

memo

Časopis pro orální historii / Oral History Journal

2014 / 1

MEMO 2014/1

Časopis pro orální historii / Oral History Journal

Vedoucí redaktorka / Senior Editor: Naděžda Morávková (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen)

Redakční rada / Editorial Board: Joanna Bornat (The Open University, Milton Keynes), Michal Louč, (Fakulta filozofická Univerzity Pardubice), , Lukáš Valeš (Newton College, Brno), Miroslav Vaněk (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Marie Fritzová (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen)

Redakční okruh / Editorial Advisory Board: Zdeněk Beneš (Karlova univerzita Praha / Charles University Prague), Joanna Bornat (The Open University, Milton Keynes), Doug Boyd (University of Kentucky Libraries, Lexington, U.S.A.), PhDr. Miroslav Breitfelder, Ph.D. (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Ph.D. Ivo Budil (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Mónica Patricia Cadenas Erazo (Lima, Peru), Ismail Demircioglu (Karadeniz Technical University, Trabzon, Turkey), Panos Dimisianos (Corfu, Greece), Karel Foud (Národní památkový ústav Plzeň / State Conservation Pilsen), Blažena Gracová (Ostravská univerzita v Ostravě / University of Ostrava), Albert van Jaarsveld (University of Zululand, KwaDlangezwa, South Africa), Bohumil Jiroušek (Jihočeská univerzita České Budějovice / University of South Bohemia, České Budějovice), Jan Kumpéra (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Pavel Mücke (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Dana Musilová (Univerzita Hradec Králové / Univesity Hradec Králové), Radikobo Ntsimane (University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, South Africa), Nina Pavelčíková (Ostravská univerzita v Ostravě / University of Ostrava), Jiří Petráš (Jihočeské muzeum České Budějovice / Museum of South Bohemia, České Budějovice), Valeria Rotershteyn (Moscow Economic School, Moscow, Russia), Karel Řeháček (Státní oblastní archiv Plzeň / State Regional Archives Pilsen), Michael Sesling (Audio Transcription Center, Boston, U.S.A.), Petra Schindler (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Ibrahima Thioub (Cheikh Anta Diop University, Dakar), Marta Ulrychová (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Pavel Urbášek (Univezita Palackého Olomouc / University of Palacky, Olomouc), PaedDr. Helena Východská (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Bohdan Zilynskyj (Karlova univerzita Praha / Charles University Prague)

Grafická úprava / Graphic design: Petr Lobaz, Marie Marhounová

Vydavatel / Publisher: Pro SOHI Plzeň vydává viaCentrum s.r.o., Ztracená 34, Olomouc, 772 00

Adresa redakce / Address of Editors: Středisko orální historie SOHI při Katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni, Veleslavínova 42, Plzeň, 306 19, Česká republika
Telefon: +420 377 636 603

E-mail: moravkov@khi.zcu.cz

Online verze dostupná z URL / Internet Access: <http://sohizcu.webnode.cz/> a www.oralhistory.cz

© Naděžda Morávková

©SOHI, Středisko orální historie při KHI FPE ZČU v Plzni

©viaCentrum s.r.o.

Evidence MK ČR pod číslem E 19999

ISSN 1804-753X (Print)

ISSN 1804-7548 (Online)

Vychází dvakrát ročně

Časopis objednávejte na adrese redakce / Order at journal editors

Ročník 4, číslo 1, 2014

OBSAH / CONTENTS

REDAKČNÍ ÚVODNÍK / EDITORIAL COMMENT

Profesor Tomáš Jílek osmdesátníkem/Professor Tomáš Jílek – The Octogenarian (<i>Helena Východská</i>).....	3
--	---

ROZHOVORY A MATERIÁLY / INTERVIEWS AND ARTICLES

Plzeňský architekt a výtvarník Klement Štícha/Pilsner Architect and Artist Klement Štícha (<i>Petra Cinkaničová</i>).....	5
---	---

DIDAKTICKÁ APLIKACE ORÁLNÍ HISTORIE / EDUCATIONAL APPLICATIONS OF ORAL HISTORY

Moderní výtvarné umění ve veřejném prostoru města Plzně a jeho využití ve školní výuce/ Modern art in the public spaces of the city of Plzen and its use in school education (<i>Vojtěch Cibulka – Naděžda Morávková</i>).....	46
--	----

RECENZE / REVIEWS

MORÁVKOVÁ, Naděžda. <i>František Graus a československá poválečná historiografie</i> . Praha: Academia, 2013. 348 s. ISBN 978-80-200-2243-1. (<i>Tomáš Jílek</i>).....	127
--	-----

JUBILEUM / JUBILEE

Jubilant Tomáš Jílek/ Honoree Tomáš Jílek (<i>Naděžda Morávková</i>).....	135
---	-----

POKYNY PRO AUTORY / NOTES FOR CONTRIBUTORS.....

Prezentace SOHI.....	153
----------------------	-----

REDAKČNÍ ÚVODNÍK / EDITORIAL COMMENT**Profesor Tomáš Jílek osmdesátníkem/Professor Tomáš Jílek – The Octogenarian***Helena Východská*

V letošním roce se dožije věku osmdesáti let jeden z nestorů plzeňské katedry historie na pedagogické fakultě, který zde začínal působit ještě pod vedením zakladatele pracoviště Václava Čepeláka, profesor Tomáš Jílek. Oslavenec patří k nemnoha historikům, kteří zasvětili svůj život didaktice dějepisu a vlastivědy. Tato odborná disciplína není dodnes v českém prostředí plně doceněna a úsilí o její emancipaci je stále ještě nuceno potýkat se s jistými tendencemi upírat jí svébytnost vědeckého oboru a odkazovat ji do sfér aplikací vědy.¹ Dodnes například neexistuje u nás možnost habilitovat se přímo v tomto oboru, neexistuje odborné periodikum věnující se této disciplíně.² Katedra historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni, následovnice tradiční plzeňské samostatné Pedagogické fakulty, patří také díky profesoru Jílkovi k oněm několika českým pracovištím, která usilují o emancipaci oborových didaktik. Je zde bohatá tradice zejména v oblasti metodologie a metodiky vyučování dějepisu a vlastivědy a uplatňování regionálních dějin ve výuce. Pracoviště několikrát vytvořilo úspěšný autorský kolektiv pro tvorbu řady učebnic, iniciátorem byl právě profesor Jílek. I v současnosti se katedra snaží profilovat hlavně směrem teorie a metodologie výuky dějin a vlastivědy, hledá nové možnosti modernizace didaktiky dějepisu, snaží se vedle regionální historie zkoumat také didaktický potenciál netradičních přístupů k minulosti, jakými jsou vedle mikrohistorie i gender přístup, dějiny každodennosti či oral history.

Aktuální číslo časopisu MEMO je tedy nejen holdem jednomu z otců zakladatelů katedry u příležitosti jeho významného životního jubilea, ale současně i ukázkou výsledků práce katedry, příspěvky jsou vesměs společným dílem absolventů a pedagogů, tematicky se potkávají na poli regionální historie, metodologicky zejména na poli práce s personálním pramenem a oral history.

Celá redakce se připojuje k členům katedry historie FPE ZČU a dalším gratulantům a přeje panu profesorovi hodně zdraví a tvůrčího i osobního elánu do dalších let. Jubilejní článek věnovaný přímo profesoru Jílkovi, včetně jeho reprezentativní bibliografie, najde laskavý čtenář uvnitř čísla.

¹ Na rozdíl od mezinárodního přístupu k disciplíně, srov. ČAPEK, Vratislav: Je dějepis ve škole v krizi? In: KUČEROVÁ, Stanislava a kol. *Česká a slovenská otázka v soudobém světě*. Brno: Konvoj, 2004.

² Na rozdíl od situace na mezinárodním poli např. YEARBOOK · JAHRBUCH · ANNALES oficiální periodikum International Society for History Didactics (ISDH).

ROZHOVORY A MATERIÁLY /INTERVIEWS AND ARTICLES

Plzeňský architekt a výtvarník Klement Štícha/Pilsner Architect and Artist Klement Štícha

Petra Cinkaničová

Abstrakt

Studie pojednává o jednom z výrazných reprezentantů plzeňské poválečné architektury a umění Klementu Štíchovi. Štícha se znatelně otiskl svým dílem nejen v Plzni, ale v celém regionu. Autorka studie se snaží vystihnout jeho biografii zejména za pomoci metody orální historie.

Abstract

The study discusses one of the major representatives of Pilsen postwar architecture and art Klement Štícha. Štícha noticeably published his work not only in Pilsen, but in the entire region. The author of the study tries to capture his biography in particular by the methods of oral history.

Klíčová slova: Plzeň, poválečná architektura, sorela, Klement Štícha

Key Words: Pilsen, afterwar architecture, „sorela“, Klement Štícha

„V pátek 11. dubna zastihla výtvarnou obec Plzeňska neuvěřitelně smutná zpráva, že náhle zemřel Ing. arch. Klement Štícha. Krátce po svých osmdesátinách, které si připomněl letos 8. ledna. Již v minulém roce v příležitosti tohoto životního jubilea představil svoji současnou tvorbu na řadě výstav nejen v plzeňských výstavních síních. Přinášel jimi návštěvníkům radost a pohodu, zvláštní hedonismus v prožívání kontaktů s přírodou ve všech ročních obdobích. A na mnoha obrazech, kresbách i grafikách bylo slunce, symbol tepla a radosti.

Klement Štícha však byl (jak obtížně se píše ten minulý čas!) tvůrcem všestranným. Vystudoval Vysokou školu architektury a pozemního stavitelství, jako architekta ho lákalo především výstavnictví a interiérová tvorba. K těmto jeho nejznámějším dílům patřila kdysi proslulá EX Plzeň i řešení různých výtvarných výstav kolegů. Z jeho dalších prací nelze zapomenout na řešení Galerie J. Trnky a veřejnosti asi zůstává nejznámější prací poslední úprava interiéru plzeňské radnice. Historickou architekturu měl ostatně velmi rád. Vznikla řada děl s architektonickými dominantami hlavně západočeských měst, zejména pak Plzně.

Toto město si oblíbil. Není rodákem, rodovými kořeny patří na Zbirožsko, ale krátce po ukončení studií sem přišel, pracoval, rostli zde synové a nyní již i vnoučata. S městem žil, zajímal ho jeho rozvoj, kulturní dění, nalézal slova kritická i chvály. Pro výtvarníky byl kamarádem s velkými zkušenostmi, který dokázal formulovat svůj názor a k prosazení dobré myšlenky přispět nejen radou, ale také vlastní intenzívní prací.

Na právě otevírané členské výstavě v Galerii J. Trnky a v katalogu k ní je jeden z posledních obrazů, který sám pro prezentaci vybral. Voní teplými barvami a sluncem, tedy symbolický autorův poslední pozdrav i výzva k sounáležitosti, dobru.

Poslední rozloučení s Ing. arch. Klementem Štíchou se koná 22. dubna v 11 hodin v obřadní síni krematoria na Ústředním hřbitově v Plzni. Ve smutečním prostoru, ale nejen tam, poprosíme o tichou vzpomínku na umělce a kamaráda.“

Jana Potužáková³

Tolik Jana Potužáková, kolegyně, spolupracovnice a přítelkyně, v nekrologu, vzpomínce na Klementa Štíchu, který nečekaně zemřel 11. dubna 2013 ve věku osmdesáti let.

Návštěvníci plzeňských galerií a muzeí si jistě pamatují jeho obrazy prozářené sluncem, ze kterých číší energie a radost ze života. A stejně jako jeho obrazy šíří dobrou náladu, tak i on, podle svého syna, přátel a dalších pamětníků, rozdával kolem sebe úsměvy a pozitivní naladění. Klement Štícha ovšem nebyl jen malíř, ale především architekt, který dal vzniknout proslulým restauračním pavilonům v areálu Za řekou, na něž vzpomínají návštěvníci mezinárodní výstavy EX Plzeň.

Diplomovou práci na téma *Osobnost plzeňského malíře a architekta Klementa Štíchy* jsem si vybrala, jelikož je mojí studijní kombinací dějepis a výtvarná výchova. Práce vznikala na Katedře historie ale s výtvarnou výchovou, jak už napovídá předchozí odstavec a samotný název práce, má mnoho společného.

Velkým překvapením pro mě bylo, že k tomuto umělci, který se zásadně podílel na mezinárodní prezentaci města, neexistuje žádná monografie. Dílčí zmínky se nacházejí ve sbornících *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů západních Čech⁴* a *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-2006⁵*. Mým cílem tedy bylo, aby vznikla práce, která ukáže jak život Klementa Štíchy, tak i jeho vybranou architektonickou a volnou tvorbu.

³ POTUŽÁKOVÁ, Jana. Nekrolog. Osobní archiv Jany Potužákové.

⁴ POTUŽÁKOVÁ, Jana - HAVLIC, Vladimír - SÝKORA, Miloslav. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů západních Čech: 1945-1990*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. ISBN 80-7088-016-3.

⁵ MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců: 1950-2006*. Sv. 17, Šte-Tich. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2006. ISBN 80-86171-27-2.

Právě nedostatek písemných pramenů a literatury mě vedl k využití alternativní vědecké metody orální historie. Cenné informace, týkající se hlavně života Klementa Štíchy, mi pro mou diplomovou práci poskytl jeho syn Ing. Petr Štícha. Dalším hodnotným zdrojem pro mě byl rozhovor s PhDr. Janou Potužákovou, předsedkyní Rady Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a bývalou ředitelkou Západočeské galerie. Rozhovory s Ing. arch. Petrem Domanickým, kurátorem sbírky architektury v Západočeské galerii, Mgr. Václavem Malinou, bývalým ředitelem Galerie města Plzně a PhDr. Vladislavem Krátkým, bývalým pracovníkem archivu Škoda, mi poskytly též řadu zajímavých materiálů.

Dalším cenným zdrojem se mi stal rozhovor s Klementem Štíchou v pořadu *Náš host* na Českém rozhlasu vysílaný 19. ledna 2013 a též dostupný na internetu⁶.

Nejdůležitější fází mé práce bylo tedy nashromáždit a zpracovat co největší množství informací související s osobou Ing. arch. Klementa Štíchy. Navštívila jsem proto řadu knihoven a archivů, ale bohužel ve většině případů se jednalo o velmi kusé až torzovité materiály. Nejvíce mě překvapilo, že v knihovně Západočeského muzea, kde proběhly dvě z posledních velkých výstav, nemají k těmto akcím žádné katalogy. Obdobně tomu bylo také v knihovně Západočeské galerie, kde proběhla řada souborných výstav Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti, jejímž členem byl i Klement Štícha. S podobným výsledkem jsem se setkala též v Archivu města Plzně. Dále jsem navštívila Státní oblastní archiv v Plzni, kde jsem měla možnost nahlédnout do projektové dokumentace z fondu Krajské projektové organizace Stavoprojekt Plzeň, který je ovšem neuspořádaný a bližší citace není možná. Přesto jsem zde získala materiály k soutěži na výstavbu obslužného střediska Plzeň-Doubravka, jíž se zúčastnil i Klement Štícha. V odloučeném pracovišti SOA Plzeň v Klášteře u Nepomuka, kde se nachází Archiv Škoda, bohužel nebyly uloženy prameny, které by se týkaly rekonstrukce Hotelu CD, jenž byl majetkem oborového podniku Škoda Plzeň.

Jiné materiály, které pro mě měly značný přínos, jsem získala z dobového tisku. Buďto v periodikách umístěných v Knihovně města Plzně či Studijní a vědecké knihovně Plzeňského kraje nebo přímo z osobního archivu Petra Štíchy. Od něj jsem též obdržela několik katalogů k členským či samostatným výstavám.

V mé diplomové práci se zabývám životem Klementa Štíchy, jeho inspiračními zdroji, tvorbou, která je dále členěna na architektonickou a volnou, jeho členstvím v organizacích a samostatnými výstavami a zastoupením ve sbírkách.

V architektonické tvorbě jsou uvedena díla, která jsem považovala za nejprínosnější pro město Plzeň nebo taková, jež dokládají autorovu všestrannost. Taktéž u samostatných

⁶ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online] Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>> [cit. 2014-02-18]

výstav jsem zvolila ty expozice, které proběhly v relativně nedávném období a jichž měl čtenář možnost se zúčastnit.

Pří výzkumu jsem se dozvěděla mnoho zajímavého o osobnosti, která se zapsala do historie umění ve městě, v němž žiji. Zabývala jsem se také tím, jaké je v Plzni povědomí o tomto umělci a překvapilo mě, že řada lidí jeho jméno vůbec nezná. Pevně věřím, že čtenáře má práce zaujme a přispěje k rozšíření znalosti o plzeňském malíři a architektovi Klementu Štíchovi a jeho dílo tak neupadne v zapomnění.

Život

Klement Štícha se narodil 8. ledna 1933 na statku v malé vesničce Chlum u Zbirohu jako druhorozený syn. Jeho otec byl zemědělcem, který vlastnil půdu o rozloze 23 hektarů. Štícha vyrůstal v rodině, kde se denní režim podřizoval práci na rozlehlých pozemcích, přírodě, ročnímu období, změnám počasí a mnohým dalším faktorům s tím souvisejícím. V rozhovoru pro Český rozhlas vzpomínal, jak každé dítě již od svých čtyř, pěti let muselo pomáhat - například pást husy, sbírat klásky, nosit dříví, od pozdějšího věku i jezdit s koňmi.⁷ Odtud pramenilo jeho sepjetí s přírodou, z níž bral ve větší či menší míře inspiraci pro svoji tvorbu po celý život. Byl ovlivněn téměř panenskou přírodou malebného kraje křivoklátských lesů, krajem Oty Pavla. K čemuž se sám vyjádřil slovy: „*Narodil jsem se na venkově a stále mne okouzlují takové všední věci, jako je svítání, jaro, léto, plískanice či mraky. Příroda v jakékoliv roční době mě už od dětství přitahuje a inspiruje.*“⁸

S největší pravděpodobností by Štícha dále pokračoval v živnosti svých rodičů, krátce po narození však onemocněl. Dostal zánět do levé ruky, který ho naštěstí neohrozil na životě, ale ruka se mu od té doby přestala dále vyvíjet a sílit. Nebyl tedy schopný vykonávat těžkou fyzickou práci, jež byla na statku denní náplní.

Je možné, že právě díky této nemoci se dostal k malování a tvůrčí činnosti vůbec. S malováním začal v šesti letech a v jednom z rozhovorů na své počátky vzpomíná: „*Nechodil jsem do žádné lidové školy, prostě jsem maloval jen tak na vesnici. Kreslil jsem sedláky, pole, lesy. Vzpomínám si, že jako malý kluk jsem se setkal s bezdomovcem, byl to voják, který ve válce přišel o nohu. Děti se ho šíleně bály, ... ale co uměl, tak bylo kreslení.*“

⁷ Tamtéž.

⁸ RACHMANN, Martin - VESELÁ, Renata. Výtvarníková díla inspirovala příroda. *Mladá fronta Dnes*. Západní Čechy, 21. března 2000, roč. 11, s. 3.

On opravdu nádherně kreslil. Já jsem se k němu nějak dostal a vždycky když přišel, tak jsem mu ukázal, co jsem namaloval, a on mě vlastně vedl.“⁹

Dalším umělcem, který Klementa Štícha v mládí ovlivnil, byl vynikající malíř Josef Hodek. Tento rodák z Hořehled na jižním Plzeňsku, jenž se později zabýval i dřevorytem, grafikou, knižní ilustrací a dalšími výtvarnými technikami, se po nějaký čas věnoval krajinomalbě právě v okolí Chlumu u Zbirohu. Tenkrát viděl Štícha poprvé malíře pracovat v plenéru a inspiroval se jím. Podle svých slov si vyhlédl zajímavý motiv na Zvíkovci. Přes poledne, v době volna, tam jezdil na kole a maloval. Výkres si v polích schovával do strašáka, a když už si ho chtěl odvézt domů, zjistil, že pole jsou sklizená a výkres tam není. Až po třiceti letech zarámovaný obraz objevil v jednom z domů ve vesnici.¹⁰

Po dokončení prvního stupně základní školy nastoupil Klement Štícha na osmileté reálné gymnázium v Rokycanech, kde v roce 1952 úspěšně složil maturitní zkoušku.

V 50. letech, v rámci kolektivizace, přeměny individuálního soukromého vlastnictví na kolektivní, iniciované Komunistickou stranou Československa, došlo ke znárodnění rodinného statku se všemi 23 hektary půdy a jeho rodiče byli označeni za tzv. kulaky. Slovo „kulak“, převzaté ze sovětské ruštiny a používáno komunistickou propagandou, sloužilo k označení soukromě hospodařících rolníků s alespoň 20, později 15 hektary půdy¹¹ a tímto porušujících státní zájmy. Pod různými nátlaky a perzekucí se státním orgánům podařilo sedláky donutit ke vstupu do Jednotného zemědělského družstva (JZD). Klementův o tři roky starší bratr a také bratranec museli na vojně sloužit u pomocných technických praporů, které se stalo zařízením pro umístění politicky nespolehlivých občanů k vykonávání vojenské služby beze zbraně ale také nástrojem tvrdé perzekuce¹². Štíchův syn Petr, při jednom z našich rozhovorů¹³, podotkl, že tuto dobu a situaci jeho rodiny věrně popisuje seriál *Zdivočelá země*. Pro jeho strýce si též několikrát přijela Státní bezpečnost a na několik dnů, někdy až týdnů, ho zavřeli a vyslýchali.

V této obtížné době, po složení maturity, se Klement Štícha dostal na vysokou školu. Petr Štícha se domnívá¹⁴, že snad kvůli handicapované levé ruce, ale především díky svému výtvarnému talentu, si jeho otec získal určitou přízeň představitele školského úřadu. Díky tomu mu bylo umožněno dále studovat. Nastoupil na České vysoké učení technické na Fakultu architektury a pozemního stavitelství v Praze, kde na něho měl výrazný vliv zejména

⁹ ŠTÍCHA, Klement. Příroda je bezedný zdroj inspirace, říká Klement Štícha. *Mladá fronta Dnes*. Kraj Plzeňský, 24. srpna 2012, roč. 23, č. 198, s. 4. ISSN 1210-1168.

¹⁰ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online].

Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>> [cit. 2014-02-18].

¹¹ ZVĚŘINA, Pavel. Kulak. In: *Totalita* [online]. © 1999 - 2014. Dostupné z: <<http://www.totalita.cz/vysvetlivky/kulak.php>> [cit. 2014-02-19].

¹² TOMEK, Prokop. Kulak. In: *Totalita* [online]. © 1999 - 2014. Dostupné z: <<http://www.totalita.cz/vysvetlivky/ptp.php>> [Cit. 2014-02-19].

¹³ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

¹⁴ Tamtéž.

profesor Jiří Štursa. Tento architekt, jenž byl v letech 1952 - 1954 děkanem již zmíněné fakulty na ČVUT, se zabýval otázkou sociálního bydlení a typizací stavební výroby podle sovětských vzorů, společně s Karlem Janů byl autorem Volmanovy vily v Čelákovících, jež je považována za jednu z nejvýznamnějších staveb českého funkcionalismu a jeho velkým vzorem byl švýcarský architekt a urbanista Le Corbusier.¹⁵

Po absolvování vysoké školy v roce 1958 dostal Klement Štícha umístěnku do Agroprojektu v Českých Budějovicích, kde pracoval jako architekt projektant. Během působení v tomto městě se též seznámil se svou budoucí manželkou a matkou svých synů.

