

Epizoda navíc: liberecký Sial a Václav Havel

V Československu se výstavní tvorba po druhé světové válce etablovala jako samostatná disciplína, v 60. letech, kdy vrcholila obliba výstav a veletrhů, sehrávalo výstavnictví roli masového umění, které podobně jako další hromadné akce pomáhalo utvrzovat občany v přesvědčení o správnosti socialistického zřízení. Slovo výstavnictví se také v tuto dobu dostalo do slovníku naučného, který je definoval jako speciální obor architektury a užitého umění, na němž se kromě architektů a výtvarných umělců podílejí nově také scénáristé. Slovníkové heslo zdůraznilo jeho odlišnost od předchozího „aranžérského pojetí“ a také vyzdvihlo, že „dosahuje vynikající úrovně a světové pověsti zejména od úspěchu na výstavě Expo 58

66 Vládní komise pro výstavnictví byla zřízena v dubnu 1960 jako poradní, metodický a koordinační orgán vlády ČSSR pro výstavní oblast.

67 Národní podnik Výstavnictví, také řízený Ministerstvem školství a kultury (od ledna 1967 Ministerstvem kultury a informací), vznikl k 1. 1. 1961. Po praktické stránce realizoval politické, kulturní a popularizační výstavy, stálé muzejní a galerijní expozice i výstavy v zahraničí (světové výstavy, trienále v Miláně, bienále v Sao Paulu, veletrhy ad.).

68 Miroslav Galuška (1922–2007) byl také generálním komisařem českých účastí na světových výstavách v japonské Ósace (1970) a španělské Seville (1992). Původně jako novinář pracoval v Rudém právu a Tvorbě, později se stal šéfredaktorem Kulturní tvorby, spoluzaložil časopis Reportér. V letech

1958–1961 působil jako velvyslanec ČSSR ve Velké Británii, v období Pražského jara byl ministrem kultury. Během normalizace mu byla znemožněna veřejná činnost a živil se převážně překlady z angličtiny.

69 Více viz Michal Miklovič, Rezidentúra Expo 67. ŠtB na svetovej výstave v Montreale, *Paměť a dějiny*, 2011, roč. 5, č. 4, s. 62–72. Autor uvádí, že ze 492 zaměstnanců pavilonu (sekretariát generálního komisaře, obchodní středisko, restaurace a technicko-provozní úsek) bylo 13 řídicích důstojníků, 140 evidovaných a 41 využívaných spolupracovníků StB.

v Bruselu.⁷⁰ Už na přelomu 50. a 60. let začaly některé hlasy žádat také teorii a kritiku výstavnictví, která „by se dostala na stejnou úroveň jako úspěšná praxe.“⁷¹ Toto přání, vedené touhou povýšit praktickou činnost na svébytný obor s vlastním diskurzem, který by nastavil určitou úroveň debaty, nebylo po celá 60. léta vyslyšeno. „Ač je výstavnická tvorba závažným prostředkem společenské komunikace, nemá ani vlastní teorii,“ stěžoval si grafický designér a zakladatel brněnského Bienále užité grafiky Jan Rajlich v roce 1968.⁷² Miroslav Klivar ve své knize *Estetika nových umění* dokonce určil „umění výstavnictví“ spolu s „grafikou vizuálních komunikací“, Polyekranem a Laternou magikou za nové druhy umění, pokusil se jej tedy redefinovat jako součást volného umění.⁷³ Podobný názor byl spíše výjimkou, nicméně odráží v sobě dobové nadšení pro nové vizuální formy. Výstavnictví se nicméně po boku výtvarného umění prezentovalo přirozeně, jako například na výstavě *Aktuální tendence*, rozsáhlé reprezentativní přehlídce v řadě pražských galerií, uspořádané při příležitosti mezinárodního kongresu výtvarných kritiků AICA v Praze v roce 1966, která měla odborníkům z celého světa ukázat to nejlepší z českého umění.⁷⁴

