

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM

Filozofická fakulta

Disertační práce

Hranice stínu:

**Sociální a životní podmínky lidí v kreativních profesích
bez oficiálního zaměstnání v době normalizace**

The Shadows' Border:

Social and living conditions of people in creative professions without
official employment during the normalization period

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé disertační práce doc. PhDr. Tomáši Pavlíčkovi, Ph.D. za konzultace, nápomocné rady a připomínky z uměnovědné oblasti. Děkuji za jeho přátelský a inspirativní přístup, který pro mě byl velkou oporou. Děkuji za milý a vstřícný přístup všech pamětníků a pamětnic, kteří mi umožnili osobní setkání a během rozhovorů byli úžasně otevření. Jmenovitě děkuji výtvarnicím Šárce Radové, Olině Stárkové, Bohunce Waageové, Daně Zámečnickové a velké díky patří mé mamince Aleně Šlapákové, výtvarníkům Karlu Práškoví a Jiřímu Vaňkovi. Velkou oporou, bez níž by tato práce nevznikla, byl můj manžel Martin a celá má velká rodina, jež mě svou trpělivostí podporovala po dlouhé roky výzkumu. Také bych chtěla poděkovat své nejmladší dceři Tereze Pokorné za vytrvalou a velmi cennou podporu ohledně stylistiky celé práce. V neposlední řadě patří mé poděkování i všem ostatním, kteří mi vyprávěli své příběhy a pomohli doplnit chybějící střípky informací o době, v níž žili a pracovali.

Obsah

Anotace.....	7
Klíčová slova.....	7
Úvod.....	9
1. Historiografie a teoretická východiska.....	12
2. Metodologie.....	17
2.1. Badatelské otázky.....	17
2.2. Cíle disertační práce.....	17
3. Metody zpracování disertační práce.....	19
3.1. Metoda orální historie – rozhovor s pamětníkem.....	20
3.2. Analýza rozhovorů.....	22
3.3. Archivní výzkum v Národním archivu v Praze.....	24
3.4. Archivní výzkum v Archivu bezpečnostních složek.....	25
4. Umělecké svazy v Československu za normalizace.....	26
4.1. Kontext doby v kulturní politice uměleckých svazů.....	26
4.2. Český svaz výtvarných umělců a Český fond výtvarných umělců.....	37
5. Výtvarní umělci v uměleckých svazech.....	46
5.1. Právní norma uměleckých svazů.....	46
5.2. Kulaté razítko Svazu československých výtvarných umělců.....	50
5.3. Umělecké komise.....	52
5.4. Spolupráce s architekty.....	55
6. Výtvarní umělci v zahraničí.....	58
6.1. Právní norma.....	58
6.2. Podnik zahraničního obchodu Art Centrum.....	60
6.3. StB a její role ve výtvarném světě.....	65
7. Životní příběhy výtvarných umělců.....	68
7.1. Bohunka Waageová.....	68

7.2.	Karel Prášek	73
7.3.	Jiří Vaněk	79
7.4.	Olina Stárková.....	83
7.5.	Šárka Radová.....	88
7.6.	Dana Zámečnicková	94
7.7.	Václav Šlapák.....	102
7.8.	Alena Šlapáková	109
8.	<i>Sociální postavení výtvarníků nejen pohledem pamětníků.....</i>	114
8.1.	Svobodné povolání	114
8.2.	Pracovní jistoty.....	118
8.3.	Studium na uměleckých školách	120
8.4.	Platová politika	122
8.5.	Žena výtvarnice	125
8.6.	Umělecké komise v praxi pamětníků.....	132
8.7.	Práce a výstavní činnost na západě	133
8.8.	Rodinné zázemí	135
9.	<i>Případové studie</i>	138
9.1.	Normalizační umění v Kamenickém Šenově	138
9.2.	Autorství smuteční kaple v Podbořanech	147
9.3.	Rekonstrukce soukromé chalupy Miroslava Müllera	153
	<i>Závěr</i>	163
	<i>Prameny a literatura</i>	169
	Archivní prameny	169
	Rozhovory s pamětníky	170
	Doplňující rozhovory s pamětníky	170
	Zákony, vyhlášky a vládní nařízení	171
	Používané zkratky	172

Časopisy	173
Odborná literatura	173
Internetové zdroje.....	177
Tematické internetové stránky	179
Obrazová dokumentace	180
Seznam příloh	182
Přílohy	183

Anotace

Životní rytmus a sociální podmínky nepočtené skupiny lidí v socialistickém Československu se velice lišily od většiny tehdejších obyvatel. Jaké bylo jejich sociální zázemí v zemi, kde oficiálně neexistovalo podnikání, a oni přesto podnikali? Tito občané stáli kdesi na šedém okraji společnosti a často je před propadem pod sociální minimum držela pouze víra ve svou práci a touha zůstat ve vysněné profesi. Jak je možné, že socialistická společnost, která tvrdě kontrolovala veškeré dění i v uměleckém světě, dovolila malé části svých obyvatel zcela odlišný život? Kdo byli ti, kteří často pracovali za hranicemi státu západním směrem a znovu se domů vraceli ke svým rodinám?

Klíčová slova

Art Centrum, AVU, Český svaz výtvarných umělců, Český fond výtvarných umělců, galerie Dílo, grafika, litografie, normalizace, malba, sochařství, sklářství, svobodní umělci, textilní výtvarnictví, UMPRUM, umělecká komise, užité umění výtvarní umělci, výtvarník, výtvarnice

Abstract

The life rhythm and social conditions of a small group of people in socialist Czechoslovakia differed greatly from the majority of the population at that time. What was their social background in a country where entrepreneurship officially did not exist, yet they still engaged in business? These citizens stood somewhere on the grey fringes of society, and often their only protection from falling below the social minimum was their faith in their work and their desire to remain in their dream profession. How was it possible that the socialist society, which tightly controlled all aspects of life, including the art world, allowed a small portion of its citizens to live completely different lives? Who were those individuals who often worked beyond the state's borders towards the west and then returned home to their families?

Key words

Art Center, AVU, Czech Union of Visual Artists, Czech Fund of Visual Artists, gallery Dílo, graphics, lithography, normalization, painting, sculpture, glassmaking, freelance artists, textile design, UMPRUM, art commission, applied arts visual artists, artist, artist

Úvod

Normalizace představuje dvacetileté období, jež je dodnes těžko uchopitelné. Jen samotný termín vyvolává spoustu diskusí a vede k zamyšlení, proč je tak obtížné ho definovat.¹ Mezi námi je přitom mnoho pamětníků, kteří danou éru prožili a vědí, jaký byl politický a sociální systém, do něhož byl každý z nich nějakým sobě vlastním způsobem zapojen. Tato disertační práce si nebere za cíl pochopení tehdejšího politického diskurzu, o němž se v současnosti aktivně diskutuje, ale zároveň se nemůže vyhnout širšímu kontextu, který má v politické totalitě svou neblahou úlohu.

Pozitivistický přístup nebo využití lidské paměti? Já osobně vidím cestu někde mezi těmito liniemi a jelikož jsem se chtěla co možná nejvíce přiblížit přesné interpretaci dějin, zvolila jsem rozhovory s pamětníky s připravenými polostrukturovanými otázkami, jež byly opřené o empirická fakta. Rozhodnutí, jak využít metodu orální historie, která reflektuje tzv. malé dějiny, osobní prožitky a dějiny psané zdola, přišlo spolu s dokončením mé diplomové práce. Ta řešila československé výtvarné patenty v období normalizace s cílem tento velice úzký segment dějin zachytit právě zdola, od vynálezce k nefunkčním zákonům totalitního státu. Odkazuji na práci pouze tam, kde se to jevílo být účelné, abych zbytečně nerozšiřovala současný text. Souběžně vznikly také případové studie, jež jsem zařadila na konec práce a momentálně jsou připraveny do tisku v různých periodikách. Tři samostatné studie řeší jednak problematiku spolupráce výtvarníka s architektem na konkrétních státních zakázkách, a jednak zcela protiústavní úlohu vedoucího kultury Miroslava Müllera.

Při vyhledávání algoritmu systému, jenž povolil podnikání lidem, kterým zároveň zakázal studium, jsem při absolutním nedostatku relevantních zdrojů začala dohledávat informace jediným možným způsobem, skrze rozhovory s pamětníky. Část výzkumu z diplomové práce jsem využila jak pro odborné články, tak pro tuto práci a opětovně jsem oslovila některé z pamětníků a realizovala nové rozhovory se zaměřením na jejich tvůrčí práci v oblasti výtvarného umění.

Disertační práce se zabývá otázkami, jak fungoval systém přidělování státních zakázek a který výtvarný umělec se mohl uživit v totalitním režimu a za jakou cenu. Rovněž jsem se pokusila zodpovědět otázku, z jakého důvodu umožnil komunistický

¹ Termín „tzv. normalizace“ – z důvodu čitelnosti textu dále jen „normalizace“.

aparát malému procentu svých občanů odlišný způsob života. Řešila jsem složitou a v rozhovorech citlivou otázku finančního ohodnocení v porovnání s většinovou společností, kde velkou roli hrála registrace v uměleckých svazech. Poté jsem zkoumala výhody a dopady práce v zahraničí, přičemž se jedna z kapitol zaměřuje na výtvarníky na volné noze a jejich relativní svobodu včetně nepřehlédnutelné role StB. Výzkum se rovněž zabýval rozdíly v pracovněprávních vztazích registrovaných a neregistrovaných umělců v oficiálních svazech a možnostech vlastní profesní prezentace.

Samotné rozhovory s výtvarnými umělci, kteří tvořili v období sedmdesátých až osmdesátých let, probíhaly jako orálně historická interview, během nichž mi pět žen a dva muži z různých oborů výtvarné činnosti byli s to poskytnout částečně řízený rozhovor. Dále byl využit jeden životní příběh již nežijícího umělce, který mohl být sestaven díky vyprávění, prostudování rodinného archivu a také díky písemné komunikaci rodinných příslušníků a blízkých přátel. Práci doplňují informace z úzce tematicky zacílených rozhovorů s blízkými osobami z okruhu většiny pamětníků. Všechny rozhovory byly vedeny v Praze a jejím blízkém okolí, kde se nacházely a stále nachází i umělecké školy, jež pamětníci kromě jedné výjimky navštěvovali. Věkové rozvrstvení pamětníků se v ročnicích narození pohybuje mezi lety 1937 až 1950 a vzhledem k genderové nevyváženosti se jedna kapitola úzce věnuje ženám – výtvarnicím a jejich postavení v uměleckém světě v kontextu rodiny, platové politiky a práva.

Ke své práci jsem využila přístupné archivní dokumenty z Národního archivu, Archivu bezpečnostních složek a soukromých sbírek pamětníků včetně mého rodinného archivu. Čerpala jsem i z dobové legislativy, vyhlášek, příslušných norem a různých dobových nařízení, jež se obcházely, nedodržovaly a často si i protirečily. Dobový kontext jsem získala z mnoha publikací současných historiků, sociologů a uměnovědných odborníků.

Práce je založena na vzájemném propojení všech pramenů včetně jejich kritiky s lehkým přesahem událostí před rokem 1968 a po listopadu 1989. Vzhledem k celkové struktuře práce nejsou příběhy pamětníků koncipovány chronologicky, ale všechny mají rovnocennou výpovědní hodnotu, a čtenář je tudíž může či má procházet i zpřeházeně. Text je strukturován tematicky, často se chronologicky vrací v čase tak, aby jednotlivé

kapitoly byly pochopitelné a aby zároveň navazovaly jednak na příběhy pamětníků, a jednak na kontextuální kapitoly.

Ambicí předkládaného textu je analýza příběhů pamětníků – výtvarníků v systému totalitního režimu, jenž si plně podřizoval celý umělecký svět v komunistickém Československu za účelem politické moci. Jeho hlavním cílem je prezentovat exkurzi do života pamětníků na pozadí faktografie tzv. velkých politických dějin, jež často hrubě a nesmlouvavě zasahovaly do jejich životů.

1. Historiografie a teoretická východiska

Historiografii posledních dvou dekad komunistické éry v Československu je potřeba vnímat ve více rovinách, v nichž každá jednotlivá vrstva rozvíjí svůj vlastní děj, také díky pohledům vyprávění pamětníků. Marxistická ideologie určovala nejen povinné rituály chování, ale také pronikala do vnitřního života všech lidí, umělců nevyjímaje, a často omezovala vědeckou hodnotu historického výzkumu na předepsaný soubor povolených „zjištění“.² V současnosti vyšlo a stále vychází příliš velké množství publikací, jež se zabírají normalizací, včetně interdisciplinárních hledisek zohledňujících kulturní prostředí, aby bylo možné je všechny v této práci reflektovat.³

Také je zapotřebí vnímat, zda je pojem „normalizace“ pouze domácí jev, sovětský diktát zvenčí nebo obecně platný výraz.⁴ Zajímavý je současný pohled světového trendu, jenž zazněl v diskusi mezi historikem Vítězslavem Sommerem a socioložkou Marií Černou ohledně historiografie tohoto tématu a to, že normalizační projevy lze v sedmdesátých a osmdesátých letech nalézt v řadě států západní Evropy i ve Spojených státech amerických. Publikace *Dějiny v diskusi* se také zaměřuje na trend rostoucího konzumu, jež bylo možné zaznamenat zároveň v obou táborech, východním i západním.⁵ Oba uvedené trendy se v současnosti doplňují a vyvíjejí. Postupem historického bádání se v devadesátých letech přešlo z výkladu formy sovětského útlaku k úloze vnitřního diktátu spojeného s násilnou a vnucenou podobou státně socialistické diktatury. V porevolučních letech převládaly v historiografii černobílé hodnotící postoje, ale v následujících dekadách se situace měnila a prosadily se přístupy nabízející bohatší rejstřík otázek i badatelského řešení.⁶

V soudobém badatelském prostředí jsou nové přístupy, kdy minulost nepředstavuje strnulou formu, ale dynamickou cestu a otevřenou komunikaci.⁷ Téma normalizace uchopily v současnosti i jiné obory a spoluvytvářejí nové doširoka otevřené teze.⁸ Využití

² Michal JANATA, Kam sahají stíny normalizace na FF UK? *Securitas Imperii*, 2013, roč. 22, č. 1, s. 242–243.

³ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015.

⁴ Kamil ČINÁTL – Jan MERVART – Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*, Praha 2017, s. 41.

⁵ Tamtéž, s. 23.

⁶ Tamtéž, s. 9.

⁷ Tamtéž, s. 10.

⁸ Interdisciplinární oblasti jsou místa spojení více vědních disciplín, kde dochází ke střetu různých oborů – sociologie, politologie, genderových studií a dalších.

nových hledisek ve zpracovávání vzpomínek osobností, které se vůči totalitnímu režimu kriticky vymezovaly ve sborníku *Naše normalizace*⁹ vynikajících editorů Karla Strachoty a Adama Drdy, dává široce pojatý rozměr příběhům, na které bychom jako demokratická společnost neměli zapomenout. Hlubokou výpovědní hodnotu mají *Normalizované životy II.* publicisty Adama Drdy, jež ukazují, jak se režim snažil zajistit, aby měl každý pocit sociální jistoty, ale zároveň nechtěl, aby kdokoli zažil pocit skutečné svobody občanství a pomocí výpovědí pamětníků otevírá pravdu o skutečném zlu StB.¹⁰ Z jiného úhlu pohledu historici Pavel Kolář a Michal Pullmann ve své studii *Co byla normalizace* poukazují na pozdní období normalizace, kdy podle nich diktatura nevznikla pouze vnější mocenskou svévolí, ale spoléhala se také na určitý vnitřní souhlas.¹¹ Kolektivní monografie *Příběhy (ne)obyčejných profesí* editorů Miroslava Vaňka a Lenky Krátké se věnuje i tzv. svobodným profesím, jako jsou např. výtvarní umělci.¹² Porovnání jednotlivých příběhů této disertační práce s životními zkušenostmi z monografie ukázalo mnoho styčných okamžiků v životech lidí v profesích mimo oficiální struktury a pomohlo k ověření badatelských otázek.

Typický rys historiografického pojetí např. roku 1968 je ve vyjádření ostrého předělu dvou na sebe navazujících období. Téma, na němž se shodují výklady reformních badatelů (např. Vladimír Kusin, Václav Kural, Jiří Vančura), liberálních badatelů (např. Jiří Hoppe) i nevyhraněné generace historiků (např. Jan Pauer, Jitka Vondrová).¹³ Soudobý historik Jan Mervart spatřuje normalizační proces na přelomu šedesátých a sedmdesátých let nejen jako předěl, ale vidí zde mnoho souvislostí, jež se vzájemně promítaly. V rámci současného výzkumu je také možné nalézt nezávislé pohledy významných autorů publikací na téma normalizace, jako jsou historici Milan Šimečka¹⁴ a Milan Otáhal.¹⁵ Jejich pohledy přispívají k hlubšímu porozumění nesvobodě jednání

⁹ Adam DRDA, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011.

¹⁰ Adam DRDA, *Normalizované životy II: podle cyklu televizních dokumentů příběhy 20. století*, Praha 2018.

¹¹ Pavel KOLÁŘ a Michal PULLMANN, *Co byla normalizace?* Praha 2016.

¹² Miroslav VANĚK – Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014.

¹³ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 7.

¹⁴ Milan Šimečka (1930–1990) byl český a slovenský filozof, literární kritik a bývalý disident, který se zabýval obdobím normalizace. Milan ŠIMEČKA, *Obnovení pořádku*, Brno 1990. Milan ŠIMEČKA, *Kruhová obrana*, Praha 1985.

¹⁵ Milan Otáhal (1928–2017) byl český historik soudobých dějin a taktéž bývalý disident zabývající se obdobím normalizace. Milan OTÁHAL *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999; Milan OTÁHAL, *O vztahu společnosti k normalizačnímu vedení*, In Oldřich TŮMA Tomáš VILÍMEK a kol.: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*,

v této době. Spisovatel, disident a pozdější prezident Václav Havel šel ve svých úvahách v sedmdesátých letech až na samé dno pravdy, svobody a útlaku totality, kterou pojmenovává sobě vlastní přímostí v útlých a zároveň nesmírně obsažných samizdatových esejích *Z mého života*, *Moc bezmocných* a přímé nekompromisní vyzvání k diskusi s režimem v eseji *Dopis Gustávu Husákovi*.¹⁶

Problematikou sociálního národního citění se částečně zabývá sociolog Ladislav Holý ve své knize *Malý český člověk a skvělý český národ*,¹⁷ kde svým nezaujatým postojem otevírá mnohé sociální otázky normalizace včetně pozice moci v rukou politického aparátu. Otevírá otázku umělců na volné noze a soustředí se na jejich vztah k socialistické společnosti. Avšak tato problematika je v popisované monografii řešena spíše okrajově, přičemž se soustředí na odtažení se společnosti od inteligence národa, což zahrnovalo mnoho tehdejších výtvarných umělců. Neméně důležité je pochopení práva socialistického státu, které umožnilo normalizační systém. Zpracování mnoha bodů komunistického práva, které editoři Michal Bobek, Pavel Molek a Vojtěch Šimíček otevírají, rozhodně přispívá k jeho lepšímu porozumění.¹⁸

Významnou oblastí výzkumu je také vzdělávací systém, který ovlivňoval životy mnoha výtvarných umělců.¹⁹ Český historik Pavel Urbášek analyzoval v knize *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace* podmínky českých vysokých škol v tomto období.²⁰ Tyto poznatky umožnily porovnat výpovědi pamětníků s oficiálními pravidly vzdělávání a vyvodit z výsledků závěry ohledně možnosti uplatnění, sociálního postavení a možnosti nezávislé výtvarné práce zmiňovaných umělců. Nevšedním, ale poměrně složitým způsobem poukazuje historik Mirek Vodrážka na roli nezávislého výtvarného umění v normalizaci a rozebírá strategie, jež režim nekompromisně využíval.²¹

Praha 2012; OTÁHAL Milan, *Opozice, moc, společnost 1969–1989: příspěvek k dějinám „normalizace“*, Praha 1994; OTÁHAL Milan, *Opoziční proudy v české společnosti 1969–1989*, Praha 2011.

¹⁶ Václav HAVEL, *Z mého života, Moc bezmocných, Dopis Gustávu husákovi*, Praha 1976.

¹⁷ Ladislav HOLÝ, *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, Praha 2010.

¹⁸ Michal BOBEK – Pavel MOLEK – Vojtěch ŠIMÍČEK, *Komunistické právo v Československa – kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009.

¹⁹ Předchozí diplomová práce autorky se zabývala dilematem designéra Václava Šlapáka, který byl z politických důvodů připraven o možnost vysokoškolského studia odpovídajícího jeho talentu. Dana CHRASTILOVÁ, *Příběhy československých patentů v době normalizace* [diplomová práce], Ústí nad Labem 2020.

²⁰ Pavel URBÁŠEK, *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace*, Praha 2007.

²¹ Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019.

Analýzu sociálního a ekonomického zázemí občanů v socialistickém Československu včetně jejich možnosti výdělků a jistotu rodinného zázemí řeší mimo jiné knihy Lenky Kalinové, Oldřicha Tůmy a Tomáše Vilímka, které se věnují dopadům této složité doby.²² Sociální a ekonomické otázky obyvatel, kteří nebyli za socialismu oficiálně zaměstnaní, jsem porovnávala se sférou oficiálně zaměstnaných občanů také za pomoci výborně zpracovaných knih Lenky Kalinové *Sociální vývoj Československa 1969–1989*.²³ Postavení žen v jejich každodenním zápase o čas a vlastní prostor v období útlaku je společné pro svobodné umělkyně stejně jako pro zaměstnané ženy – toto genderové téma ve své diplomové práci velmi zdařile zpracovala Eva Kotasová.²⁴

Porevoluční syntéza *Dějiny země koruny české* rozebírá ostrý kontrast oficiálního a neoficiálního umění.²⁵ *Dějiny českého výtvarného umění* z roku 2007 popisují dobu těžkého dusna, ve kterém se prosadili ti z umělců, kteří se předtím neprosadili ve veřejné soutěži a normalizační produkce se tím stala, mírně řečeno, problematická. Historik Kamil Činátl vyslovil názor, že hrany mezi oficiálním a neoficiálním uměním byly neostré, často se překrývaly a prostupovaly.²⁶ Příběhy konkrétních uměleckých projektů ukazují, jak se autorům dařilo obcházet ideologické mantinely. Stále ale přetrvává dichotomie, která má své kořeny v normalizaci, kdy protikladné sféry určovala z velké části vyhrocená situace.²⁷

Problematiku úzce související se zpracovávaným tématem uměleckého světa lze vysledovat v časopisu věnovanému výtvarnému umění, který redakčně připravila Milena Slavická a Marcela Pánková a který mapuje období mezi lety 1968-1989 v prostředí zakázaného umění.²⁸ Jiří Šetlík vysvětluje umělecký přínos generace, která prošla své základní formování ve čtyřicátých letech, rozhodující polarizaci v šedesátých letech

²² Lenka KALINOVÁ, *Sociální vývoj Československa 1969–1989; Oldřich TŮMA – Tomáš VILÍMEK (eds.), Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2012.

²³ Lenka KALINOVÁ, *Konec nadějí a nová očekávání, K dějinám české společnosti 1969-1993*, Praha 2012.

²⁴ Eva KOTASOVÁ, *Každodennost žen – matek za normalizace z hlediska výchovy dětí a péče o rodinu*, Diplomová práce, Praha 2015.

²⁵ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha 2017, s. 116.

²⁶ Tamtéž, s. 116–120.

²⁷ Tamtéž, s. 116.

²⁸ Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (edd.), *Zakázané umění I., Výtvarné umění 1995*, č. 3-4.

a silnou individualizaci v období normalizace, kdy bylo mnoho jejích členů postaveno mimo svobodné povolání.³⁰

³⁰ Jiří Šetlík, *Umělecká a občanská odpovědnost poválečné generace*, Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (edd.), *Zakázané umění I.*, Výtvarné umění 1995, č. 3-4., s. 17–19. Svobodné povolání (hovorově „na volné noze“) byl oficiální název pro jedince pracující mimo oficiální zaměstnanecký poměr.

2. Metodologie

2.1. Badatelské otázky

1. Který výtvarný umělec se mohl v socialismu uživit a za jakou cenu?
2. Jaké bylo sociální zázemí výtvarných umělců na tzv. volné noze v totalitním Československu?
3. Z jakého důvodu výtvarným umělcům povolila diktatura KSČ zcela odlišný způsob života a výdělku?
4. Jaké výhody a dopady přinášela práce na Západě do životů lidí ve svobodném povolání?

2.2. Cíle disertační práce

Výchozím bodem při formulování primárních a vedlejších cílů práce byla současná situace, jež je pro období normalizace přinejmenším složitá. Specifikace sociálního postavení výtvarných umělců ve svobodném povolání není dostatečně zpracované. Výsledky dosavadního výzkumu lze čerpat pouze útržkovitě z komplexnějších prací, v nichž jsou obsažené rozhovory s pamětníky, ovšem z pozice výtvarných umělců jsou řešeny pouze marginálně.

Níže uvedené cíle se týkají osmi vybraných pamětníků jako vzorku pražských výtvarných umělců v období sedmdesátých a osmdesátých let s tím, že si je autorka vědoma příliš malého počtu respondentů na stanovení obecnějších závěrů. Také ostatních deset pamětníků pomáhalo naplnit cíle této práce a rozšířili svou účastí výchozí základnu.

Tato disertační práce si klade za cíl pomocí narativní metody vysledovat sociální hlediska života vybraného vzorku umělců. Všichni pamětníci pracovali a tvořili celé období normalizace na území hlavního města Prahy, což určovalo jejich specifické postavení a z velké části i tematizovalo náplň jejich svobodného povolání. Cílem práce nebylo porovnání umělecké práce zadávané z pražského prostředí vůči ostatním místům v Československu. Nicméně autorka si je vědoma této výlučnosti prostředí, jež přirozeně

vyšlo z jejího rodného města, kde v osmdesátých letech sama studovala střední uměleckou školu a vyrostla ve výtvarné rodině.³²

Primární cíle:

1. Popsat specifické sociální zázemí na pozadí tzv. velkých dějin formou mikrohistorie za pomoci životních příběhů každého z pamětníků – výtvarníků.
2. Vymezit zásadní rozdíly v pracovněprávních vztazích, možnostech a povinnostech občanů registrovaných a neregistrovaných na volné noze v oficiálních uměleckých svazech.
3. Ukázat rodinné zázemí výtvarných umělců ve svobodném povolání včetně jejich dostupných výhod či nevýhod reálného socialismu.
4. Zachytit jedinečné a neopakovatelné okamžiky jejich životů za pomoci osobních polostrukturovaných rozhovorů.

Vedlejší cíle:

1. Definovat pojmy v kontextu svobodného povolání – šedá zóna, ideová správnost výtvarných děl, ideové síně (výstavy), autocenzura.
2. Ukázat roli KSČ a StB v celé šíři dopadů na životní příběhy pamětníků.
3. Otevřít otázku ochrany kulturně historických objektů z doby normalizace na konkrétních příkladech.

Hlavním cílem disertační práce je nejen začlenit vzpomínky generace výtvarníků pracujících v době reálného socialismu do kontextu tzv. velkých dějin, ale i uchovat jedinečné a neopakovatelné příběhy lidí, kteří za často nesnadnou cenu získali „svobodu“ v totalitním státě.

³² Dana Chrastilová (*1971) vystudovala SUPŠ 1986–1991 (Střední uměleckoprůmyslovou školu – tzv. Žižkárna) a je autorkou této práce. Jejími rodiči jsou Alena a Václav Šlapákové.

3. Metody zpracování disertační práce

Volbu pracovní metody jsem formovala především nastavenými badatelskými otázkami, které vycházejí ze sociálního postavení občanů Československa ve svobodném povolání. Metoda jako taková představuje vědomý a plánovitý postup k dosažení stanovených cílů a následně metodika je sada vybraných a doporučených metod a postupů pro úspěšné vyřešení daného úkolu.

Důležité bylo rozhodnutí, jaké metody ve své práci využiji a jakou metodikou získané poznatky zpracuji. Jak uvedl sociolog Miroslav Disman ve své příručce: „[...] *metodika kvalitativního výzkumu je definitivní teprve tehdy, když bylo dosaženo teoretické saturace, když už další data nepřispívají k lepšímu porozumění danému konceptu.*“³³ Musela jsem si nastavit prioritizaci badatelské práce na základě prvotních rešerší o připravovaném tématu, kdy jsem si ověřila svůj předpoklad, že historie zkoumaného jevu je dosud popsána nedostatečně a pokud ano, není zacílena na sociální postavení svobodného povolání výtvarných umělců.

Obdivuhodný projekt *Paměť národa*³⁴ je rozsáhlá sbírka vzpomínek pamětníků českých dějin 20. století, která je přístupná online a díky její rozmanitosti v ní lze dohledat i mnoho témat z období normalizace i z tak specifického prostředí, jako byli umělci na volné noze. Také jsem našla smysluplné využití zkušeností v rozsáhlém projektu *Post Bellum*, kde práce s živými lidmi nastavuje pravidla vedení rozhovoru často až v samotném průběhu.³⁵ Díky způsobu sběru dat a vlastních příběhů metody pomocí orální historie je sbírka nesmírně inspirativní pro typ práce, jako je tato.

Po dlouhém přemýšlení jsem se rozhodla provést kvalitativní výzkum metodou rozhovorů s pamětníky podpořený archivním badáním a následnou analýzou rozhovorů a komparací všech sepsaných příběhů. Poté jsem příběhy interpretovala na pozadí velkých dějin s porozuměním propojené subjektivity vyprávění a objektivity dějinných faktů. Bylo nutné zvolit metodu výběru vzorku respondentů, způsob získání a zpracování dat včetně etického kodexu celého výzkumu.

³³ Miroslav DISMAN, *Jak se vyrábí sociologická znalost, Příručka pro uživatele*, Praha 2002, s. 302.

³⁴ Projekt *Paměť národa*: [online]. 2024 [cit. 2024-17-02]. Dostupné: <<https://www.pametnaroda.cz/cs>>

³⁵ Projekt *Post Bellum*: [online]. 2024 [cit. 2024-17-02]. Dostupné: <<https://www.postbellum.cz/>>

3.1. Metoda orální historie – rozhovor s pamětníkem

V průběhu let 2018 až 2024 byly vedeny rozhovory s osobnostmi, které ve sledovaném období působily v různých uměleckých oborech a při sběru dat bylo užito techniky polostrukturovaného interview. Inspirací pro mě v mnohém byli historici Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, již podrobně rozpracovali metodu orální historie v českém prostředí – metodu, jež se zaměřuje na naslouchání hlasů paměti. Třetí rozšířené vydání publikace *Třetí strana trojúhelníku*³⁶ posloužila jako praktický pomocník a rádce během celého výzkumu i přesto, že jsem z větší části zvolila metodu psaného záznamu, jež není v textech upřednostňována. Teoretické a praktické zkušenosti historiků Jana Horského a Juraje Šucha jsem využila při koncipování vlastní práce.³⁷ Zkušenosti s audiozáznamem a přepisem rozhovorů jsem získala již při sbírání dat pro bakalářskou i následnou diplomovou práci, v nichž jsem využila obě metody, a mohla jsem tedy volit na základě vlastních znalostí. Souběžně využívám orální historii a rozhovor s pamětníkem při výuce dějepisu na střední umělecké škole, kde studenti při této práci vykazují nadšení a sounáležitost, jež jsou pro mě osobně velmi inspirativní. Při sběru dat této práce jsem s jejich svolením využila neotřelý styl otázek, které studenti směřovali ke svým pamětníkům.

První pilotní rozhovor, jenž proběhl v roce 2019, měl dokázat realizovatelnost celého projektu. Díky osobnímu vztahu s první pamětnicí jsem měla možnost spolupracovat na tvorbě testovacích otázek pro tuto práci. Výsledný pilotní příběh ukázal mnoho nejasných ploch v kladení otázek, např. nedostatečná znalost systému odměňování, pojištění a danění příjmů ze svobodného povolání přinesla v rozhovoru spíše zmatení pamětníka než relevantní odpovědi. Následné důkladné prostudování problematiky vygenerovalo zcela jiné otázky, na které pamětníci odpovídali bez zjevných problémů. Předvýzkum pomohl nastavit optimální strukturu plánovaných rozhovorů, a především definoval výzkumné cíle. Sociolog Miroslav Disman popsal vývoj pokládaných otázek takto: „*Metodologie výzkumu není vytvářena předem, ale v průběhu sběru dat. Struktury, které*

³⁶ Miroslav VANĚK a Pavel MÜCKE, *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*, Praha 2015.

³⁷ Jan HORSKÝ, *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním. Úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy*, Praha 2009; Jan HORSKÝ – Juraj ŠUCH (eds.), *Narace a (živá) realita*, Praha 2012.

*se vynoří v datech, jejich předběžná interpretace, vede výzkumníka k formulování nové otázky, kterou bude pokládat v tomto nebo v následujícím rozhovoru.*³⁸

Všichni pamětníci byli seznámeni s tématem a účelem disertační práce. Jména respondentů, veškerá uvedená data a místa jsou původní s písemným souhlasem sedmi hlavních pamětníků. Ostatní pamětníci, kteří texty a příběhy doplňují, jsou také uvedeni s původními jmény (dva z pamětníků během výzkumu zemřeli) a vzhledem k množství doplňujících pamětníků jsem zvolila pouze ústní souhlas. Respondenty jsem rozdělila na základních osm pamětníků – výtvarných umělců, kteří byli ochotni vyprávět a společně poskládat celý profesní příběh v době normalizace s časovými přesahy do jejich studií a po roce 1989. Doplňujících respondentů bylo deset a ve velké většině jsou to jejich rodinní příslušníci, kolegové a přátelé. Rozhovory byly nejčastěji zaznamenávány prostřednictvím písemných poznámek, jen výjimečně byly nahrávány zvukově.³⁹

Pro výběr vzorku jsem využila metodu sociálního nabalování, v níž jsem pamětníky, s nimiž jsem již měla rozhovor, požádala o doporučení dalších výtvarníků, kteří byli v době normalizace ve svobodném povolání a mohli by být ochotni ke spolupráci. Jsem si vědoma, že kvalitativní výzkum tohoto typu není možné zobecnit kvůli malému vzorku pamětníků.

Podstatné pro mě bylo uvědomění si významu každé položené otázky a rovněž bylo zásadní, abych jako tazatel brala v potaz potencionální neznalost pojmů nebo možnost zkreslení smyslu otázky. Proto bylo nutné důsledné ověřování pomocí citlivého dotazování a s důrazem na bezpečnou zónu dotazovaného. Chybou v prvních rozhovorech byla generalizace určitého jevu a položení následné návodné otázky tak, aby odpověď tzv. zapadla do rámce předem stanovených hypotéz. K vyloučení těchto omylů pomohlo opakované setkání a respekt k možnosti respondenta neodpovědět na jakoukoli otázku.

³⁸ Miroslav DISMAN, *Jak se vyrábí sociologická znalost. Příručka pro uživatele*, Praha 2002, s. 301.

³⁹ Bylo to v případě diskuze se studenty v rámci přednášek akce UJEP Týden humanitních věd dne 16.10.2023 pamětnic Aleny Šlapákové a Oliny Stárkové na téma normalizační umění a život výtvarníka, ukázka přepisu je součástí přílohy 5, celý neupravený záznam je uložen v archivu autorky.

3.2. Analýza rozhovorů

Analýza (interpretace) je nezbytný nástroj pro historickou a vědeckou práci obecně. Cílem je pochopit a porozumět smyslu sdělení obsaženého v rozhovorech s pamětníkem, jež byly realizovány osobně, písemně a telefonicky.⁴⁰ Analýza pilotní rozmluvy nasměrovala další rozhovory a upřesnila směr otevřených otázek a tematických okruhů, kterým se bude práce věnovat. Díky prvotní analýze jsem konkretizovala hlavní cíle projektu a stanovila vedlejší cíle. Také jsem definovala další možné pamětníky tak, aby se každý z nich věnoval, pokud možno, jinému výtvarnému oboru.

Všechny rozhovory byly vedeny formou polostrukturovaných otázek zaznamenávaných tazatelem písemným záznamem s informovaným souhlasem pamětníka (příloha 1).⁴¹ S hlavními pamětníky proběhlo tři až pět rozhovorů podle možností respondenta a s respektem k jeho/jejím požadavkům ohledně času. K nevyužití zvukového záznamu došlo na základě rozhodnutí po pilotním rozhovoru, kdy respondent požádal o neformální styl komunikace a následné rozhovory jsem chtěla vést stejným způsobem pro jejich konečnou komparaci. Svou úlohu zde také hrály prostory, v nichž se rozhovory uskutečnily. Ve většině případů se jednalo o ateliéry výtvarníků, jež nebyly akusticky vhodné pro kvalitní záznam, ale naopak dotvářely svým neopakovatelným způsobem atmosféru plnou uměleckých dojmů. Analýza zaznamenaných textů probíhala v co nejkratší možné době po rozhovoru s cílem připravit nové navazující otázky, jež vyvstaly v předchozí komunikaci.

Následovalo dohledávání relevantních informací, rešerše vydaných článků a publikací o daných tématech (např. problematika sklářství, keramiky, textilního výtvarnictví) a informací ohledně pracovněprávních vztahů (zákony, nařízení). Bylo nutné doložit a porozumět faktickému fungování uměleckých svazů a s nimi spojených práv a povinností občana ve svobodném povolání. Teprve po důsledném prostudování popisovaných uměleckých oborů a jejich zákonitostí bylo možné uskutečnit

⁴⁰ Miroslav VANĚK a Pavel MÜCKE, *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*, Praha 2015.

⁴¹ Polostrukturované interview využívá relativně otevřených otázek, ale většinou nepostihuje celý životní příběh ale nějaký výsek a je více strukturované konkrétními otázkami.

další rozhovory, v nichž byly vzneseny otázky s hlubší introspekci problému. Tento postup se opakoval až do naplnění (saturace) podstaty každého příběhu pamětníka.

Po dokončení celé sady plánovaných rozhovorů, jež probíhaly bezmála sedm let, vyvstaly otázky: Jak se kriticky postavit k výsledkům dosavadního bádání a jaké stanovisko zaujmout k ideologicky zatíženému tématu reálného socialismu v příbězích pamětníků? Jak a komu zjištěná fakta interpretovat a následně prezentovat? Odpovědi se pokusím formulovat v samotném závěru práce.

3.4. Archivní výzkum v Archivu bezpečnostních složek⁴⁶

Pro ověření faktů, jež vyplynuly z příběhů pamětníků včetně případových studií, jsem využila ABS. Podle jmenné evidence byly on-line dostupné informace pouze k jednomu pamětníkovi.⁴⁷ Na tomto základě jsem podala žádost o zjištění existence svazků či spisů ostatních hlavních pamětníků s jejich souhlasem o vyhledání požadovaných informací v ABS.⁴⁸ Byly zjištěny následující skutečnosti: dva pamětníci mají záznam o nedochované archiválii,⁴⁹ zbylých pět pamětníků nemá žádný záznam.

ABS byl využit okrajově i pro doplnění některých skutečností v případových studiích této práce.⁵⁰

⁴⁶ Archiv bezpečnostních složek (dále jen ABS) Internetové stránky ABS: Dostupné: [online]. [cit. 2024-13-02] <<https://www.abscr.cz/>>.

⁴⁷ Digitalizované archivní pomůcky ABS: Dostupné: [online]. [cit. 2024-13-02] <<https://ebadatelna.cz/>>

⁴⁸ Studium archiválií dle zákona č. 499/2004 Sb., o archivnictví a spisové službě a o změně některých zákonů ve znění pozdějších předpisů. Žádost byla podána na oddělení archivních fondů operativních svazků a vyšetřovacích spisů ABS pod sp. zn. ABS-S 9184/2023.

⁴⁹ V následném rozhovoru s jedním z pamětníků vyšla najevo skutečnost jeho neznalosti daného spisu z roku 1975 s předpokladem důvodu o emigraci v blízké rodině, spis byl bez uvedení data zničen. Druhý pamětník (post mortem) má záznam o spisu, jež byl taktéž bez uvedení data zničen.

⁵⁰ Vedoucí kulturního odboru ÚV KSČ Miroslav Müller má rozsáhlý spis, jež byl pro tuto práci využit.

4. Umělecké svazy v Československu za normalizace

4.1. Kontext doby v kulturní politice uměleckých svazů

Pražské jaro v roce 1968 představuje významný mezník v československé historii, kdy se pokus o reformu komunistického režimu zformoval do hnutí, které mělo za cíl přinést větší svobodu, demokracii a odstranění některých omezení. Tato událost však nebyla izolovaným jevem. Spíše byla součástí širšího globálního trendu protestů a společenských změn, které zasáhly Evropu a další části světa. Také Spojené státy americké poznamenal rok 1968 rozsáhlými protesty a nepokoji, kde se proti válce ve Vietnamu a rasové nerovnosti zdvihla vlna nespokojenosti a aktivismu. Tato situace nesla prvky podobné pražským událostem, kdy lidé protestovali proti autoritářským a konzervativním strukturám socialismu formou demokratické reformy s větší politickou svobodou. To ukazuje na paralely ve společenských tématech, které v obou případech hrály roli nejen v podněcování neklidu, ale i v touze po lepším spravedlivějším životě, která byla společná všem. Problémem následujících dvaceti let byl hluboký morální úpadek společenské morálky se strachem kritizovat systém socialistického státu tak, aby se lidé vyhnuli formám represivní povahy.⁵¹

Během analýzy dobových pramenů a prostřednictvím rozhovorů s pamětníky jsem postupně začala vnímat proces narůstající nespokojenosti lidí ve svobodném povolání s vývojem událostí v Československu po srpnových událostech. Cílem této studie není provést vyčerpávající popis celého procesu, nýbrž se zaměřit na podrobný výčet klíčových aspektů týkajících se vybraných výtvarných umělců, kteří tvořili většinově zkoumaný soubor a z nichž mnozí byli aktivními členy uměleckých svazů.

Nicméně je nutné zmínit průběh změny v kulturní politice a jakým způsobem se během konsolidace v letech 1968 až 1971 proměnila nálada mezi výtvarnými umělci, kdy se postupně uplatňoval systémový návrat k neostalínismu Východního bloku spojený s umlčováním politického odporu a obnovením státní kontroly veškerých složek společnosti. Publicista Bohumil Doležal napsal: „*Ve společnosti existovala latentní nespokojenost statisíců, těch, kteří byli tak či onak existenčně perzekuováni nebo alespoň*

⁵¹ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*. Praha 2017, s. 44–45.

*podrobení ponižující buzeraci.*⁵² Společnost popisovaná Václavem Havlem v jeho dopise Gustávu Husákovi nebyla zkonsolidovaná, ale naopak byla ve velké krizi a strach většiny obyvatelstva byl všudypřítomný.⁵³ Umělci se hlásili k ideám, v něž ve skutečnosti nevěřili, a vstupovali do oficiálních organizací bez skutečného zájmu, což s sebou přinášelo i nechtěnou deformaci jejich děl, jelikož za jejich obsahem stál všudypřítomný existencionální strach.⁵⁴

Jedním z úhlů pohledu je tzv. uklízení nepořádku po proběhlé „kontrarevoluci“, kde byla přítomna většina československé společnosti. Václav Havel v roce 1976 napsal: „...ale zhroutil se celý dosavadní svět, v němž jsme byli už tak dobře zabydleni..., a ze sutí vyrostl jiný svět, nemilosrdný, pochmurný a tvrdý.“⁵⁵

Normalizace nezačínala na nule, ale měla od svého počátku na co navazovat. Zkušeni komunisté prostě po 21. srpnu dál pokračovali ve své práci, jak popsal tehdejší situaci historik Kamil Činátl s tím, že charakter režimu byl nadále založen na „*třídní diferenciaci a nerovnosti*“.⁵⁶ Složitý státní mechanismus určoval hodnotu zboží i pracovní výkony, umělecké svazy a organizace nevyjímaje.

Mezi otázkami, na které jsem hledala odpověď, bylo i to, jak je možné, že umělecké svazy, které nejen, že podporovaly reformní hnutí, ale byly i v pozici jeho spolutvůrce, přestaly za svobodu bojovat takřka bez odporu. Přitom právě umělecké svazy získaly významnou autonomii vůči státním institucím, což posílilo jejich autoritu a výlučné postavení. Ambice uměleckých svazů během šedesátých let vzrostly směrem k rovnoprávnému partnerství s oficiálními státními organizacemi, zejména v kontextu kulturní politiky. Usilovaly také o dosažení finanční samostatnosti, což reflektovaly prostřednictvím komerčních aktivit.

Během následujícího období normalizace nastoupila fáze vývoje, která byla v ostrém kontrastu s postupným uvolňováním politických poměrů, jež probíhaly během šedesátých let v uměleckých svazech. Historie těchto svazů spadá do stalinistické kulturní politiky (1948–1953), která se velmi záhy po únorovém převratu stala její velkou oporou.

⁵² Bohumil Doležal (*1940) je český literární kritik, publicista, signatář Charty 77, spoluzakladatel KOD (Klub na obranu demokracie). Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 283.

⁵³ Václav HAVEL, *Z mého života*, Praha 1976, s. 8.

⁵⁴ Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu husákovi*, Praha 1976, s. 10–11.

⁵⁵ Tamtéž, s. 13.

⁵⁶ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*. Praha 2017, s. 42–43.

Jejich založení bylo tzv. na zelené louce a její hlavní funkce byla formou převodové páky mezi KSČ a širokou veřejností. Realizace oficiální kulturní politiky byla začleněna do systému stranického fungování, a navíc byla i štědře financována a materiálně podporována.⁵⁷ Historik Jan Mervart ve své analýze poststalinské éry (1953–1968) identifikuje její charakter jako období negativního vymezení vůči předchozímu režimu, avšak s nedostatečným propracováním nového směru. Teprve události Pražského jara a následná normalizace začaly postupně formulovat a vytvářet vlastní konkrétní vize a cíle. Umění se v tomto kontextu stalo prostředkem pro výchovu a formování občanského uvědomění směrem k socialistickým ideálům a skrze symboliku a vizuální jazyk mělo vést občany k upevňování socialistických hodnot. Na první pohled se kulturní dění od konce padesátých let neměnilo, zůstávalo konstantní. Stagnace se stala markantním rysem uměleckého prostředí, které nelze klasifikovat jednotně, avšak patrná a státem podněcovaná většina zažívala stagnaci.

Změna přicházela pomalu, a nejen v Československu. Na počátku šedesátých let stále přetrvávala v okolních zemích Východního bloku zásada kampaně proti revizionismu, avšak byla patrná větší otevřenost a zjevný posun v myšlenkových směrech. Na XXII. sjezdu KSSS⁵⁸ v roce 1961 se v Československu prosazovalo heslo „*odstraňování pozůstatků kultu osobnosti*“, což mělo zásadní dopad na další politické směřování. Téhož roku se také konal XII. sjezd KSČ,⁵⁹ kde se mimo jiné řešila renesance leninských zásad, proces destalinizace a pro tuto práci důležitý moment – nový přístup ke kulturní politice.⁶⁰ Měl se změnit styl ideového působení tak, aby vznikl větší prostor pro iniciativu samotných umělců. I když stále trval záměr ukončit liberální přístup, odstranit buržoazní vliv a měšťáctví reflektované v umění, strana se začala více otevírat novým a možná i provokativním myšlenkám a formám. Zajímavým faktorem je, že se komunistická strana rozhodla podporovat a podněcovat různorodé tvůrčí postupy v uměleckých oborech.

V oblasti umění měla šedesátá léta pozitivní dopad. Výtvarní umělci, kteří v předchozím období bojovali s tvrdou cenzurou a nesmyslnými omezeními, začali vnímat prostor pro svou tvorbu v atmosféře větší volnosti. Galerie, výstavy a časopisy se

⁵⁷ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 11.

⁵⁸ XXII. sjezd KSSS v Moskvě se konal od 17. do 31. října 1961.

⁵⁹ XII. sjezd KSČ proběhl 4.–8.12.1962 v Praze, sjezd se nesl v atmosféře optimismu ovlivněného proklamacemi sovětského vůdce Nikity Sergejeviče Chruščova ohledně blízkého dosažení komunismu a předčení západního světa. Sjezd KSČ zároveň otevřel dveře některým náznakům liberalizace.

⁶⁰ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 13.

staly klíčovými platformami pro prezentaci nových uměleckých směrů a názorů. Během tohoto období docházelo ve výtvarném prostředí k významnému uvolňování. Vznikaly nezávislé umělecké spolky, mezi něž patřil i např. Kruh nezávislých výtvarných umělců, který se nedostal dál než k přípravě organizace.⁶¹ Tato tendence inspirovala mnohé k vytvoření podobných nestraničských uměleckých seskupení, jež by sdružovaly tvůrce se společným uměleckým zaměřením. Tito aktéři směřovali k vyjádření tzv. komunismu s lidskou tváří. Propagovali demokratizaci společnosti, a především se zasazovali o zrušení cenzury, včetně odstranění trvalého dohledu nad uměleckým děním formou uměleckých komisí.

Zrušení cenzury v tisku a vydání manifestu *Dva tisíce slov* v červnu 1968 znamenaly zásadní krok směrem k obohacení uměleckého dialogu a povzbuzení procesu demokratizace.⁶² Sovětský svaz však nemínil tolerovat žádné uvolňování, ani umírněné. Vnímal tento manifest nejen jako útok na komunistický režim, ale zároveň jako projev neschopnosti představitelů československé vlády a ÚV KSČ řídit zemi podle jasně daných, neměnných sovětských pokynů. Umění bylo nadále bráno ve velké většině jako služba ideologie a postupně se vytrácela čistota a úcta k umění jako takovému. Umělecká scéna se v reakci na poptávku a omezení státního trhu přizpůsobila a odpovídala celospolečenské potřebě.⁶³

Uvolněný rok 1968 skončil v noci z 20. na 21. srpna 1968, kdy vojska států Varšavské smlouvy překročila hranice Československa. Diplomatická jednání a výhrůžky nepřinesly požadované výsledky, což vedlo k rozhodnutí o vojenském zásahu jako o „záchraně“ socialistického zřízení. Nová garnitura KSČ vyhlásila hlavní cíl, návrat před reformní kurz.⁶⁴ Umělecké svazy, galerie, muzea i výstavy byly nuceny přizpůsobit se novým podmínkám, které formovaly výběr tvorby i prezentaci směrem k veřejnosti. Listopadová rezoluce ÚV KSČ roku 1968 přinesla klíčový dokument nejen pro pozdní politický vývoj, ale také pro kulturní politiku normalizačního procesu.⁶⁵

⁶¹ Tamtéž, s. 83.

⁶² Manifest *Dva tisíce slov* byl významným dokumentem Pražského jara 1968. Autorem byl spisovatel Ludvík Vaculík a zveřejněn byl 27. června 1968. Vyzýval k podpoře demokratizačního procesu lidovým hnutím a varoval před možnou sovětskou vojenskou intervencí.

⁶³ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 447.

⁶⁴ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 327.

⁶⁵ Koordinační výbor tvůrčích svazů, prezidium ČSAV a Odborový svaz umění a kultury svolaly společné shromáždění ústředních výborů do Slovanského domu v Praze. Shromáždění zahrnovalo zástupce vědců, umělců, spisovatelů, novinářů, architektů, umělců estrádních a divadelních, filmových a televizních umělců včetně stávkujících studentů. Shromáždění se odlišovalo od stanovisek ÚV KSČ a vedlo ke snaze

Rezoluce v tomto kontextu upozornila, že politická strategie strany by neměla vycházet z nesprávného pojetí marxistického poznávání, které by bylo spojováno s uměleckou tvorbou a mohlo by obsahovat prvky protisocialistických postojů. Koordinační výbor uměleckých svazů se formoval jako samostatné dobrovolné neformální uskupení. Jeho členové se po událostech 21. srpna pravidelně scházeli, prakticky denně, a aktivně se postavili proti postupnému zrušení proreformní politiky. Výbor zorganizoval společné shromáždění ústředních výborů uměleckých oborů včetně vědců, umělců, spisovatelů, novinářů a dalších ve Slovanském domě v Praze jako reakci na rezoluci ÚV KSČ.⁶⁶

Přítomní členové svazů zdůrazňovali důležitost svobodného práva na vlastní volbu spolupráce a spisovatel Václav Havel mimo jiné apeloval na nerezignování vlastního rozumu většiny národa ve smyslu zachování pravdy bez cenzury. Toto shromáždění se lišilo od oficiálních stanovisek ÚV KSČ a vyjádřilo potřebu zachování demokracie a svobody vyjadřování. Jako reakci na něj pozval Alexander Dubček delegaci shromáždění ke společnému jednání, kde slíbil úsilí o zmírnění napětí mezi kulturou a politikou. Shromáždění rovněž přijalo stanovisko a dopis s požadavky na transparentnost událostí kolem sovětské intervence, zrušení cenzury, respektování práv občanů a další. Tento akt ukazoval rozdíl mezi oficiálním postojem KSČ a názory kulturní a vědecké komunity.⁶⁷ Dokument zatím zcela negativně kritizoval řídicí úlohu strany a státu včetně cenzury a zdůrazňoval svobodný rozvoj kultury, vzdělanosti a umění bez direktivních metod. Ministerstvo kultury předpokládalo, že samotní tvůrci budou mít zpětnou podporu a odpovědnost za celospolečenskou úroveň svých oborů.

Návrat konzervativní politické struktury zastavil na dlouhých dvacet let vývoj demokratizace. Pamětnice Alena Šlapáková ve svých vzpomínkách tuto dobu reflektuje následně: „Byla to rána z čistého nebe, po níž následoval šok, ze kterého se nedalo probudit.“⁶⁸ Václav Havel později v roce 1976 napsal: „...člověk chtěl křičet...“⁶⁹ Všeobecný úpadek umění, kultury a morálky poznamenal postupně celou společnost,

o nalezení východisek z obtížné situace. Závěr shromáždění, obsahující požadavky na zveřejnění pozvání sovětských vojsk, odmítnutí deformace vývoje po lednu 1968 a dodržování práv a svobody občanů, byl veřejností šířen v omezené míře a výňatky byly publikovány v denním tisku:

[online]. [cit. 2023-10-08]. Dostupné: <https://www.totalita.cz/kalendar/kalend_1968_11.php>

⁶⁶ Jarmila Cysařovská „{...} stát tvrdošijně na své {...}“ Neznámý projev Václava Havla z listopadu 1968: [online]. [cit. 2023-10-08]. Dostupné: <<https://sd.usd.cas.cz/pdfs/sod/2001/01/22.pdf>>

⁶⁷ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 28.

⁶⁸ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová ze dne 21.7.2018 v Praze.

⁶⁹ Václav HAVEL, *Z mého života*, Praha 1976.

přičemž s sebou přinesl těžký psychický otřes a pocit degradace národa s proměnlivou intenzitou.⁷⁰ Veřejný život v každodenní realitě byl charakterizován značným vyprázdněním, letargií a lhostejností s tím, že celá společnost postupně zaznamenala lži, udavačství a časté neetické chování lidí v různých profesích.

Analýzu stavu sedmdesátých let lze vidět např. z eseje *Moc bezmocných* od Václava Havla, kde autor zdůrazňuje, že i v takovém režimu existuje potenciál pro morální odpor a nezávislou identitu, jež může podkopávat zdánlivě neotřesitelnou moc.⁷¹ Rituál podle Václava Havla ukazuje mocenský mechanismus, který anonymizuje člověka a vytváří sluhy, potažmo loutky režimu.⁷² Působivá kniha *Obnovení pořádku* od historika Milana Šimečky zkoumá procesy vedoucí k obnově autoritářského režimu během normalizace v Československu a zaměřuje se na jejich dopady na společnost a jednotlivce.⁷³ Nebo společný projekt historiků Mira Kusého a Milana Šimečka *Velký bratr a velká sestra*, který zobrazuje základní rysy období, kdy společnost procházela obecnou depresí s výraznou ztrátou víry ve vyšší hodnoty.⁷⁴ Stejně se ptá i historik Jan Mervart, jak mohlo být přijato „obnovení pořádku“, jaké byly mechanismy, které spojovaly šedesátá léta s následující dvěma dekadami, co se v umění změnilo a co se zachovalo?⁷⁵

Atomizace společnosti v průběhu normalizace dosáhla vysokého stupně. Během tohoto období docházelo ke zúžení sociálních vazeb, a to nejen u výtvarných umělců, kteří často pracovali a pracují v izolaci, ale také u mnohých ostatních jedinců. Soukromý prostor, kde převažovala rodina a pouze důvěrní přátelé, nemohl dostatečně pokrýt zdravé sociální vazby, zvláště když byly neustále podřizovány systémovým potřebám socialistického státu. Nastávala deziluze, rezignace, v níž se většinové obyvatelstvo zřeklo své důstojnosti a uzavřelo se do sebe.⁷⁶

Vnitřní emigraci nazývá tento posrpnový stav společnosti historik a sociolog Ladislav Holý, kdy pouze v privátní zóně zůstala úcta, zdvořilost, vzájemná pomoc

⁷⁰ Zdeněk JIČÍNSKÝ, *Právní myšlení v 60. letech a za normalizace*, Praha 1992, s. 165.

⁷¹ Václav HAVEL, *Moc bezmocných a jiné eseje*. Praha 2017; Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha 2017, s. 49.

⁷² Tamtéž, s. 121.

⁷³ Milan ŠIMEČKA, *Obnovení pořádku*, Brno 1990.

⁷⁴ Miroslav KUSÝ a Milan ŠIMEČKA, *Velký bratr a velká sestra*, Praha 2018.

⁷⁵ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha 2017, s. 120–121.

⁷⁶ Tamtéž, s. 53.

a směrem ven – nic.⁷⁷ Pasivní loajalita se stala rysem společnosti, který se režimu více než hodil.⁷⁸ Co se týče uměleckých preferencí, vkusu a potřeb krásna kolem sebe, přišla v sedmdesátých letech změna z občana na pouhého konzumenta, jenž se zdánlivě neprojevoval, na vernisáže chodil bez názoru a na výstavách umění neměl prostředky na koupi díla. Byli zde tedy konzumenti, kteří se povětšinou neodvažovali kritizovat či obdivovat, a umělci, kteří netvořili svobodně. Lze souhlasit s Karlem Strachotou, že husákovský socialismus nepřinesl občanům nic dobrého.⁷⁹ Heslo „*Kdo nejde s námi, jde proti nám.*“ se stalo základem odpolitizování tvůrčí inteligence⁸⁰ a pokud se zrodilo nějaké hodnotné dílo, stalo se tak jedině díky vnitřní svobodě umělců a jejich touze tvořit. V normalizaci dle mého nebyly momenty, které bychom mohli následovat či opakovat, útlak zůstane nesvobodný, ať ho nazveme jakkoliv.