Po dvou letech působení v Českých Budějovicích se Štícha se svou manželkou přestěhoval do Plzně, kde začal pracovat ve Stavoprojektu, organizaci, jež zajišťovala architektonickou výstavbu a přestavbu západních Čech. Plzeňský Stavoprojekt byl založen již v srpnu 1948, jako druhý v republice. Mezi zakladatele tohoto pracoviště patřili plzeňští architekti František Sommer, někdejší spolupracovník Le Corbusierův, a Jaroslav Hausner a dále pak pražští architekti Jan Gillar a Václav Zoubek.¹⁶

Ing. arch. Jiří Kydlíček, tehdejší ředitel Stavoprojektu Plzeň, vzpomíná v úvodu publikace vydané ku příležitosti 25. výročí založení organizace na její počátky takto: *„Stavoprojekt vznikl jako nová socialistická projektová organizace, jako nutný důsledek znárodnění stavebnictví, pro jehož postupné zprůmyslnění byl jedním z rozhodujících prostředků. Byl novou organizací nejen svou formou, ale i úkolem vytvořit nový obsah práce, vypracovat postupně podmínky pro komplexní pojetí projektování, přejít od individuálních forem, příznačných pro tehdejší epochu, ke kolektivní, týmové spolupráci nejdříve desítek a později stovek příslušníků technické inteligence.“*¹⁷ Z toho důvodu byli do nově vzniklé organizace přijímáni též i architekti, kteří přišli znárodněním o své soukromé kanceláře.

Náplní Krajské projektově inženýrské organizace bylo provádění průzkumných a projektových prací a inženýrských činností především na území Západočeského kraje¹⁸. Celá organizace měla složitou strukturu pracovišť. Klement Štícha působil v projektovém středisku architektonické tvorby „A“, kde byl vedoucím Ing. arch. Miloslav Sýkora¹⁹, se kterým společně pracovali na několika projektech týkajících se především výstavnictví.

Počátky Štíchova působení ve Stavoprojektu jsou spojeny s urbanistickými přestavbami a asanací Rokycan. Během těchto akcí, jejichž cílem bylo zlepšení životních a hygienických podmínek ve městě, se prováděly rozsáhlé stavební úpravy zahrnující demolici

¹⁵ TOMAN, Prokop. *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Sv. 2, L-Ž. Praha: Rudolf Ryšavý a Tvar, 1950, s. 570. ISBN 80-237-3633-7.

¹⁶ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 14. ISBN 978-80-86415-90-1.

¹⁷ SÝKORA, Miloslav. *Tvořivá léta: profil architektonické a projektové tvorby Stavoprojektu Plzeň 1948-1973*. Plzeň: Stavoprojekt, 1974, s. 5.

¹⁸ Tamtéž, s. 148.

¹⁹ Tamtéž, s. 147-148.

starších objektů a následnou novou výstavbu. Štíchovým úkolem bylo celý tento proces kresebně zdokumentovat. Dle slov jeho syna Petra²⁰ si ulice, statky, staré budovy apod. nejdříve nafotografoval a pak kreslil. Tento postup znovu zopakoval po zbudování nové výstavby. Na toto období prý velice rád vzpomínal. Celá kresebná dokumentace měla nejen archivační význam, ale byla důležitá taktéž pro samotné obyvatele města, kteří měli v jeho kresbách uloženou vzpomínku na předešlou podobu Rokycan.

Mimo kresebné dokumentace se Klement Štícha podílel také přímo na plánu výstavby v ulici J. Knihy. Asanační plán, jehož je Štícha autorem společně s Ing. arch. Miloslavem Sýkorou, velmi chválí Karel Jindřich v Kulturním přehledu Rokycan²¹ z dubna roku 1963. Popisuje úspěch výstavy *Rokycany v budoucnosti* proběhnuvší na jaře 1961, jež dokumentovala práce na asanačním plánu. Návštěvníky zaujalo řešení nábřeží Padrt'ského potoka a prostor mezi Padrt'ským potokem a Mlýnskou stokou. Karel Jindřich uvádí: „*Způsob, jak tento prostor autoři vyřešili, je jediné správné z hlediska potřeb zdravého bydlení. Sem do centra města umístili zeleň, vodu, slunce, hodně vzduchu. Jsou to faktory, které moderní město právě ve svých středních částech nezbytně potřebuje.*“²²

V roce 1967 Klement Štícha ukončil svoje působení ve Stavoprojektu a z organizace vystoupil, začal pracovat jako soukromník. V tehdejší době ale svobodné povolání nebylo podporováno, a proto ani on nemohl pracovat jako architekt „na volné noze“. Kvůli tomu, že nebyl zaměstnaný v žádném socialistickém podniku, musel též opustit Svaz architektů. Z toho důvodu byl evidovaný jen jako výtvarník, ne architekt²³. Díky značnému ovlivnění plzeňským kolektivem se začal více věnovat výstavnictví a interiérové tvorbě. Svoji volnou tvorbu vystavoval na kolektivních či skupinových výstavách již od roku 1960, samostatné výstavy pak uskutečňoval od roku 1969.

Zlomovým okamžikem byl pro Štíchu ale již rok 1966, kdy začal působit jako hlavní architekt mezinárodní výstavy EX Plzeň. Zdůrazňoval, že se jednalo o spolupráci se scénáristkou, výtvarníky a desítkami dalších architektů. Celou akci vnímal jako prestižní záležitost, jak z ekonomického, tak společenského hlediska. Vzpomínal, jak výstavou žila celá Plzeň a její vliv se rozrůstal, až se začlenila do kontextu všech výstav v republice a získala mezinárodní charakter. Nejvíce ho ale mrzelo, že město nakonec výstaviště prodalo a tím přišlo, dle jeho slov, o jeden ze tří fenoménů, díky kterým se Plzeň mohla zařadit mezi evropská města. Mezi tyto fenomény řadil výstaviště, letiště a fotbalovou ligu.²⁴

²⁰ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

²¹ JINDŘICH, Karel. Rokycany ve světle stavebního vývoje. In: *Kulturní přehledy města Rokycan na měsíc duben 1963*. Plzeň: Stráž, 1963, s. 12-16.

²² Tamtéž, s. 14.

²³ Rozhovor autorky s Ing. arch. Petrem Domanickým, 24. 2. 2014.

²⁴ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online].

Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>>[cit. 2014-02-18].

Již během svého působení v Českých Budějovicích se stal členem Svazu československých výtvarných umělců. Domníval se, že díky členství v této organizaci, ač během celého období socialismu nevstoupil do komunistické strany, mohl volně tvořit. Své návrhy interiérů, které obsahovaly i výtvarná díla, předkládal komisi v Západočeské organizaci SČVU. Komise pak rozdělila práci mezi další výtvarníky, čímž vlastně Štícha zaměstnával i další umělce.²⁵

Dlouholetá přítelkyně a spolupracovnice PhDr. Jana Potužáková, předsedkyně Rady UVU, vzpomíná, že: „...svoboda projevu mu byla nade vše, ale bylo třeba zabezpečit rodinu, manželku a 2 syny. Nevyhýbal se proto v podstatě žádné práci, nebylo mu zatěžko vytvořit např. diplomy pro potřeby radnice či jiných organizací, tvořil velké architektonické realizace, např. EX Plzeň, interiérové úpravy, výstavní projekty, výstavy výtvarníků, expozice v muzeích a galeriích aj. Byl velmi pracovitý, ale zároveň za svoji práci zodpovědný. A to nejen v produktivním věku, ale v podstatě do posledka. Také nebyl skoupý, dokázal věnovat návštěvníkům výstav své grafické listy v různých návštěvnických soutěžích, obesílal charitativní akce atp.“²⁶

Soukromý ateliér měl Klement Štícha v Plzni nejdříve v Plachého ulici. V sedmdesátých letech se ale přestěhoval do nejvyššího patra budovy v Americké (dříve Moskevské) ulici, kde tvořil až do konce svého života. Z oken ateliéru se otevírají netradiční pohledy na historické jádro města a nad ním na obzoru panelové domy Severního předměstí.

Po revoluci, od roku 1990, vedl se svými syny Petrem a Pavlem, rovněž architektky, soukromý architektonický ateliér.²⁷ Společně pracovali na návrzích rodinných domů, ale například i na projektech průmyslové a podnikatelské zóny na Borských polích.

V ateliéru, který jsem měla možnost navštívit krátce před jeho vystěhováním, se dají poznat záliby a koníčky Klementa Štíchy. Většinou se jedná o sběratelství loutek či keramiky, jak mi též potvrdil jeho syn Petr.²⁸ Dále se pak výtvarník rád věnoval cyklistice, chodil do divadla, četl a léto trávil na venkově na chalupě v Plachtíně.

Právě v divadle a literatuře má rád spíše lehčí díla. Vyjádřil se k tomu v jednom z článků následovně: „*Takhle něco ze života, Otu Pavla a podobně. Rád poslouchám hudbu osmnáctého století, je taková poklidná. Hodně chodím do Komorního divadla, snad na všechno, co hrají. Do Tylova zajdu jen tehdy, když se chci dobře obléknout!*“²⁹

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

²⁷ MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců: 1950-2006*. Sv. 17, Šte-Tich. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2006, s. 76. ISBN 80-86171-27-2.

²⁸ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 16. 1. 2014.

²⁹ DOBRÁ, Helena. Štícha: Nemám čas se nudit. *Plzeňský metropol*. 23. ledna 2003, roč. 2, s. 8-9.

To také potvrzují slova Jany Potužákové: *„Měl rád hudbu i literaturu, historii, zejména historická města a jejich architektonické dominanty. Nebyl asi vášnivým cestovatelem, i když neznámé také poznával rád.“*³⁰

Petr Štícha vzpomíná na zájmy svého otce taktéž hlavně ve spojení s kulturou: *„Byl vždy ve svém oboru velmi pracovitý a projevoval velké nadšení a zájem o kulturní dění. Kolektivní, samostatné výstavy či výstavy kolegů tvořily celý jeho život.“*³¹

Vzpomínky Jany Potužákové na Klementa Štíchu

PhDr. Jana Potužáková, předsedkyně Rady Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a dlouholetá ředitelka Západočeské galerie, vzpomíná na spolupráci s Klementem Štíchou:

„Vzpomínek je hodně, spolupráce se datovala zhruba od konce 70. let prakticky do nenadálého úmrtí. Ještě k jeho lednovým osmdesátinám jsem psala články do novin, pak už jen parte UVU a novinový nekrolog.

Naše spolupráce byla hodně široká, byly to zejména články a recenze v tisku, úvodní slova katalogů a vernisáží výstav. Nemám je spočítané, snad desítky.

*Byl také výborným společníkem, řečníkem, dokázal zaujmout slovy, proto byl také oblíbeným účastníkem besed s návštěvníky výstav i setkání s umělci. Uměl zaujmout dospělé, ale i děti, což je pro umělce někdy obtížné.“*³²

Na otázku jak vycházel se svými kolegy, mi Jana Potužáková odpověděla: *„Klement s kolegy a lidmi vůbec vycházel většinou dobře. V podstatě si neuvědomuji větší konflikt, zášť, nenávisť. Byl komunikativní, měl dar slova i smysl pro humor, takový anglický a spíše laskavý než sžíravý. Vůbec ale neměl rád hrubost a vulgaritu, zejména pak ve vztahu k ženám. K nim dokázal být přirozeně galantní, dokázal ohodnotit krásu, něhu a vzdělanost.“*³³

PhDr. Jany Potužákové jsem se též ptala, zda měl Klement Štícha nějaké zvyklosti, kdy a jakým způsobem se mu tvořilo nejlépe a jaká byla jeho osobnost v roli umělce.

„Pokud vím, převážně tvořil ve svém krásném ateliéru na Americké ul., odkud měl pozoruhodný pohled na střed města, věže kostelů, střechy domů. Měl tento pohled rád, jako architekt tvořil veduty Plzně a dalších historických měst nejen v kraji. Kresebné poznámky si dokázal vytvářet i na schůzích, názorným záznamem doprovázel diskuse o architektonickém uspořádání řešeného prostoru. O svých obrazech a pracovních postupech mluvil nerad a cudně.

³⁰ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

³¹ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

³² Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

³³ Tamtéž.

*Většinou jednal klidně, s rozvahou, ale dokázal se i pořádně rozzlobit a užít i jadrnější slovo. To však tehdy, když měl pocit, že projednávaný problém neodpovídá jeho názorům či záměrům. Uměl však vždy uznat svůj omyl a dát zapravdu jinému názoru. Nebyl puntičkář v negativním slova smyslu, ale měl rád pořádek, řád, srovnané myšlenky. Ve svém mluveném projevu nehovořil jalově, nebyl planým mluvku.*³⁴

Inspirační zdroje a východiska tvorby Klementa Štíchy

Každý umělec, architekt, tvůrce potřebuje ke své práci inspiraci, která mu pomáhá rozvíjet svůj talent a nadání do výtvarných či jiných děl. Nejinak je tomu i u Klementa Štíchy, pro nějž je hlavním inspiračním zdrojem příroda.

Příroda

Nejčastějším tématem, jež Klement Štícha zobrazuje na svých obrazech a z něhož vychází ve svých architektonických dílech, je jednoznačně příroda. Dětství strávené na venkově, v srdci křivoklátských lesů, kde sledoval proměny během jednotlivých ročních období nebo i jen denních dob, ho zajisté velmi ovlivnilo ve své budoucí tvorbě.

Svoji ideální krajinu, kterou každý nosíme v sobě, našel však na Šumavě, proslulé rychlými změnami nálad a koloritů, drsnou a poněkud melancholickou krásou. „*Její proměnlivou tvář zachycuje na řadě pláten od panoramaticky pojatých malířských záměrů k obrazům, ve kterých shluky stromů i osamocení solitéry symbolizují úhrnem své barevnosti střídání noci a dne ve sledu ročních dob.*“³⁵ Okouzila ho zde hornatá, členitá krajina s dramatickou náladou, kterou se snaží zachytit ve svých obrazech a předat jej tak divákovi. Přesto jedním z cílů je, aby člověk v jeho tvorbě našel mimo jiné i to, co malíř sám nenamaloval. Je zde místo i pro fantazii.³⁶

V pozdější malířské tvorbě se často setkáváme s motivy slunce, které prozařuje jeho obrazy a dodává optimismus a radost ze života. Autor se k tomu vyjadřuje slovy: „*Mým důležitým výtvarným tématem je slunce jako blahodárná síla, jež na lidi působí pozitivně.*“³⁷ „*Slunce vládne přírodě, formuje krajinu, mění její tvář a je fenoménem všeho, co na Zemi existuje.*“³⁸ Na sedmdesát prací s motivem slunce pak představil na souhrnné výstavě v roce

³⁴ Tamtéž.

³⁵ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy realizace*. Plzeň: Stráž, 1976, s. 4.

³⁶ RABOCH, Zdeněk. Klement Štícha hledí na svět s optimismem. *Plzeňský kulturní přehled*. Příloha Plzeňského deníku, říjen 2002, roč. 9, s. 28.

³⁷ JOSEFOVÁ, Hana. Klement Štícha vystavuje kresby měst. *Plzeňský kulturní přehled*. Příloha Plzeňského deníku, prosinec 2012, roč. 19, s. 8.

³⁸ BRŮHOVÁ, Bedřiška. Klement Štícha umí potěšit obrázky sluníček. *Plzeňský kulturní přehled*. Příloha Plzeňského deníku, prosinec 2011, roč. 18, s. 8.

2012 ve Studijní a vědecké knihovně Plzeňského kraje pod příhodným názvem *Slunce pro každý den*.

Dalším inspiračním zdrojem byl Štíchovi rakouský umělec Friedrich Hundertwasser,³⁹ se svým jedinečným stylem, typickými pestrými obrazy s přírodními tvary a spirálami. V jednom ze svých manifestů Hundertwasser uvedl, že rovná čára v přírodě neexistuje. Inspiroval se vídeňskou secesí, Gustavem Klimtem a Egonem Schielem. Umělcovým přáním bylo žít v harmonickém vztahu s přírodou a nebýt závislý na běžné společnosti. V souladu se svou životní filosofií bojoval proti celosvětovému znečištění ovzduší, nukleárnímu nebezpečí ohrožujícímu přírodu a ničení kulturního dědictví. Podporoval architekturu respektující přírodu a člověka, což se nejvíce projevilo vydáním manifestů *Tvé právo na vlastní okno - tvá povinnost zasadit strom* nebo *Pryč od Loose*, v němž reagoval na Loosův výrok „Ornament je zločin.“ a hájil dekorativní hodnoty architektury.

Právě velký příklon Hundertwassera k přírodě a jeho barevnost s ornamentalismem ovlivnily malířskou tvorbu Klementa Štíchy. Podle Petra Štíchy⁴⁰ byl jeho otec fascinován tímto umělcem a jeho životním stylem. Objevování nového, ať už v případě Hundertwassera ve světovém měřítku, nebo v rámci širokého okolí Štíchova bydliště a inspirace přírodou a přírodními materiály, bylo pro oba umělce společné.

EXPO 1958⁴¹

Úspěch Československého pavilonu na EXPO 58 v Bruselu měl značný vliv na formování dalšího kulturního vývoje v Československu. Tzv. „bruselský styl“ vykazoval řadu společných znaků - „*práci s plastovým, laminátovým a kovovým nábytkem, obliba umakartu, obliba svébytných abstraktních („kosmických“, „atomových“ a podobných) tvarů a dekorů, zvláštní geometrické obrazce na stěnách, především šikmo vedené linky a trojúhelníkové tvary, odpovídající tvarování nábytku, předměty užitého umění v hladce elegantních tvarech.*“⁴² Tyto prvky, původně vytvořené předními výtvarníky, se objevovaly jak ve veřejných, tak později i v soukromých interiérech.

Klement Štícha podle Václava Maliny,⁴³ přestože neměl příležitost se v roce 1958 podílet na bruselské expozici, využil získaného úspěchu „bruselského stylu“ a jako mnozí další se jím nechal ovlivnit jak ve své architektonické, tak i volné tvorbě.

³⁹ RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: síla umění: malíř-král v pěti podobách*. Praha: Slovart, 2004, s. 7-11. ISBN 80-7209-529-3.

⁴⁰ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 16. 1. 2014.

⁴¹ HAVRÁNEK, Vít a kol. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae, 2008, s. 16-19. ISBN 978-80-87164-03-7.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Rozhovor autorky s Mgr. Václavem Malinou, 28. 1. 2014.

Po roce 1960 se někteří umělci setrvačně drželi získaného vlivu, jiní využili „bruselský styl“ jako odrazový můstek pro další kulturní rozvoj, jehož společným jmenovatelem se ukázala abstrakce. „Bruselský styl“ se tak stal významným mezníkem nejen ve vývoji české architektury. „*Nekompromisně ukončil tápavé období dozrívání historismu, nekompromisně se obrátil k technickému, technologickému racionalismu s dobrým citem pro prostředí, s citem pro výtvarné hodnoty architektonického díla a stejně tak s citem pro souznění architektury a výtvarného umění.*“⁴⁴

Dalším inspirativním směrem byl Štíchovi kubismus. Přestože nebyl přímo zařazen do katalogu *Ohlasy kubismu v Plzni*, k této generaci též patřil,⁴⁵ spolu s Bohumilem Sedláčkem, Františkem Pavlasem, Ladislavem Fládrem, Jaroslavem Zapletalem ad.,⁴⁶ do čtvrté generace umělců hlásící se k vlivům kubismu. Jednalo se o výtvarníky narozené ve 30. či 40. letech, kteří v uvolněné atmosféře 60. let započali svoji tvůrčí činnost.

Vlivy kubismu se u Štíchy projevovaly i v architektuře. Petr Štícha⁴⁷ připodobnil jeho specifický styl, který je čitelný na úpravách Cizineckého domu nebo děkanátu pedagogické fakulty, k již zmíněnému dekorativnímu art decu. Podle něj to bylo zdobivé, ale svým způsobem jedinečné zpracování. K výrazným vlivům v rámci Štíchova díla je potřeba řadit i socialistický realismus.

Tvorba

Jiří Vykoukal již v roce 1976 zdůraznil, že výtvarná a architektonická tvorba netvoří u Klementa Štíchy dva póly jedné osobnosti⁴⁸, ale naopak představují vzájemnou symbiózu. Což dokládá i skutečnost, že jím navržené objekty jsou v interiérech často doplněny jeho obrazy a tvoří tak ucelené architektonicko-výtvarné dílo.

Architektonická a interiérová činnost

Klement Štícha ve své profesi architekta vypracoval projekty pro početné výstavy, vytvořil architektonická řešení řady památníků, muzeálních expozic i reprezentačních

⁴⁴ *Život v rytmu atomu: výstava věnovaná 40. výročí československé účasti na Světové výstavě EXPO '58 v Bruselu*. Praha: Národní galerie, 1998, nestránkováno. ISBN 80-7035-200-0.

⁴⁵ Rozhovor autorky s Mgr. Václavem Malinou, 28. 1. 2014.

⁴⁶ LOSENICKÝ, Bronislav. *Ohlasy kubismu v Plzni*. In: *Ohlasy kubismu v Plzni*. Plzeň: Galerie města Plzně, 2001, s. 9-44. ISBN 978-80-87289-03-7.

⁴⁷ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

⁴⁸ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy realizace*. Plzeň: Stráž, 1976, s. 4.

interiérů. Mezi ně patří například Státní vědecká knihovna, nádražní hala ČSAD, mázhauz plzeňské radnice nebo interiér Cizineckého domu.

Přestože vytvořil řadu různorodých architektonických projektů od vinárny, benzínové pumpy, přes obřadní síň, banku až po krematorium, nemá žádný zvlášť oblíbený. Sám se k tomu vyjádřil takto: „*Je to pestrá činnost, ale pokaždé musí člověk odevzdat dobrou práci.*“⁴⁹

Obchodní dům Centrum v Plzni-Doubravce (1971 - 1972)

Při hlavní okružní komunikaci, dnešní Masarykově ulici, spojující centrum Slovan a plánovanou výstavbu Lochotína, měl vzniknout komplex tvořený předválečnou funkcionalistickou budovou školy (dnes Gymnázium Lud'ka Pika), kulturním domem a nákupním a společenským střediskem.⁵⁰

Zatímco kulturní dům nikdy realizován nebyl, v roce 1964 došlo k vypsání soutěže na téma *Ideová studie vyššího obslužného střediska Plzeň-Doubravka* Krajským projektovým ústavem v Plzni. Byly vyzvány čtyři kolektivy autorů, aby se soutěže zúčastnily. Ing. arch. Klement Štícha společně s Ing. arch. Hynkem Gloserem a Ing. arch. Jaroslavou Gloserovou tvořily druhý soutěžní kolektiv *střed. B*. Čtvrtý kolektiv *střed. C* na základě osobního rozhodnutí neodeslal soutěžní návrh.