Ideálním výsledkem spolupráce různých oborů v rámci výstavnictví měl být často skloňovaný *Gesamtkunstwerk*, komplexně řešené dílo dané prolnutím architektury s volným a užitým uměním, případně s novými médii. Při hledání podstaty společné práce tvůrců výstavních expozic se zdůrazňovalo především „emocionální ovládnutí diváka v daném prostoru všemi prostředky,“⁷⁵ autoři hovořili přímo o „inscenaci výstavy“.⁷⁶ Faktografie tedy ustupovala do pozadí ve prospěch komponované situace, v níž divák měl informace získat snadno a částečně také mimosmyslově pouhým procházením a zažitím prostředí celým tělem. Vybuzení emocí mělo zajistit scénografické pojetí, které propagovalo „scénickou expozici“ plnou dramatických efektů. Převzetí řady postupů ze scénografie (včetně audiovizuálních prostředků)⁷⁷ a role scénáristy, který měl zajistit, aby se nevystavovaly pouze předměty, ale také myšlenky, jsou jedním z hlavních motorů tehdejšího výstavnictví, někdy označovaného jako „česká výstavnická škola.“⁷⁸

70 Vladimír Procházka (ed.), *Příruční slovník naučný*, IV. díl S–Ž, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1967, s. 771. Na rozdíl od dneška, kdy se výstavnictvím rozumí pouze „pořádání a organizace výstav“, viz *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*, Academia, Praha 1994, s. 521.

71 Eduard Petrů, *Československé výstavnictví. Přehled zkušeností z let 1958–1961*, Státní vědecká knihovna v Olomouci, Olomouc 1961, s. 4.

72 Jan Rajlich, *Výstava o výstavách, Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 11, s. 8.

73 Miroslav Klivar, *Estetika nových umění*, Svoboda, Praha 1970.

74 *Aktuální tendence českého umění. Obrazy, sochy, grafika* (výběr Miroslava Míčka)

a *Aktuální tendence v Československém užitém umění a průmyslovém výtvarnictví* (výběr Karla Hetteše).

75 Bedřich Votruba, *Nový obor výtvarného umění, Výtvarné umění*, 1959, roč. 9, č. 9, s. 415.

76 Josef Svoboda, *Scénografie ve výstavní tvorbě*, in: Zdeněk Lang – Václav Roštlapil (eds.), *O výstavní tvorbě*, sborník symposia, Svaz architektů ČSR – Brněnské veletrhy a výstavy, Brno 1975, s. 23.

77 Více viz například pohled Josefa Svobody, in: *Ibidem*, s. 23–28.

78 Zřejmě běžně užívaný obrat je zachycený např.: Lang – Roštlapil 1975; Jiří T. Kotalík, *Výstavnictví*, in: Zdeněk Hölzler (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Obec architektů, Praha 1995, s. 141.

vystavictví s pokusem o experiment a narušení tohoto jasné ustavujícího se oboru. V druhé verzi libreta doplnila pětice autorů nosnou myšlenku celé expozice – ústřední heslo světové výstavy pozměnila na *Svět pro člověka*, aby zdůraznila aktivní účast člověka ve světě (jimi definovanou jako „socialistický humanismus“). Stejně jako předtím počítali s hravostí, humorem a fantazií, ale nezapírali ani „stěru chyb, omylů, neúspěchů a rozporů člověka“, existenciální prvek „bloudění“ pravděpodobně přinesl Václav Havel. Hlavní prostory expozice určili umění, výroba a věda. Spolupracovali je místnosti věnované hřm – první z nich dětskému projevu, druhý rekreaci dospělých. Toto strukturování expozice se podobalo rytmizování našeho pavilonu na Expo 58 v Bruselu, v tomto případě byly ale jednotlivé oddíly pojaty sofistikovaněji jako dialektická spirála materiální a duševní sféry. Prostřední výrobu obklopovaly dvě tvůrčí oblasti, a tak se přímo v rozvržení expozice demonstrovalo, jak se protikladně okruhy vzájemně podmiňují a rozvíjejí. Materiální výrobu v centru jakožto předpoklad a základ mělo uvádět *Umění*, které svět „poznává“, a pavilon zakončovala nejvyšší forma – *Věda*, respektive obecně myšlení, které podle autorů dokáže svět „měnit“.⁹⁵ V libretu se autoři vyjádřili také k pojetí instalace, o expozici přemýšleli jako o celku: ne pouhý sled na sobě nezávislých exponátů, ale „komplexní prokomponované umělecké dílo“, které „směřuje k probuzení jednotného a celistvého zážitku“.⁹⁶ Z obou verzí libreta je zřejmé, že se jejich tvůrčí snažili udržet v mantinelech vystavnické expozice, i když je částečně nabourávali tím, že výstavu pojímali nejen jako významovou strukturu, ale hovořili o ní dokonce jako o „prostorové básni o člověku a o světě“.⁹⁷