Každý měl co ztratit, napsal spisovatel Václav Havel tehdejšímu prezidentu Gustávu Husákovi, stačilo vyslovit svůj pravý názor:⁸¹ „*A tak sám fakt, že státní policie vlastně může kdykoli do života člověka zasáhnout – aniž se lze jakkoli proti takovému zásahu bránit – stačí k tomu, aby jeho život ztratil kus přirozenosti a autenticity a stával se jakousi trvalou přetvářkou.*“⁸²

Tento stav byl důležitý pro stát, ale umělec, který musel neustále tvořit v prostředí kontroly nebo alespoň předstírat jistou loajalitu, nemohl pracovat svobodně. Pokud byla pravidla daná, určující tematiku tvorby, pak nebyla svobodná ani v okamžiku, kdy měl umělec dobře zaplacenou státní zakázku, jelikož všechna vytvořená díla kontrolovala umělecká komise. Ta sice plnila v určitém rámci i kvalitativní funkci, nicméně její složení v mnoha procentech zastávali neumělci, straníci bez vzdělání v oborech, kteří posuzovali předkládaná díla z hlediska ideové vhodnosti.

Tato situace byla pro umělce často svízelná, neboť museli ve stále přítomném dohledu své tvůrčí vize buď upravovat či alespoň navenek projevovat zdání loajality, a to pochopitelně bránilo skutečné svobodě tvorby. Příležitost „svobodně pracovat“ měl

⁷⁷ Ladislav HOLÝ, *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, Praha 2010, s. 31.

⁷⁸ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*, Praha 2017, s. 54.

⁷⁹ Tamtéž, s. 159; Srov.: Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 224.

⁸⁰ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999, s. 148.

⁸¹ Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu husákovi*, Praha 1975, s. 12.

⁸² Tamtéž, s. 13.

podle Václava Havla ten, kdo: „...jen když potlačíš svůj zájem o pravdu a své svědomí – a dveře jsou ti otevřeny dokořán.“⁸³ Oslovení výtvarníci vnímali činnost komisí sice různě, ale shodují se na tom, že, jak ostatně dokládají jiné výpovědi z práce historiček Vladislavy Říhové a Zuzany Křenkové.⁸⁴ Podle víceméně všech vzpomínek to byl prostor, kde komisaři využívali svou autoritu k řešení osobních sporů s kolegy, kteří předkládali návrhy výtvarných děl k vynucenému posouzení. Tento prostor také sloužil jako místo, kde se prováděla tvrdá cenzura z hlediska obsahu a formální ideové vhodnosti uměleckých děl. Později však někteří výtvarníci hodnotili činnost komisí s určitým odstupem jako formu profesní kontroly, která sledovala dodržování zásad konkrétního výtvarného oboru.⁸⁵ Nicméně systém umožňoval oficiálně preferování pouze ideologicky přijatelných uměleckých děl, ale zároveň bylo kritizováno korigování nebo záměrné zdržování předkládaných děl výtvarníků, kteří se stali „neoblíbenými“.⁸⁶ Tento rozpor ukazoval na celkovou nekonceptnost a korupčnost systému.

Byly oficiální výstavy spjaty s rituály moci? Pokud se zamyslíme nad terminologií, pak povolená výstava představuje oficiální vystoupení umělce na veřejnosti, který tak nemohl dobrovolně vystavit nic „závadného“. Byly tedy oficiální výstavní prostory ukázkou komunistické moci o dokonalé ovládnutí umělecké sféry? Nezaujatý pohled musí konstatovat, že ano.

Následující roky mezi srpnem 1969 a Chartou 77 lze nazvat jako dobu bez naděje na změnu poměrů. Výtvarní umělci nebyli zdaleka tak viditelní jako herci, kteří se svými vynucenými podpisy v kampani proti Chartě 77 zkompromitovali v očích obyvatelstva.⁸⁷ Výtvarní umělci, kteří poskytli své příběhy do této práce, se vesměs stáhli do svých ateliéru a soustředili se na své obory, výstavy a zakázky. Historik Milan Šimečka v *Kruhové obraně*⁸⁸ popisuje osmdesátá léta jako dobu zmizení mnohých lidí, které znával a obdivoval, novináře, televizní a rozhlasové autory i umělce různých profesí. Jeho

⁸³ Tamtéž, s. 15.

⁸⁴ Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo*, Opuscula historiae atrium/65, 2016, s. 106: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivn%C3%AD_fondy_podniku_%C3%AD_%C3%ADlo_P%C3%ADsemn%C3%AD_ve_ve%C3%ADe%C3%ADrn%C3%ADm_prostoru_socialistick%C3%ADho_%C3%AD%C3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia>.

⁸⁵ Tamtéž, s. 105.

⁸⁶ Tamtéž, s. 106.

⁸⁷ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu*, Brno 1999, s. 37.

⁸⁸ Milan ŠIMEČKA, *Kruhová obrana*, Praha 1985.

popis potvrzují i slova pamětníků v jednotlivých rozhovorech, kde si vybavují lidi z jejich blízkého okolí, kteří zmizeli často bez vysvětlení a zůstala jen vzpomínka. Přelom sedmdesátých a osmdesátých let popisují ve svých vzpomínkách jako pracovně vytížené a bez jakéhokoliv zájmu o dění v politické sféře. Nicméně většina znala minimálně jednoho ze svých přátel a kolegů, kteří rezignovali a opustili trvale republiku s následky pro jejich blízké. Pamětnice Martina Hamplová popisovala své pokusy o talentové zkoušky na uměleckou školu, kdy jí byl opakovaně zamítnut nástup do školy z důvodu emigrace jejího strýce v roce 1978.⁸⁹

Situace v uměleckém světě včetně výstavních prostor se začala zvolna měnit až od počátku osmdesátých let a do oficiálních síní pronikalo umění, které v minulé dekádě bylo striktně zakázané.

Od poloviny osmdesátých let, kdy nastoupil Michail Gorbačov do čela Sovětského svazu, se začal projevovat konec společenské pasivity. Jeho snaha o dohodu se západními zeměmi souvisela se změnou pozice v satelitních státech Východního bloku, kde se vytvořil prostor k řešení vnitrostátních problémů bez hrozby vnějšího zásahu.⁹⁰ Díky tomu začala šedá zóna⁹¹ společnosti pomalu ožít, a zvláště mladá generace požadovala přímou konfrontaci.⁹² Zde je namístě vysvětlit pojem „šedá zóna“ a méně veřejností používaný termín „neoficiální kultura“. K vysvětlení použiji slov redaktorek časopisu *Zakázané umění*, které tyto pojmy vymezují jako prostor mezi oficiální kulturou a undergroundem s tím, že mnozí z umělců a kritiků se pohybovali na různých stupních kontaktů s disentem.⁹³ To, co v sedmdesátých letech bylo v prezentaci neoficiálního umění nemyslitelné, začínalo prostupovat společností. Dokonce bylo možné i polooficiálně tisknout katalogy i jiné publikace, pokud přímo nezpochybovaly totalitní

⁸⁹ Martina Hamplová (*1963) je česká optometrička, které bylo povoleno studium zdravotní školy namísto chtěné výtvarné školy (sestra autorky). Rozhovor s Martinou Hamplovou dne 26.12.2023 v Praze.

⁹⁰ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999, s. 145.

⁹¹ Pojem „šedá zóna“ v sociologickém konceptu Jiřiny Šiklové popisuje rozvrstvení československé společnosti v letech 1968 až 1989. Šiklová zdůrazňuje nepoužitelnost tradičních politických pojmů jako pravice, střed a levice, nabízí dvoudimenzionální model politického rozvrstvení, kde rozlišuje establishment, disidenty a střední zónu. Heslo „šedá zóna“ – Sociologická encyklopedie: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/%E2%80%9E%C5%A1ed%C3%A1_z%C3%B3na%E2%80%9D> [Cit. 2023-9-13].

⁹² Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 328.

⁹³ Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (edd.), *Zakázané umění II.*, Výtvarné umění 1996, č. 1-2, s. 5.

system,⁹⁴ který je mlčky trpěl, jelikož autocenzura tvůrců byla v těchto letech již na vysoké „úrovni“. Uvolnění přicházelo pomalu, ale všichni oslovení pamětníci ho popsali jako hmatatelnou naději, která se propisovala do jejich uměleckých projektů z druhé poloviny osmdesátých let.

Umělecké svazy formulovaly v rámci přestavby roku 1987 nové teze o poslání uměleckých institucí s tím, že by neměly být výkonnou státní socialistickou institucí, ale socialistickou uměleckou institucí, a to tak, aby umělec byl nezávislý na státních orgánech.⁹⁵ Studenti společně s uměleckou inteligencí, která byla roztržena do několika skupin (oficiální, neoficiální a šedá zóna) začali volat po vymanění se z komunistického řízení pomocí nového vedení protirežimně orientovaných zástupců. Umělci a vědci chtěli prostor pro svobodnou realizaci a tvorbu, která nebyla ve stávajících podmínkách možná a mnozí přecházeli k aktivnímu odporu.⁹⁶ Výtvarní umělci se snažili o rozšíření možností pro svou tvorbu prostřednictvím organizace neautorizovaných výstav a pokusem o změnu struktury Svazu. Ten měl v této době pouze 1 300 členů z registrovaných 4 200 výtvarníků, kteří chtěli demokraticky změnit stanovy tak, aby do něj mohli vstoupit nebo založit samostatný paralelní tvůrčí autorský svaz.⁹⁷ Částečně ve svých požadavcích uspěli, ale nepodařilo se jim upravit charakter Svazu ani změnit složení ústředního svazového výboru.⁹⁸

Spolupráce výtvarných umělců s architekty se koncem osmdesátých let stala silnou oblastí, kde se začala občanská pasivita hroutit.⁹⁹ Celý rok 1989 byl mezi umělci napnutý, pamětnice Alena Šlapáková popsala tehdejší náladu takto: „*Lidé kolem nás začali nahlas nadávat. Tvořily se mnohem větší skupiny výtvarníků a architektů, které donekonečna debatovaly o tom, co by se mělo změnit a jak. Vypadalo to jako točení se v kruhu, ze kterého není návratu.*“ Na otázku, zda tušili konec totality, odpověděla, že nikoliv, jen doufali v jakoukoliv změnu. Stagnace celého systému neměla kam pokračovat a socialistický stát nenabízel řešení. V listopadu 1989 již nebyl možný dialog se stávající

⁹⁴ Milan KNÍŽÁK, *Krajíc chleba*, Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (edd.), *Zakázané umění II.*, Výtvarné umění 1996, č. 1-2, s. 11–13.

⁹⁵ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999, s. 28.

⁹⁶ Tamtéž, s. 149.

⁹⁷ Tamtéž, s. 31.

⁹⁸ Tamtéž, s. 32; Pamětník Karel Prášek (více v kap. 7.2) dostal povolení ke vstupu do ČSVU na jaře 1989. V polovině roku 1989 měl svaz již 4 385 členů.

⁹⁹ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 415.

vládou, režim se zhroutil a základem nového uspořádání nebyl žádný kompromis, ale celková reforma politického a ekonomického systému.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999, s. 150.

4.2. Český svaz výtvarných umělců a Český fond výtvarných umělců

Český fond výtvarných umění¹⁰¹ vznikl roku 1954 na základě autorského zákona č. 115 ze dne 22. prosince 1953 jako nestátní společenská organizace, která nahradila starší syndikáty umělců.¹⁰² Spolu s dalšími kulturními fondy (literárním a hudebním) byl založen s cílem podporovat tvůrčí činnost v oblasti výtvarných umění. Ministerstvo kultury, které převzalo po únorovém převratu¹⁰³ dozor nad hospodařením fondů a celkové financování, bylo zajišťováno z autorských odměn a majetku zrušených uměleckých spolků a nadací. Oficiální schvalovací procesy probíhaly na úrovni státních orgánů.¹⁰⁴

Fond od svého vzniku poskytoval umělcům materiální podmínky pro vznik a realizaci uměleckých děl. Taktéž uděloval stipendia, příspěvky a půjčky k podpoře tvůrčí činnosti a zajišťoval zřízení, provoz a správu různých zařízení v souladu se svým posláním, který spočívalo v podpoře a rozvoji tvůrčí činnosti umělců prostřednictvím materiálních i finančních prostředků a zřízením vhodných zařízení.¹⁰⁵ Fond měl pravomoci spojené s organizováním zakázek, prodejem výtvarných děl a jejich využitím v socialistickém Československu.¹⁰⁶ V rámci Fondu byl zaveden podnik Dílo, který se dělil na dvě složky – Výtvarnou a Architektonickou službu. Kromě nich existoval také podnik Tvar, jehož úkolem bylo realizovat výtvarná díla z různých materiálů, a to včetně staveb, úprav a nových konstrukcí sloužících pro praktickou výrobu uměleckých artefaktů.¹⁰⁷

¹⁰¹ ČFVU – Český fond výtvarných umění (dále jen Fond)

¹⁰² Zákon byl platný od 1.1.1954. Zákon č. 115/1953 Sb., autorský zákon ze dne 22. prosince 1953: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/SearchResultspx?q=115/1953&typeLaw=zakon&what=Cislo_zakona_smlouvy>.

¹⁰³ Únorový převrat – 25.2.1948.

¹⁰⁴ Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo*, *Opuscula historiae atrium/65*, 2016, s. 104-105. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivni%C3%AD_fondy_podniku_Cesk%C3%ADho_fondu_v%C3%ADtvarn%C3%ADch_um%C3%ADn%C3%AD_D%C3%ADlo_P%C3%ADsemn%C3%ADprameny_pro_v%C3%ADzkum_um%C3%ADn%C3%AD_ve_ve%C3%ADrejn%C3%ADm_prostoru_socialistick%C3%ADho_Ceskoslovenska_The_Archive_of_D%C3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia>

¹⁰⁵ Tuto roli plnil až do roku 1994, kdy byl transformován v nadaci Český fond umění: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <https://invenio.nusl.cz/record/410272/files/nusl-410272_1.pdf>.

¹⁰⁶ Metodika archivního průzkumu umělecky zaměřených děl druhé poloviny 20. století i ve veřejném prostoru: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <https://invenio.nusl.cz/record/410272/files/nusl-410272_1.pdf>.

¹⁰⁷ Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo*, *Opuscula historiae atrium/65*, 2016, s. 105: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivni%C3%AD_fondy_podniku_Cesk%C3%ADho_fondu_v%C3%ADtvarn%C3%ADch_um%C3%ADn%C3%AD_D%C3%ADlo_P%C3%ADsemn%C3%ADprameny_pro_v%C3%ADzkum_um%C3%ADn%C3%AD_ve_ve%C3%ADrejn%C3%ADm_prostoru>

Fond získával financování z různých zdrojů, včetně poplatků za užívání uměleckých děl, daní z umělecké činnosti a příspěvků za volná díla. V průběhu let se role fondu proměnila. Z původního účelu podpory umění se postupně měnila na nástroj pro prosazování svazových strategií a obrany proti politickému tlaku. Fond našel způsob, jak ovlivňovat směřování kulturních aktivit a své vlastní financování. Po srpnu 1968 se ho Ministerstvo kultury znovu snažilo nasměrovat tak, aby finanční prostředky směřovaly především k podpoře státní politiky a organizování oficiálních kulturních akcí. Do konce roku 1969 měla proběhnout nová definice úlohy kulturních fondů s tím, že konsolidační plán ministerstva nařídil zavedení plné kontroly nad uměleckými svazy.¹⁰⁸ Přímá správa ministerstva kultury pro danou organizaci Fondu znamenala podle sbírky zákonů vznik „...*ideově tvůrčí, socialistické instituce.*“¹⁰⁹

Po federalizaci Československa dne 1. ledna 1969 vznikla Národní fronta České socialistické republiky, která zahrnovala různé umělecké a tvůrčí svazy. Národní fronta (dále jen NF) byla pověřena prvořadým úkolem ustanovit „pořádek“ po federalizaci. V dubnu 1969 došlo k rozdělení Svazu československých výtvarných umělců na dvě samostatné organizace – český a slovenský svaz. V této době převzal vedení českého svazu Jaroslav Otčenášek, který se ho aktivně snažil zachránit a udržet jeho činnost. Chtěl, aby svaz mohl navázat na svou předchozí činnost.¹¹⁰ Opakovaně intervenoval u prvního tajemníka ÚV KSČ Gustáva Husáka a navrhoval širokou spolupráci a podporu při budování socialistické společnosti, ale marně. Chtěli konsolidovat svaz a vytvořit kulturní klidné a tvůrčí prostředí, ale stanovy schváleny nebyly.¹¹¹

Pro systém byla ohrožující sama podstata svobodného myšlení, které bylo tak úzce spojené s uměleckou obcí. Slibovaná ochota Svazu rezignovat na další rozvíjení alternativních vizí nebyla akceptována.¹¹² Poukazování na nechtěnou a nebezpečnou samostatnost jednotlivých svazů mělo své opodstatnění, výlučnost jedince – umělce byla pro KSČ z minulosti příliš zřejmá a nepopíratelná. Těžko určit, kde končila vlastní touha umělce po svobodné tvorbě a kde začínala obhajoba spravedlivé občanské společnosti.

m_prostoru_socialistického_Československa_The_Archive_of_D%C3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia>

¹⁰⁸ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 61-62.

¹⁰⁹ Vládní nařízení ČSR ze dne 5.12.1969 – Sbírka zákonů č. 159/1969

¹¹⁰ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 118.

¹¹¹ Tamtéž, s. 118.

¹¹² Tamtéž, s. 122.

Hlavní důvod nepodporování stávajícího uměleckého svazu bylo svým způsobem logické. Předchozí finanční samostatnost uměleckých svazů posilovala "maloburžoazní morálku" a ze stranického pohledu i nebezpečnou roli samotných umělců jako elitářskou. Zrušení této samostatnosti mělo znamenat větší socialistickou zodpovědnost.¹¹³ Svaz byl přes všechny snahy ukončen, vedení bylo označeno za hlavní kontrarevolucionáře a následně byla nekompromisně připravena nová koncepce, která odpovídala plánu konsolidace.¹¹⁴

Václav Havel ve svém dopisu prezidentu Gustávu Husákovi o pár let později napsal: „*Ano, je tu pořádek: byrokratický pořádek šedivé uniformity, umrtvující jedinečnost... Je to pořádek bez života.*“¹¹⁵

Noví členové výborů a ředitelé byli jmenováni pouze Ministerstvem kultury a ze zápisů jednání zaznívají tvrzení o využití umění jako ideologické zbraně.¹¹⁶ Prověřovalo se také hospodaření fondů a uměleckých svazů na základě usnesení byra ÚV KSČ z prosince 1969.¹¹⁷ V návrhu stanov nového Svazu byl ustanoven tento směr: „*Výtvarné umění se stalo v podmínkách budování socialismu nezastupitelnou ideovou, uměleckou a ekonomickou silou. Podílí se aktivně na formování nových myšlenkových, estetických a morálních hodnot člověka socialistického společenství a v součinnosti s architekturou, výrobou, výstavbou a ostatními oblastmi společenského a kulturního života spoluvytváří prostředí práce a života.*“¹¹⁸

Počátkem ledna 1970 došlo ke změnám, jež výrazně ovlivnily další chod uměleckých svazů. Koordinační výbor kulturních fondů ve stávající podobě byl zrušen a role centrální koordinace přešla přímo na Ministerstvo kultury.¹¹⁹ Hlavním důvodem bylo zesílení kontroly nad uměleckou sférou jako takovou. Zahraniční oddělení jednotlivých uměleckých svazů byla zrušena, a s podmínkou odevzdání služebních pasů všech členů, kteří je v minulosti využívali k relativně volným cestám. Pasové záležitosti byly nadále svěřeny do rukou zmiňovaného Ministerstva kultury. Vycestování z pracovních důvodů

¹¹³ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 64.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 122.

¹¹⁵ Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu Husákovi*, Praha 1976, s. 29.

¹¹⁶ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 451.

¹¹⁷ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 64.

¹¹⁸ Návrh stanov Svazu českých výtvarných umělců. *Výtvarná práce*, 1971, roč. 19 (3), s. 3.

¹¹⁹ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 450.

bylo plošně pozastaveno a získání potřebného povolení k pracovní cestě získalo pro mnohé výtvarníky status neřešitelné překážky.

Zároveň byly vytvořeny poradní orgány Ministerstva kultury, konkrétně umělecká a vědecká rada, které byly oprávněny určovat rámeček kulturní politiky a upřesňovat její další směřování. Kromě toho byly využívány ekonomické tlaky, stranické čistky¹²⁰ a veřejná diskreditace s cílem dosáhnout postupné, avšak důkladné normalizace uměleckých svazů. Státní orgány měly přistoupit k administrativním krokům, včetně případného rozpuštění uměleckých svazů, teprve v situaci, kdy by byly vyčerpány všechny politické prostředky. Co ovšem znamenaly zmíněné prostředky, když byly všechny svazy na počátku sedmdesátých let rozpuštěny, se již nedozvíme.

Nové uskupení začalo rychle a důsledně vykonávat svou roli. Členství ve svazech bylo zrušeno a výtvarní umělci se ze dne na den dostali do problematické situace. Spolupráce se Svazem, Fondem, Art Centrem nebo Dílem byla jediným možným řešením, jak pracovat na volné noze.¹²¹ Zrušením těchto institucí se ocitli ve velmi obtížném postavení, kdy bez opětovného přijetí do nově založených organizací nemohli pokračovat ve své umělecké práci a často ani na rozdělaných zakázkách. Mnozí z nich zůstali zcela bez prostředků a museli si hledat zaměstnání mimo své odborné znalosti, minimálně do doby přijetí do jednoho ze svazů, které v některých případech trvalo měsíce ale i několik let.

Politické čistky společně s účinnou nabídkou konzumu postupně limitovaly možnosti opozice a měly dalekosáhlé důsledky, které lze označit jako největší zásah do společenské struktury státu.¹²² Jejich rozsah byl proveden v takové míře, že se týkal půl milionu členů KSČ a mnohých dalších mimo komunistickou stranu. Žádná z okolních zemí Východní bloku neprošla takto razantním řešením krize.¹²³

¹²⁰ Čistky v KSČ měly ve výsledku úbytek členstva v letech 1968–1969 celkem 28 % (odešlo nebo bylo vyhozeno 473 731 členů KSČ). Z 300 členů ČSVU, kteří zůstali, bylo 240 v KSČ. Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007*, s. 451.

¹²¹ Vladislava Řihová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dilo*, *Opuscula historiae atrium/65*, 2016, s. 105: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivni_fondy_podniku_Ceskeho_fondu_vytvarnych_umeni_Dilo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia>

¹²² Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 327.

¹²³ Milan OTÁHAL, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu: Kruh nezávislé inteligence*, Brno 1999, s. 147.

Mnoho významných osobností z uměleckého světa bylo postiženo první vlnou stranických čistek, rušení registrací proběhlo na základě zaniknutí původního Svazu a Fondu. V členství Svazu nakonec zůstalo pouhých osm procent původních členů s tím, že ostatní členové a kandidáti byli zařazeni do evidence Fondu teprve po schvalovacích procedurách.¹²⁴ V roce 1970 poté proběhla další vlna prověrek, tentokrát postihující všechny kulturní pracovníky organizované v základních organizacích KSČ. Tito umělci, kteří byli také členy strany, byli podrobena prověřkovým komisím, ve kterých zasedali vyšší straníční funkcionáři.¹²⁵ Spisovatel Václav Havel k tomuto tristnímu tématu nově vzniklých uměleckých svazů napsal: „...rozmetání všech dosavadních uměleckých organizací... jejich nahrazení jakýmsi atrapami, spravovanými hloučkem agresivních sektářů, známých kariéristů, nenapravitelných zbabělců a neschopných ctižádostivců, kteří se ve všeobecné vakuu chopili své velké příležitosti.“¹²⁶

Výtvarníci, kteří chtěli nadále pracovat na volné noze v socialistickém státě, museli být vázáni k jedné z hlavních profesních organizací, jak již bylo výše řečeno. Jejich staré členství bylo zrušeno a všichni museli opětovně dokazovat svou profesionalitu a stranickou bezúhonnost. Ohledně tohoto tématu vyprávěla pamětnice Bohunka Waggeová: „O svém zrušeném členství jsem se dozvěděla až při předložení svých prací před pražskou komisí. Teprve tady mi bylo vysvětleno, že již několik měsíců nejsem členkou Svazu a musím si o něj znovu zažádat. Byla jsem v šoku.“ Výtvarnice popisovala svou zkušenost z pohledu umělkyně, jejíž členství ve Svazu nebo registrace ve Fondu byla jedinou možností dál svobodně pracovat.¹²⁷

Období, které v sedmdesátých letech následovalo, vykazovalo politické zlepšení situace z pohledu komunistické strany, ale umělecká tvorba se posunula dopředu minimálně. Nová tvorba nepřinesla dostatek kvalitních děl, která by nahradila

¹²⁴ Přes 200 členů Svazu bylo vyšetřováno, z toho 105 umělců, z nichž 60 bylo prověřeno, 23 bylo vyloučeno ze svazu a 22 bylo vyloučeno i ze stranické organizace KSČ. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 322.

¹²⁵ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 65-66.

¹²⁶ Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu husákovi*, Praha 1976, s. 23.

¹²⁷ Ministerstvem školství a kultury vydaná vyhláška č. 149/61 Sb. §3 stanoví, že umělecká díla mohou být prodávána pouze majiteli těchto děl, pokud neprovádějí prodej v rámci živnostenské činnosti. Alena Binarová i Alena Šlapáková se v jejich pracích zabývají tímto stejným problémem: „Svaz výtvarníků zapadal do širšího cenzurního mechanismu komunistického režimu, jelikož pouze příslušníci mohli získat status oficiálního umělce; ostatní umělci se museli obejít bez sociálního zabezpečení a jejich tvorba většinou bez možnosti veřejné prezentace.“ Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017, s. 210-211.

ta předchozí a většina umělců zůstávala neutrální a vyčkávala, jak se situace vyvine.¹²⁸ K tomu, aby stát mohl mít potřebnou kontrolu nad umělci a jejich seberealizací, museli se tedy všichni umělci nově zaregistrovat u příslušných kulturních fondů. V případě pamětníků této práce to byl Svaz a Fond, který svou činnost prezentoval jako způsob ochrany, který umělcům zajistí právní ochranu a status svobodného povolání. Proces přijetí byl totožný jako u stranických prověrek. Umělecké komise byly složeny a ustaveny přípravnými výbory, skládaly se jednak z umělců a jednak ze stranických a vysoce postavených osobností. Ti jako celek posuzovali jednotlivé žádosti, výtvarní umělci mohli být buď přijati zpět jako pamětnice Olina Stárková, Václav Šlapák, Dana Zámečnicková a Šárka Radová, odmítnuti jako malíř Karel Prášek a grafička Alena Šlapáková nebo se rozhodnutí mohlo odložit na později jako u restaurátora Jiřího Vaňka. Výtvarníci se dostali do umělé izolace, která v konečném důsledku způsobila sounáležitost povolených skupin v rámci svazů.¹³⁰

Na konci ledna 1971 byly definitivně zrušeny celostátní umělecké svazy a nahrazeny likvidačními komisemi. Ty měly nejen organizovat všechny umělce a podporovat umělecké činnosti, ale i úzce spolupracovat s vládními orgány a vést ideologický boj proti revizionismu. Většina přípravných výborů byla složena z prověřených komunistů a umělecký program se zaměřoval na společenskovochovnou roli umění. Prosazoval návrat od abstraktního ke konkrétnímu a zdůrazňoval potřebu marxistické estetiky a kritiky. Ve Svazu českých výtvarných umělců po jeho znovuzaložení v roce 1972 zůstalo oproti předchozím 3 687 členům pouhých 293.¹³¹

Reformní tendence v rámci jednotlivých uměleckých svazů díky vysoké procentuální výměně svých členů postupně ustoupily tlaku a mnoho z těchto svazů bylo v první třetině sedmdesátých let úplně zrušeno.¹³² Po celou první dekádu

¹²⁸ Jan MERVART, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015, s. 64.

¹³⁰ Vilém PREČAN (ed.), *Charta 77: 1977–1989: od morální k demokratické revoluci: dokumentace*, Bratislava 1990, s. 69.

¹³¹ Svaz českých výtvarných umělců (dále jen SČVU) – jeho stanovy byly schváleny Ministerstvem vnitra ČSR 21.12.1970 pod čj. VS/3–1238/70. Ustavující sjezd českých výtvarných umělců se konal 20. prosince 1972; K organizaci SČVU „Návrh stanov svazu českých výtvarných umělců“, *Výtvarná práce*, roč. 19, 1971, č. 5, s. 1-3. Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017, s. 192.

¹³² Květa JECHOVÁ, *K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů 1968–1969, Sborník studií a dokumentů o nekapitulantských postojích v československé společnosti*, Brno 1993.

normalizace se důraz kladl více na napodobování sovětského umění než na ideologii dokonalého socialistického státu.

Mezi lety 1971 a 1981 bylo pozastavené členství ve Svazu a Fondu výtvarných umělců. Tento desetiletý zákaz vstupu byl velkým problémem pro mnoho umělců, kteří buď chtěli vstoupit do těchto organizací, nebo nebyli schváleni během čistek na začátku sedmdesátých let. Národní archiv disponuje rozsáhlými archivními fondy (konkrétně fondem Český fond výtvarného umění Dílo, fondem Svaz československých výtvarných umělců – Ústřední výbor a fondem ÚV KSČ – oddělení kultury), které obsahují bohaté materiály týkající se daného období. Tyto nezpracované fondy zahrnují dokumenty o umělcích, kteří prováděli tzv. úkolové zakázky, jež měly za cíl uspokojit potřeby méně významných umělců. Avšak i v těchto případech byli oslovení pouze ti, kteří byli zaregistrováni ve Svazu nebo Fondu. Výtvarníci mimo tuto strukturu zůstávali bez zakázek a také bez možnosti zajištění svého živobytí.¹³³ Socialistický stát provozoval těmito pravidly jednoduchý způsob, jak mohl ovlivňovat ideologicky kontrolovanou oblast umění. Cenzura, komise a obchod s uměním neomezovaly pouze Svaz a Fond, ale také Národní galerii a podnik zahraničního obchodu Art Centrum.¹³⁴

Umělci museli kombinovat všechny dostupné možnosti, ale bez vhodných stranických kontaktů neměli šanci získat velké státní zakázky. Hledání zakázek, které by byly zajímavé z cenového i obsahového hlediska, a zároveň nepodléhaly přísné kontrole a cenzuře KSČ, bylo obtížné.

Existovaly také drobné soukromé transakce nebo prodeje uměleckých děl, které zůstávaly mimo zorné pole státu, ale z těchto fragmentů bylo těžké uživit sebe natož svou rodinu. Cenzura byla v totalitních systémech, jako bylo Československo a okolní státy Východního bloku, součástí oficiální politiky a sloužila k téměř dokonalé manipulaci nad obyvatelstvem. To, co občany státu vázalo k normalizačnímu režimu a jakou silou, je nyní postupně zpracováváno současnými historiky.¹³⁵

¹³³ Československý svaz výtvarných umělců (dále jen Svaz) a Český fond výtvarných umělců (dále jen Fond), Prodejny Dílo; Jiří MIKEŠ, *Svaz výtvarných umělců v době normalizace*, Diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2013, s. 16.

¹³⁴ Tamtéž, s. 118; V roce 1965 byl založen podnik Art Centrum, který se specializoval na pořádání prodejních výstav současného výtvarného umění v zahraničí. Tento podnik držel monopol na obchod se současným výtvarným uměním v zahraničí a zaměřoval se výhradně na získávání nových deviz. Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017, s. 133.

¹³⁵ Oldřich TŮMA, *Historik v soudobých dějinách, Milanu Otáhalovi k osmdesátým narozeninám*, Praha 2008, s. 27.

Lidé měli zamezený přístup k pravdivým informacím, dostávaly se k nim především dezinformace, které byly schváleny a podporovány socialistickým státem. Očití svědkové vyprávějí o své naprosté neinformovanosti ohledně skutečných událostí. Někteří z nich mohli zachytit některé zprávy ze zahraničních rádií, ale na počátku normalizace byl přístup k relevantním informacím téměř nemožný. Cenzura byla široká, propracovaná a účinná. Zahrnovala celou šíři vzdělávacích stupňů, vědu i umělecké sféry, a to pomocí velmi efektivní propagandy, kterou bylo obtížné rozkódovat.¹³⁶

Hlavním problémem svobody bylo vlastnictví státu všech institucí, včetně uměleckých svazů, spolků, galerií a muzeí. Schvalovací procesy uměleckých projektů probíhaly na různé úrovni po celém Československu, ale výtvarníci z Prahy obvykle podstupovali schvalování před komisemi v galerii Platýs na Národní třídě nebo v pražském Mánesu. Zde se projednávaly finanční aspekty schválených projektů, účast na kolektivních či samostatných výstavách a zajištění sociálního, zdravotního pojištění a daňových odpočtů. Schvalovací komise, které měly za úkol kontrolovat celé spektrum uměleckých projektů a zakázek, byly složeny z umělců působících v různých uměleckých oborech, a zároveň zahrnovaly i členy stranických kádrů, kteří neměli žádné umělecké vzdělání. Což v konečném důsledku znamenalo, že do rozhodovacího procesu byli zapojeni i lidé, kteří neměli odborné znalosti daných oborů a často ani potřebný cit pro umění.¹³⁷

Přijetí rozhodnutí umělecké komise bylo velmi složité i v případě pozitivního schválení. Kladný ortel mohl být problematický v tom smyslu, že byl v některých případech založen na politických nebo ideologických kritériích namísto umělecké kvality díla. Někteří politicky loajální umělci získávali státní zakázky, zatímco jiní umělci s vyšším uměleckým talentem byli odmítnuti. Naopak, negativní ortel byl degradující, jelikož většina zamítnutí byla podána bez vysvětlení důvodu a způsobem, který ponižoval umělce. Rozhodnutí probíhala ve většině případů za zavřenými dveřmi a výtvarnému umělci bylo pouze sděleno, zda jeho díla prošla či nikoliv. Ve fondu NA jsou v nerozříděné formě uloženy zápisy z jednání jednotlivých komisí a tím, že lze náhodně dohledat výše popsané.¹³⁸ Jsou zde i zápisy typu, umělec byl poučen, jak má své dílo

¹³⁶ Adam DRDA, *Příběhy bezpráví – Nástroje normalizační moci*, Praha 2012, s. 198.

¹³⁷ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 21.7.2018 v Praze.

Jiří MIKEŠ, *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace*, Diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2013, s. 11.

¹³⁸ Příloha 2–3.

upravit, tak aby odpovídalo požadavkům komise a bylo schváleno.¹³⁹ Jiné zápisy potvrzují úpravu a dílo schvalují. Fond je rozsáhlý a nelze v rámci této práce dohledat případné projekty.

¹³⁹ NA Praha, fond ČFVU – Dílo, Praha (nezpracovaný fond Českého fondu výtvarných umělců).

5. Výtvarní umělci v uměleckých svazech

5.1. Právní norma uměleckých svazů

Zaměstnání výtvarných umělců bylo pevně začleněno do struktury státního uměleckého systému. Výtvarníci byli členy různých uměleckých svazů a sdružení, které byly plně kontrolované státem. Jedním z klíčových subjektů byl Svaz, jenž zahrnoval všechny umělecké profese a striktně dodržoval právní normy hrající klíčovou roli při organizaci svobodného zaměstnání. Jedním ze základních dokumentů byl zákon o dani z příjmů z literární a umělecké činnosti.¹⁴⁰ Tento zákon stanovil pravidla pro vznik, činnost a organizaci uměleckých svazů a sdružení a současně definoval práva a povinnosti umělců, způsoby podpory umělecké tvorby a mechanismy pro řešení sporů. Pro obor tvůrčí činnosti bylo důležité zřízení Fondu v oblasti výtvarných umění a architektury se zvláštními sekcemi pro výtvarné umění a architekturu se sídlem v Praze na základě vládního nařízení.¹⁴¹ Fond podporoval tvůrčí činnost tím, že vytvářel materiální podmínky pro vznik a realizaci literárních, vědeckých a uměleckých děl a uměleckých výkonů. Dále poskytoval stipendia, příspěvky a půjčky k podpoře tvůrčí činnosti, a zároveň zřizoval, provozoval a spravoval podniky a zařízení, jež byly v souladu s posláním uměleckého sdružení. Způsob finančního zajištění plánu potřeby děl výtvarných umění byl uveden v části ve směrnicích pro sestavování návrhu státního rozpočtu a finančních plánů po celé období normalizace.

V období let 1968 a 1969 měli umělci možnost pracovat samostatně a zabezpečit si sociální pojištění prostřednictvím organizace, například u výrobního podniku v místě bydliště nebo u Národního výboru. Podniky a Národní výbory byly pověřeny řešením sociálních poplatků uvedených osob, ale zajištění zakázek bylo v jejich vlastní režii. Na konci šedesátých let tak došlo k transformaci systému sociálního zabezpečení, zdravotního pojištění a daňového zpoplatnění u výtvarných umělců a celkově směřovalo

¹⁴⁰ Zákon č. 36/1965 Sb., o dani z příjmů z literární a umělecké činnosti, platný do 31.12.1992. Zákon č. 160/1968 Sb., kterým se mění a doplňuje zákon č. 36/1965 Sb., o daních z příjmů z literární a umělecké činnosti.

¹⁴¹ Vládní nařízení České socialistické republiky č. 159/1969 Sb., o kulturních fondech, o příspěvcích příjemců autorských odměn a odměn výkonných umělců kulturním fondům, o příspěvcích za užití volných děl literárních, vědeckých a uměleckých a o příspěvcích uživatelů děl.

k samostatnému podnikání. V rámci tohoto omezeného a problematického režimu sice ještě nestihl fungovat systém poptávky a nabídky, ale pamětníci dokládají, že i přesto pociťovali určitou míru svobody a především naděje.

Jakákoliv forma podnikání však znenadání skončila na počátku roku 1970, kdy byla tato možnost zcela potlačena. Eventualita zůstat a užít se jako svobodný umělec se v roce 1971, kdy byl na příkaz Ministerstva kultury zastaven příjem nových členů do Svazu na dlouhých deset let, zhoršila na neúnosnou míru. Neregistrovaní umělci zůstali bez sociálního a zdravotního pojištění, ale měli povoleno prodávat svá díla přes umělecké komise nebo pracovat pro Art Centrum v zahraničí. Tato paradoxní možnost pracovat bez jakéhokoliv pojištění v době plné státní kontroly vzbuzuje minimálně údiv. Právní záležitosti týkající se daní a spojené s prací neregistrovaných výtvarných umělců byly řešeny právníky Fondu, již nabízeli rady ohledně nezbytných finančních kroků. Ale jak získat na volné noze zdravotní a sociální pojištění nikdo neřešil a jak zmínila pamětnice: „*Nezajímali jsme je, jen jsme doufali, že nebudeme nemocní.*“¹⁴²

Zákon stanovil, že daň z příjmů z literární a umělecké činnosti (dále jen „daň“) se týkala těch osob, které generovaly příjmy z vykonávání umělecké činnosti, s výjimkou příjmů zahrnutých do daně z příjmu fyzických osob. Rozuměla se tím činnost, jejímž výsledkem byla díla chráněná autorskými právy. Příjmy z umělecké tvorby zahrnovaly všechny finanční odměny nebo úhrady označované jako autorské odměny, zahrnující i transakce týkající se převodu autorských práv nebo svolení k užití díla, odměny za půjčení nebo zcizení díla, honoráře za výkony či přednášky a související zálohy.

Některé kategorie příjmů byly z daně osvobozeny, konkrétně se jednalo o ceny a odměny z veřejných soutěží, ocenění za vynikající umělecké výkony či díla a finanční podpory poskytované kulturními fondy. Základem pro výpočet daně byl rozdíl mezi celkovými příjmy podléhajícími dani a odečitatelnými položkami. Tímto zákonem byl stanoven způsob zdanění, jenž zohledňoval specifika příjmů generovaných uměleckou tvorbou. Cílem bylo upravit způsob, jakým umělci platí daně na základě pevných kritérií.

Daň se buď platila přímo od plátců nebo skrze zúčtovací středisko (v případě oslovených pamětníků bylo v Praze jedno zúčtovací středisko – Český fond výtvarného

¹⁴² Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 23.7.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

umění.¹⁴³ Když ji plátcí sráželi, posílali ji okresnímu národnímu výboru v místě svého sídla. Pokud příjem za rok přesáhl 25 000 Kčs, musel to poplatník do 15. ledna následujícího roku oznámit zúčtovacímu středisku, jež poté vypočítalo a odečetlo daň ze všech odměn získaných během roku.

Popsaná praxe pamětníků uvedených v jejich příbězích byla následující. Fond se sídlem v pražském Mánesu měl pod patronací veškeré platby, které výtvarní umělci během let normalizace vydělali. Srážky z jejich odměn probíhaly automaticky a co je zajímavé, i pokud nebyli platnými členy Svazu. Všichni výtvarní umělci měli bez výjimky povinnost přihlašovat svá díla ke schválení uměleckou komisí. Pokud jejich díla nebyla schválena, neměli možnost (právo) svá díla prodat.

V § 10 Vyhlášky č. 149/1961 Sb., platné až do roku 1992, bylo stanoveno, že žádné organizace nesmí nakupovat, za účelem prodeje, práce lidové výtvarné tvořivosti z různých materiálů jako jsou textil, dřevo, kůže, proutí, kovy, sklo a další, včetně obrazů, kreseb, grafiky, soch a dekorativních užitkových předmětů. Tyto práce mohly vzniknout jak individuálně, tak ve výtvarných kroužcích při různých organizacích, například závodních klubech, osvětových besedách nebo v osvětových zařízeních ozbrojených sil. Stejně tak bylo zakázáno zadávat těmto výrobcům návrhy na díla umění užitého (průmyslového výtvarnictví). Zadávání prací bylo možné pouze členům Svazu nebo registrovaným u Fondu.¹⁴⁴ Také práce lidové výtvarné tvořivosti nesměly být prodávány organizacemi, na výstavách lidové výtvarné tvořivosti ani prostřednictvím obchodních zástupců nebo jiných soukromých zprostředkovatelů podle § 11.¹⁴⁵

Na základě rozhovorů s pamětníky je zřejmé, že se tyto zákazy porušovaly a byly velmi často tolerovány bez postihu státních orgánů. Výjimku ze zákona tvořily práce lidové výtvarné tvořivosti (včetně lidové umělecké výroby a uměleckých řemesel), které byly dodávány k prodeji prostřednictvím lidových družstev. Výroba domácí umělecké tvorby vznikala spontánně při dlouhodobém nedostatku zajímavého a pestrého sortimentu zboží, jenž vedl k nespokojenosti. Úzký segment sériové výroby řešili lidé svépomocí, nekopírovali západní a ani se neinspirovali designovými výrobky,

¹⁴³ Úloha ČFVU byla i v roli zúčtovacího střediska ohledně daní z literární a umělecké činnosti (Dílo). Miroslav VANĚK – Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 323.

¹⁴⁴ Vyhláška ministerstva školství a kultury č. 149/1961 Sb., o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění. Účinnost od roku 1962 do 1992: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné:<<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1961-149>>

¹⁴⁵ Tatáž.

kteře nebyly k dostání, ale tvořili vlastní lidovou estetiku.¹⁴⁶ Domáci umění je pojem spojený s obdobím normalizace, kdy se téma „kýče“ objevuje ve spojení s lidovými umělci, již neměli možnost nebo z jiných důvodů nevystudovali dostupné umělecké školy.

Obecně bylo umělecké školství limitovanou složkou společnosti – kdo školu řádně vystudoval, měl podle mínění společnosti nesporný talent. Že se nadaný člověk na školu nedostal z politických důvodů, věděl málokdo, a byl tudíž automaticky zařazen do kategorie lidové tvorby, která stála vedle tvorby oficiální a neoficiální. Kolektivní paměť této třetí odnože umění zkoumá ve své studii Šárka Syslová.¹⁴⁷ Neviditelnost veřejného umění je nyní spojena s dvojpolárním přístupem k tehdejší tvorbě a s dělením na oficiální a neoficiální sféru.¹⁴⁸

Díla výtvarných umění byla podle § 12 již zmíněné vyhlášky souborně vystavována na oficiálních výstavách, které byly předem hlášeny krajskému národnímu výboru. Byly zařazeny do krajského plánu výstav a musely projít schválením daného národního výboru. Výstavy měly být instalovány tak, aby jejich kulturně politické a výchovné poslání splňovalo požadavky socialistického státu.¹⁴⁹ Pamětníci dokládají přítomnost pracovníků daných prostor, ale pouze ve výjimečných případech probíhala kontrola ve smyslu zákazu vystavit „nevhodná“ díla.

¹⁴⁶ ČINÁTL, Kamil, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*. Praha 2017, s. 118.

¹⁴⁷ Šárka SYSLOVÁ, *České domáci umění v proměnách času a vnímání*, s. 207.

¹⁴⁸ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha 2017, s. 119.

¹⁴⁹ Zákon o výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění. Účinnost od roku 1962 do 1992. Dostupné: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1961-149>>.

5.2. Kulaté razítko Svazu československých výtvarných umělců

Kulaté razítko Svazu zastávalo významnou úlohu jako symbolický a identifikační prvek v rámci uměleckého prostředí Československa. Toto razítko vyjadřovalo příslušnost umělce k oficiální umělecké organizaci a mělo zásadní vliv na jeho umělecký i profesní život. Bez něj bylo víceméně nemožné se zapojit do oficiálního uměleckého dění. Oficiální výstavy, individuální či společné, státní zakázky i prodej děl v galeriích Díla nebo jiných výstavních prostorách závisely na jeho předložení (příloha 4).

Samotné zasedání umělecké komise probíhalo ve velké většině za zavřenými dveřmi, kde členové komise posuzovali dílo na základě tzv. stanovených kritérií. A jak již bylo řečeno v souvislosti s uměleckými svazy a komisemi, rozhodnutí o vhodnosti daného uměleckého záměru mělo výrazný dopad na další umělcovu tvorbu a mnohdy i na samotnou existenci. To, zda byl návrh přijat či zamítnut, mohlo nejen ovlivnit umělcovu kariéru, ale nelze také zapomínat na duševní rozpoložení konkrétního autora posuzovaných prací. Čekání umělce za zavřenými dveřmi během rozhodování komise, zda razítko udělit nebo nikoliv, bylo všeobecně vnímáno jako dehonestující. Ovšem do strohých archivních zápisů z jednání se osobní názory nepromítly.¹⁵⁰

Absence kulatého razítka měla však velmi negativní dopad. Umělci, kteří nechtěli či nemohli přijmout konformní postoje, se stávali v podstatě „příživníky“¹⁵¹ v šedé zóně uměleckého prostředí. Tito umělci byli striktně omezeni ve svých možnostech jakékoli veřejné prezentace, publikačních činností i účasti na oficiálních akcích. Jak dokládá pamětník Karel Prášek, bez kulatého razítka nesměl oficiálně vystavovat celých dvacet let normalizace a nikoho nezajímal fakt, že je talentovaný a v Evropě uznávaný malíř, jenž nedobrovolně koexistoval v naprosto odlišných špatně honorovaných profesích až do jara roku 1989. Pamětníci vzpomínají na momenty, kdy

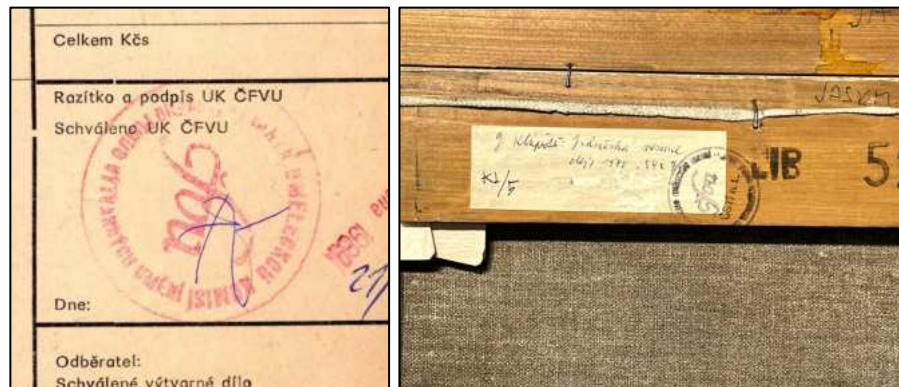
¹⁵⁰ NA neroztříděný fond ČFVU. Vladislava Říhová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo*, Opuscula historiae atrium/65, 2016, s. 106: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné:

<[https://www.academia.edu/33899862/Archivn%C3%AD_fondy_podniku_%C3%AD_Českého_fondu_výtvarných_uměn%C3%AD_D%C3%ADlo_P%C3%ADsemné_prameny_pro_výzkum_uměn%C3%AD_ve_veřejné_m_prostoru_socialistického_Československa_The_Archive_of_D%C3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia](https://www.academia.edu/33899862/Archivn%C3%AD_fondy_podniku_%C3%AD_%C3%ADlo_%C3%ADsemn%C3%AD_prameny_pro_v%C3%ADzkum_um%C3%ADn%C3%AD_ve_verejn%C3%ADm_prostoru_socialistick%C3%ADho_%C3%AD%C3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia)>.

¹⁵¹ Zákon č. 58/1965 Sb., kterým se upravuje postih provinění a přestupků osob opětovně se dopouštějících výtržnictví, násilností a příživnictví; Ladislav VOJÁČEK – Karel SCHELLE – Vilém KNOLL, *České právní dějiny*, Plzeň 2008, s. 620.

měli orazítkované práce stále u sebe, aby při náhodné kontrole bezpečnosti mohli prokázat, že nejsou příživníci.¹⁵²

Sám pojem byl mezi výtvarníky užíván jako pejorativní, nicméně se stal symbolem „svobody“ tvorby, a měl tak významný vliv na celkovou dynamiku uměleckého života v socialistickém systému.



Obrázek 1, Ukázka kulatého razítka ČFVU.

¹⁵² Každý občan musel mít ve svém občanském průkazu potvrzení o zaměstnání, to hojně využívala StB k perlustraci a odhalení příživníků. Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 330; Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 23.7.2023 ve Vidovicích – Kunicích; Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrástilová dne 2.8.2021 v Praze Záběhlicích.

5.3. Umělecké komise

Umělecké komise vznikly na základě Vyhlášky ministerstva školství a kultury č. 149/61 Sb.¹⁵³ a měly garantovat vysokou ideovou a uměleckou hodnotu. Podle § 6 byla vysoká ideová a umělecká kritéria spojena s nákupem a prodejem výtvarného umění na území Československa a jedna umělecká komise měla možnost poskytovat své služby i více organizacím současně.

Komise byly složeny ze zástupců zřizovatelské organizace, Svazu a jiných uměleckých institucí a politických struktur (KSCČ, ROH¹⁵⁴ i příležitostně ČSM¹⁵⁵). Působily jako poradní orgány a byly zpravidla jmenovány na dobu jednoho roku nebo na splnění konkrétního úkolu. Jejich počet členů závisel na povaze úkolů, jež komise řešila s tím, že polovinu členů tvořili povětšinou zástupci dílčích svazů. Komise si vybraly svého předsedu, případně i místopředsedu, a to zpravidla ze zástupců Svazů.

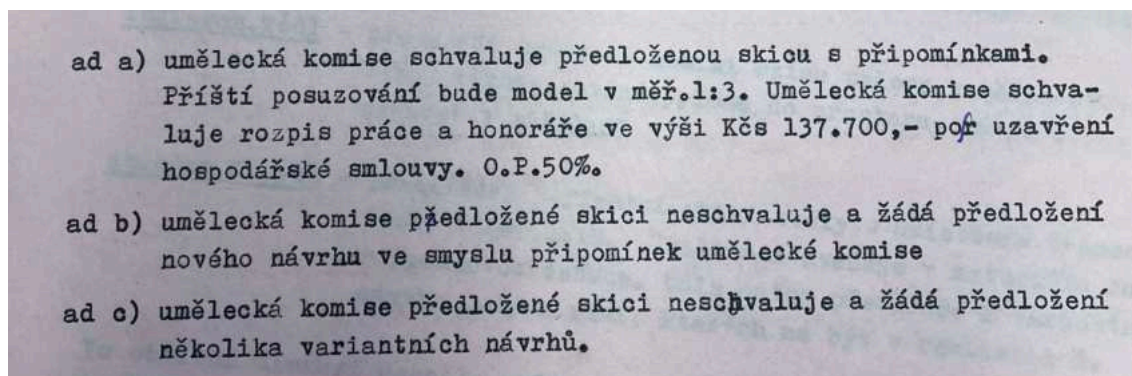
Fond měl za poslání zajistit kvalitu výtvarných prací pro objednavatele a umožnit výtvarníkům vytvářet díla s co nejvyšší uměleckou a ideovou hodnotou. Zároveň fungoval Fond skrze umělecké komise jako prostředník mezi objednavateli a výtvarníky. Snažil se dosáhnout vyváženého řešení mezi požadavky objednavatelů, ideologickou správností formy a uměleckým projevem výtvarníků. Tyto komise mohly navrhnout změny nebo úpravy děl, které by zdůraznily uměleckou hodnotu nebo lépe odpovídaly zadání.¹⁵⁶

¹⁵³ Vyhláška ministerstva školství a kultury č. 149/1961 Sb., o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění. Účinnost od roku 1962 do 1992: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1961-149>>

¹⁵⁴ ROH – Revoluční odborové hnutí.

¹⁵⁵ ČSM – Český svaz mládeže.

¹⁵⁶ Obr. 2 NA Praha, fond ČFVU – Dílo, Praha (nezpracovaný fond Českého fondu výtvarných umělců, č. spisu 134/81- VM/19).



Obrázek 2, Ukázka zápisu umělecké komise (NA).

Výtvarní umělci čelili různým názorům členů komisí, jež za zavřenými dveřmi diskutovali a často nekonceptně požadovali například změnu barevnosti, tématu, písma a to vše bez součinnosti ostatních členů komise nebo dokonce zadavatele.¹⁵⁷ Na základě rozhovorů s pamětníky mohu konstatovat, že umělecké komise v období mezi lety 1972 a 1989 měly cenzurní povahu s neodvolatelným rozhodovacím právem, jež bylo aktivně uplatňováno ve všech sférách svých pravomocí – od odmítání návrhů bez vysvětlení, přes formulování různých připomínek, až po schvalovací kulaté razítko.¹⁵⁸

Podle § 7 se měly jednotlivé komise zabývat hodnocením přiměřenosti honoráře za daná díla a jejich povahou pro účely zdanění. Kromě toho měly právo přicházet s iniciativními návrhy a podněty. V případě výtvarných děl, jež byla realizována výrobními nebo řemeslnými podniky (jako monumentální plastiky, reliéfy, mozaiky, vitráže a díla užitého umění), měly umělecké komise sledovat a kontrolovat průběžný postup prací až do dokončení a umístění díla k zadavateli. Taktéž se mohly vyjadřovat ke konečnému znění fakturace a nesly odpovědnost za svou činnost před organizací, která je zřídila. Členové komisí byli zodpovědní vůči organizaci, jež je do komisí nominovala. Odměnu dle platných předpisů získávali všichni členové dané komise, ale pokud bylo členství součástí pracovního poměru, odměna nebyla poskytována. Členové byli uvolňováni pro práci v komisi veřejným zájmem a v souladu s pracovními úkoly dostávali placené pracovní volno.

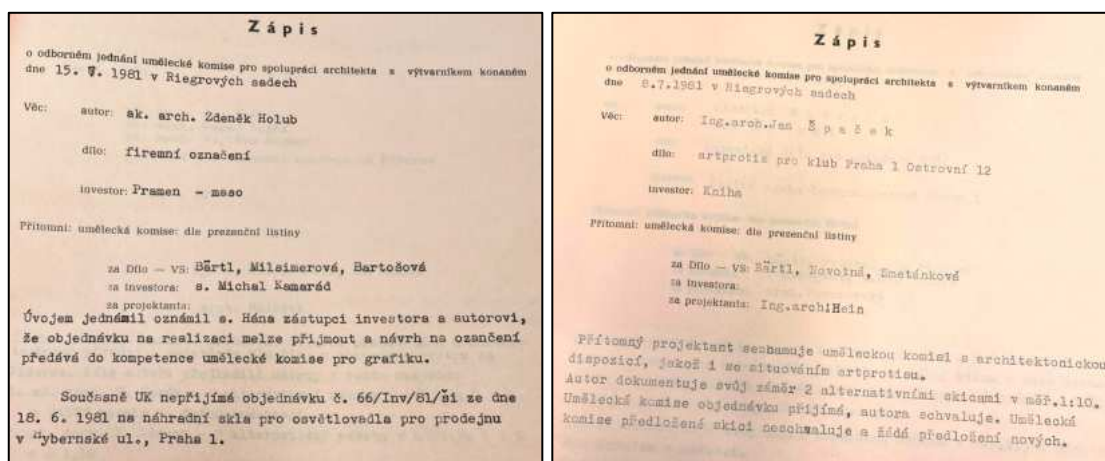
Podle § 8 měla komise právo jednat pouze v přítomnosti nadpoloviční většiny členů. Jejich rozhodnutí byla závislá na většině hlasů přítomných členů a při rovnosti hlasů měl

¹⁵⁷ Více v kapitole 7, kde jsou u jednotlivých pamětníků uvedeny jejich osobní zkušenosti s uměleckými komisemi.

¹⁵⁸ NA Praha, fond ČFVU – Dílo, Praha (nezpracovaný fond Českého fondu výtvarných umělců).

rozhodující hlas předseda, jenž měl k jednání komise možnost přizvat další odborníky a pracovníky s poradním hlasem a také zástupce příslušného nadřízeného orgánu. Z jednání komise vznikl zápis, který byl podepsán všemi přítomnými členy. Ten obsahoval závěry o ideové a umělecké úrovni posuzovaného díla, výši honoráře a další související informace. Administrativní záležitosti komise zajišťovala organizace nebo instituce, jež komisi zřídila.

Zápisy z pražské komise jsou k nahlédnutí v nezpracovaném fondu v NA, kde v současnosti sice není možné dohledat konkrétní informace, ale ze zápisů je zřejmý způsob jednání, využívání pravomocí a rozhodovací procesy komise. Zápisy jsou ve strohém odborném stylu.¹⁵⁹



Obrázek 3, Ukázka zápisu umělecké komise – spolupráce architekta s výtvarníkem (NA).