Předseda poroty Ing. arch. Václav Zoubek, společně s dalšími členy Ing. arch. Jiřím Kydlíčkem, Ing. arch. Milošem Maxou, Ing. arch. Vladimírem Ripplem a stav. Aloisem Kalašem, určila vítězem soutěžní návrh č. 3 kolektivu *střed. B* ve složení Ing. arch. Miloslav Sýkora, Ing. arch. Zbyněk Tichý a Ing. arch. Jaroslav Peklo. „*Vítězný tým ji řešil jako monoblok, soustřeďující dvoupodlažní obchodní dům a jednotlivé menší prodejny a restaurace kolem ústředního atria, lemovaného v úrovni patra ochozem. Obchodní dům zastropuje prostorová příhradová konstrukce, díky níž první patro neruší žádné vnitřní podpory. Obě obchodní podlaží vzájemně propojovala dvě proti sobě umístěná ramena schodiště, každé na půdorysu půlkruhu.*“⁵¹ Kolektiv získal za přínos v urbanistickém i architektonickém pojetí a za optimální přiblížení se k dispozičně-provoznímu cíli soutěže⁵² finanční odměnu ve výši 5 000 Kčs. Stavba byla realizována v letech 1967-1972.

⁴⁹ DOBRÁ, Helena. Štícha: Nemám čas se nudit. *Plzeňský metropol*. 23. ledna 2003, roč. 2, s. 8-9.

⁵⁰ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 54. ISBN 978-80-86415-90-1.

⁵¹ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 54. ISBN 978-80-86415-90-1.

⁵² SOA v Plzni, fond Krajská projektová organizace Stavoprojekt Plzeň, fotodokumentace projektů.

Soutěžní návrh č. 2 kolektivu „Gloserová-Gloser-Štícha“ se umístil na 3. místě a získal finanční ohodnocení 2 000 Kčs za uspokojivé architektonické řešení a splnění hrubého programu.⁵³

Přestože Klement Štícha soutěž na výstavbu dnešního Obchodního domu Centrum Doubravka se svým kolektivem nevyhrál, podílel se na jeho výzdobě. Uprostřed atria vytvořil společně s P. Pavlasem fontánu, dále pak keramický reliéf umístěný na fasádě jihovýchodní strany Centra a výtvarnou výzdobu restaurace a salónek v prvním patře.

V roce 1995 proběhla rozsáhlá rekonstrukce, při níž bylo zastřešeno celé atrium, vybudován supermarket a zmodernizovány prodejní prostory druhého nadzemního podlaží.⁵⁴ V září 2013 pak byl Obchodní dům znovu otevřen po náročné modernizaci interiérů, kdy došlo k uzavření celého prostoru, horní galerie byla propojena uprostřed atria lávkou a uprostřed dvorany vznikl tzv. zelený ostrov, prosklený prostor pro malé obchody, na jejichž střeše je vysazena okrasná zeleň.

Lovecký zámek Tři trubky v Brdech (1972)

Lovecký zámek Tři trubky v Brdech navrhl vídeňský architekt italského původu Camillo Sita v duchu doznívajícího romantismu na konci 80. let 19. století pro Jeronýma Colloredo - Mansfelda. Díky své strategické poloze uprostřed vojenského prostoru v brdských lesích sloužil především reprezentačním účelům. Hostil prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka, později Edvarda Beneše a za okupace zde pobýval německý polní maršál Walter von Brauchitsch. I po druhé světové válce zámek zůstal místem, které navštívilo množství čelních představitelů armády či ministerstva obrany. Z těchto důvodů byl udržován ve velmi dobrém stavu.

V sedmdesátých letech pak proběhla rekonstrukce exteriéru a interiéru, na které Klement Štícha pracoval společně s Ing. arch. Bohumilem Chvojkou a Ing. arch. Miloslavem Sýkorou⁵⁵. Vytvořil zde výtvarnou výzdobu společenských prostor.

Cizinecký dům (1974 - 1975)

Původně funkcionalistický objekt Cizinecký dům (dnes známý pod názvem Hotel CD) byl vybudován Škodovými závody v letech 1928-1929 a vznikl využitím dvou starších vil, z nichž jedna byla rozšířena přístavbou. Zároveň pak byla postavena v zahradě ještě

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Fakta a čísla. In: *Centrum Doubravka* [online]. . © 2012.

Dostupné z: <http://www.centrumdoubavka.cz/70-fakta_a_cisla> [cit. 2014-06-12].

⁵⁵ Klement Štícha. *Československý architekt*. 1976, roč. 22, č. 20, s. 2.

třípatrová novostavba hotelu⁵⁶. Reprezentační spojovací křídlo, propojující oba objekty, s monumentálním vchodem a prosklenou ocelovou kopulí nad hlavním sálem pak vzniklo v roce 1931⁵⁷. Architektem tohoto počínu z přelomu 20. a 30. let byl Jaroslav Fišer⁵⁸.

Objekt sloužil většinou pouze pro ubytování zahraničních hostů a úředníků a při konání společenských akcí oborového podniku Škoda Plzeň. Pro veřejnost nebyl přístupný.

V 70. letech se pracovalo na obnově interiéru a částečně i exteriéru budovy. Přestavba zahrnovala zejména změnu vzhledu interiérů, při níž vznikla řada atypických sálů a salonků, jež byly doplněny různými uměleckými díly a uměleckořemeslnými prvky, např. dekorativní stěny od Ladislava Fládra a reliéfy Břetislava Holakovského⁵⁹.

Tato modernizace patří mezi nejvýznamnější architektonické práce Klementa Štíchy. Dokládá to i Josef Šteffel: „*Plné možnosti vlastního komplexního architektonického řešení se mu dostalo při rekonstrukci interiérů Cizineckého domu o. p. Škoda v Plzni, v nichž mohl volně rozvíjet vlastní záměry interiérového řešení. Použitím výrazových možností dřevěných obkladů stěn ve vazbě s leptaným sklem, kovovými a dřevěnými plastikami, textilními realizacemi a závěsnými obrazy více než dvaceti výtvarníků dosáhl jedolitého zasazení individuálních uměleckých realizací ve vlastní celkové architektonické koncepci.*“⁶⁰

V zasedací síni, zimní zahradě, saloncích a dalších interiérech spojuje Klement Štícha svůj smysl pro architektonický řád s citem pro materiál, strukturu a barvu. Kromě vnitřního zařízení, nábytku, keramických stěn a osvětlovacích těles vytvořil pro tyto prostory také osobité tapisérie. Jiří Vykoukal tuto skutečnost komentuje slovy: „*Zatím nejucelenějším výrazem takto chápané a uskutečňované koncepce je Cizinecký dům oborového podniku Škoda Plzeň, kde se při realizaci objektu mohla Štíchova osobnost rozvinout v celé šíři svého talentu - od úplného interiérového vybavení k architektonickým realizacím exteriérovým.*“⁶¹

Přestože se jednalo o velký a velmi propracovaný projekt, který v sobě kloubil nové interiérové dispoziční řešení s veškerými funkčními doplňky a užitým uměním, tak podle PhDr. Vladislava Krátkého⁶² nemohl být z důvodu přílišné náročnosti uskutečněn v plném rozsahu a zcela podle představ architekta. Nebyly též k dispozici potřebné technické vymoženosti, např. nemohl být zajištěn odpovídající počet pracovních sil pro údržbu objektu. Projekt byl tedy v takovém rozsahu neproveditelný. Z tohoto důvodu také bohužel nejsou k

⁵⁶ BERNHARDT, Tomáš. *Plzeň: průvodce architekturou města od počátku 19. století do současnosti*. Plzeň: Nava, 2013, s. 271. ISBN 978-80-7211-433-7.

⁵⁷ O nás. In: *CD Hotel Garni Plzeň* [online]. Dostupné z: <<http://www.hotelcd.cz/onas.html>>[cit. 2014-06-16].

⁵⁸ LIPUS, Radovan - VÁVRA, David. *Šumná města. Třetí kniha, Plzeň, Kroměříž, Benešov, Polabí, Valašsko, Jiráskův kraj, Slovácko, Chebsko, Šumava, Beroun, Třebové, Litomyšl, Trutnov, Otava, Jihlava, Tábor, Znojmo*. Brno: Druhé město, 2008, s. 31. ISBN 978-80-7227-275-4.

⁵⁹ BERNHARDT, Tomáš. *Plzeň: průvodce architekturou města od počátku 19. století do současnosti*. Plzeň: Nava, 2013, s. 271. ISBN 978-80-7211-433-7.

⁶⁰ ŠTEFFEL, Josef. Nad díly Klementa Štíchy. Tečka za jednou plzeňskou výstavou. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

⁶¹ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy realizace*. Plzeň: Stráž, 1976, s. 6.

⁶² Rozhovor autorky s PhDr. Vladislavem Krátkým, 12. 5. 2014.

projektu v archivu Škoda (pracoviště Státního oblastního archivu v Plzni se sídlem v Klášteře u Nepomuka) žádné písemné podklady k dispozici.

Přesto Klement Štícha na spolupráci s oborovým podnikem Škoda Plzeň vzpomínal rád. V rozhovoru pro Český rozhlas⁶³ uvedl, že měl při práci absolutně volnou ruku. Pokud potřeboval nějaký materiál, generální ředitel do dvou dnů vše obstaral.

V současné době je Hotel CD určený k prodeji. Doufejme proto, že slova Davida Vávry zůstanou vyslyšena: „*I když interiéry jsou pravdivým otiskem zavrženímohodné doby normalizace, tvoří mimořádně jednotný výtvarný celek, který by se měl zachovat příštím generacím.*“⁶⁴

Centrální autobusové nádraží Plzeň (1977, 1982)

V roce 1977 byla zahájena výstavba nového autobusového terminálu mezi Tylovou a Skvrňanskou ulicí, který umožní přestup na jednom místě a odstavení autobusů různých linek. První etapa výstavby nádraží ČSAD (dnes Centrální autobusové nádraží) byla dokončena v roce 1979 a znamenala uvedení do provozu ostrovních nástupišť s přístřešky a podchodem spojující Husovu a Tylovu ulici a jednotlivá nástupiště. Právě podchody Centrálního autobusového nádraží jsou realizací Klementa Štíchy.⁶⁵

Po dokončení druhé etapy, v roce 1983, byla otevřena moderní odbavovací hala. Dodnes zde můžeme vidět rozměrný keramický reliéf zdobící stěnu u východu k nástupištím. Na něm spolupracoval Štícha roku 1982 se Zdeňkem Jílkem, sochařem zaměřujícím se převážně na keramické plastiky vsazené do prostředí v té době moderní architektury.

Děkanát Pedagogické fakulty (1979, 1982)

V roce 1979 vytvořil Klement Štícha návrhy úprav interiérů a exteriérů děkanátu Pedagogické fakulty v Sedláčkově ulici v Plzni. O tři roky později pak realizoval výtvarnou výzdobu - obrazy, mříže a osvětlovací plastiky⁶⁶ a setkal se zde i s problémem řešení podzemních prostor. Podle Jany Potužákové zde Štícha vytvořil „...*mimořádně poutavý komplex, kde se ve šťastné jednotě v celku i detailu snoubí účel, užitý materiál, výtvarné zpracování i potřeby člověka.*“⁶⁷

⁶³ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online].

Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>> [cit. 2014-02-18].

⁶⁴ LIPUS, Radovan - VÁVRA, David. *Šumná města. Třetí kniha, Plzeň, Kroměříž, Benešov, Polabí, Valašsko, Jiráskův kraj, Slovácko, Chebsko, Šumava, Beroun, Třebové, Litomyšl, Trutnov, Otava, Jihlava, Tábor, Znojmo*. Brno: Druhé město, 2008, s. 31. ISBN 978-80-7227-275-4.

⁶⁵ POTUŽÁKOVÁ, Jana. K pětapadesátinám výtvarníka a architekta Klementa Štíchy. Má rád život. *Pravda*. 21. ledna 1988, roč. 69, s. 5.

⁶⁶ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy*. Plzeň: Stráž, 1984, s. 6-7.

⁶⁷ Tamtéž, s. 3.

Rekonstrukce plzeňské radnice

Klement Štícha se podílel na architektonicko-výtvarném řešení Mazhausu plzeňské radnice a na přelomu let 1992 a 1993 navrhl interiér sněmovního sálu.

Potužáková během našeho rozhovoru⁶⁸ zmiňuje, že se při úpravách interiérů radnice oprostil od všech předchozích nevhodných dobových nánosů a přiklonil se ke klidnému dřívějšímu řešení Svatopluka Jankeho v užití kvalitních materiálů a v čistém tvarovém působení renesančních architektonických článků.

Sněmovní sál, půdorysně kopírující obřadní síň o patro níže, zaujme červenými sedadly u dřevěných stolků sestavenými do písmene U a natočenými k řečnickému pultu a křeslům představitelů města. Veškerý nábytek byl realizován podle návrhů Klementa Štíchy.⁶⁹

Potužáková⁷⁰ se domnívá, že byl s výsledky své práce dle možností spokojen. Což se týká i výzdoby zmíněného jednacího sálu zastupitelstva, kam byly zcela dle jeho představ zapůjčeny ze sbírkového fondu Západočeské galerie kresebné kartóny Mikoláše Alše z cyklů *Z dějin národa českého a Řemesla*⁷¹, související s Alšovou sgrafitovou výzdobou plzeňských domů, zejména pak v Solní ulici a bloku domů na rohu Klatovské a Nerudovy ulice.

Kartony tak alespoň částečně odkazují na původní využití sálu, který po rekonstrukci na počátku 20. století fungoval jako městská obrazárna⁷². To také dokládají dva čtvercové světlíky ve stropě, jež jsou zachovány až do současnosti.

Galerie Jiřího Trnky

Galerie Jiřího Trnky je výstavním prostorem Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti. Dle slov Jany Potužákové⁷³ vznikla galerie úpravou bývalé mléčné jídelny na počátku 90. let a předpokládala funkční propojení trojitého historického prostoru (výstavní sálky a zázemí pro práci) a možné spojení s vedlejší Galeríí města Plzně (dříve prodejna nábytku) pro širší příležitostné výstavy.

⁶⁸ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

⁶⁹ RŮŽIČKA, David. Zastupitelé se vozí na zaoceánském parníku: Seriál plzeňská tajemství. *Plzeňský deník*. 4. prosince 2004, roč. 13, s. 11.

⁷⁰ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

⁷¹ RŮŽIČKA, David. Zastupitelé se vozí na zaoceánském parníku: Seriál plzeňská tajemství. *Plzeňský deník*. 4. prosince 2004, roč. 13, s. 11.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

Podle ní se charakteristickým rysem této práce interiérového architekta jeví vyhraněný cit pro historický prostor, v klenbách a klenebních lunetách působící čistě, bez zbytečného narušení původnosti technickými nezbytnostmi (zásuvky, závěsný systém, osvětlení atp.). Zvláště pokud si uvědomíme technologické možnosti doby úpravy a současné technické poznatky, pak lze jistě ocenit nadčasovost Štíchovy práce třeba v užití osvětlení výstavního prostoru. To bylo nově upraveno až v roce 2012.

I přes finanční omezení rekonstrukce působí prostory vyváženě, důstojně, nadčasově.

Architektonické řešení výstav

Mezi četnými realizacemi Klementa Štíchy se jistě nedají opominout architektonická řešení mnohých výstav. Ať už v rámci jeho působení ve Stavoprojektu, nebo v pozdější době pro Svaz českých výtvarných umělců nebo Unii výtvarných umělců plzeňské oblasti.

Výstava zlepšovacích návrhů

Jeden z prvních úkolů po jeho příchodu do Plzně v roce 1960 bylo vytvoření stálé expozice zlepšovacích návrhů a technického kabinetu zlepšovatelů. Společně s architektem Jaroslavem Chrtem navrhli mimo vlastní interiér výstavního pavilonu též prostor mezi jednotlivými dřevěnými pavilony výstaviště a letním kinem. Uvnitř pavilonu pak museli vytvořit prostory, které byly schopné pojmout jak variabilní exponáty dle zaměření konkrétní výstavy, tak i stálou přednáškovou síň s kinosálem či příruční knihovnu.⁷⁴

Výstava Nové bydlení

V témže roce 1961 Klement Štícha ve spolupráci s Miloslavem Sýkorou a Jaroslavem Chrtem instalovali výstavu Nové bydlení, při níž demonstrovali vzorový byt určený pro čtyřčlennou rodinu v panelovém domě. Maketou bytu, provedenou ve skutečném měřítku a včetně úplného zařízení a vybavení⁷⁵, mohli návštěvníci volně procházet. Zařízený byt byl vybaven budoucími symboly sídlišť - skříňovými stěnami v předsíni, koupelnovým jádrem a kuchyňskou linkou. Těžištěm celého dispozičního řešení byl obývací pokoj o rozloze necelých šestnácti čtverečních metrů⁷⁶.

⁷⁴ SÝKORA, Miloslav. Stálá výstava zlepšovacích návrhů v Plzni. *Československý architekt*. 1961, roč. 7, č. 13-14, s. 6.

⁷⁵ CHRT, Jaroslav. Plzeňská výstava - z nejuspěšnějších. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

⁷⁶ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 33. ISBN 978-80-86415-90-1.

Ex Plzeň

Již v padesátých letech minulého století docházelo ke kulturnímu a sportovnímu rozvoji města. Přestože byly zakázány veškeré nezávislé kulturní i tělovýchovné aktivity, vznikaly nové, státem řízené instituce. V šedesátých letech tento trend přetrvával a vlivem úspěchu Československého pavilonu na výstavě EXPO 1958 v Bruselu se podobné akce začaly objevovat i u nás. V roce 1966 tak byla zahájena tradice gastronomických výstav EX Plzeň na plzeňském výstavišti (dnes areál Obchodního centra Plzeň Plaza). Nejednalo se primárně o politický, ale spíše kulturně-propagační počín, kde se mohli návštěvníci seznámit s novými nebo méně dostupnými produkty.⁷⁷

O tom, že se Plzeň zaměří na výrobky potravinářského průmyslu, cestovního ruchu, gastronomie a pohostinství, bylo rozhodnuto již kolem roku 1960⁷⁸. Výstavy EX Plzeň se konaly v areálu plzeňského výstaviště, které bylo za tímto účelem postupně upravováno a doplňováno. Tím vznikly četné příležitosti pro architekty a výtvarníky. V letech 1967-1980⁷⁹ tak Klement Štícha působil jako hlavní architekt těchto mezinárodních výstav (v prvním roce konání tuto funkci vykonával Miloslav Sýkora⁸⁰).

Původní výstavní areál, postavený již v roce 1938, byl v polovině šedesátých let v zanedbaném stavu a do té doby využíván jen z části. Původní dva pavilony, které byly opraveny a spojeny zastřešením, jež vytvořilo centrální prostor atria⁸¹, byly rozšířeny o další dva. Řeku Mži překlenula železobetonová lávka, která umožnila propojit hlavní výstavní areál s pavilony, jež byly později vystavěny za řekou. Úspěch prvního ročníku v roce 1966 napomohl k dalšímu rozšiřování areálu, který byl završen o dva roky později, kdy výstavy EX Plzeň získaly oficiálně mezinárodní charakter⁸².

Ve druhém ročníku EX Plzeň 67 patřily mezi nejvýznamnější expozice *Pavilon chutí a vůní* a *Pavilon slavného piva*. V prvním jmenovaném mohli návštěvníci shlédnout novinky a výrobky zdravé výživy, krajové speciality či zahraniční výrobky a účastnit se degustací a soutěží. Prezentace plzeňského pivovaru, jež patřila k výtvarně nejmoderněji řešeným expozicím, seznamovala s historií, vývojem ochranné známky a výrobou piva a také oslavovala výročí 125 let trvání plzeňského prazdroje.⁸³

⁷⁷ DOUŠA, Jaroslav a kol. *Dějiny Plzně v datech: od prvních stop osídlení až po současnost*. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 417-422. ISBN 80-7106-723-7.

⁷⁸ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 93. ISBN 978-80-86415-90-1.

⁷⁹ POTUŽÁKOVÁ, Jana - HAVLIC, Vladimír - SÝKORA, Miloslav. *Malá encyklopedie výtvarných umělců a architektů západních Čech: 1945-1990*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, s. 113. ISBN 80-7088-016-3.

⁸⁰ SUDA, Stanislav. Plzeň získává tradici ve výstavnictví. *Československý architekt*. 1966, roč. 12, č. 20-21, s. 3.

⁸¹ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 93. ISBN 978-80-86415-90-1.

⁸² Tamtéž, s. 94.

⁸³ Obraz našeho pohostinství. Otevřely se brány celostátní výstavy EX Plzeň 67. *Rudé právo*. 25. června 1967, č. 173, roč. 47, s. 1.

Na práci hlavního architekta vzpomínal Klement Štícha v rozhovoru pro Český rozhlas⁸⁴. Svoji funkci přirovnával k řediteli podniku, který musí spolupracovat s desítkami dalších zaměstnanců. Stejně tak on spolupracoval se scénáristou, výtvarníky a dalšími architekty a projektanty různých expozic. Bývalý ředitel výstav EX Plzeň Václav Kohoutek⁸⁵ srovnával výstavy s divadlem. Podle něj musel Štícha neustále upravovat interiéry pavilonů, přizpůsobovat je dané výstavě a vytvářet takové kulisy, aby návštěvníci přišli vždy do úplně jiného prostředí. Výtvarník Zdeněk Světlík⁸⁶ pak uvedl, že než vůbec k výstavě mohlo dojít, vše muselo projít celým složitým procesem - od objíždění a schvalování návrhů jednotlivých stánků vystavovatelů až po schvalovací řízení celé kompozice výstavy.

Podle slov Václava Kohoutka⁸⁷ se bohužel nedochovaly žádné materiály, které by dokládaly jednotlivé výstavy probíhající v rámci EX Plzeň. Uvedl, že si uchovával všechny náměty, libreta, scénáře, rozpočty a hodnocení, která musel zpracovávat pro vládní komisi pro výstavnictví, svázané do knih podle jednotlivých ročníků výstav ve své kanceláři. Když odcházel v roce 1992 ze své funkce, všechny materiály, včetně původních projektů Klementa Štíchy, dále pak katalogy, plakáty, pozvánky ad., předal svému nástupci. Ten s nimi pak naložil ne jako s prameny, které dokládaly významnou etapu plzeňského výstaviště, ale jako s bezcennými starými dokumenty, jež nezasluhují další archivaci.

Restaurační pavilony v areálu Za řekou

Původním záměrem bylo ukázat na výstavách EX Plzeň různé způsoby stravování ve vybraných oblastech Československa formou informačních panelů. Klement Štícha však prosadil výstavbu skutečných dřevěných restauračních zařízení, ve kterých se budou podávat jídla typická pro daný region⁸⁸. Tyto půvabné stavby, postavené v letech 1966 - 1969 a citlivě snoubící prvky lidové architektury s použitým přírodním materiálem, dotvářely svébytný charakter plzeňského výstaviště.

Podle Jiřího Vykoukala Klement Štícha při stavbě Rybářské bašty, Koliby, Salaše, Lovecké chaty a Viechy, „...nejprecizněji formuloval svůj vztah k přírodnímu materiálu - dřevu, a k oblasti, která jej v jeho původní podobě užívala nejdůsledněji - lidové architektuře. [...] Jednoduchost, účelnost, funkčnost v úhrnu dokonalého estetického účinku, jenž se formoval

⁸⁴ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online].

Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>> [cit. 2014-02-18].

