



Lenka KRÁTKÁ

Jejich osudy jsou tak rozdílné, a přesto tak podobné. Komparace životopisných vyprávění dvou žen, které se věnují umělecké profesi

Abstract: Their life stories are so different and yet so similar. Comparative biographical story of two women-artists (photographer and painter) from the former Czechoslovakia

Comparing two life stories (one woman-photographer, one woman-painter), the author handles the topic of limits and possibilities of art production in Czechoslovakia/Czech Republic as they were experienced before and after year 1989. There are discussed issues of institutional restrictions, (self)censorship in the past and market environment today. The comparison includes also women's personal fates because family backgrounds, families' attitudes towards the ruling regime as well as motherhood fundamentally affected their career.

Key words: Czechoslovakia – fine arts – medal-making – painting – photographing – oral history – women-artists.

Ta nezákladnější definice umění říká, že se jedná o lidskou činnost vytvářející slovesná, výtvarná, hudební a jiná díla jako „specifický, esteticky působivý odraz skutečnosti“.¹ Tedy činnost, kde je v tvůrčím procesu vyžadována originalita, individualita, tvořivost... Jak se ale originalita či individualita mohly rozvíjet a prosazovat ve veřejném prostoru v historickém kontextu komunistického Československa? Jak (pokud vůbec) byl slučitelný tvůrčí proces na straně jedné a kontrola, cenzura a institucionální omezení tohoto procesu na straně druhé? Na tyto otázky budou hledány odpovědi prostřednictvím životních příběhů lidí uměleckých profesí.

V rámci projektu *Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace: životopisná vyprávění*² autorka této studie provedla 16 orálněhistorických interview s lidmi, kteří se v období před i po roce 1989 věnovali některému z oborů výtvarného umění. Rozhovory byly realizovány s třemi malíři a jednou malířkou, čtyřmi grafiky, dvěma fotografy, třemi fotografkami, jedním sochařem, jednou restaurátorkou a jednou grafičkou,

1 *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*, Praha 2003, s. 469.

2 Text vyšel za podpory Grantové agentury České republiky: grant č. P410/11/1352 *Česká společnost v období tzv. normalizace a transformace: životopisná vyprávění*.



kteřá se však po studiu střední průmyslové školy grafické věnovala žurnalistice. Celkem byly uskutečněny rozhovory se šesti ženami a deseti muži. Pokud jde o regionální zastoupení narátorek/narátorů, v 11 případech se jednalo o ty, kteří pocházejí z Prahy či zde trvale žijí. Asi polovina těchto „Pražáků“ se narodila či vyrostla v jiném regionu, nicméně v rámci studia přesídlili do Prahy a zde si pak zařídili další život, často v souvislosti se založením rodiny. Dva narátoři pocházeli ze Středočeského kraje, jeden z Českých Budějovic, jeden z Brna a jeden z Olomouce. Z hlediska věkového lze celou skupinu narátorů/narátorek pomyslně rozdělit do dvou věkových kohort: šest těch, kteří se narodili v letech 1935 až 1946, a deset mladších, narozených v letech 1959 až 1960.

Tito lidé pocházejí z různých sociálních poměrů, měli různé intelektuální zázemí a poté, co absolvovali dobově podmíněné školní curriculum, se snažili (dříve či později) nějakým způsobem uplatnit ve světě výtvarného umění. Téměř všichni se určitou část svého života živilí také tzv. „užitým uměním“ – pracovali jako redaktori, návrháři etiket, obalů, plakátů, jako komerční fotografové a fotografky apod. A vedle této „tvorby na objednávku“ se věnovali vlastní umělecké práci, protože lidé umělecky nadaní mají trvalou potřebu se výtvarnými prostředky vyjadřovat, zpodobňovat své názory, emoce či vnitřní prožitky.

I když někteří z nich uvádějí, že je pro ně nejdůležitější právě vnitřní tvůrčí proces („*prostor, do kterýho unikám z toho světa běžného, v kterým bych nemohl existovat*“³), z důvodů existenčních téměř všichni potřebovali proniknout se svou tvorbou i do veřejného prostoru. Dostáváme se tak k problematice institucionálního systému, který rámoval (a také kontroloval a korigoval) sféru výtvarné tvorby. Na podzim roku 1947 byl založen Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU), který po únoru 1948 převzal „*působnost zrušených Bloků výtvarných umělců,⁴ Syndikátu výtvarníků československých a dalších výtvarnických organizací. Svaz se postupně stal jedinou celostátní vrcholnou výtvarnickou organizací.*“⁵ V roce 1954 pak ze zákona vznikl Český fond výtvarných umění (ČFVU), který byl monopolní organizací na zprostředkování výtvarných děl a s tím souvisejících

3 Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky (dále jen AV ČR), Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor se Zbyňkem Hrabou nahrála Lenka Krátká 1. 8. 2012.

4 *Revoluční události roku 1945 vedly „k výstavbě silných kulturních organizací, které vznikaly buď slučováním dosavadních, nebo vytvářením zcela nových. Tak například [...] výtvarní umělci se sdružili v Bloku výtvarných umělců a sjednotili kolem sebe 2000 umělců různých směrů, přičemž zůstávaly tradiční spolky jako Mánes, Umělecká beseda aj.“* Karel KAPLAN, *Znárodnění a socialismus*, Praha 1968, s. 107.

5 Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938–1989*, Praha 2001, s. 430.



služeb.⁶ Byl ideově řízen ústředním svazem (ÚSČSVU⁷), spadal však do pravomoci ministerstva kultury. Po rozpadu ústředního svazu na Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU) a Svaz československých architektů⁸ v roce 1956 „[o]ba svazy ovládaly fond svými členy tak, že navrhovaly státu vedení fondu (výbor) a obsazovaly později se rozvíjející soustavu uměleckých komisí“.⁹ V souvislosti s federací států vznikl 21. prosince 1970 usnesením Ministerstva vnitra České socialistické republiky Svaz českých výtvarných umělců (SČVU), který (jako produkt tzv. normalizace) „byl přísně výběrový (na základě stranických hledisek), jeho členy se stalo pouze 8 % bývalých členů. Ostatní členové a kandidáti bývalého SČSVU, výtvarníci z povolání, tzv. registrovaní, byli po prověření odborné způsobilosti Svazem doporučení do evidence Českého fondu výtvarných umění.“¹⁰ To bylo velmi důležité, protože evidence v ČFVU (nebo členství v SČVU) „vyvazovala umělce z všeobecné pracovní povinnosti“.¹¹ U ČFVU bylo zároveň zřízeno „záúčtovací středisko daně z literární a umělecké činnosti. [...] [Fond tak] umožňoval činnost v tzv. svobodném povolání (registrace, politicky korigovaná tvůrčím svazem)“.¹² Federální svaz (ustaven 1978) zajišťoval zahraniční vztahy, členství v mezinárodních organizacích a kontrolu nad národními svazy.

Odpovědi na otázky, jak institucionální struktura omezující volnou tvorbu působila v praxi, jak se s ní setkávali výtvarní umělci a umělkyně v každodenním životě, jak se (ne)přizpůsobovali oficiálním požadavkům, jak se vyrovnávali s činností schvalovacích komisí či jak zažívali proces autocenzury, budou hlavním tématem připravované studie pro publikaci k již zmiňovanému projektu. V tomto příspěvku bude problematika výtvarné tvorby v období tzv. normalizace i transformace reflektována prostřednictvím životních příběhů dvou žen – jedné fotografky a jedné malířky. Zatímco fotografka Petra Skoupirová je do značné míry autodidaktičkou, Marie Zábranská studovala na Vysoké škole umělecko-průmyslové. Zatímco první žena pochází z rodiny venkovské „buržoazie“, což po roce 1948 zásadním způsobem změnilo její život, ta druhá je sice z rodiny samostatně hospodařícího rolníka (prarodiče), ale její otec byl po válce příslušníkem útvaru Ozbrojených strážních oddílů železnic; její „třídní původ“ tedy nebyl v pounorovém

6 Tamtéž, s. 434.

7 V roce 1952 byl Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU) přejmenován na Ústřední svaz československých výtvarných umělců (ÚSČSVU) v důsledku požadavku II. celostátní konference, aby se Svaz přeměnil na výběrový, a to v duchu kádrové politiky KSČ. J. ŠEVČÍK – P. MORGANOVÁ – D. DUŠKOVÁ, *České umění 1938–1989*, s. 432.