Nicméně Kancelář generálního komisaře nakonec libretistům v únoru 1965 nařídila spolupráci s pracovníkem Brněnských veletrhů a výstav Václavem Jasanským,⁹⁸ který byl později jmenován i hlavním scénáristou. Na úvodním scénáři ještě spolupracovali z původní pětice Václav Cubr, který sice neuspěl v architektonické soutěži o pavilon, ale v pozadí příprav stál už od začátku.⁹⁹ Liberečané od práce

95 Otakar Binár – Václav Havel – Pavel Juráček – Miroslav Masák – Lidmila Švarcová, *Libreto Československé expozice na Světové výstavě v Montreálu 1967* (il. verze), únor 1965, Národní archiv, fond KGK 67. Rozdělení expozice a především její textové oddělení mohlo vzniknout i pod vlivem četby nedávno vydané knihy *Dialektika konkrétního* (1963) filozofa Karla Kosika, tehdy poměrně diskutované mezi intelektuály.

96 Ibidem.
97 Ibidem.

98 Zpráva o jednání o libretu a členění čs. pavilonu, 16. 2. 1965, zapsal C. John, Národní archiv, fond KGK 67. Václav Jasanský se po absolvování pražské obchodní akademie v roce 1929 začal věnovat propagaci a reklamě (za první republiky v reklamní agentuře Rudolfa Mossel) a později se stal vystavním scénáristou. V roce 1966 se uvádělo, že je autorem

scenářiů ke 110 výstavám, mj. Československo 1960 v Moskvě, Československo – země přátel v Havaně, Výstava práce v Turíně a k několika veletrhům v Brně, navíc se podílel jako spolautor na scénáři pro čs. účast na Expo 58. Podle konceptu *Budovně Československo na Expo únor–duben 1967*, Národní archiv, fond KGK 67.
99 Úvodní scénář, 5. 6. 1965, Národní archiv, fond KGK 67. Kromě hlavního scenaristy Jasanského a Václava Havla na scénáři také pracovali Jan Novotný a Jaroslav Šmejkal. Konzultantem byl František Cubr.

odešli sami, mimo jiné i proto, že se jim už přejíždaly intriky profesionálních scénáristů.¹⁰⁰ Na charakter spolupráce vzpomínal Václav Havel: „My jsme měli s nimi vytvořit jakýsi harmonický celek, což se absolutně nepovedlo, to byli lidé myslící úplně jinak. Došli jsme postupně [k odstoupení od spolupráce], já o něco později než Mirek Masák, neboť jsem takové zdvořilé člověk, který furt hledá ještě šanci k nějakému kompromisu, ale žádný kompromis s nimi nebyl možný.“¹⁰¹ Miroslav Galuška viděl důvody v nedostatku profesionální zkušenosti a malých časových možnostech scénáristů,¹⁰² nicméně na druhé straně stála také neochota organizátorů připustit složitější pohled na prezentaci a nejspíš i finanční zájmy profesionálních vystavářů, kteří si své pole bedlivě střežili. Nakonec se odjel Otakar Binár a Miroslav Masák na Expo 67 podívat s Čedokem jako turisté. Československý pavilon – soudě dle jimi pořízených diapozitivů – je ale moc nezajímavý, na rozdíl od jiných staveb.

Budova versus interiér

Podobný průběh měla architektonická soutěž na budovu pavilonu. I zde na začátku pořadatelé chválivě hodnotě vyhlašují veřejnou anonymní soutěž a následně se snaží usměrnit výsledky, které nedopadly podle jejich představ. Přitom návrh stavy mohli zadat přímo, kromě Československa uspořádalo ze všech zúčastněných zemi soutěž na své národní pavilony pouze Spolková republika Německo a Rakousko. Otevřený výběr však prosazoval už v prosinci 1964 předseda Svazu československých architektů Jiří Gočár.¹⁰³ Stav libreta neumožnil účastníkům konkretizovat interiéry, nicméně z časových důvodů byla 1. 2. 1965 vypsaná soutěž alespoň na architektonické řešení pavilonu a restaurace.¹⁰⁴ Součástí kritérií, která porotě stanovila Kancelář generálního komisaře, byl i požadavek na jednoduchost konstrukce, jež by umožnila výrobu v ČSSR a montáž na místě, a v neposlední řadě také upotřebitelnost pavilonu po skončení výstavy: „Restaurace by měla být prodána a vlastní pavilon pokud možno také. (...) Pavilon navržený jako „architektura-skupiturní“ by byl např. prakticky nepoužitelný;“ upozorňovali organizátoři.¹⁰⁵