⁸⁵ HLOBIL, Jiří. *Vzpomínky na fenomén plzeňského výstaviště*. Beseda s pamětníky a tvůrci. Západočeská galerie v Plzni, 4. února 2014.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ ŠTÍCHA, Klement. Interview. In: *Náš host*. Český rozhlas Plzeň, 19. ledna 2013, 11:20. [online]

Dostupné z: <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2814778>> [cit. 2014-02-18]

v podvědomí venkovského člověka po staletí, v dokonalém sepětí s přírodou a formami i rytmem jejího života, jsou tu gruntem.“⁸⁹

Kromě těchto dřevěných staveb, které v sobě podle Petra Štíchy⁹⁰ kloubí moderní dynamickou architekturu a využití tradičních materiálů, byla rozšířena také Interkavárna. Stavba „...na nároží hlavní výstavní osy a nábrežní promenády. Její dynamicky působící zastřešení nesla lanová konstrukce, zavěšená v ocelovém rámu tvaru dvou nakloněných trojúhelníků.“⁹¹

Objekty sloužily svým účelům po celou dobu konání výstav EX Plzeň a některé z nich ještě i po jejím skončení. Jako první z těchto pavilonů zanikla Rybářská bašta, ještě před rokem 1989. Další restaurační zařízení byly zničeny povodněmi v srpnu 2002. Klement Štícha se k tomu vyjádřil slovy: „Byla to jedna etapa, a ta skončila. Největší rozkvět zažily hned na konci šedesátých let. Vznikaly postupně podle vzorů z Tater, Šumavy, Podještědí nebo jako rybářská bašta. Bylo to něco nového a lidem se líbily. Po deseti, patnácti letech už to byla jen komerční záležitost, nikdo nepřicházel s žádným oživením.“⁹² Do konce roku 2005 pak bylo zlikvidováno celé výstaviště a na jeho místě postaveno obchodní centrum.

Model Rybářské bašty

Rybářská bašta, pravděpodobně nejslavnější restaurační pavilon v části výstaviště Za řekou, se dočkala svého modelu v měřítku 1:50⁹³. Byl zhotoven v roce 2013 Miroslavem Korandou⁹⁴ ku příležitosti výstavy *Lesk, barvy a iluze / Architektura Plzně v šedesátých letech*, na které byl také slavnostně představen. Zmenšenina rozšiřuje sbírku architektonických modelů Západočeské galerie v Plzni.

Podle Domanického⁹⁵ se v atypických restauračních zařízeních prolínala tradice regionů či typů staveb s moderními trendy bruselského stylu. Podobné bašty vznikaly v rekreačních oblastech již v době Rakouska - Uherska. Dále uvádí⁹⁶, že Rybářská bašta na plzeňském výstavišti byla vybudována při druhém ročníku výstavy EX Plzeň a měla vlastní kuchyni a zahradní restauraci. Před objektem se také nacházel bazén s rybami, které si mohli

⁸⁹ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy realizace*. Plzeň: Stráž, 1976, s. 6.

⁹⁰ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

⁹¹ DOMANICKÝ, Petr. *Lesk, barvy a iluze: architektura Plzně v šedesátých letech*. Plzeň: Západočeská galerie, 2013, s. 94. ISBN 978-80-86415-90-1.

⁹² DOBRÁ, Helena. Štícha: Nemám čas se nudit. *Plzeňský metropol*. 23. ledna 2003, roč. 2, s. 8-9.

⁹³ Ve Třináctce ve středu představí Rybářskou baštu. In: *Region Plzeň*. 7. ledna 2014. [online]. © 2000 - 2014.

Dostupné z: <<http://www.regionplzen.cz/zpravodajstvi/?ve-trinactce-ve-stredu-predstavi-rybarskou-bastu>> [cit. 2014-01-22].

⁹⁴ NĚMCOVÁ, Barbora. Galerie získala model rybářské bašty z bývalého plzeňského výstaviště. In: *iDNES.cz*. 12. ledna 2014. [online]. . © 1999 - 2014. Dostupné z: <http://plzen.idnes.cz/rybarska-basta-plzen-v-zapadoceske-galerii-f2k-/plzen-zpravy.aspx?c=A140110_111330_plzen-zpravy_pp> [cit. 2014-01-22].

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Model Rybářské bašty z výstaviště obohatí v Plzni sbírku galerie. In: *ČeskéNoviny.cz*. 8. ledna 2014. [online]. . © 2014. Dostupné z: <<http://www.ceskenoviny.cz/kultura/zpravy/model-rybarske-basty-z-vystaviste-obohati-v-plzni-sbirku-galerie/1028069?>> [cit. 2014-01-22].

návštěvníci sami chytit na udici a personál jim je poté připravil. Model věrně rekonstruuje kromě samotné stavby i její blízké okolí včetně zmíněné nádrže s vodou.

Památníky

Klement Štícha se též architektonicky podílel na památnících v Nečtinách a Žihli, které vytvořil společně se sochařem, zasloužilým umělcem Aloisem Soprem.

V roce 1969 uběhlo 800 let od první zmínky o obci Nečtiny. Památník vytvořený o rok později a oslavující tuto událost, je umístěný na návsi na travnatém prostranství před bývalou radnicí (dnes restaurace Na radnici). Je tvořen jednopohledovou pískovcovou deskou postavenou na dvou soklech ve tvaru kvádrů a doplněný keramickými mísami. Uprostřed desky je umístěn stylizovaný znak Nečtin.

Na západním okraji Žihle, u pozdně barokního kostela sv. Filipa a Jakuba, byl vytvořen v roce 1972 památník obětem fašismu. Nachází se u hrobu 273 vězňů⁹⁷, kteří zde zahynuli při tzv. pochodu smrti v dubnu 1945. Toto pietní místo navrhl také Klement Štícha ve spolupráci s Aloisem Soprem.

Volná tvorba

Výtvarná tvorba Klementa Štíchy tvoří jakousi protiváhu jeho občanské profese architekta, přesto však tyto dvě roviny nejsou ve vzájemné konfrontaci. Naopak by se dalo říci, že právě malířská a architektonická tvorba jsou ve vzájemné symbióze. Výtvarné dílo je začleňováno přímo do jím navržených architektonických či interiérových kompozic. Prostřednictvím obrazů a volné tvorby ustupuje Štícha z veřejných prostor do soukromí svého ateliéru, kde se může věnovat svým vzpomínkám a intimním prožitkům získaných především pobytem v přírodě, ať už v místech prožitého dětství, milované Šumavě či v okolí své chalupy v Plachtíně na Nečtinsku.

Jaroslav Peklo charakterizoval jeho ranou tvorbu slovy: „*Štícha není figuralista, a nedělá ani portréty; maluje vesnické chalupy, záběry z Plzně, krajiny a starou architekturu. Jeho práce nejsou chmurné, přemalované nebo kresebně chybné - naopak signalizují autorův humor, radost z podařené čáry, a všechny se vyznačují suverénní kresbou, barevnou vyvážeností, smyslem pro zkratku a lehkostí, s jakou byly tvořeny.*“⁹⁸ Přestože to jsou slova, která popisují tvorbu dvaatřicetiletého výtvarníka, jsou platná po období celého jeho tvůrčího života.

⁹⁷ Žihle. In: *Stránky obce Žihle* [online]. Dostupné z: <<http://www.ou-zihle.cz/historie.html>> [cit. 2014-06-16].

⁹⁸ PEKLO, Jaroslav. Klement Štícha. In: *Kulturní přehled*. Plzeň: Park kultury a oddechu, 1965, s. 8.

Výtvarník se během svého života účastnil několika desítek kolektivních výstav a v pozdějším období představil svou tvorbu na mnoha samostatných výstavách. Z těch reálně nedávných můžeme jmenovat výstavu *Moje město Plzeň*, která probíhala v letních měsících roku 2005 v Západočeském muzeu. Na tomtéž místě prezentoval svoji *Současnou tvorbu* na přelomu let 2004 a 2005. V létě 2012 pak proběhla rozsáhlá výstava *Pocťa krajiny* v chotěšovském klášteře, kde umělec představil i svá velkoformátová nebo prostorová díla, jež ne všechna mohla být díky svým rozměrům do té doby představena veřejnosti.

Tvůrčí vývojové fáze

Tak jako každý umělec si i Klement Štícha během své přes půl století dlouhé tvorby prošel několika vývojovými etapami. Potužáková a Wenig nabízejí pohled v kontextu užívání barev i kompozici obrazu. Losenický se zaměřuje na sdělení citového vztahu divákovi.

Potužáková⁹⁹ uvádí, že v rané formě využíval Štícha klasickou perspektivu a spíše potmělou paletu. Postupně se ve svých obrazech dopracoval k nahlížení shora, ptačí perspektivě, která mu umožňovala opomíjet řadu detailů a naopak se více věnovat barevným plochám. V poslední době pak využíval i nových materiálů a jejich kombinací a svá témata řadil do vícečetných celků.

Podobně se ke Štíchově malířskému vývoji staví i Jan Wenig¹⁰⁰, který spatřuje první období ve výtvarnickových temných barvách, místy oživených bílým nebo světle šedým kontrastem, a konstruování geometrických objemů a citlivých linií. V dalším období pak poukazuje na projasňující se barevnou paletu a autorův zájem o několik základních krajinných celků, které dále přetváří do rozmanitějších tvarů. Symbol klidu objevuje ve vertikále, naopak dramaticčnost obrazu dodává složitost křivek a koulí.

Losenický pak dělí malířskou tvorbu Klementa Štíchy na tři vývojové etapy podle výmluvnosti citového prožitku autora směrem k divákovi. Podle něj první období, přelom 60. a 70. let, zdůrazňuje „*struktury malířských materiálů v technice enkaustiky a jejich kombinací, které nás v prosvítání průhlednými lazurami obohacuje o hmatový vjem a s ním vyvolává i naše souznění s racionálnem nejméně poznamenanými vrstvami psychiky.*“¹⁰¹

V období dalšího desetiletí Štíchovy tvorby pak upozorňuje na barevnou příbuznost a kontrastní kolorit. „*Zlatově okrové plochy postihují základní harmonické souznění*

⁹⁹ POTUŽÁKOVÁ, Jana. Klement Štícha bilancuje v Západočeském muzeu. *Plzeňský deník*. 28. ledna 2005, roč. 14, s. 2.

¹⁰⁰ WENIG, Jan. Dojmy z výstavní síně. *Pravda*. 13. listopadu 1969. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

¹⁰¹ LOSENICKÝ, Bronislav. Je co objevovat. K výstavě obrazů Klementa Štíchy v plzeňské galérii Jiřího Trnky. *Právo*. 23. listopadu 1992, roč. 2, s. 6.

krajinných prvků, kontrasty teplých červení a chladných zelenomodrých tónů vnášejí do obrazů protikladnost civilizačních a přírodních momentů v jejich reálné symbióze.“¹⁰²

Poslední období je pak ve víceméně monochromní barevnosti, která ovšem zesiluje dynamičnost krajinného motivu, prostorovou otevřenost a tím dává divákovi možnost svobodnějšího nahlížení na dílo a většího využití fantazie.

Malby

Hlavní inspiraci k malbě nalézá Klement Štícha v přírodě, ve které strávil své dětství a rád se k ní vracel nejen ve svých vzpomínkách po celý život. Jak uvádí Jana Potužáková, příroda je pro Štíchu „*pramenem hedonismu, harmonie, klidu i pohybu, radosti i smutku. Vládne zde tedy dialektika vztahů, z nichž posléze eliminuje, aby preferoval kladné póly. Proto v kontextu Štíchovy malířské tvorby nenalzáme negaci života, ale jeho rozvoj, oslavu, vzestup...*“¹⁰³ Sám Štícha, přestože nezpracovával klasickým realistickým způsobem, se necítil být abstraktním umělcem¹⁰⁴. Přírodou se inspiroval a navíc do svých děl vnášel imaginární vjemy. Snažil se zachytit atmosféru přírody tak, jak na něj působila.

Malířská díla Klementa Štíchy vznikala buď díky prvotním kresebným záznamům, nebo tak jak se umělci přírodní scenérie vryly do paměti. Prvořadou úlohu v obraze hraje vždy barva, kterou díky svému koloristickému cítění dokáže uplatnit jak v teplé či studené škále, tak i komplementárních tónech. Podle Potužákové¹⁰⁵ vychází při práci s barvou z informelu, kde ho ovlivnil hlavně bělorusko-francouzský malíř Marc Chagall nebo Francouz Robert Delaunay.

Malíř využívá širokou škálu výtvarných technik, které využívá samostatně i ve vzájemné kombinaci. Tvoří olejem, akrylem, temperovými či pastelovými barvami. Právě pastel můžeme zařadit na pomezí kresby a malby, čehož také autor využívá při tvorbě touto technikou a přechází od kresebné linie k barevné plošnosti. Pastel mu umožňuje vytvářet nejjemnější barevné přechody, využívat sousedství protikladných barev nebo naopak produkovat celé převážně monochromní obrazy.¹⁰⁶

„Žánrové spektrum Štíchovy malířské tvorby je poměrně omezené. Je soustředěn prioritně na přírodu, zejména krajinu, sekundárně na vedutu, v níž vůdčí postavení zaujímá

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy*. Plzeň: Stráž, 1984, s. 2.

¹⁰⁴ RABOCH, Zdeněk. Klement Štícha hledí na svět s optimismem. *Plzeňský kulturní přehled*. Příloha Plzeňského deníku, říjen 2002, roč. 9, s. 28.

¹⁰⁵ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy. Současná tvorba*. Plzeň: Galerie Jiřího Trnky, 2002, s. 2.

¹⁰⁶ LOSENICKÝ, Bronislav. Jaro s tvorbou Klementa Štíchy. Galerie 21 v Prokopově ulici otevřela výstavu zahrnující obrazy, kresby, pastely a aradekory plzeňského architekta. *Plzeňský deník*. 22. března 2000, roč. 9, s. 17.

Plzeň, město, k němuž se v desetiletích soužití s ním vytvořily u autora specifické separátní vztahy. ¹⁰⁷

Právě krajinu Plzeňska, ale i Chodska a Rokycanska prezentoval na výstavě v Nepomuku v roce 1997. Ve své volné malbě si postupně vytvořil osobitou techniku, kdy kombinuje průzračné lazury s drsným povrchem pískovaných ploch, akryl s olejem či temperu s voskovou malbou.¹⁰⁸ Zároveň mu hladký či zdrsňený povrch nebo i jemná modelace umožňuje využívat povrchové struktury a přibližovat se reliéfnímu charakteru nejen plzeňské krajiny, ale i jejího okolí. Tímto způsobem se snaží přetlumočit svůj osobní prožitek, niterný vztah k věcem důvěrně známým. Jeho obrazy však nepředávají jen to, co sám autor vidí, ale také vyvolávají emoce, barvy a jejich kombinace zasahují divákův zrak a dávají prostor pro vlastní invenci, fantazii a vyprávění příběhů a vzpomínek.

O rok později, v zimě 1998, pak představil v plzeňské galerii V patře obrazy, ve kterých se oproti předchozím soustředil pouze na určité výseky reality, nejčastěji na koruny stromů, z nichž pak budoval celou kompozici.¹⁰⁹

Autor také pracuje s formáty svých obrazů. Vedle klasických obdélníkových a čtvercových ploch využívá také kruh neboli tondo či jiné méně frekventované tvary.

Kresby

Přestože je v malbě realita zašifrovaná umělcovým dojmem a fantazií, v kresbě je skutečnost podána jistou vypsanou rukou architekta, v nichž se věnuje především městským motivům a vedutám.

Jeho kresebné záznamy přinášejí pohledy na místa v kraji, která ho něčím oslovila a váže ho k nim osobní zájem. „*Rukopis kreseb, ale i grafik a počítačových grafik je u Klementa Štíchy nezaměnitelný, dokládá vždy jeho kreslířskou vyspělost a také nikdy nepopírá profesi architekta. Linie je pružná, jaksi technicky strohá, ale přesto živá, plná.*“¹¹⁰ Takto popisuje Štíchovu kresbu Jana Potužáková, která zároveň upozorňuje, že je to pilný a neúnavný autor, jenž „dokáže neustále vidět nové v mnohokrát viděném.“¹¹¹

Během výstavy v Nepomuku v roce 1997, představil Klement Štícha své kresby, které vznikly právě díky inspiraci tímto městem. Zachytil na nich různá zákoutí i hlavní dominanty, jakými jsou kostel sv. Jana nebo zámek na Zelené hoře.

¹⁰⁷ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy*. Plzeň: Stráž, 1984, s. 2.

¹⁰⁸ ŠMÍD, Miloslav - ŠMÍDOVÁ, Věra. Klement Štícha vystavuje v Nepomuku: Jasný rozumový řád a smysl pro vyváženou kompozici prozrazují i ve volné tvorbě architekta. *Plzeňský deník*. 11. července 1997, roč. 6, s. 14.

¹⁰⁹ Krajina Klementa Štíchy. Tolikrát ztvárněné téma v nové působivé podobě. *Plzeňský kulturní přehled*. Příloha Plzeňského deníku, prosinec 1998, roč. 5, s. 21.

¹¹⁰ ŠTÍCHA, Klement. *Moje město Plzeň*. [s. 3]: 2005.

¹¹¹ Tamtéž.

Náměty z Plzně a okolí pak Štícha prezentoval v Galerii 21 v roce 2000. Bronislav Losenický se k jeho kresbám vyjádřil takto: „V kresbách dosvědčuje nejen pohotovost záznamu a smysl pro pohledovou atraktivnost námětu. Plzeňské motivy, rokycanská zákoutí, venkovské konfigurace budov... Zároveň to jsou více než kresebné dokumenty. Mají svou osobitou stylizační jednotu, rukopisnou originalitu, lineární dynamiku přítlaku a odlehčení, vyznačují se rozmanitostí šrafury i protiklady sytě prokreslených a kresbou nepokrytých míst.“¹¹²

Motivy spojené s Plzní a plzeňským pivovarem pak autor představil také na výstavě v pivovaru v roce 2003.

Dle slov Štíchova syna Petra¹¹³ měl vizi vytvoření stálé galerie, kde by byly prezentovány kresby městeček. Prý byl rád, když návštěvníci v jeho dílech poznávali místa, která znají. Některé jeho práce měly i dokumentární charakter. Postupem času došlo ve městech a vesničkách k různým stavebním úpravám a jeho kresby tak zachycovaly místa, jak si je mnozí pamětníci uchovali ve svých vzpomínkách. Tento nápad mu patrně vnukla i velká výstava zorganizovaná v regionálním muzeu v Nečtinech, kde vystavoval svá díla s motivy Nečtinska, Žlutic, Plachtína a okolí.

Aradekory

Pod pojmem aradekor rozumíme netkanou moderní tapiserii z přírodní vlny, kdy jsou hebké chomáčky tkaniny strojově spojovány s podkladem. Za zakladatele této techniky je považován domažlický malíř František Šlégr.¹¹⁴

Přestože byl aradekor pro Klementa Štíchu spíše okrajová záležitost, už od 70. let soustavně spolupracoval s ateliérem aradekoru n. p. Elitex ve Kdyni.¹¹⁵ Jeho práce zdobily či v některých případech stále ještě zdobí řadu interiérů veřejných budov, např. odbavovací hala letiště v Kbelích, sanatorium ve Františkových Lázních a nespočet obřadních síní.

Své aradekory představil poprvé v roce 1970 ve výstavní síni ČFVU v Plzni¹¹⁶. O sedm let později je vystavil společně se svými kresbami a obrazy v Centru Doubravka. Z novějších můžeme uvést výstavu z roku 2000 v Galerii 21¹¹⁷, kde prezentoval aradekory se svými dalšími díly a v roce 2001 představil tyto práce společně se dvěma dalšími výtvarníky, Slavěnou Jandovou a Zdeňkem Světlíkem, v zasedací síni Úřadu městského obvodu v Plzni-

¹¹² LOSENICKÝ, Bronislav. Jaro s tvorbou Klementa Štíchy. Galerie 21 v Prokopově ulici otevřela výstavu zahrnující obrazy, kresby, pastely a aradekory plzeňského architekta. *Plzeňský deník*. 22. března 2000, roč. 9, s. 17.

¹¹³ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013.

¹¹⁴ JÍCHA, Josef. Zahrady Klementa Štíchy. Výstava aradekorů v plzeňském Centru. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

¹¹⁵ Architekt a výtvarník. K životnímu jubileu Klementa Štíchy. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

¹¹⁶ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy*. Plzeň: Stráž, 1984, s. 4.

¹¹⁷ LOSENICKÝ, Bronislav. Jaro s tvorbou Klementa Štíchy. Galerie 21 v Prokopově ulici otevřela výstavu zahrnující obrazy, kresby, pastely a aradekory plzeňského architekta. *Plzeňský deník*. 22. března 2000, roč. 9, s. 17.

Doubravce. Prezentoval zde sedm děl s přírodní tematikou. Jeho aradekory se podobají výtvarnému projevu při malbě olejem. Z přírody vybírá jednotlivé výrazné fragmenty, postaví je do popředí svého zájmu a buduje z nich pak novou architekturu výtvarného díla¹¹⁸.

Členství v organizacích

Klement Štícha byl členem Svazu českých výtvarných umělců Západočeského kraje a Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti. Podle Potužákové¹¹⁹ náležel v obou profesních organizacích k aktivním členům, protože se vždy snažil o pozitivní formování výtvarných hledisek a uměleckou profesionalitu výtvarných umělců a jejich odpovídající postavení ve společnosti. V obou organizacích byl členy kolegiálně volen do řady funkcí, pracoval v předsednictvu, v radě, v komisích. Trvale se snažil o spolupráci se všemi členy a s hosty umělců, byl architektem členských výstav obou organizací, zejména těch, které byly dlouhodobě realizovány ve výstavní síni Západočeské galerie Masné krámy. Při této práci neuplatňoval lokální či individuální zájmy, ale usiloval o celkový pohled na výtvarnou tvorbu západních Čech.

V rámci SČVU i UVU plzeňské oblasti se zúčastňoval všech zahraničních prezentací. Zprvu to byly družební oblasti ve východním bloku, v současnosti se jednalo o partnerská území či přímé kontakty UVU plzeňské oblasti zejména v rakouském a bavorském příhraničí. Rád se také zúčastňoval mezinárodních tvůrčích plenérů, kde byl vždy vítaným hostem pro svoji komunikativnost a vzdělanostní rozhled. O samostatných autorských zahraničních výstavách není Potužáková¹²⁰ příliš informována.

SČVU Západočeského kraje

Svaz českých výtvarných umělců Západočeského kraje navazuje na činnost několika předcházejících organizací.

Již roku 1925 bylo malířem Jaroslavem Krátkým založeno Sdružení západočeských výtvarných umělců v návaznosti na starší Spolek výtvarníků plzeňských z roku 1919 a Uměleckou skupinu pod vedením grafika Jana Konůpka. Toto Sdružení se v Praze poprvé představilo roku 1932 kolektivní výstavou v Obecním domě.¹²¹

Na Sdružení západočeských výtvarných umělců pak navazuje Krajské středisko Svazu československých výtvarných umělců v Plzni, v čele s malířem Janem Wenigem, založené v roce 1950.

¹¹⁸ ŠMÍDOVÁ, Věra - ŠMÍD, Miloslav. Trojice umí kouzlit v aradekoru. *Plzeňský deník*. 21. srpna 2001, roč. 10, s. 17.

¹¹⁹ Rozhovor autorky s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ ŠULC, Marcel. *Výtvarní umělci Západočeského kraje*. Plzeň: Svaz českých výtvarných umělců, 1977, s. 3.