8 Tamtéž, s. 435.

9 Oskar BRŮŽA, *Právní předchůdce unie výtvarných umělců české republiky*, in: Unie výtvarných umělců české republiky. URL: <http://www.uvucr.cz/archiv/pravni_predchudci_uvucr.html> [cit. 2013-07-30].

10 J. ŠEVČÍK – P. MORGANOVÁ – D. DUŠKOVÁ, *České umění 1938–1989*, s. 459.

11 Tamtéž.

12 O. BRŮŽA, *Právní předchůdce unie výtvarných umělců české republiky*, [online].



režimu natolik stigmatizující jako u té první. Obě si nakonec našly své místo ve světě umění.

Následující text formou biografické komparace přiblíží jejich osudy, nabídne pohled na odlišné životní trajektorie, ale i společné rysy těchto životů. Možných přístupů k interpretaci se zde nabízí více – z těch nejhodnějších (s ohledem na předběžnou analýzu rozhovorů) uveďme koncept kulturního kapitálu Pierra Bourdieu¹³ a přístup Normana Denzina, který se soustředí na rozhodující okamžiky (zlomové body) života jedince¹⁴. Pro následující studii byla vybrána metoda „klasická“ – představení životního příběhu, od jeho počátků, tedy rodinného zázemí, až do současnosti; její výhodou je, že sleduje linii vyprávění tak, jak je strukturovaly narátorky, tudíž zohledňuje jejich pojetí životního příběhu. V rámci analýzy a interpretace rozhovoru je pak možné zaměřit se i na to, jak narátorky vědomě či nevědomě hierarchizují jednotlivé životní etapy – podle toho, jak přizpůsobují rozsah vyprávění o daném životním období¹⁵. Při využití některé z výše uvedených koncepcí by mohlo dojít k tomu, že by životní příběhy byly interpretovány spíše „vedle sebe“ než ve vzájemné komparaci, jelikož zmiňované koncepty v některých částech příběhů vystupují „na povrch“ velmi jasně, v jiných však tak zřetelné nejsou. Podívejme se tedy, jak se životní příběhy obou žen postupně rozvíjely.

Děti naděje

V roce 1944 se Petra Skoupilová (později fotografka) narodila jako třetí dcera dvaapadesátiletému otci a jednačtyřicetileté matce. Petra Skoupilová dodává, že se takto na konci války děti rodily – jako výraz „*beznaděje nebo naopak naděje*“. Ona je snad tím dítětem naděje; alespoň tak působí. Z jejího životního příběhu výrazným způsobem vystupuje matka, Věra Hružová, která byla tajnou láskou Karla Čapka.¹⁶ To je určitou předzvěstí intelektuálního prostředí, které matka vytvářela ve mlýně ve Skalici nad Svitavou, kam se po svatbě s těžařem Skoupilem nastěhovala. „*Celý můj mládí se o tom mluvilo, jak k nám jezdil, já nevím, Miloš Sádlo* [významný violoncellista – pozn. aut.],

13 Pierre BOURDIEU, *Cultural Reproduction and Social Reproduction*, in: Richard Brown (ed.), *Knowledge, Education and Cultural Change*, London 1973, s. 71–84.

14 Denzin hovoří o tzv. epifaniích, které rozděluje do čtyř skupin: 1) momenty, které změnil život jedince; 2) momenty, kdy si člověk uvědomí, že změna je nevratná; 3) vhléd a porozumění ve vztahu k událostem i lidem; 4) epizody, které vedou k ulehčení a k tomu, že člověk dá události význam. Srov. Norman K. DENZIN, *Interpetive Interactionism*, SAGE Publications 2001, s. 145.

15 Blíže Miroslav VANĚK – Pavel MŮCKE, *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, Praha 2011, s. 124–126.

16 Jiří OPELÍK (ed.), *Dopisy ze zásuvky. Karel Čapek Věře Hružové*, Praha 1980 či Praha 2000 (druhé, revidované vydání).



Rafael Kubelík, Alfréd Holeček [klavírista – pozn. aut.]. [...] [Tak to mě] *během života jako kulturně, dá se říct, poznamenalo.*“ Stejně významně ale život Petry Skoupilové poznamenal únor 1948, respektive znárodnění: rodina o mlýn přišla a byla vystěhována do malého domku, který byl situován tak, že „*kdykoli jste se podívala z okna, tak jste viděla ten mlýn, tu nádhernou zahradu s tenisovejma kurtama, se skleníkem*“. Kromě materiálních ztrát se únorové události projevily i v životě každého člena rodiny: ostrakizace malé Petry ve škole, posměch vesnických lidí, že matka musí manuálně pracovat („*se pásli na tom, že ona neví, jak se okopává řepa*“), otec musel začít pracovat jako topič na lokomotivě, což podlomilo jeho zdraví i sebevědomí (dopisy, „*kde se otec omlouvá matce a mně, že je zoufalejší, že nemůže nám vydělat dost na živobytí a že nás musí podporovat mý starší sestry*“). V souvislosti s těmito událostmi narátorka zpětně hovoří o celoživotní křivdě, kterou, především skrz ponížení svých rodičů, pociťovala. Následně však rodinné utrpení relativizuje: „*naše křivdy zůstaly, ale v podstatě nebyly tak šílený jak u některých lidí*“.¹⁷

O tři roky dříve než Petra, v roce 1941, se v západních Čechách jako jediné dítě v rodině narodila pozdější malířka Marie Záborská. Její dětství bylo ještě poznamenané koncem války, ale především tím, že po válce se rodiče rozhodli „*osídlit pohraničí*“. Rodina se tak stěhovala do jiné části regionu, kde si otec, původním povoláním truhlář, našel zaměstnání jako člen silových složek – Ozbrojených strážních oddílů železnic¹⁸ (nelze spolehlivě doložit, zda se takto rozhodl z nutnosti, či s vidinou lepšího zaměstnání a jistoty služby ve státní správě). Vzhledem k úmrtí otce někdy na přelomu let 1948/1949, kterému předcházely dlouhodobější zdravotní potíže (pravděpodobnou příčinou byla zhoubná nemoc), se narátorka ve svém životním příběhu nemusí vyrovnávat s tím, že by se otec stal součástí silových (represivních) složek poúnorového režimu, jeho práci charakterizuje především s ohledem na ochranu železnic před Němci v poválečném období. V rodině tedy nedošlo k (s největší pravděpodobností) očekávané vzeštné sociální mobilitě, kterou by toto zaměstnání mohlo přinést (ale v dospělosti narátorky by možná znamenalo i určitá dilemata o povolání otce a snahu o racionalizaci jeho aktivit); událo se však to, že se rodina (matka s dcerou) odstěhovala zpět k prarodičům z matčiny strany (matka nebyla schopná sama se v pohraničí o rodinu postarat, uživit ji).

17 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Petrou Skoupilovou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.

18 Tyto oddíly byly zřízeny již v roce 1935. „*Šlo o ozbrojené strážní oddíly vytvářené přímo ze zaměstnanců železnice. Předpis vydaný ministerstvem železnic po dohodě s ministerstvem vnitra a národní obrany upravoval organizaci, pravomoci, výcvik, výkon služby, výstroj a výzbroj těchto oddílů u ČSD.*“ Srov. Návrh 623/1991 poslanců Federálního shromáždění Františka Perníci, Ing. Jaroslava Hladíka a Michala Malého na vydání zákona o Železniční policii; *Obecná část*, in: Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna, URL: <http://www.psp.cz/eknih/1990fs/tisky/t0623_02.htm> [cit. 2014-09-29].