100 Vyjádření Miroslava Galušky e-mailem z 29. 8. 2007.

101 Otakar Binár v červnu 2009 mluvil o „nedůvěře při každém setkání“ ze strany Kanceláře generálního komisaře. Pojtitě s libretem byl zřejmě známé kritiku okolí, neboť o převzetí práce se sami hlasili další profesionální scenaristé (např. Jindřich Šantar, viz Koncept Galušky odpovědi z 18. 3. 1965 na Santarův dopis z 2. 3. 1965, Národní archiv, fond KGK 67).

102 Rozhovor s Václavem Havlem, květen 2008.

103 Galuška 1988, s. 23.

104 Zpráva o jednání s předsedou Svazu čs. architektů s. Gočárem ze dne 21. 12. 1964, zapsal Hořánský, Přitomní, Gočár, Kopecký (Sekretariát umělecké soutěže), John a Hořánský (oba KGK). Národní archiv, fond KGK 67.

105 Návrhy měla posoudit sedmičlenná porota, do níž byli za výpisovatele jmenováni Miroslav Galuška, Bohuslav Fuchs (předseda poroty) a Adolf Benš, za Svaz architektů ČSSR Jaroslav Paroubek a Vladimír Machonin a za Svaz slovenských architektů Emil Vlčan a Ladislav Grec. Architekti Machonin a Vlčan a Ladislav Grec, kteří se chtěli postěže na jeho vlastní žádost (zřejmě se chtěli soutěže také účastnit) nahradili Jaroslav Oruša. Dopis Vladimíra Machonina Miroslavu Galušce z 2. 3. 1965 a Závěrečný protokol poroty pro posouzení architektonické řešení pavilonu soutěže na architektonické řešení pavilonu a restaurace čs. expozice na Světové výstavě v Montreálu 1967, Národní archiv, fond KGK 67.

105 Návrh na přípomínky KGK porotě architektonické soutěže na čs. pavilon, Zapsal J. Zeman, 3. 5. 1965, Národní archiv, fond KGK 67.

Z 88 platných návrhů (čtyři byly vyřazeny pro nesplnění podmínek) vybrala komise ve dnech 3. 5. – 14. 5. 1965 ten, který „neměl v porotě ani nadšené příznivce, ani rozhodné odpůrce, avšak byl přijatelný pro všechny.“¹⁰⁶ Jednalo se o návrh pětaticetletého architekta Miroslava Řepy, jenž v tu dobu pracoval na realizaci novostavby divadla v Gottwaldově (dokončena 1967, s Františkem Rozhonem), a čerstvého absolventa architektury Vladimíra Pýcha. Řepa se domnívá, že v anonymní soutěži vyhráli proto, že se jejich projekt podobal estetice architektů pavilonu pro Expo 58 Františka Cebra, Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného.¹⁰⁷ I když si předsednictvo Ústředního výboru Svazu architektů uvědomovalo, že žádný z předložených návrhů neměl jednoznačně předpoklady pro nejvyšší ocenění, ke spokojenosti mělo daleko. Vyhrál podle něho ten, který měl nejméně problémů, ale mohl „ztěžít [sic] (...) důstojně reprezentovat Československo na Světové výstavě“, a především nebyl „dostatečně přesvědčivý po architektonické stránce“.¹⁰⁸ Ideologická komise ÚV KSČ nicméně rozhodla, že se bude pokračovat beze změn z organizačních, ekonomických a především časových důvodů,¹⁰⁹ bylo totiž nutné, aby do měsíce začaly brněnské Královopolské strojírny vyrábět ocelovou konstrukci budovy, která by stihla poslední loď z Evropy před zamrznutím řeky sv. Vavřínce. Svou roli mohla sehrát i dobrá jazyková vybavenost a profesionalita Miroslava Řepy, který byl schopný dohlédnout na stavbu pavilonu bez problémů.¹¹⁰ Se samotnou montáží na výstavišti se mělo začít v říjnu.