Západočeská organizace SČVU byla založena v březnu 1973 za vedení malíře Josefa Šteffela, zasloužilého umělce sochaře Aloise Sopra, sochaře Karla Kuneše a malířů Jana Weniga, Václava Vodáka a Pavla Maura¹²². Právě tato organizace, v níž bylo zastoupeno výrazné procento mladých umělců, přispívala svou činností v západočeském kraji k dalšímu rozvoji kulturního života. Také se podílela na úkolových akcích, pořádaných ve spolupráci s Dílem, podnikem Českého fondu výtvarného umění, jež rozšířily výstavní činnost SČVU. Úkolové akce nesly názvy např. *Mizející krajina*, *Moje město Plzeň*, *Zemědělské Tachovsko*¹²³, *Průmyslová Plzeň - Škodovka*¹²⁴, *Škodovka očima výtvarníků* nebo *Hornické Sokolovsko*¹²⁵. Umělci, pod vlivem socialismu, spolupracovali i s výrobními odvětvími, díky čemuž vznikala technicky zaměřená výtvarná díla.

Klement Štícha byl přijat do Svazu výtvarných umělců v roce 1967¹²⁶. Z úkolových akcí se účastnil výstav *Moje město Plzeň*, *Zemědělské Tachovsko* a *Hornické Sokolovsko*¹²⁷. V průběhu tohoto období vytvořil také několik děl z prostor plzeňské továrny Škoda, na kterých zachycuje nejen panorama střech, ale také turbíny, hutní průmysl a další díla demonstrující technickou vyspělost Západočeského kraje.

To také dokládají slova A. Mužíka v úvodu katalogu k výstavě k 30. výročí únorového vítězství, při níž se prezentovali členi SČVU v plzeňských Masných krámech: „*Krása přírody stále znovu objevovaná uměním, živý rytmus práce, převratná dynamika společenského dění neoddelitelně spjatá s niterným myšlenkovým a emocionálním světem člověka naší doby, zápas o sociální, technický, kulturní pokrok, boj o mírovou budoucnost lidstva, to vše jsou nevyčerpatelné inspirující zdroje soudobého umění.*“¹²⁸

Unikátní akce pak proběhly k příležitosti 35. výročí osvobození Československa, kdy byli přizváni umělci dalších socialistických zemí - Sovětského svazu, Polska, NDR nebo Bulharska a společně prezentovaly svá díla v Plzni, Geře a Rudolfstadtu.¹²⁹ Výstavám předcházely návštěvy uměleckých delegací či pracovní pobyty jednotlivých výtvarných umělců. Klement Štícha na těchto výstavách představil aradekor s názvem *Podzim*.

UVU plzeňské oblasti

¹²² Tamtéž.

¹²³ *Západočeští výtvarníci k 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*. Plzeň: Svaz českých výtvarných umělců, 1975, s. 2.

¹²⁴ ŠULC, Marcel. *Výtvarní umělci Západočeského kraje*. Plzeň: Svaz českých výtvarných umělců, 1977, s. 3.

¹²⁵ *Výtvarné umění a architektura. Výstava k 60. výročí KSČ*. Plzeň: Stráž, 1981, s. 2-6.

¹²⁶ Tvořím tak, jak jde život, říká malíř. V Trnkově galerii začíná výstava obrazů Klementa Štíchy. *Plzeňský deník*. 5. května 1998, roč. 7, s. 14.

¹²⁷ ŠTÍCHA, Klement. *Obrazy*. Plzeň: Stráž, 1984, s. 4.

¹²⁸ *Západočeští výtvarní umělci*. Plzeň: Stráž, 1978, s. 1.

¹²⁹ *Členská družební výstava*. Plzeň: Stráž, 1980, s. 1-2.

Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti navazuje na činnost Sdružení západočeských výtvarných umělců, které vlivem centralizačních likvidačních tlaků a vznikem jednotného Svazu československých výtvarných umělců zcela zaniklo 18. listopadu 1951¹³⁰, tak jako byla obecně ukončena činnost všech uměleckých spolků¹³¹. Příslušníci druhé a třetí generace SZVU se pak snažili oživit tradici organizace v nově založené Unii výtvarných umělců plzeňské oblasti v roce 1990, v jejímž čele od počátku stál akademický malíř Jaroslav Zapletal. Především i díky faktu, že mnozí z nich byli pedagogicky činní a mohli tak dědictví spolku předávat dalším generacím¹³².

V současné době Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti sdružuje 76 výtvarníků regionu - malířů, sochařů, designerů, výtvarníků v oboru užitého umění a teoretiků¹³³. Pravidelná výstavní činnost, jak umělců UVU, tak i jejich domácích a zahraničních hostů, je soustředěna v Galerii Jiřího Trnky, jejíž modernizaci navrhl Klement Štícha. Členské výstavy jsou pořádány ve výstavní síni Západočeské galerie Masné krámy. Dále pak členové UVU plzeňské oblasti vystavují samostatně v České republice i zahraničí (SRN, Rakousku, Francii, USA, Kanadě ad.¹³⁴) a účastní se mezinárodních symposií a výstav. Klement Štícha se dlouhodobě podílel na činnosti UVU PO a pracoval v jejím vedení i komisích.

Samostatné výstavy a zastoupení ve sbírkách

Klement Štícha se poprvé představil plzeňské veřejnosti samostatnou výstavou již v roce 1969¹³⁵. Už předtím však byly známy jeho architektonické práce nebo realizace ve výstavnictví či řešení prostorových i plošných výtvarných objektů.

V listopadu 1969 představil své obrazy ve výstavní síni ČFVU na náměstí Republiky v Plzni v domě U červeného srdce společně se Zdeňkem Jílkem, který zde prezentoval své

¹³⁰ LOSENICKÝ, Bronislav. Zesílení likvidačních tlaků na Sdružení. In: *UVU Plzeňské oblasti* [online]. Dostupné z: <<http://www.uvu-plzen.cz/historie-szvu.php>> [cit. 2014-06-19].

¹³¹ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti*. Plzeň: Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti, 1995, s. 3. ISBN 80-901003-5-X.

¹³² LOSENICKÝ, Bronislav. Význam SZVU v minulém i současném výtvarném životě Plzně. In: *UVU Plzeň* [online]. Dostupné z: <<http://www.uvu-plzen.cz/historie-szvu.php>> [cit. 2014-06-19]

¹³³ O nás. In: *UVU Plzeň* [online]. Dostupné z: <<http://www.uvu-plzen.cz/onas.php>> [cit. 2014-06-19].

¹³⁴ POTUŽÁKOVÁ, Jana. *Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti*. Plzeň: Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti, 1995, s. 3. ISBN 80-901003-5-X.

¹³⁵ LOSENICKÝ, Bronislav. Jednota člověka a prostředí. Zamyšlení nad dílem architekta a malíře Klementa Štíchy. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

skulptury. Výstava podle Václava Kuchynky¹³⁶ ukázala na sounáležitost mezi umělci, jejichž díla se nikterak neutlačovala, ale naopak vzájemně doplňovala. Jílek, sochař a malíř, často doplňoval architekturu svými díly a Štícha, architekt a malíř, projevoval smysl pro plastičnost.

Další plzeňskou samostatnou výstavu uspořádal Štícha v roce 1976, na které představil ucelený cyklus maleb inspirovaných přírodou.¹³⁷

Současná tvorba (2004-2005)

Velká souhrnná výstava pod názvem Současná tvorba proběhla na přelomu let 2004 a 2005 v Západočeském muzeu. Klement Štícha zde představil stovku abstraktních obrazů přírody severního Rokycanska, Zbirožska, Blovicka či Šumavy, která znamenala průřez jeho padesát let dlouhou uměleckou tvorbou a přechod od realističtějších děl k abstraktním. Výtvarník představil výstavu takto: „*Je to oslava krajiny ve všech podobách. Krajina totiž není jen strom nebo kámen. Je to i život, který v ní probíhá, je to let ptáku, poryv větru, běhají tu brouci a teče voda. Tahle výstava je tedy jakási kytice pro krajinu. Chtěl bych, aby každý, kdo sem přijde, si jednu kytičku vzal a ošetřoval ji.*“¹³⁸

To, že krajina byla hlavním průřezovým tématem výstavy, potvrdil slovy: „*Krajina je také v plzeňské expozici jediným tématem. Není ale nakreslena reálně, spíš mi vždycky v jejím zobrazení jde o zachycení atmosféry, nálady. A nejde jen o pohodu a harmonii, ale i o dramatičnost přírody, kdy se slunečné počasí změní v déšť nebo mlhu.*“¹³⁹

Štícha zde představil svůj osobitý styl tvorby typický barevností, úpravami povrchu obrazů a v některých případech i neobvyklými formáty či prostorovými rozměry jednotlivých děl.

Ve stejném období probíhala výstava také v Rokycanech, kde však na rozdíl od Západočeského muzea byly vystavovány kresby, ve kterých se věnoval historické architektuře měst a vesniček.

Moje město Plzeň (2005)

Výstava Moje město Plzeň se konala v letních měsících roku 2005 po dobu deseti týdnů opět v Západočeském muzeu v Plzni a představila zhruba dvě stovky obrazů

¹³⁶ ŠTÍCHA, Klement. *Štícha-obrazy; Jílek-sochy*. Plzeň: Stráž, 1969.

¹³⁷ LOSENICKÝ, Bronislav. Jednota člověka a prostředí. Zamyšlení nad dílem architekta a malíře Klementa Štíchy. Novinový výstřižek, nedatováno. Osobní archiv Petra Štíchy.

¹³⁸ ČEKANOVÁ, Markéta. Štíchovy obrazy oslavují krajinu. Výstava obrazů Klementa Štíchy je křtem rekonstruovaných prostor Západočeského muzea. *Kraj Plzeňský*. Příloha Mladé fronty Dnes, 2. prosince 2004, roč. 15, s. 9.

¹³⁹ HERNANDEZOVÁ, Svatava. Hlavním motivem je krajina. Obrazy Klementa Štíchy obsadily nově upravené prostory muzea. *Právo*. 7. prosince 2004, roč. 14, s. 11.

s plzeňskou tematikou. Klement Štícha zde představil své kresby, litografie, pastely, oleje a jeden goblén, na dílech pracoval desítky let. Z novější tvorby pak představil řadu svých sluníček, tedy pastelů, kde je hlavní dominantou personifikovaná podoba slunce, v tomto případě nad městem.

Přestože výtvarník vyrůstal na vesnici, většinu života strávil v Plzni, a proto mu na městu velmi záleží. Vernisáž výstavy uvedl slovy: „*To není jenom moje výstava. To je výstava nás všech, tvoje, tvoje, tvoje. [...] Zapojili se architekti, výtvarníci, muzikanti, staří, mladí, historici, rodáci, protože město je všech. A jsem rád, že to pochopili i představitelé města či podniků.*“¹⁴⁰

Název *Moje město Plzeň* nese stěžejní pastelový triptych, po kterém je celá expozice pojmenována.¹⁴¹ Formou malované koláže ve valérech modré jsou zde zachyceny významné dominanty Plzně.

Ve svých dílech se malíř věnoval jak historickému centru, kde je unesen krásou starých uliček a architekturou různých výtvarných slohů, tak i okrajovým částem města či sídlištěm na Slovanech, Doubravce nebo Severního Předměstí, k němuž patří i rekreační oblasti Boleveckých rybníků. Je též fascinován průmyslovými objekty, např. teplárnou, kterou označuje jako „moderní baroko“¹⁴² a zachytil ji v obrazech *Teplo pro Plzeň I a II*. V mnoha svých dílech (např. *Rodina, Návrat domů, Opuštěnost, Tichý rozhovor, Samota ad.*¹⁴³) opět znázornil i své pocity a nálady pomocí modrých, zelených, červených a žlutých valérů, které také znázorňují jednotlivá roční období. Případně i již zmíněná sluníčka dodávají dílům specifický charakter a pulzující energii.

Výtvarná díla jsou zároveň nejen pro něj jakési historické dokumenty, které vypovídají o tom, jak dané místo vypadá nebo již vypadalo. Protože jak sám autor uvádí: „*Kterékoliv z těchto míst [...] se může za rok, dva, za pět let úplně změnit.*“¹⁴⁴

Celá expozice byla specifická také tím, že se každý týden, po celou dobu jejího trvání, mohli návštěvníci setkat se slavnými plzeňskými osobnostmi. Doprovodného programu se zúčastnili např. rodáci Jiří Suchý nebo Lubomír Brabec či plzeňští architekti Jan Soukup a Anna Hostičková, dále pak výtvarníci, hudebníci, politici a mnozí další. Klement Štícha se k tomu vyjádřil takto: „*Je to přirozené, vždyť Plzeň nejsou jen budovy, silnice, historické náměstí. Hlavní jsou lidé v ní - podnikatelé, umělci, lékaři nebo třeba uklízečky. Na všech záleží, jak se bude město v budoucnosti vyvíjet.*“¹⁴⁵

¹⁴⁰ Štícha oslavuje své město Plzeň. V doprovodném programu výstavy se představí známí plzeňští patrioti, třeba Jiří Suchý. *Kraj Plzeňský*. Příloha Mladé fronty Dnes, 17. června 2005, roč. 16, s. 9.

¹⁴¹ BRŮHOVÁ, Bedřiška. Klement Štícha má rád Plzeň a důvěřuje jejímu mládí. *Plzeňský deník*. 24. srpna 2005, roč. 14, s. 24.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Štícha oslavuje své město Plzeň. V doprovodném programu výstavy se představí známí plzeňští patrioti, třeba Jiří Suchý. *Kraj Plzeňský*. Příloha Mladé fronty Dnes, 17. června 2005, roč. 16, s. 9.

¹⁴⁵ VESELÁ, Dana. „Papučovou“ výstavu nečekejte. *Plzeňský deník*. 8. června 2005, roč. 14, s. 8.

O tom, že má Plzeň předpoklady pro výbornou budoucnost byl přesvědčen i v rozhovoru pro *Plzeňský deník*: „*Plzeň má nejlepší možnosti stát se skutečnou bránou do Evropy. Ale musí tu být všechno v jedné rovnováze. Chce to kvalitní fotbal, ale i divadlo, letiště, ale i nové výstaviště, které by bylo centrem společenského, kulturního, ekonomického i cestovního ruchu.*“¹⁴⁶

Zajištění doprovodných akcí během výstavy bylo ale velmi náročné, možná i to podle syna Petra¹⁴⁷ přispělo k infarktu myokardu, se kterým skončil jeho otec v nemocnici. Klement Štícha ale v rozhovoru na otázku, zda si nenabral příliš velké sousto a nepřecenil své síly, uvedl: „*Doma mi říkají, ať zvolním. Ale já to moc nedokážu. Pořád je co dělat.*“¹⁴⁸

Doubravka v obrazech Klementa Štíchy (2012)

Výstava pod názvem *Doubravka v obrazech* proběhla ve spolupráci s Uníí výtvarných umělců plzeňské oblasti jako připomínka autorových 79. narozenin. Prezentoval zde své kresby, pastely a kombinované techniky s tematikou plzeňské čtvrti Doubravka.

Práce byly rozdělené do tří tematických okruhů. Do prvního z nich byla zařazena díla přímo s motivy Doubravky, s kostelem sv. Martina a Prokopa v Plzni-Lobzích či s námětem obce Bukovec se zachovalou lidovou architekturou. Další práce pak přibližují Plzeň vůbec a třetí okruh zahrnuje městskou krajinu¹⁴⁹.

Zastoupení ve sbírkách

Díla Klementa Štíchy jsou zastoupeny ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Chebu, Západočeské galerie v Plzni¹⁵⁰ a v Galerii umění Karlovy Vary¹⁵¹. Podle Václava Maliny¹⁵² se Štíchova další díla nacházejí ve sbírkách Galerie Klatovy / Klenová. Jeho slova se mi ale nepodařilo potvrdit na stránkách prezentujících členy organizací, ani přímo na webových stránkách Galerie. Dále jsou jeho výtvarná díla umístěna v soukromých sbírkách po celé České republice i v zahraničí.

¹⁴⁶ DVOŘÁK, Petr. Lidi, město Plzeň je váš domov. *Plzeňský deník*. 20. června 2005, roč. 14, s. 24.

¹⁴⁷ Rozhovor autorky s Ing. Petrem Štíchou, 16. 1. 2014.

¹⁴⁸ VESELÁ, Dana. Štícha: Škoda, že mi není čtyřicet. *Plzeňský deník*. 3. září 2005, roč. 14, s. 11.

¹⁴⁹ Klement Štícha věnuje výstavu obrazů krásám Doubravky. *Doubravecké listy*. Duben 2012, roč. 2012, s. 3.

¹⁵⁰ Štícha Klement. Zastoupení ve sbírkách. In: *Informační systém abART* [online]. © 2005 - 2006.

Dostupné z:

<<http://abartfull.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=zastoupenivesbirkach&IDosoby=1413>> [cit. 2014-06-24].

¹⁵¹ Štícha Klement. In: *UVU Plzeňské oblasti* [online]. Dostupné z: <<http://www.uvu-plzen.cz/Clenove/Sticha/index.php?autor=1>> [cit. 2014-01-22].

¹⁵² Rozhovor autorky s Mgr. Václavem Malinou, 28. 1. 2014.

Shrnutí

Klement Štícha, architekt a malíř, narozený v malé vesničce na Zbirožsku, ale tělem i duší zapsaný do historie umění a kultury Plzně, se od konce šedesátých let až do konce svého života významně podílel na utváření architektonického a hlavně interiérového vzezření veřejných i soukromých budov města a přičinil se též o jeho kulturní rozkvět. Svou optimistickou volnou tvorbou, která pro něj byla odreagováním, rozzářil nejednu výstavní síň Plzně i širokého okolí.

Přestože Štícha tvořil převážně v době normalizace, která je pro mnohé zavrženíhodná, zaslouží si, aby jeho tvorba neupadla v zapomnění. Zvláště v případě Hotelu CD, v současnosti určeného k prodeji, jenž věrně dokládá nejucelenější výtvarný počín architekta. Jako odraz architektury jedné epochy by měl zůstat ve své původní podobě zachován i pro další generace.

Díky výzkumu veřejného povědomí o tomto architektovi a malíři, jenž se neodmyslitelně zapsal do historie mezinárodních výstav EX Plzeň, v té době jedné z největších a nejpopulárnějších akcí nejen v Plzni ale i celé republice, je politováníhodné zjištění, že v současné době si jeho jméno dokáže vybavit málokdo. Proto jedním z cílů práce bylo čtenáři přiblížit nejen životní osudy výtvarníka, ale hlavně znovu připomenout jeho významnou architektonickou a interiérovou činnost, kterou by měl znát nejen erudovaný okruh plzeňských umělců, ale i širší veřejnost.

Primární cílem nebylo zrekapitulovat veškerou činnost Ing. arch. Klementa Štíchy, ale zaměřit se na díla, se kterými se může běžný návštěvník Plzně a okolí setkat i v současnosti, měly by být pro svůj význam uchovány v paměti či dokládají všestrannost výtvarníka. Vzhledem k absenci řady pramenů by v současné době ani rekapitulace veškeré činnosti nebyla možná. Proto se tato práce může stát podnětem pro širší zpracování tématu v následujících letech, kdy se předpokládá uložení pozůstalosti, jež v současnosti není stále kompletní, do městských archivů a inventarizace a zpracování jednotlivých již existujících fondů.

Vzhledem k neexistenci žádné souhrnné monografie, bylo nutné nashromáždit co nejvíce materiálů a informací, podrobit je důsledné analýze a následně interpretovat v této práci.

Jak už bylo uvedeno v úvodu, k tématu není příliš mnoho písemných pramenů a literatury, proto bylo nutné využít metodu orální historie. Setkala jsem se s pěti pamětníky, kteří mi poskytli cenné informace. Zaznamenání jejich výpovědí netvoří samostatnou kapitolu (mimo vzpomínek Jany Potužákové), ale prolínají se celou prací tak, aby vhodně ilustrovaly kontext doby či činnost výtvarníka.

Jiným hodnotným zdrojem se mi stala návštěva besedy s pamětníky a tvůrci plzeňského výstaviště, konané jako doprovodná akce k výstavě *Lesk, barvy a iluze / Architektura Plzně v šedesátých letech* v Západočeské galerii. V neposlední řadě je též pro tuto práci významný

záznam rozhovoru s Klementem Štíchou pro Český rozhlas v pořadu *Náš host* z 19. ledna 2013. Dalšími cennými podklady mi byly články z dobového tisku získané v plzeňských knihovnách nebo z osobního archivu Petra Štíchy. Odtud též pocházely některé katalogy k výstavám.

Tato práce by se tedy měla stát první publikací, která se zabývá osobností a tvorbou malíře a architekta Klementa Štíchy. Je politováníhodné, že vznikala krátce po jeho smrti, a proto neobsahuje žádný osobní rozhovor přímo s ním. Přesto ale pevně věřím, že čtenáři poskytla mnoho poznatků a přispěla k tomu, aby odkaz umělce neupadl zcela v zapomnění.

Summary

Klement Štícha, an architect and a painter, born in a little village near Zbiroh, has left a mark in the history of art and culture in Pilsen. From the 60s till the end of his life, he had had a significant role in shaping the architecture and interior design of many public and private buildings in the city and he also contributed to it's cultural development. His optimistic and unconstrained work, which was relaxing for him, has brighten up many exhibition halls not only in Pilsen.

Although Štícha was active mainly during the era of normalization, which many people find deplorable, he deserves not to be forgotten. Especially in the case of Hotel CD, currently for sale, which proves to be his most complete architectonic achievement. As a reflection of an architecture of the era, it should be preserved in its original form for the next generations.

Thanks to a poll about public awareness of this architect and painter, who has been a part of EX Pilsen international exhibiton history, at the time one of the biggest and most popular events not only in Pilsen, but in the whole country, it is regretful to find, that presently, only a few people are able to remember his name. For that reason, one of the purposes of this thesis is to acquaint the reader not only with the life story of the artist, but mainly to remind his significant architectonic and interior design work, which should be known not only to the inner circle of pilsner artists, but also to the general public.

Literatura / References

Archivní prameny:

Státní oblastní archiv v Plzni, fond Krajská projektová organizace Stavoprojekt Plzeň, fotodokumentace projektů.

Státní oblastní archiv v Plzni, fond Krajská projektová organizace Stavoprojekt Plzeň, Vyšší obslužné středisko Plzeň-Doubravka, projektová dokumentace.

Orální prameny:

HLOBIL, Jiří. *Vzpomínky na fenomén plzeňského výstaviště*. Beseda s pamětníky a tvůrci. Západočeská galerie v Plzni, 4. února 2014.

Rozhovor s Ing. Petrem Štíchou, 26. 11. 2013. Syn Klementa Štíchy.

Rozhovor s Ing. Petrem Štíchou, 16. 1. 2014. Syn Klementa Štíchy.

Rozhovor s Mgr. Václavem Malinou, 28. 1. 2014. Bývalý ředitel Galerie města Plzně.

Rozhovor s Ing. arch. Petrem Domanickým, 24. 2. 2014. Kurátor sbírky architektury v Západočeské galerii.

Rozhovor autorky s PhDr. Vladislavem Krátkým, 12. 5. 2014. Bývalý pracovník archivu Škoda.

Rozhovor s PhDr. Janou Potužákovou, 20. 5. 2014. Přítelkyně, spolupracovnice, předsedkyně Rady Unie výtvarných umělců plzeňské oblasti a bývalá ředitelka Západočeské galerie.