¹⁵⁹ NA Praha, fond ČFVU – Dílo, Praha, zápisy UK – Spolupráce výtvarníka s architektem, 1981. (Příloha 3)

5.4. Spolupráce s architekty

Jak zacházet s odkazem normalizace ve veřejném prostoru? Tradičně je přiřazována mimořádná umělecká hodnota ke druhé polovině šedesátých let, ale k počátku sedmdesátých již přináleží cenzura, emigrace mnoha výjimečných tvůrců, stažení některých uměleckých děl z veřejného prostoru a silná diferenciacie uměleckých děl.¹⁶⁰ Tímto způsobem se vytvořil ostrý zlom mezi šedesátými a sedmdesátými roky ve vnímání uměleckých děl ve veřejném prostoru.¹⁶¹ V následujícím období se spolupráce mezi architektem a výtvarníkem posunula směrem k důrazu na umění určené pro masové použití a jednoduché názorové výpovědi.¹⁶² Pamětnice uvedla: „*V dřívějších dobách (za normalizace) panovalo přesvědčení, že výtvarné umění včleněné v návrhu do architektonické tvorby se stává její nedílnou součástí a jako takové je neoddělitelné a potažmo přijímané.*“¹⁶³ Velmi trefná formulace keramičky Šárky Radové o spolupráci s architekty ukazuje jasně definovanou formu, jež se opírala o ustanovení 1–4% podílu výtvarného díla na každé stavbě v socialistickém státě. Spolupráci posuzovala příslušná komise především z ideologického hlediska poté, co architekt vyzval ke spolupráci výtvarníka na základě svého záměru. Menší zakázky ve stejném projektu byly posuzovány pouze jako výtvarné dílo a byla zde o něco větší svoboda výtvarného projevu, nicméně i tady probíhala kontrola ideové správnosti.

Komise ve spolupráci architekta s výtvarníkem hrála klíčovou roli při schvalování uměleckých děl ve veřejném prostoru a při realizacích spojených s architekturou během padesátých až osmdesátých let dvacátého století.¹⁶⁴ Vládní usnesení č. 355/1965 upravovalo spolupráci mezi architekty a výtvarníky při tvorbě monumentálních uměleckých děl v architektuře.¹⁶⁵ Toto usnesení zavádělo pravidla pro volbu výtvarníka

¹⁶⁰ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*, Praha 2017, 2017, s. 116.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 116.

¹⁶² Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007*, s. 452.

¹⁶³ Jaroslav VANČA – Šárka RADOVÁ, *Šárka Radová*, Praha 2019, s. 90; Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová v Praze Dejvicích ze dne 6.3.2023 a 5.4.2023.

¹⁶⁴ Vladislava ŘÍHOVÁ – Zuzana KŘENKOVÁ, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dilo*, Opuscula historiae atrium/65, 2016, s. 104: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivní%3%AD_fondy_podniku_Českého_fondu_výtvarných_umění%3%AD_D%3%ADlo_P%3%ADsemné_prameny_pro_výzkum_uměn%3%AD_ve_veřejném_prostoru_socialistického_Československa_The_Archive_of_D%3%ADlo_Enterprise_Czech_Fine_Art_Fund_Written_Sources_for_Research_on_Art_in_the_Public_Space_in_Socialist_Czechoslovakia>.

¹⁶⁵ Vládní usnesení č. 355 z 28.7.1965, o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě.

a vyžadovalo dohodu s uměleckými komisemi. Dále stanovovalo, že evidenci nákladů na realizaci a vytváření uměleckých děl pro architekturu měl vést Fond. Zmiňované usnesení mělo zásadní vliv na dobovou výtvarnou praxi a bylo důležité pro veřejnost i investory.¹⁶⁶ Archivní záznamy dokumentující jednání komisí pro spolupráci architekta s výtvarníkem obsahují průběh zakázek, od samotného výběru umělců až po schválení finálního díla. Tyto záznamy sledují různé fáze zpracování uměleckých děl včetně studií, návrhů, modelů, kartonů až po hotová díla.¹⁶⁷ Schvalování probíhalo ve dvou stupních – schválení ideového návrhu a schválení finální realizace díla. Schválení bylo potvrzováno použitím kulatého razítka, jež se nacházelo na různých artefaktech, včetně papírových dokumentů a sochařských nebo architektonických modelů.¹⁶⁸

Jedním z příkladů spolupráce je Smuteční síň Podbořany, u níž je na základě rozhovoru s pamětníky popsána konkrétní situace mezi pověřeným pražským architektem Radko Bubníkem z architektonického ateliéru a návrhářem celého projektu Václavem Šlapákem (*Obrázek 4, Stropy v hotelu Flora Olomouc, 1981*).¹⁶⁹ Tato studie vykresluje kontext existenční závislosti autora, který byl na volné noze, a oficiálního zaměstnance – architekta. Dalším z příkladů tohoto přístupu užitého umění ve veřejném prostoru je porcelánový obklad jedenáctimetrové stěny u školky v Benešově, již ve spolupráci s architektem realizovala pražská keramička Šárka Radová (*Obrázek 4, Zed' u školky v Benešově 1982*).¹⁷⁰ Spolupráce architekta s výtvarníkem v zahraničí je podrobně popsána v diplomové práci autorky (*Obrázek 4, Znak Škoda auto v Belgii 1988*).

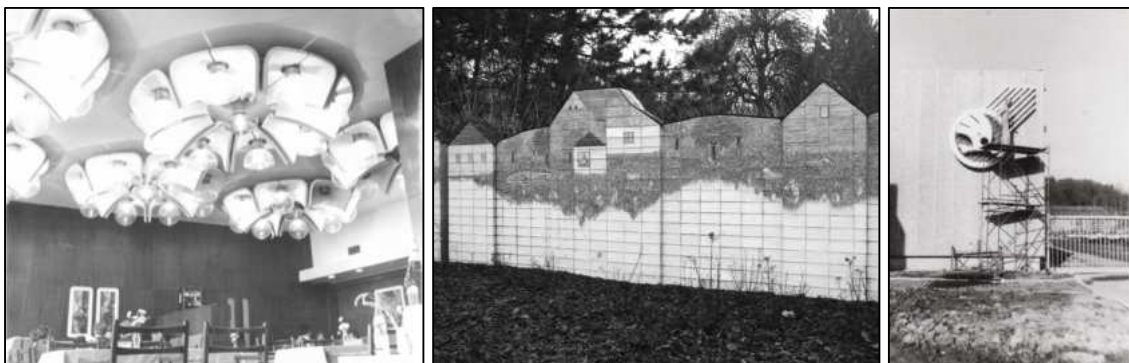
¹⁶⁶ Tamtéž, s. 109.

¹⁶⁷ Například: NA Praha, fond ČFVU – Dílo, Praha, zápisy UK – Spolupráce výtvarníka s architektem, 1981.

¹⁶⁸ Vladislava Řihová – Zuzana Křenková, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo*, *Opuscula historiae atrium*/65, 2016, s. 109: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <https://www.academia.edu/33899862/Archivni_fondy_podniku_Ceskeho_fondu_vytvarnych_umeni_Dilo>

¹⁶⁹ Více v kap. 9.2.

¹⁷⁰ Jaroslav VANČA – Šárka RADOVÁ, *Šárka Radová*, Praha 2019, s. 90; Rozhovor se Šárkou Radovou v Praze vedla Dana Chrastilová v Dejvicích dne 6.3.2023 a 5.4.2023. Více v kap. 7.5.



Obrázek 4, Stropy v hotelu Flora Olomouc, 1981, Zeď u školky v Benešově 1982, Znak Škoda auto v Belgii 1988.

6. Výtvarní umělci v zahraničí

6.1. Právní norma

Organizace, které chtěly vyslat konkrétní výstavu výtvarných děl do ciziny nebo organizovat takovou výstavu z ciziny, byly povinny zaslat Ministerstvu školství a kultury¹⁷¹ plány těchto výstav a případné zásadní změny v plánu ve lhůtách uvedených v § 12 odst. 4 Vyhlášky č. 149/1961 Sb. Bez souhlasu Ministerstva školství a kultury nesměla být do ciziny vyslána ani z ciziny přijata žádná výstava výtvarného umění.¹⁷² Význam práva v každodenním životě za éry reálného socialismu se výrazně odlišoval od role práva v zemích západní Evropy.¹⁷³ Hlavní problém odrážela skutečnost, že se běžný občan nemohl domoci vlastního práva.¹⁷⁴ Neexistovala nezávislost zákonodárné, výkonné ani soudní moci a skrze oficiální soudní jednání nebylo možné vyřešit téměř nic.¹⁷⁵ Jakékoli stížnosti byly nebezpečné a zbytečně ukazovaly na samotného stěžovatele, a tak se dlouhá desetiletí s pomocí ze strany státu nepočítalo. Změny, které zaznamenalo období normalizace oproti předchozím dekadám, popsal Zdeněk Jičínský takto: „...nový režim přijal řadu nových právních předpisů, resp. provedl změny v platných právních předpisech, aby měl volnější ruce a silnější prostředky k provádění své normalizační politiky...“¹⁷⁶

Gustáv Husák již v září 1968 žádal na zasedání ÚV KSČ razantní restriktce, jež měly nastat při vydávání výjezdních doložek¹⁷⁷ a požadoval uzavření státních hranic. Kritizoval skutečnost, že řada lidí měla trvalou doložku k cestám do nesocialistických

¹⁷¹ Ministerstvo školství a kultury bylo nahrazené Ministerstvem kultury: Zákon č. 186/1960 Sb., o soustavě výchovy a vzdělávání stanovil, že ústřední ideové a pedagogické řízení a kontrola na školách i v mimoškolních výchovných zařízeních přísluší Ministerstvu školství a kultury. Zákonným opatřením č. 1/1967 Sb. ze dne 12. ledna 1967 vzniklo Ministerstvo kultury a informací, které bylo od 8. ledna 1969 nahrazené opět Ministerstvem kultury.

¹⁷² Vyhláška ministerstva školství a kultury č. 149/1961 Sb., o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých jiných opatřeních v oboru výtvarných umění. Účinnost od roku 1962 do 1992: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné: <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1961-149>>

¹⁷³ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskusi*, Praha 2017, s. 45.

¹⁷⁴ Počet trestních řízení stoupal především kvůli příživnictví a počet soudních sporů v průběhu normalizace klesal. Tamtéž, s. 45.

¹⁷⁵ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 332.

¹⁷⁶ Zdeněk JIČÍNSKÝ, *Právní myšlení v 60. letech a za normalizace*, Praha 1992, s. 175.

¹⁷⁷ Výjezdní doložka musela být doplněna těmito údaji: cílový stát (státy), přibližný termín cesty a suma v amerických dolarech, o níž žádal (kvóta na každý den a strop byl 20 dní).

zemích.¹⁷⁸ Do této kategorie spadali i výtvarní umělci, kteří pracovali nebo vystavovali v západním zahraničí. Na základě toho se koncem roku 1968 zrušila platnost již vydaných výjezdních doložek včetně pracovních.¹⁷⁹ Zamítnutí vydání nové doložky nemuselo být zdůvodněno, což sice odporovalo zákonu o správním řízení, ale občan se nemohl odvolat.¹⁸⁰ Vycestovat soukromě za prací nebo studiem po srpnu 1969 nebylo možné vůbec. Tato změna přinesla značné problémy umělcům, kteří si v předchozích uvolněných letech dokázali sami zjednat zakázky, výstavní prostory nebo i studium či přednášky v západních zemích. Zmíněné opatření bylo protiprávní a nikdy nebylo oficiálně zveřejněno.¹⁸¹ Například žádost o vycestování za účelem práce v zahraničí musel pro své pracovníky potvrdit akademický funkcionář a u výtvarníků ve svobodném povolání tím byl pověřen Národní výbor s tím, že manželé si mohli podat žádost společně.¹⁸² Služební cesty přes podnik zahraničního obchodu Art Centrum se zajišťovaly jménem vysílané osoby včetně žádosti o služební doložku. Devizové náklady šly v těchto případech z rezerv resortního Ministerstva vnitra.¹⁸³

Celkově uzavření hranic způsobilo enormní snížení zahraničních pracovních cest, výstav a s nimi spojených vernisáží. Všechny zahraniční akce byly pod plnou kontrolou státu a StB. Za ilegální výstavní činnost či neoficiální prodej uměleckého díla na Západ nebo západním turistům hrozilo občanům Československa vyloučení ze zaměstnání, školy i Svazu nebo Fondu. Jedinou oficiální a povolenou formou byl prodej přes podnik zahraničního obchodu.

¹⁷⁸ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 190.

¹⁷⁹ Podle vyhlášky č. 147/1968 Sb. museli všichni žadatelé na hranicích vyplňovat zvláštní hraniční průvodku, stát tím kontroloval, kdo hranice překročil tam i zpět. Výjezdní doložky byly po srpnu 1969 vydávány pouze na danou cestu a jen na pozvání v soukromém případě. Výjezdní doložky „Služební cesta“ pozbyly platnost 1.1.1970. Tamtéž, s. 191–196.

¹⁸⁰ Správní řízení nebylo novelizováno. Všechna omezení cestovního styku byly jednostranné a neopíraly se o žádný právní předpis. Tamtéž, s. 194–195, s. 209.

¹⁸¹ Vládní nařízení č. 114/1969 Sb., jímž se stanoví, ve kterých případech může být vydání cestovního dokladu odepřeno, stanovovalo případy, kdy vycestování zakázat. Jedním z bodů byla i podmínka, že pokud občan má osobní zájem na emigraci, nelze doklad vydat, a další bod zmiňuje nedostatečné devizové krytí. Soukromé devizové účty se připouštěly od listopadu 1979, ale zřízení účtu bylo velmi složité a vzácné. Teprve koncem 80. let se situace pomalu zlepšovala. Povolení dostávali ti, kteří měli ze své pracovní činnosti stále a relativně pravidelné příjmy ze zahraničí (roku 1982 to bylo 871 účtů, roku 1987 4 708 účtů, obojí bez právnických osob a podniků). Tamtéž, s. 196, 209.

¹⁸² K řádnému vycestování občan Československa potřeboval cestovní pas, okolkované celní a devizové prohlášení, s těmito podklady si mohl v devizové bance koupit příslibenou volně směnitelnou měnu. Tamtéž, s. 201–203.

¹⁸³ Tamtéž, s. 206.

6.2. Podnik zahraničního obchodu Art Centrum

V období komunistického režimu v Československu se umělecká scéna ocitla pod silným vlivem ideologické kontroly a centralizovaného hospodářského systému. V této době hrálo klíčovou roli několik institucí, jež měly za úkol organizovat a řídit uměleckou činnost, a zároveň byly nástroji pro účinnou aplikaci komunistické propagandy a kontroly nad uměleckou scénou.¹⁸⁴ Art Centrum bylo založeno v roce 1964 jako organizace zahraničního obchodu v Československu se sídlem v Praze. Jeho hlavním posláním bylo organizovat výstavy a prodej uměleckých děl v zahraničí včetně západního světa. Tato organizace fungovala jako paralelní subjekt k jiným státním institucím (např. Skloexport, Artia),¹⁸⁵ které se také ve velmi malém měřítku zabývaly obchodem s uměním. Art Centrum zajišťovalo oficiální a režimem kontrolovaný export československého umění směrem na Západ a získávalo poměrně velký příliv devizových prostředků, jež navíc nešly do rukou umělců, ale státu. Tato práce si neklade za cíl zpracovat celou hloubku problematiky monopolu zahraničního obchodu, ale pokusí se nastínit vnitřní strukturu a systém, jenž popsali oslovení pamětníci.

Podniky zahraničního obchodu spadaly v pozdějších osmdesátých letech mezi odvětví, kde bylo zcela vyloučeno soukromé podnikání podle zákona č. 42/1980 Sb., který jasně definoval a zároveň uděloval povolení k zahraničně obchodní činnosti.¹⁸⁶ Finanční stránka spolupráce byla pečlivě promyšlena. Za realizované projekty bylo podnikem Art Centrum zpoplatněno autorům 20–35 % z honorářů. Tento postup zajistil

¹⁸⁴ Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 324–325.

¹⁸⁵ Skloexport byla státní organizace během komunistické éry v Československu zodpovědná za export skleněných výrobků do zahraničí. Vznikla v 50. letech a měla monopol na tento druh obchodu. Skloexport hrál důležitou roli v ekonomii, zajišťoval devizy pro režim a šířil politickou propagandu pomocí designu a vzorů skleněných výrobků. Artia bylo cizojazyčné nakladatelství zaměřené na populárně-naučnou literaturu, knihy o umění a literaturu pro děti a mládež, fungovalo od roku 1953 do roku 1990.

¹⁸⁶ Podniků se zahraničně obchodním povolením existovalo podle dokumentů World Trade Organization v roce 1971 cca 66. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 235–237. Zde uvádím pouze ty, které byly využívány pamětníky této práce: Art Centrum (Václav Šlapák, Alena Šlapáková, Šárka Radová, Dana Zámečnicková), Československá keramika (Šárka Radová), Škodaexport (Václav Šlapák), Zenit (Václav Šlapák), Sigma Olomouc (Václav Šlapák), Chemapol (Milan Kolář, Václav Šlapák a Alena Šlapáková).

finanční ocenění autorů až v době úspěšného dokončení a zaplacení projektů zahraničními partnery. Riziko neproplacení honoráře nesl autor nikoliv stát.¹⁸⁷

Pro socialistický stát byl výnosný i způsob vyplacení autorských honorářů, šedesát procent ze svého podílu dostal umělec v hodnotě tuzexových poukázek a čtyřicet procent v československých korunách, čímž byl podpořen nucený spotřební nákup na československém trhu. Během sedmdesátých let vykazoval podnik zahraničního obchodu Art Centrum mnohamilionové roční obraty, jež byly pro přísun devizových prostředků pro totalitní režim nanejvýš zajímavé. Koncem osmdesátých let roční obraty dosahovaly k téměř sto sedmdesáti milionům při desetiprocentním zisku. Tato úspěšná ekonomická bilance dokazovala efektivitu řízení a celkově schopnou strategii tehdejšího zahraničního obchodu a s ní spojené tolerance k výjezdům umělců na Západ.¹⁸⁸

Před založením jednoho z podniků zahraničního obchodu Art Centrum neexistoval žádný předchůdce a nebyly zde ani žádné předchozí tradice, formy ani metody, jak vést zahraniční obchod s uměním v socialismu. V tomto novém odvětví nebyli k dispozici žádní školení pracovníci.¹⁸⁹ Nastavené uspořádání trvalo až do počátku sedmdesátých let, kdy organizace původně zřízená Ministerstvem školství a kultury přešla pod relativně svobodnější Federální ministerstvo zahraničního obchodu. Nové ministerstvo přistupovalo k potřebám podniku s větší tolerancí a podnik Art Centrum díky tomu postupně získal větší flexibilitu ve svých zahraničních aktivitách.¹⁹⁰

Nicméně, během celé své existence bylo Art Centrum začleněno do centrálně plánovaného rámce socialistické ekonomiky totalitního státu, jenž z nejrůznějších důvodů držel své občany za přísně střeženými hranicemi. Je tedy pochopitelné, že nejvyšší vedení zahraničního obchodu bylo přímo podřízeno ministerstvům, která v té době byla řízena a ovládána pouze ÚV KSČ. Podnik Art Centrum byl neustále pod tlakem útoků daného systému a musel operovat v rámci nepřiměřených a svobodu omezujících zákonů a nařízení.

Jednou z důležitých funkcí podniku Art Centra byla i role prostředníka mezi umělci a zahraničními zákazníky tak, aby byla dodržena litera zákona zároveň s dlouhotrvajícími

¹⁸⁷ Pamětnice Alena Šlapáková popisovala situaci zakázky do Arabských Emirátů přes podnik Art Centrum, kdy proběhly návrhy, byly zaslány modely a následně nebyly proplacené žádné náklady s tím, že ze zakázky bez vysvětlení sešlo. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

¹⁸⁸ Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 137–138.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 18-19.

¹⁹⁰ Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 118.

obchodními úspěchy.¹⁹¹ Organizace jednala s obchodníky s uměním, s galeriemi a muzei z celé západní Evropy, USA i dalších destinací. Vše probíhalo pod přímou, a z tehdejšího pohledu i logickou, kontrolou StB, která dostávala přesné instrukce před každým výjezdem do zahraničí.¹⁹² Organizace měla za úkol i vyhledávání nových druhů umění, jež by na světovém trhu vhodně reprezentovaly československé umění.¹⁹³ Problémy váz noucího zahraničního obchodu byly široké, jednak zde figurovala chybějící konkurenceschopnost na zahraničních trzích, a jednak se ukazovala stále se zhoršující kvalita československé produkce.¹⁹⁴

Významným rysem tohoto podniku byl jeho rozsáhlý personální stav, který čítal přes sto třicet zaměstnanců.¹⁹⁵ Vysokým počtem proškolených pracovníků byla zajištěna efektivní a profesionální správa všech aspektů podnikání spojených s výtvarným uměním.

Model spolupráce s výtvarnými umělci a zahraničními partnery představoval zajímavý příklad, jak v socialismu úspěšně podnikat na poli výtvarného umění v mezinárodním měřítku. V rámci této spolupráce nesl podnik Art Centrum plnou zodpovědnost vůči svým zahraničním partnerům, jeho různorodé aktivity se rozkládaly do téměř všech regionů Evropy, části Afriky, Asie, Ameriky i Emiratů. Spolupráce se státy jako NDR, SRN, Francie, Nizozemí, Írán, Indie, USA a mnohé další dokazuje globální dosah a prestiž, jež si podnik za dvacet let spolupráce získal. Například i v zemích jako SSSR, Egypt, Japonsko nebo Mexiko byl podnik Art Centrum aktivním partnerem, což ukazuje na jeho schopnost adaptovat se na různá prostředí, politická uspořádání a odlišné kultury. Naopak v některých Emirátech, jako byl Kuvajt či Spojené arabské emiráty, byl kontakt omezený nebo zcela nerealizovatelný. Činnost podniku se nesoustředila pouze na zahraniční obchod, ale i tuzemské zakázky zaujíma ly nemalou část obratu společnosti i její prestiže. V závěrečných letech normalizace byla praxe

¹⁹¹ Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 113.

¹⁹² Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 119.

¹⁹³ Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 19.

¹⁹⁴ Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 237; Matějček popisuje počátek osmdesátých let v prostředí Art Centra jako ideologicky uvolněnější, který byl ovšem vystřídán silným ekonomickým tlakem až do Sametové revoluce. Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 19.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 19.

podniku Art Centrum zcela opřena o autorský zákon a jeho výklad, i když nadále vystupoval jako podnik zahraničního obchodu.¹⁹⁶

Popisovaný podnik měl mimo jiné i vlastní ekonomické cíle, které lze slovy tehdejšího ředitele Huberta Matějčka nazvat nutností existencionálního přežití celé organizace.¹⁹⁷ Často se podnik snažil pragmaticky využít svého výsadního postavení na československém trhu. Umělci, kteří pracovali na projektech pro zahraničí, měli možnost realizovat své nápady se širším zázemím, ale často byli omezováni direktivními rolemi a pevně stanovenými honoráři. Celkově je důležité brát v úvahu ideologickou a ekonomickou stránku pozadí, jež ovlivňovalo rozhodnutí a postupy Art Centra a jeho vztah k neoficiálním umělcům. Někteří ze „zakázaných“ výtvarníků měli možnost prodeje svých děl právě přes tuto organizaci. Převod autorských práv, různé výstavy doma i v zahraničí (většinou bez autorské přítomnosti), propagace a občasná stipendia byly přes podnik Art Centrum realizovatelné pravděpodobně z důvodu devizové rentability vůči socialistickému státu. Autorské honoráře „zakázaných“ umělců byly nastavené ve stejném režimu jako u ostatních registrovaných umělců, a to formou tuzexové měny. Koncem osmdesátých let i formou výplat na devizové účty.

Podnik Art Centrum získával své příjmy formou srážek z příjmu, jež činily dvacet až třicet pět procent z celkových příjmů realizovaných projektů. Podnik souběžně zajišťoval veškeré platby pro výtvarné umělce pracující v zahraničí. Tímto způsobem byla omezena možnost daných umělců samostatně vyjednávat o finančních podmínkách za svou práci a byl vytvořen mechanismus, který udržoval umělce v rámci státem řízeného ekonomického systému. Pro výtvarné umělce byla zásadní tzv. trvalá výjezdní doložka, jež umožňovala volný pohyb přes hranice Československé socialistické republiky západním směrem. Byla tím garantovaná větší svoboda, a především možnost prezentovat a prodávat autorská díla na mezinárodní scéně.

Umělci byli vybíráni podle plánovaných projektů a byli oslovováni s předem stanoveným honorářem. Zahraniční platby byly prováděny formou odběrních poukazů (bonů), což umělcům umožňovalo platit pouze ve vybraných obchodech a za omezené zboží na českém a slovenském trhu. Autoři projektů dostávali svou odměnu až poté, co byl projekt plně uhrazen ze strany zahraničního partnera a platba byla zaznamenána na účtech Art Centra. Toto opatření bylo zavedeno jako ochrana proti spekulacím,

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 135.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 135–139.

že by podnik Art Centrum hradil honoráře z vlastních zdrojů předem a podobal se tak státním podnikům, které předem vyplácely mzdy tvůrcům.¹⁹⁸

Specifikem práce v zahraničí byl pohyb jednak pracovníků podniku Art Centra, a jednak samotných výtvarníků mezi dvěma naprosto rozdílnými světy, světem centrálně plánované ekonomiky monopolu zahraničního obchodu a světem tržního hospodářství.¹⁹⁹ Tyto dvě profesně zcela odlišné skupiny měly stejný impuls, možnost vycestovat na Západ.²⁰⁰

¹⁹⁸ Hubert S. Matějček, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003.

¹⁹⁹ Zaměstnanci Art Centra byli povětšinou absolventi odborných středních a vysokých škol (vesměs muži) se zaměřením na zahraniční obchod s tím, že byli přijímáni podle přísných regulí bezchybného kádrového posudku rodiny přijímaného studenta. Většina z nich byla při vstupu do podniků zahraničního obchodu členy KSČ. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 237–238; s. 253.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 250.

6.3. StB a její role ve výtvarném světě

Prodej umění směrem na Západ pravděpodobně lákal víceméně každého výtvarného umělce, ať již z pozice prestiže nebo z finanční stránky. Pochopitelný byl i velký zájem o spolupráci s prestižními galeriemi, výstavními prostory nebo zájem o stipendijní pobyty. Vše uvedené ovšem přitahovalo trvalou a nepříjemnou pozornost bezpečnostních složek socialistického státu. Lze pouze souhlasit s tím, jak detailně popisuje situaci v činnosti StB Mirek Vodrážka, kdy získávání spolupráce, sledování a vyšetřování výtvarných umělců a lidí, kteří v zahraničního obchodu profesně působili, bylo od počátku nastavené velmi detailně.²⁰¹

V hledáčku StB bylo zakázané i oficiálně na Západ vyvážené umění, a to nejen přes podnik zahraničního obchodu s uměním Art Centrum, ale i přes Národní galerii a další instituce. Popsat jednotlivé případy není úkolem této práce, ale je nutné alespoň zmínit tuto složitou část historie zahraničního obchodu. Historik Miroslav Vodrážka uvádí jméno Huberta Matějčka²⁰² jako člověka, jenž sice nepodepsal spolupráci s StB, ale jeho členství v KSČ a pozice ředitele podniku zahraničního obchodu znamenaly úzké kontakty s tajnými bezpečnostními složkami. Vodrážka uvádí jako příklad nerealizaci některých výstav „zakázaných“ umělců nebo naopak realizaci výhodných obchodů ve prospěch Art Centra.²⁰³ Tyto informace ve svých *Manažerských vzpomínkách* Matějček nikde zcela pochopitelně neuvádí.²⁰⁴ Historička Lenka Krátká naráží v příbězích (ne)obyčejných profesí na nezpochybnitelný fakt určitého množství spolupracovníků StB v organizacích zahraničního obchodu včetně pravděpodobné povinnosti všech vyslaných zaměstnanců informovat po návratu z ciziny o činnosti sledovaných osob.²⁰⁵ Stejnou zkušenost popisuje i pamětnice Dana Zámečnicková, kterou si pravidelně po návratu ze Západu, kde vystavovala svá sklářská díla, předvolávalo StB.²⁰⁶

²⁰¹ Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 120.

²⁰² Hubert S. Matějček je citován a uváděn v kap. 6.2 popisující chod podniku zahraničního obchodu Art Centrum.

²⁰³ Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 124–125.

²⁰⁴ Hubert MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003.

²⁰⁵ Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 255.

²⁰⁶ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 a dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

Václav Havel ve svém dopise Gustávu Husákovi píše: „*Ze snahy zachránit sami sebe mnozí dokonce udávají na jiné, že dělali to, co sami dělali s nimi.*“²⁰⁷ Strach člověka za normalizace nebyl zcela zřetelný, nebyl ani tak viditelný jako v padesátých letech dvacátého století, ale byl vnitřní a o to horší bylo, že byl zcela existencionální, popisuje Václav Havel.²⁰⁸ Přijít o místo v zaměstnání ve státě, kde se stal pracovní poměr povinností a kde mnozí takto postižení nemohli práci najít ani v nejnižších dělnických profesích, bylo nanejvýš stresující a přinášející právě strach o pouhé přežití.

Politické represe byly jedním z hlavních pilířů komunistického režimu v Československu, přičemž se měnila forma, avšak podstata zůstávala nedotčena.²⁰⁹ StB se stalo symbolem státního násilí a společenské kontroly, jež společně s dozorováním příslušníky StB měla různou formu, ale velmi často se vztahovala k finanční stránce zahraničního obchodu i například k povolenkám ke stipendiu na Západě.²¹⁰ StB vydávalo i instrukce ohledně pobytů jednotlivých výtvarných umělců, kteří dostali povolení vycestovat na delší pracovní pobyty. Instrukce se týkaly především oblasti poskytování rozhovorů, jež by byly v rozporu se zájmy ČSSR nebo i těch případů, kdy by se umělec vydával za oficiálního reprezentanta státu.²¹¹ Pojem zakázaného umění byl podle Miroslava Vodrážky „...*nestabilní škatulkou, která měla udržovat v nejistotě jejich oběti.*“²¹²

V rozhovorech s pamětníky se problematika StB objevuje minimálně, výzkum v ABS neprokázal například u Václava Šlapáka pravidelné sledování, které předpokládala jeho žena Alena. Zrovna tak nejsou doloženy uvedené skutečnosti pamětnicí Danou Zámečnickovou, která popisovala občasné „návštěvy“ StB v jejich ateliéru a přítomnost takovéto kontroly vypráví i výtvarnice Šárka Radová, jež byla po absolvování výstavy na Západě předvolána k výslechu. Ani její vyprávění nelze doložit zápisy z ABS. Naopak malíř Karel Prášek má dochovaný poměrně obsáhlý spis, kde StB zaznamenávalo veškeré pohyby tohoto autora včetně poznámek o jeho kontaktech se

²⁰⁷ Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu husákovi*, Praha 1976, s. 11.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 12.

²⁰⁹ Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha 2017, s. 72.

²¹⁰ Mirek VODRÁŽKA, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 125; Kamil ČINÁTL, Jan MERVART a Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*. Praha 2017, s. 45.

²¹¹ Vodrážka uvádí § 112 o poškozování zájmů republiky v cizině se sazbou odnětí svobody až na tři roky nebo propadnutí majetku. VODRÁŽKA Mirek, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019, s. 126.

²¹² Tamtéž, s. 127.

zahraničními turisty, o možných nelegálních prodejkách obrazů i o jeho nevhodnosti jako agenta StB.²¹³ O uvedených zápisech se dozvěděl teprve od autorky této práce. U Jiřího Vaňka je poznámka o spisu StB, která jej uvádí jako zničený.²¹⁴

Všichni dotazovaní pamětníci si uvědomovali výlučnost svého postavení jako svobodných umělců a ti, kteří měli možnost vycestování na Západ, věděli o nepříjemně blízké přítomnosti *tajných* ve svém blízkém okolí. Historik Milan Šimečka píše o příčině úpadku národního vědomí právě z pohledu role StB, kde se na jedné straně ukazovaly v televizních seriálech jako hrdinové chránící vlastní zemi, na druhé straně byl všudypřítomný lidský strach z nenápadných mužů stojících v ulicích či vysedávajících v zaparkovaných autech.²¹⁵

StB dokázala na konci osmdesátých let monitorovat desítky „ilegálních“ společenství, ale neměla prostředky na potlačení všech projevů, které byly mimo rámec povoleného jednání občanů v socialistické zemi. Postupem času se začaly masové demonstrace objevovat v celé společnosti,²¹⁶ až dospěly k listopadovému konci totalitního režimu.

Na konci této kapitoly lze pouze konstatovat, že neustálé a vyčerpávající kličkování s StB byla hra, kde nebylo žádného vítěze. Výtvarní umělci byli neustále pod drobnohledem státu, který určoval pravidla jejich svobody, práce i samotné existence stejně jako v jiných profesích. Slovní spojení „svobodné povolání“ jim sice dávalo určitou míru svobody v nesvobodném státě, ale cena za výlučné postavení byla vysoká. Museli se smířit s ponižující hrou StB o kontrole jejich poslušnosti a loajálnosti k totalitnímu režimu.

²¹³ ABS, f. PV 783586 FMV.

²¹⁴ ABS dokládá jeho registraci arch. č. 13561 UL v roce 1975, ale obsah není možné dohledat, záznam byl bez uvedení data zničen.

²¹⁵ Milan ŠIMEČKA, *Kruhová obrana*, s. 240-241.

²¹⁶ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 328.

7. Životní příběhy výtvarných umělců

7.1. Bohunka Waageová²¹⁷



Obrázek 5, Bohunka Waageová a její grafické listy v 70. letech 20. století.

Bohunka Waageová, česká výtvarnice, se narodila v Ústí nad Labem v roce 1948 a roku 1962 si podala přihlášku ke studiu na pražské výběrové škole. Měla štěstí, přihláška k talentovým zkouškám byla schválena pravděpodobně i díky normám, které určovaly počty studentů z různých krajů Československa. Bohunka Waageová započala své výtvarné studium po úspěšně zvládnutých talentových zkouškách na Hollarově škole v grafickém oboru u profesorů J. Kaisera a J. Mahelky. Tuto školu úspěšně dokončila v roce 1967. Navzdory výraznému talentu a správným předpokladům pro studium na výtvarné vysoké škole však povolení k dalšímu studiu v Praze nedostala. Autorka si z tohoto období počátku šedesátých let pamatuje, jak se Uliční výbor v rodném městě zasazoval o její nepřijetí na vysokou školu z těžko pochopitelného důvodu a to, že její dva starší sourozenci studují a další student tak v rodině není pro socialistický stát zapotřebí.

Z jejího pohledu bylo prostředí pražské Hollarovy školy velmi inspirativní. Profesori, které nemuseli oslovovat běžným a jinde vyžadovaným oslovením „soudruhu,

²¹⁷ Bohunka Waageová (*1948) je členkou Sdružení českých umělců a grafiků Hollar (od roku 1997), získala významná ocenění v roce 1995 cenu Masarykovy akademie umění a v roce 1997 cenu Franze Kafky. Je zastoupená ve sbírkách Středočeské galerie, MK ČR, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, v Jednotě výtvarných umění (2005), Galerie výtvarného umění v Rychnově nad Kněžnou a v soukromých sbírkách doma i v zahraničí.

soudružko“, měli ke studentům velmi kolegiální přístup. Bohunka Waageová dodnes oceňuje fakt, že jim předali kvalitní základ pro jejich budoucí uměleckou dráhu. Po ukončení střední školy se dvakrát pokoušela o přijetí na AVU a UMPRUM,²¹⁸ talentové zkoušky úspěšně zvládla, ale vstup na akademickou půdu jí povolen nebyl. Bohunka Waageová se ve svých vzpomínkách vrací do konce šedesátých let, kdy malovala

a věnovala se rodině místo dalších pokusů o vysokou uměleckou školu.

Mladá výtvarnice se do Fondu²¹⁹ dostala na počátku sedmdesátých let díky přímluvě nejmenovaného člena KSČ, který měl, jak vzpomíná pamětnice, velmi kladný vztah k umění.²²⁰ V průběhu své výtvarné praxe v sedmdesátých a osmdesátých letech osobně nepoznala nikoho z řad tzv. zakázaných umělců, věděla o jejich existenci, ale většinou se setkávala s výtvarníky, již měli oficiální razítko Fondu nebo Svazu. Prostředí, ve kterém se výtvarnice pohybovala, mělo podobně jako jiná zaměstnání svá pravidla ohledně výstavních prostor, uměleckých komisí, získání ateliéru, veškerých výplat a sociálního i zdravotního pojištění. Kolegové, s nimiž přicházela nejvíce do styku, spadali pod stejnou uměleckou organizaci.

Když se Bohunka Waageová stala během sedmdesátých let úspěšnou autorkou díky své grafické a později i malířské tvorbě, zaznamenala nepříjemnou změnu v podpoře Fondu. Necítila již vstřícné jednání, ale spíše omezující tlak, který měl zajistit minimální konkurenci vůči propagovaným socialistickým umělcům. Nastalá situace sice nebyla pro výtvarnici zásadně limitující, ale nebyla příjemná ani motivující. Přesto práci na volné noze dál vnímala jako mnohem jednodušší než po roce 1989.

Její autorské výstavy měly v sedmdesátých a osmdesátých letech zajištěnou organizaci i vlastní galerijní propagaci. Prodaná díla byla zaúčtována přímo Fondem a Bohunka Waageová dostala o 3 až 15 % sníženou peněžní výplatu. Tento podnik se jí staral o daně a automaticky s tím i o nutné sociální a zdravotní platby, jak trefně popsala výtvarnice svůj tehdejší pracovní život: „*Nemusela jsem se o nic starat.*“

²¹⁸ AVU – Akademie výtvarných umění v Praze, UMPRUM – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze.

²¹⁹ ČFVU – Český fond výtvarných umělců (dále jen Fond).

²²⁰ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrástilová dne 28.8.2022 a 19.1.2024 v Praze na Vinohradech.

Měsíční příjmy neměla výtvarnice na konci šedesátých let nijak vysoké a bez finanční podpory svého manžela by se na volné noze asi sama neuživila.²²² V pozdějších letech se její finanční situace zlepšila, postupně si vybudovala umělecké jméno, grafické listy se prodávaly a začala nabízet i své první olejomalby.

Bohunka Waageová byla ve svém profesním životě zaměstnaná pouze jeden a půl roku a její postoj se dodnes nezměnil: „*Svazovalo mě zaměstnání, nechtěla jsem psát diplomy a nástěnky, byla jsem jako svázaná.*”²²³ Svůj výdělek ze svobodného povolání, který byl nižší, než měly ženy v jejím okolí, z počátku vnímala nepříjemně, ale raději volila tento způsob obživy než se nechat znovu zaměstnat. Od roku 1970 byl její příjem srovnatelný s průměrným platem a v osmdesátých letech dokonce nadprůměrný, příjmy z prodeje autorských děl výtvarnice se pohybovaly již okolo sto padesáti tisíc za rok. Její manžel pracoval ve školství, a tak měla jejich rodina standardní benefity socialistického Československa v podobě dětských táborů, dovolených apod., na něž by výtvarnice ve svobodném povolání dosáhla jen velmi výjimečně.

Otázku zajištění návaznosti jednotlivých státních zakázek Bohunka Waageová nemusela příliš nešit, její hlavní příjem šel z prodeje autorských děl v galerijních prostorách, z prodeje ilustrací a diplomů. Během popisovaných dvou desetiletí zrealizovala pouze několik větších zakázek, které byly zajištěné přes podnik zahraničního obchodu Art Centrum. Finanční odměnu za uskutečněné zakázky inkasoval tento státní podnik ve valutách a k výtvarnici se dostala sotva polovina ceny v bonech, poukázkách, které se mohly pouze směnit na černém trhu nebo za ně nakoupit v prodejnách Tuzex. V pozdějších letech dostávala výplatu ze zahraničí v lépe směnitelných západoněmeckých markách.

Bohunka Waageová v prvních letech své práce nebyla součástí výtvarných skupin, které přirozeně vznikají na jí odepřené akademické půdě, a její výtvarný projev tak zůstal bez tendenčních vlivů a výtvarnice se do uměleckých spolků zapojila až v letech, kdy již měla svůj vlastní styl a prosadila se na tehdejšímu trhu jedinečnou tvorbou. Nemožnost studovat vysokou uměleckou školu ji mrzela, ale ve výtvarné práci ji to nijak neomezilo, jelikož na počátku sedmdesátých let získala potřebné kulaté razítko fondu a mohla poté

²²² Příjmy Bohunky Waageové představovaly na konci 60. let necelých 1 000 Kčs za měsíc, přičemž průměrné příjmy se měsíčně pohybovaly mezi 1 000 Kčs až 1 500 Kčs.

²²³ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrástilová dne 19.1.2024.

volně tvořit po celou dobu normalizace. Upřímná odpověď na toto téma byla jednoduchá: „*Prostě jsem si občas zanávala.*“²²⁴

Výtvarnice měla mnoho zajímavých výstav, z nichž některé z prvních byly organizované přes galerii Bratří Čapků.²²⁵ Ta měla vlastní schvalovací proces, v němž musel umělec reagovat na tematický požadavek a předkládat své práce ke schválení. Jak popsala Bohunka Waageová: „...*později, když jsem byla již známá grafička, jsem svou práci už nemusela ukazovat předem.*“²²⁶ Další výstavy měla např. přes deník Mladá Fronta, ten výběr vystavujícího autora řešil sám za sebe bez komise Svazu či Fondu. Stejný způsob byl nastavený pro realizace jiných výstav organizovaných jednotlivými vhodnými prostory po celém tehdejší Československu.

Samozřejmě vznikaly i situace, kdy se dílo prodalo přímo z jejího ateliéru nebo v galerii bez oficiálního daňového přiznání po ústní dohodě obou stran, což s sebou však neslo riziko odhalení a případného postihu. Ovšem komise, jež schvalovaly prodej výtvarných děl, byly tzv. všudypřítomné, Bohunka Waageová razantně potvrdila svá slova: „*Komise hlídaly prostě vše.*“²²⁷ Prodej autorských ilustrací do knih, různých časopisů a deníků byl možný i přes deník Práce, který si kvalitu a schvalovací proces hlídal také sám s tím, že veškeré finanční transakce opět organizoval pouze Fond.

Práce pro časopisy byla pro výtvarnici zajímavá, hlavně v pozdějších letech normalizace, kdy mohla jako ilustrace zařazovat i své grafické listy. Ilustrovala např. téma ruské doby pro časopis Albatros a musela zde dodržet požadovanou formu (např. ruské rubášky). Dané téma tehdy autorce nevadilo, bylo smysluplné a pro určenou ilustraci i vhodné.

Prodej grafických listů, který Bohunka Waageová realizovala přes zmiňovaný podnik Art Centrum, měl pevně daná pravidla. Podnik (podle pamětnice to byla spíše galerie) vytvořil poptávku vycházející z požadavku většinou ze Západního Německa, Itálie, Holandska, Ameriky a jiných západních zemí s tím, že schválený a vybraný autor pravidelně dodával své nové grafické listy a o celý prodej se staral podnik Art Centrum. Bohunka Waageová jako autorka dostala vyplacených maximálně sedmdesát procent z prodeje a opět pouze přes Fond. Ze své zkušenosti může potvrdit, že zájemci přímo

²²⁴ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrastilová dne 28.8.2022.

²²⁵ Galerie Bratří Čapků byla v provozu 1965 až 1970, jejím zřizovatelem byl SČSVU (později ČSVU).

²²⁶ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrastilová dne 28.8.2022.

²²⁷ Tentýž.

kontaktovali daného umělce a nakoupili si grafické listy přímo v jeho ateliéru (a to již bez účasti Art Centra).

Přes Art Centrum měla roku 1984 Bohunka Waageová prodejní výstavu v Západním Německu, kdy její výplatu v západoněmeckých markách řešil přímo tento podnik. Na instalaci a následnou vernisáž musela odjet sama bez manžela a syna, kteří zůstali v Československu jako záruka jejího návratu. V pozdějších letech měla dovoleno se zúčastnit i své vernisáže v Holandsku, ovšem za stejných nepříjemných podmínek. Na této finančně velmi úspěšné výstavě měla volné litografické listy a část zapaspartovaných děl, ale po návratu do republiky ji čekal nečekaný rozhovor se zástupcem StB, kterého zajímaly informace typu: „*Kde jsem spala, s kým jsem tam mluvila a o čem.*“²²⁸ Rozhovor byl nepříjemný, ale jiné důsledky zahraniční cesty neměly nebo o nich výtvarnice nevěděla.²²⁹ Na konci roku 1989 tuto svobodnou umělkyni čekala zcela jiná doba ve formě volného trhu, v němž se musela naučit žít a pracovat podle nových pravidel.

Prostředí, ve kterém pamětnice působila v sedmdesátých a osmdesátých letech, bylo plně kontrolováno ze strany oficiálních komisí, avšak Bohunka Waageová se dokázala přizpůsobit a díky své neústupnosti a talentu se jejím pracím dostalo všeobecného uznání. Podporu své výtvarné práce vnímala od lidí kolem sebe po celou dobu normalizace a změna režimu na tom mnoho nezměnila. Lidé dnes stále vyhledávají její krásné duchovně zaměřené obrazy plné životní inspirace a během let mohla její tvorba potěšit na více než sto samostatných i mnoho společných výstavách doma i v zahraničí. Rozhovor výtvarnice ukončila upřímnými slovy: „*Je to velká výhra, dělat v životě to, co člověk chce a co mu bylo dáno jako dar. Samozřejmě nebylo vždy vše jednoduché, ale stále to stojí za to. Za to vše děkuji.*“²³⁰

²²⁸ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrastilová dne 19.1.2024.

²²⁹ V Archivu bezpečnostních složek nebyly nalezeny žádné záznamy o sledování výtvarnice Bohunky Waageové a ani není uvedena jejich skartace. Č.j. ABS 321/2024 Sp. zn. 9184/2023.

²³⁰ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrastilová dne 28.8.2022.

7.2. Karel Prášek²³¹



Obrázek 6, Karel Prášek a jeho olejomalby ze 70. let 20. století.

Odlíšnost malířského stylu je zřejmá na první pohled a zrovna tak osobitý francouzský šarm malíře, jenž si nikdy nenechal vzít svou vlastní tvorbu. Ovšem právě Karel Prášek prožil nelehké období v normalizačních letech a jeho životní příběh se od ostatních pamětníků této práce odlišuje především zákazem veškeré oficiální umělecké činnosti, a to po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let. Je rovněž nejmladším z dotázaných pamětníků, který navzdory všem obtížím, jež mu přinesl totalitní režim, vytrvale maloval a čekal na svobodu, která nastala po listopadových událostech roku 1989.

Tento současný pražský malíř začal svou uměleckou dráhu ve Francii, kde byl díky svému talentu přijat na uměleckou vysokou školu Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Paříži ve svých pouhých šestnácti letech.²³² Prožil zde uvolněná šedesátá léta, ale již tehdy ho jeho francouzští přátelé varovali, že cesta svobodného umělce není nijak snadná. On si ale zároveň uvědomoval, že ho nic nemůže zastavit, jelikož jej kresba jako taková provázela každým dnem od jeho nejranějšího dětství. Nemohl ovšem tušit nespravedlivou absurditu totalitního režimu.

Díky novinářské profesi svého otce,²³³ jenž střídal pracovní pobyty v zahraničí a v Československu, byl Karel Prášek často mimo rodné Československo. Jeho mládí

²³¹ Karel Prášek se narodil 20. května 1950 v Ohrobcí, jako syn novináře Karla Práška (1927–2010)

²³² École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Státní vysoká škola krásných umění), Karel Prášek zde studoval mezi lety 1966–1970 v ateliéru výtvarníka Gustave Singiera (1909-1984).

²³³ Otec Karla Práška byl taktéž Karel Prášek, který byl zahraničním zpravodajem Československé tiskové kanceláře, v letech 1968–1969 byl vyloučen za protisocialistické vyjadřování z KSČ a v sedmdesátých letech byl zaměstnán jako skladník. Archiv bezpečnostních složek (dále ABS), fond (dále f.) Vyšetřovací spisy – Praha (dále P-V), Vyšetřovací spis archivní číslo (dále arch. č.) 783586 FMV.

bylo díky tomu provázeno mnohými změnami – jiné státy, rozdílné jazyky i naprosto odlišné kulturní prostředí. Svá raná školní léta prožil nejprve ve Vietnamu, v zemi, která o několik let později prožila těžké válečné časy. O svých jazykových zkušenostech vypráví malíř takto: „*Má hlava měla zmatek: doma česky, na ulici vietnamština, ve škole ruština, pro dorozumění fránina, a po návratu v páté třídě čeština – gramatika – horor, hlavně pro rodiče.*“²³⁴ Možná právě proto Karla Práška všude provázela především kresba, která nepotřebovala žádný jazyk k porozumění.

Nadějného studenta prestižní pařížské školy při prázdninové návštěvě Československa na konci šedesátých let tvrdě zaskočila realita v podobě uzavření státních hranic. Znemožnění návratu k dalšímu studiu v Paříži považoval Karel sice za nešťastnou shodu okolností, ale pevně věřil, že bude moci pokračovat ve studiu na Akademii výtvarných umění v Praze. To mu ovšem na základě vynuceného odchodu Karlova otce z prestižních novin umožněno nebylo.²³⁵ Karel Prášek musel nečekaně skládat nové talentové zkoušky, které byly po čtyřech letech studia francouzské umělecké fakulty jeho slovy: „...*naprosto / zcela / absurdně nesmyslné*“.²³⁶ Talentovými zkouškami v roce 1971 oficiálně neprošel, a navíc mu nebylo uznáno ani předchozí pařížské studium. Z pohledu socialistického státu byl zcela bez vzdělání.

Aby toho špatného nebylo málo, povolali devatenáctiletého Karla Práška do povinné vojenské služby. Z prostředí spontánní uvolněné Paříže, plné emoční energie Francouzů na umělecké škole se tak během několika málo měsíců dostal do vojenských šatů a komunistické demagogie. Mladý voják Karel Prášek uměl mluvit francouzsky mnohem lépe než česky nebo slovensky a jeho dosavadní životní styl ho nijak nepřipravil na tvrdou realitu vojenské služby na Slovensku. Jako výsměch své profesi natíral vápnem latríny a později mu jako „mazákovi“ bylo dovoleno tvořit nástěnky, což byla v dané situaci výhra, neboť mohl v klidu kreslit a ukládat si návrhy svých budoucích obrazů.²³⁷ Jeho

²³⁴ Ivana Beranová, *Karel Prášek 50 (1966–2016)*, katalog vydaný v Praze 2016, s. 140.

²³⁵ Karel Prášek (1927–2010) (otec pamětníka) byl novinář, který žil a pracoval v šedesátých letech střídavě ve Vietnamu, ve Francii a v Československu, po roce 1968 musel jako novinář skončit a bylo mu ukončeno členství v KSČ, po dobu normalizace se živil v dělnických profesích.

²³⁶ Rozhovor s Karlem Práškem vedla Dana Chrástilová dne 18.7.2021 a 17.1.2023 v Praze na Bohdalcí; Ve správě ABS z května 1985 je uveden důvod jeho nepřijetí na AVU ani později do ČSVU a ČFVU z důvodu vyloučení jeho otce z KSČ, taktéž je uvedeno, že Karel Prášek není vhodný typ ke zpravodajskému využití a jeho spis je uložen do archivu. ABS, f. PV 783586 FMV.

²³⁷ Podobnou zkušenost zaznamenala i Lenka Krátká, kdy někteří z jejích narátorů – výtvarníků měli „lepší“ postavení v rámci vojenské služby jako nástěnkáři. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 333.

vzpomínky vypovídají mnohé: „...vojna byla nejčernějším obdobím, ale porval jsem se s ní.“²³⁸

Po návratu z vojny v sedmdesátých letech sice musely kresby, malby a životní styl svobodného malíře ustoupit pracovní době zaměstnaného člověka, ale ani v této době, kdy nemohl vystavovat, se svého poslání umělce nevzdal. Maloval po nocích a každou volnou chvíli tvořil tzv. do šuplíku. Současně musel uživit svou mladou rodinu a vykonávat „nucenou“ práci ve státním podniku OSPAP, kde mu prostředí polygrafie a výroby papíru alespoň připomínalo jeho pařížské studium. Karel Prášek v průběhu normalizace prošel mnoha zaměstnáními, jež mu umožnily sice stálý ale velmi nízký příjem.²³⁹

Z hlediska socialistického státu neměl tedy žádné dosažené vzdělání a jelikož mu neuznali ani ukončení střední školy, byl jeho pokus o vstup do Fondu nebo Svazu naprosto beznadějný. Domácí prostředí jeho umělecké práci nepřálo, ale Francie a francouzští spolužáci na něho nezapomněli. V pozdějších letech mu psali, podporovali ho svým přátelstvím a bylo-li to možné, také jej v Praze navštěvovali. Přes francouzskou ambasádu mu současně posílali tolik potřebné a v Československu nesehnatelné akrylové barvy, jelikož poštou by tyto specifické výtvarné potřeby nikdy nedorazily. Karel Prášek stále doufal, že jednou bude znovu svobodně malovat a tvořit tak, jako mohli jeho francouzští spolužáci.

Již v roce 1974 byl osloven francouzským kulturním radou k obnovení spolupráce s tím, že by mu zajistili výstavu ve Francii na radnici města Niort. Československé úřady tuto možnost zcela nekompromisně odmítli a nepovolili mu ani nabízenou výstavu ve francouzském kulturním centru v pražské Štěpánské ulici.²⁴⁰ Na otázku možné emigrace odpověděl: „Ale emigrovat jsem nechtěl. Přestože bych měl k nastartování podporu přátel.“²⁴¹

Karel se ale svého malování odmítal vzdát, přes všechny těžkosti maloval dál a po několika letech se na něj konečně usmálo štěstí v podobě jeho první výstavy.

²³⁸ Ivana Beranová, *Karel Prášek 50 (1966–2016)*, Praha 2016, s. 141.

²³⁹ Ve spisech ABS jsou zaznamenána pozorování Karla Práška, jeho podrobný životopis, zaměstnání obou rodičů i jeho měnící se zaměstnání. Např. je uvedena pozice: výtvarník z podniku Potraviný (březen 1985). ABS, f. PV 783586 FMV.

²⁴⁰ Nicméně nakonec dostal ve zmíněném roce povolení k vycestování do Francie a cesta byla vedena jako turistický pobyt. Následně byl několikrát vyslýchán StB právě ohledně zmíněného pobytu, kde příslušníci nejvíce zajímali jeho potenciální styk s emigranty, nelegální prodej obrazů a možnost spolupráce. ABS, f. PV 783586 FMV.

²⁴¹ Ivana Beranová, *Karel Prášek 50 (1966–2016)*, Praha 2016, s. 141.

Divadélko v Nerudově ulici²⁴² v roce 1977 jako první po téměř ročním schvalování ukázalo jeho obrazy „ze šuplíku“ na samostatné výstavě. První domácí výstavě ve zmiňovaném divadélku předcházela opakující se schvalovací proces umělecké komise, která nechala výtvarníka předložit své práce čtyřikrát, než mu výstavu konečně povolila. Karel k tomuto tématu dodává: „*Myslím, že tam byla zášť, že jsem měl tu Beaux-Arta a hlavně, že jsem nemaloval konkrétně.*“ Pomohl teprve okamžik, kdy přinesl obraz s názvem „*Vzpomínka na Vietnam*“, kde byl trochu k rozeznání rozbombardovaný strom a letadlo.²⁴³

Stále ovšem nemohl pracovat jako výtvarník na volné noze, neboť její časově vytěžovalo oficiální zaměstnání ve státním podniku OSPAP až do roku 1988, kdy se situace v Československu natolik změnila, že se Karel Prášek pokusil jít svou vlastní uměleckou cestou. Několik let před tím mu však byla v roce 1982 umožněna výstava ve Francii v Niortu a díky tehdy započaté spolupráci s dvěma francouzskými obchodníky mohl přes jejich galerie prodávat své obrazy v zahraničí. Vlastní vernisáže se sice zúčastnit nemohl, ale úspěšnost jeho obrazů mu dodávala naději na změnu. Rok 1982 byl významný i v dalším ohledu, dostal se díky setkání s Jaroslavem Černým do skupiny vystavujících v galerii Aktiv mladých výtvarníků v pražské Karlově ulici.²⁴⁴

Státní zakázky, které byly dostupné pouze výtvarníkům s oficiálním razítkem Fondu, pro Karla prakticky nebyly možné. Svobodné povolání mu před listopadem 1989 umožnilo pouze jednu zakázku na základní škole,²⁴⁵ kde se tehdejší ředitelce jeho tvorba velmi líbila a jeho práci si přes Modrý pavilon v Krči objednala. Zajímavostí je, že objednaný akrylový obraz na výšku s motivem architektury Prahy musel malovat naležato, jelikož se mu díky svým rozměrům nevešel do tehdejšího malého ateliéru. Dobře zvládnutá jediná státní zakázka mu sice přinesla pocit radosti, ale po dalších podobných příležitostech netoužil, nechtěl a dodnes nechce být spoután formou objednávky, kdy výtvarník „musí“ splňovat určitá kritéria. Karel Prášek o sobě říká: „*Jsem příliš svobodný*“.²⁴⁶

²⁴² V období let 1975 až 1979 bylo Divadlo v Nerudovce přední „nezávislou“ galerií, na níž se prezentovalo současné umění, a to včetně prací mnoha tehdy zakázaných autorů, a to vše pod dozorem StB. V současné době je zde Divadélko AL-KSÍR.

²⁴³ Ivana Beranová, *Karel Prášek 50 (1966–2016)*, Praha 2016, s. 141.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 139.

²⁴⁵ Dnes Základní škola Smolkova na Praze 4 – Kamík.

²⁴⁶ Rozhovor s Karlem Práškem vedla Dana Chrástilová dne 18.7.2021 a 17.1.2023 v Praze na Bohdalcí.