Komisař Galuška tedy jmenoval 28. 5. 1965 Miroslava Řepu vedoucím a zodpovědným projektantem budovy československého pavilonu a restaurace a Františka Cebra vedoucím a zodpovědným architektem projektu jejích interiérů, ten přizval své kolegy Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného. Autoři budovy se dnes neshodnou, zda byla spolupráce s trojicí interiérů dobrovolná, nebo tvrdě přikázaná, Miroslav Řepa ubezpečuje, že se s architektem Cubrem dohodli,¹¹¹ jeho kolega Pýcha naopak řekl, že jim spolupráci nařídili.¹¹² František Cubr byl u přípravy pavilonu téměř od začátku, už v únoru roku 1965 se jako člen výtvarného

poradního sboru vyslovil zásadně pro vypsání soutěže na budovu i interiér, neboť „jediné skloubením stávek s vnítkem se můžeme dostat do přední poloviny mezi pavilony“.¹¹³ Rozdělení na architekta pavilonu a architekta interiéru práci neplánované zkomplikovalo, jednalo se ale o formát v předválečné době velku běžný.¹¹⁴ Diskutabilní může být fakt, že Františku Cubrovi zadala Kancelář generálního komisaře práci i přesto, že se sám účastnil architektonické soutěže a jeho návrh nepatřil ani mezi prvních osm oceněných.¹¹⁵ V jeho osobě organizátoři sáhli po osvědčeném a nadmíru známém architektovi, který byl zárukou, že expozice dosáhne odpovídající úrovně; navíc měl i politickou podporu.

Trojice architektů Cubr, Hrubý, Pokorný z Krajského projektového ústavu v Praze měla zkušenosti se světovými výstavami nepochybně větší než Miroslav Řepa a Vladimír Pýcha.¹¹⁶ Nejenže vytvořila budovu i instalaci exponátů československého pavilonu na Expo 58, ale dříve předtím se podílela na jedné z expozic pro Expo 39–40 v Roškovtově pavilonu v New Yorku, připravila také národní účast na 8. triennale v Miláně (1947) nebo navrhla podobu průmyslových výstav v Moskvě v letech 1948 a 1949.¹¹⁷ V Montrealu se tyto tři architekti postarali o projekt expozic, interiérů a o exteriérové úpravy.¹¹⁸ Hlavní slovo měl František Cubr, který si vzal na starost také výstavní náplň.¹¹⁹ Nakonec byli s pavilonem více spojováni oni než Řepa a Pýcha.¹²⁰ Jejich práci kritici hodnotili dobře, neboť „dokázali celému obsahu našeho pavilonu vtisknout jednotný konceptní ráz“.¹²¹ V Montrealu potlačili profesi architektů ve prospěch umělecké práce, zejména Cubr věděl, že „výstava je především vizuální záležitost, proto má být stylovým výtvarným celkem“.¹²² Když sami případně „kompozičním celkem“, nebo rovnou „výtvarným prostředím“.¹²³ Když sami

106 Galuška 1968, s. 22. Druhnu cenu obdržela skica manžellů Nedy a Miloslava Cajthamlových a třetí ziskal slovenský architekt Vojtech Vilhan se svým spolupracovníky Jurajem Kozákem, Stanislavem Talasem a Rudolhem Gazou. Vyhášení výsledku souhrně na architektonický návrh čs. pavilonu pro Světovou výstavu, *Expo 67 v Montrealu*, Národní archív, fond KKG 67. Dodejme, že 1. cena byla honorována 25 000 Kčs, 2. cena 15 000 Kčs, 3. cena 10 000 Kčs a dalším pět návrhům byly rozděly odměny po 5000 Kčs.

107 Terezie Nekvindová, *Hurdiský nám dodnes zněl!* v ústích. Rozhovor s architektem čs. pavilonu na Expo 67 Miroslavem Řepou, *Světová*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 66.

108 Dopis Jiřho Gočára Miroslavu Galušce, ze dne 28. 5. 1965, Národní archív, fond KKG 67.

109 Dopis Miroslava Galušky Jiřímu Gočárovi ze dne 1. 6. 1965, Národní archív, fond KKG 67.

110 Za dozoru Miroslava Řepy a kanadského architekta Jeana Gélina se stavbu realizovala kanadská firma Janin; pro každou participující zemi byl mislní architekt-spoločník povinný.