O autorce

Mgr. Petra Cinkaničová (*) Je absolventkou navazujícího studia Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů v aprobaci dějepis - výtvarná výchova na FPE ZČU v Plzni.

e-mail: cinkanic@students.zcu.cz

DIDAKTICKÁ APLIKACE ORÁLNÍ HISTORIE / EDUCATIONAL APPLICATION OF ORAL HISTORY

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

Vojtěch Cibulka – Naděžda Morávková

Abstrakt

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

Abstract

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

Klíčová slova: poválečné umění, sořela, Plzeň

Key Words: afterwar art. „sořela“, Pilsen

Moderní výtvarné umění ve veřejném prostoru města Plzně

Vojtěch Cibulka

Úvod

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teoretické a historické vymezení umění ve veřejném prostoru

Výtvarné umění ve veřejném prostoru

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

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

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

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

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

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

Tradice výtvarného umění ve veřejném prostoru v Plzni

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

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

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

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 48.

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

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 7-8.

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

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

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

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

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

Výtvarné umění ve veřejném prostoru v období socialismu

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

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

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

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

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

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

Životní prostor

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

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

¹⁶² Užíval se také pojem „životní prostředí“.

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

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

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

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

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

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

Spolupráce výtvarníka s architektem

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Socialistický realismus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Monumentální umění

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

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

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

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

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

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

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

Umění ve veřejném prostoru pod patronátem státu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Typologie výtvarného umění ve veřejném prostoru v období socialismu

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

²¹² Tamtéž, s. 94-97.

²¹³ Tamtéž, s. 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. *Figurativní umění*

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

2. *Abstraktní umění*

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

²²⁰ Tamtéž, s. 122.

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

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

Epizodické období sorely

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Umělecké objekty sorely ve veřejném prostoru Plzně

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

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

²²⁹ Tamtéž, s. 60.

²³⁰ Tamtéž, s. 59 - 60.

²³¹ Tamtéž, s. 63-64.

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

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

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

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

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

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

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

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

²³⁷ Tamtéž, s. 35-41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁵² Tamtéž, s. 22-25.

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

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

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

Období pozdní moderny v Plzni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pomalé tání sorely ve veřejném prostoru Plzně

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž.

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

²⁸¹ Tamtéž.

²⁸² Závody Vladimíra Iljiče Lenina – přejmenované Škodovi závody.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸⁹ Tamtéž.

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

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

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

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

Všední modernismus 60. let v Plzni

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

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

²⁹³ Tamtéž.

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

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

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

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

Tvůrčí skupina Kontakt

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

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

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

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

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

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

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

Slavoj Nejdla a František Pacík jsou jedni z 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 nejtěžší totality.³⁰² Nejdla byl jedním z početné skupiny umělců, které tato zkušenost podpořila v době uvolňování v 60. letech k hledání návaznosti na současné umění bez ideologického tlaku. Znovuobjevená moderna, kterou byl Nejdla i celá jeho generace inspirována, postupně vyčpěla a do popředí se dostával zájem o abstrakci. Pomalý přechod od moderního tvarosloví figurálního umění k abstrakci byl v Československu prohlouben ideologickým odporem k abstraktivismu jako protějšku oficiálního realismu. Nejdlov styl založený na měkkém organickém tvarování se v době jeho plzeňského angažmá ocitl právě ve fázi ustrnutí mezi moderní figurací a abstrakcí. To potvrzuje i jeho jediná plzeňská exteriérová realizace a zřejmě jeho nejvýznamnější dílo vůbec *Památník obětem fašismu a válek*. „Kompozice pomníku je založena na působivé konfrontaci čelně orientovaného travertinového bloku a výrazně nízkého a naopak širokého soklu v podobě pochozí žulové desky, na jejíž čelní straně je v jedné linii nápis: *ČEST TOMU, KDO SE BRÁNÍ, ZA VOLNOST UMÍ ŽIVOT DÁT*. 1967. (Podobné řešení s nízkým soklem, na němž je nápis, autor zvolil i u pomníku v Klatovech.) Socha ve své téměř abstraktní stylizaci představuje sevřený šik postav, tvořících lidskou 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.“³⁰³ Nejdlov návrh Památníku v soutěži zvítězil v roce 1965.³⁰⁴ Realizace vznikající ve spolupráci s architektem Hynkem Gloserem byla hotová v roce 1967.³⁰⁵ Po srpnových událostech roku 1968 jeho působení a tvorba v Plzni skončila.

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

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

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

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

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

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

³⁰⁷ Tamtéž, s. 38

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

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

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

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

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

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

³¹² Tamtéž, s. 116-124

³¹³ Tamtéž, s. 117

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

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

³¹⁶ Tamtéž

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

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

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

³¹⁷ Tamtéž, s. 123

³¹⁸ Tamtéž, s. 127

³¹⁹ Tamtéž, s. 127-131

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

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

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

³²³ Tamtéž, s. 32-33

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

Tvůrčí skupina TSMR

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

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

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

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

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

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

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

³²⁷ Tamtéž.

³²⁸ Tamtéž.

³²⁹ Tamtéž.

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

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

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

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

³³⁴ Tamtéž.

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

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

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

Holakovského dílo první poloviny 60. let se skladebnými principy plastiky 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

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

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

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

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

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

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

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

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

Střet progresivních a konzervativních výtvarníků

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵⁰ Tamtéž.

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

³⁵² Tamtéž.

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

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

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

³⁵⁶ Tamtéž.

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

Období normalizace

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

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

³⁵⁸ Tamtéž.

³⁵⁹ Tamtéž.

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

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

Nová hierarchie výtvarné umělecké scény a veřejné realizace

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

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

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

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

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ Tamtéž.

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

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

³⁶⁷ Tamtéž.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Strnulá architektonicko-urbanistická koncepce veřejného prostoru

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

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

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

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

³⁷⁸ Tamtéž, s. 388-389

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Autoři a díla výtvarného umění ve veřejném prostoru

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

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

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

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

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

Nejstarší zástupce normalizačního veřejného výtvarného umění Alois Sopr

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

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

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

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

³⁸⁹ Tamtéž, s. 17-24

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

³⁹¹ Tamtéž, s. 11-19

³⁹² Tamtéž, s. 22-25

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

³⁹⁴ Tamtéž, 2007. s. 99-121, s. 114

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

³⁹⁶ Tamtéž, s. 31-41

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

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

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

³⁹⁷ Tamtéž, s. 43-45

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

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

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 45-46

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 45

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Generace 60. let

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴²⁴ Tamtéž, s. 32

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

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

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

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

Generace 70. let

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

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

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

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

⁴²⁸ Tamtéž, s. 118-119

⁴²⁹ Tamtéž, s. 33-34

⁴³⁰ Tamtéž, s. 122-123

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³⁵ Tamtéž, s. 23

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴³ Tamtéž, s. 87

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

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

⁴⁴⁶ Tamtéž, s. 125

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

Generace 80. let

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

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

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

Rudolf Svoboda a Památník československo-sovětského přátelství

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Neangažovaní autoři a neidentifikovaná díla

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

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

⁴⁶¹ Tamtéž

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

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

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

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

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

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

Využití umění ve veřejném prostoru ve vyučování

Naděžda Morávková

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Shrnutí

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

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

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

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

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

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

Summary

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

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

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

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

Literatura / References

Archivní prameny:

Státní oblastní archiv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stavební archiv města Plzně Odboru stavebně správního magistrátu města Plzně

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

O autorech

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

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

RECENZE / REVIEWS

MORÁVKOVÁ, Naděžda. *František Graus a československá poválečná historiografie*. Praha: Academia, 2013. 348 s. ISBN 978-80-200-2243-1.

Tomáš Jílek

Publikace je věnována životu a dílu Františka Grause na pozadí poválečné československé historiografie. V této syntetické podobě toto téma zatím nikdo nezpracoval. Cílem práce bylo zhodnotit význam Františka Grause pro českou historiografii, což je jistě nelehký úkol u tohoto historika, procházejícího v chápání filozofie národních a mezinárodních dějin od ortodoxního marxismu-leninismu přes reformní socialismus s lidskou tváří až k liberalistickým ideálům moderní demokracie. S využitím analytické metody, komparace a kritického hodnocení ukazuje autorka knihy biografii a dílo předního českého historika.

Osobitým přínosem zpracování tématu je, že vedle intenzivní pramenné textové heuristiky autorka monografie využívá tvůrčím způsobem metody oral history v kontaktování pamětníků, svědků Grausova života a díla, z nichž zejména příslušníci jeho rodiny pobývají trvale v zahraničí.

Odborná biografie byla získávána trpělivou a svědomitou heuristikou v Archivu Univerzity Karlovy v Praze, v Archivu Akademie věd České republiky, v Národním archivu, v Archivu hlavního města Prahy, v Archivu města Brna, v Archivu Národního muzea Praha, v Archivu ministerstva vnitra Ústavu pro studium totalitních režimů v Praze, v Archivu Univerzitní knihovny v Basileji a v Univerzitním archivu v Giessenu. Problémem tohoto studia byla častá nedostupnost pramenů a jejich nezpracovanost. Návštěvou Grausovy rodiny se autorce podařilo zpracovat část Grausovy pozůstalosti – korespondence s historikem J. Mackem a osobní dokumenty Fr. Grause. Dalším problémem, který byl zdárně vyřešen, představovalo získání kompletního souboru Grausových prací, včetně těch, které byly publikovány v zahraničí, dosud do češtiny nepřeložené.

Na zpracování tématu byla autorka již připravena předchozí publikací - monografie o dějinách plzeňské historiografie v letech 1945-1965 a ediční řada monografií o regionálních historických. Již při zpracování těchto děl poprvé musela zařadit plzeňské dějepisce a plzeňské poválečné dějepisectví do širších historiografických souvislostí národních a mezinárodních.

Najdeme zde přehled proudů ve vývoji dějepisectví po druhé světové válce. Právě touto problematikou se opět zabývala v recenzované práci.

Nyní ke struktuře díla. Kniha je logicky rozčleněna do úvodu, šesti kapitol a závěru. V úvodu je správně poukázáno, že na životě a díle historika Františka Grause lze ilustrovat peripetie vývoje české historiografie v poválečné době. Upozorňuje na kontroverznost a ambivalenci jeho hodnocení ve shodě s názory současných historiků, hodnotících poválečnou československou historiografii. Autorka si uvědomuje rozpornost osoby Františka Grause v hodnocení jeho života a díla svědectvími pamětníků, kteří se dopouštěli i určité mytologizace jeho osoby v kladném, ale i negativním smyslu.

1. kapitola se věnuje mládí a studiím Františka Grause. Vedle archivních pramenů vhodně využívá svědectví Grausova spolužáka Kolomana Gajana – pozdějšího historika. Na profilech učitelů Fr. Grause ukazuje jejich vliv na studenta. Podrobněji se zabývá kroužkem přátel spolužáků a jejich osudy v době pronásledování Židů nacistickým režimem. Na formování názorů Fr. Grause měl velký vliv jeho pobyt v terezínském ghettu, kdy opouští judaismus a stává se komunistou. Jeho přerod autorka opět dokládá svědectvími jeho přátel a členů rodiny. I další životopisná fakta jsou doložena svědectvími. Další osudy Fr. Grause jsou spojeny s vyhlazovacím koncentračním táborem Osvětim-Birkenau. Atmosféru v tomto hrůzném táboře přibližuje citací spoluvězně o poměrech v tomto vyhlazovacím koncentračním táboře. Mohli bychom si položit otázku, proč Fr. Graus se nikdy nesvěřuje čtenáři s vyličením těchto jeho hrůzných zážitků?

Z prvních let po osvobození autorka výstižně vybírá události, formující budoucí život a dílo Fr. Grause – studium na Filosofické fakultě v Praze, seznámení s přítelem na celý život s Josefem Mackem, práci na seminární práci o středověkém obchodu s textilem v Odložilíkově semináři, na kterou pak navázal ve své habilitační práci. O Grausově mimořádnosti svědčí jeho disertační práce *Chudina městská v době předhusitské*, vydaná za necelý rok knižně. Autorka správně vyzdvihuje fakt, že Graus se jako první v české historiografii zabývá životem chudiny ve středověku. Kromě historické vědy studuje Graus Státní archivní školu, což se jistě odrazilo v jeho pečlivé práci s prameny v jeho další tvorbě.

2. kapitola je výstižně nazvána Počátky kariéry. Toto období je poznamenáno únorovým převratem roku 1948 a stalinismem. Fr. Graus a J. Macek začínají svou kariéru ve Státním historickém ústavu, později v Historickém ústavu ČSAV. Autorka ukazuje úlohu J. Macka jako zastávce a protlačovatele Fr. Grause k vyšším postům. Ukazuje, že oba zahájili svou kariéru novou významnou ediční řadou *Prameny a studie k českým dějinám*. V práci je dále upozorněno, že Fr. Graus se v době, kdy se jednoznačně favorizují nejnovější dějiny, sám zabývá obecnými dějinami raného středověku. Přitom vychází sice důsledně

z marxistického pojetí dějin, ale fundovaně se opírá o rozbor středověkých textů a evropskou historiografii, zejména o francouzskou a německou.

Autorka správně poukazuje na paradox Grausova díla a jeho vědecké činnosti, která byla odmítána některými oficiálními funkcionáři, považujícími jeho dílo za málo politické. Správně se oceňuje Grausova nechuť k jakémukoliv diletantství, nahrazující odbornou erudici. Na druhé straně je připomenuto Grausovo odmítání všeho, co je v rozporu s marxistickým výkladem dějin.

V souvislosti s Grausovou habilitační prací *Český obchod se sukrem ve 14. a na počátku 15. století* je autorkou vhodně připomenut oponentský posudek V. Chaloupeckého o návaznosti Grausova bádání na dílo Bedřicha Mendla a důležitost materiálů, získaných Grausem za jeho studijního pobytu v Belgii. Snad v těchto souvislostech se mohlo připomenout, že důležitost hospodářských dějin svými pracemi ocenil v téže době i plzeňský historik Adolf Zeman.

Fr. Graus současně s působením ve Státním historickém ústavu, působením docenta na katedře obecných dějin FF UK Praha a pilnou vědeckou prací externě přednášel na Vysoké škole politických a hospodářských věd. Svou prací vnášel sice do této školy, úzce spjaté s ÚV KSČ, spolu s dalšími kolegy – historiky určité akademické prostředí, ale na druhé straně právě na této vysoké škole se Graus nejvíce stával propagátorem ideologizace a služebnosti historie. Snad autorka právě v těchto souvislostech mohla kritičtěji hodnotit některé jeho projevy, které charakterizují atmosféru stalinismu v historiografii.

V souvislosti s formováním Historického ústavu ČSAV autorka se zmiňuje o soupeření mezi V. Husou a J. Mackem a ukazuje na určité povahové vady ve vystupování Grause, podporujícího oponenty V. Husy. Na druhé straně je poukázáno na skutečnost, že ačkoliv byl Graus v průběhu padesátých a šedesátých let volen do výboru základní organizace KSČ Historického ústavu ČSAV, neusiloval o žádnou vysokou funkci jako jeho přítel J. Macek.

U Grause se sice setkáváme s jeho kritikou mnoha nedostatků na stranické půdě, ale na veřejnosti zůstává pravověrným obhájcem stranické politiky. Domnívám se, že takto jednali mnozí členové strany z řad odborníků v jednotlivých profesích. Fr. Graus stále setrval na půdě marxismu, jiné názory považoval za nevědecké, a co je nejodpudivější v jeho jednání, že byl schopen odstraňovat i jeho zastánce z historické obce. O těchto skutečnostech autorka habilitační práce hovoří, snad bych to ještě více zdůraznil, abychom objektivněji pochopili kritické hlasy k jeho osobě.

Určitým posunem československé marxistické historiografie se stal Mezinárodní kongres historických věd v Římě. Členové československé delegace J. Macek, Fr. Graus a P. Oliva se zde totiž setkali s představiteli školy Annales a dokonce i s historiky-emigranty. Řím byl prvním krokem našich historiků z izolace. Autorka správně ukazuje na skutečnost, že sice Graus setrvává v marxismu, ale zesílil jeho kritický hlas o úrovni československé historické vědy. U Grause se setkáváme s přiblížením k metodám školy Annales. Zde mohla autorka podrobněji pohovořit o této historické škole, v níž dosud jednostranně ideologicky zaměřený historik mohl vidět určitou inspiraci.

V poslední části druhé kapitoly se hovoří o podílu Fr. Grause na zpracování *Přehledu československých dějin*. Právě v problematice periodizace dějin došlo ke kritice Grausova pojetí periodizace dějin V. Husou a V. Vojtíškem. Snad se mohlo více připomenout, že to byl právě V. Husa, který se pokusil o první marxistickou periodizaci našich dějin. Husa spolu s dalšími (např. Jar. Charvát) se totiž považovali za zakladatele československé marxistické historiografie již z doby předválečné svou návazností na dílo Kurta Konráda.

Třetí kapitola nese název František Graus v čele Československého časopisu historického. Autorka vidí v Grausově postu řídícího redaktora pounorového ústředního historického časopisu příležitost ovlivňovat československé dějepiscectví v padesátých a šedesátých letech. Správně poukazuje na jeho balancování mezi vědeckostí aplikace dialektického materialismu v historické vědě a na druhé straně ideologického strážce a bojovníka proti třídnímu nepříteli. Zajímavou podrobnost v redakční práci Fr. Grause předkládá v podobě konfliktu kvůli Alici Teichové, která na začátku padesátých let působila na katedře historie Vysoké školy pedagogické v Praze. Teichová byla totiž napadena oponentem článku Václavem Králem, který proslul svým stalinistickým přístupem v době pozdější normalizace. Pro lepší vysvětlení sporu podotýkám, že V. Král v Teichové viděl konkurentku v bádání československých hospodářských dějin v třicátých letech minulého století.

Na příkladech pounorového odstraňování prvorepublikových historiků a jejich zákazu publikování a na sovětizující a stalinisticky dogmatickém poslání nového časopisu ČsČH měl jistě svůj hlavní podíl Fr. Graus. O tom svědčí i útoky na Historický klub a Společnost přátel starožitností a jejich časopis, v němž se neblaze angažovali Jar. Charvát, A. Klíma a další.

Autorka správně charakterizuje skutečnost, že ČsČH přes pečlivé formální zpracování, na němž se nemalou mírou podílel Fr. Graus, obsahově odrážel všechny nedostatky a problémy marxistické historiografie. Propagandisticky vystupoval nejen proti buržoazní historiografii, ale i proti masarykismu, kosmopolitismu, sociáldemokratismu, pozitivismu,

revanšismu. Snad toto tvrzení mohla autorka konkrétněji ilustrovat, včetně jmen autorů těchto článků.

V šedesátých letech dochází zejména pod vlivem Fr. Grause k proměnám, sílí reformismus zrozený v polovině padesátých let. ČsČH i texty Fr. Grause se dokonce dostávají do opozice proti radikálním komunistickým názorům a postojům. Autorka k doložení tohoto tvrzení vhodně využívá kritiky těchto proměn z úst jednoho z normalizačních historiků Jurije Křížka. Z hlediska četnosti článků Fr. Grause v ČsČH autorka práce shledává, že až na roky 1968 a 1969 publikuje v průměru jednou za dva roky. Snad bychom se mohli dočkat určitého vysvětlení tohoto sdělení. Je jistě vhodné kritické zhodnocení těchto článků a zejména zachycení proměn v Grausových postojích. Je to ukázáno na otištěném Grausově projevu z dubna 1965 o nových úkolech československé historiografie. Grausovo vyrovnání se s vlastní úlohou v historiografii padesátých let je jeho stať *Současná krize našeho historického vědomí* z roku 1965. Autorka poukazuje na zajímavý a dramatický vývoj prvních sedmnácti časopisů ČsČH od dogmatického marxismu-leninismu v padesátých let až téměř k demokratickému pluralismu konce šedesátých let. Tento vývoj spolu s oficiální československou historiografií prodělal i sám Fr. Graus.

4. kapitola se zabývá Grausovými *Dějiny venkovského lidu*. Graus se tímto dílem snažil stát se tvůrcem nového, dialekticko-materialistického přístupu k této problematice a podpořit tento názor co nejpřesvědčivější argumentací z pramenů. Znovu bych doplnil konstatováním, že ve favorizování jedině marxistického výkladu je omezení významu této práce, zejména násilným vtěsnáváním českého středověku do marxistického schématu, na což ve své době odvážně upozornil V. Vojtíšek.

Považuji za důležité, že se práce podrobněji zabývá spory o *Dějiny venkovského lidu*. Rozebírá výhrady oponentů Zdeňka Fialy a zejména Václava Vojtíška. Je pozoruhodné, že V. Vojtíšek, znevažovaný pro své dílo nastupujícími marxisty, je vyzván k sepsání posudku Grausovy práce. 189 stranami odmítá Vojtíšek Grausův text *Dějin venkovského lidu*. Autorka správně připomíná tón, reagující na tuto oponenturu: starý pán, gollovec a dobová přední autorita v metodologii práce s prameny a vůbec v metodologii historikovy práce. Graus dokonce našel V. Vojtíška z postranních úmyslů. Obdobně vyvolala publikovaná Grausova práce odpor právních historiků (J. Kejř, Vl. Procházka). Vše je ale striktně odmítnuto Grausem, dokonce s nepříjemnou ironií a přehlíživým nadhledem. Graus, jak autorka ukazuje, se totiž rozešel s tradiční metodologií a terminologií bojovným marxismem. Graus označuje kritiku všech recenzentů za skrytou kritiku marxistické koncepce, což jistě mohlo ohrožovat kariéru těchto odborníků.

5. kapitola Šedesátá léta – mezi živou a mrtvou minulostí je již dobou postupného odklonu Grausova dějepisceví od třídního pojetí dějin. Autorka správně konstatuje, že dialektický materialismus je u něho stále základem jeho prací, ale postupně Graus přechází od dogmatického pojetí dějin k vědecké pluralitě. Inspirací v jeho práci se stává strukturalismus a historické myšlení školy Annales. Zde mohla autorka blíže vysvětlit tyto historické školy a ukázat, v čem byly Grausovi blízké. Dílem, kterým se Graus postavil mezi přední historiky Evropy, je jeho německy publikovaná monografie o říši Merovejců. U této práce se mohl konkrétně ukázat Grausův příklon k pluralitnímu pojetí dějin.

Část pojednávající o vzpomínkách Grausových studentů, aspirantů a kolegů ze šedesátých let je jistě zajímavé a čtivá, ale poněkud vybočuje ze struktury práce, některé vzpomínky snad mohly být součástí textové přílohy. Oceňuji následnou teoreticky pojatou část, vysvětlující na konkrétních Grausových textech jeho vnitřní rozchod s marxistickým pojetím dějin. Autorka oceňuje úlohu Fr. Grause při vydání populární publikace *Naše živá i mrtvá minulost*, ve které Grausova předmluva přístupným způsobem ukazuje význam historie pro člověka druhé poloviny 20. století. Celá tato práce s příspěvky významných historiků k jednotlivým historickým obdobím ovlivnila nejen celou historickou obec, ale i širší veřejnost.

6. kapitola je nazvána Na cestě k moudrosti skepse a laskavosti ironie. Společensko-politický zvrat událostí roku 1968 se u Grause jednoznačně projevil jeho příklonem k protestu proti okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy zvláštním vydáním ČsČH. Organickým vyústěním jeho názorů je odchod do emigrace, kde svým působením na čelných historických pracovištích si vysloužil uznání. Autorka práce právě tuto fázi jeho života s vědeckou kariérou považuje za vrchol jeho díla. Vyzdvihuje, že odborný jeho zájem se posouvá k teoretickým a obecně metodologickým otázkám historické vědy, o čemž svědčí jeho další díla, napsaná již v emigraci.