A tak se přibližně ve stejné době jedna z žen vyrovnávala se ztrátou domova v důsledku znárodnění a druhá zažila podobnou zkušenost v důsledku stěhování (bez ohledu na příčiny a historický kontext, z hlediska prožitků malých dívek se jedná o emocionálně podobné zážitky). Velmi záhy také oběma zemřel otec (Marii bylo osm, Petře dvanáct let); přesto se zdá, že tato skutečnost nebyla pro jejich životy určující, že ztrátu otce vnímají jako přirozený běh života, jako důsledek vnějších okolností. Zatímco Petra Skoupilová byla stigmatizována jako dítě z „buržoazní“ rodiny, Marie Zábranská v dětství trpěla stigmatizací kvůli svým zrzavým vlasům (i tyto hendikepy srovnávat lze, díváme-li se na ně očima dětí, nikoli z hlediska „velké“ historie). Marii hendikep zároveň motivoval k tomu, aby se snažila ve své činnosti uspět (*„ten hendikep, že jsem furt chtěla nějak vyniknout, to byl takovej hnací motor asi“*¹⁹). Snad ještě silnější motivací ale byla její touha odejít ze vsi. A odejít odtud buď jako malířka, nebo jako operní pěvkyně (pro obě činnosti měla předpoklady a nadání). Měla svůj cíl, který záhy začala naplňovat. Petra Skoupilová takový cíl neměla.

Škola života vs. vzdělání

Částečně kvůli „buržoaznímu“ původu, částečně kvůli ne úplně skvělému prospěchu a částečně právě kvůli tomu, že neměla jasný cíl, se Petra Skoupilová vyučila fotografkou. V té době již s matkou bydlely u příbuzných v Praze a v souvislosti se společným bydlením se poprvé v jejich vzpomínkách objevuje téma soudržnosti celé rodiny (*„v tom domku bydlel teda švagr, manžel má sestry, jejich dvě děti, jeho matka a já s mou mámou [...] a vycházeli jsme“*). Ani coby vyučená fotografka fotografií stále nevnímala jako něco víc než jen prostředek obživy. Možná i pro to, že učení pro ni nebylo velkým přínosem (*„houby jsem uměla“*) a že pracovní uplatnění, které získala, byla jen nudná práce přefocování zahraničních publikací ve Výzkumném ústavu cukrovarnickém (později i v jiných výzkumných institucích). Výsledkem bylo, že v té době *„flámovala“* a *„žila teda hodně divokej život, [...] nosila fotoaparát, že to bylo dobrý nechat v hospodě, když člověk neměl na zaplacení“*. Vedle toho na ni však působily i vlivy rodiny, která si zachovala některé ze svých „buržoazních“ zvyků: i nadále se například stýkali s inspirativními lidmi (každý týden se hrál bridž, jedním ze zmiňovaných návštěvníků byl profesor Cibulka, významný historik umění, archeolog a kněz). V roce 1964 navštívila Petra svou sestru, která se legálně provdala do Francie; Petra Skoupilová zde zůstala půl roku, což dále přispělo k jejímu vnitřnímu rozvoji. S dalšími zajímavými lidmi se setkávala i při svém „divokém“ životě

19 Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sbirka Rozhovory, rozhovor s Marií Zábranskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.





(„člověk jakoby nabaloval lidi, protože první věc byla chodit jako do Slávie“). Užívala si života a do značné míry byla nevědomě kultivována prostředím, v němž měla to štěstí pobývat.²⁰

Také Marie Záborská se po smrti otce stěhovala – s matkou začaly opět žít se širší rodinou, s matčinými rodiči. Je jedináček, a tak si vytvořila hezký vztah ke zvrátům, který si pěstuje celý život; byla stigmatizovaná svými zrzavými vlasy, a tak se snažila vyniknout ve všem, co dělala; bydlela na vsi, kde musela poměrně těžce pracovat v zemědělském hospodářství, a tak se snažila uniknout. Její velkou výhodou byl talent. Jeden z učitelů na základní škole jí pověděl o možnosti studovat výtvarný obor, navíc v Praze. Uspěla u talentových zkoušek na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze na Žižkově. Škola však tehdy neměla dívčí internát a bydlení v soukromí bylo pro matku nepřijatelné. A tak rodina rozhodla, že Marie půjde studovat Střední průmyslovou školu stavební v Plzni (nedaleko svého bydliště), když „chtěla tu užitou malbu v architektuře“.

Tady opět vystupuje jistá podobnost mezi oběma ženami: ačkoli Marie měla zpočátku cíl a jasnou představu, čím chce být, co chce studovat (a navíc dobré vyhlídky na přijetí díky talentu i „původu“ – rodina zemědělského dělníka), také v jejím případě, stejně jako v případě Petry, to byla nakonec především matka (a širší příbuzenstvo), kdo rozhodl, kterým směrem se dívka v profesní kariéře vydá. A obě rodiny při tomto rozhodování vycházely z pragmatických hledisek – tedy zvažovaly nejen schopnosti a případně přání dívek, ale především praktická hlediska a reálné možnosti přijetí. A tak se pro Marii v tomto stěžejním okamžiku života stalo velkým hendikepem, že rodina nebydlela v hlavním městě. Problémy s internátem (finanční náklady, strach o dceru atd.) nakonec vedly k tomu, že pro Marii byla vybrána stavební průmyslovka. V tomto ohledu životní příběh narátorky není nikterak výjimečný; upozorňuje však na význam rodinného zázemí (ať již ve smyslu intelektuálním či finančním a zde dokonce i regionálním), které může rozvoj talentu či kreativních schopností brzdit nebo mu naopak velmi napomáhat. U Marie byly rodinné faktory spíše těmi „brzdícími“ (intelektuálně ne příliš podnětné zázemí, problémy s financemi, bydliště ve velké vzdálenosti od vhodného vzdělávacího zařízení). A tak v konečném důsledku to, že rodina nepocítovala problémy související s působením komunistického režimu, pro ni nebylo dostatečnou zárukou pro možnost studovat vysněnou školu.

Marie Záborská však díky své ctižádosti úspěšně vystudovala i stavební průmyslovku, ačkoliv to znamenalo učit se místo vysněné malby technickému kreslení a dalším exaktním předmětům. Petra se ubírala zcela jiným směrem: nenašla-li zaujetí pro svou práci, vrhla se do nejrůznějších zábav („pro mě byli ty mužský a ty večírky a flámování,

²⁰ Srov. tamtéž, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.



*já prostě opravdu jsem tím žila*²¹). Marie byla v tomto ohledu klidnější. Velmi záhy však, snad jen z nerozvážnosti, snad kvůli tomu, že byla odkloněna od svého cíle, zažila Marie to, co tehdy prožilo mnoho dalších mladých dívek – „zkrátka když jsem dělala maturitu, tak už já jsem byla v jiném stavu“. S kým otěhotněla? S mužem, který ji zaujal na první pohled, protože „měl obrovskou sílu, byl to tamější mistr“. Provdlala se za něj, porodila syna.²²

Matky

Proč je důležité reflektovat osudy obou žen také optikou jejich mateřství (potažmo jejich rodinného života), hovoříme-li zde především o možnostech a podmínkách umělecké tvorby před rokem 1989? Jde o to, že jejich mateřství jednak odpovídá dobovému „populačnímu trendu“²³, jednak je do značné míry odrazem skutečnosti, že ani jedna ze zmínovaných žen se nevydala na profesní výtvarnou dráhu přímo. Jiné studijní (a posléze profesní) zaměření by mohlo vést k jinému partnerskému či rodinnému chování (postojům), ale možná by také ovlivnilo výběr partnera – v obou případech by tedy „vychýlilo“ životní trajektorie jiným směrem. Péče o rodinu také značně limituje možnosti vykonávat výtvarné povolání (časově neohraňčené, časově náročné). A v obou životních přibězích je další významnou překážkou (tou první bylo rodinné zázemí, respektive rodinný původ reflektovaný v dobovém kontextu) omezující výtvarnou tvorbu. Institucionální omezení, o nichž budeme hovořit dále, jsou vlastně až na pomyslném vrcholu „pyramidy“ nejrůznějších jiných překážek. Proto je důležité tematizovat osobní život narátorek jako manželek a matek.