111 Nekvindová, *Hurdiský nám dodnes zněl!* v ústích 2008, s. 66.

112 V diskusi po přednášce Ireny Žantovské Murray *Pavilon v pohybu. Česká kultura, ideologie a Expo 67*, 14. 5. 2007, Akademie výtvarných umění v Praze.

113 *Pracovní záznam o poradě, konané v KKG dne 11. února 1965*, Národní archív, fond KKG 67.

114 Viz historický výklad Otkara Nového, *Česká výstavní tvorba*, in: Lang – Roštlapil 1975, s. 76.

115 Rozhovor s Miroslavem Řepou, duben 2007. Podle archívních materiálů ale není možné identifikovat další účastníky soutěže a toto tvrzení doložit.

116 Miroslava Řepu v této souvislosti KKG vysílala na Expo 64–65 do New Yorku, kterého se Československo neúčastnilo. Viz Miroslav Řepa, *Na závěr výstavy v New Yorku, Československý architekt*, 1966, roč. 12, č. 1–2, s. 8. Výstavu ze studijních důvodů navštívili také Miroslav Galuška, František Cubr nebo Václav Jasný.

117 Otkar Nový – Jiří Šetlik, *Cubr, Hrubý, Pokorný*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1962; srv. Zdeněk Pokorný, František Cubr, in: Lang – Roštlapil 1975, s. 5.

118 Na studiih prostorového řešení expozice spolupracovala Zdenka Nováková.

119 Částičně mu pomohl scénograf Josef Svoboda (oddlý *Symetrie, Proměny/Konfikty* a koncepce

120 Antonín Zrústek – Jarmila Husáková, *Důvěřovat ve schopnosti lidí* (rozhovor s tvůrci čs. pavilonu na Expo 67), *Literární noviny*, 1968, roč. 17, č. 1, s. 3.

121 Vratislav Růžička, *Československý pavilon na světové výstavě v Montrealu, Architektura ČSSR*, 1967, roč. 26, č. 10, s. 654.

122 Např. Zrústek – Husáková 1968, s. 3.

123 Šetlik 1967, s. 1.

přemýšleli o rozdílu mezi novým úkolem a bruselskou expozicí, používali přímer ke „směsí“ nebo „sloučenině“, aby zdůraznili ještě větší práci s celkem výstavy a se vztahy mezi díly.¹²⁴ Ve své vlastní výstavnické tvorbě tyto autoři preferovali absolutně oproštěný vnitřní plášť interiéru budovy a „nenápadnost až suchost“ architektonických detailů, aby žádný výrazný prvek nerušil exponáty,¹²⁵ pro to jim neutrální pavilon Řepy a Pýchý poskytl dobrou příležitost. Také vlivem práce italského architekta Carla Scarpy Ipéli na kvalitě a nápaditě provedených detailůch a uvědomovali si, jakým způsobem se dá v prostoru s exponáty sémanticky pracovat.¹²⁶ Už samotné odtržení obrazu ode zdi a jeho postavení na stojan znamená jeho významové vyjádření z řady,“ myslí si například František Cubr.¹²⁶ V instalaci montrealského pavilonu, kde se objevilo i staré umění, mohli využít své zkušenosti z nedávno dokončené instalace Obrazárny Pražského hradu (František Cubr a Josef Hrubý, 1966), kde na rozdíl od dobových zvyklostí vytvořili mezi obrazy a sochami kompoziční napětí. Umně také pracovali se samotným rytmizováním prostoru, architekt Vratislav Růžička byl v Montrealu okouzlen „jistotou rozložení akcentů vystavovaných děl a předvidavým smyslem při vytváření předpokladů pro vnímání toho, co po otevření výstavy uchvátí a zaujme návštěvníky. Tato intuice prolíná celý provoz výstavy a je realizována logickou diferenciací prostorů.“¹²⁷ František Cubr tak svou práci v podstatě definoval podobou československého vystavnictví 60. let.¹²⁸