Pro pochopení vnitřního přerodu Grause je důležitá i jeho osobní korespondence s J. Mackem, což je vhodně ukázáno. Většina dopisů se týká vzájemného sdělování odborných informací a zpráv. Autorka upozorňuje, že Mackovy dopisy Grausovi jsou cennými informacemi o normalizační československé historiografii.

O kvalitě, náročnosti, tvůrčím přístupu, proporcionalitě teoretické a vlastní práce svědčí 171 položek použité literatury, 23 fondů 9 tuzemských a zahraničních archivů, 20 archivních pramenů vydaných, 530 položek poznámkového aparátu odkazového, doplňujícího a vysvětlujícího a dále poprvé zpracovaná kompletní bibliografie Fr. Grause.

Autorka byla při zpracování tohoto obsahu zaujata Grausovou cestou od fascinace logičností a jednoduchostí dialektického materialismu v jeho aplikaci a jeho pozdějším rozčarováním vedoucím k rozchodu s tímto pojetím. V tomto smyslu zpracovala souhrnný portrét života a díla Fr. Grause s vystižením celkové atmosféry tehdejší doby. Tvořivě vystihuje Grausovu osobnost, vliv a odkaz. Ukazuje, že cesta k jeho úspěchu byla daleko složitější, než se všeobecně předpokládá. Jeho skutečné uplatnění v historiografii datuje lety 1967 a 1968. František Graus během svého složitého života dospěl k opaku toho, co se mu jevilo nezpochybnitelnou jistotou na začátku, k poznání, že historikovo hledání nikdy nekončí.

JUBILEUM / JUBILEE

Jubilant Tomáš Jílek/ Honoree Tomáš Jílek

Naděžda Morávková

Univerzitní profesor Tomáš Jílek, emeritní vedoucí katedry historie plzeňské pedagogické fakulty se narodil 7. srpna 1934 v Plzni v kultivované rodině lékaře, později vrchního zdravotního rady železničního zdravotnictví v Plzni, Josefa Jílka. Rodina patřila do úzkého přátelského okruhu spisovatele Jindřicha Šimona Baara.⁴⁶⁹ V této souvislosti je potřeba připomenout také Jílkova strýce docenta Václava Jílka, významného literárního kritika a vysokoškolského pedagoga.⁴⁷⁰

Základní školu i gymnaziální studia absolvoval Tomáš Jílek v Plzni. Vysokoškolská studia začal v Plzni na Pedagogické fakultě, aprobace český jazyk – dějepis, a absolvoval na Vysoké pedagogické škole s aprobací dějepis a zeměpis, v roce 1957. Do učitelské profese nastoupil pak v Přešticích na Jedenáctiletou střední školu. Ve školním roce 1961/62 působil již v Plzni na Střední zdravotní škole. Následujícího roku se přihlásil ke konkurzu na místo asistenta na katedru historie Pedagogické fakulty v Plzni, kam byl po jeho úspěšném absolvování přijat.

Na katedře od počátku patřila k hlavním Jílkovým zájmům didaktika dějepisu a regionální dějiny a vlastivěda. Spolu se současně nastoupivším mladým kolegou Zdeňkem Mackem a pod vstřícným vedením Václava Čepeláka byl tehdy Jílek hlavním iniciátorem výzkumu moderních didaktických metod a forem na pracovišti. Zapojil se do tvorby celostátních učebnic pro základní i střední školy, inicioval a budoval ověřovací praktická didaktická centra na plzeňských školách, zejména na „tréninkové“ škole na náměstí Míru. Spolu s Mackem se zabývali možnostmi využití moderní prezentační techniky ve vyučování.

Jeho potenciál nebyl fakultou zcela vyčerpán, působil také dlouhá léta v tehdejší komisi památkové péče a ochrany přírody při Krajském národním výboru v Plzni, kde

⁴⁶⁹ „Spisovateli rodina Jílkova přispěla četnými náměty pro jeho povídky (např. *Nezmar*) a vždy rád někoho z nich přivítal ve svém domě. „[...] Když starší z Jílkovic hochů, Josef, navštívil r. 1917 J. Š. Baara na jeho ořešské faře, uvítal jej spisovatel s velkou radostí, porozprávěl si s ním o jeho drahých a věnoval mu svou knihu *Ptáci*.“ (Archiv města Plzně, fond LP V. Jílek, karton 12. *Stat' Václava Jílka Josef Jílek*. Viz též BÖHMOVÁ, Lucie. Václav Jílek – plzeňský historik, literární vědec a pedagog. In: MORÁVKOVÁ, Naděžda (ed.). *Historie ve dvacátém století 5*. Plzeň: viaCentrum, 2010. ISBN 978-80-904384-6-0, ISSN 1804 - 3461

⁴⁷⁰ Tamtéž.

s velkým osobním nasazením a zájmem přispíval k péči o kulturní i přírodní hodnoty kraje. Za svou činnost zde byl oceněn v roce 1990 předsedou krajského úřadu. Tento zájem profesora Jílka neopustil dodnes a kulturním dědictvím, vlastivědou a památkami v rámci kraje se zabývá dodnes, stále ještě pracuje jako člen kulturní komise hejtmanství Plzeňského kraje. V době svého působení v čele katedry historie založil Jílek spolu s dr. Miloslavem Bělohlávkem, archivářem města Plzně, Kabinet pro regionální dějiny, který zpracovával metodiku práce v oblasti vlastivědy a dějin regionu.

Další velkým příjemcem Jílkova elánu byla odborová organizace. Tomáš Jílek byl dlouhá léta odborovým aktivistou, působil až do roku 2004 jako předseda vysokoškolské odborové organizace Západočeské univerzity. Dodnes stále ještě působí jako místopředseda této odborové organizace a také jako člen regionální rady odborů Plzeňského kraje. V tomto směru ho vždy zajímaly zejména otázky sociální péče o zaměstnance.

Tomáš Jílek patří k předním českým didaktikům dějepisu. V roce 1972 získal právě v této odborné disciplíně titul kandidát věd a osáhl i doktorátu filozofie na Karlově univerzitě v Praze. Také habilitace profesora Jílka na Pedagogické fakultě Českých Budějovicích proběhla v oboru didaktiky dějepisu, téma habilitační přednášky bylo: Využití výtvarného díla jako historického dokumentu s didaktickou aplikací na výuku dějepisu. V roce 1977 byl tedy jmenován docentem pro obor didaktika dějepisu. V roce 1989 pak byl jmenován řádným profesorem za soubor didaktických děl a dosavadní pedagogickou činnost. V roce 1987 byl Tomáš Jílek jmenován vedoucím katedry dějepisu na Pedagogické fakultě v Plzni a tuto funkci pak vykonával deset let, do roku 1996.

Tomáš Jílek byl autorem celkem osmi učebnic dějepisu. Publikoval řadu metodických textů, odborných studií a statí, účastnil se několika státních a rezortních úkolů v oboru výuky dějepisu a vlastivědy. Je autorem mnoha didaktických pomůcek, jmenujme alespoň osm řad diapozitivů z oblasti dějin umění a uměleckých památek s metodickými texty pro využití ve škole, které zpracoval pro Komenium Praha a Bratislava, či úspěšné videofilmy s metodickým komentářem, za všechny: *Památky UNESCO v ČR*, *Historie západních Čech*, *Železná opona 1948-1989*. Celý soupis nalezne čtenář v příložené bibliografii T. Jílka. Za tato svá díla byl profesor Jílek také několikrát vyznamenán a oceněn, např. v roce 2005 obdržel cenu nadace Český literární fond „Magnesia“, v roce 2006 1. cenu Prix non pereant Syndikátu českých novinářů za videofilm *Ohrožené památky*, či v roce 2012 cenu Stavitelé mostů Centra Bavaria-Bohemia.

Profesor Jílek patří také k iniciátorům moderního zpracování vlastivědy západních Čech. Koncem osmdesátých let se podařila edice několika svazků *Západočeské vlastivědy*, věnovaných národopisu, kde je Jílek jedním z hlavních autorů, jazyku a hudbě. Na tento

projekt navázala edice *Dějiny západních Čech*, první díl zahrnul období od pravěku do poloviny 18. století, Tomáš Jílek je spoluautorem a spoluredaktorem.

V nedávné době se Tomáš Jílek věnoval práci na dvou rozsáhlých encyklopedických publikacích edice pražského nakladatelství Baset o Šumavě a Českém lese. Významným počinem byl výzkum a zpracování ostrahy hranic socialistického Československa, dílo, které z tohotu výzkumu vzešlo a na němž se podílela i Jílkova manželka Alena, se dočkalo značného ohlasu na domácí zahraniční odborné půdě. Jedná se o videofilm a knižní publikaci *Železná opona – česko-bavorská hranice 1948-1989*. Na výzkumu Tomáš Jílek dlouhodobě spolupracuje s německými kolegy, zejména s univerzitou v Regensburgu. Je úspěšným řešitelem několika grantů v této souvislosti a organizátorem několika odborných konferencí a seminářů v rámci výzkumu dějin pohraničí po roce 1945.

Profesor Jílek se stále svým tématům věnuje aktivně a úspěšně, jak dokládá bohatá přiložená bibliografie. Po celou dobu svého působení však nezapomíná také na učitele dějepisu. Jeho koníčkem je organizace tematických dějepisných a vlastivědných zájezdů a exkurzí určených jim i dalším zájemcům, např. z řad zaměstnanců Západočeské univerzity.

Aby panu profesorovi elán a zdraví vydržely i do dalších let a byl tak inspirací, rádcem a pomocníkem pro nás, kteří se na jeho práci snažíme navázat, přejeme ze srdce i my – katedra historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni a redakce časopisu MEMO.

Bibliografie profesora PhDr. Tomáše Jílka CSc.

Monografie

(řazeno chronologicky sestupně)

2011

1. JÍLEK, Tomáš - MORÁVKOVÁ, Naděžda - ADÁMEK, Karel - MEINKE, Markus. An der Grenze zweier Welten: Die tsechoslowakisch-bayerische Grenze 1948-1989. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2011, 48 s.

2010

1. JÍLEK, Tomáš - MORÁVKOVÁ, Naděžda - ADÁMEK, Karel - MEINKE, Markus. Na hranici dvou světů. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2010, 47 s.
2. JÍLEK, Tomáš. a kol. Der Eiserne Vorhang. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2010, 68 s.
3. JÍLEK, Tomáš. Kapitoly z historie západních Čech od pravěku do současnosti. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 88 s.
4. JÍLEK, Tomáš. Kapitoly z historie západních Čech 20. století. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 68 s.
5. JÍLEK, Tomáš. Železná opona: Česko-bavorská hranice 1948 – 1989. [Textová příloha k videofilmu], 5 s.

2008

6. DUDÁK, Vladislav. a kol. Plzeňsko – příroda, historie, život. 1. vyd. Praha: Baset, 880 s.

2006

7. JÍLEK, T. Budování železné opony po únoru 1948. In Železná opona. Praha : Baset, 2006, s. 19-23.

2005

8. JÍLEK, Tomáš. Českoleské stezky. In Český les. Praha : Baset, 2005, s. 751-754.

2003

9. JÍLEK, Tomáš. Šumava v podmínkách studené války. In Šumava. Praha : Baset, 2003, s. 397-402.
10. JÍLEK, Tomáš. Český les: příroda a její budoucnost. Plzeň: Audio-video studio Západočeské univerzity, 2003. 12 s.

2002

11. JÍLEK, Tomáš - JÍLKOVÁ, Alena. Železná opona: česko-bavorská hranice 1948-1989. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 2001. 48 s.

2001

12. HYNA, Alfred - JÍLEK, Tomáš - SLÍPKA, Jaroslav. Osobnosti plzeňského vysokého školství. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 2001. 69 s.

1999

13. JÍLEK, Tomáš - HYNA, Alfred. Plzeň - univerzitní město. Plzeň: ZČU. 1999. 24 s.

1998

14. JÍLEK, Tomáš - VAVERKOVÁ, Anna. Via Caroli. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 1998. 37 s.
15. JÍLEK, Tomáš a kol. Vybrané kapitoly z didaktiky dějepisů. 2. upr. vyd. Sv. 1. Plzeň: Západočeská univerzita, 1998. 61 s.

1997

16. JÍLEK, Tomáš a kol. Vybrané kapitoly z didaktiky dějepisu. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita. 1997. 134 s.

1994

17. JÍLEK, Tomáš - JANUSOVÁ, Jana. Kulturní památky západních Čech: určeno studujícím 1. - 4. roč. učitelství VVP a 1. - 4. roč. učitelství 2. stupně ZŠ. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 1994. 118 s.
18. JÍLEK Tomáš. Vybrané kapitoly z didaktiky dějepisu: určeno studujícím 3.- 5. ročníku a probacím s dějepisem. UVVP. 1. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, 1994. 97 s.

1993

19. JÍLEK, Tomáš - BĚLOHLÁVEK, Miloslav. Příručka pro regionálně historickou práci v západních Čechách: určeno studujícím 1.- 4. ročníku učitelství. 2. přeprac. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita, 1993. 95 s.

1992

20. JÍLEK, Tomáš - MIRVALD, Stanislav - VIKTORA, Viktor. Die Gegend unter der Burg: Radyně. 1. Aufl. Starý Plzenec : Das stadtische Kulturzentrum. 1992, 33 s.
21. JÍLEK, Tomáš - MIRVALD, Stanislav - VIKTORA, Viktor. Kraj pod hradem Radyní. 1. vyd. Starý Plzenec : Městské kulturní středisko, 1992. 34 s.

1991

22. JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro sedmý ročník základní školy 5. přeprac. vyd. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 127 s.
23. BĚLOHLÁVEK, Miloslav - JÍLEK, Tomáš. Kapitoly o církvi v minulosti a současnosti. 1. vyd. Plzeň : Park kultury a oddechu, 1991. 118 s.

1990

24. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. Ročník základní školy. 2. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1990. 222 s.
25. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1990. 221 s.
26. JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 5. přeprac. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 127 s.
27. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Metodická příručka pro vyučování dějepisu v 6. ročníku základní školy. 2. přeprac. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 71 s.

1989

28. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 221 s.
29. JÍLEK, Tomáš. Dějepis pro 1. ročník gymnázia. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 206 s.
30. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš. Dějepis pro 6. ročník základní školy. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 232 s.
31. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Metodická příručka na vyučovanie dejepisu v 5. ročníku základnej školy. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989. 112 s.

32. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Metodická příručka na vyučovanie dejepisu v 5. ročníku základnej školy 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989. 126 s.
33. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Metodická příručka pro vyučování dějepisu v 5. ročníku základní školy. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 112 s.
34. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Módszertani kézikönyv a történelem tanításához az alapiskola 5. osztályában.. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989. 218 s.

1988

35. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dejepis pre 5. ročník základnej školy 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 222 s.
36. JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy 1. vyd. Praha: SPN, 1988. 221 s.
37. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. /storija 5 dlja 5 klasu osnovnoji školy z ukrajins'kou movoju navčannja. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 221 s.
38. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Történelem az alapiskola 5. osztálya számára 5. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 222 s.

1987

39. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dejepis pre 7. ročník základnej školy. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987. 155 s.
40. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dejepis pre 7. ročník základnej školy. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987. 137 s.
41. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 4. vyd. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. 151 s.
42. JÍLEK, Tomáš - BAĐURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro šestý ročník základní školy. 5. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. 238 s.
43. DOHNAL, Miloň - JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis 7 pro ročník základní školy. 4. vyd. Sv. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. 138 s.

1986

44. JÍLEK, Tomáš - BAĐURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dejepis pre šiesty ročník základnej školy. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986. 238 s.

45. JÍLEK, Tomáš - BAŽURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro šestý ročník základní školy. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1986. 238 s.

1985

46. JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta - SKLADANÝ, Marián. Dejepis pre piatý ročník základnej školy. 3. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 221 s.
47. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 5. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 221 s.
48. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 3. vyd. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 150 s.
49. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. Ročník základní školy. 3. vyd. Sv. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 138 s.
50. JÍLEK, Tomáš, Isrorija dlja 1. klasu himnaziji z ukrajinskoju movoju navčannja. Perekł. Andrij Džuhan. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 223 s.
51. JÍLEK, Tomáš - VÁCLAV, Josef - POKORNÝ, Jindřich. Průvodce Západočeským krajem. 1. vyd. Plzeň: Komise cestovního ruchu rady Západočeského KNV, 1985.
52. JÍLEK, Tomáš. Történelem a gímnázium 1. osztálya számára. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 223 s.

1984

53. JÍLEK, Tomáš. Dejepis pre 1. ročník gymnázia. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 223 s.
54. JÍLEK, Tomáš; - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dejepis pre 7. ročník základnej školy. 2. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1984. 137 s.
55. JÍLEK, Tomáš a kol. Dějepis pro 1. ročník gymnázia. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 206 s.
56. DOHNAL, Miloň - JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 138.
57. JÍLEK, Tomáš - BAŽURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 6. ročník základní školy. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 238 s.
58. JÍLEK, Tomáš - BAŽURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro šestý ročník základní školy. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. 238 s.
59. JÍLEK, Tomáš - ČAPEK, Vratislav. Seminární příručka k didaktice dějepisu. 1. vyd. Plzeň : Pedagogická fakulta, 1984. 136 s.

1983

60. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pre 6. ročník základnej školy. 2. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1983. 239 s.
61. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 221 s.
62. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Historia dia klasy 7. szkoly podstawowej. 1. wyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 156 s.

1982

63. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ZATKALÍKOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 221 s.
64. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 1. vyd. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 150 s.
65. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 7. ročník základní školy. 1. vyd. Sv. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 138 s.
66. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro 6. ročník základní školy. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 309 s.
67. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Historia dia klasy 7. szkoly podstawowej. 1. wyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 179 s.
68. JÍLEK, Tomáš - DOHNAL, Miloň - BUTVINOVÁ, Marta. Istorija dlja 7-ho klasu osnovnoj školy. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. 179. s.
69. JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta - DOHNAL, Miloň. Metodická příručka k učebnici dejepisu pre 7. ročník základnej školy. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. 105 s.
70. JÍLEK, Tomáš - BUTVINOVÁ, Marta - DOHNAL, Miloň. Metodická příručka k učebnici dějepisu pro 7. ročník ZŠ. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. 68 s.
71. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Módszertani kézikönyv az alapiskola 6. osztályának történelemtankönyvéhez. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. 105 s.

1981

72. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ZATKALÍKOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 221 S.
73. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Dějepis pro šestý ročník základní školy. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 309 s.

74. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Historia dia klasy szóstej szkoly podstawowej. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 351 s.
75. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Istorija dlja 6. klasu Osnovnoji školy z ukrajínskoju movoju navčannja. 1. izd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981. 310 s.
76. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Metodická príručka k dejepisu pre 6. ročník základnej školy. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981. 156 s.
77. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Metodická príručka k učebnici dejepisu pro 6. ročník základní školy. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981. 93 s.
78. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Módszertani kézikönyv az alapiskola 6. osztályának történelemtankönyvéhez. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1981. 153 s.
79. JÍLEK, Tomáš - BAĎURÍK, Jozef - BUTVINOVÁ, Marta. Történelem az alapiskola 6. osztálya számára. 1. kiad. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 1981. 309 s.

1980

80. JÍLEK, Tomáš - ORSÁGOVÁ, Marta - SKLADANÝ, Marián. Dejepis pre 5. ročník základnej školy. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980. 221 s.
81. SKLADANÝ, Marián - JÍLEK, Tomáš - ZATKALÍKOVÁ, Marta. Dějepis pro 5. ročník základní školy. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980. 223 s.
82. JÍLEK, Tomáš - MICHOVSKÝ, Václav. Příprava učitele na vyučování dějepisů podle nového pojetí výchovně vzdělávací práce. 1. vyd. Plzeň: Pedagogická fakulta. 1980. 99s.

1979

83. JÍLEK, Tomáš. Dejepis: Experimentálny učebný text pre 1. ročník gymnázia. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979. 316 s.
84. JÍLEK, Tomáš - MICHOVSKÝ, Václav - RŮŽIČKOVÁ, Jarmila. Dějepis pro 1. ročník experimentálních gymnázií. 1. vyd. Sv. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 156 s.
85. JÍLEK, Tomáš - MOČKO, Štefan - SKLADANÝ, Marián. Dějepis pro 1. ročník experimentálních gymnázií. 1. vyd. Sv. 2. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 339 s.
86. DOHNAL, Miloň - JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš. Dějepis pro 6. ročník experimentálních škol. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. 173 s.

1977

87. DOHNAL, Miloň - JÍLEK, Tomáš - BALCAR, Luboš. Dějepis pro šestý ročník experimentálních škol. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 173 s.

1975

88. JÍLEK, Tomáš a kol. Vybrané kapitoly z teorie vyučování dějepisu. 1. vyd. Plzeň: Pedagogická fakulta, 1975. 130 s.

1974

89. JÍLEK, Tomáš - PAVLÍKOVÁ, Jitka. Obraz lidové architektury Západočeského kraje. 1. vyd. Plzeň: Krajské středisko Státní památkové péče a ochrany přírody, 1974. 20 s.

90. JÍLEK, TOMÁŠ. Využití výtvarného umění na Základní devítileté škole . Strojopis B. m.: 1970. 244 listů.

Záznamy statí ze sborníků

(řazeno chronologicky sestupně)

2003

91. JÍLEK, Tomáš. Železná opona na česko-bavorské hranici v letech 1948-1989. In Dějepis: Sborník katedry historie. Sv. 19. Plzeň : Západočeská univerzita, 2003, s. 43-54.

2002

92. JÍLEK, Tomáš - MACH, Petr. K výuce dějin vědy a techniky na základních a středních školách. In Dějiny vědy a techniky. Sv. 9. Praha: Národní technické muzeum, 2002, s. 63-64.

93. JÍLEK, Tomáš. Železná opona na česko-bavorské hranici v letech 1948-1989. In Transformace české a slovenské společnosti na prahu nového milénia a její úloha v současném globálním světě: sborník vybraných příspěvků 21. světového kongresu Společnosti pro vědy a umění v Plzni : 24-30. června 2002. Dobrá Voda: Aleš Čeněk, 2002, s. 92-99.

2000

94. JÍLEK, Tomáš. K výuce dějepisu v muzeích. In Sborník Muzea Dr. Bohuslava Horáka: regionální výzkum a jeho využití v praxi. Rokycany: Muzeum Dr. Bohuslava Horáka, 2000, s. 75-79. Suppl. Historie 9/2000.

95. JÍLEK, Tomáš. Katedra historie. In Pedagogická praxe: metodické pokyny. Plzeň : Západočeská univerzita, 2000, s. 74-79

96. JÍLEK, Tomáš - VIKTORA, Viktor. Kulturní a duchovní vývoj v době baroka v západních Čechách. In Dějepis: sborník katedry historie: sborník je věnován památce docentky Jany Janusové. Sv. 18. Plzeň : Západočeská univerzita, 2000, s. 41-54.

97. JÍLEK, Tomáš. Ohrožení Československého státu a počátky domácího odboje. In Stíny minulosti: nic nesmí být zapomenuto. Plzeň : Západočeská univerzita, Škoda Steel, 2000, s. 2-3.