V normalizačních letech mohli výtvarníci obrazy na Západ vyvážet pouze přes podnik zahraničního obchodu Art Centrum, Národní galerii nebo Národní výbor Prahy 3 s tím, že tyto zmíněné instituce vydaly pověření o dílech, které nejsou majetkem státu. Díla byla zkontrolována, ale nikdo na ně nedal razítko. „*Po skončení mé jediné povolené výstavy se zkontroloval pouze počet zpět dovezených obrazů, nikoliv daná díla. Vyvezl jsem dvanáct obrazů, které se v cizině prodaly a přivezl jsem zpět dvanáct obrazů, které jsem na stejně velká plátna narychlo namaloval.*“ vzpomíná malíř Karel Prášek s úsměvem. Celý proces prodeje děl do zahraničí měl přesně daná pravidla včetně nutnosti služební doložky, o kterou se muselo vždy znovu a znovu žádat. Výtvarník si tak nemohl být nikdy jistý, zda na svou vlastní výstavu či vernisáž opravdu odjede.²⁴⁷ Pokud daná výstava opravdu proběhla a některá z uměleckých děl se oficiálně prodala, výplata šla výtvarníkovi přes Fond, ale v případech, kdy výtvarník nebyl jeho členem, jako tomu bylo u Karla Práška, zřídilo Art Centrum devizové konto. Karel na otázku, zda neměl obavy o výplaty ze zahraničí, poznamenal: „*Strach jsem neměl a peníze jsem potřeboval.*“²⁴⁸

Uživit rodinu nebylo pro Karla Práška nijak jednoduché, státní zakázky neměl a v posledním oficiálním zaměstnání si vydělal něco málo přes dva tisíce korun měsíčně. Odchodem na volnou nohu v roce 1988 musel prokazovat příjem minimálně třicet dva až třicet čtyři tisíc ročně, aby nebyl označen za příživníka, což by ho při náhodné kontrole StB stálo svobodu nebo minimálně vysokou pokutu. Karel s sebou musel neustále nosit potvrzení o svých dostatečných výtvarných výdělcích, a přestože byl prodej obrazů omezený četností povolených výstav, dokázal si na volné noze vydělat víc než v předchozích zaměstnání. Shodou okolností byl po mnoha žádostech na jaře 1989 přijat do Fondu a konečně tak měl „důležité“ razítko pro svou práci. Listopad 1989 přinesl malíři Karlovi Práškovvi tolik potřebnou změnu a jeho díla se dnes vystavují i úspěšně prodávají v mnoha galeriích po celé Evropě. Po celou dobu své výtvarné dráhy do svých obrazů dodnes přenáší atmosféru svobodomyšlného francouzského města z dob svých studií.

Životní příběh malíře Karla Práška ukazuje smutnou realitu života umělce v době socialistického Československa, kdy si totalitní režim mohl dovolit zakázat člověku

²⁴⁷ V Československu platil zákon ze dne 18. června 1967 č. 63/1965 Sb., o cestovních dokladech, podle kterého mohl občan vycestovat s platným cestovním dokladem, ale současně v § 4 odst. 1 písm. a) říkal, že jeho vydání může být odepřeno v případě neslučitelnosti cesty se státními zájmy. Tento pružný zákon zajišťoval státu plnou kontrolu nad zahraničními cestami svých občanů.

²⁴⁸ Rozhovor s Karlem Práškem vedla Dana Chrástilová dne 18.7.2021 v Praze na Bohdalcí.

povolání, v němž byl nejen talentovaný, ale i vzdělaný. Tíhu nesvobody zažil tento malíř v plném rozsahu, trvalo dlouhých dvacet let, než se mohl po roce 1989 začít věnovat své tvorbě bez nesmyslných zákazů, vynucených výpovědí na vyšetřovnách StB a minimální možnosti prezentace svých děl v rodném státě. Je jen obdivuhodné, kolik bylo zapotřebí osobní kuráže, odvahy a odhodlání si nenechat vzít svou výtvarnou práci po celou dobu normalizace.

7.3. Jiří Vaněk²⁴⁹



Obrázek 7, Jiří Vaněk a jeho sochařské práce ze 70. až 80. let 20. století

Pražský sochař, malíř a umělecký restaurátor Jiří Vaněk pracuje na svých dílech již několik desítek let v pražském ateliéru u Záběhlického zámku. Jeho umělecký styl se formoval v druhé polovině šedesátých let pod vlivem avantgardního sochaře Valeriána Karouška²⁵⁰ a malíře Jiřího Eislera²⁵¹. Rozšíření svého uměleckého působení dosáhl díky absolvování několikaletého studia v restaurátorském ateliéru na škole Výtvarných řemesel v Brně, kde získal potřebné odborné osvědčení a od roku 1974 mohl působit jako oficiální restaurátor i státních památek.

Počátky jeho výtvarné práce nebyly snadné, jelikož Fond přijímal do svých řad v první řadě umělce z vysokých uměleckých škol a všichni ostatní zájemci museli pro své přijetí předkládat práce pro náborovou komisi a čekat na schválení či zamítnutí poměrně dlouhou dobu, někdy i několik let. Jiří Vaněk musel pracovat na volné noze bez razítka Fondu celé čtyři roky, než byl oficiálně přijat roku 1974 do této organizace jako sochař a restaurátor starožitného nábytku. Celé roky až do svého přijetí musel předkládat své práce uměleckým komisím stejným způsobem jako v následujících letech, ale zásadní rozdíl byl ve významu nebezpečného pojmu té doby, příživník.

²⁴⁹ Jiří Vaněk (*4.4.1948 v Praze) je český restaurátor, malíř a řezbář, který je zastoupen v celé řadě českých galerií a jeho restaurátorské práce můžeme vidět na mnoha místa České republiky. Od roku 1978 úspěšně dokončil více než třicet sochařských realizací ve veřejném prostoru ve spolupráci s architektem a více než padesát samostatných výstav. Je členem Sdružení sochařů Čech Moravy a Slezska, Asociace restaurátorů a Unie výtvarných umělců.

²⁵⁰ Valerián Karoušek (1929–1970) byl český sochař a horolezec, člen umělecké výtvarné skupiny M57 (činná v letech 1954 až 1970).

²⁵¹ Jiří Eisler (*1927) je český malíř a ilustrátor, který vystudoval na pražské Akademii výtvarného umění u prof. Sychry a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u prof. Vodrážky.

Nikdo v socialistickém Československu nemohl být bez řádného zaměstnání, a tak výtvarníkovi nezbylo nic jiného než s sebou neustále nosit potvrzení příjmů tak, aby odpovídalo požadovanému minimu a prošlo náhodnou kontrolou státní nebo národní bezpečnosti. Po přijetí do Fondu získal Jiří Vaněk potřebné razítko do občanského průkazu obsahující formulaci svobodné povolání, ze kterého bylo jasně dané, že výtvarník řádně pracuje. Ovšem výši výdělku již v tomto případě nikdo paradoxně neřešil. Ale ani v následujících letech to pro něj nebylo vždy snadné, např. mezi roky 1975 a 1978 mu opět nebylo umožněno pracovat přes Fond, pravděpodobně i z důvodu emigrace jeho bratra do Dánska. Práce s jiným autorem a pod jiným jménem byla řešením, jak uvedené roky zůstat ve svobodném povolání a uživit se.²⁵²

Autorova nejlepší pracovní léta začala obnoveným vstupem do Fondu v roce 1978, který v té době prošel personálními změnami po čistkách, jež proběhly v důsledku Charty 77. Na druhou stranu byl tento rok pro Jiřího Vaňka složitý v osobní rovině, kdy se mu rozpadlo manželství a situace ho donutila bydlet ve svém malém dejvickém ateliéru. Absence vlastního bydlení se mu podařila vyřešit koupí rozpadlého domu v těsném sousedství s pozemkem pražského Záběhlického zámku. Díky velmi dobrým příjmům ze svého svobodného povolání dokázal v následujících osmdesátých letech vybudovat funkční dvoupatrový ateliér s vlastním bydlením, kde pracuje i v současné době.

Jeho výtvarná činnost měla mnoho podob, v sedmdesátých letech pracoval víceméně na své volné tvorbě a veřejných zakázek pro socialistický sektor bylo jen málo. Jednou ze vzpomínaných byla zakázka diplomu pro děti a šachová hra s motivem bitvy husitů a křižáků. Téma, které bylo sice historicky pokřivené, ale výtvarně se ho podařilo zpracovat bez politického nádechu. Ovšem následující veřejnou zakázku Jiří Vaněk odmítl, ta měla symbolizovat dvanáct Sjezdů KSČ. Bylo to téma, které dělat nechtěl. Podobné zakázky se k němu dostávaly díky spolupráci s architektem a výtvarníkem Blahoslavem Adamíkem,²⁵³ který pracoval pro podnik Stavoprojekt v Prostějově.²⁵⁴

Restaurátorské práce, kterých bylo za popisované roky mnoho, mohl Jiří Vaněk realizovat díky získání potřebné licence a razítka Fondu. Proces zakázek v této době

²⁵² V letech 1975 až 1978 pracoval se svým učitelem malířem a ilustrátorem Jiřím Eislerem, který jeho práci přikryl svým jménem. Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrástilová dne 2.8.2021 a 24.1.2024 v Praze.

²⁵³ Ing. arch. Blahoslav Adamík (1925–2008) byl český architekt a výtvarník.

²⁵⁴ Stavoprojekt byla státní projekční organizace, která fungovala jako součást Československých stavebních závodů, n. p. a vznikla znárodněním mnoha projekčních kanceláří a soukromých projektantů v září 1948.

výstižně symbolizuje jejich autor takto: „*Dostal jsem tolik zakázek, kolik jsem jen chtěl.*“²⁵⁵ Z vyprávění výtvarníka vyplývá fakt o zadávání restaurátorských zakázek, jež byly doporučovány na základě známosti a předchozích zkušeností s daným restaurátorem bez veřejné soutěže.

Podle slov pamětníka lidé z jeho výtvarného a restaurátorského okruhu vnímali na konci sedmdesátých let složitou politickou situaci stejně jako všichni ostatní v republice a většinou nesouhlasili se systémem. Jiřímu Vaňkovi chyběla svoboda, cestování a přirozené rozšiřování svých znalostí při studiu v zahraničí. Také postrádal možnost navštěvovat galerie velkých evropských měst, které byly odjakživa kolébkou umění. Výtvarník Jiří Vaněk se díky situaci v socialistickém Československu do západního zahraničí nedostal a až do roku 1990 tam neměl ani možnost vystavovat.

Na otázku, zda někdy uvažoval o emigraci na Západ, jsem dostala jednoznačnou odpověď: „*Neměl jsem na útěk myšlenky, bratr utekl v devětašedesátém do Dánska, kde chtěl vlastně pouze studovat, ale nemohl se vrátit, a tak tam zůstal dodnes. Já jsem měl ženu a dítě, prostě to ani nešlo.*“²⁵⁶ Do komunistické strany nikdy vstoupit nechtěl, a tak se jeho snahy ohledně cestování a vystavování svých děl v západní Evropě až do listopadu 1989 neuskutečnily.

Odpověď na otázku průměrných příjmů v autorových nejsilnějších letech zněla takto: „*Vždy v prosinci jsem měl již domluvenou práci na další rok za minimálně sto tisíc korun a tím jsem měl zajištěnou jistotu peněz.*“²⁵⁷ Hotové peníze byly problémem dané doby, výtvarníci dostávali své výděly často v hotovosti, a tak měl Jiří Vaněk již v sedmdesátých letech své konto v České spořitelně, kam mu Fond zasílal příjmy již snížené o daně a sociální srážky. Přímo z ateliéru prodával svá díla jen velmi zřídka, přiznává, že mu vyhovoval systém nastavený Fondem, který za něj řešil veškerou platební agendu: „*Mohl jsem oficiálně pracovat a nebyl jsem příživník.*“²⁵⁸

Výtvarník znal osobně i jiné výtvarníky, kteří se do Fondu nikdy nedostali a nemohli oficiálně prodat vůbec žádné dílo, nehledě na jejich profesní kvalitu. Věděl, že neměli možnost si zakoupit potřebný výtvarný materiál, protože nevlastnili potřebné razítko do prodeje výtvarných potřeb. Sám zažil situace, kdy v době bez registrace ve Fondu musel

²⁵⁵ Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrastilová dne 2.8.2021 v Praze.

²⁵⁶ Rozhovor s Jiřím Vaňkem dne vedla Dana Chrastilová 2.2.2024 v Praze.

²⁵⁷ Mezi lety 1980 a 1990 vydělával výtvarník i tři sta padesát tisíc Kčs za rok v hrubém příjmu, kdy náklady dělaly maximálně dvacet procent. Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrastilová dne 2.8.2021 v Praze.

²⁵⁸ Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrastilová dne 2.8.2021 v Praze.

řešit nákupy barev a dalších nezbytných potřeb přes své známé, kteří v té době registrovaní byli a ve zmiňovaných prodejnách nakupovat směli.

Na otázku, jak výtvarník Jiří Vaněk vnímal v sedmdesátých a osmdesátých letech pražské umělecké prostředí oproti mimopražskému, odpověděl: „*Vše bylo dobře propojené, oblastní komise byly často mnohem vstřícnější než ty pražské.*“²⁵⁹ Každé město mělo své vlastní komise a pouze při opravdu velkých projektech zasahovala centrální pražská umělecká komise v Mánesu na Praze 1. Jiří Vaněk popisoval průběh jednotlivých zakázek tak, že celý systém fungoval většinou přes známosti. Pokud výtvarník nebo restaurátor získal objednávku, připravil si záměr své práce, potřebné kresby či model práce a předložil je příslušné umělecké komisi. Tehdy fungovalo více způsobů, jak mohl autor svou práci řešit. Objednávka od investora u menších projektů byl jeden způsob a druhým možným bylo zadání přímo od instituce, která práci rozdělila podle kategorií ve své vlastní režii. Jiří Vaněk vnímal kvalitu, kterou zaručovaly organizace Fond a Svaz a jeho názor je, že zajišťovaly určitou kvalitu, jež začala po revoluci 1989, po rozpadu uměleckých spolků, upadat.

Výtvarník a restaurátor Jiří Vaněk je osobnost, jehož styl práce se formoval pod vlivem avantgardního umění druhé poloviny šedesátých let. Po obtížných začátcích a několikaletém čekání na oficiální přijetí do Fondu se mu během normalizace podařilo vytvořit vlastní umělecký styl, v němž pokračuje dodnes. Jeho práce se v současnosti vyznačuje mnohačetnou různorodostí mnoha výtvarných oborů. Během let se zaměřil nejen na sochařství, řezbářství a restaurování, ale i na olejomalbu s náměty souznění s přírodou doplněnou vlastními básněmi.

²⁵⁹ Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrástilová dne 2.8.2021 v Praze.

7.4. Olina Stárková



Obrázek 8, Olina Stárková a její grafická tvorba ze 70. let 20. století.

Česká výtvarnice, která celý svůj život pracuje v Praze, se narodila v roce 1945. Vystudovala pražskou SUPŠ v oboru propagační a užité grafiky u prof. Richarda Pípal.²⁶⁰ Přijetí na střední výtvarnou školu ale nebylo pro výtvarnici nijak snadné. V roce 1959 úspěšně zvládla talentové zkoušky, ale bylo jí sděleno, že nebyla přijata pro špatný kádrový posudek. Olina Stárková se s tím nesmířila a díky své neústupnosti začala na radu svého otce velmi slušně zdravit místní komunistické vedení obce. Její otec se také pokusil přimluvit u komunistické buňky v místě bydliště, přestože nebyl ve straně a minulost jejich rodiny nebyla pro výběrovou školu ideální. Výtvarnice na situaci po tolika letech vzpomíná s velkou ironií. Zda pomohlo její úslužné chování nebo přimluva otce, sama neví, nicméně když se o rok později pokusila o nové talentové zkoušky a opět je úspěšně složila, na svůj vysněný grafický obor se dostala. Učitel, který ji v následujících čtyřech letech studia nejvíce ovlivnil, byl profesor propagační a užité grafiky Richard Pípal.²⁶¹

Po ukončení umělecké školy nedostala žádnou tzv. umístěnku, i když od roku 1960 dle zákona měly umělecké školy zajistit umístění absolventů do profesně vhodného pracovního místa.²⁶² Mladá výtvarnice chtěla po ukončení střední školy odejít od umění,

²⁶⁰ SUPŠ – Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze Olina Stárková studovala v letech 1960 až 1964.

²⁶¹ Richard Pípal (1913-1967) byl propagační grafik, malíř, průmyslový výtvarník a středoškolský pedagog.

²⁶² Podle § 4 nařízení vlády č. 24/1959 Sb. byly „umístěnky“ nahrazeny dle nového zákona na doporučení absolventy k přijetí do pracovního poměru s tím, že daný podnik nemusí absolventa zaměstnat, pokud dle § 5 nesplní podmínky přijetí (např.: není zdravotně způsobilý apod.).

ale na druhou stranu si nedovedla představit žádné jiné zaměstnání, kde by mohla mít volný čas pro svou rodinu, a tak ve svém výtvarném oboru zůstala.

Olina Stárková vzpomíná na své začátky: „*V zásadě na počátku normalizace platilo, že kdo si místo sám našel, měl ho.*“²⁶³ Absolventka výtvarné školy hledala vhodné místo několik let a našla ho až v roce 1970 v propagačním oddělení Černá růže,²⁶⁴ kde se po odchodu její kamarádky uvolnila pozice výtvarnice. Nástupní plat byl tisíc korun měsíčně, a to bylo srovnatelné s průměrným platem středoškolsky vzdělaných žen v oboru. Výtvarnice vzpomíná na tehdejší práci: „*Stihnout všechny termíny odevzdání požadované práce nebylo vůbec snadné, např. na novoročenky jsem dostala pouhé tři dny.*“²⁶⁵ Mladá výtvarnice začala ve stejném období shánět vlastní zakázky, aby finančně přilepšila napjatému rodinnému rozpočtu a zároveň chtěla pokračovat ve své volné tvorbě.

První z jejích samostatných výtvarných prací byl filmový plakát pro španělský film *Kat*, který se měl vysílat v československých kinech a Olina Stárková tak získala zajímavou zakázku přes Fondu. Musela ale projít oficiální uměleckou komisí, s níž do té doby neměla žádnou zkušenost. Filmové plakáty měly svou vlastní komisi, která mladé výtvarnici návrh s úspěchem schválila.²⁶⁶

Zde se trochu pozastavím v čase a nastíním dobový příběh. Olina Stárková byla ze své první zkušenosti u komise tak nadšená, že jako poděkování koupila hned ten den pracovníci, která měla na starosti danou komisi, velký dárkový koš a zanechala ho v její nepřítomnosti v kanceláři umělecké komise pro filmové plakáty. Reakce byla v podobě telefonátu velmi rychlá a nepříjemná: „*Okamžitě si pro ten koš přijďte!*“ zněl strohý, ale jasný příkaz.²⁶⁷ Výtvarnice byla vystrašená. Koš v co nejkratší době odnesla a obávala se následků, které přišly v jiné podobě, než očekávala. Rozčilená a zjevně poté uklidněná

²⁶³ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁶⁴ Reklamní agentura Černá růže byl podnik v hlavním městě Praha.

²⁶⁵ Termíny byly časově napnuté a pro výtvarníky byly stresující. Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023.

²⁶⁶ Výběr výtvarníka pro určitý plakát neměl v době normalizace konkurenční pravidla. Schvalování návrhů filmových plakátů bylo v kompetenci Ministerstva kultury a komise této instituce nebyla povětšinou tvořena výtvarníky – grafiky plakátu, celý schvalovací proces se měnil v ostrou cenzuru zadavatelů a autocenzuru tvůrců. Marta SYLVESTROVÁ a kol., *Český filmový plakát 20. století*, Praha 2000, s. 13, s. 55.

²⁶⁷ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

úřednice zajistila této autorce u pražské filmové komise dvakrát až třikrát do roka schválení jejích návrhů.²⁶⁸

Olina Stárková víceméně nikdy členy umělecké komise osobně neviděla. Své práce odevzdala adjustované a popsané na požadovaném kartonu s tím, že to často byly konečné realizace daného díla určené přímo do tisku. Den poté si autorka došla pro rozhodnutí a případně pro zbylé či zamítnuté práce. Pokud plakát schválili, šel rovnou do tisku, pokud ne, celý proces se opakoval.²⁶⁹ Anonymní schválení či odmítnutí bylo pro výtvarnici velmi nepříjemné a neosobní. Vzpomíná, že jednu práci autorce odmítli třikrát za sebou, a tak si prosadila, že si vyzvedne zamítnutí osobně: „*Byla jsem velmi nervózní, připravovala jsem si řeč stále dokola.*“²⁷⁰ Ovšem přijetí v komisi bylo úsměvné a hodnocení typu: „*Dneska je to dobré.*“ Sice autorce přineslo možnost realizace konkrétní práce, ale pocit ponížení v ní bolestně zůstal. Byla si vědoma faktu, že nové návrhy nebyly o nic lepší než ty předchozí a že si komise chtěla nechat výhodnou zakázku (asi dvakrát třicet tisíc korun) pro sebe. Olina Stárková uvedla, že v komisích zasedali kromě členů KSČ, kteří hlídali ideovou správnost, i výtvarníci přidělující zamítnuté zakázky mezi sebe nebo své známé.

Co se týče psychické pohody při práci výtvarníka v době normalizace, vyjadřuje trefný výraz autorky vše: „*...volná noha byla dost na nervy, důsledky si uvědomuji i dnes...*“

V roce 1970 zažádala výtvarnice o členství v Fondu, po předložení svých prací byla přijata a získala status svobodného umělce. O sociální a zdravotní pojištění, výplaty příjmu a daňové odvody se celé roky neměnně staral Fond, a proto byla výtvarnice velmi nemile překvapena, když v roce 1978 náhodně zjistila, že v této stěžejní organizaci již není. Bylo jí pouze ústně oznámeno, že neprošla komisí (čistkou), ale že budou nabírat nové členy a může to zkusit znovu: „*Byly to hrozné nervy.*“²⁷¹ Mnoho jejích spolužáků z umělecké školy v tomto období ukončilo volnou tvorbu, jež se stala pro středoškolsky

²⁶⁸ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁶⁹ Během normalizace film a filmový plakát podléhaly tvrdé kontrole ideové vhodnosti. Filmy, které nesplňovaly požadovaná kritéria, byly ukládány do trezoru společně s původními plakáty. Pokud byly tyto filmy opět uvedeny do distribuce, často byly doprovázeny novými plakáty vytvořenými jinými grafiky, často z důvodu nevhodnosti původního autora, který emigroval. To mělo za následek, že filmové plakáty se staly prostředkem politické kontroly a nebyla respektována tvůrčí práva původních výtvarníků. Marta SYLVESTROVÁ a kol., *Český filmový plakát 20. století*, Praha 2000, s. 54.

²⁷⁰ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁷¹ Čistky souvisely se změnami v uměleckých svazech po událostech s Chartou 77. Tentýž.

vzdělané výtvarníky velmi často finančně neúnosnou. Zároveň umělecké svazové orgány sledovaly u mladých výtvarníků zájem o nové členství a zaznamenávaly si jejich politickou angažovanost, a to především v bezprostředních letech po lednu 1977.²⁷²

Projít uměleckou komisí sídlící v pražském Mánesu bylo v mnohém ponižující i v osmdesátých letech, kdy již nebyly komise vždy anonymní, vzpomíná umělkyně: „Čekala jsem tři hodiny, než jsem přišla na řadu jako poslední a občas mi žádné z mých prací nevybrali.“ Otázky členů komise byly ve stylu: „Proč jako žena tolik pracujete, vždyť máte manžela!“, „U koho že jste to studovala? Vy máte pouze střední školu?“²⁷³ což nebylo pro výtvarnici nijak snadné. Vědomí, že umělec musel předkládat každé sebemenší dílo, které chtěl oficiálně prezentovat či prodat, před podobnou komisí, bylo dehonestující. Nicméně žena – výtvarnice si na volné noze dokázala vydělat stejné peníze jako muž a Olina Stárková si uvědomovala, že v oficiálním zaměstnání by to bylo jiné.²⁷⁴

V roce 1978 vzal Fond Olinu Stárkovou po komisních kontrolách kvality zpátky. Fungoval systém „Já na bráchu, brácha na mě.“²⁷⁵ ale i tak si výtvarnice dokázala vydělat minimálně dvakrát tolik co v oficiálním zaměstnání. Její tvorba se nasměřovala na barevnou litografii, která se koncem sedmdesátých let velmi dobře prosadila a ceny za grafická díla byly poměrně vysoké.²⁷⁶ Grafik si ovšem musel ze své režie zaplatit tisk grafického listu v litografické dílně, jenž byl finančně náročný. Autor si musel do ceny nákladů započítat i pochopitelné riziko, zda se grafiky prodají nebo zůstanou tzv. v šuplíku.²⁷⁷

Prodeje jednotlivých grafik mohl výtvarník realizovat přes oficiální prodejny (galerie) Dílo,²⁷⁸ do zahraničí přes podnik zahraničního obchodu Art Centrum nebo přímo ze svého ateliéru. Olina Stárková uvedla, že si podnik Dílo v popisované době odepisoval až třicet procent z prodeje jejích děl. Následně Fond autorce každý měsíc vyplatil výplatu,

²⁷² Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 454.

²⁷³ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁷⁴ Žena v osmdesátých letech průměru vydělávala něco málo přes dva tisíce korun měsíčně.

²⁷⁵ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁷⁶ Cena jednoho velkého grafického listu (cca A3) se prohybovala okolo 1 500 Kčs, což byl průměrný měsíční plat v sedmdesátých letech.

²⁷⁷ Tisk jednoho nákladu velké barevné litografie v litografické dílně vycházel v průměru na 8 000 Kčs. Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁷⁸ Dílo byl podnik Českého fondu výtvarných umění se sídlem v Praze, oficiálně distribuoval výtvarná díla, provozoval výstavy a prodejní galerie.

ze které strhl část na sociální a zdravotní pojištění a daňové odvody. Výtvarníci se ovšem velmi často v prodávajících galeriích domluvili na platbě bez dokladu, galerie autorská díla po skončení výstavy či smlouvy o prodeji děl jako by vrátila a peníze vyplatila umělci napřímo. Olina Stárková odpověděla na otázku, zda se neobávala postihu: „*Nebála jsem se, musela jsem se nějak uživit sebe i svou dcerku.*“²⁷⁹ Z této upřímné odpovědi jasně vyplývá forma úniku ze striktního totalitního systému, kterou výtvarníci v době normalizace hojně využívali.²⁸⁰

Další překážkou úspěšné výtvarné práce byl ateliér či alespoň dostatečně vhodné pracovní místo. Ateliérů bylo v popisované době málo a dokázat si zajistit volný nebytový prostor bylo v sedmdesátých a raných osmdesátých letech podle Oliny Stárkové víceméně nemožné. Ona sama si zařídila výtvarný ateliér v zahradním domku na pozemku svých rodičů v Dolních Počernicích. Výtvarnice často pracovala ve svém ateliéru až do pozdních nočních nebo i ranních hodin, jelikož zakázky měly často napjaté termíny a odevzdání v požadovaném termínu bylo např. u filmových plakátů zásadní. Jak autorka s úsměvem vzpomíná: „*Dcera Ivanka jako malá viděla v hale kina můj plakát, poznala práci ze stojanu v ateliéru, kde často večer usínala a byla pyšná.*“²⁸¹ Pro její dceru byl odlišný životní styl maminky – výtvarnice natolik náročný, že si byla jistá, že „*...vždy bude zaměstnaná a výtvarníci rozhodně nebude...*“²⁸²

V životním příběhu české grafičky a malířky Oliny Stárkové zasazeném do období normalizace můžeme vidět celoživotní touhu po svobodném zaměstnání a po hledání své osobité cesty v totalitním režimu, který držel plnou kontrolu nad uměním. Výtvarnice na zmiňované období vzpomínala z různých úhlů, a to nejen z těch obtížných. Jeden úhel pohledu ukazuje výtvarnou práci ve svobodném zaměstnání jako organizačně i existenčně jednodušší v normalizaci než v současné době volného trhu.

²⁷⁹ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁸⁰ Taktéž rozhovor s Alenou Šlapákovou, Karlem Práškem a dalšími pamětníky – výtvarníky.

²⁸¹ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

²⁸² Dcera Ivana šla profesně zcela jiným směrem. Tentýž.

7.5. Šárka Radová²⁸³



Obrázek 9, Šárka Radová a její keramická tvorba ze 70. let 20. století.

Šárka Radová vzpomíná na své studium vysoké umělecké školy s milou nostalgií, ale také vnímá tehdejší pocit zklamání ze situace v tehdejších keramickém ateliéru. Bylo tam mnohem méně klasického modelování, než očekávala a práce s hrnčířským kruhem, na kterou se těšila, nebyla na fakultě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vůbec.²⁸⁴ Tato česká sochařka se narodila do umělecké rodiny, kde se keramické umění předávalo z generace na generaci.²⁸⁵ Úspěšné ukončení pražského gymnázia jí umožnilo pokračovat ve směru svých rodičů – keramiků. Vybrala si stejný obor a nastoupila na Vysokou školu uměleckooprůmyslovou v Praze u profesora Otto Eckerta.²⁸⁶

Tehdejší pojetí keramiky jako plošného vyjádření nebylo Šárce úplně vlastní, tíhla spíše k sochařskému pojetí a již na škole modelovala své první figury. Jak popisují sedmdesátá léta *Dějiny výtvarného umění* silnou generaci Eckertových žáků, Šárka Radová přinesla do svého oboru prvky poezie a humoru jako protiklad tvorby předchozí generace, jež ve své tvorbě mnohem více vyjadřovala syrovost materiálů v existencionální podobě.²⁸⁷

²⁸³ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

²⁸⁴ Jaroslav Vanča – Šárka Radová, *Šárka Radová*, Praha 2019, s. 10.

²⁸⁵ Jindřiška a Pravoslav Radovi byli čeští keramici, zastoupení v mnoha světových sbírkách. Mimo jiné je uvádí ve svých seznamech o obsazení např. výstavy v Galerii Baukunst v roce 1971. Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 159. s. 200.

²⁸⁶ Šárka Radová studovala mezi lety 1967 až 1973. Profesor Otto Eckert (1910-1995) byl český sochař, keramik a vysokoškolský pedagog, jehož tvorba vycházela z funkcionalismu.

²⁸⁷ Rostislav ŠVÁCHA– Marie PLATOVSÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 844.

Výtvarnice zpětně vidí výhodu umělců tvořících keramiku jako fakt, že tento obor podléhal ideové cenzuře v komunistickém Československu v mnohem menším měřítku než klasická malba či sochařství z prostého důvodu. Z jejího pohledu byl považován za pouhé užité umění a keramička Šárka Radová se v popisovaných letech často cítila izolovaná od hlavního proudu československé umělecké scény. Tento přístup normalizátorů společnosti měl ovšem dvě mince. Prvou z nich byla možnost vystavovat vlastní témata bez kontroly KSČ a mladá sochařka již v roce 1974 získala na výstavě keramiky zlatou medaili za návrh porcelánové dózy. Opačnou mincí byla skutečnost, že keramické, potažmo porcelánové umění nebylo dobře finančně ohodnocené i přes to, jak velkou investici musel umělec do své tvorby vložit. Umělkyně si byla vědoma své role na pomyslném okraji umění a tuto skutečnost dle jejích slov dávno přijala s tím, že vždy pracovala celým svým srdcem a dodnes dává vše do tvůrčího procesu.²⁸⁸

Normalizační období bylo specifické i tím, že ovládalo a kontrolovalo uměleckou scénu, a to ve všech jejích směrech. Pokud chtěla Šárka Radová vyvést své práce do zahraničí, musela se propojit s podnikem Art Centrum,²⁸⁹ které jí umožnilo vystavovat například již v roce 1976 se skupinou českých keramiků v Prager galerii v Norimberku.²⁹⁰ Plodná dlouholetá spolupráce začala přes německého galeristu, který v té době kontaktoval několik českých keramiků přes zmiňovaný socialistický podnik zahraničního obchodu Art Centrum. Nebyl to jediný galerista, jenž chtěl vystavovat českou keramiku, postupně se přidávali i další zahraniční zájemci většinou z menších soukromých galerií v mnoha západních zemích Evropy.

Vzájemná a dobře fungující spolupráce probíhala takto. Zájemce (galerista či soukromý sběratel) oslovil podnik Art Centrum sídlící v centru Prahy,²⁹¹ následně pověřené pracovnice přivedly zahraničního galeristu do jejího keramického ateliéru, kde si osobně vybral umělecká díla a Šárka Radová je zabalená a naceněná sama dovezla v domluvené době do strašnického „skladiště“,²⁹² kde si poté umění přebírali galeristé. Výtvarnice dostala potvrzený předávací formulář a vše ostatní zařizoval Fond. Sama

²⁸⁸ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

²⁸⁹ Podnik zahraničního obchodu Art Centrum byl založen v roce 1965, jeho hlavní funkcí bylo pořádání prodejních výstav výtvarného umění v zahraničí, kromě pořádání výstav mělo monopol na obchod s uměním a jeho hlavním cílem bylo zajišťování přílivu deviz do Československa. Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 159.

²⁹⁰ Společných i samostatných výstav měla a stále má mnoho v Čechách, po celé Evropě i ve světě, více: Jaroslav VANČA – Šárka RADOVÁ, *Šárka Radová*, Praha 2019, s. 111-115.

²⁹¹ Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 210.

²⁹² Tamtéž, s. 210.

autorka vzpomíná: „*Na keramiku se dívali jako na levnější umění i přes to, že tvůrčí proces byl velmi složitý. Často si kupci vybrali menší, cenově dostupnější věci.*“²⁹³ Většinou se vše prodalo. Pro západoněmecký a obecně pro západní trh byla umělecká keramika výhodná a levná. Výplata prodaných věcí probíhala vždy přes Fond s tím, že si podnik odečetl požadovaná procenta, sociální a zdravotní pojištění a daně. Čistá výplata v devizách byla převedená na bony, což byla jediná forma možné výplaty ze západního zahraničí.²⁹⁴

Umělecká komise, to byla skutečnost, která nemohla minout žádného výtvarníka v Československu, pokud chtěl vystavovat a prodávat svá díla nebo realizovat oficiální statní zakázku. Některé komise byly profesionální s normálním lidským přístupem a některé byly podle Šárky Radové „*opravdu hrozné*“.²⁹⁵ Nejhorší snad byla pražská ideová komise pro spolupráci s architekty. Výtvarnice se pozastavila nad zvláštní skutečností, že si architekti většinou sami vybírali „své“ profesionální výtvarníky, s nimiž měli kvalitní zkušenost a dalo se tak předpokládat jednání komise. Ta podle tohoto vzorce měla pouze kontrolovat kvalitu umělecké práce, ale zkušenost Šárky Radové byla bohužel jiná. Pro předem danou komisi musela připravit model budoucího uměleckého díla (na vlastní náklady vyrobená zmenšenina nebo při plošné tvorbě mohl být návrh na papíře) a předložit komisi ke schválení s tím, že byla nucena počkat venku na chodbě, než se komise poradí. Pokud model neschválili, musela návrh předělávat tak dlouho, než ho umělecká komise uznala. Byl to ponižující a nepříjemný proces. Schválený návrh se poté zrealizoval v ateliéru a instaloval (osadil) na místo určení podle architektonického zadání. Komise, složená ve většině případů ze tří posuzujících, dorazila až na místo instalace. Pokud kontrolní komise realizaci schválila, výtvarnice přes Fond obdržela domluvenou část peněz po stržení všech poplatků.²⁹⁶ Systém byl pro Šárku Radovou v mnohém jednodušší než v následných devadesátých letech, kdy starosti s výplatami, daněmi apod. převzala sama výtvarnice.

²⁹³ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

²⁹⁴ „Bon“ byla v normalizačním období poukázka, kterou se platilo zahraniční nebo luxusní zboží pouze ve speciálních prodejnách Tuzex. Bony bylo možné oficiálně získat formou mzdy za práci v zahraničí, neoficiálně na černém trhu.

²⁹⁵ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

²⁹⁶ Architekti dostávali z každého díla 10 %. Rozhovor se Šárkou Radovou v Praze Dejvicích ze dne 6.3.2023.

Jinou zkušenost měla Šárka Radová s pražskou komisí Díla,²⁹⁷ jejímiž členy byli lidé z akademického prostředí. Ti posuzovali díla svých spolužáků nebo i profesních kolegů. Šárka Radová si z vlastní zkušenosti nepamatuje, že by jí tato komise cokoliv neschválila, ale její mamince Jindřišce Radové²⁹⁸ ano. Ta tehdejší situaci nesla velmi těžce, jelikož jí komise odmítla přijmou velké keramické džbány. Každý džbán byl s jiným dekorem a komise díla odmítla s vysvětlením, že předkládaných kopií je příliš (povoleno bylo pouze 5 kopií stejného díla). Tento argument nedával žádný smysl, keramická tvorba vlastně ani nedokáže vypálit dva úplně stejné džbány, i kdyby se o to keramik cíleně pokusil.²⁹⁹ Na druhé straně popisovaná komise nebyla podle Šárky Radové příliš ideově zaměřená, z jejího pohledu se spíše orientovala na odmítání prací s nízkou uměleckou úrovní.

Při jedné příležitosti měla tato keramická sochařka povolení vycestovat na svou vlastní vernisáž do Vídně do galerie Am Graben. Výdaje (vlak a hotel) se později zaplatily z její výplaty v bonech, což bylo pro mladou českou výtvarnici velmi finančně nákladné. Současně s ní do sousedního Rakouska odjela i pracovnice zahraničního obchodu: „*Jela tam holka, která nic nedělala...*“ a která zde pravděpodobně zastupovala Art Centrum, vzpomíná Šárka Radová.³⁰⁰ Z vernisáže a pozdější výstavy se tehdy prodal dostatek vystavených děl, aby se minimálně zaplatily výlohy cesty: „*Bylo to opravdu příliš levné pro západní trh.*“³⁰¹ Horší na celé vzpomínce byl pocit české výtvarnice: „*Cítla jsem se zaraženě, jako z jiného světa.*“ vypráví Šárka Radová. „*Byla jsem hůř oblečená, byla jsem z Východu a bylo to vidět.*“³⁰² Mladá vysokoškolsky vzdělaná žena, jež se dokázala díky zázemí své rodiny anglicky velmi dobře domluvit (rodiče mluvili plynule německy i anglicky) se necítla vůbec sebejistě. Ale na jednu příhodu v galerii Am Graben vzpomíná s úsměvem: „*Galeristka mi před vernisáží přinesla krásné šaty jako dárek.*“³⁰³ Co toto gesto znamenalo, tehdy pro jistotu neřešila. Šaty s díky přijala, a ještě mnoho let zůstaly v jejím oblíbeném šatníku s trpkým připomenutím pocitu chudé české výtvarnice.

²⁹⁷ Dílo byl podnik Českého fondu výtvarných umění se sídlem v Praze, oficiálně distribuoval výtvarná díla, provozoval výstavy a prodejní galerie.

²⁹⁸ Jindřiška Radová (1925-2021) byla významná česká keramička.

²⁹⁹ Technická poznámka Šárky Radové. Rozhovor se Šárkou Radovou v Praze Dejvicích ze dne 6.3.2023.

³⁰⁰ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrastilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

³⁰¹ Tentýž.

³⁰² Tentýž.

³⁰³ Tentýž.

Otázku útěku do exilu Šárka Radová nikdy osobně neřešila. Měla samozřejmě při své práci mnoho příležitostí, ale doma v Československu měla zázemí, rodinu a neuměla si představit svůj život mimo ně. Díky svým občasným západním výjezdům pociťovala velmi nízkou životní úroveň normalizačního Československa, kde se ale „*dalo žít levně, všichni tak žili, nikdo na Vás nekoukal přes prsty*“.³⁰⁴ V západní Evropě to bylo tehdy mnohem složitější. Od výtvarníků z fakulty (spolužáci od profesora Eckerta), kteří v 70. letech utekli na Západ, věděla, že téměř nikdo nemohl zůstat ve svém oboru a Šárka Radová chtěla tvořit. Žila a stále žije jen svou milovanou keramikou. Uživit se v kapitalistickém světě volnou tvorbou v keramice podle jejích slov vlastně nešlo. V Československu byl v 70. letech průměrný plat zaměstnané ženy nízký, pouhých tisíc až patnáct set korun měsíčně. Šárka Radová si keramikou prací vydělala, jak sama poukázala, „*rozhodně více, sice hrubého, protože náklady byly opravdu hodně vysoké*.“³⁰⁵

Nespornou výhodou bylo pro Šárku Radovou úspěšné dokončení vysoké umělecké školy, jelikož tím měla zajištěný automatický vstup do Fondu a nemusela být nikde oficiálně zaměstnaná. Ve Svazu byl její tatínek Pravoslav Rada,³⁰⁶ nicméně ona sama se do Svazu nedostala díky normalizační stopce, která započala rokem 1971. Členství ve Fondu jí však plně postačilo ke svobodnému povolání. Mohla oficiálně vystavovat, prodávat a vytvářet díla podle svého.

Problém své práce spatřuje v popisovaných sedmdesátých a osmdesátých letech v malé prestiži keramického oboru v Československu. Předchozí šedesátá léta byla podle Šárky Radové mnohem plodnější, jak lze demonstrovat na úspěchu mezinárodní výstavy konané v Praze v roce 1962, jež měla nebyvalý úspěch v keramickém oboru.³⁰⁷ Ovšem následující roky zájem o tento obor klesal neúprosně směrem dolů. Důvodem, který pamětnice uvedla, byly československé keramické fabriky, jež erudované výtvarníky ke své práci nenabíraly. Každá fabrika zaměstnávala své dva až tři odborníky, kteří

³⁰⁴ Tentýž.

³⁰⁵ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrastilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

³⁰⁶ Pravoslav Rada (1923-2011) byl vynikající český sochař, keramik a pedagog působící v Praze, který ve své práci umně využíval nové technologie, sbíral vzory a recepty nových smaltů ze světa, aby je mohla využívat ve své sochařské práci jeho žena Jindřiška Radová. Keramická díla manželů Radových zaujímají významné postavení v českém umění. Jiří ŠETLÍK, *Cesty po ateliérech*, Praha 1996, s. 264; Automatický vstup do ČSVU i ČFVU popisuje i Lenka Krátká. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 330.

³⁰⁷ *Céramique internationale: Mezinárodní výstava současné keramiky: Praha – květen a červen 1962* (organizovalo Ministerstvo školství a kultury společně se Svazem československých výtvarných umělců)

zajišťovali požadovaný standardizovaný design výrobků a měli průměrné platy napříč Československem. Akademicky vzdělaní odborníci tato místa vůbec neobsazovali, Šárka Radová uvádí poznatek, že dokonce nepouštěli výtvarníky k designu ani k jednotlivým návrhům. Vysvětlením může být fakt, že keramické fabriky vyráběly své výrobky pouze pro východní trh a Československo tak mělo v sedmdesátých a osmdesátých letech velmi málo příležitostí pro kreativní vývoj tohoto úzce profilovaného oboru. Z evropských zemí na tom byly lépe pouze severské země a Německo, kde si export západním směrem žádal mnohem vyšší kvalitu a různorodost práce, doplnila své postřehy Šárka Radová.³⁰⁸

Závěrem lze konstatovat, že keramická sochařka Šárka Radová v době normalizace sice čelila mnoha výzvám, jejichž překonání vyžadovalo odvahu, tvůrčí originalitu a velkou dávku zručnosti, ale navzdory omezením, které keramickému umění v té době určoval ideologický režim, se jí podařilo vyvinout vlastní tvůrčí styl a získat uznání v mezinárodním měřítku. Její tvorba z popisované doby odrážela prvky poezie, organických tvarů a humoru, což ji odlišovalo od keramického umění předchozích generací, často vyjadřujících syrovost materiálů v existencionální podobě. Šárka Radová se dokázala prosadit na tehdejší umělecké scéně, vystavovala a prodávala svá díla nejen v socialistickém Československu, ale i v zahraničí.

Keramické sochařství podléhalo ideové cenzuře méně než klasické malířství a sochařství mělo tudíž svobodnější tvorbu. Z finančního hlediska však bylo podhodnocené a nepatřilo do hlavního proudu umělecké scény tak, jak si zasloužilo. Přes tyto obtíže se Šárce Radové podařilo vytvářet svá umělecká díla s velkou oddaností a vášní po celou její uměleckou kariéru také díky tomu, že měla zázemí a podporu ve své rodině.

³⁰⁸ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.

7.6. Dana Zámečnicková³⁰⁹



Obrázek 10, Dana Zámečnicková a její sklářská tvorba ze 70. a 80. let 20. století.

Výtvarnice Dana Zámečnicková mohla díky svému studiu na vysoké umělecké škole pracovat mimo oficiální zaměstnání po celou dobu normalizace. Úspěšně dokončené studium architektury a scénického umění na počátku sedmdesátých let sochařka dodnes vnímá jako jedinečnou příležitost, kterou dostala díky celkovému uvolnění šedesátých let dvacátého století. Výtvarníci, kteří se narodili v období před druhou světovou válkou a zamířili do škol v padesátých letech, to měli, podle jejích slov, mnohem obtížnější. Nebyl dostatek knih, materiálů ba ani vhodných uměleckých příležitostí. O to více se uvolnění po roce 1960 dotklo nastupující generace, která měla především obrovskou touhu vše nové poznat a vyzkoušet – chtěli to nejlepší, co jim mohl socialistický stát nabídnout.

Dana Zámečnicková nahlížela na tehdejší výtvarný svět několika pohledy. Každý začínající student umění měl jinou životní zkušenost. Podle jejích vzpomínek byla asi „nejsnazší“ cestou umělecká rodina, kde budoucí umělec vnímal výtvarný svět již od raného dětství. Otec paní Dany byl architektem a jejich domácnost byla díky tomu plná uměleckých knih, v nichž čerpala budoucí sochařka inspiraci. Navštěvovala se svou rodinou muzea, výtvarné galerie a mnohé historické památky v Československu a prostředí své rodiny vnímala jako nesmírně podnětné. Po celý život sbírala publikace

³⁰⁹ Dana Zámečnicková je narozena 24. března 1945, vystudovala fakultu architektury na UMPRUM (1962-1968) a poté si vybrala další studium na fakultě v oboru scénografie u profesora Josefa Svobody (1969-1972). Ve svém profesním životě propojuje architektonické vnímání prostoru a sklářské postupy tak výjimečně, že se její práce v průběhu let staly součástí mnoha sbírek prestižních muzeí a galerií po celém světě. Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrástilová dne 16.3.2023 a dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

plné umění, krásné fotografie, cestopisy z celého světa a obrovské množství uměleckých předmětů, kterými je zcela obklopena ve svém každodenním životě a čerpá z nich neuvěřitelně barevné množství podnětů pro svou práci. Stále udržuje kontakt s tím, co se děje ve světě kolem ní.

Jinou cestou začínajícího výtvarníka je podle Dany Zámečnickové rodina bez uměleckých podnětů, kdy si mladý talentovaný člověk musí najít cestu zcela sám, aby se mohl prosadit stejně úspěšně jako člověk z umělecké rodiny. Základním kamenem byla, je i bude většinou umělecká škola a faktem zůstává, že v sedmdesátých a osmdesátých letech byla pro většinu středoškolsky vzdělaných umělců cesta mnohem složitější než pro umělce s vysokoškolským titulem. Nelze ovšem zařadit každého umělce do jedné z těchto dvou skupin, existovaly také výjimky jako např. vynikající foukač skla Petr Novotný,³¹⁰ který se prosadil již za normalizace v socialistickém Československu. Jako první dokázal založit vlastní studio, kde vznikaly vynikající díla mnohých výtvarníků, které ohromily světové galerie i výstavy. On sám se sice jako výtvarník nerepresentoval, jelikož neměl vystudovanou uměleckou školu, nicméně to byl sklář, který se významným dílem podílel na úspěchu českého skla po celém světě.

Dana Zámečnicková vystudovala fakulty dvě a sama o sobě s úsměvem říká: „*Stala jsem se umělkyní náhodou.*“ Psal se rok 1968, poměry na fakultě architektury na UMPRUM byly před 21. srpnem uvolněné a plné naděje na společenskou i politickou změnu. Mladá čerstvě vystudovaná architektka se o svůj obor sice zajímala, ovšem představa nudné stereotypní práce, která ji očekávala v projektovém ústavu, ji v roce 1969 nepřitahovala a tak využila možnosti pokračovat ve studiu v ateliéru scénografie profesora Josefa Svobody.³¹¹ Dana Zámečnicková byla v letech 1969 až 1971 zároveň se studiem scénografie zaměstnaná v architektonickém studiu SIAL³¹² v Liberci pod vedením Karla Hubáčka, který byl svou orientací pro technicistní architekturu poznatelný

³¹⁰ Petr Novotný (*1947) je český sklářský mistr, který v roce 1983 obdržel titul Mistr sklářských řemesel. Jako první v komunistickém Československu založil vlastní studio, které využívalo tradiční sklářské techniky. Je jeden ze zakladatelů sklárny AJETO v roce 1991.

³¹¹ Josef Svoboda (1920-2002) byl český architekt, scénograf a vysokoškolský pedagog, který přednášel o scénografii na mnoha univerzitách po celém světě. Jedná se o spoluvůrce Laterny magiky, která vznikla jako reprezentativní kulturně-propagační program Československé republiky pro mezinárodní výstavu Expo 58.

³¹² Vznik studia SIAL se datuje do 60. let dvacátého století, kdy vznikala významná architektonická díla na základě zapojování mladých absolventů v tzv. školce SIALu, jejíž absolventi později ovlivňovali českou architekturu. Ateliér SIAL se musel v roce 1971 začlenit do Stavoprojektu jako jeho ateliér 2 a jako samostatný ateliér tak přestal existovat. Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007*, s. 404–407.

téměř dogmaticky.³¹³ Ale mladá architektka se i v takto ojediněle liberální atmosféře necítila podle svých vzpomínek úplně vytížená. Viděla kolem sebe příliš mnoho jiných uměleckých možností, které ji lákaly více než samotná architektura.³¹⁴

Proč zrovna scénografie? Stálo za tím náhodné setkání s profesorem Svobodou, který jí nabídl studium a později ji i přijal do ateliéru s těžko odmítnutelnou podmínkou práce pouze v umělecké dílně, jelikož ostatní předměty měla již splněné z předchozího studia na architektuře. Dana Zámečnicková dodnes vnímá, že to bylo její velké životní štěstí, a cítí se být vděčná za tuto výjimečnou příležitost, kterou bezezbytku využila.

Profesor Svoboda byl pro ni i pro ostatní spolužáky velkou ikonou. Studium scénografie bylo pod tak vynikajícím vedením „*přesně to, co jsem jako výtvarnice chtěla dělat,*“ vzpomíná umělkyně.³¹⁵ Svobodné umění a architektura bylo namíchané jako dokonalá kombinace vyhovující povaze mladé výtvarnice, kde sama scénografie byla mnohem volnější než více strukturovaná architektura. Mladá architektka kolem sebe vnímala obrovskou energii výjimečných lidí jako byl architekt Karel Hubáček, architekt Josef Svoboda, sochař-sklář Stanislav Libenský³¹⁶ a sochařka-sklářka Jaroslava Brychtová.³¹⁷ Tyto velké osobnosti Danu Zámečnickovou výrazně ovlivnily na její začínající umělecké dráze, a to i přesto, že kolem ní probíhalo tíživé období normalizace, které ovlivňovalo vše v jejím okolí.

Studium dvou po sobě jdoucích fakult ji předurčilo k celoživotní práci svobodné umělkyně, jež si pro sebe dodnes nedokáže představit jiné zaměstnání, kde by byla více sama sebou. Dana Zámečnicková vstoupila do výtvarného světa během sedmdesátých let a postupně začala vystavovat svá sklářská díla nejprve v galeriích Díla v socialistickém Československu a během následujících let i po celém světě.

³¹³ Karel Hubáček (1924-2011) byl český architekt, držitel Perretovy ceny (1969) udělované UIA. Je to jeden ze zakladatelů slavného ateliéru SIAL, který produkoval nejmodernější architekturu srovnatelnou během normalizace se světovou tvorbou.

³¹⁴ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 v ateliéru v pražských Jíronicích.

³¹⁵ Tentýž.

³¹⁶ Stanislav Libenský (1921-2002) byl český sklářský výtvarník, sochař, kreslíř, ilustrátor a vysokoškolský pedagog, umělecký partner a manžel sochařky Jaroslavy Brychtové. Jednalo se o vynikající české umělce, kterým socialistický stát díky své reprezentační potřebě umožnil účast na světových výstavách Expo 58, 67 a 70 a jejichž díla náleží ke špičkám sklářského oboru u nás i ve světě.

³¹⁷ Jaroslava Brychtová (1924-2020) byla česká sochařka a sklářka.

Od počátku byla její spolupráce s podnikem zahraničního obchodu Art Centrem³¹⁸ velice plodná, jak popisuje výtvarnice situaci v sedmdesátých letech: „*Byla jsem nadšená, podnik tehdy organizoval spoustu zajímavých výstav po celém světě.*“³¹⁹ Výstavy a prodej umění přes podnik Art Centrum byly v socialismu jediným oficiálním způsobem, jak se prosadit v zahraničí, a z pohledu českého sklářského umění, které mělo vynikající pozici, to bylo pro výtvarníky výhodné i finančně.

Výtvarnice vzpomíná na proces prodeje přes tento podnik zahraničního obchodu tak, že byla nastavená pevná pravidla a systém fungoval víceméně dobře. Zájemci ze zahraničních muzeí a galerií či soukromí sběratelé přicházeli do ateliéru v Jinonicích v doprovodu specialistů z podniku Art Centrum.³²⁰ Návštěv bylo hodně, i když ne vždy dopadlo setkání spoluprací nebo prodejem autorských děl: „*Často dorazilo asi třicet Američanů nebo Finů, bylo mi hned jasné, že moc zájem nemají. Byli jsme pro ně jen exoti.*“³²¹ Byly to takové umělecké zájezdy za poznáním socialistického umění. Práce této české výtvarnice byla na špičkové úrovni a návštěvníci byli často pouze zvědaví, jak mohou v komunistické zemi výtvarníci pracovat s tak náročným materiálem jako je sklo. Zájezdy většinou organizovaly samotné zahraniční galerie a pravděpodobně si tím zajišťovaly i své budoucí kupující zákazníky. Při projeveném zájmu vznikla oficiální poptávka a výtvarnice vybraná umělecká díla zabalila, popsala, náležitě nacenila a odvezla do strašnického depozitu podniku Art Centra, odkud si díla odvezli sami zájemci. Veškeré následné platby řešil podnik Art Centrum přes Fond, k výtvarnici se dostal již čistý příjem za autorské dílo.

Zahraničních cest, vernisáží, výstav a přednášek zažila Dana Zámečnicková celou řadu. Získala při svých výjezdech mnoho cenných zkušeností a její kolegové z oboru, galeristi i pracovníci muzeí v cizině jí byli vždy velkou oporou: „*Pravděpodobně velmi dobře vnímali,*“ vzpomíná Dana Zámečnicková, „*že jsme tak trochu chudáci a pomáhali se vším, co bylo potřeba.*“³²² Samotné cesty financoval podnik Art Centrum včetně cestovních diet, které ovšem byly velmi skromné: „*Už jen našetřit si na vstupné*

³¹⁸ Podnik zahraničního obchodu Art Centrum byl založen v roce 1965, jeho hlavní funkcí bylo pořádání prodejních výstav výtvarného umění v zahraničí. Kromě pořádání výstav mělo monopol na obchod s uměním a jeho hlavním cílem bylo zajištění přílivu deviz do Československa.

³¹⁹ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

³²⁰ Jitka Pokorná, Marcela Slívová a Petr Cilka byli specialisté v oboru skla.

³²¹ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

³²² Tentýž.

do galerií bylo pro mě často velmi náročné, nicméně starost o vstup a program zůstával na zahraničních partnerech, kteří byli většinou velmi ochotní pomoci. ³²³

Ovšem druhou mincí bylo i určité trauma, které přišlo společně s pracovními zahraničními výjezdy. Jak vzpomíná výtvarnice: „*Když si koupím lepidlo a ono mi dojde, jak si zvyknu znovu hledat náhradní řešení v Československu...*“ ³²⁴ Čím byla situace doma těžší a zvyšovaly se restrikce, tím byla i větší touha po kvalitní umělecké tvorbě. Autorka vzpomíná na hledání vlastní originální cesty jako na výzvy k novým myšlenkám, nápadům, které se dařilo realizovat i s velmi omezenými prostředky.

Na otázku, zda uvažovala o odchodu na Západ, měla výtvarnice jasnou odpověď: „*Tam to bylo pro volné umění mnohem těžší a my jsme se tady měli relativně dobře.*“ ³²⁵ Dana Zámečnicková mohla poměrně svobodně pracovat, dokázali si společně s manželem postavit dům i ateliér s vlastní sklářskou pecí a byla úspěšná umělkyně nejen v Československu. Život v socialistické zemi měl svá striktně omezující pravidla, která byla pro většinu občanů neměnná až do poloviny osmdesátých let, kdy se z části uvolnila díky perestrojce v Sovětském svazu a z části díky neschopnosti československé komunistické strany nastavená pravidla udržovat v provozu. Výtvarníci, kteří po celou dobu normalizace vyjížděli za prací do zahraničí, tvořili výjimku a svými příběhy dokazují prostupnost socialistického systému. Pravidla a zákony byly pružné podle potřeb státu, který využíval možnosti přísunu devizových prostředků z odvedené práce výtvarníků v zahraničí.

Sklářská práce vyžaduje velké zázemí a příležitost spolupráce se sklářskými fabrikami, což v době před Sametovou revolucí umožněné českoslovenští výtvarníci – skláři měli. Dana Zámečnicková vyprávěla, že jejich kolegové v západní Evropě tuto možnost většinou neměli žádnou, jelikož to ve státech, kde působili, buď vůbec nešlo nebo to bylo extrémně drahé, což často znemožňovalo jejich sklářskou práci. Umělci, kteří chtěli pracovat v tomto úzce profilovaném oboru, si museli postavit vlastní sklářská studia, a to byla velmi nákladná záležitost, kterou mnozí financovat nedokázali. ³²⁶

³²³ Tentýž.

³²⁴ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

³²⁵ Tentýž.

³²⁶ Historik architektury Zdeněk Lukeš ve svých vzpomínkách uvádí, že z uvedeného ateliéru SIAL v sedmdesátých letech odešlo mnoho talentovaných architektů na Západ. LUKEŠ Zdeněk, *Naše normalizace*, Praha 2011, s. 124.

Sochařka si byla v popisovaných letech vědoma těchto privilegií a využívala možnosti spolupráce se sklářskými fabrikami v co nejširším rozsahu.