Procházka pavilonem

Československý pavilon, skládající se z výstavní a restaurační části, se nacházel na břehu ostrova Notre-Dame. Po obou svých delších stranách byl obehnaný vodou – na jedné řekou sv. Vavřínce, na druhé umělým kanálem. Jak už bylo naznačeno, pro hlavní budovu architekti navrhli jednoduchou hmotu z montované konstrukce s vnitřním atriem, nesenou čtyřmi rohovými pilíři: obvodové stěny tvořily vysoké příhradové nosníky. Plášť přízemí byl v současném návrhu plný, po výhře v součtež ale své rozhodnutí kvůli výstavním důvodům změnili na prosklené stěny, později vytvořené z tabulí tehdy neobvyklých rozměrů. Přecházející fasádu prvního patra z hurdisek rytmizovaly vertikální zářezy v rozpětí jednoho dílce. Ve skutečnosti pavilon představoval jednu velkou skládačku: hmota fasády vznikla tak, že se na ocelovou konstrukci vsílily jednotlivé hurdisky bez malty. Jejich povrch výtvarně pojednalý Děvana Mirová, Lvdie Hladíková a Marie Rychlíková gestickým nanášením

¹²⁴ Red. My v Montrealu, *Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 6, s. 7.

¹²⁵ František Cubr, *Sešlona výstavní tvorba*, in: Lang – Rostlapp 1975, s. 16.

¹²⁶ Ibidem, s. 17.

¹²⁷ Růžička 1967, s. 655.

¹²⁸ Jeho práce by si zasloužila detailnější zkoumání, které bohužel ani nedávno vydání

monografie nespoluje, Petr Volf, *František Cubr, architekt stylů*, Gasset – Allan Gmehl, Praha 2014.

glazury.¹²⁹ Známá trojice keramiků v tu dobu právě připravovala kolekci pro experimentální sídliště v Praze na Invalidovně (kde se mimo jiné točil film pro Kinoautomat) a také dokončovala keramickou výzdobu divadla v Gottwaldově. Jeho spoluautorem byl Miroslav Řepa. Velkou výhodou keramického povrchu byla vysoká odolnost při použití v exteriéru, ztvárnění keramikami odráželo povýšení užitého umění na volné, které probíhalo v československém prostředí 60. let. Pavilon spojovala s restaurační částí nízká budova, která oproti dvěma hlavním kubusům ustupovala směrem k řece sv. Vavřínce. Rovněž sloužila jako hlavní vchod (do pavilonu se vstupovalo i od řeky), technické zázemí a prostor pro snack bar. Jednopodláží prosklenou restauraci architekti řešili jako plnostěnnou rámovou konstrukci, kterou ve fasádě členily dvě výrazné horizontály.¹³⁰

Výstavní budova počítala v přízemí s přírozeným a v prvním patře bez oken s umělým světlem, což mělo podstatný vliv na výběr děl a utváření expozice. V proskleném přízemí se navíc měl prolínat exteriér s interiérem, příroda do pavilonu vstupovala v podobě vodního prvku a travnaté plochy, sousosí René Roubička naopak z pavilonu přecházelo i ven. Ve vnitřním uspořádání Kladii autoři důraz na „jednoduchý a přirozený směr prohlídky, který by v sobě zahrnul i návštěvu kulturního střediska a restaurace.“¹³¹ V určitém smyslu architekti navázali na bruselský pavilon, který si podrželi se obsahem výtknul jako program,¹³² omezení se na funkční tvarování tohoto co nejuniverzálnějšího „kontejneru“ na umění do značné míry určil i vlastní rukopis architekta Miroslava Řepy. Hlavním úkolem expozice bylo představit československo jako moderní socialistický stát s bohatou historií a sledem uměleckých slohů, které jsou severoamerickému publiku vzácné. Druhrou podstatnou částí prezentace se stalo české sklo, ať v podobě vlnitého umění monumentálních forem, nebo v ukázkách drobných designových výrobků, instalované převážně v přízemí pavilonu. První patro, kam návštěvníci vyjel po schodech, se oddalo scénickým expozicím a hlavním atrakcím pavilonu, audiovizuálním novinkám. Z výstavní části mohl divák, jehož pohyb po pavilonu byl přesně naplánován, přejít na střechní pavilonu, nebo sjet zpět do přízemí, kde pokračoval v prohlídce. Pro současné umění, respektive pouze sochařství, zbyl prostor v předpolí pavilonu a na jeho střeše. Poměrně osvěceny výběr se pohyboval od