98. JÍLEK, Tomáš. Rámcové zásady vedení hospitací a rozborů vyučovacích hodin. In Pedagogická praxe: metodické pokyny. Plzeň : Západočeská univerzita, 2000, s. 7-11

1998

99. JÍLEK, Tomáš. Padesátiletí katedry historie. In Dějepis: sborník katedry historie. Sborník je věnován šedesátinám profesora Zdeňka Macka. Sv. 17. Plzeň : Pedagogická fakulta Západočeské univerzity, 1998, s. 9-16.

100. JÍLEK Tomáš. Šedesátiny profesora PhDr. Zdeňka Macka, CSc. In Dějepis: sborník katedry historie: sborník je věnován šedesátinám profesora Zdeňka Macka. Sv. 17. Plzeň : Pedagogická fakulta Západočeské univerzity, 1998, s.5-7.

1996

101. JÍLEK. Tomáš. Osvobození Plzně a západních Čech americkou armádou. In Sborník Západočeské univerzity v Plzni a USIS Prague: národní odboj a politické, kulturní a vojenské aspekty osvobození Plzně a západních Čech americkou armádou. Plzeň: 1996, s. 63 - 69.

102. JÍLEK, Tomáš. 700 let města Plzně. In Sborník Západočeské univerzity v Plzni a USIS Prague : národní odboj a politické, kulturní a vojenské aspekty osvobození Plzně a západních Čech americkou armádou. Plzeň: 1996, s. 6 -12.

1991

103. JÍLEK, Tomáš. Historické zhodnocení českoněmeckých vztahů v západním pohraničí: do počátku 20. stol. In České pohraničí 1991. Trutnov : Dům kultury, Bona Fide, 1991, s. 11-28.

1988

104. JÍLEK, Tomáš. Kulturní památky v životním prostředí Západočeského kraje. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 15. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 221-240.

105. JÍLEK, Tomáš. Sedmdesátiny Prof. PhDr. Jindřicha Vacka, CSc. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni: dějepis. Sv. 15. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 5-14.

106. JÍLEK, Tomáš. Významné historické zahrady a parky Západočeského kraje. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 15. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 241-252.

1981

107. ČAPEK, Vratislav - JÍLEK, Tomáš. Didaktika dějepisu v Československu v letech 1974-1978. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 14. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 5-28.

1980

108. JÍLEK, Tomáš a kol. Didaktika dějepisu ve vybraných socialistických zemích v letech 1970-1976. In Sborník Pedagogické fakulty UK: historie. Sv. 8. Praha: 1980.
109. JÍLEK, Tomáš. Osmdesátiny Václava Čepeláka. In Minulostí Západočeského kraje. Sv. 16. Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1980, s. 277.

1978

110. JÍLEK, Tomáš. Seznam prací Doc. PhDr. Jindřicha Vacka, CSc. In Minulostí západočeského kraje. Sv. 14. Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1978, s. 165.
111. JÍLEK, Tomáš, Šedesát let Jindřicha Vacka. In Minulostí Západočeského kraje. Sv. 14. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1978, s. 164-165.

1975

113. ČAPEK, Vratislav - JÍLEK, Tomáš. Deset let didaktiky dějepisu v Československu (1965-1974). In: Sborník Pedagogické fakulty v Plzni: dějepis. Sv. 13. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975, s. 71-124.

1973

114. JÍLEK, Tomáš. Hmotný historický pramen a názorná pomůcka ve výuce dějin. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 12. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973, s. 87 - 112.
115. JANUSOVÁ, Jana - JÍLEK, Tomáš. Obraz dochovaných fortifikací v západočeském kraji. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 12. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973, s. 41-61.

1970

116. JÍLEK, Tomáš - PAVLÍKOVÁ, Jitka - GABRIEL, Libor. Obraz technických památek Západočeského kraje. Příspěvek k problematice regionální výuky v dějepisu. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 10. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970, s. 125-137.

1968

117. JÍLEK, Tomáš. Využití výtvarného díla ve výuce dějepisu pro poznání historické skutečnosti. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni: marxismus- leninismus a dějepis. Sv. 9. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 157-180.

1967

118. JÍLEK, Tomáš - PAVLÍKOVÁ, Jitka. Obraz lidové architektury Západočeského kraje: příspěvek k využívání regionálních prvků při vyučování dějepisu. In Sborník Pedagogické fakulty v

Plzni : marxismus-leninismus a dějepis. Sv. 8. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 161-173.

1966

119. PAVLÍKOVÁ, Jitka - JÍLEK, Tomáš - MACEK, Zdeněk. Kulturní památky Západočeského kraje a jejich využití ve vyučování dějepisu. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni : dějepis. Sv. 7. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 125 - 169.

1965

120. JÍLEK, Tomáš a MACEK, Zdeněk. Exkurze po západočeském kraji z hlediska vyučování dějepisu na základní devítileté škole. In Sborník Pedagogická fakulta v Plzni: marxismus-leninismus a dějepis. Sv. 6. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, s. 263-264.
121. JÍLEK, Tomáš a MACEK, Zdeněk. Exkurze po západočeském kraji z hlediska vyučování dějepisu na základní devítileté škole: příspěvek k problematice regionálního principu v dějepise. In Sborník Pedagogické fakulty v Plzni: marxismus-leninismus a dějepis. Sv. 6. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, s. 191-254.

1964

122. JÍLEK, Tomáš. Přehrada Jesenice u Chebu. In Sborník zeměpisu. Sv. 2. Plzeň : Krajský památkový ústav, 1964, s. 47.

Záznamy VHS

(řazeno chronologicky sestupně)

123. Památky Unesco v ČR
124. Historie města Plzně (Proměny století)
125. Historie západních Čech
126. Ohrožené památky
127. Tradice lidové kultury
128. Městské památkové zóny Plzeňského kraje
129. Skrytá krása – Přírodní a historické poklady Plzeňského kraje
130. Národní kulturní památky Plzeňského kraje
131. Železná opona 1948 – 1989

132. Vývoj v česko-bavorském pohraničí po roce 1989, příroda, lidé, památky.

2003

133. JÍLEK, Tomáš a JÍLKOVÁ, Alena [námět a scénář] Český les – příroda a její budoucnost [videozáznam] Plzeň : Audio video studio Západočeské univerzity, 2003.

2001

134. JÍLEK, Tomáš [námět a scénář] Česko-americké kontakty na Západočeské univerzitě v Plzni [video záznam]. Plzeň : Audio video studio Západočeské univerzity, 2001.

135. JÍLEK, Tomáš [scénář] Deset let ZČU V Plzni [videozáznam] Plzeň: Audio video studio Západočeské univerzity, 2001.

136. JÍLEK, Tomáš [námět a scénář] Klenoty křesťanského umění v západních Čechách. románské, gotické, renesanční a barokní umění [videozáznam] Plzeň: Audio video studio Západočeské univerzity, 2001. [27:00 min]

2000

137. JÍLEK, Tomáš [námět, scénář a odborná spolupráce] Plzeň v proměnách času [videozáznam] Plzeň : KP Orbis Film, 2000. [27:00 min]

1999

138. JÍLEK, Tomáš [námět a scénář] Kulturní bohatství západních Čech [videozáznam] Sv. 1., Lidová architektura. Plzeň : Utvar propagace a audio video studio Západočeské univerzity: Pedagogické centrum Plzeň, 1999. [Brožura je metodikou k videokazetě]

139. JÍLEK, Tomáš [námět a scénář] Kulturní bohatství západních Čech [videozáznam] Sv. 2., Česko-bavorské pomezí hrady. Plzeň: Utvar propagace a audio video studio Západočeské univerzity: Pedagogické centrum Plzeň, 1999. [Brožura je metodikou k videokazetě]

Články

(řazeno chronologicky sestupně)

140. JÍLEK, Tomáš. Nad prací Dějiny Balkánu. Právo: nezávislé noviny, 1999, roč. 9, č. 275, s. 15.

141. JÍLEK, Tomáš. Prof. PhDr. Václav Čepelák. Univerzitní noviny: Říjen 1999, č. 35, s. 5.

142. JÍLEK, Tomáš. Osvobození Plzně a západních Čech americkou armádou. Geografické rozhledy. 1995/1996, roč. 5, č. 3, s. 89-90.

143. JÍLEK, Tomáš. Informace z práce katedry dějepisu. Zprávy kabinetu regionálních dějin katedry dějepisu Pedagogické fakulty v Plzni. 1992, č. 6, s. 1-2.
144. JÍLEK, Tomáš. K práci s novou učebnicí dějepisu pro 6. roč. základní školy. Společenské vědy ve škole. 1981/82, roč. 38, s. 41-42.
145. JÍLEK, Tomáš. Několik poznámek k nové učebnici dějepisu pro 5. Ročník základní školy. Společenské vědy ve škole. 1979/80, roč. 36, s. 300-302.

Pokyny pro autory

Časopis MEMO se zaměřuje zejména na výzkum historie metodou orální historie a dále na aplikaci této metody ve vyučování dějepisu. Žádaná jsou témata moderních dějin, zejména dějiny totalitních režimů, dějiny druhé světové války v paměti lidí, dějiny každodennosti ve 20. století, problémy menšin, regionální dějiny, dějiny dějepisectví, biografie, ale také novodobá ústní tradice a novodobý folklór ve výzkumu dějin. MEMO je velmi vstřícný a otevřený časopis, vítáme i další související témata, výzkum i aplikace.

Formální požadavky na text: Články by měly být předloženy v elektronické podobě, v aplikaci Microsoft Word, e-mailem na adresu moravkov@khi.zcu.cz. Prosím, použijte pouze základní styl (typ a velikost písma Times New Roman 10). Formát stránky A5, okraj úzký, řádkování 1,15. Poznámky a odkazy uvádějte pod čarou na příslušné stránce, ne v textu, ne za článkem (Velikost písma 8). Měly by být průběžně očíslovány v celém článku. První citaci uvádějte v plném rozsahu: SMITH, Robert. *Historie mléčných výrobků*. Plzeň : Západočeská univerzita, 2010, s. 22. Všechny následující odkazy by měly být uvedeny ve zkrácené formě: SMITH, Robert. *Historie mléčných výrobků*, s. 22. Použití latinského slova *ibid* nebo českého *tamtéž*, nebo zkratk jako *Loc.cit.*, *Op. cit.* apod. není povoleno. Je nutné přiložit abecední seznam plně citovaných zdrojů a literatury na konci článku. Teoretické a metodologické studie v českém jazyce musí být v plném rozsahu přeloženy také do anglického jazyka.

Několik příkladů plných citací (téměř všechny uvedené citace jsou fiktivní):

Citace knihy: JUDD, Robin. *Contested Rituals: Circumcision, Kosher Butchering, and Jewish Political Life in Germany*. Ithaca : Cornell University Press, 2007. ISBN 13 9780801445453.

Citace kapitoly v knize nebo příspěvku ve sborníku: HAUG, Karl Erik - ORVIK, Nils. Stormaktsgarantier og kollektiv sikkerhetsgaranti. In: BERG, Roald (ed.) *Selvstending of beskyttet*. Bergen : Fagbokforlaget, 2008. ISBN 978-80-876432-9, s. 23 - 42.

Citace článku v časopisu: NAHODILOVA, Lenka. Communism modernisation an Gender, *Contemporary European History*, vol. 19, no. 1, February 2010, s. 37 - 55.

Citace z deního tisku: KOZA, Jan. První máj, *Plzeňský deník*, 12. března 2006, s. 5.

Citace rozhovoru s pamětníkem: Rozhovor Naděždy MORÁVKOVÉ (odborná asistentka Západočeské univerzity v Plzni) s Kolomanem Gajanem (emeritní profesor Karlovy

univerzity v Praze), dne 8. 8. 2010 v Praze. Přepis rozhovoru uložen v archivu SOHI Plzeň, Veleslavínova 42.

Archivní zdroje: Národní archiv Praha. Fond Osobní pozůstalosti. Fol. Josef Macek. *Korespondence 1970 - 1975*. Inv. č. OP 654.

Citace internetového zdroje: BOLD, Richard. The main Saints. [Online] Dostupné z URL: < <http://translate.google.cz/#cs|en|dokument> > [Cit. 2010-09-12].

Přílohy: Obrázky, fotografie, nákresy, tabulky, grafy, grafika, mapy, atd. musí být očíslovány a odkázány poznámkami pod čarou a umístěny za textem se správným číslem a popiskem. Zdroj musí být uveden.

Další pokyny: Rozsah článku: max. 50 stran, min. 3 strany. Rozsah recenze: max. 1 strana. Každý článek by měl mít: název (česky i anglicky), abstrakt (česky i anglicky, max. 10 řádků), klíčová slova (česky i anglicky, v počtu od 3 do 8), resumé (česky i anglicky, max. 25 řádků), informace o autorovi (jméno a příjmení, rok narození, pozice a zaměstnavatel nebo škola, oblast výzkumu, e-mailovou adresu). Upozornění: Články publikované v časopisu MEMO musí předem projít recenzním řízením a musí být schváleny redakční radou. Editoři děkují přispěvatelům za to, že pokud možno respektují výše uvedená doporučení.

Notes for Contributors

MEMO magazine focuses especially on the history of research using oral history and its application in teaching history. Preferred are the themes of modern history, especially history of totalitarian regimes, the history of the Second World War in memory of people, the history of everyday life in the 20th century, problems of minorities, regional history, history of historiography, biographies, also the modern oral tradition and folklore in the modern history of research. MEMO is a very open and obliging journal, we welcome any other related and interesting topics.

Format and Style: Articles should be submitted electronically, in Microsoft Word, by e-mail to the address moravkov@khi.zcu.cz. Please use the basic style only. Notes should be footnotes not endnotes. They should be numbered consecutively throughout the article.

Citations of references should be made only in the notes and not in the text, first references should be given in full: SMITH, Robert. *History of Diary Products*. Pilsen : University of West Bohemia Press, 2010, pp. 22 - 23. All subsequent references should be given in abbreviated form: SMITH, Robert. *History of Diary Products*, pp. 30 - 32. It is necessary to attach a list of full references at the end of the article. The use of the latin word *ibid*, or abbreviation like *Loc.cit.*, *Op. cit.* etc. is not allowed.

Some Practical Examples for Full References (Almost all examples are fictive.):

The reference to a book: JUDD, Robin. *Contested Rituals: Circumcision, Kosher Butchering, and Jewish Political Life in Germany*. Ithaca : Cornell University Press, 2007. ISBN 13 9780801445453.

The reference to a chapter in a book or to a contribution in collection of papers: HAUG, Karl Erik - ORVIK, Nils. Stormaktsgarantier og kollektiv sikkerhetsgaranti. In: BERG, Roald (ed.) *Selvstending of beskyttet*. Bergen : Fagbokforlaget, 2008. ISBN 978-80-876432-9. 465 p.

The reference to an article in a journal: NAHODILOVA, Lenka. Communism modernisation an Gender, *Contemporary European History*, vol. 19, no. 1, February 2010, pp. 37 - 55.

The reference to an article in a newspaper: COETZEE, Paul. Namibia's liberation struggle, *Die Transvaler*, 12th March 2006, p. 5.

The interview reference: The interview of KOTZEL, Charles (lecture of Charles University in Prague) with BIBIKOVA, Leona (exlecture of University of West Bohemia in Pilsen, living in Pilsen), 22nd October 2008. The transcript is filed in the archives SOHI Pilsen, Veleslavinova 42.

The archives reference: Czech National Archives, Prague, fund: Inheritance, file: Josef Macek, document: Letters to Frantisek Graus 1970 - 1975, catalogue number: OP 456.

The reference to an internet source: BOLD, Richard. The main Saints. [Online] Available from URL:

< <http://translate.google.cz/#cs|en|dokument> > [2010-09-12].

Illustrations: Pictures, photos, sketches, tables, diagrams, graphics, maps etc. Should be numbered consecutively with the footnotes and placed behind the text with correct number and labeled. The source must be given.

Further notes: Scope of article: max. 50 pages, min. 3 pages. Scope of review: max. 1 page. Every article should have: Title, Abstract (maximum of 10 lines), Keywords (from 3 to 8), Summary (max. 25 lines), Information about Author (name and surname, year of birth, position and address of employer or school, field of research, e-mail address). Notification: The articles submitted to the MEMO must be editorial revised and approved. The editors would be grateful if contributors kept closely to journal's style and format conventions.

CALL FOR PARTNERS

SOHI - The Center for Oral History in Pilsen

The Center for Oral History SOHI was founded within the Department of History, Faculty of Education of University of West Bohemia in Pilsen in 2009. Workplace focuses mainly on creating a database of interviews with eyewitnesses - a database of oral sources to recent history. SOHI has ambitions to serve as a methodological base for oral history research and joint projects of regional institutions interested in method of oral history and its use in contemporary historiography and to collect and provide the experience of partner institutions in the field of oral history.

Some of SOHI partners:

The Czech Oral History Center COH within the Institute of Contemporary History AS CR, Department of Oral and Contemporary History (Faculty of Humanities, Charles University in Prague), The Czech Association of Oral History, IOHA, Baylor University Institute for Oral History, The Centre for Oral History and Cultural Heritage (University of Southern Mississippi), The Oral History Center (Department of History, University of Zululand, Kwadlangezwa, South Africa), Columbia University - Oral History Research Office and etc.

Some important tasks of SOHI:

collection of narratives of survivors, presentation of contemporary history in the memories of survivors, educational activities, publications, interviews, organization of experts meetings, research and publication of methodological and theoretical texts in the field of oral history, providing consultation and service to researchers and to everyone interested in oral history, monitoring teaching aspects of interviews with eyewitnesses in modern school history, organization workshops and methodological seminars for primary and secondary schools.

Some current SOHI projects:

Using Oral History in the History of Modern Historiography, Oral History at School, Everyday Life under Socialism, The Iron Curtain - Czechoslovak Border in 1948 - 1989, The History of SSM - Socialist Youth Union in Czechoslovakia, Eyewitnesses of the Holocaust, Memories of Totalitarian Prisoners, Czechoslovak Totalitarian Emigrants

The Center SOHI is open to the general cooperation with experts and the public and welcomes those interested in this method. Thank you for your interest in the partnership and contact us.

Contact:

The Center for Oral History SOHI, Department of History, Faculty of Education of University of West Bohemia in Pilsen, Veleslavínova 42, Pilsen, Czech Republic (www.khi.zcu.cz)

Contact person: Nadezda Moravkova

Tel.: +420377636603

Fax: +420377636612

E-mail: sohi@khi.zcu.cz; moravkov@khi.zcu.cz



SOHI Středisko orální historie při KHI FPE ZČU v Plzni, Veleslavínova 42, Plzeň

Toto číslo bylo vydáno s laskavým přispěním *České asociace orální historie o. s. (COHA)*.

MEMO 2014/1

Časopis pro orální historii / Oral History Journal

Vedoucí redaktorka / Senior Editor: Naděžda Morávková (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen)

Redakční rada / Editorial Board: Joanna Bornat (The Open University, Milton Keynes), , Lukáš Valeš (Newton College, Brno), Miroslav Vaněk (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Marie Fritzová (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen)

Redakční okruh / Editorial Advisory Board: Zdeněk Beneš (Karlova univerzita Praha / Charles University Prague), Joanna Bornat (The Open University, Milton Keynes), Doug Boyd (University of Kentucky Libraries, Lexington, U.S.A.), PhDr. Miroslav Breitfelder, Ph.D. (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Mónica Patricia Cadenas Erazo (Lima, Peru), Ismail Demircioglu (Karadeniz Technical University, Trabzon, Turkey), Panos Dimisianos (Corfu, Greece), Karel Foud (Národní památkový ústav Plzeň / State Conservation Pilsen), Blažena Gracová (Ostravská univerzita v Ostravě / University of Ostrava), Albert van Jaarsveld (University of Zululand, KwaDlangezwa, South Africa), Bohumil Jiroušek (Jihočeská univerzita České Budějovice / University of South Bohemia, České Budějovice), Jan Kumpera (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Pavel Mücke (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Dana Musilová (Univerzita Hradec Králové / University Hradec Králové), Radikobo Ntsimane (University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg, South Africa), Nina Pavelčíková (Ostravská univerzita v Ostravě / University of Ostrava), Jiří Petráš (Jihočeské muzeum České Budějovice / Museum of South Bohemia, České Budějovice), Valeria Rotershteyn (Moscow Economic School, Moscow, Russia), Karel Řeháček (Státní oblastní archiv Plzeň / State Regional Archives Pilsen), Michael Sesling (Audio Transcription Center, Boston, U.S.A.), Petra Schindler (Akademie věd České republiky / Academy of Science, Czech Republic), Ibrahim Thioub (Cheikh Anta Diop University, Dakar), Marta Ulrychová (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Pavel Urbášek (Univerzita Palackého Olomouc / University of Palacky, Olomouc), PaedDr. Helena Východská (Západočeská univerzita v Plzni / University of West Bohemia in Pilsen), Bohdan Zilynskyj (Karlova univerzita Praha / Charles University Prague)

Grafická úprava / Graphic design: Petr Lobaz, Marie Marhounová

Vydavatel / Publisher: Pro SOHI Plzeň vydává viaCentrum s.r.o., Ztracená 34, Olomouc, 772 00

Adresa redakce / Address of Editors: Středisko orální historie SOHI při Katedře historie Fakulty pedagogické Západočeské univerzity v Plzni, Veleslavínova 42, Plzeň, 306 19, Česká republika

Telefon: +420 377 636 603

E-mail: moravkov@khi.zcu.cz

Online verze dostupná z URL / Internet Access: <http://sohizcu.webnode.cz/> a www.oralhistory.cz

© Naděžda Morávková

©SOHI, Středisko orální historie při KHI FPE ZČU v Plzni

©viaCentrum s.r.o.

Evidence MK ČR pod číslem E 19999

ISSN 1804-753X (Print)

ISSN 1804-7548 (Online)

Vychází dvakrát ročně

Časopis objednávejte na adrese redakce / Order at journal editors

Ročník 4, číslo 1, 2014

OBSAH / CONTENTS

REDAKČNÍ ÚVODNÍK / EDITORIAL COMMENT

Profesor Tomáš Jílek osmdesátníkem/Professor Tomáš Jílek – The Octogenarian (*Helena Východská*).....3

ROZHOVORY A MATERIÁLY / INTERVIEWS AND ARTICLES

Plzeňský architekt a výtvarník Klement Štícha/Pilsner Architect and Artist Klement Štícha (*Petra Cinkaničová*).....5

DIDAKTICKÁ APLIKACE ORÁLNÍ HISTORIE / EDUCATIONAL APPLICATIONS OF ORAL HISTORY

Moderní výtvarné umění ve veřejném prostoru města Plzně a jeho využití ve školní výuce/ Modern art in the public spaces of the city of Plzen and its use in school education (*Vojtěch Cibulka – Naděžda Morávková*).....46

RECENZE / REVIEWS

MORÁVKOVÁ, Naděžda. *František Graus a československá poválečná historiografie*. Praha: Academia, 2013. 348 s. ISBN 978-80-200-2243-1. (*Tomáš Jílek*).....127

JUBILEUM / JUBILEE

Jubilant Tomáš Jílek/ Honoree Tomáš Jílek (*Naděžda Morávková*).....135

POKYNY PRO AUTORY / NOTES FOR CONTRIBUTORS.....147

Prezentace SOHI.....153