Zatímco Marie Záborská přišla velmi záhy do jiného stavu, a proto se vdala, Petra Skoupilová se provdala až mnohem později a v necelých 30 letech (1973) se i jí narodil syn. V porovnání s Marií tedy byla již zralou matkou; mnohem méně zralosti však prokázala při výběru partnera: „v další hospodě ve Staré Boleslavi [jsem se] seznámila s hrozně hezkým mužským, kterej pak se stal mým manželem“. Dlužno dodat, že jí imponoval i tím, že v srpnu 1968 po invazi vojsk Varšavské smlouvy byl asi měsíc ve vězení („v srpnu prostě byl na Václaváku a házel dlažebníma kostkama, až ho teda pak jako sbalili“), zatímco ona

21 Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sbírká Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.

22 Není-li uvedeno jinak, text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Marií Záborskou. Tamtéž, rozhovor s Marií Záborskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.

23 „Zhruba devět procent z žen narozených roku 1930 zůstávalo celoživotně bezdětných. U žen narozených v roce 1960 to je už jen šest procent.“ Ivo MOŽNÝ, *Česká společnost. Nejdůležitější fakta o kvalitě našeho života*, Praha 2002, s. 27. Narátkorky se narodily v letech čtyřicátých, kdy lze na základě výše uvedených údajů předpokládat, že přibližně 91 až 92 % žen porodilo alespoň jedno dítě.



tyto události probrečela kvůli tomu, že její tehdejší přítel „*chodil ještě s jednou holkou [...] a nakonec o ní měl větší strach*“. S odstupem doby pak cítí značný hendikep, že důležité dějinné momenty vlastně neprožila, ale sobecky se soustředila na své (v porovnání s okolnostmi srpna 1968) malicherné problémy. Spojením s mužem, který se na událostech aktivně podílel, se tyto pocity měly zmírnit (a na čas tomu asi také tak bylo, dnes už Petra Skoupilová dokáže věci jasně pojmenovat, své tehdejší postoje vysvětlit a akceptovat.

Mladí manželé koupili polorozbořený dům v Kladně a pět let spolu vydrželi žít. Manžel se však ukázal být nezodpovědným „hochštaplerem“, což pro rodinu minimálně znamenalo velké finanční problémy a pro ženu velkou zátěž („*prostě byl schopen přinést mi, já nevím, obří kytici a tak dále nebo zastavit taxíka, že přece nebudeme chodit. Ale najednou bylo dítě, a když vám přijede manžel z Prahy do Kladna s kyticí a taxíkem, ale nepřiveze dětskou krupičku nebo prostě v podstatě nebylo co jíst, tak to bylo hodně tvrdý, hodně.*“).²⁴ Zatímco však ona jako matka dospěla (byť i z nutnosti) a své chování změnila, jelikož se musela postarat o dítě a rodinu, její partner se v tomto ohledu nezměnil, stal se tak pro narátorku zátěží, nikoliv oporou.

V porovnání s tím Marie Zábranská žila hezký rodinný život, protože její partner byl „*skvělejší táta a výbornej manžel*“. Přesto už velice záhy zjistila, že si s partnerem rozumět nebude; snad kvůli tomu, že chtěla něco víc, než „obyčejný“ klidný manželský život – „*hlavně jsem chtěla na to studium jednou jít*“. Zde můžeme zřetelně sledovat, že její kreativní část a její touha tvořit se „*derou na povrch*“ v podstatě ihned poté, co k tomu má tato žena příležitost – již nemusí poslechnout matku, kam půjde studovat, a v návaznosti na to si vybrat zaměstnání; má svoji rodinu, je dospělá, zodpovědná za sebe (i za druhé), může o sobě rozhodovat. A tak – vedena touhou věnovat se malířství – se po narození syna nestává odevzdanou matkou, manželkou a pečovatelkou, ale absolvuje všemožné kurzy malování, soustředí se na dosažení jediného cíle – stát se malířkou. Může se touto cestou vydat, jelikož její partner, ať již měl pro její aktivity pochopení, či neměl, je dobrým otcem a manželem, takže na ní neleží všechna starost o rodinu, jako to bylo v případě Petry. Je to spíše náhoda, vezmeme-li v úvahu okolnosti výběru partnera, těhotenství a následného sňatku, ale náhoda velmi důležitá.

Po několika letech je její snaha završena úspěchem – v druhé polovině šedesátých let byla Marie Zábranská přijata na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, i když jen do distanční formy studia. V ročníku bylo sedm míst a ta byla vyhrazena klukům, „*který prostě tomu dají všechno*“, jak jí sdělil jeden z profesorů. Mateřství a rodičovství bylo profesory

24 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Petrou Skoupilovou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.



vnímáno jako něco, co Marii nedovolí naplno se věnovat studiu a umělecké práci. Ale i Marie Zábranská „tomu dala (téměř) všecko“. Manžel ji podpořil, zajistil si pracovní místo u Pražské stavební obnovy, aby rodina získala v Praze byt a Marie mohla studovat. Tu největší obět v tuto chvíli přinesl asi její syn, protože v polovině první třídy se stěhoval, měnil prostředí, školu a kamarády. „*Dodneška mi to vyčítá. Nebo vnučka kolikrát, jaká jsem byla máma, že jsem prostě toho tátu...*, [byl z toho] *úplně vykulenej, protože tam zřejmě měl kamarády ještě z mateřský školky, prostě najednou jsem je vytrhla do cizího prostředí.*“ Manželovi se však ani tímto krokem nepodařilo rodinu „zachránit“: „*Dodneška si říkám, jak ten můj manžel zřejmě pořád netušil, že to naše manželství se zachránit nedá, že míříme každéj někam jinam.*“

Je to výraz sobectví? Možná by tito muži řekli, že ano. Celé je to však především důsledek nedostatečné sexuální výchovy („*já jsem furt chodila a říkala jsem – no to přece není možný, abych otěhotněla zároveň se ztrátou panenství*“) a rozhodnutí dítě si ponechat, které mohlo být do určité míry i rozhodnutím partnera či širšího okolí, vezmeme-li v úvahu, že otěhotněla v 18 letech (jako ekonomicky neaktivní neměla možnost rozhodovat o sobě zcela samostatně). Možná zde hrála roli i dobová sociální očekávání (vysoká sňatečnost²⁵) a s tím související tlak okolí (vezmeme-li navíc v úvahu, že žila na malém městě). Přesto nakonec v ní samotné „zvítězila“ umělkyně. „*Vidíte, najednou, jak i z toho máho vyprávění je vidět, jak mi ten soukromej život najednou byl vedlejší. [...] Já jsem se mezi tou dobou rozvedla, [...] najednou je [to] pro mě nepodstatný, úspěch na nějaký výstavě tady vyzdvihuju.*“ Manžel si našel druhou ženu, která naplnila jeho představy o rodině, syn vystudoval, našel si dobré zaměstnání, má svoji rodinu, ale určité trauma z dětství si pravděpodobně nese celý život. Tento příběh jasně ukazuje, jak moc je důležitá svobodná, skutečně svobodná volba ženy, jestli se chce, nebo nechce stát matkou.²⁶

Umělkyně

Marie Zábranská pak studovala u malířů-grafiků Cyrila Boudy a Josefa Weniga a u významného medailéra Milana Knoblocha. Tvorba medailí se stala jednou z jejich hlavních uměleckých disciplín, jimž se věnovala. Opět zde hrála roli náhoda: jako zaměstnankyně

25 V roce, kdy se vdávala Marie, byla sňatečnost svobodných žen 87,3 %, což je jedna z nejvyšších hodnot v období 1950–2011; mírně klesat začíná sňatečnost až od druhé poloviny šedesátých let. *Sňatky*, in: Demografická příručka 2011, URL: <<http://www.czso.cz/csu/2012edicniplan.nsf/p/4032-12>> [cit. 2013-08-03].