Symposium Nový Bor³²⁷ byla vynikající příležitost, jak osobně poznat špičky světového sklářství, tvořit vedle nich a vzájemně si předávat cenné zkušenosti. Na sklářském sympoziu se od roku 1982 potkávali výtvarníci z celého světa i z domácích řad v podniku Crystalex ve výjimečné pracovní atmosféře. Tehdy se celá výroba velké sklářské fabriky zaměřila na výtvarná díla různorodých umělců. Pro mnohé zahraniční výtvarníky to byla jedinečná příležitost okusit svobodnou možnost práce ve velké sklářské fabrice, kterou jinak svým českým kolegům dokonce „tiše“ záviděli. Ovšem nutno dodat, že mnohé jim však nezáviděli. Při svých pobytech jistě vnímali nízkou úroveň životního stylu, kterou bylo možné sledovat na každém kroku, včetně dané fabriky a jejího okolí.

V socialistickém Československu se v sedmdesátých a osmdesátých letech Dana Zámečníková cítila relativně v bezpečí. Komunistický systém ji nechával svobodně pracovat za podmínky, že nechá občasně návštěvy jejich zástupců zkontrolovat svou práci. Sochařka vzpomíná na jedno předvolání StB v sedmdesátých letech: „*Zeptali se mě na generála Pattona a já o něm nic nevěděla.*“³²⁸ Soudruzi si pravděpodobně byli jistí, že výtvarnice o něm něco vědět musí, jelikož měla amerického kamaráda skláře, který pro totalitní systém představoval hrozbu v podobě špionáže. Tehdejší předvolání skončilo naštěstí neurčitě a na nějakou dobu měla sochařka opět klid na svou práci.

Vzpomíná, že ji samotnou komunistická strana do svých řad nenutila vstoupit, možná i proto, že komunisté chápali umělecké sklářství jako užité umění zařazené mezi uměleckoprůmyslové obory, které nebyly ideově nebezpečné. Obory užitého umění měly situaci z hlediska svobody tvorby v mnohém snazší pozici než malba, grafika a sochařství, které byly pod ideovou kontrolou KSČ na pomyslném prvním místě.

³²⁷ V roce 1982 poprvé Crystalex a.s. Nový Bor pozval do svých provozů výtvarníky a designéry z celého světa, aby za asistence novoborských sklářů zrealizovali své návrhy a výtvarné myšlenky. V tříletých intervalech se pak International Glass Symposium konalo nepřetržitě a v průběhu uplynulých třiatřiceti let se na těchto sympoziích vystřídal více než pět set umělců. XII. *Mezinárodní sklářské sympozium, historie*: [online]. [cit. 5.4.2023]. Dostupné: <<http://www.igsymposium.cz/2015/historie-cz>>

³²⁸ George Smith Patton ml. (1885–1945) byl vojevůdce a generál armády USA, jehož 3. americká armáda osvobodila v květnu 1945 západní a jihozápadní část Československa.

Jedním z velkých rozdílů v přístupu k umělcům byly umělecké komise,³²⁹ které byly vstupenkou k žádané a tolik potřebné zakázce. Rozdělení komisí bylo oborové a komise v pražském Mánesu, kam výtvarnice chodila nejvíce, pro ni byla součástí její práce s nastavenými pravidly, která musela dodržovat. Vždy záleželo na složení komise, na lidech, kteří o budoucí práci rozhodovali za zavřenými dveřmi na základě předložených návrhů. Čekání na chodbě bylo nepříjemné. Pokud daná komise předložený návrh neschválila, musela autorka přijít znovu a znovu. V některých případech se dovnitř ke komisi dostala osobně a mohla tak sledovat průpovídky jednotlivých členů o kvalitě či amatérství předložených prací, u kterých popíjeli alkohol a někdy nepříjemně komentovali jednotlivé výtvarníky.³³⁰

V Československu před listopadem 1989 mělo vzdělání ve výtvarných oborech velkou váhu a určitou výlučnost. Sochařka si v letech, které následovaly po ukončení fakulty, uvědomovala, že studium na vysoké škole jí umožnilo mnohem snazší cestu než kolegům z oboru bez akademického titulu a byla za tuto možnost vděčná. „*Měla jsem štěstí,*“ vypráví s úsměvem na tváři.³³¹ Ona sama měla během šesti let studia architektury a tří let mimořádného studia scénografie mnoho příležitostí zblízka nahlédnout k jednotlivým uměleckým technikám, pozorovat mistry v praxi a co především, osobně poznat špičky svého oboru. Vzájemné vztahy byly nosnou konstrukcí budoucích společných projektů, výstav a symposií doma i ve světě. Jednoduše řečeno, měla otevřené dveře, které dokázala ve svém oboru využít. Přes všechny nedostatky, omezení a nesvobodu v socialistickém Československu Dana Zámečnicková dokázala po celou dobu normalizace pracovat na volné noze a vydělat si uměním o hodně více, než by jako žena dokázala v oficiálním zaměstnání.

Pochopitelně nelze zjednodušit pohled na normalizační dobu přístupem dělení na umělce úspěšné a neúspěšné z pozice pouhého vzdělání či prodeje jejich děl. Je to souhrn mnoha faktorů a určitou roli v tom hrálo také štěstí, jak vystihla v rozhovorech Dana Zámečnicková. Svobodná tvorba v době útlaku, netolerance a cenzury měla svá vlastní pravidla a jistě je zajímavé nahlédnout, jak se i v této těžké

³²⁹ Umělecké komise vznikly na základě Vyhlášky ministerstva školství a kultury č. 149/61 Sb. a měly garantovat vysokou ideovou a uměleckou hodnotu. Jejich role byla zásadní při zadávání a výběru zakázek pro vhodného výtvarníka.

³³⁰ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jínonicích.

³³¹ Tentýž.

době dalo v nelehkém konkurenčním prostředí výtvarně prosadit a udržet vysokou úroveň umělecké kvality sklářské práce.

Po Sametové revoluci v roce 1989 Dana Zámečnicková pokračovala v umělecké činnosti ve sklářském oboru se stejným zaujetím pro tento specifický obor, a i dnes můžeme obdivovat její současná díla.

7.7. Václav Šlapák³³²



Obrázek 11, Václav Šlapák a jeho tvorba ve spolupráci s Alenou Šlapákovou v 70. a 80. letech 20. století.

Výtvarný a průmyslový design si jako svůj obor vybral Václav Šlapák v době, kdy socialismus v Československu nabíral svobodnější směr. V roce 1967 bylo možné pomýšlet na svobodné podnikání i pro člověka se špatným politickým profilem, což tohoto výtvarníka předchozí roky výrazně limitovalo. Narodil se v Praze v předválečném roce 1937 do rodiny úspěšného podnikatele, který byl v padesátých letech označen jako třídní vykořisťovatel a firma i většina majetku mu byla bez náhrady zabavena.³³³ Nejen že Václav Šlapák nemohl v padesátých letech vystudovat žádnou střední školu a bylo mu povoleno se pouze vyučit jako mechanik na pražském učilišti pod podnikem Jawa, ale po svém vyučení také musel nastoupit do nebezpečného provozu kladenských dolů, kde si trvale podlomil své zdraví. O několik let později byl zaměstnaný v ČKD³³⁴ u elektrických pecí, kde měl sice vyšší příjmy, ale riziko pracovního úrazu bylo extrémně vysoké a vzhledem k tomu, že měl doma ženu a malé dítě, práci roku 1967 opustil.

Absence maturity a potažmo vysokoškolského titulu byla pro Václava Šlapáka až do zmiňovaného roku pracovně natolik omezující, že při prvním náznaku politického uvolnění v Československu odešel z oficiálního zaměstnání u ČKD a začal podnikat. Ovšem soukromé podnikání na konci šedesátých let mělo zcela jinou podobu než v současných letech volného trhu. Václav Šlapák musel podnikat pod nějakým podnikem,

³³² Václav Šlapák (*1937–1996) byl český vynálezce, designér a výtvarník.

³³³ Václav Šlapák st. (*1908–1981) byl úspěšný český podnikatel, vlastnil krejčovský ateliér na Václavském náměstí a v roce 1953 ho „dobrovolně“ odevzdal státu, který na základě „darování“ nebyl jeho pozůstalé rodině po roce 1989 v restitucích navrácen.

³³⁴ ČKD – Českomoravská–Kolben–Daněk byl podnik na výrobu strojírenských výrobků, založen byl 1871 a znárodněn byl v roce 1945, podnik zanikl 1998.

družstvem nebo národním výborem, který byl ochotný či schopný zajistit tehdejšímu začínajícímu podnikateli účetnictví, zdravotní pojištění a odvody daní. Jedním z důvodů, proč odešel ze zaměstnání, byl i tlak na jeho vstup do KSČ a ROH, kam tento budoucí designér vstoupit nechtěl.

Před srpnem 1968 jezdil jako taxikář (závozníka mu dělala jeho žena) a začal pracoval na výtvarných inovacích. Přípravoval plány, nákresy budoucích výtvarných a průmyslových patentů, z nichž některé v pozdějších třiceti letech postupně zrealizoval. Srpen 1968 všechny jeho podnikatelské plány zastavil a socialistický režim se snažil v následujícím roce vrátit vše do původních kolejí včetně zákazu podnikání, který platil napříč všemi obory. Václav Šlapák se ale navzdory politickému tlaku rozhodl zůstat na volné noze spolu se svou ženou – výtvarnicí a je minimálně zvláštní, že jim to totalitní režim dovolil po celé sedmdesáté i osmdesáté roky.

V prvních letech svobodné práce měli Václav Šlapák a jeho žena měsíční příjmy mnohem nižší, než byl průměrný peněžní příjem domácnosti, který byl v sedmdesátých letech lehce přes dva tisíce Kčs.³³⁵ Obhajitelnost jeho inovací a patentů v oboru designu bez vysokoškolského titulu byla velmi obtížná a ve spojení s faktem, že komunistické vedení Československa přerušilo po srpnu 1969 téměř veškeré vazby se západním světem, vedlo k rychle snižující se konkurenceschopnosti mnoha oborů včetně umění.

Václav Šlapák byl tedy vynálezce, designer a výtvarník bez potřebného vzdělání a bez razítka Fondu nebo Svazu, které ke svobodnému povolání bezpodmínečně potřeboval. Přesto se nenechal znovu zaměstnat a na počátku sedmdesátých let sháněl každou zakázku velmi složitě. Je opravdu s podivem, že mohl pracovat tímto způsobem a nebyl nikdy označen za příživníka, ač mu to často hrozilo. Neustále s sebou nosil potvrzení o příjmech za uplynulý rok a při každé kontrole SNB nebo StB je předkládal jako důkaz, že není příživník.³³⁶ Každým rokem podával žádost k registraci ve Fondu,

³³⁵ Vzhledem k tomu, že manželé měli příjmy ze zakázek společné, uvádím průměrný příjem domácnosti místo průměrného příjmu jednotlivce: průměrný peněžní příjem domácnosti byl v roce 1970 2 244 Kč, v roce 1980 2 987 Kčs a v roce 1989 3 497 Kčs. *Statistická ročenka 1990*, autor úvodu Vladimír MIČKA, Praha 1990, s. 203.

³³⁶ § 3 Vyhlášky ministerstva školství a kultury č. 149/61 Sb. mimo jiné uvádí, že prodej uměleckého díla mohou uskutečnit pouze majitelé těchto děl, pokud jejich prodej neprovádějí po živnostensku: „Svaz výtvarníků zapadal do širšího cenzurního mechanismu komunistického režimu, jelikož pouze jeho příslušníci mohli získat status oficiálního umělce; ostatní umělci se museli obejít bez sociálního zabezpečení a jejich tvorba většinou bez možnosti veřejné prezentace.“ Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017, s. 210-211; *Sbírka zákonů 1970*: [online]. [cit. 9.2.2024]. Dostupné: <<http://ftp.aspi.cz/opispdf/1970/037-1970.pdf>>

kteřá by zlegalizovala jeho svobodné povolání a zajistila mu potřebné zdravotní pojištění, které až do roku 1973 neměl. I přes to, že jako bývalý podnikatel z konce šedesátých let mohl nadále vykonávat svou práci, předstupovat před uměleckou komisi a dostávat skoro minimální mzdu, byl jeden z těch, který nebyl členem Svazu nebo Fondu. Díky tomu neměl zákonem stanovené zdravotní pojištění a ani nedosáhl na žádné jiné sociální výhody zaručované státem, jenž paradoxně deklaroval výše uvedené jako samozřejmou výhodu socialismu.

Fond tohoto designéra odmítal přijmout především z důvodu likvidace předchozího Fondu i Svazu, které nahradily nové organizace, jež přijaly pouze minimální počty bývalých členů, kteří prošli čistkami.³³⁷ Nové členy Fond ani Svaz až do roku 1981 nepřijímal, ovšem až na určité výjimky a tou se v roce 1973 stal právě Václav Šlapák. Mezi lety 1969 až 1973 byl tento výtvarník bez zdravotního pojištění v socialistickém státě, kde měl každý zaručenou bezplatnou zdravotní péči, a tato výjimka se mu stala téměř osudnou. Velmi vážně onemocněl, neměl nárok na léčbu a zaplatit několikaměsíční léčbu z minimálního příjmu svobodného výtvarníka nebylo reálné.³³⁸ Nebýt jeho ženy, která se obrátila přímo na náměstkyni ministra kultury a pro svého muže si dokázala vynutit i přes normalizační stopku registraci do Fondu, dostal svou rodinu do vysokých dluhů.³³⁹ Přijetí do Fondu mu zajistilo sice nízkou, ale dostačující nemocenskou po dobu jeho léčby, a navíc mohl po svém uzdravení začít oficiálně pracovat přes Fond jako umělec na volné noze.

Získat v oboru výtvarného a průmyslového designu státní zakázky, které podléhaly plné kontrole a cenzuře KSČ, bylo pro Václava Šlapáka velmi obtížné.³⁴⁰ Přesto neuvažoval o emigraci na Západ, kde by měl pravděpodobně ve svém oboru zcela jiné

³³⁷ Svaz českých výtvarných umělců - jeho stanovy byly schváleny Ministerstvem vnitra ČSR 21.12.1970 pod čj. VS/3-1238/70. Ustavující sjezd druhého Svazu českých výtvarných umělců se konal 20. prosince 1972; *K organizaci ČSVU „Návrh stanov svazu českých výtvarných umělců“*, Výtvarná práce, roč. 19, 1971, č. 5, s. 1-3. Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956-1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*, Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2017, s. 192.

³³⁸ Nemocenské pojištění bylo odděleným faktorem z celkového rozpočtu sociálních dávek, zahrnovalo nejen náklady na léčbu pojištěnce v případě vlastní nemoci, ale také péči o rodinného příslušníka a příplatky na děti. Lenka Kalinová, *„Konec nadějí a nová očekávání: K dějinám české společnosti 1969-1993“*, Praha 2012, str. 204.

³³⁹ Náměstkem ministra kultury Milana Klusáka (*1923-1992) byl v roce 1973 Miloslav Jiránek.

³⁴⁰ V roce 1970 činil průměrný peněžní příjem domácnosti 2 244 Kčs, o deset později se nepatrně zvedl na 2 987 Kč a v roce 1989 dosáhl 3 497 Kčs. Manželé Šlapákoví měli na počátku 70. let příjem nižší než 2 000 Kčs. Srov.: Oldřich TŮMA, *Historik v soudobých dějinách, Milanu Otáhalovi k osmdesátým narozeninám*, Praha 2008, s. 27.

možnosti. Chtěl zůstat v Československu, a tak se přizpůsobil době, mlčel v politických otázkách a souhlasil v roce 1977 s prací pro vedoucího kulturního odboru Miroslava Müllera.³⁴¹ Na počátku této zakázky ovšem s manželkou netušili, že díky rekonstrukci soukromé chalupy tohoto tvrdého nekompromisního komunistického lídra budou mít zajištěnou svobodnou práci v totalitním státě až do listopadu 1989. Otázka je, zda si uvědomovali dlouhodobé důsledky této vynucené poslušnosti vůči režimu, a to i např. v podobě umožnění studia vybraných oborů jejich dětí, práce v západní Evropě či dalších státních zakázek. On sám na tuto otázku odpovědět nemůže, jelikož jako jediný z pamětníků této práce nemluvil sám za sebe, ale jeho životní příběh je kombinací vzpomínek jeho ženy, jeho dětí a přátel. Nicméně, odpověď jeho manželky byla: „*Tušili jsme, že je to velké politické eso, ale dosah jeho vlivu jsme nevěděli, myslím, že to nevěděl nikdo z našeho okolí.*“³⁴²

Umělecké komise byly pro Václava Šlapáka stěžejní, bez jejich schválení nemohl realizovat žádnou zakázku. Postupně se pro jeho tvorbu situace sice zlepšovala, ale on sám tato omezující nařízení a kontroly, které často navíc nehodnotily kvalitu, ale vytvářely prostor pro korupci, známosti a podplácení, těžce nesl. Za dlouhých dvacet let normalizace zažil mnoho situací, kdy musel neoficiálně zaplatit vedoucímu daného projektu soukromě stanovenou taxu, pokud chtěl zakázku realizovat.

Komise řešily schvalování veškerých státních zakázek, od drobných výtvarných děl po architektonická či patentová řešení. Dané komise byly složené z umělců všech oborů a z členů, kteří hlídali politickou bezúhonnost jednotlivých zadání i výsledných děl. Václav Šlapák často předkládal inovativní řešení, které vyžadovalo odbornou způsobilost autora a nemožnost doložit vzdělání bylo v prvních letech důvodem k pochybnostem, vracení návrhů k přepracování nebo i zamítnutí. Ortel vyřčený za zavřenými dveřmi byl ponižující hlavně z důvodu častého nevysvětlení problému, na který by mohl výtvarník reagovat. Nemožnost obhájit svou práci, vysvětlit záměr nebo nabídnout jiné řešení bylo pro tohoto svobodného umělce dehonestující a během let klesala i jeho schopnost udržet si psychickou pohodu.

Spolupráce s architekty měla několik stran, jednou z těch pozitivních byla možnost velkých státních zakázek, jelikož v sedmdesátých letech stoupaly nároky na uměleckou tvorbu ve spojení s urbanistikou. Václav Šlapák se snažil prosadit nové návrhy

³⁴¹ Více na téma „kat české kultury“ Miroslav Müller: *Soukromá chalupa Miroslava Müllera* v kap. 9.3.

³⁴² Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

i v architektonických prvcích veřejného prostoru, zasazoval se o nové materiály, navrhoval nestandardní řešení, a především neustále experimentoval.³⁴³ Dával si velký pozor na apolitická východiska návrhů, jelikož si byl dobře vědom své nejisté pozice. Na druhou stranu věděl, že se stal nechtěným chráněncem Miroslava Müllera, který si po celou dobu normalizace udržel pozici absolutní rozhodovací moci v oblasti umění. Na konci sedmdesátých let od zmiňovaného vedoucího kultury dostal několik nabídek na posty ve vedení kulturních organizací, a dokonce i na ministerstvu kultury, vše odmítl a zůstal u své profese. Svým odmítnutím sice nedosáhl na zajímavé státní zakázky, ale zůstal sám sebou a pokračoval ve spolupráci s architekty, kteří mu nabízeli práci. Nutno dodat, že Miroslav Müller jeho mnohočetné odmítnutí nabízených politických funkcí nijak nepostihl a nechal ho pracovat v jeho oboru. Uvedené by mohlo vyznít jako kladné jednání vedoucího odboru umění, ale míněno je opačně.

Václav Šlapák se díky odmítnutí zmíněných pozic dostal k realizacím, které nestály v centru obecného zájmu a vznikaly na malých městech či perifériích těch velkých. Musel jako součást týmu s daným architektem pracovat bez exkluzivních materiálů a vynaložit o to větší invenci při zpracování dostupných materiálů nebo volit jiné z nestavebních oblastí.³⁴⁴ Československá architektura se potýkala s omezenými zdroji materiálů, nedostupností technologií a s tím spojeným nedostatkem financí.³⁴⁵ Problémem byla i tvůrčí atmosféra, která v prostředí bezkonkurenční zdravé soutěže stagnovala a pocit izolovanosti prohluboval neporozumění v pracovních vztazích.³⁴⁶ Improvizace napříč obory byla téměř nutnou složkou. Václav Šlapák využil například rozříznutou rouru na plyn pro točité schodiště,³⁴⁷ prokládaný beton pečícím papírem pro snadné oddělení jednotlivých částí skulptur,³⁴⁸ řezačky polystyrenu pro jeho ohýbání

³⁴³ Výrazná absence teoretického zkoumání a s ní související přístup založený na praktičnosti vedl k nedostatku zájmu o experimentování v československé architektuře. Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 388; Metodika hodnocení, Národní památkový ústav. [online]. [cit. 2024-07-02].

Dostupné: <https://www.npu.cz/pamatky/architektura-60-a-70-let/ke-stazeni/publikace/Methodika_hodnoceni_ochrany_staveb.pdf>.

³⁴⁴ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 410.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 393.

³⁴⁶ Tamtéž, s. 409.

³⁴⁷ Řešení točitého schodiště, které bylo v roce 1977 patentované, bylo realizováno z 53 cm standardizované (dostupné ve stavebninách) roury na plyn a byla autogenem spirálovitě rozříznuta tak, aby tvořila dva protilehlé základy levotočivého a pravotočivého schodiště. Dana CHRASTILOVÁ, *Příběhy československých patentů v době normalizace* [diplomová práce], Ústí nad Labem, 2020, s. 26.

³⁴⁸ Více na téma skulptur: *Betonová skulptura v Kamenickém Šenově*, více v kap. 9.1.

z elektro drátů,³⁴⁹ lehčený povrch betonových dílců nanášením dostupné, ale nevhodné barvy apod.³⁵⁰ Pracoval na snazším procesu v oboru paličkování formou polystyrénové konstrukce,³⁵¹ kterou výtvarníci z daného oboru velmi ocenili. Využíval textilní vlákna používaná při technice Art protis,³⁵² s nimiž v Brně pracovala jeho žena a bylo možné je zde zakoupit.³⁵³ Vytvářel novotvary pro chirurgické nástroje s galvanicky nanášeným diamantovým povrchem, které nadchly několik českých lékařských kapacit.³⁵⁴ Pro všechny zmíněné a další těžko vysvětlitelné procesy potřeboval kvalitní materiál a ten v Československu nebyl k dostání. Nebylo možné sehnat ani základní chemické složky pro jeho pokusy, o nástrojích či vhodných strojích nemluvě.

Zmíněný nedostatek materiálů pro jeho nápady a později i patentová řešení ho postupně vedly k využívání všeho, co nabízel velmi úzký profil socialistických potřeb pro výtvarníky a řemeslníky obecně. Nikdy se však se nevyrovnal s faktem, že při pracovních výjezdech do západního zahraničí viděl v obchodech vše potřebné, což si kvůli absolutnímu nedostatku deviz nemohl pro svou práci nakoupit. Pro jeho psychiku to bylo zničující.

Pracovních výjezdů do zahraničí přes podnik Art Centrum měli manželé Šlapákoví několik. Země jako byla Belgie, Francie, Západní Německo a Maďarsko vítaly československé výtvarníky pravděpodobně nejen z důvodu zájmu o jejich výtvarné projekty, ale také z hlediska mnohem nižších nákladů na jejich financování. Výtvarníci dostávali za svou práci v zahraničí většinou vyplacené pouze bony, poukázky do obchodů Tuzex. Někdy se stalo, že jim mimo smlouvu zaplatili investoři devizy napřímo, ale ty poté bylo nutné utratit přímo v dané zemi a převézt přes československé hranice neproclené zboží bylo velkým rizikem, které občas podstupovali. Znali hodnotu své

³⁴⁹ Ohýbané polystyrenové stropy např. v hotelu Flora Olomouc. Dana CHRASTILOVÁ, *Příběhy československých patentů v době normalizace* [diplomová práce], Ústí nad Labem, 2020, s. 78.

³⁵⁰ Připravovala se směs z dostupného Balakrylu, sádry a vody. Potřebná barva na československém trhu nebyla k dostání. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 26.1.2024 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁵¹ Ulehčení paličkovací práce nejprve využila česká textilní výtvarnice Otýlie Borská (*1925), v roce 1981 získal vynález Václava Šlapáka autorské osvědčení. Řešení zjednodušilo práci díky snadnému zašpendlení krajky na polystyrenový válec.

³⁵² Art protis je technika výroby nástěnných kobereců spojující umění malby s technologií výroby netkaných textilií, patentovaná v roce 1961. Výroba probíhala výhradně v Brně.

³⁵³ Artvakuum byla nová umělecká technika, která spočívala ve vkládání textilních vláken formou obrazu mezi dvě až čtyři skla, která byla vakuována a byla využitelná v interiéru i v exteriéru. Václav Šlapák ji patentoval v roce 1984.

³⁵⁴ Rozhovor s neurochirurgem Michalem Šetlíkem vedla Dana Chrastilová dne 12.11.2018 v Praze v nemocnici Motol.

vlastní umělecké práce a podhodnocení západním trhem bylo nepříjemné, nicméně i tak byl příjem z těchto zakázek mnohem vyšší než tehdejší průměrný plat v Československu. Mlčeli a zároveň těžce nesli podmínku socialistického státu, že jako pojistku návratu museli nechávat své dvě nedospělé děti v Praze.

Po polovině osmdesátých let došlo k mírnému politickému uvolnění a začalo opětovně vznikat jakési polopodnikání v asistenci Národních výborů, které Václavu Šlapákovi přineslo nové možnosti. Využil opatrné nadšení lidí do samostatné výroby a pokusil se prosadit nový patent lehčeného karavanu, vše bohužel zůstalo pouze u prvního kroku. Nadšení nestačilo k uskutečnění výroby, jelikož malá přidružená fabrika k družstvu neměla potřebné stroje ani materiál a velké fabriky, které by to zvládly, neměly buď povolení k tomuto druhu podnikání nebo neměly odvahu. Václav Šlapák musel počkat na dobu po listopadu 1989, jež konečně přinesla změny tolik potřebné pro jeho obor. Téměř ihned začal uskutečňovat své plány, rozpracované patenty a pustil se do velkých projektů, které v náročných devadesátých letech neskončily vždy úspěšně. Práce v těžkém průmyslu v padesátých letech a dlouholeté ponižování totalitním systémem narušily zdravotní i psychické zdraví tohoto vynálezce, jenž ve svých nedožitých šedesáti letech zemřel v okamžiku schválení jeho velkého pracovního projektu.

7.8. Alena Šlapáková³⁵⁵



Obrázek 12, Alena Šlapáková a její tvorba v 70. letech 20. století.

Výtvarnice Alena Šlapáková měla v socialismu osmdesátých let svým způsobem záviděníhodné postavení. Dělala výlučnou práci, kterou si sama vybrala, a byla finančně hodnocená mnohem lépe než ženy v oficiálních zaměstnáních ve většině oborů na tehdejšímu trhu práce. Narodila se třetí válečný rok 1941 v Praze do rodiny kniháře a spisovatele Eugena Mareše,³⁵⁶ který obdivoval hudbu, literaturu a historii českého národa. Velmi záhy, ještě před nastoupením na střední Výtvarnou Hollarovu školu, přišla díky nemoci o oba rodiče a studium umění se stalo základem jejího života. Profesori jí v mnohém zastupovali chybějící rodinu, kterou vychovávající, tehdy již vážně nemocná, babička plně nahradit nemohla. Hollarova škola přijala tuto studentku v roce 1956 na všeobecný obor i přesto, že měla špatný kádrový posudek. V pozdějších letech si často kladla otázku bez odpovědi, z jakého důvodu byla na prestižní výtvarnou školu v takto politicky vypjatých letech vůbec přijata.

Rodinná situace byla pro Alenu Šlapákovou na konci padesátých let velmi složitá, naprostý nedostatek financí ji nutil žít pod hranicí chudoby v centru hlavního města. Studium prestižní výtvarné školy bylo z tehdejšího pohledu jako zázrak, nicméně jako další studium si budoucí výtvarnice zvolila zcela jiný obor na Karlově univerzitě. Lékařství bylo přáním její matky a výtvarnice si ze svého nedokončeného vysokoškolského studia odnesla preciznost, znalost lidského těla a zároveň nechť

³⁵⁵ Alena Šlapáková roz. Marešová (*1941) je pražská výtvarnice, v současné době stále aktivní grafička a malířka.

³⁵⁶ Eugen Mareš (*1898–1953) byl pražský knižní vydavatel, spisovatel a podnikatel, který byl v roce 1951 označen za buržoazního nepřítele státu, následně byl vyhozen z pozice disponenta znárodněného nakladatelství a poslán do invalidního důchodu.

k zamýšlené práci lékařky. Po dobrovolném ukončení studia se již natrvalo vrátila k umělecké práci, nejprve k propagačnímu výtvarnictví a postupně k volné tvorbě.

Jediné oficiální zaměstnání, kam po škole nastoupila, bylo v knihovně pražského Klementina, kde pracovala jako propagační výtvarnice do roku 1966. Zblízka poznala nesmyslnou propagandu komunistického režimu, jenž výtvarné umění zneužíval k prosazování vlastních cílů a většinou tendenčně a nevkusně. Po narození syna se do zaměstnání již nevrátila. Přišel rok 1967 a Alena Šlapáková se již jako vdaná žena a matka rozhodla podnikat jako svobodná umělkyně. Doba před srpnem 1968 pro ni byla plná naděje na společenskou změnu, již chtěla mladá výtvarnice využít. Podnikala jako propagační výtvarnice pod družstvem Triga v pražských Kyjích, kde tiskla na zakázku sítotiskové poutače a plakáty.³⁵⁷ Československo v roce 1971 prosadilo trvalý zákaz podnikání a družstvo Triga s výtvarnicí vypovědělo smlouvu. Ta se i s manželem ocitla ze dne na den bez práce, bez pojištění a bez finančního zajištění. Výtvarnice k uvedenému roku uvedla: „*Přežili jsme vlastně jen díky asi dvouletým přídavkům, které stát nově uznal na každého novorozence.*“ Na hranici sociálního minima se udrželi pouze díky mateřské dovolené, jelikož socialistický stát jejich existenční nouzi nijak neřešil, ale na druhou stranu po nich ani nepožadoval zařazení do oficiálního zaměstnání. Alena Šlapáková se přiznala, že tehdejší situaci nechápe dodnes: „*Vlastně jsem ani dost dobře nevěděla, jak je možné, že nás oba nechali svobodně pracovat.*“³⁵⁸ Tehdy se snažili pouze nějak přežít. Výtvarnice se do Fondu³⁵⁹ nedostala až do roku 1981 a své práce před umělecké komise předkládala bez registrace.

Druhou polovinu sedmdesátých let byla Alena Šlapáková součástí týmu se svým manželem a podílela se na mnoho zakázkách získaných přes své známé a postupně i díky uznání za kvalitně odvedenou práci. Díky její intervenci u náměstka ministra kultury získal její manžel členství ve Fondu v roce 1973 a ona spadala do systému jakéhosi zdravotního spolupojištění manželů, dokud byl Václav Šlapák registrován u Fondu.³⁶⁰

³⁵⁷ Družstvo Triga Kyje, které bylo zastřešené Národním výborem Prahy 9 a fungovalo mezi lety 1967 až 1971. Práce reklamního sítotisku byla nebezpečná díky používaným chemikáliím.

³⁵⁸ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 1.8.2023 a 26.1.2024 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁵⁹ ČFVU – Český fond výtvarných umění (dále jen Fond).

³⁶⁰ Tento druh zdravotního pojištění se mi nepodařilo dohledat, nicméně Alena Šlapáková nebyla až do zmiňovaného roku 1981 nemocná, takže nemá potvrzeno, že by jí stát nemocenskou opravdu platil. „*Ovšem naše děti byly často nemocné a kdyby nebyl manžel členem Fondu, museli bychom vše hradit sami. Stát vůbec nezajímala naše situace.*“ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

V těchto letech zastávala především roli výtvarné návrhářky nápadů svého manžela, ale posléze, po schválení konkrétního projektu uměleckou komisí, měla při samotné práci mnoho dalších funkcí, včetně účetnictví, marketinku, provozního zajištění apod.

V roce 1977 se manželům Šlapákovým naskytla možnost vytvořit několik uměleckých objektů v Kamenickém Šenově.³⁶¹ Jejich první spolupráce s architektem odstartovala celou řadu dalších podobných zakázek v následujících letech. Alena Šlapáková svou roli vytížená výtvarnice, která stála tak trochu ve stínu svého manžela, nesla statečně a snažila se, tak jako mnoho jiných žen té doby, stíhat domácnost, děti a práci. Důležitým mezníkem byl rok 1978, kdy společně s manželem renovovali soukromou chalupu vedoucího kulturního odboru ÚV KSČ Miroslava Müllera.³⁶² Tehdy nedostali za svou dvouletou práci zapláceno, ale M. Müller jim tzv. otevřel dveře k jiným zakázkám, jež jim v následujících letech přinesly existenční jistoty.

Rok 1983 byl pro Alenu Šlapákovou pracovně důležitý, jelikož vyzkoušela techniku volné grafiky v pražské litografické dílně na Malé Straně. U kamenotisku poté zůstala celých čtyřicet let a ve svém portfoliu má více než 240 volných grafických listů různých formátů, které se po celé roky úspěšně prodávají na českém i zahraničním trhu. V době normalizace byla barevná litografie žádanou výtvarnou technikou, jež měla úspěch jak na československém trhu, tak i v zahraničí, a to především v Západním Německu. Tehdy, na počátku osmdesátých let, se Alena Šlapáková částečně vymanila z manželského výtvarného týmu a mimo zmíněné barevné litografie začala někdy v letech 1978–1979 pracovat s textilními technikami jako byl Ara dekor a Art protis.³⁶³

Barevné kombinace vláken při tvorbě obou technik byly více než zajímavé a možnost pracovat mimo svůj ateliér ve společnosti dalších textilních výtvarnic pro ni byla silným motivem. Umělecká komise v pražské Celetné ulici byla specializovaná na textilní tvorbu a u techniky Ara dekor bylo vyžadováno schválení návrhu před počítáním samotné práce v textilní továrně. Brněnská továrna Vlněna řešila podobnou a v Evropě jedinečnou

³⁶¹ Více na téma umělecké objekty v Kamenickém Šenově: *Chátrající umění v Kamenickém Šenově* v kap. 9.1.

³⁶² Tamtéž.

³⁶³ Art Protis je unikátní textilní technika vyvinutá na počátku 60. let v brněnském Výzkumném ústavu vlnářském, patentovaná byla v roce 1967. U textilní výtvarné techniky Art protis se vlákna dvakrát prošívají a zůstává zachovaný vzor. Ara dekor je obdobná umělecká technika tapisérie založená na systému proplétacího stroje Arachne v západočeské Kdyni. U textilní výtvarné techniky Ara decor se vlákna ze spodu protahují, nejsou viditelná, ale mění se výsledný obraz.

techniku, ale nepožadovala schválené návrhy. Výtvarnice ocenila volnost uměleckého projevu a začala tvořit v Brně.

Nicméně i v textilním výtvarnictví platila stejná pravidla ohledně prodeje těchto děl, všechna musela být schválena komisí, než se mohla oficiálně prodat v galeriích Dílo nebo na výstavě. Ale podle osobních zkušeností Aleny Šlapákové se již na počátku osmdesátých let mohly prodávat i neschválené textilní tapisérie na výstavách. Systém prodeje a honorářů poté neprocházel přes Fond a nepromítal se ani do daňového základu. Pronájem prostoru v brněnském ateliéru, barevná textilní vlákna a prošití tapisérie musela výtvarnice vždy na místě v hotovosti zaplatit.³⁶⁴ V průběhu několika následujících let vzniklo několik desítek tapisérií Art protis, o které byl mezi veřejností velký zájem a víceméně se všechny prodaly.

Manžel Aleny Šlapákové přišel na počátku osmdesátých let s nápadem, jak vložit textilní vlákna z brněnské továrny mezi dvě skleněné tabule a vytvářet tím obrazy, skrze které do místnosti vnikalo světlo stejně účinně jako skrze čiré sklo.³⁶⁵ Z textilních vláken vytvořila výtvarnice nesčetné obrazy formou Art protisu, vpichováním vláken do polystyrenu, a obrazy mezi dvěma skly technikou Artvakuum s tím, že všechny jmenované techniky byly mezi zájemci velmi vyhledávané.

Díky technice Artvakuum získali manželé Šlapákové státní zakázku ve spolupráci s architektem v olomouckém hotelu Flora, získali zlatou medaili na výstavním pavilónu Incheba Bratislava v roce 1983 a velkou zakázku skleněné stěny Ministerstva zdravotnictví.³⁶⁶ Přes všechny dosažené úspěchy musela výtvarnice nadále předkládat před umělecké komise všechny návrhy svých prací a snášet často neoprávněné zamítnutí bez vysvětlení důvodu. Svoboda tvorby, kterou pro svou práci potřebovala, jí chyběla až do listopadu 1989. Výtvarnice se postupem let naučila, tak jako mnozí jiní umělci, jak s autocenzurou, která vycházela z nutnosti, pracovat relativně svobodně v totalitním režimu. Neustále kontrolovala své návrhy, vytvářela neutrální vzory a vyhýbala se politicky zbarveným tématům.

³⁶⁴ „Brněnský atelier byla velká místnost, kde každý výtvarník měl svůj stůl, kam si nosil vybraná vlněná vlákna, z kterých potom realizoval svůj návrh. Umělců se tam vešlo asi deset. Mezi prvním a druhým prošitím byla možnost dílo doopravit a vylepšit.“ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 26.1.2024 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁶⁵ Techniku Artvakuum využívali manželé Šlapákové celá osmdesátá léta až do roku 1996, kdy Václav Šlapák zemřel. Dana CHRÁSTILOVÁ, *Příběhy československých patentů v době normalizace* [diplomová práce], Ústí nad Labem, 2020, s. 98–100.

³⁶⁶ Tamtéž, s. 107–110.

Mnohokrát se svým manželem žádala o pracovní povolení v západním zahraničí a nikdy nevěděla, zda se jim podaří domluvenou zakázku opravdu zrealizovat. Socialistický stát měl téměř absolutní moc udržet své občany uvnitř hranic státu a pro výtvarníky byla tato nejistota velmi nepříjemná. Pokud povolení získali a umělecká komise Art Centra jim návrhy schválila, odjížděli pracovní např. do Západního Německa, Francie a Belgie na několikátýdenní pracovní cesty. Své děti nechávali doma jako záruku a podle slov umělkyně to nebylo nijak snadné: „*Museli jsme odjet sami a nikdy jsme nevěděli, zda se hranice za námi nezavřou a děti nezůstanou na druhé straně než my, pokaždé to bylo stresující.*“³⁶⁷

Alena Šlapáková stála za všemi výtvarnými návrhy jejich rodinného týmu, přestože spolupráce s manželem v postupujících osmdesátých letech byla velmi obtížná z důvodu psychické nevyrovnanosti Václava Šlapáka, který se neuměl s nespravedlivou socialistickou cenzurou vyrovnat. Výtvarnice se koncem normalizace vydala především grafickým směrem v užitém umění a v barevné litografii. Osmdesátá léta tak byla pro tuto výtvarnici, navzdory neutěšené politické situaci a frustraci z nemožnosti cokoli změnit, úspěšná. Jedna výstava střídala druhou a s koncem desetiletí měla Alena Šlapáková příjmy několikanásobně vyšší, než byl průměrný plat ženy se středoškolským vzděláním.³⁶⁸ Její práce bylo možné vidět v mnoha galeriích napříč Československem.

³⁶⁷ Rozhovor s Alenou Šlapákovou dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁶⁸ Průměrný plat byl v Československu koncem 80. let 36 000 Kčs ročně, příjmy Aleny Šlapákové byly přibližně 150 000 Kčs ročně.

8. Sociální postavení výtvarníků nejen pohledem pamětníků

8.1. Svobodné povolání

Pracovat na volné noze mělo mnoho specifík vyjímajících se běžnému životu v socialistickém Československu. Výtvarní umělci potřebovali zcela jiný pracovní režim pro svou tvorbu, než by měli v oficiálním zaměstnání s pevnou pracovní dobou. Většina z oslovených pamětníků oceňovala možnost svobodné práce jako jednu z největších výhod výtvarné činnosti a například malířka Olina Stárková uvedla, že oproti dnešku byla ona sama poslední generací, která mohla svobodně tvořit a zároveň se i živit pouze vlastní tvorbou. Stejný význam zazněl v rozhovoru s vnučkou pamětníka Václava Irmanova s tím rozdílem, že Anna Irmanovová rozvedla téma tehdejší volné tvorby tak, že uživit se mohli pouze ti, jež se dokázali přizpůsobit komunistickému režimu minimálně tím, produkovali-li politicky nezávadné umění.

Pojem autocenzury by v dané době sice takto nedefinovali, ale shodli se na tom téměř všichni oslovení pamětníci s výjimkou malíře Karla Práška, který před rokem 1989 nemohl vystavovat ani prodávat žádná svá díla, pouze v neoficiálních výstavních prostorách, a to jen minimálně. Kontrola vlastní invence směrem do oficiálního prodeje fungovala postupem let téměř bezchybně, jelikož si pamětníci byli velmi dobře vědomi plné kontroly totalitního systému a hledali přijatelnou formu umění tak, aby zůstali relativně svobodní.

Pro všechny výtvarníky, registrované i neregistrované, byly zásadní výstavní prostory. V době neexistence internetu to byla v zásadě jediná možnost, jak ukázat a zároveň prodat svá díla mimo okruh svých blízkých. Pojem „neoficiální“ vznikl jako odlišení od „oficiálních“ výstavních prostor, jež odpovídaly politice Svazu a lze je nazývat jako „ideové výstavní síně“.³⁶⁹ Mezi neoficiální ale povolené výstavní prostory

³⁶⁹ Pojem Ideová výstavní síň uvedl ve své práci Jiří Mikeš a pro práci s pamětníky má trefný význam. Jiří MIKEŠ, *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace* [diplomová práce, Masarykova univerzita], Brno 2013, s. 17. „Ideových výstavních síní“ bylo v sedmdesátých letech v Československu celkem 14 – Výstavní síň Čs. spisovatel, Nová síň, Výstavní síň U Řečických, Galerie Václava Špály, Kabinet grafiky, Alšova síň, Galerie Vincence Kramáře, Galerie Jaroslava Fragnera, Galerie Bratří Čapků, Galerie D, Dům umění v Českých Budějovicích, Dům umění v Hradci Králové, Výstavní síň Jaroslava Krále v Brně a Kabinet architektury v Brně.

patřily např. okresní galerie a další instituce, které neměly oficiální politickou zodpovědnost. Tyto prostory nebyly ilegální ani protirežimní a mohli zde vystavovat nejen členové Svazu a Fondu, ale také amatérští neregistrovaní výtvarníci i tzv. lidoví umělci. Výstavní komise, jež byly pro všechny akce Svazu cenzurním orgánem, zde buď neexistovaly nebo měly pouze formální význam. Schvalovací proces tak závisel pouze na vedoucím daného prostoru.

Umělecké svazy se ve spolupráci s Národní galerií, Ministerstvem kultury a dalšími oficiálními institucemi zaměřovaly na přehlídky ideologické tvorby v rozsáhlém měřítku právě ve zmiňovaných „ideových síních“.³⁷⁰ Vystavovala se zde tzv. prověřená díla, uznaná jako příkladná a reprezentativní, podobně jako v letech po Únoru 1948.³⁷¹ Výtvarnice Alena Šlapáková popisovala podobnou zkušenost z prostor ústřední správy StB, kdy její práce určené k výstavě prošly několikerou kontrolou ideové kvality včetně třífázové kontroly samotné autorky i jejího doprovodu.³⁷²

Malířka Olina Stárková uvedla jeden z rozhovorů větou: „...volná noha byla dost na nervy, důsledky si uvědomuji i dnes...“.³⁷³ Tato výtvarnice byla na volné noze, kterou si sice dobrovolně zvolila, povětšinu sedmdesátých a osmdesátých let, ale i dnes si plně uvědomuje mnohé těžkosti, jež tento životní styl přinesl do jejího života. Nejistotu výdělku, nepříjemné ponižování uměleckými komisemi, nemožnost sehnat kvalitní výtvarné potřeby a úmorné shánění zakázek v době nulového podnikání. To vše uvádějí všichni dotázaní pamětníci, kteří jako zásadní mezník své práce řešili přijetí či nepřijetí do uměleckých svazů.

Výtvarníci Václav Šlapák a Jiří Vaněk vstoupili do Fondu v průběhu první poloviny sedmdesátých let. Oba tento krok vnímali jako otevřené dveře k zakázkám, které ale nebylo nijak snadné získat. Oba k jejich shánění využívali různých kontaktů napříč společnostmi. Jejich výdělky rostly pomalu, ale od počátku byly výrazně vyšší než běžný zaměstnanecký příjem. Restaurátor Jiří Vaněk v letech 1975–1978 zažil i nepříjemné čtyři roky, kdy mu z důvodu emigrace vlastního bratra nebylo umožněno pracovat přes

³⁷⁰ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 449.

³⁷¹ Některé z nich: Výtvarní umělci k 50. výročí KSČ (1971), Národní umělci ČSSR (1976), Vyznání k životu a míru k 40. výročí osvobození (1985). Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 449–450.

³⁷² Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 21.7.2018 v Praze, dne 20.12.2018 v Praze dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁷³ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

Fond.³⁷⁴ V těchto nesnadných letech u sebe neustále nosil potvrzení o příjmech, aby ho při náhodné a časté kontrole nezavřeli za příživnictví. Podobnou nepříjemnou zkušenost popisovala i výtvarnice Alena Šlapáková, kterou možnost nenadálé kontroly bezpečností velmi stresovala a tento neustálý tlak na existenční jistotu skončil jejím přijetím do Fondu v roce 1981.

Karel Prášek a Václav Irmanov se až do roku 1989 do Svazu ani Fondu nedostali vůbec, a to z důvodu politické perzekuce. Finanční situace Karla Práška byla velmi složitá a malíř tak byl režimem donucen k zaměstnání v jiných nesouvisejících oborech, které byly silně podhodnocené. Celých dvacet let normalizace mohl malovat pouze po nocích a své práce ukládat do okamžiku uvolnění politické situace, o níž ani nevěděl, kdy přijde a zda vůbec nastane. Státní zakázku ve svém oboru měl pouze jednu, a to až těsně před Sametovou revolucí, kdy mu byl na jaře 1989 konečně povolen vstup do Fondu. Nicméně o další podobné státní zakázky ani zájem neměl. Karel Prášek chtěl i v následujících letech volného trhu tvořit svobodně a bez jakéhokoliv zadání. Sochař Václav Irmanov měl naopak i přes své nepřijetí do Svazu státních zakázek dostatek, což je s ohledem na množství jeho plastik, jež bylo možné vidět především na tehdejších panelových sídlištích pražských čtvrtí, zarážející. Pamětnice Alena Šlapáková k tomuto tématu uvedla osobní zkušenost, kdy zmiňovaný sochař společně s ní a jejím manželem bez oficiálního povolení a bez razítka Svazu nebo Fondu pracoval na velké státní zakázce.³⁷⁵ Celkově tato situace pravděpodobně souvisela s úzkou spoluprací architektů s výtvarníky, kteří měli doporučení z předchozích let a oficiální povolení neřešili. To ovšem nevysvětluje, jak je možné, že vzniklé pohledávky neřešily státní orgány.³⁷⁶

Výtvarnice Olina Stárková a Bohunka Waageová byly do Fondu sice již přijaté na počátku sedmdesátých let, ale jejich finanční situace nebyla nijak příznivá. Musely si samy vyhledávat zakázky, výstavní prostory a neměly žádný přístup ke státním dobře placeným projektům. Bez finanční pomoci svých rodin by ve svobodném povolání být nemohly. Alena Šlapáková tvořila výjimku, jelikož pracovala na volné noze bez přijetí do Fondu až do roku 1981 a díky svému manželovi, který byl ve Fondu registrován, měla

³⁷⁴ Rozhovor s Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrastilová dne 2.8.2021.

³⁷⁵ Jednalo se o zakázku betonové plastiky v Kamenickém Šenově z uvedených případových studií v kap. 9.1. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 21.7.2018 v Praze, dne 20.12.2018 v Praze dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

³⁷⁶ Daný rozpor jsem v této práci nemohla rozvíjet do větších podrobností z časových důvodů rozsahu textu, ale také jsem neměla k dispozici pamětníky, kteří by podobné situace řešili.

přístup ke státním zakázkám i k samostatným výstavám. Pokud by ale měla ze svého příjmu sama uživit své dvě malé děti, musela by se nechat zaměstnat v jiném oboru, neboť v sedmdesátých letech byly její příjmy nesoběstačné.

Jinou situaci měly akademicky vzdělané umělkyně Dana Zámečnicková a Šárka Radová, jež byly do Svazu přijaté automaticky a na volné noze tvořily po celou dobu normalizace víceméně kontinuálně. Obě výtvarnice uvedly, že měly štěstí ohledně svých oborů, které spadaly částečně mezi užitkové umění s podstatně menší ideovou kontrolou, a díky tomu mohly tvořit svobodněji, ovšem i ony si uvědomovaly vnitřní autocenzuru. Druhou mincí byla skutečnost tyto obory byly finančně podhodnocené.

Všichni oslovení registrovaní pamětníci zažili nepříjemné překvapení o ukončení svého členství ve Svazu či Fondu po čistkách, které proběhly v roce 1978 v kontextu dění okolo Charty 77. Museli o své členství znovu žádat a předkládat dané umělecké komisi své práce k posouzení politické nezávadnosti motivů svých autorských děl. V zásadě všichni to vnímali jako ponižující situaci, již museli postoupit, pokud chtěli dál pracovat na volné noze.

8.2. Pracovní jistoty

Jak se uživit jako výtvarník se střední grafickou školou vylíčil narátor Viktor Karlík, který odpovídal na otázky v projektu *Naše normalizace*.³⁷⁷ Uvádí, že stačilo pracovat jako noční hlídač, mít v občanském průkazu razítko oficiálního zaměstnání a tvořit svá umělecká díla.³⁷⁸ To, že to nebylo tak snadné, potvrdili všichni neregistrovaní výtvarníci. Bez potřebného razítka v občanském průkazu byl například problém ohledně nákupů výtvarných potřeb, které nutně ke své práci potřebovali. Specializovaná prodejna výtvarných potřeb u Karlových lázní na Praze 1 byla jednou z mála kvalitně zásobených obchodů v tehdejší době a nakoupit zde mohl pouze člen Svazu nebo Fondu. Prodáváč mohl kdykoliv nakupujícího legitimovat a požádat ho, aby daný obchod v případě, že nemá potřebné potvrzení o členství, opustil.³⁷⁹ Tuto zkušenost sice pamětníci nepotvrdili, nicméně se shodli, že bez oficiálního razítka do prodejny vůbec nechodili. Pamětník Karel Prášek popisoval svou zkušenost z pohledu malíře, jenž možnost vstoupit do Svazu nebo Fondu neměl a výtvarné potřeby oficiálně nakupovat vůbec nesměl. Musel si je nechávat od svých přátel ze studií tajně dovážet z Francie.³⁸⁰

Další zásadní otázkou bylo získání vhodného uměleckého ateliéru nebo nebytového prostoru. To bylo možné opět pouze v případě členství ve Svazu či Fondu,³⁸¹ ale i při splnění této podmínky bylo velmi obtížné získat potřebný prostor a zároveň mít dostatek finančních prostředků na placení měsíčních nájmů. Pamětník Viktor Karlík k tomu řekl: „Umožníme ti, abys žil jako umělec, ale budeš hodnej. A když nebudeš hodnej, nebudeš mít výhody.“³⁸² Podle Viktora Karlíka existovala mezi výtvarníky lhostejnost těch, kteří

³⁷⁷ Výtvarník Viktor Karlík. DRDA Adam, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011, s. 128.

³⁷⁸ Tamtéž, s. 128; Stejně vypovídali i ostatní oslovení pamětníci v rámci této práce.

³⁷⁹ Pamětnice Alena Šlapáková popisovala své nákupy obdobně tak, že prodejna byla sice nejlépe zásobená v tehdejší Československu, ale i tak zde byl minimální výběr výtvarných potřeb oproti její zkušenosti s návštěvou stejného typu prodejny v západním zahraničí. Prodej v Praze byl limitován množstvím materiálu i vlastním výběrem. Rozhovor se Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 16.5.2022 ve Vidovicích – Kunicích; Stejně zkušenosti lze vyčíst i v příbězích narátorů zachycených Lenkou Krátkou. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 331.

³⁸⁰ Rozhovor s Karlem Práškem dne vedla Dana Chrástilová 18.7.2021 a 17.1.2023 v Praze na Bohdalcích.

³⁸¹ Český fond výtvarných umění vznikl ze zákona (Zákon č. 113/1953 Sb., o právu autorském) na podporu tvůrčí činnosti a disponoval i ateliérovými prostorami. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 331.

³⁸² Výtvarník Viktor Karlík. DRDA Adam, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011, s. 129.

legitimace svazu měli vůči těm, kteří je neměli nebo mít nesměli. Sklářská výtvarnice Dana Zámečnicková ve svých vzpomínkách zmínila opačné mínění a to, že si velmi dobře uvědomovala výhody, které získala vstupem do Svazu a cítila znepokojení nad nespravedlností systému pro mnohé jiné výtvarné umělce.

Milan Knížák napsal v roce 1996 poměrně tvrdou kritiku: „...*největšími nepřáteli byli lidé z oblasti umění.*“³⁸³ Ve svém článku vysvětluje situace schvalovacích procesů, kde velkou roli hrál kvalitativně obrácený klíč v systému politické angažovanosti a osobní žárlivosti.³⁸⁴ Nicméně strach byl pro svobodné umělce obdobný jako pro mnoho jiných občanů Československa v oficiálních zaměstnáních a z mého pohledu nelze označovat výlučnou situaci všech výtvarníků tak, že svou práci nadsazovali morálnímu konsenzu.

Pracovní prostor byl pro umělce na volné noze zásadní a pamětníci řešili svou situaci z různých východisek. Olina Stárková v sedmdesátých letech vybuodovala ateliér v zahradním domku u domu svých rodičů. Alena Šlapáková pracovala na konci šedesátých let u malého kuchyňského stolu a teprve koncem sedmdesátých let v nově postaveném domě, kde s manželem namísto běžného obývacího pokoje vybuodovali ateliér. Karel Prášek na žádný oficiální ateliér neměl nárok, a tak maloval ve svém malém bytě pouze po nocích a tzv. do šuplíku. Jiří Vaněk naopak v sedmdesátých letech vlastnil pouze malý ateliér, kde i sám bydlel, jelikož by další prostor finančně nezaplatil. Situace se pro něj zlepšila po roce 1978, kdy koupil dům k rekonstrukci a díky vysokým příjmům v osmdesátých letech ho dokázal zrekonstruovat na dva velké ateliéry včetně obytné části. Dana Zámečnicková díky své spolupráci s ateliérem SIAL na konci šedesátých let měla jiné východisko, neboť měla zázemí progresivního ateliéru včetně odborného vedení, které ovšem na počátku sedmdesátých let opustila. V následujících osmdesátých letech si s manželem vybuodovali vlastní sklářskou dílnu, ateliéry a soukromé bydlení v přilehlém domě v pražských Jinonicích. Zcela jinak na tom byla Šárka Radová, jež vyšla z dlouholeté keramické tradice své rodiny a mohla od počátku tvořit ve velkém rodinném ateliéru.

³⁸³ Milan KNÍŽÁK, *Krajíc chleba*, Milena SLAVICKÁ – Marcela PÁNKOVÁ (edd.), *Zakázané umění II.*, Výtvarné umění 1996, č. 1-2, s. 14.

³⁸⁴ Tamtéž, s. 14.

8.3. Studium na uměleckých školách

Vrátíme-li se k problematice uměleckého školství, tak navštěvovat vysokou školu ve všech jeho rozmanitých oborech znamenalo přijmout tehdejší systém a nechat si v mnohém diktovat způsob vlastní tvorby, minimálně během studia. Tři vysoké umělecké školy byly jediné, které zaručovaly budoucím umělcům členství ve fondu výtvarných umělců a tím i možnost stát se profesionálním umělcem. Oslovení pamětníci se ohledně tehdejšího školství v mnohém shodli. Ti, kteří měli možnost studovat, mluvili o svých zkušenostech s úctou k odbornosti, s níž se setkali a vnímali i demagogii ohledně povinného studia politických otázek, které museli odříkat, ač s nimi nesouhlasili.

Středoškolsky vzdělaní výtvarníci získali z jejich pohledu dostatečný základ pro dráhu svobodného umělce a většina z nich necítila potřebu pokračovat v akademické dráze. Naopak vysokoškolsky vzdělaní pamětníci vnímali své výlučné postavení, které získali právě studiem v akademickém prostředí a uvědomovali si svou snazší výchozí pozici. Výjimkou je malíř Karel Prášek, jenž vystudoval prestižní vysokou uměleckou školu v Paříži a v Československu mu nebylo uznáno ani maturitní vysvědčení získané taktéž v zahraničí. Nespravedlivost a zákeřnost systému vnímal velmi silně, obdobně jako Václav Šlapák, který nemohl vystudovat vůbec. Po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let se potýkal s nepochopením zadavatelů státních zakázek a s odsudky „pouhého“ povoleného učňovského vzdělání. Limitující pro něj byla především nemožnost autorizovaného podpisu pod architektonická řešení, pro něž poté musel neustále obtížně shánět potřebné podpisy a platit za ně neoficiálně procenta z výdělku. Byl veden jako tzv. nekvalifikovaný výtvarník, jehož činnost byla v mnohém kritizována státem.³⁸⁵ Zarážející je ovšem povolení, které ke svobodnému povolání získal i bez výtvarného vzdělání a jeho registrace ve Fondu. Je tedy zřejmé, že i socialistický systém byl prostupný a existovaly výjimky z jeho tvrdých pravidel.

Díky úplné kontrole a institucionalizaci profesionálních umělců měl socialistický stát systematické informace o každém z nich. Například pamětník Radko Bubník měl jako absolvent architektonické vysoké školy umožněné svobodné povolání, ale byl nuceně zařazen do jednoho z projekčních ústavů, jelikož na volné noze by mohl realizovat pouze

³⁸⁵ Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007*, s. 452.

menší interiérové realizace spojené se schvalovacím procesem uměleckých komisí, s čímž nesouhlasil.