26 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Marií Zábranskou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Marií Zábranskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.



Vojenského projektového ústavu se podílela (z titulu své profese, kterou získala na stavební průmyslovce) na výstavbě pražského metra. A když přišel nápad, že by u příležitosti dokončení trasy A měla být udělena medaile zasloužilým zaměstnancům, díky nedostatku času vypsát soutěž získala zakázku ona. Pro pražské metro pak vytvořila celou sérii medailí, stejně jako pro různé vědecké ústavy. Postupně se, kromě vlastní tvorby, začala věnovat také dětské ilustraci. Měla talent, zvládla techniku, měla „dobrý původ“ a pracovala pro pražské metro (nejen medaile, ale i spoluautorství při výtvarném řešení některých stanic), což je v dobovém kontextu potřeba vnímat jako práci prestižní; a tak docílila toho, že ji umělecká tvorba uživila.

Součástí její tvorby byla i některá „angažovaná“ díla (kolektivní výstavy Lidice, 1974; Výtvarní umělci k 30. výročí osvobození ČSSR, 1975; Vyznání životu a míru, 1985).²⁷ Na první pohled by se témata (názvy) těchto tří výstav nemusela zdát vyloženě prorežimně angažovaná; je však potřeba mít na paměti nejen to, jak je využívala dobová komunistická propaganda, ale i období jejich vzniku, kontext tzv. normalizace. Pro narátorku uvedené práce (v rozhovoru zmiňuje jen výstavu v Lidicích) znamenaly především finanční přínos („*první moje velká soutěž byly Lidice; [...] to byla soutěž, kdy se opravdu... my jsme dostávali stipendia a já jsem už začala dostávat stipendia*“²⁸), ale i možnost (i když v rozhovoru explicitně nereflektovanou) lépe se prosadit při získávání zakázek či ve snaze o vstup do svazu výtvarných umělců atd. Toto však nevylučuje, že i tematicky „angažovaná“ díla měla (mohla mít) vysokou uměleckou úroveň.²⁹ O kvalitě její práce svědčí také to, že i po roce 1989 jsou díla Marie Zábranské uznávána (ocenění za medailéřskou tvorbu v roce 1993 a 1998; světová cena Alliance Salvador Dalí International, 2008; Cena Franze Kafky udělovaná Evropským kruhem umění, 2009 atd.³⁰) a nacházejí své místo ve veřejném prostoru.

Jak již bylo uvedeno výše, Petra Skoupilová po divokém životě plném večírků v mateřství dospěla, protože se musela postarat o syna, protože měla zodpovědnost za jeho život. Nenašla však podporu ve svém nejbližším okolí, rodinný život ji po všech stránkách vyčerpával a jakýsi protipól každodenním starostem postupně našla v obrazovém vyjádření. („*No tak to bylo hodně takový těžký období. Ale v té době už jsem... zase mně hrozně pomáhala ta fotka.*“) Ještě před mateřskou dovolenou se jí totiž podařilo získat místo v hudebním vydavatelství Supraphon, kde si shodou náhod někdo všiml její kvalifikace

27 Marie Zábranská, in: Společnost pro současné umění, URL: <<http://www.sca-art.cz/artists/list/363.htm>> [cit. 2014-09-29].

28 Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Marií Zábranskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.

29 Zajímavá by v této souvislosti byla obrazová či obsahová analýza děl, jimiž se narátorka na těchto soutěžích prezentovala, a diskuse nad poměrem prvků explicitně „prorežimně angažovaných“.

30 Podrobněji viz URL <<http://www.mariezabranska.com>>.



a jí bylo umožněno věnovat se fotografování (zejména koncerty, portrétní fotografie populárních zpěváků a zpěvaček). „*A vlastně se skutečně mně začal proměňovat život v tý fotce.*“ Zatímco Marie Zábranská měla bezpochyby talent a byla velmi cílevědomá a ctižadostivá, Petra Skoupilová měla vedle talentu (určitých schopností) ještě něco, co bychom nazvali citem, výtvarnou duší, vštípenou kultivovaností. A prostřednictvím fotografie, jejíž technologický proces výroby zvládala, se najednou toto vše začalo objevovat. A ona začala zjišťovat, že ji to naplňuje, povznáší, že se takto chce o světě a vůči světu vyjadřovat. Matka jí zakoupila kvalitní fotoaparát Ashai Pentax „*a ten [fotoaparát] opravdu jako [jí] začal měnit život.*“ Petra Skoupilová, opět především díky tomu, že její rodina byla ukotvena v intelektuálním prostředí a ona k němu přirozeně tíhla, se v roce 1970 seznámila s členy Ashai Pentax FOMA klubu (k nejznámějším z nich patřil Taras Kuščynskij) a dále se v tomto oboru rozvíjela.³¹

Cesta Petry Skoupilové k výtvarné fotografii však nebyla přímočará. Poté, co vyřešila své soukromé problémy, mohla se díky podpoře rodiny a známých vrátit do Prahy a získat zde dvoupokojový byt, v němž bydlí dodnes (a který jí dlouhá léta sloužil i jako ateliér). Shodou okolností se jí po mateřské dovolené podařilo vrátit do Supraphonu, tentokrát na pozici sekretářky ředitele. Ovšem nikoli kvůli kvalifikaci či schopnostem, ale „*zní to absurdně, protože [...] měla vystupování jako ta právě v uvozovkách buržoazní žena.*“ Ještě dnes, téměř v 70 letech, je to šarmantní dáma, která o sebe dbá a snaží se hezky vypadat (to je ostatně společné oběma ženám). Před více než 40 lety to muselo být potvrzeno ještě jejím mládím a celkovou šedí (vnější i vnitřní) prostředí. Nelze se tedy divit „normalizačnímu“ vedení Supraphonu, že si pro reprezentaci vybralo právě ženu, která svým zjevem, chováním a vystupováním vnášela do kanceláře eleganci a noblesu („*čili ten ředitel vlastně mě měl, když tam chodili ty jako různý papaláši.*“). Postupně se ale z místa sekretářky opět dostala více k fotografování. Fotografovala pro Supraphon a zároveň začala pronikat do „světa módy“. Nejdříve fotografovala módní přehlídky (nazývané legendární, alternativní či amatérské) na Bertramce (od roku 1976) a postupně se od této alternativní scény dostala i do etablovaných časopisů *Žena a móda*, *Praktická žena* či *Mladý svět* („*nejvíc se mi dařilo na Slovensku, ve slovenský módě [...] a pak jsem takzvané zabodovala, kdy jsem velmi drze došla do Praktické ženy.*“). Později spolupracovala také s časopisem *Kinorevue*. A nevyhnutelně směřovala k volné tvorbě, k fotografii ženského aktu (respektive prohlubovala tuto část své tvorby).³²

31 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Petrou Skoupilovou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.