Jelikož většinu oslovených pamětníků lze zařadit na konci šedesátých let mezi mladé umělce, je nutné poukázat na skutečnost podpory od státu. Podpůrný systém mladých začínajících umělců byl iniciován Svazem v roce 1977 na II. sjezdu s tím, že vznikly speciální komise pro mladé autory a výtvarné umění mělo být právě skrze absolventy uměleckých fakult vnímáno jako ukázka zvyšování životní úrovně.³⁸⁶ Konkrétním příkladem je pamětnice Dana Zámečnicková, jež na svém příběhu ilustruje totožné možnosti, které byly absolventům vysokých uměleckých škol poskytnuty již koncem šedesátých let. Po svém ukončení studia architektury na UMPRUM využila mladá výtvarnice příležitost ke spolupráci v tzv. „školce“ ateliéru SIAL.³⁸⁷

Související otázkou byly výstavy a vlastní propagace budoucích i nastupujících umělců. Střední i vysoké umělecké školy měly ve svých stanovách výstavní činnost studentů víceméně napříč všemi obory. Nicméně veškeré výstavy byly možné pouze se souhlasem vedení dané školy či fakulty, kterou v absolutní většině uměleckých škol ovládalo KSČ na všech hlavních personálních pozicích. Zároveň ale nelze personifikovat všechny pozice jako nehodnotné z hlediska výuky či vlastní tvorby. Zcela určitě byli mezi pedagogy i velmi dobří výtvarníci, ale jak popisuje narátor Viktor Karlík, byli také mnozí, jež museli odejít hned po listopadu 1989 a to nejen z politických důvodů.³⁸⁸ Výtvarné práce k různým komunistickým výročím byly povinnou součástí výtvarných středních i vysokých škol a jen málokdo se tomu dokázal vyhnout.³⁸⁹

³⁸⁶ Tamtéž, s. 452–453.

³⁸⁷ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 a dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

³⁸⁸ *Výtvarník Viktor Karlík*. DRDA Adam, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011, s. 127.

³⁸⁹ Autorka textu osobně zažila na SUPŠ (Střední uměleckoprůmyslová škola na Žižkově náměstí v Praze) mezi lety 1986 až 1989 každoroční nesmyslné ničení klauzurních a posléze i maturitních řezbářských prací jen z důvodu, že socialistická škola nemohla v období normalizace rozdávat natož prodávat díla svých studentů. Výrobky se povinně házely do kotle školy nebo se „tajně“ odnášely samotnými studenty i za cenu zhoršených známek z chování.

8.4. Platová politika

Československo se v průběhu sedmdesátých let dostalo na spodní platové příčky i ve srovnání s jinými socialistickými republikami ve Východním bloku. Ve druhém pololetí osmdesátých let se sice dostalo před Rumunsko a Polsko, ale to byl spíše zoufalý výsledek hospodaření. Historik Ladislav Kudrna s nadsázkou konstatoval, že: „...socialistické Československo, hermeticky uzavřené od svobodného světa, se stalo jedním velkým táborem nucených prací, v němž vládla umělá zaměstnanost bez ekonomického přínosu.“³⁹⁰

Reálné mzdy v socialistickém Československu po srpnu 1968 kontinuálně klesaly a maloobchodní ceny trvale stoupaly. Náklady na bydlení byly nízké, pouhých pět procent z výdajů domácnosti, ovšem podíl všech průmyslových výrobků v rodinném rozpočtu stoupal.³⁹¹ Život byl od výplatě k výplatě, nicméně lidé věděli, že výplata přijde, sice malá, ale byla v tom jistota. Žilo se skromně. Stejnou situaci popisovali i oslovení výtvarníci, jež sice neměli žádné jistoty výplatních pásek, ale jejich životní styl byl stejně skromný jako jejich sousedů. Obdobně byl také i od výplaty z Fondu k další výplatě, jen v jiných časových odstupech a byl odvislý na prodeji děl, ne na odpracovaných hodinách.

Celkově bylo Československo patnáct až dvacet let za vyspělejším západním světem a ekonomika v normalizaci vykazovala velmi nízkou produktivitu práce. Jediná cesta, jak vydělat nějaké peníze nad rámec státního průměru, byla šedá ekonomika (fušky, melouchy, černý obchod s valutami a tuzexovými poukázkami (bony)). Běžné byly také úplatky, korupce apod., což bylo v podstatě kvazi soukromé, ilegální podnikání s tím, že činnost probíhala většinou v pracovní době.³⁹² Pokud měla rodina nějaké peníze navíc, často nebylo kde potřebnou věc koupit. Výtvarní umělci tyto situace vnímali pravděpodobně ještě silněji, jelikož se jednalo o jejich živobytí a nemožnost nakoupit materiál pro svou práci či zakázku byly tristní. Zrovna tak neměli možnost pracovat v placené pracovní době a využívat různých výhod zaměstnání, včetně dostupnosti benefitů plynoucích jako součást oficiálního zaměstnání. Tento fenomén nelze globalizovat, nicméně lidé na volné noze neměli žádné benefity podobného typu.

³⁹⁰ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 330.

³⁹¹ Tamtéž, s. 221.

³⁹² Tamtéž, s. 224.

Setkávali se ovšem se stejnou situací jako lidé zaměstnaní a to, když potřebovali něco opravit, repasovat či změnit, a nenašli-li nikoho známého ve svém okolí, pak nešlo vyřešit nic. Řemeslníci pro soukromé požadavky oficiálně k dispozici nebyli. Možná lze na v tomto bodě konstatovat šikovnost a kreativitu mnoha výtvarných umělců, která činila jejich životy snazší. Československá ekonomika se stala víceméně nekonkurenceschopnou a průměrný plat byl po polovině osmdesátých letech pouhých 2 677 Kčs měsíčně.³⁹³

Nástupní plat do oficiálního zaměstnání mladých vystudovaných výtvarnic Oliny Stárkové a Aleny Šlapákové byl na počátku sedmdesátých let shodný, necelých tisíc korun měsíčně, po odchodu na volnou nohu se oběma výtvarnicím téměř zdvojnásobil.³⁹⁴ Malířka Bohunka Waageová uvedla, že měla ve stejných letech příjem srovnatelný s „normálním“ průměrným platem, teprve v osmdesátých letech byl silně nadprůměrný.³⁹⁵ Sochař Václav Irmanov svou rodinu, i přes oficiální zákaz umělecké činnosti, dokázal zabezpečit a jeho příjmy byly vyšší než průměrný příjem.³⁹⁶ Vysokoškolsky vzdělaní občané měli v celostátním průměru nižší platy než středoškolsky vzdělaní,³⁹⁷ výhoda akademického vzdělání výtvarných umělců tedy nebyla ve výši příjmů, ale v možnosti vstupu do Svazu a Fondu výtvarných umělců a tím snazší získávání státních finančně výhodnějších zakázek.

Výtvarní umělci měli oproti běžným občanům i jiné příjmy, a to z přímého prodeje ve svých ateliérech. Jejich četnost a výši tehdejšího výdělku nelze jinak vysledovat. Vzpomínky pamětníků se shodují pouze ve faktu, že svá díla prodávali i tímto způsobem. Ale např. restaurátor Jiří Vaněk uvedl, že svá díla napřímo z ateliéru prodával jen zcela výjimečně. Pamětnice Alena Šlapáková, Bohunka Waageová i Olina Stárková naopak vzpomínají na poměrně široké portfolio svých prací, které byly bez dokladu prodané buď z ateliéru nebo v galeriích tzv. podpultově. Na dotaz, zda se neobávaly možného postihu,

³⁹³ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 219 a s. 231.

³⁹⁴ Olina Stárková uvedla cenu své velké (větší než A2) grafiky – 1 500 Kč v sedmdesátých letech, kdy průměrný plat byl do 1 500 Kčs měsíčně. Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrástilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

³⁹⁵ Její příjmy se po polovině 80. let pohybovaly okolo 150 000 Kčs ročně. Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrástilová dne 28.8.2022 a 19.1.2024.

³⁹⁶ Rozhovor s Annou Irmanovovou vedla Dana Chrástilová dne 24.8.2021 v Praze.

³⁹⁷ Milada TOMKOVÁ, *Sociální zabezpečení*, Michal Bobek, Pavel Molek, Vojtěch Šimíček (eds.), Brno 2009, s. 671.

odpověděly shodně, že nikoliv. Olina Stárková k tématu přímého nezdaněného prodeje z ateliéru dodala: „*Nebáli jsme se, museli jsme se nějak uživit.*“³⁹⁸

Designer Václav Šlapák neměl při svém profesním zaměření možnost prodávat své inovace tzv. přímo z ateliéru, a jeho příjmy byly tudíž závislé na oficiálních státních zakázkách. Nicméně i tak byly minimálně dvojnásobné oproti průměrnému příjmu na počátku sedmdesátých let a v osmdesátých letech byly mnohonásobně vyšší.³⁹⁹ Nízké životní náklady a uspokojivé příjmy uvádějí vesměs všichni oslovení pamětníci, srovnatelné poznatky lze dohledat i u jiných pamětníků, např. ve studii Lenky Krátké.⁴⁰⁰

Uvolnění po druhé polovině osmdesátých let je i z většího množství nakupování uměleckých děl neoficiálních umělců oficiálními úřady zřejmé i přesto, že podobné chování bylo kritizováno na schůzích Svazu. Pravděpodobně s tím souviselo probíhající částečné uvolnění poměrů v Sovětském svazu a také nově povolené vydávání odborných článků o avantgardním umění západního světa. Pamětníci (kromě malíře Karla Práška) shodně vypověděli o celkovém uvolnění v uměleckých svazech a o výrazném navýšení svých ročních příjmů po roce 1985. Většina z pamětníků měla koncem osmdesátých let založené konto v České spořitelně a na základě jejich vzpomínek lze vypočítat přibližné roční příjmy.⁴⁰¹

³⁹⁸ Rozhovor s Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).

³⁹⁹ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 21.7.2018 v Praze, dne 20.12.2018 v Praze dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

⁴⁰⁰ Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 337.

⁴⁰¹ Příjmy pamětníků se v průměru pohybovaly na počátku sedmdesátých let mezi 24 000 až 100 000 Kčs za rok a po polovině osmdesátých let mezi 144 000 až 350 000 Kčs za rok. Průměrný plat byl v Československu na počátku 70. let přibližně 24 000 Kčs a koncem 80. let 36 000 Kčs za rok. Uvedené příjmy pamětníků jsou přibližné a nejsou doložitelné. Většina z pamětníků prodávala během normalizace část svých děl přímo z ateliéru a občasně po domluvě v oficiálních galeriích bez daňového dokladu.

8.5. Žena výtvarnice

Ženy byly aktivní ve velkém měřítku již od konce druhé světové války, zjednodušeně řečeno se postupně měnila jejich role během jednotlivých desetiletí. Zatímco v padesátých letech to byly dělnice a občanky, v šedesátých letech aktivistky v československém svazu žen a v normalizaci se matky a zaměstnané manželky staly povinnou a společností hodnocenou normou.⁴⁰² Ženy výtvarnice nebyly výjimkou, byly jiné, měly odlišné zaměření i velmi různorodý životní rytmus, ale stále to byly ženy, matky a manželky. Zajímalo mě, v čem se jejich životy odlišovaly, která témata mezi sebou řešily a co je trápilo v době reálného socialismu.

Podíl žen na počtu pracujících mezi nedělnickými profesemi bylo padesát čtyři procent s tím, že možnost vlastní volby byla pro většinu žen naprosto minimální. Jak ve své studii píše právnička zabývající pracovními záležitostmi v antidiskriminačním právu Barbara Havelková: „*Jelikož zákoník práce stanovil, že práce ve prospěch společnosti a podle jejich potřeb byla povinností a ctí každého občana.*“⁴⁰³ Kariérní postup nebyl možný bez „správného“ kádrového profilu mužů i žen víceméně rovnocenně a zároveň socialismus jako takový ve svém základním nastavení zdůrazňoval rovnost mužů a žen. Jeho snahou po únorovém převratu bylo odstranit tradiční genderové nerovnosti, které byly v poválečné společnosti silně zakořeněné.⁴⁰⁴

Měly nově vzniknout rovné příležitosti zaručené i ženám, které dostaly na základě jasně daných kritérií možnost vystudovat ve středoškolském i vysokoškolském uměleckém vzdělání a jenž jim mělo umožnit angažovat se mimo domácnost. Podle komunistické ideologie měly mít ženy stejné pracovní podmínky a mzdu jako muži s tím, že byla zaručována i rovnost mezd, čehož ale ani v normalizaci dosaženo nebylo.⁴⁰⁵

⁴⁰² Stejný názor sdílí Barbara Havelková. *Tři stádia genderu v socialistickém právu*, in: Hana Havelková – Libora Oates – Indruchová (eds.), *Vyvláštěný hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 70–71.

⁴⁰³ Barbara HAVELKOVÁ, *Pracovní právo*, In: BOBEK Michal – MOLEK Pavel – ŠIMÍČEK Vojtěch: *Komunistické právo v Československa – kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009, s. 478–512: [online]. [cit. 2023-14-08] Dostupné:

http://www.komunistickepravo.cz/kapitoly/07_179-207_komunistickepravo-cz_Havelkova_Gender.pdf; Stejně téma popisuje i socioložka Kateřina Lišková. Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy*, Brno 2022, s. 21.

⁴⁰⁴ Únorový převrat proběhl v Československu dne 25.2.1948.

⁴⁰⁵ Rovné zacházení s muži a ženami zaručoval § 6 zákona č. 65/1965 Sb., zákoník práce <<https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1965-65>>; Ženy měly nižší platy, protože stát odměňoval výše pracovní pozice v těžkém průmyslu a hospodářství, z něhož byly ženy vyloučeny ochranným

Co ale nelze nezmínit, je skutečnost, že rodinné právo uspělo v zákonné rovnosti manžela a manželky. Poprvé v historii se na území našeho státu ženy podílely stejným dílem jak o povinnosti, tak o práva. Rozhodování o svých dětech, padesáti procentní majetkové společné podílnictví a právo na práci.⁴⁰⁶ Nicméně v pozdním socialismu nakonec pro většinovou společnost převážila realita patriarchy.⁴⁰⁷

Povinnost pracovat měla zaručit rovné podmínky každému občanovi socialistického státu dle zákona. Ovšem vymahatelnost této podmínky měla díky tomu, že jediným zaměstnavatelem byl stát, za následek fakt, že velká část populace pracovala v jiných oborech, než k jakým měla předpoklady, vzdělání i osobní preference.⁴⁰⁸ Problém v zákonech byl svým způsobem jednoduchý. Genderová rovnost byla sice zaručena, nicméně mnoho paragrafů se odkazovalo na bezpečí žen, náročnost těžké práce a jiné výjimky, které ženám neumožňovaly pracovat v určitých oborech s důsledky v cenové politice platů, jež byly výrazně vyšší právě v zaměstnáních s nočním či nebezpečným provozem.

Socialistické právo zároveň vnímalo ženy jako matky s mnoha právy, ale nikoliv muže jako otce ve stejném postavení. Ženy byly v mnoha zaměstnáních těžko zařaditelné právě díky právům na časové úpravy ohledně péče o děti do jejich patnáctého roku.⁴⁰⁹ Výše uvedená fakta se týkají všech žen v Československu včetně výtvarnic na volné noze s tím rozdílem, že jejich platové ohodnocení sice nemělo žádný strop, ale ani žádnou jistotu výdělku či placené dovolené, kterou jim Fond většinou nijak neproplácel. Mohly pouze využívat rekreační objekty se sníženou sazbou s tím, že výtvarnice či výtvarník zažádal Fond o rezervaci pobytu na některé z využívaných budov pro sebe a případně svou rodinu. Úhradu za ubytování platili v hotovosti výtvarníci přímo v kanceláři Fondu. Žádné jiné bonusy se podle vzpomínek pamětníků neposkytovaly.

Další nalezené rozdíly si ukážeme na konkrétních případech jednotlivých pamětnic. Cílem této kapitoly není zpracovat genderovou tematiku, ani obsáhnout celou šíři

zákonodárstvím. Barbara HAVELKOVÁ, *Genderová rovnost v období socialismu, Komunistické právo v Československu: kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009, s. 203.

⁴⁰⁶ Kateřina LIŠKOVÁ, *Politika touhy*, Brno 2022, s. 21.

⁴⁰⁷ Tamtéž, s. 21.

⁴⁰⁸ Povinnost pracovat čl. 19 odst. 2, věta druhá ústavního zákona č. 100/1960 Sb., Ústava Československé socialistické republiky; Jediným zaměstnavatelem byl podle § 8 zákona č. 65/1965 Sb., Zákoník práce v letech 1948–1989 stát. Školská reforma měla za pozitivní důsledek zvýšení vzdělanosti žen, absolventky vysokých škol v roce 1934 tvořily 14 % a v roce 1987 44 %. Nicméně zůstala výrazná segregace oborů. Barbara HAVELKOVÁ, *Genderová rovnost v období socialismu, Komunistické právo v Československu: kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009, s. 191.

⁴⁰⁹ Tamtéž, s. 203., s. 210.

problematiky žen na volné noze, ale pokusit se porovnat životní zázemí pěti citovaných pamětnic s tradičním vnímáním socialistické ženy v období normalizace.

Jak již bylo výše řečeno, po komunistickém převratu se v roce 1948 situace žen v československé společnosti dramaticky změnila. Na základě marxismu-leninismu, který si kladal za cíl v Československu vytvořit společnost bez třídních rozdílů, bylo považováno nerovnoprávné postavení žen za neslučitelné se socialistickou společností.⁴¹⁰ Proměna společenského postavení žen byla spojena s formováním nové společnosti a uskutečňovala se prostřednictvím kolektivních opatření a programů, ne pouze individuálními snahami.

Tento výrazný a pozitivní posun byl patrný i v oblasti výtvarného umění. Po druhé světové válce se situace na uměleckých školách v mnohém zlepšila a umožnila většímu počtu žen získat přístup ke studiu.⁴¹¹ Poměry na Akademii výtvarných umění v Praze nebyly pro ženy v období poválečného obnovení školy zcela přívětivé, avšak na konci padesátých a v průběhu šedesátých let byl zaznamenán nárůst počtu studentek, jenž rostl v následujících dvou dekadách.⁴¹² Nelze ovšem opominout skutečnost, že střední a vysoké školství bylo zcela zapovězeno statisícům dospívajících, kteří měli nepřízřusobivé rodiče, což byli všichni, kteří se nějakým způsobem postavili vůči totalitnímu režimu. Vzdělání v uměleckých oborech bylo silně privilegované, a tudíž nedostupné pro určitou skupinu mladých, byť talentovaných lidí.⁴¹³

Tento vývoj na vysokých uměleckých školách odrážel celospolečenský trend narůstajícího vzdělání žen v československé společnosti. Ale i v uměleckém světě se projevovaly nedostatky v podobě výrazně nevyváženého zastoupení pracujících žen na nejvyšších místech v odvětvích své profese. Statistiky z té doby naznačují, že ženy byly

⁴¹⁰ Marianna PLACÁKOVÁ, „Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace“, s. 91: [online]. [cit. 2023-02-12] Dostupné:

<https://www.academia.edu/100530480/_Ženy_vystavuj%C3%ADc%C3%AD_ženy_vystavené_Oficiáln%C3%AD_výstavn%C3%AD_politika_v_obdob%C3%AD_tzv_normalizace_>

⁴¹¹ Tamtéž, s. 92.

⁴¹² Například v roce 1956 absolvovalo 9 studentek a 30 studentů, což bylo mnohem vyšší číslo než v roce 1948, kdy na této akademii studium nedokončila žádná žena. V osmdesátých letech pokračoval tento trend s 13 až 15 studentkami a 29 až 37 studenty, což odpovídalo vcelku čtvrtinovému až třetinovému podílu žen mezi umělci na škole. Tamtéž, s. 92.

⁴¹³ Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 332; Pamětnice Martina Hamplová uvádí svou osobní zkušenost, kdy po útěku svého strýce hudebníka do Německé spolkové republiky sice úspěšně složila talentové zkoušky na pražskou uměleckou školu, ale její nepřijetí bylo opakovaně vysvětleno nevhodností takového oboru v roce 1978 a odůvodněno potřebou jejího ročníku ve zdravotnictví. Rozhovor s Martinou Hamplovou vedla Dana Chrástilová dne 26.12.2023 v Praze.

značně skeptické ohledně možností postupu do vyšších funkcí ve svém zaměstnání. Na výtvarné scéně se tato segregace projevovala především tím, že ačkoli na vysokých uměleckých školách bylo běžné najít studentky, vystudované ženy zpravidla nezastávaly pedagogické pozice, s výjimkou pedagožek užitého umění.⁴¹⁴ Ženy se častěji, než ve volném umění uplatňovaly a byly více oceňovány v oblastech spojených s užitým uměním, jako byl textil, sklo a keramika. Tyto oblasti byly tradičně více vnímány jako „ženské“ a proto zde ženy nacházely více příležitostí ke svému profesnímu rozvoji.

Zde máme příklad pamětnice Šárky Radové, která sama sebe v popisovaném období vnímala jako výtvarnici „druhého“ řádu, jelikož keramika stála mimo hlavní proud tzv. velkého umění. Vystudovaná vysoká umělecká škola jí zaručila možnost úspěšně pracovat ve svém keramickém oboru, ale o posun na vyšší pozice v uměleckém světě ani neměla zájem. Citelně ovšem zaznamenávala finanční podhodnocení svého keramického oboru v období sedmdesátých a osmdesátých let oproti přechozí dekádě šedesátých let, kdy její rodiče měli výrazně lepší podmínky ve stejném uměleckém oboru.⁴¹⁵ Zrovna tak pamětnice Alena Šlapáková, jež se svým uměleckým středoškolským vzděláním ani nepomýšlela na vyšší pozici ve struktuře uměleckých svazů či jiných podniků ohledně umění. Popisovala situaci v textilním výtvarnictví, kde v procentuálním zastoupení výrazně převažovaly ženy a jejich umělecká práce v oboru byla považována za méně hodnotnou než malba, grafika a sochařství. To jmenovaná výtvarnice pocítovala nejvíce v situacích před uměleckými komisemi a při zajišťování vhodných prostor k výstavní činnosti, kde se zřetelně upřednostňovali především muži, ale také vysokoškolsky titulovaní umělci.⁴¹⁶

Podíváme-li se na situaci v obsazenosti umělecky zaměřených institucích, zjistíme, že během celého období normalizace se žádná žena nestala ředitelkou velkých sbírkotvorných institucí, jako je Národní galerie v Praze, Slovenská národní galerie nebo Moravská galerie v Brně. Stejně tak nebyla žádná žena zvolena rektorkou na vysokých uměleckých školách, jako byly AVU, UMPRUM nebo VŠVU.⁴¹⁷ Například na přelomu

⁴¹⁴ Marianna PLACÁKOVÁ, „Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace“, s. 92-93: [online]. [cit. 2023-02-12] Dostupné: <[⁴¹⁵ Rozhovor se Šárkou Radovou vedla Dana Chrástilová ze dne 6.3.2023 v Praze Dejvicích.](https://www.academia.edu/100530480/_Ženy_vystavuj%3%ADc%3%AD_ženy_vystavené_oficiáln%3%AD_výstavn%3%AD_politika_v_obdob%3%AD_tzv_normalizace_></p></div><div data-bbox=)

⁴¹⁶ Rozhovor se Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová v Kunicích ze dne 16.5.2023.

⁴¹⁷ AVU – Akademie výtvarného umění v Praze, UMPRUM – Vysoká uměleckoprůmyslová škola v Praze nebo VŠVU – Vysoká škola výtvarného umění v Bratislavě.

sedmdesátých a osmdesátých let se ženy – umělkyně ve vedoucích pozicích na AVU téměř nevyskytovaly.⁴¹⁸ Výtvarnice nebyly téměř zastoupeny ani v žádných svazových uměleckých strukturách.⁴¹⁹ Všechny oslovené pamětnice potvrdily výše uvedené poznatky tak, že za celé období normalizace osobně neznaly žádnou ženu v uvedených pozicích a ony samy podobné ambice neměly.⁴²⁰

Pro všechny pamětnice byla zásadní možnost vystavovat svá díla jak z prezenčních, tak i existenčních důvodů. Zde vidíme markantní rozdíly v možnostech, které měly akademicky vzdělané ženy a středoškolsky vzdělané ženy v rezervacích výstavních prostor. Teoretička dějin umění Marianna Placáková řešila otázku analýzy seznamů oficiálních monografických výstav současných umělců, konajících se v oblastních galeriích v letech 1970 až 1989, kde bylo umělkyním poskytnuto zhruba 10–25 % celkového programu.⁴²¹

Pohled na problematiku lze zaměřit i na mládež, která byla v období socialistického režimu v Československu považována za důležitou společenskou skupinu, na níž se zaměřovala totalitní propagace a politika. Totéž platilo i v uměleckých oblastech, kde např. existovala komise mladých v rámci Svazu výtvarných umělců. Galerie mladých se po celém Československu věnovaly výstavám s mládežnickou tematikou a často prezentovaly studenty a nedávné absolventy AVU a UMPRUM. Pro mnohé z nich to byla jejich první samostatná výstava. V galeriích mladých byla často více než polovina výstav zaměřena na práce čerstvě dostudovaných umělkyní a umělců. Tato tendence se držela

⁴¹⁸ Přes relativně vysoké procento žen v zastupitelských sborech v socialistickém Československu se ženy do vedoucích pozic v politice nedostávaly. Za celé období státního socialismu působily ve vládě pouze dvě ženy, a to konkrétně Ludmila Jankovcová a Božena Macháčová – Dostálová. Během normalizace v české ani federální vládě nepůsobila žádná žena, což ukazuje na výraznou genderovou nerovnováhu a nedostatek rovných příležitostí pro ženy v politickém vedení. Marianna PLACÁKOVÁ, „*Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace*“, s. 95: [online]. [cit. 2023-02-12] Dostupné:

<[⁴¹⁹ Například na IV. sjezdu Svazu československých výtvarných umělců \(ČSVU\) v roce 1987 byla v předsednictvu pouze jedna žena \(teoretička Jaroslava Pecharová\) mezi 23 muži. V ústředním výboru ČSVU bylo 55 mužů a pouze dvě ženy \(„zasloužilá umělkyně“ Věra Drnková Zářecká a Jaroslava Pecharová\). Tamtéž, s. 96.](https://www.academia.edu/100530480/_Ženy_vystavuj%C3%ADc%C3%AD_ženy_vystavené_Oficiální_%C3%AD_výstavn%C3%AD_politika_v_obdob%C3%AD_tzv_normalizace_>.”</p></div><div data-bbox=)

⁴²⁰ Pamětnice – Alena Šlapáková, Šárka Radová, Dana Zámečníková, Olina Stárková a Bohunka Waageová.

⁴²¹ Marianna PLACÁKOVÁ, „*Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace*“, s. 101: [online]. [cit. 2023-02-12] Dostupné: <[129](https://www.academia.edu/100530480/_Ženy_vystavuj%C3%ADc%C3%AD_ženy_vystavené_Oficiální_%C3%AD_výstavn%C3%AD_politika_v_obdob%C3%AD_tzv_normalizace_>.”</p></div><div data-bbox=)

až do konce sedmdesátých let.⁴²² Pamětnice Dana Zámečnicková popisovala svou vlastní podobnou zkušenost, kdy ještě při studiu architektury na UMPRUM dostala příležitost pracovat v ateliéru SIAL, který byl zaměřený na podporu mladých talentů. Zároveň měla možnost využít výstavních prostor pro absolventy UMPRUM.⁴²³

I když státní socialismus ve velké míře přispěl k emancipaci umělkyně tím, že umožnil všeobecné vzdělání a přístup na umělecké školy jako AVU a UMPRUM, ve skutečném uměleckém prostředí byla tato emancipace omezená. Ve Svazu byly vedoucí pozice převážně obsazeny muži a ve Fondu taktéž. Rovněž v případech výstavní praxe vystavovaly ženy nejčastěji v méně prestižních galeriích, například ve výše uvedených Galerích mladých. Čím výše se galerie nacházela v hierarchii Svazu, tím nižší zastoupení žen bylo (například ve Výstavní síni Mánes).⁴²⁴ Nicméně je třeba poznamenat, že v případě velkých skupinových výstav současného umění a v některých případech i v rámci celých programů galerií, které se zaměřovaly na monografické výstavy umělkyně (například v Galerii D), se dosáhlo největšího zastoupení žen v historii českého výstavnictví.⁴²⁵

Přesto lze vyslovit názor, že během období normalizace došlo k výraznému zlepšení statusu žen – umělkyně a jejich postavení ve společnosti. V tomto procesu však byly přítomny určité mantinely patriarchální struktury socialistického režimu. Tento vývoj reflektoval dvojí napětí: na jedné straně podporu žen – umělkyně a jejich umělecké seberealizace, na druhé straně ale i zachování patriarchálního status quo. Tímto způsobem se emancipace žen v Československu uskutečňovala v rámci silně patriarchálně strukturovaných mocenských vztahů, v uměleckých svazech nevyjímaje.⁴²⁶

Pamětnice Alena Šlapáková měla na tuto problematiku jiný názor: „*Co se týká mě jako ženy výtvarnice, nepamatuji si, že bych se cítila méněcenná nebo hůře ohodnocená. Rozdíl mezi muži a ženami v této oblasti nebyly žádné.*“⁴²⁷

⁴²² Alena BINAROVÁ, *Svaz výtvarných umělců*, Olomouc 2017, s. 23.

⁴²³ Rozhovor s Danou Zámečnickovou dne 16.3.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.

⁴²⁴ Marianna PLACÁKOVÁ, „*Ženy vystavující, ženy vystavené. Oficiální výstavní politika v období tzv. normalizace*“, s. 104. [cit. 2023-02-12] Dostupné: <https://www.academia.edu/100530480/_Ženy_vystavujicí_%C3%ADc%C3%AD_ženy_vystavené_Oficiální_%C3%AD_výstavní_%C3%AD_politika_v_období_%C3%AD_tzv_normalizace_>.

⁴²⁵ Tamtéž, s. 104.

⁴²⁶ Tamtéž, s. 118.

⁴²⁷ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

Lze tedy konstatovat, že v socialistickém Československu ženy získávaly stále častěji vysokoškolské vzdělání, které postupně vedlo k emancipaci a vzrůstající samostatnosti na trhu práce, včetně uměleckých oborů. Dvě z oslovených pamětnic vystudovaly vysoké umělecké školy a obě měly zajištěný vstup do Svazu výtvarných umělců, jejich vzpomínky se shodují v několika bodech.⁴²⁸ Významný rozdíl spočíval v tom, že se obě cítily mnohem nezávislejší a sebejistější než pamětnice s uměleckým vzděláním ze střední školy, jež svou nejistou pozici vnímaly díky náročnému a zdlouhavému procesu vstoupit do uměleckého svazu. Ale všechny pamětnice měly stejně silnou potřebu a lze napsat i touhu uplatnit své umělecké dovednosti a využít svého dosaženého vzdělání ve společnosti.

Vzdělání tak nezadržitelně představovalo důležitý krok vpřed pro rovnost mezi pohlavími a ženy se staly aktivními aktérkami společenského života ve všech směrech.⁴²⁹ Oproti zkušenostem oslovených pamětnic zůstala většina žen v socialistickém Československu platově diskriminována a měla málo příležitostí na vyšší pozice.⁴³⁰ Eva Kotasová ve své diplomové práci velmi podrobně rozebírá články a reakce ženského časopisu *Vlasta*, kde si nelze nepovšimnout faktu, že nikde nenajdeme zmínku o ženách vymykajících se socialistickým zaměstnaným ženám, pouze pejorativně o ženách, jež nepracují vůbec.⁴³¹ Články o výtvarnicích pracujících na volné noze časopis *Vlasta* nezmiňuje víceméně vůbec nebo se mi je nepodařilo dohledat. Rozhovory s pamětnicemi ukázaly, že tento časopis neodebíraly.

Václav Havel k této problematice v roce 1975 uvedl fakta o nízkém počtu kulturních časopisů, které by alespoň latentně pokryly potřebu společnosti a nekompromisně odsuzuje úroveň všech časopisů vydávaných po konsolidaci: „...pokud nějaký přetrval, je tak zglajchšaltován, že téměř nemá smysl ho brát v potaz.“⁴³²

⁴²⁸ Pamětnice – Šárka Radová a Dana Zámečnicková.

⁴²⁹ Ivo MOŽNÝ, *Sociologie rodiny*, Praha 2002, s. 150-155.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 161-162. Většinová společnost vykazovala v době normalizace průměrnou mzdu zaměstnaných žen nižší o zhruba jednu třetinu než příjem mužů na stejných pozicích. Hana HAVELKOVÁ, Libora OATES-INDRUCHOVÁ (ed.), *Vyvláštěný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*, Praha 2015, s. 101.

⁴³¹ Eva KOTASOVÁ, *Každodennost žen – matek za normalizace z hlediska výchovy dětí a péče o rodinu*, Diplomová práce, Praha 2015: [online]. [cit. 2023-02-12] Dostupné: <<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/71107/120176878.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

⁴³² Václav HAVEL, *Moc bezmocných, Dopis Gustávu Husákovi*, Praha 1975, s. 25.

8.6. Umělecké komise v praxi pamětníků

První zkušenost s uměleckou komisí na počátku sedmdesátých let byla pro výtvarnici Olinu Stárkovou i Alenu Šlapákovou velmi stresující. Zkušenosti byly i pro ostatní pamětníky spíše nepříjemné, vnímali danou situaci jako nutné zlo, které přinášelo sice možnost prodeje jejich děl nebo schválení státních zakázek, ale zůstával v nich pocit určitého ponížení. Nutnost občasného přepracovávání předložených prací zaznamenali všichni pamětníci a jak shodně uvedly pamětnice, musely návrhy bez řádného vysvětlení důvodu upravit.⁴³³ Pamětníci se rovněž shodli na opakujících se situacích, kdy vůbec nevěděli, kdo je v umělecké komisí přítomen a kdo rozhoduje o schválení. Svou práci pouze odevzdali a trpělivě čekali na výsledek, někdy na chodbě a někdy doma i několik dní. Malířka Bohunka Waageová oproti tomu v osmdesátých letech zažila opačnou zkušenost, kdy již jako prověřená výtvarnice své návrhy či práce nemusela vůbec předkládat.⁴³⁴

Výtvarnice Alena Šlapáková a Šárka Radová vnímaly jako nejhorší ideovou komisí pro spolupráci architekta s výtvarníkem a shodně popisovaly nízkou odbornost dané komise a citelnou korupci, kterou poznaly na vlastních projektech. Malíř Karel Prášek předkládal své práce minimálně z důvodu nemožnosti oficiálních výstav, ale i tak uvedl nepříjemnou zkušenost, kdy své malby musel předkládat i čtyřikrát po sobě, než mu byly schváleny pro malou domácí výstavu. To vše z důvodu absence realistické malby v jeho autorské tvorbě. Designér Václav Šlapák prožíval časté zamítnutí své tvorby komisemi z důvodu opakovaně uváděné neobornosti, již mu socialistický stát v podstatě nařídil na počátku padesátých let jako odplatu za buržoazního otce.

Všichni pamětníci uvedli shodně jedinou pozitivní stránku uměleckých komisí, vyjma zmiňované komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem, a to, že byla hlídána kvalita předkládaných děl.⁴³⁵ Tento druh kontroly dnes považují oslovení výtvarníci za chybějící proces v současném uměleckém světě České republiky.

⁴³³ Pamětnice – Šárka Radová, Alena Šlapáková a Olina Stárková

⁴³⁴ Rozhovor s Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrástilová dne 28.8.2022 a 19.1.2024.

⁴³⁵ Pamětnice – Šárka Radová, Alena Šlapáková, Olina Stárková a Dana Zámečnicková

8.7. Práce a výstavní činnost na západě

Cestování a práce v západním zahraničí byly v poslední čtvrtině osmdesátých let mírně uvolněné i díky možnosti zřízení soukromého devizového účtu, který mohli získat pouze ti, kteří měli víceméně pravidelné příjmy ze Západu, a do této kategorie spadala i část výtvarných umělců na volné noze.⁴³⁶ Umělci s vlastním účtem měli možnost vycestovat na základě vlastních devizových prostředků, což byl v poslední dekádě osmdesátých let velký pokrok, který umožnil snazší výstavní či pracovní zahraniční činnost.⁴³⁷

Jazyková bariéra představovala základní problém integrace.⁴³⁸ Cizí jazyk, povinný ruský jazyk nepočítaje, umělo naprosté minimum československé populace.⁴³⁹ Při srovnání výpovědí jednotlivých pamětníků bylo nalezeno velké množství podobností.

Socialistický stát vytvářel podmínky pro vycestování většiny oslovených pamětníků tak, aby si zajistil jejich návrat. Rodinní příslušníci, a to především děti, zůstávali jako rukojmí státu s nemožností vycestovat se svými blízkými.⁴⁴⁰

Výdělky ze zahraničí podléhaly velkým srážkám a převodu na tuzexové poukázky, kterými bylo možné platit pouze v prodejnách Tuzex nebo byly směnitelné na černém trhu. Výtvarnice Bohunka Waageová, Alena Šlapáková a Dana Zámečnicková uvedly, že jim z každého výdělku v západních zemích bylo strháváno více než třicet procent.⁴⁴¹ Ti, kteří vystavovali nebo pracovali v západním zahraničí, uvedli své zkušenosti s StB, ať již formou přítomného pracovníka zahraničního podniku Art Centrum nebo následných pohovorů na služebnách StB, kde se nevyhnuli nepříjemnému osobnímu výslechu o svém pobytu v zahraničí, o rozhovorech v galeriích i hotelích, kde trávili nahlášený a kontrolovaný pobyt.⁴⁴²

⁴³⁶ Počty devizových účtů byly velmi malé, v roce 1982 jich bylo v České republice 871 a na Slovensku 303. Během osmdesátých let celkový počet vystoupal na 4 708 bez účtů právnických osob. Jan Rychlík, *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu. Pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848–1989*, Praha 2007, s. 128.

⁴³⁷ Výjezdní doložky byly definitivně zrušeny 4.12.1989. Ladislav KUDRNA, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022, s. 210.

⁴³⁸ Ondřej HAVÁČ, *Exil a identita*, Praha 2022, s. 110–110.

⁴³⁹ Tamtéž, s. 116.

⁴⁴⁰ Tento způsob záruky uvedli shodně pamětníci Alena Šlapáková, Olina Stárková, Bohunka Waageová, Šárka Radová, Dana Zámečnicková a Václav Šlapák (přejeté informace od manželky).

⁴⁴¹ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 21.7.2018 v Praze, dne 20.12.2018 v Praze dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

⁴⁴² Pamětnice – Bohunka Waageová, Dana Zámečnicková a Alena Šlapáková

Jiří Vaněk v zahraničí až do konce roku 1989 nevystavoval a Karel Prášek posílal své obrazy do zahraničí tajně přes své přátele, kteří pro něj pořádali prodejní výstavy, jichž se nikdy nemohl osobně zúčastnit.⁴⁴³

V létě 1969 manželé Šlapákoví zvažovali emigraci, ale nakonec se rozhodli zůstat v Československu, aby nemuseli riskovat bezpečí svého dvouletého syna.⁴⁴⁴ Ostatní oslovení výtvarníci o vystěhování do zahraničí ani neuvažovali, měli v Československu zázemí, rodinu, a i přes občasné předvolání k StB kvůli zahraničním cestám se v republice cítili relativně bezpečně.

Sklářská výtvarnice Dana Zámečnicková jako jediná z pamětníků vystavovala se svým manželem v době normalizace po celém světě. Oba využívali finanční výhody spolupráce s Art Centrem včetně nevysokých cestovních diet, jež jim podnik zahraničního obchodu proplácel.⁴⁴⁵

Důvody k neemigraci u vybraného vzorku pamětníků z řad zaměstnanců podniků zahraničního obchodu uvádí i historička Lenka Krátká, jež spolu s narátory shodně vypovídala o tom, že se mohli v Československu věnovat své profesi, celkem volně cestovat a zabezpečit své rodiny z jejich pohledu lépe než při možném opuštění socialistického bloku.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Rozhovor s Karlem Práškem vedla Dana Chrastilová dne 18.7.2021 a 17.1.2023 v Praze na Bohdalcí.

⁴⁴⁴ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

⁴⁴⁵ Rozhovor s Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 a dne 6.4.2024 v ateliéru v pražských Jinonicích.

⁴⁴⁶ Mezi pamětníky jsou zaměstnanci různých podniků zahraničního obchodu, podnik Art Centrum není zmiňován, nicméně lze předpokládat stejné modelové situace. Stejně zkušenosti popisují i výtvarníci této práce. Nicméně je nutné brát v potaz, že v obou případech byli osloveni jen lidé, kteří neemigrovali. Miroslav VANĚK, Lenka KRÁTKÁ, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014, s. 265.

8.8. Rodinné zázemí

Autocenzura spadá i do této kapitoly, jelikož rodiče – výtvarníci na tom byli stejně jako všichni ostatní občané socialistického státu. Možná dokonce hůř, protože jejich práce zcela vybočovala ze socialistického standartu a byla tzv. na očích nejen jejich obdivovatelů, ale také všudypřítomné StB. Strach o budoucnost svých potomků, o jejich vzdělání a možnosti bral výtvarníkům navíc i svobodnou volbu tvořit, mluvit a myslet. V době sedmdesátých a osmdesátých let se mezilidské vztahy odehrávaly především v rodinném prostředí, které bylo bezpečnou zónou a většina oslovených pamětníků pracovala právě v tomto prověřeném okruhu svých blízkých. Ovšem umělci a lidé ve svobodných povoláních potřebovali i spřízněné duše mimo úzký rodinný kruh a existenci oficiálních uměleckých svazů a zájmových kroužků, které byly pod přímou kontrolou režimu a jež zkrátka nemohly nahradit dřívější spolky a kluby spontánně vznikající v šedesátých letech. Umělecké spolky mimo povolený standart byly striktně zakázány. Oslovení pamětníci do žádných neoficiálních spolků nepatřili, podle jejich vzpomínek se setkávali pouze v soukromí v úzkém přátelském kruhu a snad i bez strachu, že je poslouchá někdo, kdo nemá.

Svým dětem pro jistotu vlastní názory neříkali nebo se používala běžná fráze „*Hlavně to nikomu neříkej.*“. Děti zmiňovaných výtvarníků byly vychovávány často odlišně než jejich vrstevníci. Rodiče pracovali doma nebo v ateliéru, nechodili do zaměstnání, neměli závodní jídelny a ani jiné socialistické výdobytky v podobě společných podnikových dovolených, dětských táborů apod. Sice existovaly tábory a dovolené organizované Fondem, ale pamětníci je využívali minimálně, a to i z důvodu zcela jiného pracovního režimu.

Z vyprávění jedné pamětnice o svém malém synkovi je zřejmá snaha o kontrolu správné socialistické výchovy. Školáček v první třídě na učitelčinu otázku, co dělají rodiče, odpověděl, že si doma hrají, a myslel svou odpověď zcela vážně. Následovaly otázky sociálního odboru a jejich kontrola rodinného prostředí, kde že si rodiče „hrají“. Kreslení a malování lze snadno nazvat hrou, ovšem vysvětlit to v roce 1973 sociální pracovníci bylo mnohem těžší.⁴⁴⁷ Podobné cenzurní chování lze najít i mnoha příběžích

⁴⁴⁷ Zmíněný školák je Václav Šlapák (*1966), syn Aleny Šlapákové a Václava Šlapáka, škola se nacházela v pražském Hloubětíně. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 16.5.2022 ve Kunicích – Vidovicích.

v projektu *Naše normalizace*, kde například publicistka Jarmila Johnová popisuje své mateřství plně „nenormálního“ chování v socialistické vlasti, kde k vybočení z norem stačilo mít „jen“ tři zdravé děti a vysokoškolský titul.⁴⁴⁸ Někteří z pamětníků shodně uvedli vzpomínky na výroky svých dětí o jejich jistotě, že nechtějí jít cestou svých rodičů na volnou nohu, pravděpodobně pocítovaly potřebu žít standartní život v zaměstnaneckém poměru.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let docházelo k významným změnám v rodinné politice, jež se současně promítly do práv žen a jejich postavení. Od února 1948 byla rodinná politika zaměřena především na zajišťování vysoké zaměstnanosti žen, mateřská dovolená byla minimální a ženy byly nuceny vrátit se do práce v co nejkratší době. Většina rodin byla až roku 1971 bez mateřského příspěvku. Počátek sedmdesátých let s nástupem Gustáva Husáka do funkce předsedy ÚV KSČ přinesl změny ve finanční politice státu.⁴⁴⁹ Bylo zvýšeno porodné a mateřská dovolená byla prodloužena na dvacet šest týdnů i pro ženy ve svobodném povolání.⁴⁵⁰ Pamětnice Alena Šlapáková uvedla, že tyto finanční státní úpravy výrazně ulehčily postavení rodiny dvou výtvarníků se dvěma malými dětmi s tím, že jejich mateřský příspěvek byl v roce 1971 pět set korun po dobu následujících pěti let.⁴⁵¹

Během Husákovy vedení bylo přijato mnoho opatření podporujících natalitu a rodinu. Patřily sem například zvýšené sociální dávky pro rodiny, masová výstavba nových panelových bytů nebo poskytování novomanželských půjček. Tato opatření měla významný vliv na vysokou porodnost v první polovině sedmdesátých let, neboť v tehdejší socialistickém Československu se ženy často ocitaly v situaci, kdy byly nuceny pracovat i v období, kdy měly malé děti, a staly se tak spoludržitelkami rodin. Důvodem k tomu byl nedostatečný příjem jejich manželů, který ani na úrovni životního minima nestačil zajišťovat životní úroveň celé rodiny. Příjmy žen se tak staly nezbytností pro udržení určitého materiálního standardu a všechny pamětnice se v nutnosti vlastního

⁴⁴⁸ Adam DRDA, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011, s. 55.

⁴⁴⁹ Gustáv Husák (1913–1991) byl československý prezident mezi lety 1975–1989.

⁴⁵⁰ Zákon č. 88/1968 Sb., o prodloužení mateřské dovolené, o dávkách v mateřství a o přídavcích na děti z nemocenského pojištění ze dne 1. července 1963. 1963., § 27, s. 248.

⁴⁵¹ Od roku 1971 byl mateřský příspěvek vyplácen všem ženám s dětmi do 2 let věku, s vyšší částkou v případě více dětí. Od roku 1973 byly poskytovány novomanželské půjčky pro získání a vybavení bytu s nízkým úrokem na dobu 10 let. Tyto půjčky obsahovaly odpis částky 2 tis. Kčs na první dítě a 4 tis. Kčs na každé další dítě. Eva KOTASOVÁ, *Každodennost žen – matek za normalizace z hlediska výchovy dětí a péče o rodinu*. Diplomová práce, Praha 2015: [online]. [cit. 2023-01-12] Dostupné: <<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/71107/120176878.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>; Zákon č. 107/1971 Sb., o mateřském příspěvku ze dne 8. října 1971.

výdělku do rodinného rozpočtu shodly. Jejich postavení ve společnosti tedy nebylo pouze výlučné, ale díky jejich genderové rovnoprávnosti a s tím spojeným nadstandartním příjmem bylo v socialismu v mnohém výjimečné.

9. Případové studie

9.1. Normalizační umění v Kamenickém Šenově

U velkého státního projektu v roce 1976 se v severočeském městečku Kamenický Šenov sešla zdánlivě nesourodá skupina lidí, která v následujících měsících úzce spolupracovala a tehdejší rezultat můžeme z části vidět i v současné době. Hlavní projektant nové továrny na výrobu lustrů v Kamenickém Šenově Karel Pech,⁴⁵² mladá manželská dvojice výtvarníků, Alena a Václav Šlapákoví,⁴⁵³ sochař a herec ruského původu Václav (Vjačeslav) Irmanov a pražský architekt Radko Bubník.⁴⁵⁴ Co svedlo tyto rozdílné odborníky před bránu rozestavěné fabriky v letech tuhého socialismu? Jakou formou byla spolupráce několika lidí bez předchozí vzájemných vazeb schválena, financována a úspěšně za účasti vysokých státních orgánů i předána k užívání? A především tíživá otázka současnosti, kdo nese zodpovědnost za katastrofální stav dodnes stojící betonové rozpadající se skulptury v blízkosti parkoviště před hlavním vchodem firmy Preciosa–lustry a.s. sídlící v původní továrně?⁴⁵⁵ Na tyto i další otázky se pokusí odpovědět následující text s tím, že pro kontextualizaci tématu byly využity studie Petra Freiwilla,⁴⁵⁶ které doplnily terminologii uvedenou v orálně historických interview

⁴⁵² Karel Pech (*1934 Praha – †1977 Praha) byl pražský architekt a projektant.

⁴⁵³ Alena Šlapáková (*1941 Praha) je pražská grafička a malířka, která v současnosti žije a pracuje nedaleko Prahy. V popisovaných letech byla členkou Svazu československých výtvarných umělců a tehdejší tvorba se zaměřovala na textilní výtvarnictví (Artprotis, Aradekor), dřevěné intarzie a návrhy skulptur pro veřejný prostor. Václav Šlapák (*1937 Praha – †1996 Praha) byl pražský průmyslový designer, sochař a vynálezce. V popisovaných letech byl členem Svazu československých výtvarných umělců, jeho tvorba byla zasazena především do veřejného prostoru, automobilového designu, různých inovujících metod v širokém záběru výtvarně technických směrů.

⁴⁵⁴ Václav Irmanov (*1919 Anapa – †1995 Praha), vlastním jménem Vjačeslav Irmanov, byl ruského původu, žijící od roku 1938 v Praze. Byl to všestranný umělec – sochař, zpěvák, hráč na kytaru a také i filmový herec. Ve Svazu československých výtvarných umělců byl od první poloviny šedesátých let, ovšem po srpnu 1968 se ocitl na tzv. indexu a nemohl samostatně vystavovat. V době realizace skulptury v Kamenickém Šenově měl za sebou již několik autorských prací ve veřejném prostoru a architektuře, mimo jiné plastika na průčelí smuteční obřadní síně v Humpolci a jiná díla–například: *Sochy a města: České umění 50.-80. let 20. století ve veřejném prostoru: evidence, průzkumy a restaurování*. [online]. 2019 [cit. 2023-03-08]. Dostupné: <<https://sochyamesta.cz/zaznam/1036>>.

⁴⁵⁵ *Sochy a města: České umění 50.-80. let 20. století ve veřejném prostoru: evidence, průzkumy a restaurování*. [online]. 2019 [cit. 2023-03-08]. Dostupné: <<https://sochyamesta.cz/zaznam/2242>>

⁴⁵⁶ Studie vznikly v rámci výzkumného cíle Industriálního dědictví, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury ČR na dlouhodobý koncepční rozvoj (DKRVO) Petr Freiwilla, *Světlo a sklo, Závod na lustry v Kamenickém Šenově, 2021; Stavba československo-jugoslávského přátelství*. “Sklářský kombinát Crystalex v Novém Boru. [online]. 2023 [cit. 2023-06-08]. Dostupné: <<https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2019/03/04.pdf>>.

s pamětnicí Alenou Šlapákovou a Radko Bubníkem.⁴⁵⁷ Využity byly i sepsané vzpomínky dcery Václava Irmanova, Kateřiny Irmanovové, dnes již zesnulé manželky Karla Pecha Miluše Pechové⁴⁵⁸ a fotografie osobního archivu autorky textu.

V předlistopadovém Československu zajišťovaly státní procentuální podíl každé socialistické výstavby velmi dobře placené státní zakázky s tím, že výběr realizačního týmu byl prakticky na hlavním projektantovi.⁴⁵⁹ Neustranné výběrové řízení nebylo dle doložených výpovědí pamětníků v těchto situacích využíváno. Lze vznést hypotetickou otázku, nakolik zde figurovala protekce či korupce mimo oficiálně domluvené podmínky. Nemáme pro tento případ přímé důkazy, nicméně oslovení pamětníci se shodují na platbách, které probíhaly bez dokladu z ruky do ruky. V tomto konkrétním případě šlo o domluvenou spolupráci ze vzájemného přátelství a důvěry na pozadí státních zakázek, které si mezi sebou přerozdělovali pouze vybraní jedinci z řad uměleckých profesí.

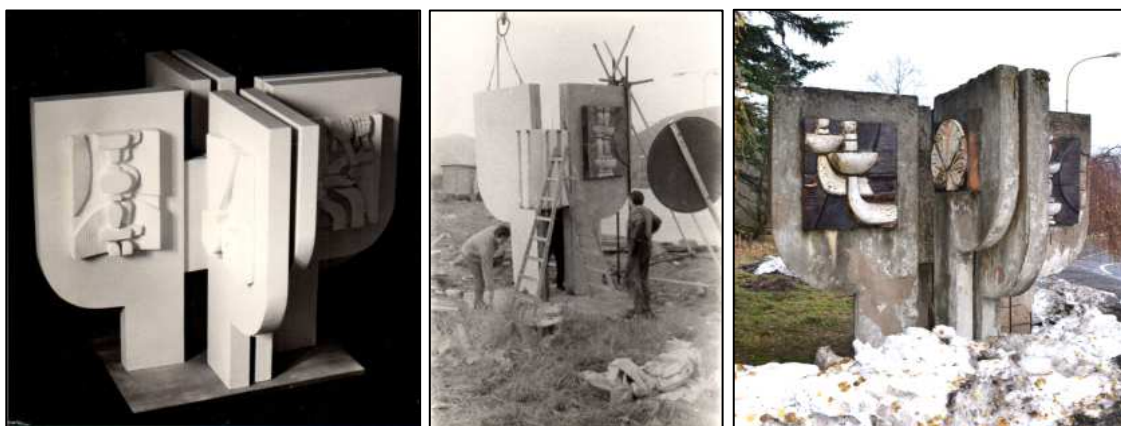
Počátek jejich mnohaleté spolupráce neproběhl na žádné stavbě ani v kanceláři, a dokonce ani v Československu. Architekt Pech se v létě roku 1969 na dovolené v bývalé Jugoslávii seznámil s výtvarníky Alenou a Václavem Šlapákovými. Obě rodiny zde trávily dovolenou a uvažovaly o emigraci z okupovaného Československa. Manželé Šlapákové se emigrace obávali, jelikož jejich malý dvouletý syn zůstal v Praze v péči babičky. I přes ujišťování přátel ze zahraničí o možnosti vydání dítěte přes Červený kříž se mladí výtvarníci rozhodli v západních zemích nezůstat a na konci léta se do okupované země vrátili společně s rodinou architekta Pecha. Státní hranice se se západními zeměmi v srpnu 1969 na dlouhá léta zavřela, ale ani jedna z rodin nelitovala svého návratu. Vzniklé přátelství přineslo v následujících letech nejen vzájemné pracovní propojení výtvarníka s architektem, ale i společné mnohaleté soužití obou rodin ve dvojvilce na tehdejších okraji Prahy v Hostavicích.

⁴⁵⁷ Radko Bubník (*1944 Praha) je český architekt, který v popisovaných letech pracoval pro podnik Architektonická služba. Rozhovor s Radko Bubníkem vedla Dana Chrástilová dne 21.10.2019 v Praze.

⁴⁵⁸ Miluše Pechová (*1935 Praha – †2022 Praha) byla manželka architekta Karla Pecha a dlouholetá přítelkyně manželů Šlapákových. Rozhovor s Miluší Pechovou vedla Dana Chrástilová dne 3.12.2019 v Praze.

⁴⁵⁹ Každá socialistická stavba měla podmínku podle tehdejšího zákona tzv. Hlava 5 výtvarné realizace u každé stavby ve výši tří a pěti procent z celkové ceny stavby; Ing. arch. Radko Bubník (*1944), rozhovor dne 21.10.2019 v Praze; „*Spolupráce architekta s ostatními výtvarnými umělci bude financována a honorována podle příslušných ustanovení ceníku projektových a inženýrských prací, jakožto samostatně ohodnocovaná činnost. Ceník projektových a inženýrských prací vydá Státní komise pro investiční výstavbu do 31. prosince 1965.*“ Usnesení vlády československé socialistické republiky ze dne 28. července 1965 č. 355 o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě.

Právě tady vznikla mnohá umělecká díla podporovaná architektem Pechem, který dokázal rozpoznat nevšední talent mladých výtvarníků. Příležitost prvního společného projektu přišla právě ve zmiňovaném roce 1976, kdy si Karel Pech musel vybrat umělce pro stavbu nové fabriky na severu Čech. Jak již bylo řečeno, výběr lidí do realizačního týmu neprobíhal formou soutěže nebo komisního výběru, ale pouze na základě známostí a doporučení. A aby mohl hlavní projektant obhájit zapojení tehdy neznámých umělců, seznámil je s českým sochařem Václavem Irmanovem. Jeho ruský původ, podle vzpomínek Aleny Šlapákové, přinesl nepochopení nastalé situace, kdy manželé Šlapákové žili v domnění vnucené spolupráce s výtvarníkem, který dokázal zaručit ideově nastavená pravidla socialistického státu. Nicméně neznalost skutečnosti, že sochař Irmanov byl v popisovaných letech na indexu, nebyla pro nikoho ze zúčastněných překážkou. Ze vzpomínek Aleny Šlapákové a Radko Bubníka je zřejmé, jak málo byla politická otázka probírána uvnitř tehdejšího realizačního týmu. Důležitý byl vstřícný proces, vzájemná komunikace a důvěra. Výtvarník si navíc musel obhájit své návrhy tak, aby ideově prošly uměleckou komisí i závěrečnou kontrolou.



Obrázek 13, Kamenický Šenov, ukázky z děl zleva: model skulptury předkládaný komisi, realizace skulptury 1977, stav v roce 2018.

Sochař Irmanov měl za sebou v roce 1976 řadu úspěšných realizací přes společnost Skloexport,⁴⁶⁰ kde prokázal svou schopnost vytvořit skulptury pro veřejný prostor ve spolupráci s architektem i přes to, že měl z politických důvodů zakázanou samostatnou výstavní činnost. Pro manželé Šlapákovy to byl první velký projekt a uvědomovali si jeho

⁴⁶⁰ Společnost Skloexport měla monopol na vývoz veškerého skleněného zboží od roku 1949 se sídlem v Praze.

důležitou roli, která při své úspěšnosti mohla znamenat přístup ke státním zakázkám, které si mezi sebou rozdělovali především absolventi vysokých uměleckých škol. Václav Šlapák měl v padesátých letech velmi špatný kádrový původ kvůli svému otci s buržoazní minulostí a jeho žena Alena sice vystudovala uměleckou školu, nicméně „pouze“ střední. Státní zakázky byly dosud pro tuto dvojici nedostupné. Sochař Irmanov tak představoval uměleckou záruku, ovšem jeho velkorysý návrh betonové sochy s rozevřenýma rukama, které měly držet keramické vlysy s politicky neškodnými tématy zpracování lustrů, byl nad jeho možnosti realizace. Přivítal navrhovanou spolupráci s technicky zdatným vynálezcem a stal se součástí realizačního týmu.

Čtyři výtvarné objekty pro Kamenický Šenov měly naplnit zákon týkající se všech stavebních projektů třemi až pěti procenty z celkového rozpočtu, který byl v případě stavby fabriky přidruženého sídliště a restaurace vysoký. Více než třímetrový firemní znak zavěšený na fasádu nové budovy v úctyhodné výšce až pod samotnou střechou, betonová skulptura zdobící prostranství před vstupem do fabriky, železná plastika ve vnitrobloku sídliště a velkoplošná dřevěná intarzie do nového hostince.

Asi největší podíl angažovanosti patřil designerovi Šlapákovi, jenž stál u všech čtyř realizací, a jeho ženě Aleně, která pro zadaná díla připravila pečlivé návrhy. Výkresy a první papírové modely vznikaly společnými silami pro pražskou uměleckou komisi v Mánesu, kam se vypravili i s architektem Pechem a sochařem Irmanovem. Do precizních detailů propracované sádrové modely komisi zaujaly, ovšem předpokládaná výška jednotlivých plastik byla nad jejich dosavadní zkušenosti a bylo pro ně obtížné uvěřit, že lze podobnou akci zvládnout v domácích podmínkách. Komisař vznesl pochopitelnou otázku ohledně množství betonu, které bylo zapotřebí k výrobě skulptury. Václav Šlapák neznal slovo nemožné, jak je zřejmé ze zaznamenaného rozhovoru s Alenou Šlapákovou, která živě popisuje situaci na jejich vůbec první zkušenosti s uměleckou komisí: *„Žádný problém!“* vysvětloval designer: *„Betonové panely vyrobíme před naším domem, budou se pokládat na sebe, oddělíme je povoskovaným papírem. Železnou plastiku budu vařit doma, v patře zatím nebydlíme, je tam na to dostatečný prostor a až přijede jeřáb, vysadíme okna a plastiku odvezeme do Šenova.“* Svou řeč výtvarník dokončil slovy: *„Už jsem si to všechno spočítal.“*⁴⁶¹

⁴⁶¹ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 6.12.2019 v Praze.

Šokovaná komise nazvala Václava Šlapáka šilencem a zakázku v plném rozsahu k překvapení všech přítomných schválila. Ideový námět byl z jejich pohledu zcela v pořádku, plán realizace podpořil tým architektů a prostřednictvím Českého fondu výtvarných umělců bylo garantováno financování a budoucí odměna výtvarníkům. Fond zajišťoval celý proces zakázky, což bylo pro výtvarníky z dnešního pohledu mnohem jednodušší než porevoluční praxe, kdy se museli naučit, jak vše zajistit po vlastní ose.

Pražská komise v Mánesu ovšem požadovala vypracování dalších, větších a detailnějších modelů v takové podobě, aby mohli výtvarníci dosáhnout na dvacetiprocentní nárok z konečné ceny. Výtvarníci museli v následujících dvou letech sami financovat nákup veškerého materiálu a potřebného náradí, které navíc nebylo na běžném trhu a pokud se sehnalo tzv. pod pultem, bylo velmi drahé. Koupit nutné složky do kvalitního pevného betonu bylo téměř nemožné, jelikož soukromé firmy neexistovaly a státní podniky měly zákaz cokoli pro soukromé osoby vyrobit nebo jim prodat. Nakoupit stavební materiál bylo v sedmdesátých letech možné pouze ve stavebninách, kde byla velmi úzce profilovaná standardizovaná nabídka a cokoli nad tento rámec bylo pouze podpultové zboží. Obstarat cement, písek a železo na výrobu kvalitních sochařských skulptur vyžadovalo logistické myšlení a schopnost obejít několikaměsíční čekací doby. Ty zákonitě nastaly po vydání tzv. materiálových listů s kulatým razítkem, jež vydal Fond výtvarných umělců na základě schválených návrhů.

Jenže do podrobností vypracovaný model železné třímetrové plastiky u druhé komise neprošel, byl příliš zdobný a nebyl podložen technickou dokumentací. Ta ovšem při první návštěvě požadována nebyla. Výtvarník se při nesouhlasu komise neměl kam odvolat, stanovisko bylo dané a odpor nepřicházel v úvahu. Model se musel přepracovat a doplnit přesnými technickými výkresy, které na základě těžko uchopitelných vizí svého manžela vypracovala Alena Šlapáková. Komise na třetím sezení návrhy odsouhlasila a všem zúčastněným se hodně ulevilo. Umělecká komise byla tehdy všemocná, s jejím nesouhlasem by několikaměsíční práci nikdo neproplatil a vzniklé náklady by zůstaly pouze na výtvarnících. Architekti Pech a Bubník byli zaměstnanci architektonických společností s řádným platem, ale tři najmutí výtvarníci jiné příjmy neměli a museli, mimo jiné, uživit i své rodiny.

Stejný proces shánění materiálů proběhl i pro plastiku ze železných plátů určenou pro zavěšení na fasádu fabriky. Silné železné pláty bylo nutné nařezat z naprosto nedostupného materiálu a v konečné fázi platby přes Fond výtvarných umělců i zaplatit.

Václav Šlapák se podle vzpomínek jeho ženy i architekta Bubníka oháněl „pouze“ kulatým razítkem umělecké komise a dokázal přesvědčit vedení ČKD⁴⁶² ke spolupráci, kterou měli oficiálně zakázanou. Jakým způsobem proběhly platby vůči podniku ČKD se bohužel dohledat nepodařilo. Obrovské množství železných plátů dorazilo k soukromé vilce, která se na pár měsíců proměnila k nepoznání. Svařování třímetrové plastiky z nebezpečně ostrých částí v prvním patře rodinného domu nebylo běžnou činností na tehdejší okraji Prahy. Pochyby všech přítomných narůstaly (kromě autora řešení) s přibývajícím velikostí objektu, který se tyčil v budoucím obývacím pokoji až po špičku střechy. Pomáhali i sousedé včetně architekta Pecha a jeho ženy.



Obrázek 14, Kamenický Šenov, ukázky z děl vlevo: realizace železné plastiky 1977, stav v roce 2018.

Zároveň probíhala i stavba betonové desky před rodinným domem manželů Šlapákových, která musela být naprosto vodorovná a několik desítek centimetrů silná, aby unesla váhu betonových panelů navržené skulptury. Z rozhovorů s tehdejšími sousedy vyplývá, že považovali výtvarníky za neškodné podivíny a rádi přes plot pozorovali nevšední činnost.

Hlavní výzva přišla v podobě inovativního řešení výroby jednotlivých betonových bloků pro skulpturu. Shánění potřebných rolí povoskovaného papíru bylo marné. Ve výrobě je měla pouze jedna, dnes již zapomenutá, fabrika v Praze, která měla striktní zákaz prodeje mimo státní podniky a v dostupných stavebninách se nedala koupit ani pod pultem. Jak se Václavu Šlapákově podařilo přesvědčit vedení podniku se dnes již

⁴⁶² ČKD Praha – původní společnost Českomoravská – Kolben Breitfeld, Daněk a spol. byla založena 1871, v roce 1945 znárodněna a do roku 1989 byla vedena jako státní podnik se zaměřením na strojírenskou výrobu.

nedozvíme, ale nenahraditelnou složku svého nápadu záhy dovezl na staveniště a za účasti mnoha zvědavců začal vyrábět formu pro vylití betonu.

Během několika následujících měsíců střídavě vznikaly obě hlavní skulptury, betonováním jednotlivých bloků a svařováním firemního znaku. Velkou roli hrálo i počasí, vylévání panelů bylo možné jen za slunečných dní, jelikož žádné zastřešení pracovní plochy nebylo k dispozici. Forma byla detailně propracována z dřevěných prken a ohnutého plechu, kam se naléval kvalitní beton zpevněný kovovými sítěmi. Každá další vrstva byla proložena povoskovaným papírem a díky opětovně vytvořené formě narůstal blok betonu do ohromné masy.

Dnes jsou v degradovaném materiálu skulptury znatelné jednotlivé vrstvy tehdejší týdny vznikající práce. Postupně se na obrovský monolit během týdnů práce přišlo podívat snad celé okolí pražských Hostavic i Dolních Počernic, začaly se dokonce domlouvat sázky ohledně nemožnosti oddělení jednotlivých částí pouze za pomoci papíru. Lidem bylo výtvarníků líto, nevěřili, že se bloky od sebe oddělí.

Střecha domu poskytla dostatečnou oporu pro zavěšení dřevěného stojanu, který dokázal udržet třímetrové železné pláty vařené autogenem k sobě. Václav Šlapák, na očích téměř všech místních obyvatel, spojoval jednotlivé díly obřího znaku s grácií sobě vlastní, nicméně potřeboval veškerou pomoc svých spolupracovníků, aby vůbec bylo možné vytvořit rovné sváry.

Po několika měsících roku 1976 hrubá práce na skulpturách skončila. Svařený plastický znak zabíral celé patro rodinného domu, které bylo otevřené až po střešní trámy, a objekt potřeboval závěrečnou povrchovou úpravu. Ta spočívala v nanášení jemných sekaných kamínků. Do pečlivé práce se zapojil celý realizační tým včetně několika sousedů. Práce byla po mnoha dnech konečně dokončena.⁴⁶³

Kolona aut odvezla několikatunové objekty do Kamenického Šenova (obr. 14–15) a následně zavěšený třímetrový znak byl během tří dnů vidět ze širokého okolí. Rozevřené betonové ruce druhé skulptury potřebovaly pouze osazení keramickými vlasy

⁴⁶³ Pamětnice Alena Šlapáková: „*Ulice plná lidí s úžasem sledovala vysazená okna vilky, přistavený jeřáb i nákladní vozy. Podařilo se! Plastika byla za nemalého úsilí uložena na korbu nákladního vozu. Dav přihlížejících přenesl svou pozornost k betonovým dílcům zdánlivě splených do jednoho obrovského monolitu. Lidé z okolí i celý realizační tým se zatajeným dechem očekávali, zda se od sebe panely oddělí nebo zůstanou v podobě nepoužitelné masy betonu. Lano jeřábu se tehdy napnulo a bez problému oddělilo jeden panel od druhého, lidé tleskali a sledovali další průběh práce včetně nakládky na vůz všech osmi dílů budoucí skulptury.*“ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 21.7.2018 v Praze, dne 20.12.2018 v Praze a dne 1.8.2023 ve Vidovicích – Kunicích.

sochaře Irmanova, který byl po celou dobu instalace nápomocen svými dlouholetými zkušenostmi z terénu.

Úspěšné zahájení provozu fabriky, které probíhalo v přítomnosti mnoha místních i pražských představitelů jak umění, tak tehdejší politiky, mělo za následek pokračování spolupráce čtyř hlavních postav. První dvě díla ze čtyř byla za své atypické a odvážné řešení vysoce finančně ohodnocena,⁴⁶⁴ výtvarníci si oddychli a začali připravovat plány dalších dvou realizací.

Vyhledávání dobových případových studií z dob normalizace by mohlo pomoci k záchraně některých uměleckých děl, která upadla v zapomnění a rozpadají se ve smutná torza. Příběhy pamětníků odhalují detailní výrobní proces s celým svým složitým vývojem a tehdejšími překážkami, ať už ve formě ideových komisí či nedostatku materiálu, a co především, ukazují lidskou snahu předat umělecká díla lidem kolem sebe. Pokusili jsme se oživit zájem o předrevoluční díla, ukázat nadšení a poctivou spolupráci několika lidí z různých oborů. Odhalit snahu generace výtvarníků, kteří dokázali předvést svůj talent bez ohledu na těžkou dobu sedmdesátých let a zanechali po sobě výraznou stopu ve veřejném prostoru. Odpovědi na otázky, které byly položeny v úvodu, v sobě zanechaly prvky nostalgie a i nevyřešeného problému s restaurováním zmiňovaných výtvarných děl na severu Čech.



Obrázek 15, Kamenický Šenov, stav skulptury a jejích keramických vlysů v roce 2018.

⁴⁶⁴ Podle vzpomínek (nepodložených fakturací) Aleny Šlapákové se jednalo o zakázku asi za 500 tisíc korun československých s tím, že platba byla rozdělena do tří částí (Fond výtvarných umělců 10 %, autor návrhu sochař Václav Irmanov 30 %, manželé Šlapákoví 60 %). Tentýž.

Třímetrový nástěnný znak v současnosti již není možné vidět, jelikož byl po revolučních změnách roku 1989 sundán a uložen neznámo kde. Keramické vlysy ve skulptuře rozevřených rukou lze vidět před podnikem Preciosa v rozpadající se stavu. Nezájem o restaurování díla z dob normalizace je smutnou připomínkou dnes tzv. zapomenutých děl (obr. 13–16). Po prvních úspěšných zakázkách následovaly další realizace, tentokrát pod vedením architekta Radko Bubníka. Obě práce se v Kamenickém Šenově dodnes zachovaly. Velkoplošná dřevěná intarzie byla umístěna v místní restauraci⁴⁶⁵ a třímetrová kovová plastika ve tvaru víceramenného lustru byla instalovaná do parku poblíž. Impozantní tvar plastiky přitahuje svou pozornost dodnes. Lehce sice změnila svůj vzhled díky místním nadšencům, kteří celý objekt vybrousili a natřeli sytě bílým nátěrem, nicméně svůj původní ráz si zachovala dodnes. Částečné finanční krytí nákladů obnovy poskytla společnost Preciosa. Interiérová dřevěná intarzie je v majetku restaurace a její stav vyžaduje celkové zrestaurování.

Betonová plastika před hlavním vchodem v současné době vykazuje vysokou míru degradace materiálu ve spodních částech rozevřených „rukou“ (obr. 15) a časem hrozí



Obrázek 16, Kamenický Šenov, dřevěná intarzie 1977.

celkové zřícení objektu. Keramické dlaždice s tematickými motivy si za uplynulé roky vytvořily zvláštní patinu a byla by zajisté škoda, kdyby toto působivé výtvarné dílo z dob normalizace podlehl definitivní zkáze. Problém nezájmu o rekonstrukci je pravděpodobně ve vlastnictví díla, které původně patřilo k fabrice Lustry Kamenický Šenov. Dnes je pozemek, na kterém plastika stojí, ve vlastnictví města Kamenický Šenov. Snad se najde způsob, jak dílo zrestaurovat a zachovat ho pro budoucí generace.

⁴⁶⁵ Vedle zmiňovaného pozemku byl postaven hostinec (dnes restaurace Skleník) pod vedením architekta Radko Bubníka přes podnikovou zakázku podniku Architektonická služba. Ing. arch. Radko Bubník (1944), rozhovor dne 21.10.2019 v Praze. V současnosti je intarzie ve vlastnictví majitele restaurace a její stav vyžaduje celkový restaurátorský zásah.

9.2. Autorství smuteční kaple v Podbořanech

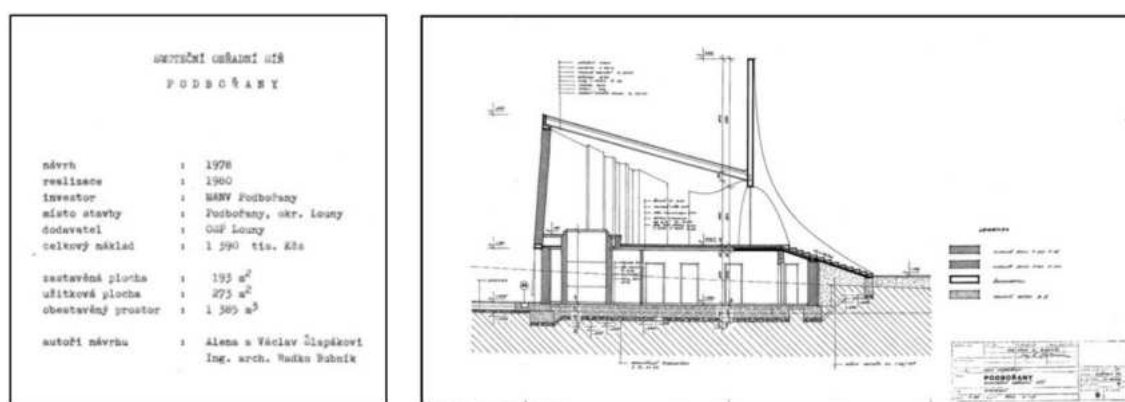
Rozhodnutí města Podbořany vybudovat v roce 1978 novou smuteční síň a přilehlý urnový háj předcházelo osobní setkání tehdejšího předsedy Národního výboru s architektem Radko Bubníkem a výtvarníky Alenou a Václavem Šlapákovými. Rozhovor proběhl v blízkém městě Kryry při architektonických a výtvarných úpravách prodejny potravin na náměstí tohoto severočeského města, kde již zmiňovaná trojice dokončovala usazení plastického emblému do čela budovy. Podbořanský předseda byl zaujat výsledkem jejich spolupráce a zmínil se před nimi o plánu svého města na novou výstavbu jihovýchodně od historického jádra s tím, že ještě nemají vyřešený žádný projekt, ale mají velkorysou představu o architektonickém záměru. Pražský designer Václav Šlapák nabídl své řešení, podrobně a s velkým nasazením popsal předsedovi svou vizi stavby v brutalistním stylu, která bude vycházet z tvaru kónického válce a paraboloidu prolomeného do prostoru v západním směru. Předseda byl podle pamětníků záměrem zcela zaujat a vzhledem k tomu, že architekt Radko Bubník se k dohodě mezi předsedou a designerem přidal, mohli domluvit počátek vzájemné spolupráce. Projekt byl domluven s tím, že celou stavbu povede jako hlavní architekt právě Radko Bubník a zajistí veškeré potřebné kroky k zahájení realizace. V zásadě tudíž neproběhlo žádné výběrové řízení, výběr realizačního týmu byl v rukou hlavního architekta, který si v tomto případě přizval své pražské přátele.⁴⁶⁶

Radko Bubník byl v sedmdesátých letech renomovaný architekt zaměstnaný v podniku Architektonická služba,⁴⁶⁷ který měl zkušenosti s komisí pro architekturu i s pražskou uměleckou komisí v Mánesu. Projekt smuteční síně musel projít vícestupňovým schvalovacím procesem. Pro první krok bylo zapotřebí schválení zamýšleného návrhu místním Národním výborem, pro který manželé Šlapákoví připravili velmi detailní sádrový model (obr. 18, nahoře, jenž podle vzpomínek pamětnice Aleny vznikl poměrně obtížně. Václav Šlapák popisoval své vize velmi nestandartně a jeho

⁴⁶⁶ Výběru výtvarníka mohla předcházet veřejná soutěž, kterou organizoval Český fond výtvarných umění (ČFVU), a nominace byly navrhovány uměleckými komisemi při ČFVU, ve kterých zasedali i členové Svazu československých výtvarných umělců. Nicméně konečné rozhodnutí měl vždy hlavní architekt projektu. Národní památkový ústav: [online]. 2023 [cit. 2023-06-08]. Dostupné: <<https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2015/04/06.pdf>>, s. 334.

⁴⁶⁷ Vladislava ŘÍHOVÁ – Zuzana KŘENKOVÁ, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo, Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa, Opuscula historiae artium: časopis Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2016. Roč. 65, č. 1, 2, 1997, s. 105.*

žena se opakovaně snažila v papírových modelech uchopit technický záměr tak, aby byl vhodný po případném schválení Národním výborem i pro architektonickou komisi. Společně s Radko Bubníkem pak na základě modelu připravili architektonické plány a předložili svůj záměr Národnímu výboru města Podbořany, který se smělou dispozicí smuteční síně souhlasil. Objevily se i problémy v podobě oponentů z řad politiků a stavebních inženýrů, kteří zpochybňovali možnost podobného řešení, i přesto však Václav Šlapák dokázal přivést projekt svými argumenty až k podpisu smlouvy. Zajímavá otázka v celém projektu bylo autorství, které je dodnes přisuzováno pouze Radko Bubníkovi, ač na projektových i stavebních plánech jsou uvedeni všichni tři autoři. K vysvětlení této nesrovnalosti se dostanu v následujících odstavcích a v samotném



Obrázek 17, Projektční plány Smuteční síně Podbořany 1978.

závěru.

Návrh zadání byl schválen, podán v lednu 1978 a i přes drobné obtíže bylo stavební povolení vydáno ještě v listopadu téhož roku. Hlavním investorem byl Městský národní výbor Podbořany a za výstavbu byla zodpovědná firma OSP Louny STAS Podbořany.⁴⁶⁸ Stavební dokumentaci byl pověřen architekt Radko Bubník, který si zvolil realizační tým. Projekt čekal druhý krok a tím byla pražská komise architektů, jíž bylo nutné podložit záměr argumentací o realizovatelnosti navrhované technologie, pomocí které bylo v předchozích letech postaveno několik obdobně řešených staveb v Československu.

Například řešení železniční zastávky v podobném stylu bylo vystaveno v Bruselu na Expo 58 v pracích polských architektů Arseniusze Romanowicze a Piotra Szymaniak, kteří svůj záměr využití hyperbolického paraboloidu zvládli s přesvědčivou grácií.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Smuteční síň Podbořany: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://pamatkovykatalog.cz/pravni-ochrana/smutecni-sin-s-urnovym-hajem-25474721>>.

⁴⁶⁹ Železniční zastávku v hyperbolickém paraboloidu ve Varšavě navrhli v letech 1954-1955 architekti Arseniusz Romanowicz a Piotr Szymaniak, jejichž nadčasové návrhy byly vystaveny na Brusel Expo 58 a realizovány byly až v letech 1960-1962: [online]. [cit. 2023-06-08]. Dostupné:

Jinou extravagantní stavbou v podobném stylu se mohl Václav Šlapák inspirovat v senetářovském kostele, který měl řešení z betonu a skla od architekta Ludvíka Kolka, jenž pro vnitřní úpravy použil vitráž. Podobně byla plánovaná i smuteční síň v Podbořanech.⁴⁷⁰ Taktéž smuteční síň v Prostějově, kterou navrhl architekt Blahoslav Adamík v roce 1970, byla realizována v brutalistním stylu a byla dokončena v roce 1977, pouhý rok před zahájením stavby v Podbořanech.⁴⁷¹ Nicméně lze konstatovat, že alespoň přibližně konstruované stavby byly v socialistickém bloku velmi ojedinělé a je zároveň zajímavé, jakým způsobem totalitní moc řešila výběr stavebního řešení smutečních síní, které v mnohém nahrazovaly funkci sakrálních staveb.

Povolení finančně náročného architektonického řešení smuteční síně ukazuje výrazně jinou kategorii staveb, které v socialistickém Československu nahradily systém nežádoucích sakrálních objektů.⁴⁷² Podbořanská smuteční síň v následujících letech neprošla žádnou radikální přestavbou a představuje tak jednu z nejlépe dochovaných staveb v širokém okolí jak materiálově, tak stylově díky kvalitativně hodnotné spolupráci architekta s výtvarníky. Smuteční síň nebyla v době normalizace řazena mezi sakrální nepovolené stavby a svým způsobem stála na okraji restrikcí náboženských aktivit.⁴⁷³ „Jediné“, co obě komise zamítly, byl plánovaný kříž, který měl být vložen do čela monolitu. Kříž symbolizující sakrální stavbu musel být odstraněn i z modelů a plánů smuteční síně.⁴⁷⁴

Abych alespoň nastínila termín brutalismus, tento výraz nevznikl ze slova „brutální“, jak by se pravděpodobně nabízelo, ale z francouzského „beton brut“, tedy z výrazu pro surový beton.⁴⁷⁵ Tento architektonický směr se poprvé projevil v padesátých letech 20. století a je spjat s významným architektem Le Corbusierem, který například navrhl Cité

<<http://expo58.blogspot.com/2009/01/hyperbolick-paraboloid-uprosted-msta.html>>; Pamětnice Alena Šlapáková vypověděla, že její manžel navštívil v roce 1977 Dukovany, kde se mohl inspirovat tvarem chladicích věží ve tvaru rotačního hyperboloidu s využitím litého betonu. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 29.11.2023 v Praze.

⁴⁷⁰ *Kostel svatého Josefa*: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.stavbaweb.cz/kostel-sv-josefa-v-senetaov-6431/clanek.html>>.

⁴⁷¹ To nejlepší z architektury 60. a 70. let v České republice. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.techlib.cz/cs/84372-12-10-2020-15-1-2021-to-nejlepsi-z-architektury-60-a-70-let-v-ceske-republice>>

⁴⁷² Architektura 60. a 70. let v České republice. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/architektura/2020-architektura-60-a-70-let-v-ceske-republice-od-bruselskeho-slohu-po-brutalismus/>>.

⁴⁷³ Architektura 80. let, s. 37: [online]. [cit. 2023-26-11].

Dostupné:<<http://www.architektura80.cz/files/books/atyp.pdf>>.

⁴⁷⁴ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 21.7.2018 a 20.10.2023 v Praze.

⁴⁷⁵ Brutalismus: architektura betonu s nejistou budoucností: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.stavebnictvi3000.cz/clanky/brutalismus-architektura-betonu-s-nejistou-budoucnosti>>.

Radiouse v Marseille u stavby Unité d' Habitation na konci čtyřicátých let.⁴⁷⁶ Brutalistní stavby se vyznačují robustním, monolitickým a blokovým vzhledem, často v geometrickém stylu, a především širokým využitím litého betonu s přiznanými obtisky bednění.⁴⁷⁷

Třetím krokem k započetí stavby byla pražská umělecká komise, která měla rozhodnout o realizaci vnitřních prostor, kde byla navržena prosklená mozaika, vitrážové dveře a skleněné lustry. Dále byly posuzovány atypické vstupní dveře, které byly situovány na konci monumentálního předsazeného schodiště v podobě půlkruhové stěny s dvoukřídlými dveřmi a plánovaný nápisem „*živote díky*“. Vitráž měla umělecky ztvárnit výtvarnice Alena Šlapáková jako abstraktní barevnou mozaiku.⁴⁷⁸ Umělecká komise v Mánesu všechny návrhy schválila.

Problém však nastal v lidské rovině. Vše potřebné bylo schváleno, práce na smuteční síni se rozeběhly podle plánu, ale mezi členy týmu nastal rozkol. Designér Václav Šlapák neměl z politických důvodů možnost studovat a chyběl mu titul, který by ho opravňoval k podpisu smlouvy mezi Národním výborem a autorem řešení. Architekt Radko Bubník byl určen jako hlavní architekt a při zahájení stavby chybělo uznané autorství manželům Šlapákovým na předávacích projektech. Designér Václav Šlapák tak celou situaci považoval za záměrné nedodržení ústní dohody mezi ním a architektem. Došlo k vážné neshodě, která přetrvala dlouhá desetiletí, a dodnes je uveden jako autor řešení pouze Radko Bubník. Nicméně v roce 2019 (obr.17zmiňovaný architekt poskytl ochotně původní plány, kde jsou uvedeni všichni tři autoři s vysvětlením, že tehdy musel uvést pouze sebe z důvodů neuznání patřičné způsobilosti manželů Šlapákových, kteří neměli potřebné vysokoškolské vzdělání v daných oborech. Později chtěl tento nedostatek napravit, ale manželé Šlapákoví se z projektu stáhli a stavba síně byla dokončena bez jejich přímé účasti.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ Zdeněk Lukeš: Le Corbusierův monumentální příklad kolektivního bydlení v Berlíně: [online]. [cit. 2023-28-11]. Dostupné: <<https://www.earch.cz/revue/clanek/zdenek-lukes-le-corbusieruv-monumentalni-priklad-kolektivniho-bydleni-v-berline>>.

⁴⁷⁷ Brutalismus: architektura betonu s nejistou budoucností: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.stavebnictvi3000.cz/clanky/brutalismus-architektura-betonu-s-nejistou-budoucnosti>>.

⁴⁷⁸ Tento záměr byl dokončen až několik let po započetí prací pražským výtvarníkem, který použil téma představující běh lidského života od narození až po úmrtí. Zde se rozchází vzpomínky pamětnice Aleny Šlapákové a záznam z archivu města Podbořany, pamětnice uvádí malíře Radomíra Koláře (1924-1993, Radomír Kolář byl český výtvarný umělec) a archivní záznam výtvarníka Kloudu, který mozaiku dokončil v prosinci 1980: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné:

<<https://www.podborany.net/mesto/historie/podborany/kroniky-mesta-podborany/kronika-1968-1984/>>.

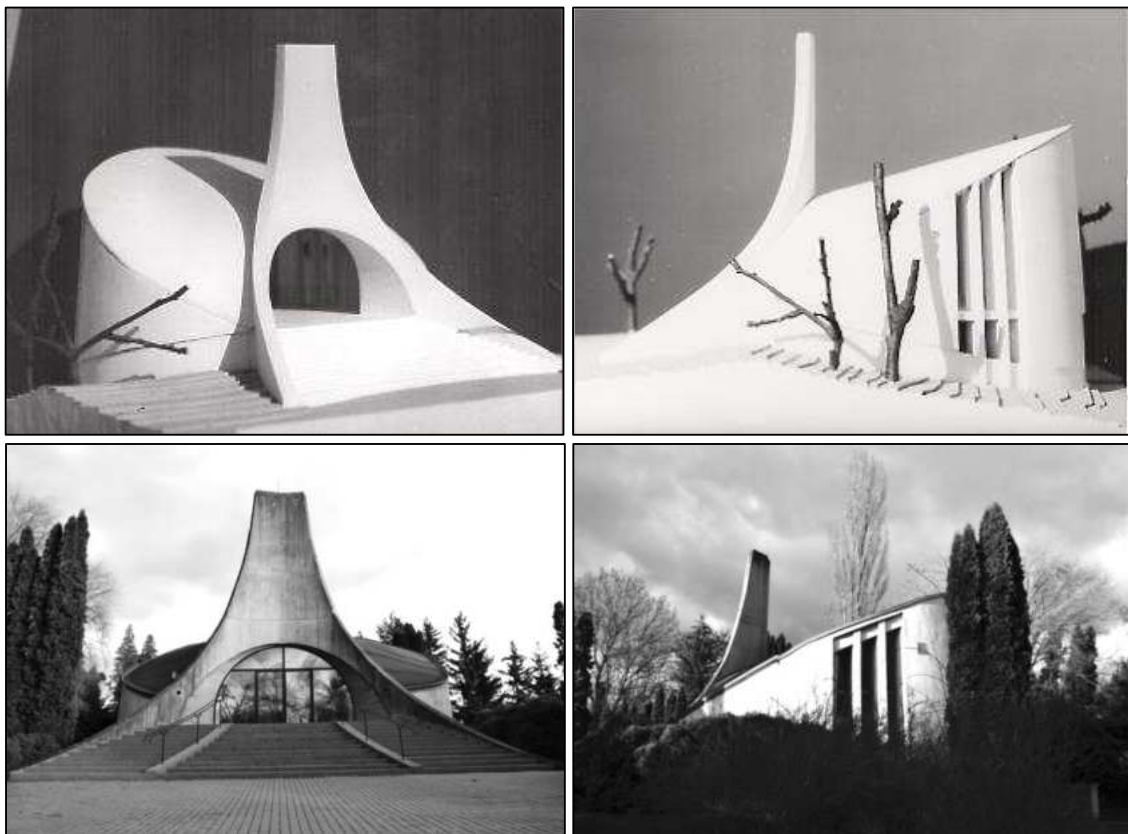
⁴⁷⁹ Ing. arch. Radko Bubník (1944), rozhovor vedla Dana Chrastilová dne 21.10.2019 v Praze; Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 21.7.2018 v Praze.

Celá budova smuteční síně byla postavena z cihel, ale samotná věž je z železobetonu litého do bednění, které bylo vytvářeno až na místě stavby. Původní plánované dokončení mělo proběhnout v roce 1980, ale slavnostní otevření bylo posunuté o celé tři roky a proběhlo tudíž až 29. října 1983. Při jeho zahájení byl projekt uveden jako součást volebního programu Národní fronty města Podbořany.

Smuteční síň je dodnes stále plně funkční, ale neřadí se mezi české kulturní památky. Oproti původní podobě zaznamenala v průběhu času změny, které ale způsobil spíše lidský vandalismus a nezáměr v období prvních dvou desetiletí po změně režimu. Její kdysi impozantní měděná střecha, která byla viditelná ze širokého okolí, je dnes smutně šedá, tvořená nevzhlednými asfaltovými pásy (obr. 18, dole). Parabolické křídlo si sice zachovalo vzhled pohledového betonu, kde jsou výrazné obtisky bednění vzniklé při tehdejší výrobě, ale jsou zde viditelné stopy degradace materiálu a jistě by si zasloužily restauraci. Původně žulové schodiště prošlo největšími změnami. Po žulovém obložení zůstaly v devadesátých letech dvacátého století pouhé betonové schodnice, který byly v roce 2014 citlivě nahrazeny stěrkou z probarveného kamene a schodiště získalo nové upravené kovové zábradlí. Stejný rok byly vsazeny i nové vstupní dveře s moderní vitráží.⁴⁸⁰

Využívání a postupné restaurování této brutalistní stavby ukazuje zájem města Podbořany a smuteční síň tak zůstává připomínkou socialistické výstavby s uměleckou hodnotou, kterou je potřeba chránit. Tato studie se snažila vykreslit dobovou scénu, kdy kritéria ke vzniku nestandardní architektury byla závislá na vůli Národního výboru, který byl v roce 1977 v Podbořanech evidentně otevřený novým možnostem ve výstavbě. Autorství pražského designera Václava Šlapáka a jeho ženy Aleny je dnes veřejnosti skryté díky tehdejší politické situaci v uměleckých svazech, které neuznaly možnost signování architektonického díla či alespoň jejich podílu na návrzích výtvarníkům bez vysokoškolského titulu. Studie otevírá možnost doplnit tuto část minulosti jedné výjimečné stavby díky rozhovorům s pamětníky, kteří se podělili o své vzpomínky, jež byly v mnohém nesnadné, a dokázali si vysvětlit nedorozumění vzniklé před čtyřmi desítkami let.

⁴⁸⁰ Opravu smuteční síně lze vidět ve video reportáži z roku 2016: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<<https://www.podborany.net/mesto/videokanal-mesta/videoreportaz-oprava-smutecni-sine-v-podboranech-772cs.html>>>.



Obrázek 18, Smuteční síň Podbořany, nahoře: model pro komisi 1978, dole: stav v roce 2019.

9.3. Rekonstrukce soukromé chalupy Miroslava Müllera

Komunistickou moc lze popsat mnoha způsoby, od naprostého pohrdání zákonem, přes vyhrožování a manipulování až k poctivé práci a životě lidí, kteří raději zavřeli své oči, aby mohli dělat svou práci. Dostávali se tím do situací, kdy nemohli své názory vyslovit, pokud nechtěli riskovat nejen svou kariéru, ale i samotnou existenci. Pokusím se na příkladu rekonstrukce původní chalupy v Krompachu na severních hranicích Československa ukázat roky 1978 až 1981 z pohledu výtvarníků na volné noze. Vzpomínky pamětnice Aleny Šlapákové, přátel výtvarníků a několika dalších nestranných osob, včetně záznamů z Národního archivu, Archivu ÚV KSČ, Archivu bezpečnostních složek a dalších dostupných zdrojů, daly dohromady nevšední příběh z doby tuhé normalizace, kdy chování jednoho komunisty ovlivnilo životy mnoha lidí.⁴⁸¹ Abych dokázala uchopit celou situaci, musím alespoň nastínit kontext doby položený na chronologicky sestaveném životopisu Miroslava Müllera.⁴⁸²

Doba v kultuře z počátku sedmdesátých let je spojena právě s tímto jménem, kdy byly prosazovány velmi tvrdé výsledky členy StB, již dávali najevo svou moc nevybíravým způsobem za pomoci získaných informací o každém člověku, který se dostal do jejich hledáčku. Pamětnice Alena Šlapáková vypráví o jednom z mnoha rozhovorů s Miroslavem Müllerem, který se odehrával na zmiňované chalupě. Tehdy se ho napřímo zeptala, zda se neobává nechat si zrekonstruovat chalupu od lidí, kteří nejsou ve straně a mají špatný kádrový profil. Müller se smíchem odpověděl: „*Vy jste tak prověřeni, že to ani víc nejde.*“⁴⁸³

Komunistická diktatura jemu podobných funkcionářů ukazuje pravou tvář reálného socialismu.⁴⁸⁴ V tehdejší světlo vypadalo, že nikdo neměl obranu před samolibým chováním velkého soudruha. To, že byli i tací, kteří „drželi“ Miroslava Müllera tzv. v šachu, věděl málokdo: „*Dobře, zveřejním, že jsi byl do roku 1948... členem*

⁴⁸¹ Autorka textu má své vlastní vzpomínky na pana Müllera, kdy jako malé sedmileté dítě vnímala atmosféru popisované doby zcela nezaujatě. Jediné, co jí v paměti zůstalo, byl tlustý pán, který měl stejně staré děti a velkou chalupu, kde si mohli hrát se zcela jinými hračkami, než byly tehdy v Československu dostupné.

⁴⁸² Miroslav Müller (* 20.1.1926, Buštěhrad – † 6.10.1997, Praha) byl politický funkcionář KSČ, prozaik pod pseudonymem Miroslav Kapek a Miroslav Melen.

⁴⁸³ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁴⁸⁴ Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011, s. 382.

ústředního výboru národně socialistické mládeže. ⁴⁸⁵ uvádí Štěpán Hulín z pohledu dění na Barrandově. Teprve po odtajnění osobních spisů komunistických kádrů v devadesátých letech minulého století vyšly najevo skutečnosti, které tento „příběh“ doplnily.

Miroslav Müller znal osobně významné osobnosti jako byl Alexander Dubček a Leonid Brežněv.⁴⁸⁶ On sám pocházel z Kladenska, své dětství prožil ve Stehelčevsi a vystudoval reálné gymnázium v Kralupech nad Vltavou, kde roku 1945 úspěšně odmaturoval.⁴⁸⁷ Jeho rodiče byli dělnického původu se stranickou legitimací a jeho otec později pracoval jako mistr v kladenských železárnách.⁴⁸⁸ Miroslav Müller se pravděpodobně díky smutné minulosti své první ženy zapojil do obnovy blízkých Lidic jako propagační referent Společnosti pro obnovu Lidic a Ležáků.⁴⁸⁹ Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1945–1947) vystudoval estetiku a sociologii, ještě během studií se v roce 1947 stal tajemníkem krajského výboru Společnosti přátel SSSR. Velmi krátce patřil k Národně socialistické straně, ale hned po únoru 1948 přešel do komunistické strany, kde si paralelně vybudoval pevné pouto. Z počátku pouze na místní úrovni Kladna, kde byl mezi lety 1947 a 1950 na pozici tajemníka KV SČSP Kladno.⁴⁹⁰

Po vojenské službě v roce 1950 se nechal zaměstnat v mezinárodním oddělení Ústředního výboru Komunistické strany Československa, kde pracoval v jejím aparátu jako delegát a byl záhy studijně odeslán do Moskvy. Tam mezi lety 1954 a 1957 absolvoval s vyznamenáním Vysokou stranickou školu Ústředního výboru Komunistické strany SSSR.⁴⁹¹ Jeho jazykové schopnosti byly na velmi dobré úrovni, domluvil se rusky, srbochorvatsky, částečně německy a francouzsky.⁴⁹² Během studií bylo pro jeho další

⁴⁸⁵ Tamtéž, s. 388.

⁴⁸⁶ Leonid Iljič Brežněv (1906–1982) byl sovětský politik, nejvyšší představitel SSSR v období let 1964–1982.

⁴⁸⁷ Během druhé světové války byl totálně nasazen do tzv. „Technische Nothilfe“, kam 8.8.1942 protektorátní vláda umožnila povolávání Čechů do polovojenské organizace Technische Nothilfe: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2020/3/tema-nucene-prace-pro-risi-2/>>

⁴⁸⁸ Jeho bratr byl strojní zámečnický, rovněž člen KSČ. Je zde rovněž uvedeno, že nikdo z Müllerových příbuzných nežije v zahraničí. NA č.j. P 7019/ Usnesení schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 20. července 1959.

⁴⁸⁹ Müllerova první manželka pocházela z Lidic a za války byla vězněna v koncentračním táboře. NA č.j. P 1734/ Usnesení 31. schůze předsednictva ÚV KSČ ze dne 10. března 1972, příloha IV.

⁴⁹⁰ KV SČSP – Krajský výbor Svazu československo-sovětského přátelství.

⁴⁹¹ VSŠ ÚV KSSS – Vysoká stranická škola Ústředního výboru Komunistické strany SSSR.

⁴⁹² Od roku 1953 zastával funkci vedoucího odboru pro styk s bratrskými stranami socialistických zemí a od roku 1959 zástupcem vedoucího oddělení. Získal vyznamenání Za zásluhy o výstavbu, je uváděn jako politicky vyspělý pracovník se širokými teoretickými znalostmi. NA č.j. P 1734/ Usnesení 31. schůze

politickou dráhu důležité seznámení se studentem stejného zaměření Alexandrem Dubčekem a rovněž s tehdy neznámým funkcionářem KSSS Leonidem Iljičem Brežněvem, s nímž se prý mnohokrát opil ruskou vodkou.⁴⁹³ Zřejmě tím byl položen základ pro jejich nadcházející dlouholeté přátelství a spolupráci.⁴⁹⁴

Po návratu do vlasti pokračoval v práci na mezinárodním oddělení ÚV KSČ jako jeho referent⁴⁹⁵ a od konce šedesátých let se stal členem redakční rady časopisu *Život strany*.⁴⁹⁶ Ve stejném období vykonával pozici zástupce vedoucího oddělení mezinárodní politiky. Tři roky poté byl jmenován vedoucím oddělení pro kulturu, kde se snažil ještě na předchozím postu nástupce vedoucího stejného oddělení prosadit Gustáva Husáka do pozice prezidenta, čímž si pravděpodobně zajistil budoucí preferování vlastního mocenského postupu.⁴⁹⁷

Nedlouho poté jeho kariéra pokračovala na post člena Ústřední kontrolní a revizní komise na XIV. sjezdu KSČ,⁴⁹⁸ kde zůstal až do Sametové revoluce. Jeho pozice v ústředním výboru KSČ z něj učinila nejvlivnějšího muže československé kultury, který ze své pozice kontroloval i tehdejší ministerstvo kultury. V krizových letech 1968 a 1969 je v zápisu ze schůze popisován jako nekompromisní zastánce správných stranických pozic, s velkou aktivitou svého vystupování proti oportunistickému nebezpečí. Taktéž je zaznamenáno, že se podílel na ozdravení politické situace ve svém oddělení i v zahraničně politickém úseku. Byly vyzdvihovány jeho organizační schopnosti včetně celkové rozhodnosti a zkušenosti v mezilidských vztazích.⁴⁹⁹ Vzpomínek na „šéfa“

předsednictva ÚV KSČ ze dne 10. března 1972, s. 3–4; příloha IV. Byl vyznamenán Řádem práce (1973) a Řádem vítězného února (1986). Archiv ÚV–KSČ č.j. 7019/25 Kádrové návrhy ze dne 14. února 1989. V době okupace byl v dubnu 1945 uvězněn za protinacistické výroky, utekl a přidal se k revolučnímu výboru ve Stehelčevsi. Archiv ÚV–KSČ č.j. 10335/12 Předběžný návrh na rozmístění absolventů tříleté Vysoké školy při ÚV KSSS, kteří ukončili školu v srpnu 1957.

⁴⁹³ Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011, s. 388.

⁴⁹⁴ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁴⁹⁵ NA č.j. P 3011/ Usnesení schůze sekretariátu ÚV KSČ ze dne 20. července 1959.

⁴⁹⁶ Časopis *Život strany* byl vydáván mezi lety 1954–1989.

⁴⁹⁷ V roce 1964 byl schválen návrh na potrestání Miroslava Müllera za nevhodné chování při večeři u příležitosti schůzky s delegacemi bratrských zemí RVHP a byl mu omezen další styk na určitou dobu. M. Müller urazil svými výroky členy rumunské delegace a dostal od strany důtku. NA 3349/14; *RGANI*, f. 5, o. 109, d. 12 007, z deníku legačního rady velvyslanectví SSSR Sergeje I. Prasolova o rozhovoru s Miroslavem Müllerem (vyhotoveno 24.11.1971), s. 149.

⁴⁹⁸ Vladimír Malíšek v rozhovoru: [online]. [cit. 2023-26-11]. [cit. 2023-30-10]

Dostupné:<<https://jointlab.upol.cz/jlo/cs/content/nekolikanasobne-jubileum-laboratore-optiky>>

⁴⁹⁹ NA č.j. P 1734/ Usnesení 31. schůze předsednictva ÚV KSČ ze dne 10. března 1972, s. 3–4.

kultury je mezi umělci mnoho a dlužno říct, že nejsou všechny zcela negativní, i když ty špatné převažují.⁵⁰⁰

Miroslav Müller se řadil mezi přední postavy normalizačních komunistických kádřů, jejichž pravomoci byly téměř neomezené. Jeho pověst byla provázána s hulvátstvím, hlučnou výřečností a co především, alkoholismem.⁵⁰¹ Zároveň se snažil prosadit své umělecké ambice, ovšem jeho literární snahy jako lechtivé románky typu *S Elvírou v lázních* (1976) nebo „řeznická“ balada *Hrdinové v průvanu* (1980) byly výrazně sporné kvality a dnes jsou víceméně neznámé.⁵⁰² Navíc se podílel na tvorbě textů pro písňe Františka Janečka, Michala Davida a Pavla Hornáka. Mimo jiné vytvořil i námět pro film z prostředí taxislužby *Za volantem nepřítel* (1974).⁵⁰³ Jeho prozaická díla mají jednoduchý humor, vyjadřující komunální satiru s kritikou drobných nešvarů, včetně snahy o mírnou lechtivost žánrů.

Zvrat v kulturní politice je spojen s jeho příchodem v roce 1972 na pozici vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ, kde za jeho jménem stál nejen Biřák, ale i obávaný Brežněv, který tituloval Müllera jako svého českého přítele, což mu propůjčovalo nebyvalou moc. Jejich setkání před zraky všech členů vlády a politbyra proběhlo krátce po Müllerově uvedení do funkce vedoucího ideologického oddělení ÚV KSČ. Brežněv si ho vytáhl z řady a před zraky televizního štábu a celého národa ho třikrát po ruském způsobu políbil s tím, že prý nepotřebuje překladáče, protože zde má blízkého kamaráda.

⁵⁰⁰ „Já ho trochu poznal. To nebyl zlý člověk,“ řekl v roce 2008 pro časopis Týden Karel Gott: „*Nebyla to kreatura. On také některé věci zachránil.*“ Vzpomínal, jak se Müller zasadil o vydání jeho desky s písní o Janu Palachovi. „*Můžu mluvit jen za sebe, ale potvrdili by to i jiní.*“

„*Komunisti mě po filmu Ucho z roku 1970 ustržili od natáčení filmů. Mohla jsem dělat jen v televizi, která nespádala do pravomocí pověstného pana Müllera,*“ vzpomínala herečka Jiřina Bohdalová: „*Ve filmu tu pravomoc měl a tam jsem v té době pravděpodobně přišla o hezké role.*“: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné:<<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>; Eva Kantůrková, *Tajemství sametu*, Praha 2013. [cit. 2023-30-10]

Dostupné:<https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/43/89/98/tajemstvi_sametu.pdf>; Také historik Eduard Burget uvedl, že „*démonizování Miroslava Müllera není na místě*“. David Hertl, *Miroslav Müller, šéf kultury od normalizace po přestavbu*, Český rozhlas Plus, 5. října 2017: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>.

⁵⁰¹ Popis oslavy Müllerových šedesátých narozenin na zámku Dobříš byl ukázkou systému, který se stále ještě držel svých tradic, a to předáváním různých projevů loajality (tituly, vyznamenání, rekreace a posty). Nádvoří zámku bylo zaplněné šestsetřináctkami funkcionářů, desítkami národních umělců, předsedů uměleckých svazů, ředitelů divadel, galerií a uměleckých agentur a fondů, funkcionářů odborového svazu pracovníků umění a kultury, a dalšími. Jaroslav ČEJKA, *Aparát: soumrak polobohů*, Praha 1991. Jaroslav Čejka (1943) je český básník, prozaik, novinář, který byl březnu 1989 jmenován posledním vedoucím odboru kultury, nastoupil po Miroslavu Müllerovi.

⁵⁰² Kniha *S Elvírou v lázních* byla vydána roku 1976 pod pseudonymem Miroslav Kapek.

⁵⁰³ Děj filmu se odehrává v prostředí pražské taxislužby a byl v roce 1974 natočen režisérem Karlem Steklým. Karel Steklý (1903–1987) byl československý filmový režisér, scénárista a herec.

Slova, která následující den pronesl Miroslav Müller na setkání předsedů uměleckých svazů, utvrdila jeho moc: „*Dívali jste se na televizi? Viděli jste? A víte, proč jsem vás zavolal? Abyste věděli, že od téhle chvíle mi nějaký Husák může políbit... víte co! Čest práci! Odchod!*“⁵⁰⁴ „*Spojily se temné síly,*“ napsal si o vstupu Müllera na scénu Art Centra do svého deníku Matějček.⁵⁰⁵ „*Jak bych si přál, aby naši lidé mohli vidět aspoň část toho, co naši umělci spolu s Art Centrem dokázali v zahraničí udělat!*“ Vzдорovali Müllerovi, hledali nejrůznější formy odporu (negování záměrů ÚV KSČ, krytí nežádoucích umělců, lavírování s akcemi a jmény autorů apod.).⁵⁰⁶

Celé vedení ÚV KSČ, včetně Husáka, pociťovalo respekt a obavu z „velkého“ Müllera po celou dobu jeho působení až do Brežněvovy smrti. Miroslav Müller měl rozhodovací práva ve všech schvalovacích procesech ohledně umělecké tvorby, a to včetně filmového průmyslu, které mělo z hlediska propagace komunismu zásadní význam.⁹⁴ Jednoduše řečeno, co nechválil, se nevysílalo, nepublikovalo ani nevystavilo v žádné galerii. Svou velkou roli sehrál podle pamětníků i v klíčovém okamžiku československého disentu, kdy měl na starosti tzv. Antichartu a její vynucené podpisy na počátku roku 1977 v reakci na zveřejnění základního prohlášení Charty 77.⁵⁰⁷ Miroslav Müller je uváděn jako ideový tvůrce celé Anticharty.⁵⁰⁸

V roce 1978 byl Müller na pomyslném vrcholu svých mocenských sil a hledal pro zvelebení své soukromé chalupy v Kropachu mezi tehdejšími národními umělci odborníka, který dokáže zrekonstruovat původní prostory podle jeho velkorysých představ. Designera Václava Šlapáka doporučila Müllerova sekretářka Marie Černá⁵⁰⁹ jako člověka, který dokáže „nemožné“. Pravděpodobně následovalo pečlivé prověření manželů Šlapákových státní bezpečností, jelikož ani jeden z nich nebyl ve straně

⁵⁰⁴ Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011, s. 389.

⁵⁰⁵ Hubert S. MATĚJČEK, *S uměním do celého světa: manažerské vzpomínky*, Praha 2003, s. 95.

⁵⁰⁶ Tamtéž, s. 141.

⁵⁰⁷ Jiří Šesták ve svých vzpomínkách zmiňuje roli zpěváka Karla Gotta, kdy měl předat arch podepsané Anticharty soudruhu Müllerovi a následně na to získat post národního umělce. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://www.blesk.cz/clanek/celebrity-ceske-celebrity/447144/antichartu-mel-na-uv-kscv-donest-sam-karel-gott-rika-pametnik-jan-sestak.html>> Více o spisovateli Jiřím Šestákovi: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://www.pametnaroda.cz/cs/sestak-jiri-1956>>; Taktéž: Eva Kantůrková, *Tajemství sametu*: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/43/89/98/tajemstvi_sametu.pdf>.

⁵⁰⁸ Pavel KŘEMEN, *Nové poznatky ve výzkumu tzv. Anticharty*, Paměť a dějiny 2020/02 s. 61: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <https://www.ustrcr.cz/wp-content/uploads/2020/07/PD_2_20_s56-67.pdf>.

⁵⁰⁹ Marie Černá byla manželka ředitele podniku TOS (továrna na obráběcí stroje založená v roce 1910) v Čelákovících soudruha Černého. Více se nám zatím nepodařilo dohledat. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

a kádrová minulost jejich rodičů rozhodně nebyla ideální.⁵¹⁰ Manželé byli pozváni na jmenovanou chalupu a ocitli se tak v krajně nebezpečné situaci mezi národními umělci, kteří také měli pochopitelný zájem na této lukrativní zakázce. V té době zcela neznámý výtvarník bez potřebného vzdělání Václav Šlapák nejenže dokázal přesvědčit samotného Miroslava Müllera o realizovatelnosti jeho požadavku (chtěl mít například druhou toaletu u ložnice v patře původní chalupy, v sedmdesátých letech nevšední představa), ale získal rozsáhlou restaurátorskou práci na celé dva roky (kompletní obývací halu, černou a novou kuchyň, vchodové dveře, točité schody do patra a další úpravy domu). Původní stará zástavba byla bouráním odhalována a postupně chalupa získala historický půvab. Manželé Šlapákoví, s občasnou pomocí svých přátel, pracovali mnoho měsíců bez jakékoli vidiny platu. Odmítnout Miroslavu Müllerovi pokračování této zdánlivě nekončící práce se neodvážili, tušili, že by se v Československu jako výtvarníci dál živit nemohli. Jediné, čím se tento komunistický vůdce za jejich práci revanšoval, bylo jídlo z vládní prodejny Laborka⁵¹¹ a peníze za projetý benzin osobního auta, které několikrát týdně převáželo materiál i samotné výtvarníky z Prahy do Krompachu.

Zajímavá práce pražské výtvarníky sice naplňovala, ale nulový příjem během dvou let byl neúnosný a nedokončit celý projekt nepřicházelo v úvahu. Situace byla přinejmenším složitá a oba autoři se pohybovali na hranici vlastního bezpečí. Miroslav Müller je v mnoha zdrojích popisován jako inteligentní člověk s velmi dobrým vzděláním, který měl ale velké obtíže s alkoholem a projevoval se mnohdy velmi samolibě a nekompromisně až destruktivně. Komunistický politik, drsný šéf kultury, básník, spisovatel, a zároveň starostlivý otec a manžel, všechny tyto jeho tváře poznali manželé Šlapákoví velmi důvěrně.⁵¹² Neobvyklé zkušenosti zažíval i jejich syn Václav jenž byl mnohokrát na stavbě se svými rodiči a brigádně pracoval všude, kde to bylo

⁵¹⁰ Prověření StB není prokázáno na základě archivních materiálů, pouze je předpokladem tehdejší praxe. Otec Václava Šlapáka byl zámožný pražský podnikatel, který musel svůj podnik dobrovolně „odevzdat“ v roce 1953 a jeho syn se mohl „pouze“ vyučit vyučil jako automechanik v Jawě na Pankráci a posléze pracoval jako opravář v textilním podniku Moděva Praha. Otec Aleny Šlapákové, roz. Marešové byl rovněž podnikatel (pražský knih vydavatel), který změnu režimu zdravotně nepřežil. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁵¹¹ Prodejna Laborka v Holešovicích byla jakýmsi skladem nebo distribučním místem, které mělo za úkol zásobovat domácnosti významných vládních činitelů. Tato prodejna, oficiálně nazývaná Dodávková služba, zajišťovala potřebné produkty a zboží pro členy vlády a jejich domácnosti. Sloužila jako místo, odkud byly dodávány potřebné položky pro tyto vládní osobnosti, které se zúčastňovaly různých setkání nebo událostí. Měla speciální význam v rámci zásobování a podpory vládních představitelů.

⁵¹² Pamětnice popisovala manželství Müllerových, z vyprávění v 70. letech obou manželů, jako politicky sjednané samotným Brežněvem, informaci se nepodařilo ověřit. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

na staré chalupě možné. Popisoval rekonstrukci jako opravu nějakého zámku, vše bylo kvalitní, odhalené staré trámy, původní kamenné zdivo, kovářské detailně zpracované kliky, kování a i všechny nové materiály, jež si Müller musel někde zajišťovat. Mladý Václav pracoval tak jako jeho rodiče zcela zdarma a vzpomínal: „*Myslím si, že mé rodiče vydíral. Práce na staré půdě bez jakékoli ochrany byla příšerná, nemohli jsme dýchat a skelnou vatu jsme měli všude. Odmítnout jsme nemohli.*“⁵¹³

Ovšem označení Müllera za „kata české kultury“ je přinejmenším rozporuplné a asi ne úplně přiléhavé. Je možné, že pokud by nebyl vedoucím kultury on, dosadil by tam komunistický aparát někoho jiného.⁵¹⁴ Manželé Šlapákové byli v blízkosti jeho rodiny poměrně dlouho, dva roky se pohybovali na tenkém ledě, který si ale plně neuvědomovali. Z dnešního pohledu je situace více než zřejmá, vysoký politik zneužívající svou pozici k vlastnímu obohacování, způsobem, který odporuje všem právním i morálním zásadám demokratického státu. Jenže Československo bylo v popisovaných letech totalitní a běžný občan neměl žádnou zákonnou moc se bránit.



Obrázek 19, chalupa v Krompachu, rekonstrukce 1978 (vlevo: prostor jídelny, restaurace stropů, manželé Šlapákové).

Alena Šlapáková popisuje nezvyklou situaci ve výstavbě v normalizačním Československu, kde nebylo možné sehnat žádné stavební materiály mimo standardizované prodejny a zajistit si řemeslníka pro soukromou stavbu nešlo oficiálně vůbec. Situace Miroslava Müllera byla ovšem zcela odlišná: „*Jen jsme se zmínili, že je pro stavbu zapotřebí např. kovář a během pár dní nám byl plně k dispozici.*“ Jak se výtvarníci dozvěděli posléze, tak každý, kdo na chalupě něco udělal, dostal nějaký

⁵¹³ Rozhovor s Václavem Šlapákem ml. vedla Dana Chrástilová dne 19.2.2024 v Praze.