32 Tamtéž.



Na „volné noze“

Taková práce (fotografie pro módní či filmové časopisy) však vyžaduje čas; proto Petra Skoupilová začala usilovat o to, aby se stala členkou Českého svazu výtvarných umělců; protože členství, jak bylo uvedeno v úvodu, „osvobozovalo“ od povinnosti mít stálé zaměstnání a v pracovním životě umožňovalo tak vzácnou volnost. Jelikož neměla vysokoškolské vzdělání (absolventi a absolventky vysokých uměleckých škol byli přijímáni automaticky, pokud tedy nebyli pro režim nepřijatelní), musela projít složitým přijímacím řízením a uspěla až napodruhé, v roce 1985. Sebekriticky přiznává, že důvodem prvního nepřijetí mohly být především její profesní nedostatky, protože byla autodidaktičkou. Pro další kolo přijímacího řízení se spojila s Fredem Kramerem, externím spolupracovníkem pražské FAMU, který zde „v letech 1967–1980 vedl předmět reklamní fotografie“³³. Tady opět lze sledovat, jak silné vazby k výrazným postavám kulturního a intelektuálního života Petra Skoupilová měla. Ať již to bylo díky jejímu rodinnému zázemí či později v souvislosti s jejím působením v oblasti hudebního vydavatelství, v Ashai Pentax FOMA klubu či jinými aktivitami. I ona však musela být pro tyto osobnosti inspirací a přínosem, jinak by ke vzájemným vazbám nemohlo dojít. Jako členka Svazu již nemusela řešit také praktické materiální problémy, které doposud měla, stejně jako ostatní umělci a umělkyně, kteří nezískali registraci SČVU či ČFVU: „filmy Kodak, Agfa, Fuji, tak to bylo jenom v Řempu. A měli přednost tyhle [organizovaní ve svazech – pozn. aut.] výtvarníci. [...] Když jsem nebyla ve Svazu výtvarných umělců, tak mně nemohli v laboratoři na Petřínách vyvolat film. [...] Já jsem neměla žádný profesionální světla ze začátku, protože zase, to vám muselo povolit Řempe. Takže já jsem hrozně dlouhou dobu svítila s halogenovým světlem, který mi kamarád přinesl ze stavby.“ Jak bylo možné tyto problémy řešit? Svědectví Petry Skoupilové i vyprávění jiných výtvarníků hovoří o dvou způsobech – penězích a známostech (v případě krásné Petry třeba i osobní sympatie); naprosto stejné mechanismy jako u kteréhokoli jiného nedostatkového zboží.³⁴

I Marie Zábranská nakonec musela podstoupit proces přijímání do SČVU, jelikož studium Vysoké školy uměleckoprůmyslové nedokončila. Snad kvůli mnoha povinnostem rozvedené matky, která měla stálé zaměstnání, a umělkyně zároveň. Členství nepotřebovala kvůli praktickým problémům se sháněním různého materiálu (pravděpodobně hlavně pro to, že výtvarná práce tvořila i součást jejího zaměstnání, takže potřebné

33 Fred Kramer, *reklamní fotograf v době nedostatku*, in: Photorevue, URL: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2010030013>> [cit. 2008-08-03].

34 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Petrou Skoupilovou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.





vybavení mohla získat prostřednictvím zaměstnavatele); nejdůležitější pro ni bylo získat volnost v práci, vyvázat se z všeobecné pracovní povinnosti. V tuto chvíli pro ni byla opět důležitá spoluúčast při řešení výtvarné stránky stanic metra, kde se seznámila s mnoha zajímavými lidmi a ti jí „poradili, jak se do toho Svazu dostat, jak požádat o prominutí toho vzdělání“.³⁵ I zde jsou si životní dráhy obou žen podobné – při proceduře přijímání do SČVU našly oporu v síti známých lidí, kteří jim poradili, možná i pomohli.

V polovině osmdesátých let se obě staly umělkyněmi na „volné noze“ a byly ve svém výtvarném počinání úspěšné. Věnovaly se tomu, co bychom nazvali užité umění, populární kultura; a samozřejmě obě pracovaly i na vlastní originální tvorbě. Oběma se dařilo určitým způsobem „proplouvat“ systémem omezení, daných režimem (především tzv. schvalovací komise ČFVU, bez jejichž souhlasu nemohlo být žádné dílo realizováno, a především proplaceno zadavatelem); snad i pro to, že druhá polovina osmdesátých let je dobou uvolňování režimu. Takže pro Petru Skoupilovou již tehdy nebyl „špatný“ původ hendikepem a před Marií Záborskou se otvíraly nové a nové možnosti. Částečně i pro to, že se seznámila s malířem, národním umělcem Adolfem Záborským (později se za něj provdala), který na jedné straně nezpochybnitelně byl vynikajícím malířem, a to především v oblasti dětské ilustrace,³⁶ na druhé straně je však vnímán jako autor poplatný komunistickému režimu. Byl to šťastný svazek, bohužel ale netrval dlouho – Adolf Záborský zemřel, když bylo Marii 40 let. Také druhý manžel Petry Skoupilové má stejnou profesi – je profesionální fotograf a specializuje se na focení skla (k sňatku došlo v roce 2001). Neznamená to automaticky, že jen s partnerem stejné profese může být žena-umělkyně šťastná. Ovšem v případě těchto dvou žen tomu tak je.

A najednou byli na „volné noze“ všichni

Po celé období trvání komunistického režimu se malířka Marie Záborská a fotografka Petra Skoupilová jakoby nacházely na odlišných pólech společnosti. Jedna, která šla jasně za svým cílem a režim jí v podstatě nekladl překážky, spíše naopak. Druhá, pro kterou byl vládnoucí režim hendikepem především na počátku života, ale s pomocí silného „kulturního kapitálu“ a soudržnosti rodiny toto znevýhodnění nakonec úspěšně překonala. A jelikož se ani jedna z nich neangažovala politicky, jejich životní trajektorie se přibližovaly. Jak toto změnil rok 1989?

35 Tamtéž, rozhovor s Marií Záborskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.

36 Cena Hanse Christiana Andersena (1972), evropská cena International Board on Books for Young People (1974).





Pro Marii Zábranskou z hlediska profesního velký zlom nenastal především proto, že jednak její tvorba nebyla příliš angažovaná a poplatná komunistickému režimu (soustředila se velkou měrou na dětskou ilustraci, na pražské motivy, na práci pro výzkumné ústavy apod.), jednak byla jednou z předních výtvarnic v oboru medaile (po roce 1989 největších úspěchů dosáhla právě v tomto oboru). V rámci své výtvarné profese aktivně participuje ve veřejném prostoru – je zakládající členkou výtvarné skupiny Femina (1994), angažuje se v „boji“ za změny v autorském právu (jde jí především o to, aby autor měl právo po určitou dobu sledovat, co se s jeho dílem děje). Vedle toho se aktivně stará o umělecký odkaz malíře Adolfa Zábranského (úcta k jeho dílu, jistě ne neoprávněná, pomineme-li Zábranského prorežimní angažovanost v pozdějším věku, byla patrná v průběhu celého rozhovoru). Největší „událostí“ jejího uměleckého života v posledních letech pak bylo uspořádání výstavy k jejím 70. narozeninám v Clam-Gallasově paláci v Praze.

Pokud jde o sdružení Femina, u příležitosti 15. výročí aktivit této výtvarné skupiny Marie Zábranská řekla, že na začátku spolupráce 12 výtvarnic (malířky, sochařky, textilní výtvarnice) „byla touha zviditelnit určitou odlišnost, kterou by tvorba žen měla mít. Žena-matka má mnoho možností ve svém projevu vyjádřit lásku, obětavost i houževnatost. [...] Vždyť přece výtvarnice-žena svou životní roli prezentuje i ve své tvorbě! Naše životní hodnoty – láska k muži a následně mateřství – jsou velké role. Zvládáme je někdy lépe, někdy hůře.“³⁷ Porovnejme toto tvrzení s životním příběhem Marie Zábranské, v němž stěžejní roli hrála touha po uplatnění ve výtvarné profesi, což narátorka v rozhovoru více či méně skrytě přiznává. Láska k muži, o které hovoří, v jejím příběhu došla naplnění ve vztahu s druhým manželem, Adolfem Zábranským. Pokud jde o mateřství, tato žena zřejmě (stejně jako čtenář či čtenářka jejího příběhu) cítí, že neobstála tak, jak by si sama přála, nebo možná tak, jak by býval potřeboval její syn. „Dnes po všech životních zkušenostech vím, že mateřství je nejkrásnější role. Za kariéru ji není radno obětovat.“³⁸ To, že i v pokročilém věku je stále umělecky, ale i společensky činná a její život se nemezuje jen na nejbližší rodinu (někdy rodiče, kteří cítí, že v rodičovské roli selhali, bývají velmi dobrými prarodiči³⁹), však svědčí spíše o tom, že pokud by volila podruhé v životě, asi by se rozhodla stejně. Anebo by si zvolila mateřství až poté, co by uspěla ve světě umění.

37 V hlavní roli žena, in: Haló noviny, 3. 6. 2011, URL: <<http://www.halonoviny.cz/articles/view/222017>> [cit. 2013-08-14].

38 Tamtéž.

39 Potvrdilo se to například při analýzách orálněhistorických interview s bývalými československými námořníky. Srov. Lenka KRÁTKÁ, *Československá námořní plavba očima československých námořníků 1959–1989*, Praha 2011, diplomová práce Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy, s. 107–114; téma je artikulováno například v rozhovoru s Milanem Bláhou.



V druhé polovině osmdesátých let si Petra Skoupilová v oboru módní a reklamní fotografie (a fotografie známých osobností pro časopisy jako *Kinorevue* nebo *Film a divadlo*) získala takové renomé, že se nakonec „prodrala horko těžko do toho Centrotexu“, tedy že začala fotografovat pro podnik zahraničního obchodu, což znamenalo nejen určitou prestiž v oboru, ale také finanční přínos. „[M]ě to ohromně bavilo, uživilo mě to, to prostě bylo pro mě neuvěřitelné, že jsem se tím jako já, bejvalá sekretářka a poskok uživila.“ Ještě po roce 1989 zažívala určitý, jak sama říká, boom, především v propagační a módní fotografii. Udržela si pozici u svých stávajících zákazníků a na začátku devadesátých let zažila expanzi jejich potřeb reklamy (kalendáře, plakáty, katalogy, materiály na veletrhy apod.). Přibližně od konce devadesátých let práce ubývalo, a to ze dvou důvodů – jednak přišla nová, „dravá“ generace fotografů a zakázek bylo spíše méně, protože reklamu často přebíraly velké zahraniční agentury; jednak došlo k určité technologické revoluci. „A digitál není vůbec jakoby problém fotit. Ale problém pro lidi mé generace je počítač. [...] [P]rostě byla to v té fotce revoluce a takže vlastně já jsem zase už s tou módou, už jsem vlastně byla jakoby mimo.“ Nicméně si v této době splnila ještě jeden profesní sen. „A blížil se rok 2004, kdy mně bylo šedesát, no ale... a teďka vlastně já jsem začala trochu bojovat s tím, že kdo vlastně já jsem jako ta fotografka. Protože když třeba Birgus udělal výstavu na Hradě v té bejvalý konírně,⁴⁰ akt, tak tam byl kdekdo, ale mě nepozval, protože prostě nemám FAMU a nejsem v jeho zorném hledáčku. A to mě teda hodně se dotklo, hodně mě to jako... a vlastně to do mě zdravým způsobem rejpló, že jsem říkala – tak teda ne, tak já si udělám výstavu sama.“ „Sama“ především znamená, že výstavu a vydání doprovodného katalogu sama financovala, „protože jsem vůbec nevěděla, jak by se žádalo o grant“.⁴¹ Tuto retrospektivní výstavu volné tvorby, tedy ženského aktu, Petry Skoupilové lze pokládat za úspěšnou, přinejmenším měříme-li ji diváckým ohlasem. I v tom, že se rozhodly prezentovat svou práci u příležitosti životního jubilea, s cílem ukázat, čemu se celé ty roky věnovaly, ukázat, že za nimi stojí kvalitní práce, i v tom jsou si obě ženy podobné. Marie Zábranská však, možná proto, že se více angažuje v různých sdruženích a asociacích a snad se umí lépe pohybovat ve veřejném prostoru institucí a úřadů, pro svou výstavu získala grant od hlavního města Prahy.

40 Výstava *Akt v české fotografii*, Císařská konírna Pražského hradu, 2000–2001, kurátory výstavy byli fotograf, historik fotografie a pedagog Vladimír Birgus a teoretik umělecké fotografie Jan Mlčoch.

41 Text kurzívou vyznačuje přímé citace z rozhovoru s Petrou Skoupilovou. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sběrka Rozhovory, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.



Kruh se uzavírá

Petru Skoupilovou po roce 1989 zaměstnávala ještě jedna „povinnost“. V restituci získala zpět rodinný mlýn ve Skalici nad Svitavou. „A pochopitelně všechno v absolutně dezolátním jakoby stavu. [...] [N]ajednou jsem něco měla a nevěděla jsem, co s tím a musela jsem se o to starat.“ Necítí nějaké zadostiučinění či „nápravu křivdy“, jen zodpovědnost za svěřený majetek. Vzhledem ke stavu objektu, k vlastní životní trajektorii i k finančním možnostem těžko lze předpokládat, že by ve zdevastovaném objektu s problémovými nájemníky, s pozemky, na nichž byly postaveny kravíny (ty postupně přeměny v garáže a učiliště), opět budovala rodinné venkovské sídlo s kurty, kde by žila sama. Pronájem nemovitosti byl nerentabilní, takže se rozhodla v objektu obnovit malou vodní elektrárnu. „A pustila jsem se do něčeho, o čem jsem vůbec nic nevěděla. [...] A na jednu stranu to bylo úžasný dobrodružství, na druhou stranu jsem opravdu dopadla jako hrozně jako špatně.“ Špatně pro to, že se jednalo o finančně náročný a v letech, kdy narátorka takto podnikala, stále nerentabilní podnik. Ztížený tím, že na vše byla sama, že nebyla zvyklá žít na vsi, že část domu, kde mohla přebývat, byla vybydlená, bez základního vybavení, že v mnoha případech s ní jako se ženou nechtěli vůbec komunikovat. „A opravdu byly firmy, třeba když jsem... protože jsem musela nakupovat jako třeba beton, tak tam se se mnou nebavili.“⁴²

I život Marie Zábranské poznamenaly restituce. Dům naproti pražskému Mánesu, kde měl ateliér Adolf Zábranský a v němž Marie po smrti manžela zůstala, byl v rámci restitucí vrácen původnímu majiteli. A pro ateliér vyměřeno nájemné jako pro podnikatelský prostor. Z finančních důvodů musela tedy ateliér opustit. Ta ztráta byla tak zásadní a zřejmě i emotivní, že Marie Zábranská nerefletovala realitu, nedokázala porozumět restitučním nárokům, tržnímu prostředí, ani tomu, že ČFVU již výtvarníky „nechrání“. „[J]enomže já jsem si nedala říct, na rady právníků z Mánesa jsem nedala a já jsem to hnala k soudu. No to jsem opravdu neměla dělat. [...] Ne, já to podám, já jsem tam udělala adaptaci celkovou toho ateliéru, to prostě není možné. [...] Prostě já jsem ten spor prohrála.“⁴³ S touto prohrou pak souvisela další finanční ztráta za výlohy soudního řízení. Je patrné, že se jednalo o ztrátu velmi citelnou, jelikož právě zde „zapustila kořeny“, měla svůj domov, vzpomínky, prostor pro život i práci. Je to analogické tomu, když rodina Petry Skoupilové musela po znárodnění opustit rodinný mlýn. I když je rozdíl v tom, že Skoupilovi přišli o mlýn, který jim skutečně patřil, zatímco Marie Zábranská přišla o prostor, který, nebýt komunistického režimu, by patřil někomu jinému, jejich pocity ztráty a vykořenění jsou srovnatelné.