⁵¹⁴ Historik Eduard Burget věnoval mnoho času po pátrání minulosti soudruha Müllera: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>.

ten výhodný post. Výtvarnice dodala: „*Ze zmiňovaného kováře se stal v následujících měsících vedoucí uměleckých řemesel.*“⁵¹⁵ Jejich syn vzpomíná na restaurátorské práce jako na obdivuhodnou schopnost svého otce najít v původní chalupě skrytá místa, jež byla zabeďněná bakelity, zaházená betonem nebo zdivem natolik, že nebylo vůbec poznat, kde bylo okno, trám či výklenek.⁵¹⁶

Situace se opakovala mnohokrát se stejným výsledkem a následným pocitem, že Miroslav Müller je mocný a značně zkorumpovaný komunistický pohlavár a že si musejí dávat velký pozor na osobní projevy. Při své dlouholeté práci na Müllerově chalupě viděli výtvarníci podlézání jiných mocných osob, úplatky všeho druhu, od obrazů známých umělců, přes sochařské práce a jiné umělecky hodnotné „dary“.⁵¹⁷ Při své práci v interiéru chalupy vyslechli rozhovory a pomluvy, které nikdy slyšet neměli a nechtěli. Miroslav Müller si byl jistý svou neotřesitelnou pozicí, že uvedené situace nijak neskrýval. Müller prosazoval a očekával loajalitu od těch umělců, kteří byli členy KSČ, ale od ostatních, kteří stáli mimo politiku a stranu, chtěl „pouze“ mlčení.⁵¹⁸ Václavu Šlapákovi bylo mnohokrát nabízeno dokonce i místo na ministerstvu, což výtvarník odmítl, nechtěl se dostat do situace, kdy nestačilo mlčet.⁵¹⁹ Strach malých normalizátorů před velkými normalizátory, kdy stačilo pouhé slovní vyjádření i nevhodnosti díla autora a existenční likvidace proběhla velmi rychle.⁵²⁰ Pokud se autor znelíbil nejvyšším orgánům, skončil v lepších případech v dělnických profesích. Udivující je spíše fakt, že špatný kádrový profil Václava Šlapáka zjevně nebyl překážkou a odmítnutí nabízených pozic proběhlo bez následků.

Chalupa byla v létě 1978 úspěšně a s velkou pompou dokončena. Přítomna tehdy byla celá Müllerova rodina, komunističtí kádři z nejvyšších míst, několik národních umělců a manželé Šlapákovi, kteří sice nedostali zapláceno, ale byli pozvaní na týdenní dovolenou v kruhu Müllerovi rodiny.⁵²¹ Velkopanská hra měla aktéry i diváky,

⁵¹⁵ Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁵¹⁶ Rozhovor s Václavem Šlapákem ml. vedla Dana Chrástilová dne 19.2.2024 v Praze.

⁵¹⁷ Na chalupě se potkávalo mnoho vlivných komunistických kádrů, včetně lidí z vlády a ministerstev, také tam jezdili národní umělci, výtvarníci, herci i zpěváci. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁵¹⁸ Eduard Burget a David Hertl pro rozhlas plus: [online]. [cit. 2023-30-10]

Dostupné: <<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>.

⁵¹⁹ Pamětnice uvádí, že za svou práci nedostávali mzdu, ale byly jim nabízeny obrazy a jiné úplatky, které manželé odmítali. Využili „pouze“ další příležitosti k zakázkám, ke kterým by jinak neměli možnost se dostat. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁵²⁰ Ljuba VÁCLAVOVÁ, *Naše normalizace*, Praha 2011, s. 42.

⁵²¹ Pamětnice vzpomínala na Müllerova slova o tom, že oba díky své práci „patřili“ do rodiny a měli zajištěnou další práci přes jiné „známé“ národní umělce a otevřené dveře do Svazu umělců, kam byla ona

a co navíc, ochranku komunistického vedoucího kulturního odboru ÚV KSČ, který svou mocí stál nad ministerstvem kultury.

Chalupa nebyla poslední soukromou prací, kterou si ze své pozice Müller vyžádal. Potřeboval zrestaurovat stodolu, tak aby odpovídala původnímu stavu i jeho vlastním náročným představám. Následovaly další měsíce nezaplacené nicméně zajímavé práce, kdy se Václavu Šlapákovi podařilo přesvědčit nejen Müllera, ale i vlivné lidi kolem něj natolik, že v následujících letech měli manželé více příležitostí k výtvarné práci.

Až do konce února 1989 sehrával klíčovou roli v řízení ideologického směřování celé československé kultury.⁵²² V zimě tohoto roku požádal o uvolnění z aparátu strany, aby mu byl umožněn odchod do důchodu.⁵²³ Předcházela tomu návrh na odvolání z funkce, který byl sepsán na základě změn v kulturním dění díky sovětské perestrojce, kde Müllerův způsob tvrdého prosazování již nebyl akceptovatelný, ale tento návrh tajemníka ÚV KSČ Josefa Havlína⁵²⁴ zůstal nevyřízen u prezidenta Husáka.⁵²⁵ Jeho nástupce ve funkci vedoucího oddělení kultury Jaroslav Čejka v rozhovoru pro Literární noviny v roce 2013 označil Müllera za „kata české kultury“, který ještě rok před sametovou revolucí negativně zasahoval do procesů, například do znovu začlenění zakázaných autorů.⁵²⁶ Na jednotlivých svazových sjezdech se snažil mluvit o přestavbě, o kádrových změnách s tím, že jeho pozici se pokoušelo oslabit čím dál více členů KSČ včetně Jaroslava Čejky. Nicméně jeho odvolání zůstalo na stole prezidenta, jak zdůrazňuje právě jeho nástupce, pravděpodobně z důvodů jeho vazeb na KGB.⁵²⁷

Člověk s pravomocí tak velkou, že se na něj nevztahovala žádná direktiva, demonstruje příklad úplného splynutí komunistické strany se státními strukturami.⁵²⁸

sama přijata na přímou žádost Miroslava Müllera, který zprostředkoval návštěvu vedoucího AVU v ateliéru manželů Šlapákových s tím, že po uznání nesporných výtvarných kvalit se stala umělkyně řádnou členkou. Rozhovor s Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrástilová dne 10.8.2023 v Kunicích.

⁵²² Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011, s. 123.

⁵²³ Miroslav Müller požádal o odchod do důchodu k 28.2.1989 a byl mu uznán osobní důchod 6 000 Kčs. Archiv ÚV–KSČ č.j. 7019/25 Kádrové návrhy ze dne 14. února 1989.

⁵²⁴ Josef Havlín (1924–2004) byl československý politik KSČ.

⁵²⁵ Jaroslav ČEJKA, *Aparát: soumrak polobohů*, Praha 1991, s. 91.

⁵²⁶ Na podzim roku 1988 vystoupil Michal Černík s návrhem navrácení zakázaných spisovatelů zpátky do literatury, znovuvydávání děl zemřelých, světonázorově odlišných spisovatelů a navrácení zakázaných knih zpátky do knihoven, ale Müller a ideologický tajemník ÚV KSČ se postavili proti těmto změnám: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<http://www.obrys-kmen.cz/index.php/rocnik-2020/343-35-2020-2-zari-2020/3393-ctyri-uryvky-z-meho-zivota>>

⁵²⁷ Jaroslav ČEJKA, *Aparát: soumrak polobohů*, Praha 1991, s. 92.

⁵²⁸ David HERTEL, „Miroslav Müller, šéf kultury od normalizace po přestavbu,“ Český rozhlas Plus, 5. října 2017: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>

Koncem roku 1988 se měl dokonce stát hlavním konzultantem generálního tajemníka Miloše Jakeše, ale rozhodnutí nakonec pravděpodobně podle Jaroslava Čejky padlo pro jeho odvolání s vysvětlením důchodového věku.⁵²⁹ Jako „odchodné“ dostal na konci dubna 1989 vyznamenání Řádu republiky a ukončil tím své dlouholeté působení v ÚV KSČ, ale dál stál u mnoha rozhodnutí v kulturním dění až do listopadu téhož roku.⁵³⁰ Bývalý mocný šéf Miroslav Müller byl v roce 1990 na základě rozhodnutí stranické komise vyloučen z KSČ a roku 1997 v Praze zemřel. Chalupa v Krompachu zůstala v majetku rodiny Müllerových dodnes a nese viditelné znaky tehdejší rozsáhlé přestavby.⁵³¹

Komunistické mocenská zvěle, obohacování se na úkor výtvarných umělců, korupce a zjevné porušování občanských práv, nebylo v případě Miroslava Müllera po listopadu 1989 soudně ani mimosoudně řešeno. Celý případ by si zasloužil hlubší bádání a věřím, že se uvedená data a vzpomínky pamětníků mohou stát základem dalšího výzkumu.

⁵²⁹ Jaroslav ČEJKA, *Aparát: soumrak polobohů*, Praha 1991, s. 93.

⁵³⁰ Tamtéž, s. 93.

⁵³¹ Rozhovor s Václavem Šlapákem ml. vedla Dana Chrastilová dne 19.2.2024 v Praze.

Závěr

Osmnáct pamětníků se svými vzpomínkami podílelo na vzniku této práce, někteří drobnými poznámkami a někteří celým svým životním příběhem. Bez jejich ochoty, vstřícnosti a porozumění by příběhy, na nichž je celý text postaven, nevznikly. Téměř všichni oslovení pamětníci jsou po celý svůj profesní život výtvarnými umělci. Mají svá portfolia, mnohokrát doplňované životopisy, texty obsáhlé i zkrácené pro autorské vernisáže, nekonečné množství fotografií a s tím vším spojené vzpomínky. Prostudovala jsem jejich výtvarné katalogy, autorské webové stránky a zhlédla množství poutavých videoprojekcí i audionahrávek o jejich dílech. Valná většina z nich však postrádala sebemenší zmínky o tom, v jakém sevření totalitního komunistického režimu ve skutečnosti žili, a jsou to právě tyto mnohdy těžko předatelné momenty, které jsem se ve své práci snažila předložit.

Před samotnými rozhovory probíhala důkladná rešerše s cílem získat co nejvíce informací o sociálním a ekonomickém prostředí nezávislých výtvarných umělců v daném období. Pokusila jsem se nezaujatě seznámit čtenáře s klíčovými událostmi, které ve svých vyprávěních zmínili pamětníci a jež v mnohém ovlivnily jejich práci i soukromé životy. Jejich nevšední příběhy ilustrují mimo jiné i složitost interpretace minulosti včetně pojmů dobra a zla v době reálného socialismu. Současnou snahu označovat každého úspěšného umělce té doby jako aktivního spolupracovníka režimu v totalitním státě bych definovala jako nepřesnou a z rozhovorů jasně vyplývá, že minimálně v prostředí oslovených pamětníků toto černobílé dělení nefungovalo. Jednotlivé příběhy dokazují, že se v různé míře sice museli přizpůsobit socialistické realitě, ale zároveň si udrželi vlastní svobodnou tvorbu, která je těšila a přinášela jim radost.

Výtvarní umělci, jež jsem měla tu čest poznat a zachytit jejich příběh, neměli problém vysvětlovat a popisovat svá díla, studium uměleckých škol, další záměry, nápady a techniky, ba ani svou výjimečnost, myšleno v tom nejlepším slova smyslu. Jsou to však skromní lidé, pro něž je práce vším, a získat tak přístup k jejich životním zkušenostem a problémům, které s sebou doba plná strachu přinášela, nebylo jednoduché. Došlo mezi námi k mnoha úžasným setkáním, díky nimž teprve důvěra a snad i vzájemný vztah otevřely vzpomínky jiného druhu.

Pamětníci postupně začali vyprávět o svém boji s nesmyslnou legislativou a o často ponižujícím chování pracovníků uměleckých svazů a komisí. Současně vzpomínali

na výjimečně vstřícné chování v uměleckém světě, ale také na nepřístupné a stranicky „uvědomělé“ vedoucí výstavních prostor a v neposlední řadě i na všudypřítomnou StB. Svůj nezáměr o politické dění mimo jejich ateliéry, stagnaci celé společnosti, šedí prázdných regálů a nemožnost cokoli sehnat však zmínili jen letmo. Mluvili o nepříjemné každodenní autocenzuře a korupčnosti systému, jenž upřednostňoval ideovou podlézavost před kvalitou. Mnohé vzpomínky zajisté nebyly příjemné, a sdělovat je jiné generaci si tak žádalo čas a oboustranné porozumění.

Otázka výstav, vernisáží a práce v západním světě přinesla zajímavé poznání o tehdejší vládě jedné strany, jež své občany pouštěla tam a zpět pouze na základě přechodných rozhodnutí, jak se právě systému zachtělo a jak potřebný byl přísun deviz. Pamětníci vyprávěli o pojistce návratu v podobě jejich nezletilých dětí a o účasti StB na pozadí každého zahraničního výjezdu. Mluvili o výhodách spojených s prací na Západě a o chvilkových pocitech svobody. Uvědomovali si své mnohonásobně vyšší příjmy a příležitosti k poznání světových metropolí, ale současně i pocity chudého Čecha, který po návratu domů, kde na ně se svými otázkami čekal agent StB, nevidí nic než bídu a šedí.

Společně jsme se zamýšleli nad stěžejní otázkou, proč jim takto odlišný život komunistický aparát povolil a došli jsme k jednoduchému závěru – zisk devizových prostředků. Socialistický stát, který v sedmdesátých letech ekonomicky stagnoval a postupem let se jeho vývoj vůči západnímu světu stále více propadal, potřeboval západní měnu a tu, mimo jiné, dokázali přes podnik zahraničního obchodu Art Centrum vydělat právě výtvarní umělci.

Toto vše bylo jádrem mého výzkumu. Chtěla jsem poukázat na plasticitu striktních příkazů a zneužitelnost účelových nařízení i nesmyslných zákonů, v nichž bylo nutné umět kličkovat a zároveň tvořit svobodně, ať již daný výraz pojmemme jakkoli. Příběhy umělců by mohly být jakousi berličkou k pochopení dilematu zdánlivé svobody socialistického umělce v devastujícím prostředí normalizačního Československa. Ukazují totiž i moc totalitního režimu nepřiznat umělci dosažené vzdělání, a dokonce mu zakázat tvořit po celou dobu normalizace.

Právě v tomto bodě sehrála významnou roli postava Miroslava Müllera, jenž byl nazýván „katem českého umění“ a svého výsadního postavení využíval v roli nekontrolovatelného vládce systému komunistického režimu. Dobrovolně se ujal vize zformovat kulturní a intelektuální sféru v souladu s ideologickými směrnicemi strany.

Jeho hlavním cílem však bylo sám sebe finančně obohatit pomocí úplatků všeho druhu. Po celou dobu normalizace měl takřka neomezenou moc a udělení či odepření možnosti pracovat jako umělec bylo plně v jeho kompetenci. Úloha tohoto vedoucího uměleckého odboru ÚV KSČ byla nesmírně kontroverzní a ukazuje na složitý vztah mezi uměním a politickou mocí v období normalizace.

Během tohoto období docházelo ze strany aparátu KSČ k nekompromisním zásahům do různých aspektů společnosti, včetně oblasti kultury a umění. Pro umělce doba normalizace představovala období omezení svobody projevu, politické kontroly, a především tvrdé cenzury. V této souvislosti předkládaná práce zkoumá specifickou problematiku sociálního postavení výtvarníků. Dobový kontext je vykreslován na základě příběhů, které vzešly nejen z rozhovorů s pamětníky, ale také s jejich kolegy v příbuzných oborech a s některými rodinnými příslušníky.

Umění podléhalo institucionálním mechanismům, které v první řadě zaručovaly výběrovost odborných škol a následně vstup do Svazu či Fondu. V zásadě stačily tyto dvě podmínky a kontrolní systém fungoval. Téma autocenzury je pamětníky zmiňováno spíše mezi řádky, zmiňují například různá omezení vlastních návrhů, ale ne natolik, aby měli důvod se proti systému postavit. Měli prostor k manévrování, kompromisy zvládali díky pocitu, jak moc směšná ti v komisích jsou a způsob obcházení pravidel výborů se tak stalo trochu hrou.

Příležitost získat zajímavou zakázku, jež umělce nejen proslaví, ale i dobře finančně ohodnotí, lákala každého z nich, ale lze skutečně tvrdit, že každý umělec v socialistickém Československu musel nutně participovat na režimu? Na počátku výzkumu tohoto tématu jsem byla přesvědčená, že bezpochyby bylo možné, jak být úspěšný a vyhnout se politickému tlaku, nicméně v závěru projektu musím přiznat, že taková možnost neexistovala. Všichni umělci, již měli možnost vystavovat, prodávat a získávat státní zakázky, jelikož jiné nebyly, nějakým způsobem spolupracovali. Minimálně se podřídili všeobecnému strachu, zavřeli oči před pravdou a pracovali, jak nejpoctivěji mohli. Samotné studium výběrových uměleckých škol, jež byly pro mnohé jiné zájemce nedostupné, představovalo jeden z ústupků režimu. Co byl tento systém, jenž nutil své občany ke lhaní, kličkování a přinejmenším ke stažení se do soukromí? Byla to snad iluze bezpečí? I přes všechnu svou výjimečnost byli pamětníci zmiňovaní v této práci stejně perzekuováni režimem jako ostatní slušní lidé tohoto státu.

Jsem si vědoma, že naprostá neutralita nebyla dosažitelná, neboť i já mám v popisovaných letech osobní zkušenost dítěte vyrůstajícího v prostředí rodičů – umělců na volné noze. Některá subjektivní stanoviska do textů pronikla a věřím, že jsou založena na prožité zkušenosti, nikoli na mýtech, které hluboce prolínají celou normalizaci. Můj pohled se sice úzce specializuje na velmi malé procento obyvatel Československa, ale jejich osobní pohledy jsou široké a přesahují hranice státu právě proto, že byli z řad umělců a možnost vycestovat na Západ měli častěji než většina ostatních občanů.

Ve vzpomínkách pamětníků je často zmiňována umělecká úroveň každého díla, které prošlo odbornou komisí. Veškeré oficiální tiskoviny, které se týkaly tvorby, byly hlídány a každý výtvarný obor měl své schvalovací středisko, jež bylo dle výtvarníků s jejich prací velmi silně propojeno. Mnohé vzpomínky jsou negativní, ponižující a totalitní moc vykresluje velmi přímočaře, ale přesto se mezi nimi vždy objeví zmiňovaná kontrola kvality děl, jež je u většiny pamětníků hodnocena naopak pozitivně. Problém lze spatřovat i v ovlivňování vlastní tvorby v případech zamítnutí práce, kdy měli zcela pochopitelně nepříjemný pocit z vlastního selhání a nebylo snadné si postavit vnitřní obranu tak, aby vždy viděli vinu v neprofesionálním seskupení dané komise. Museli zkrátka sklonit hlavu, jelikož často i nesmyslné přepracovávání odmítnutých děl souviselo s možností následné veřejné prezentace a prodeje, bez nichž nebylo možné na volné noze dlouhodobě přežít.

Pamětníci se však shodli i v tom, že žádnou cenzurou ani omezováním prodeje autorských děl nebylo možné zastavit jejich tvůrčí uměleckou činnost. Okolnosti je často brzdily, ztěžovaly jim život, ale přesto cítili, že zůstali svobodní v nesvobodném světě. Mnozí z nich uvedli, že patrně nepředstavovali hrozbu pro komunistický režim, a proto je systém „toleroval“. I přesto, že jsou dotazy ohledně finančního zázemí pamětníků ve společnosti citlivé téma, předpokládala jsem, že u svobodných umělců, kteří svou práci denně veřejně oceňují, budou odpovědi otevřenější než u většinové společnosti, což se mi ostatně potvrdilo. Všichni dotazovaní na otázku příjmů v daném období odpověděli upřímně nebo měli alespoň snahu ve své paměti nalézt daná data. Jak ale minimalizovat zkreslení relevantnosti odpovědí? Bojím se, že nijak, paměť vykresluje události, data a čísla často svérázně, to ale neubírá na síle jejich životních výpovědí, kde většina z nich vidí své tehdejší příjmy jako několikanásobně vyšší, než byl průměrný plat.

To nás přivádí k další otázce, a to ke genderovému rozvrstvení dané doby. V této práci zastoupeno více žen – výtvarnic, a tak část studie zaměřila tímto směrem. Výzkum

přinesl zajímavé zjištění o výjimečném postavení právě těchto výtvarnic, a to jak z hlediska jejich rovnocenného výdělků za stejné zakázky jako muži, tak z pohledu hodnocení doby jako takové v možnosti výběru vlastních prezentací, výstav a prosazení se ve světě umění. Všechny se shodly na hodnotě a smysluplnosti vlastní práce v době, kdy většinová společnost neměla příliš velkou důvěru ve smysl svého zaměstnání, jež neuspokojovalo jejich přání, vzdělání ani tendence. Přesto je uvedené hodnocení nutno vnímat v intencích doby, kdy i tyto výtvarnice byly matkami, manželkami a ke své umělecké práci musely zvládat domácnost, děti a mnoho dalších povinností, jež z nich umělecká profese nesejmula.

Výtvarná obec včetně uměleckých svazů hned v počátečních listopadových dnech podpořila studentské a disidentské hnutí. Revoluce byla koncem roku 1989 nevyhnutelná. Pamětníci vzpomínali na zvyšující se politické napětí, jež se nedalo zastavit a současně mluvili o naději na svobodnou inspirující práci. Přejít k podnikání a k tržní ekonomice znamenal pro mnohé výtvarné umělce na volné noze zásadní změnu. Jejich dosavadní způsob obživy se sice nejvíce blížil systému podnikání, a nejspíše byli připraveni lépe než běžní občané, jenže s tím souvisela i celá řada negativ, s nimiž se museli postupně vyrovnávat. Možnost cestovat, poznávat zahraniční konkurenci a zkoušet prosadit sám sebe v tvrdém kapitalistickém systému, byla ve výpovědích pamětníků prolnta nejen svobodou, ale i určitou prvotní naivitou. Vzpomínali na těžké počátky své nezávislosti, kdy museli zvládnout matoucí administrativní úkony, jež za ně dosud v plném rozsahu dělal Fond, který brzy po Sametové revoluci ztratil smysl a byl transformován do nadace Českého fondu umění. Devadesátá léta pro většinu z nich znamenala úspěšné umělecké období, jež ale postupně přešlo do mnohem složitější éry tržní ekonomiky.

Prezentovaná disertační práce nevyužila všechny možnosti zkoumání tématu ohledně fungování uměleckých komisí vzhledem k aktuálnímu stavu zpracování a dostupnosti archivních materiálů. S ohledem na prozatímní nemožnost archivního bádání z důvodů velkého množství dochovaných neroztříděných dokumentů týkajících se činnosti Svazu a Fondu nemohlo být dosaženo porovnání s tvrzeními pamětníků. Nabízí se možnost pro další detailní výzkum zaměřený na umělecké komise uměleckých svazů a rozšíření studie na krajská specifika včetně dalších realizovatelných rozhovorů s výtvarnými umělci. Vzpomínky zachycené pamětníky mají v současnosti velký význam, jelikož žijeme v době ústupu psaných forem ve prospěch elektronické komunikace, jež nebude ve valné většině předatelná dalším generacím. Věřím, že charakteristika zkoumané problematiky

ukazuje její hloubku a barvitost, naznačuje možné směry dalšího výzkumu a mohla by sloužit jako užitečný zdroj informací pro budoucí badatele.

Prameny a literatura

Archivní prameny

Národní archiv (NA)

- fond Český fond výtvarného umění Dílo
- fond Svazu československých/českých výtvarných umělců
- fond KSČ – Ústřední výbor 1945–1989
- fond Oddělení kulturně-propagační a ideologické Předsednictvo 1962–1966
- fond Svaz československých výtvarných umělců – Ústřední výbor
- fond ÚV KSČ – fond oddělení kultury
- fond Československé patenty
- fond Národní technické muzeum
- fond UMPRUM

Archiv Ministerstva kultury (MKCR)

- fond Činnost oddělení umění
- fond Miroslav Müller

Archiv bezpečnostních složek (ABS)

- fond Vyšetřovací spisy – Praha

Rozhovory s pamětníky

- Rozhovor s výtvarnicí Alenou Šlapákovou vedla Dana Chrastilová dne 23.7.2023 ve Vidovicích – Kunicích a dne 20.12.2018 v Praze.
- Rozhovor s výtvarníkem Karlem Práškem vedla Dana Chrastilová dne 18.7.2021 a 17.1.2023 v Praze na Bohdalcích.
- Rozhovor s výtvarnicí Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová dne 5.3.2023 v ateliéru v Dolních Počernicích (Praha).
- Rozhovor s výtvarnicí Danou Zámečnickovou vedla Dana Chrastilová dne 16.3.2023 a dne 6.4.2023 v ateliéru v pražských Jinonicích.
- Rozhovor se výtvarnicí Šárkou Radovou vedla Dana Chrastilová ze dne 6.3.2023 a 5.4.2023 v Praze Dejvicích.
- Rozhovor s restaurátorem Jiřím Vaňkem vedla Dana Chrastilová dne 2.8.2021 v Praze Záběhlicích.
- Rozhovor s výtvarnicí Bohunkou Waageovou vedla Dana Chrastilová Chrastilová dne 28.8.2022 a 19.1.2024 v Praze na Vinohradech.

Doplňující rozhovory s pamětníky

- Rozhovor s Martinou Hamplovou (dcera Václava Šlapáka) vedla Dana Chrastilová dne 26.12.2023 v Praze.
- Rozhovor s Miluší Pechovou vedla Dana Chrastilová (sousedka manželů Šlapákových) dne vedla Dana Chrastilová dne 3.12.2019 v Praze (pamětnice zemřela v roce 2022).
- Rozhovor s Ludmilou Divišovou (sestra Václava Šlapáka) vedla Dana Chrastilová dne 3.2.2019 v Trutnově.
- Rozhovor s architektem Radko Bubníkem vedla Dana Chrastilová dne 21.10.2019 v Praze.
- Rozhovor s publicistkou Annou Irmanovovou (vnučka Václava Irmanova) vedla Dana Chrastilová dne 29.11.2019 v Praze.
- Rozhovor se strojním inženýrem Zdeňkem Baštýřem vedla Dana Chrastilová dne 10.1.2018 v Nalžovských Horách u Horažďovic.
- Rozhovor s Alenou Baštýřovou vedla Dana Chrastilová dne 10.1.2018 v Nalžovských Horách u Horažďovic.
- Rozhovor s neurochirurgem Michalem Šetlíkem vedla Dana Chrastilová dne 12.11.2018 v Praze v nemocnici Motol.
- Rozhovor s výtvarníkem Iris a Milanem Kolářovými vedla Dana Chrastilová dne 14.2.2019 v Praze.
- Rozhovor s výtvarnicí Iris Kolářovou vedla Dana Chrastilová dne 14.2.2019 v Praze.
- Rozhovor s architektem Václavem Šlapákem (bratr autorky) vedla Dana Chrastilová dne 19.2.2024 v Praze.

Zákony, vyhlášky a vládní nařízení

- Zákon č. 115/1953 Sb.
- Zákon č. 186/1960 Sb.
- Zákon č. 63/1965 Sb.
- Zákon č. 65/1965 Sb.
- Zákon č. 58/1965 Sb.
- Zákon č. 36/1965 Sb.
- Zákon č. 1/1967 Sb.
- Zákon č. 88/1968 Sb.
- Zákon č. 160/1968 Sb.
- Zákon č. 107/1971 Sb.

- Sbírka zákonů č. 159/1969

- Vyhláška č. 149/61 Sb.
- Vyhláška č. 147/1968 Sb.

- Vládní nařízení č. 24/1959 Sb.
- Vládní nařízení č. 159/1969 Sb.
- Vládní nařízení č. 114/1969 Sb.
- Vládní nařízení č. 355/1965 Sb.

Používané zkratky

ABS – Archiv bezpečnostních složek

AVU – Akademie výtvarných umění

ČFVU – Český fond výtvarných umělců

ČKD – Českomoravská–Kolben–Daněk

ČSM – Český svaz mládeže

ČSVU – Český svaz výtvarných umělců

KGB – Výbor státní bezpečnosti (sovětská tajná služba)

KSČ – Komunistická strana Československa

KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu

MKCR – Archiv Ministerstva kultury

NA – Národní archiv

Např. – například

ROH – Revoluční odborové hnutí

StB – Státní bezpečnost

SUPŠ – Střední uměleckoprůmyslová škola

Tzv. – takzvaně

UMPRUM – Vysoká škola uměleckoprůmyslová

ÚV KSČ – Ústřední výbor komunistické strany Československa

Časopisy

- Ateliér – 1988, 1989
- Soudobé dějiny – 1993 až 1995
- Vynálezy a zlepšovací návrhy – 1973, 1974, 1977, 1987, 1989, 1990
- Výtvarné umění – 1968-1971, 1996
- Zakázané umění I. a II – 1995, 1996
- Svědectví – 1977
- Securitas Imperii – 2013

Odborná literatura

- BERANOVÁ Ivana, *Karel Prášek 50 (1966–2016)*, katalog vydaný v Praze 2016.
- BINAROVÁ Alena, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956-1972*, Olomouc 2017.
- BOBEK Michal (ed.) – MOLEK Pavel (ed.) – ŠIMÍČEK Vojtěch, *Komunistické právo v Československu: kapitoly z dějin bezpráví*, Brno 2009.
- BOHÁČEK Martin – JAKL Ladislav, *Právo duševního vlastnictví*, Praha 2002.
- CYSAROVÁ Jarmila, *Koordináční výbor, tvůrčí svazy a moc 1968–1972*, Praha 2003.
- ČEJKA Jaroslav, *Aparát: soumrak polobohů*, Praha 1991.
- Česká výtvarná scéna 1969–1985, *umění zastaveného času*, Katalog výstavy, Praha 1996.
- ČINÁTL, Kamil – Jan MERVART – Jaroslav NAJBERT, ed. *Podoby československé normalizace: dějiny v diskuzi*, Praha: 2017.
- DISMAN Miroslav, *Jak se vyrábí sociologická znalost, Příručka pro uživatele*, Praha 2002
- DOSKOČIL Zdeněk, *Duben 1969: anatomie jednoho mocenského zvratu*, Brno 2006.
- DRDA Adam, *Naše normalizace: jeden svět na školách, příběhy bezpráví*, Praha 2011.
- DRDA Adam, *Normalizované životy II: podle cyklu televizních dokumentů příběhy 20. století*, Praha 2018.
- DRDA Adam, *Příběhy bezpráví–Nástroje normalizační moci*, Praha 2012.
- GERLOCH Aleš – HŘEBEJK Jiří – ZOUBEK Vladimír, *Ústavní systém České republiky: základy českého ústavního práva*, Praha 1999.
- GRONSKÝ Libor – PERŮTKA Marek – SOUKUP Michal, *Flashback*, Olomouc 2004.
- HARTL Pavel – HARTLOVÁ Helena, *Psychologický slovník*, Praha 2000.
- HAVÁČ Ondřej, *Exil a identita*, Praha 2022.
- HAVEL Václav, *Novoroční projev*, in: *Projevy*, Praha 1990.
- HAVEL Václav, *Z mého života, Moc bezmocných, Dopis Gustávu Husákovi*, Praha 1976.

- HOLÝ Ladislav, *Malý český člověk a skvělý český národ: Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*, Praha 2010. HORSKÝ Jan – ŠUCH Juraj (eds.), *Narace a (živá) realita*, Praha 2012.
- HORSKÝ Jan, *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním. Úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy*, Praha 2009.
- HULÍK Štěpán, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha 2011.
- CHRASTILOVÁ Dana, *Příběhy československých patentů v době normalizace* [diplomová práce], Ústí nad Labem, 2020.
- JANKOVIČOVÁ Sabina – ALT Hynek – KUDĚJ Jan, *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*, Řevnice 2013.
- JECHOVÁ Květa, *K historii Koordinačního výboru tvůrčích svazů 1968-1969, Sborník studií a dokumentů o nekapitulantských postojích v československé společnosti*, Brno 1993.
- JIČÍNSKÝ Zdeněk, *Právní myšlení v 60. letech a za normalizace*, Praha 1992.
- JOZÍF Josef, *Vynálezy a zlepšovací návrhy: časopis pro politické, ekonomické a právní otázky vynálezectví a zlepšovatelství*, ročník 12, Praha 1985.
- KALAŠ Jiří, *České výtvarné umění v architektuře 1945–1985*, Praha 1985.
- KALINOVÁ Lenka, *Konec nadějí a nová očekávání, K dějinám české společnosti 1969-1993*, Praha 2012.
- KALINOVÁ Lenka, *Sociální vývoj Československa 1969–1989*, Praha 2013.
- KARBAŠ Jiří, *České výtvarné umění v architektuře 1945–1985*, Praha 1985.
- KOLÁŘ Pavel a PULLMANN Michal, *Co byla normalizace?* Praha 2016.
- KONEČNÁ Marie, *Začínajícím umělcem včera a dnes – srovnání tendencí mladého umění v 80. letech a v současnosti*, Diplomová práce, Masarykova univerzita, Brno 2011.
- KOTASOVÁ Eva, *Každodennost žen – matek za normalizace z hlediska výchovy dětí a péče o rodinu*. Diplomová práce, Praha 2015.
- KUDRNA Ladislav, *Fakta a lži o komunismu, Co byla normalizace*, Praha 2022.
- LANDAU Erika, *Odvaha k nadání*, Praha 2007.
- LIŠKOVÁ Kateřina, *Politika touhy*, Brno 2022.
- MALINA František – MANSFELD Pavel, *Eva Mansfeldová*, Praha 2020.
- MATĚJČEK S. Hubert, *S uměním do celého světa*, Praha 3.
- MERVART Jan, *Kultura v karanténě: Umělecké svazy a jejich konsolidace za rané normalizace*, Praha 2015.
- MIKEŠ Jiří, *Svaz českých výtvarných umělců v době normalizace*, Magisterská diplomová práce, Brno 2013.
- MORGANOVÁ Pavlína – SVATOŠOVÁ Dagmar – ŠEVČÍK Jiří a kol., *České umění 1938–1989: programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001.
- MOŽNÝ Ivo, *Sociologie rodiny*, Praha 2002.
- OTÁHAL Milan, *Normalizace 1969–1989: příspěvek ke stavu bádání*, Praha 2002.

- OTÁHAL Milan, *O vztahu společnosti k normalizačnímu vedení*. In TŮMA, Oldřich – VILÍMEK Tomáš a kol.: *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2012.
- OTÁHAL Milan, *Opozice, moc, společnost 1969–1989: příspěvek k dějinám „normalizace“*, Praha 1994.
- OTÁHAL Milan, *Opoziční proudy v české společnosti 1969–1989*, Praha 2011.
- OTÁHAL Milan, *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu*, Brno 1999.
- PAŽOUT Jaroslav, *Trestněprávní perzekuce odpůrců režimu v období tzv. normalizace (1969–1989) – faktor stability a indikátor rozkladu komunistického režimu*, Praha 2012.
- PEJČOCH Ivo – TOMEK Prokop, *Černá kniha sovětské okupace: Sovětská armáda v Československu a její oběti 1968-1989*, Praha 2018.
- PREČAN Vilém (ed.), *Charta 77: 1977–1989: od morální k demokratické revoluci: dokumentace*, Bratislava 1990.
- PRŮCHA Jiří – WALTEROVÁ Eliška – MAREŠ Jan, *Pedagogický slovník*, Praha 2003.
- RADVANOVÁ Senta – KŘÍŽ Jan, *Občanské právo hmotné*, Praha 2009.
- ROYT Jan, *Výtvarné dílo a jeho kontextuální vklad jako doplněk výuky dějepisu*, MÄRC Josef a kolektiv, *Dějepisné výzvy mezioborovým vztahům: (stupínek, jeviště, plátno)*, Ústí nad Labem 2010.
- RUPNIK Jacques, *Jiná Evropa*, Praha 1992.
- RYCHLÍK Jan, *Cestování do ciziny v habsburské monarchii a v Československu. Pasová, vízová a vystěhovalecká politika 1848–1989*, Praha 2007.
- ŘÍHOVÁ Vladislava a KŘENKOVÁ Zuzana, *Archivní fondy podniku Českého fondu výtvarných umění Dílo, Písemné prameny pro výzkum umění ve veřejném prostoru socialistického Československa*, Opuscula historiae atrium, Brno 2016.
- SYLVESTROVÁ Marta a kol., *Český filmový plakát 20. století*, Praha 2000.
- SYSLOVÁ Šárka, *České domácí umění v proměnách času a vnímání*, Praha 2006.
- ŠETLÍK Jiří, *Cesty po ateliérech 1976-1986*, Praha 1996.
- ŠIMEČKA Milan – POSPÍŠIL Josef, *Obnovení pořádku*, Brno 1990.
- ŠIMEČKA Milan, *Konec nehybnosti*, Praha 1990.
- ŠIMEČKA Milan, *Kruhová obrana*, Praha 1985.
- ŠVÁCHA Rostislav – Marie PLATOVSKÁ a kol., *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007.
- TOMKOVÁ Milada, *Sociální zabezpečení*, Brno 2009.
- TŮMA Oldřich – VILÍMEK Tomáš, ed., *Česká společnost v 70. a 80. letech: sociální a ekonomické aspekty*, Praha 2012.
- TŮMA Oldřich, *Historik v soudobých dějinách, Milanu Otáhalovi k osmdesátým narozeninám*, Praha 2008.
- URBÁŠEK Pavel, *Vysokoškolský vzdělávací systém v letech tzv. normalizace*, Olomouc 2008.
- VANČA Jaroslav – RADOVÁ Šárka, *Šárka Radová*, Praha 2019.
- VANĚK Miroslav – KRÁTKÁ Lenka, ed., *Příběhy (ne)obyčejných profesí, Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace*, Praha 2014.

- VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel – PELIKÁNOVÁ Hana, *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie* Praha 2007.
- VANĚK Miroslav – MÜCKE Pavel, *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie. 2.*, přepracované a doplněné vydání, Praha 2015.
- VODRÁŽKA Mirek, *Výtvarné umění a jeho subverzní role v období normalizace*, Praha 2019.
- VOJÁČEK Ladislav – SCHELLE Karel – KNOLL Vilém, *České právní dějiny*, Plzeň 2008.

Internetové zdroje

- XII. Mezinárodní sklářské sympozium, historie: [online]. [cit. 5.4.2023]. Dostupné: <<http://www.igsymposium.cz/2015/historie-cz>>.
- Statistická ročenka 1990: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <<https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/periodical/uuid:5b41b400-ab42-11e2-8b87-005056827e51>>.
- KOTASOVÁ Eva, *Každodennost žen – matek za normalizace z hlediska výchovy dětí a péče o rodinu*. Diplomová práce, Praha 2015: [online]. [cit. 2023-01-12] Dostupné: <<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/71107/120176878.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>;
- ČERNÍK Michal, *Čtyři úryvky z mého života*: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<http://www.obrys-kmen.cz/index.php/rocnik-2020/343-35-2020-2-zari-2020/3393-ctyri-uryvky-z-meho-zivota>>.
- HERTL David, „Miroslav Müller, šéf kultury od normalizace po přestavbu,“ Český rozhlas Plus, 5. října 2017: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://plus.rozhlas.cz/miroslav-muller-sef-kultury-od-normalizace-po-prestavbu-6508086>>.
- Národní památkový ústav: [online]. 2023 [cit. 2023-06-08]. Dostupné: <<https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2015/04/06.pdf>>,
- Hyperbolický paraboloid uprostřed města: [online]. [cit. 2023-06-08]. Dostupné: <<http://expo58.blogspot.com/2009/01/hyperbolick-paraboloid-uprosted-msta.html>>;
- *Kostel svatého Josefa*: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.stavbaweb.cz/kostel-sv-josefa-v-senetaov-6431/clanek.html>>.
- Pavel KŘEMEN, *Nové poznatky ve výzkumu tzv. Anticharty*, Paměť a dějiny 2020/02 s. 61: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: https://www.ustrcr.cz/wp-content/uploads/2020/07/PD_2_20_s56-67.pdf>.
- To nejlepší z architektury 60. a 70. let v České republice: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.techlib.cz/cs/84372-12-10-2020-15-1-2021-to-nejlepsi-z-architektury-60-a-70-let-v-ceske-republice>>.
- Architektura 60. a 70. let v České republice: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <https://www.iumeni.cz/clanky-recenze/architektura/2020-architektura-60-a-70-let-v-ceske-republice-od-bruselskeho-slohu-po-brutalismus/>>.
- Architektura 80. let: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<http://www.architektura80.cz/files/books/atyp.pdf>> s. 37
- Brutalismus: architektura betonu s nejistou budoucností: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.stavebnictvi3000.cz/clanky/brutalismus-architektura-betonu-s-nejistou-budoucnosti>>.
- Zdeněk Lukeš: Le Corbusierův monumentální příklad kolektivního bydlení v Berlíně: [online]. [cit. 2023-28-11]. Dostupné: <<https://www.earch.cz/revue/clanek/zdenek-lukes-le-corbusieruv-monumentalni-priklad-kolektivniho-bydleni-v-berline>>.

- Archivní záznam města Podbořany: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<https://www.podborany.net/mesto/historie/podborany/kroniky-mesta-podborany/kronika-1968-1984/>>.
- Video reportáž – Podbořany: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<<https://www.podborany.net/mesto/videokanal-mesta/videoreportaz-oprava-smutecni-sine-v-podboranech-772cs.html>>>.
- Povolávání Čechů do polovojenské organizace Technische Nothilfe: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2020/3/tema-nucene-prace-pro-risi-2/>>.
- Vladimír Malíšek v rozhovoru: [online]. [cit. 2023-26-11]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://jointlab.upol.cz/jlo/cs/content/nekolikanasobne-jubileum-laboratore-optiky>>.
- Eva Kantůrková, *Tajemství sametu*, Praha 2013: [online]. [cit. 2023-26-11]. Dostupné: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/43/89/98/tajemstvi_sametu.pdf>.
- Více o spisovateli Jiřím Šestákovi: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <<https://www.pametnaroda.cz/cs/sestak-jiri-1956>>; Taktéž: Eva Kantůrková, *Tajemství sametu*: [online]. [cit. 2023-30-10] Dostupné: <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/43/89/98/tajemstvi_sametu.pdf>.
- Zákon o školské soustavě a vzdělávání učitelů (školský zákon). Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky: [online]. [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: <<https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=31&r=1953>>.
- JANATA Michal, Kam sahají stíny normalizace na FF UK? *Securitas Imperii*, 2013, roč. 22, č. 1, s. 242–243: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <<https://www.ustrcr.cz/data/pdf/publikace/secuiritas-imperii/no22/242-248.pdf>>.
- Jak to bylo ve výtvarném umění za totality: <https://ceskapozice.lidovky.cz/recenze/jak-to-bylo-ve-vytvarnem-umeni-za-totality.A191105_001730_pozice-recenze_lube>.
- Bubínek revolveru: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <<http://www.bubinekrevolveru.cz/clovek-mohl-jen-tusit-jaka-je-vsechno-levarna-ad-vytvarne-komise-v-dobe-normalizace>>.
- Právní předchůdci UVUCR: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html>.
- Katalog NK ČR: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. <http://toc.nkp.cz/NKC/200908/contents/nkc20091965762_1.pdf>.
- USTRCR, *Securitas imperii 26 (01/2015)*: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. <<https://www.ustrcr.cz/publikace/secuiritas-imperii-26-012015/>>.
- Česká společnost v 80. letech: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. <<http://www.usd.cas.cz/publikace/ceska-spolecnost-v-70-a-80-letech-socialni-a-ekonomicke-aspekty-ceska-spolecnost-po-roce-1945/>>.
- Osudy umělců v komunistickém Československu: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. <<https://www.pametnaroda.cz/cs/osudy-umelcu-v-komunistickem-ceskoslovensku>>.
- Rozhovor s Miroslavem Müllerem 1975: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <http://euscreen.eu/item.html?id=EUS_CE9471428E2644B188D5BDA4412204BA>

- Školství, Sociologická encyklopedie: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <[https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Školstv%C3%AD_\(MSgS\)](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Školstv%C3%AD_(MSgS))>.
- Sochy a města: České umění 50.-80. let 20. století ve veřejném prostoru: evidence, průzkumy a restaurování: [online]. 2024 [cit. 2024-14-02]. Dostupné: <<https://sochyamesta.cz/zaznam/1036>>.
- Petr FREIWILLIG, *Světlo a sklo, Závod na lustry v Kamenickém Šenově, 2021; Stavba československo-jugoslávského přátelství. "Sklářský kombinát Crystalex v Novém Boru*: [online]. 2023 [cit. 2023-06-08]. Dostupné: <https://zpp.npu.cz/pdfs/zpp/2019/03/04.pdf>>.
- Metodika hodnocení, Národní památkový ústav: [online]. 2024 [cit. 2024-07-02]. Dostupné:<https://www.npu.cz/pamatky/architektura-60-a-70-let/ke-stazeni/publikace/Metodika_hodnoceni_ochrany_staveb.pdf>.
- Metodika archivního průzkumu umělecky zaměřených děl druhé poloviny 20. století i ve veřejném prostoru: [online]. [cit. 2023-12-08] Dostupné: <https://invenio.nusl.cz/record/410272/files/nusl-410272_1.pdf>.

Tematické internetové stránky

www.vetrelciavolavky.cz

www.krizkyavetrelciplzne.cz

www.drobnepamatky.cz

www.ostravskesochoy.cz

www.strepyrozkvetu.org

www.projektmozaiky.cz

www.socharstvi-info.cz.

www.historicengland.org.uk

www.sochymesta.cz

www.umenipromesto.eu

Obrazová dokumentace

- Obrázek 1, Ukázka kulatého razítka ČFVU.
 - Ukázka razítka Fondu z roku 1988: Dostupné: <<https://www.bubinekrevolveru.cz/clovek-mohl-jen-tusit-jaka-je-vsechno-levarna-ad-vytvarne-komise-v-dobe-normalizace>>.
 - Ukázka razítka Fondu z roku 1970: [online]. 2024 [cit. 2024-07-02]. Dostupné:<https://livebid.cz/en/auction/einszwei_27/detail/142>.
- Obrázek 2, Ukázka zápisu umělecké komise (NA) ze 70. a 80.let 20.století.
- Obrázek 3, Ukázka zápisu umělecké komise–spolupráce architekta s výtvarníkem (NA) ze 70. a 80.let 20.století.
- Obrázek 4, Ukázka spolupráce architekta s výtvarníkem, zleva: stropy v hotelu Flora Olomouc, 1981, Zeď u školky v Benešově 1982, Znak Škoda auto v Belgii 1988.
 - Ze soukromého archivu Šárky Radové a Aleny Šlapákové
- Obrázek 5, Bohunka Waageová a její grafické listy ze 70. let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Bohunky Waageové.
- Obrázek 6, Karel Prášek a jeho olejomalby ze 70. let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Karla Práška.
- Obrázek 7, Jiří Vaněk a jeho sochařské práce ze 70. až 80. let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Jiřího Vaňka.
- Obrázek 8, Olina Stárková a její grafická tvorba ze 70.let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Oliny Stárkové.
- Obrázek 9, Šárka Radová a její keramická tvorba ze 70. let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Šárky Radové.
- Obrázek 10, Dana Zámečnicková a její sklářská tvorba ze 70. a 80. let 20. století.
 - Ze soukromého archivu Dany Zámečnickové.
- Obrázek 11, Václav Šlapák a jeho tvorba ve spolupráci s Alenou Šlapákovou v 70. a 80. letech 20. století.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 12, Alena Šlapáková a její tvorba v 70. letech 20. století.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 13, Kamenický Šenov, ukázky z děl zleva: model skulptury předkládaný komisi, realizace skulptury 1977, stav v roce 2018.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 14, Kamenický Šenov, ukázky z děl zleva: realizace železné plastiky 1977, stav v roce 2018.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 15, Kamenický Šenov, stav skulptury a jejích keramických vlysů v roce 2018.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 16, Kamenický Šenov, dřevěná intarzie 1977.

- Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 17, Projekční plány Smuteční síně Podbořany 1978.
 - Ze soukromého archivu Radko Bubníka.
- Obrázek 20, Smuteční síň Podbořany, nahoře: model pro komisi 1978, dole: stav v roce 2019.
 - Ze soukromého archivu autorky.
- Obrázek 21, chalupa v Krompachu, rekonstrukce 1978 (zleva: prostor jídelny, restaurace stropů, manželé Šlapákoví.
 - Ze soukromého archivu Aleny Šlapákové.

Seznam příloh

1. Informovaný souhlas pamětníka
2. Ukázka zápisu z jednání umělecké komise (NA neroztříděný fond ČFVU)
Povolení výtvarné práce
3. Ukázka zápisu z jednání umělecké komise (NA neroztříděný fond ČFVU)
Spolupráce výtvarníka s architektem
4. Průkaz ČFVU – přední a zadní strana (soukromý archiv autorky)
5. Ukázka z neupraveného přepisu nahrané diskuze s pamětníky

Přílohy

1. Informovaný souhlas pamětníka (narátora/narátorky)

FILOZOFICKÁ FAKULTA UJEP

Informovaný souhlas narátora/narátorky

Název disertační práce:

Hranice stínu: Sociální a životní podmínky lidí v kreativních profesích bez oficiálního zaměstnání v době normalizace

Autorka - hlavní řešitelka:

Mgr. Dana Chrastilová

Já, níže podepsaný/á (dále jen narátor/ka):

.....

podle zákona č. 110/2019 Sb., o zpracování osobních údajů, zákona č. 89/2012 Sb. občanského zákoníku, ve znění pozdějších předpisů, a v souladu s nařízením (EU) 2016/679 o ochraně fyzických osob v souvislosti se zpracováním osobních údajů a o volném pohybu těchto údajů (GDPR), tímto **uděluji svůj výslovný a svobodný souhlas** se zpracováním veškerých svých osobních údajů, které jsem poskytl/a během rozhovorů pořizovaných ve zvukové či audio-vizuální podobě pro následující účely:

vědecký či historický výzkum v oblasti humanitních věd;
archivace ve veřejném zájmu;
vzdělávací činnost (možnost využití úryvků či ukázek z rozhovorů při výuce);
publikační činnost (odborné články, studie, sborníky, monografie apod.).

Jsem si vědom/a skutečnosti, že správcem těchto údajů se na dobu neurčitou podpisem tohoto souhlasu stává:

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Souhlasím s tím, aby rozhovory a informace v nich obsažené byly v případě potřeby poskytnuty v písemné či elektronické podobě na základě podmínek, jež stanoví správce, také dalším subjektům (domácí či zahraniční akademická pracoviště a výzkumné instituce), a to výhradně pro účely vědeckého či historického výzkumu v oblasti humanitních věd – hodící se zaškrtněte:

souhlasím
nesouhlasím

Prohlašuji, že jsem byl/a informován/a o tom, že podle výše uvedených právních předpisů o zpracování osobních údajů mám právo:

- kdykoliv odvolat udělený souhlas, a to pro každý ze shora uvedených účelů samostatně;
- vyžádat si informaci o tom, jaké osobní údaje jsou o mně zpracovávány;
- vyžádat si opravu nebo doplnění svých osobních údajů;
- žádat výmaz osobních údajů, pro jejichž zpracování již dále není důvod;
- žádat omezení zpracování údajů, které jsou nepřesné, neúplné nebo u nichž odpadl důvod jejich zpracování, ale nesouhlasím s jejich výmazem;
- žádat umožnění přenesení zpracovávaných údajů;
- vznést námitku proti zpracování mých osobních údajů pro přímý marketing,

- včetně souvisejícího profilování;
- nebýt předmětem automatizovaného individuálního rozhodování, včetně profilování;
- mám právo dostat odpověď na svou žádost bez zbytečného odkladu, v každém případě do jednoho měsíce od obdržení žádosti správcem.

Pro kontaktování správce ve věci ochrany osobních údajů lze využít následující kontakty:

Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem
 Pasteurova 3544/1, 400 96 Ústí nad Labem
 Ústředna (přepojování hovorů): +420 475 286 411
 E-mail: sekretariat.ff@ujep.cz

Individuální požadavky narátor/a/ky, jimiž je správce údajů povinen se řídit (např. anonymizace dat, požadavek autorizace přepisu před publikací, odmítnutí online zpřístupňování osobních a citlivých údajů po splnění podmínek stanovených správcem, využití rozhovoru pouze pro některý z výše uvedených účelů, zákaz využití rozhovorů dalšími subjekty/třetími stranami nebo v rámci jiných výzkumů apod.) – hodící se zaškrtněte:

nepožadují
 požadují, uveďte Vaše konkrétní požadavky:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Jméno, příjmení, podpis řešitele/řešitelky projektu:

V..... dne

Jméno, příjmení, podpis narátora/narátorky projektu:

V..... dne

2. Ukázka zápisu z jednání umělecké komise (NA neroztříděný fond ČFVU)
Schválení/neschválení výtvarných návrhů

Z á p i s

o odborném jednání umělecké komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem konaném dne **28.10.1981** v **Riegrových sadech**

Věc: autor:

dílo:

investor:

Přítomní: umělecká komise: dle prezenční listiny

za Dílo -- VS: lo-

za investora:

za projektanta:

o) ak.mal.Jaroslava Severová - stěna vstupního objektu č.5 na téma "Bohatství přírody"
3 alternativní modely dřevěného reliéfu
v mat.dřevo v měř.1:10
skica zakomponovaná do prostoru v měř.
1:50

ad a) umělecká komise schvaluje předloženou skicu s připomínkami.
Příští posuzování bude model v měř.1:3. Umělecká komise schvaluje rozpis práce a honoráře ve výši Kčs 137.700,- počt uzavření hospodářské smlouvy. O.P.50%.

ad b) umělecká komise předložené skici neschvaluje a žádá předložení nového návrhu ve smyslu připomínek umělecké komise

ad c) umělecká komise předložené skici neschvaluje a žádá předložení několika variantních návrhů.

Přítomná zástupkyně investora souhlasí s usnesením umělecké komise.

podpis: Kovářová v.r.

zapsala: Novotná
č. spisu: 134/81-VN/19

Sčt 36 882 79

3. Ukázka zápisu z jednání umělecké komise (NA neroztříděný fond ČFVU)
Spolupráce výtvarníka s architektem (zmiňovaný sochař Miroslav Starec patřil mezi přátele manželů Šlapákových)

Z á p i s

o odborném jednání umělecké komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem konaném dne **28.10.1961 v Riegrových sadech**

Věc: autor: **ak.mal.Zdeněk Hůla**
ak.soch.Miroslav Starec
ak.mal.Jiří Corvín
ak.mal.Jaroslava Severová

dílo: **výtvarná výzdoba vysokoškolských kolejí JM II Chodov**

investor: **Ředitelství školské výstavby**

Přítomni: umělecká komise: dle prezenční listiny

za Dílo — VS: **Bärtl, Novotná, Příbková**
za investora: **s.Kovářová, s.Pokorný**
za projektanta: **Ing.arch.Havlík**

Přítomný projektant seznamuje uměleckou komisi s celkovou architektonickou dispozicí, jakož i se situováním jednotlivých výtvarných děl. Současně omlouvá ak.soch.Starce, který se k dnešnímu jednání nemohl dostavit. Autor předloží svůj výtvarný návrh dodatečně.

Autoři předkládají umělecké komisi k posouzení svoje výtvarné návrhy v tomto rozsahu:

a) **ak.mal.Zdeněk Hůla** - stěna vstupního objektu č.7 na téma "Krása České krajiny"
skica v měř.1:10 v materiálukeramika, prostoro-
rový náčrt v měř.1:25, kresebný návrh
v měř.1:10, ukázkou materiálu

b) **ak.mal.Jiří Corvín** - stěna vstupního objektu č.7 na téma "Kultura"
kresebný návrh mozaiky v měř.1:25 zakompono-
vaný do architektury, 2 kresebné varianty
v měř.1:25
uvažovaný materiál pro realizaci přírodní
kámen

zapsala: **Novotná**
č. spisu: **12401-77/61**

SČI 36 668276

4. Průkaz ČFVU – přední a zadní strana (soukromý archiv autorky)

Pracovníci v oblasti výtvarných umění bez ohledu na to, zda pracují samostatně nebo v zaměstnaneckém poměru – požívají plné podpory a ochrany státu při výkonu tvůrčí činnosti dle čl. 16 odst. 2 ústavní listiny z roku 1960; jejich práva a povinnosti ve společnosti jsou stejná jako všech ostatních pracujících










Platí jen ve spojení s občanským průkazem a pro rok označený na zadní straně razítkem


ČESKÝ FOND VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
PRŮKAZ č. 3574
O EVIDENCI VÝTVARNÉHO UMĚLCE
Šlapáková Alena

Jméno
9.12.1941 grafika
 data narození obor
Pha 9, K luhu 478
 bydliště

předseda výboru ČFVU 

			
			
1990	1991	1992	1993

ČESKÝ FOND VÝTVARNÝCH UMĚNÍ



5. Ukázka z neupraveného přepisu nahrané diskuze s pamětníky

Ukázka z neupraveného přepisu nahrané diskuze s pamětníky

TÝDEN HUMANITNÍCH VĚD (16. 11. 2023) FF UJEP

Umění v normalizaci, rozhovor s pamětníky a výstava normalizačních výtvarných děl (16.11.2023)

Přednáška vedená Mgr. Danou Chrastilovou, diskuzi s Alenou Šlapákovou a Olinou Stárkovou vedla Dana Chrastilová a studenti FF UJEP dne 16.11.2023, celý záznam je uložen v soukromém archivu autorky.

68:38.6 - 69:07.2	Tak jsme si vybudovali ateliér, kterej měl skoro 40 čtverečních, ale to bylo ještě normalizace. To bylo do 70. Sedmdesáté pátý. No, takže my jsme Danko. Problém se sháněním ateliérů. Jak víš neměli jo, ale byli lidi, který samozřejmě bydleli v bytovkách nebo v nějakým prostě zástavbě, kde neměli šanci, že jo malovat nebo tudle. Tak ty to byl problém. Shánět ateliér, jo a jak se to dalo se.
69:07.9 - 69:27.9	Hele existovaly oficiální ateliéry, to byly svazový, ale to dostalo zase málokdo. Prostě to bylo ze známosti, nebo já nevím vysokoškolská naloží a nebo to byli prostě nějaký nebytový prostory, který si výtvarníci teda přizpůsobila svým svým potřebám. Že jo?
69:29.3 - 69:38.5	A ty? No a já jsem, protože jsem byla 2 dcera, tak jsem mě zbil takovej malej domeček, kterej měl teda mrňavou kuchyň.
69:39.3 - 69:40.6	A 2 pokoje.
69:41.3 - 70:11.2	V tom ten 1 pokoj byl průchozí a tam spala moje dcera, chudinka moje malá ubohá a já jsem teda měla u okna stůl, a když jsem dělala ty plakáty, které musely být třeba 3 návrhy, když jsme mu udělali precizní, tak, aby mohli jít rovnou do tisku a bylo na to 3 neděle, tak třeba jsem dodělávala některý ty věci až v noci poslední, třeba poslední noc jsem to dodělávala a vždycky jsem i 2 řešla, otáč se, prosím, tě ke zdi?