42 Tamtéž.

43 Tamtéž, rozhovor s Marií Zábranskou nahrála Lenka Krátká 14. 2. 2012.



A i když jedna žena svůj majetek získala zpět a druhá musela vyhovět oprávněným restitučním nárokům, pokud jde o majetek, v konečném důsledku ztrácejí obě (a obě ztráty hradí z toho, co vydělaly výtvarnou tvorbou). Docházejí k tomu, že štěstí a spokojenost je třeba hledat uvnitř sama sebe. A tak se Marie Zábranská, i když v prostorách dvoupokojového bytu, dál věnuje své umělecké tvorbě. A Petra Skoupilová již dávno necítí křivdu. A není to v důsledku restitucí, ale vnitřního smíření, uvědomění si, že „*jsem hrozně spokojená s životem*“. A opět přitom čerpá z rodiny: z toho, že se věnuje svým dvěma vnučkám a vnukovi, z partnerství a z velmi soudržné širší rodiny („*vlastně jsme všichni jako propojení*“), která je tak pevná možná i v důsledku toho, co vše si prožili.⁴⁴

Čím jsou tyto dva životy charakteristické? V první řadě vitálností a určitou nezlomností. A pak talentem, výtvarným i estetickým cítěním. Ale to až v druhé řadě, jelikož tyto schopnosti se mohly prosadit jen na základě prvně jmenovaných osobních charakteristik. Dostáváme se tak k úvodní otázce studie – jak se mohla tvořivost či individualita rozvíjet a prosazovat v kontextu komunistického Československa, jeho institucionálních omezení, cenzury, ale i autocenzury. Zde prezentované osudy dvou žen ukazují, že omezení výtvarné tvorby (individuální tvůrčí činnosti obecně) nezačínají u institucionálních bariér (dnes do značné míry nahrazených „diktátem“ trhu⁴⁵), ale – stejně jako životní příběhy – v rodině, v rodinném zázemí. Tedy v podpoře (finanční i intelektuální), kterou zde člověk může získat, ale i v okolnostech vnějších – v tomto textu byl například tematizován vztah rodin k předlistopadovému režimu. Zatímco v dnešní demokratické společnosti poslední jmenované omezení zmizelo, ta ostatní (nedostatek peněz, podpory rodiny, zázemí atd.) přetrvávají.

Vrátíme-li se k ženám-umělkyním, o nichž zde hovoříme, a na pomyslné časové ose se posuneme dál, můžeme sledovat i některé problémy, jimž ve své tvorbě čelily v souvislosti s institucionálními omezeními výtvarné práce před rokem 1989. Narátorky se v praktické rovině setkaly především s potížemi při snaze o přijetí do uměleckého svazu (či Českého fondu výtvarných umění). Nevnímají je však jako omezení kladená ze strany režimu, ale proces vstupu do oficiálních uměleckých organizací reflektují spíše ve formě „přijetí do uměleckého cechu“, které je pro ně důležité z praktického hlediska (vyvázání z povinnosti mít stálé zaměstnání, časová flexibilita pro realizaci zakázek, možnost samostatné fakturace); má ovšem i svou profesní hodnotu – je dokladem toho, že ženy byly přijaty mezi „opravdové“ umělce. I přes to, že jsou ženy, i přes to, že nemají akademické vzdělání. Což je pro ně určité potvrzení schopností a dovedností v oboru. Pravděpodobně proto ani jedna z nich nespojuje proces přijímání do těchto organizací

44 Tamtéž, rozhovor s Petrou Skoupilovou nahrála Lenka Krátká 22. 11. 2012.

45 Lenka KRÁTKÁ, *Chránit si své tužky a štětce*, in: Miroslav Vaněk – Lenka Krátká (eds.), *Příběhy (ne)obyčejných profesí*, Praha 2014, rukopis v tisku.



s možným znevýhodněním (či zvýhodněním u Marie), jež by plynulo z jejich pozice v rámci tehdejšího vládnoucího režimu. Na základě vzpomínek ostatních narátorů a narátorek totiž lze tvrdit, že zastřešující instituce ve výtvarném umění na straně jedné skutečně zastávaly svoji „kontrolní“ roli a zamezovaly osobám „režimu nepohodlným“ ve veřejné produkci jejich děl. Na druhé straně však sloužily i jako určitý „korektiv“ umělecké úrovně veřejně prezentované tvorby.

Je poměrně překvapivé, že se ani jedna z žen v podstatě nezmínila o systému schvalovacích komisí ČFVU pro výtvarná díla, bez jejichž souhlasu nemohla být žádná práce s grafickým motivem realizována (a fakturována). To je poměrně zásadní zjištění, zvláště vezmeme-li v úvahu, že obě ženy pracovaly tzv. na volné noze, takže schválení a proplacení zakázek pro ně bylo existenční nutností. Nejpravděpodobnější vysvětlení této skutečnosti nabízí výrok jednoho narátora-grafika, který na otázku týkající se restriktivní funkce uměleckých komisí řekl, že „*lidi byli tak vycepaný, že moc neprovokovali*“⁴⁶ – akcentoval tak působení autocenzury. Možná právě autocenzura (vypěstovaná působením cenzurních a dalších restriktivních opatření) pak byla hlavním korektivem ve výtvarné tvorbě; přinejmenším u těch jedinců, kteří se chtěli ve veřejném prostoru prezentovat. Znamená to, že je předlistopadová produkce nekvalitní? Spíše naopak, jak se shodují někteří výtvarníci, především grafici. Právě pro to, že komise „hlídaly“ nejen ideologickou správnost, ale především výtvarnou stránku věci (je však nutno zmínit ještě funkci „ochrany trhu“ ze strany svazů, fondu či komisí). Tento stav však nelze idealizovat, jelikož institucionální omezení nepochybně znemožňovala rovné příležitosti pro uplatnění talentu či schopností. Na druhé straně je ale nutné vidět i případné další konsekvence jejich působení.

A pokud jde o samotný rozvoj tvořivosti, individuality a originality, ať již se jedná o malířku Marii, fotografku Petru či o další výtvarníky a výtvarnice, kteří poskytli rozhovor, vnější omezení mohla působit na jejich veřejně prezentovanou tvorbu, nikoliv na to, co vytvářeli „mimo“, ve svém volném čase, z té bytostné potřeby a touhy tvořit.

46 Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Archiv Centra orální historie, Sbíрка Rozhovory, rozhovor s Petrem Palmou nahrála Lenka Krátká 28. 7. 2012.





Summary

Their life stories are so different and yet so similar.

**Comparative biographical story of two women-artists (photographer and painter)
from the former Czechoslovakia**

The paper is based on the oral history project aimed at lives of Czech artists (graphic artists, photographers, painters and sculptor), realized within the wide-range grant project *The Czech Society in the Period of the so called Normalization and Transformation*. At the beginning of the paper, the project scope and narrators are introduced. Thus, a reader can get a general overview about the presented oral history subproject reflected living and working conditions of artists in the former Czechoslovakia as well as about the group of narrators (age, gender, profession, region). A short description of institutional framework controlling and restricting fine arts production makes an indispensable part of the initial chapter of the paper. In the second part, the author presents individual

biographies, as reflected in oral history interviews, of two women-artists (photographer vs. painter, medal-maker). Interpretation of the life stories is concentrated on several basic topics: childhood and possibilities for education; specific features of motherhood when mother is an artist; career in art branch; changes in their lives and works after year 1989. The most important thing when observing these two life trajectories is to follow mainly their similarities which occur in spite the fact that each woman comes from a different background: the photographer from an upper-class background (rural bourgeoisie) liquidated by the communist regime after 1948 February coup and the painter from that background accepted by the regime.