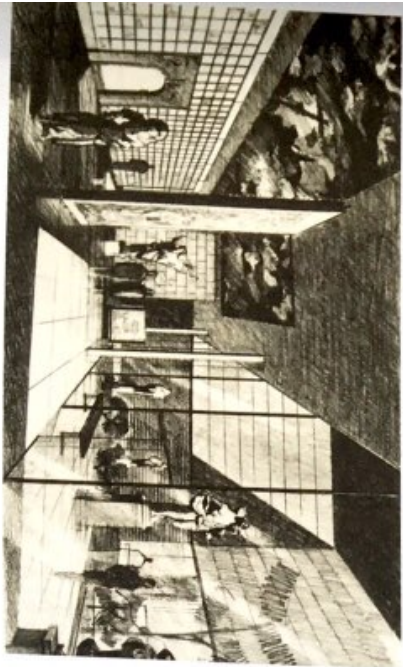
¹²⁹ Keramické dílce Hurdís (lidověji hurdisky) jsou duté tvárnice z palené hlíny, užívané zvláště pro stropní konstrukce. Keramický řezlý ztvárnění tak velké plochy pomocí meletí, kterými glazuru nanášeli přímo v chlebně v Tuněchodoch u Pardubic, kde se hurdisky vypalovaly. Rozhov s Miroslavem Řepou, duben 2007.

¹³⁰ K architektonické straně pavilonu podrobněji viz text Martina Strakoše v této knize. Základní údaje o stavbě pavilonu z pohledu jeho autorů shrnul Miroslav Řepa, *Československý pavilon na Sešlone výstavě v Montrealu, Architektura CSSR*, 1967, roč. 26, č. 10, s. 647–650. Na projektu pro Expo 67 spolupracovali Jasan Burin a Ivo Šimónik, kteří měli za úkol řešení dílčích problémů. Budova se kreslila

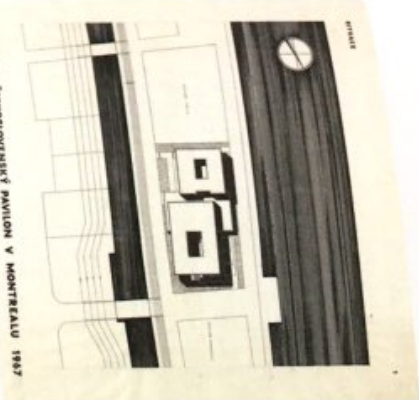
v Konstruktivě v Praze v ateliéru Jana Šamka. Originální skici jsou uchovány ve sbírce architektury Národní galerie v Praze, archiv Miroslava Řepy v Muzeu umění Olomouci.

¹³¹ Ibidem, s. 650.

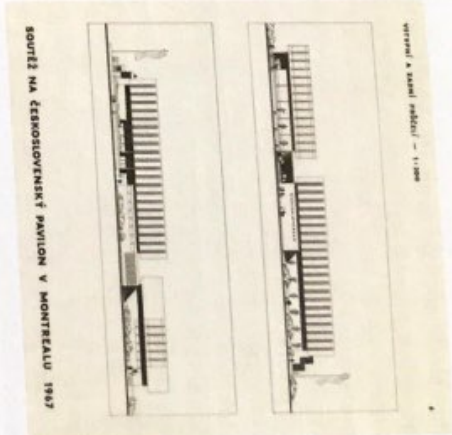
¹³² „Snažili jsme se (...) vytvořit co nejnáhodnější vnitřní i vnější prostory, které by co nejučinněji podporovaly působnost (...) výtvarných děl nejrozličnějšího druhu. To přímo vyžadovalo co nejvyšší jednoduchost vlastní architektury budovy.“ Red. Úspěch československého umění [vyjádření trojice František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný], *Tráv*, 1968, roč. 10, č. 9–10, s. 268.



denka Nováková, Interier pavilónu ČSSR na Expo 67, ekce Sítň stáletí, Tradice a Pozvání s atriem, ovláovací tude. Foto: archiv Zdenky Novákové.



SOUTĚŽ NA ČESKOSLOVENSKÝ PAVILON V MONTREALU 1967



SOUTĚŽ NA ČESKOSLOVENSKÝ PAVILON V MONTREALU 1967



PERSPEKTIVA ZE STANOVISŤE 5.

SOUTĚŽ NA ČESKOSLOVENSKÝ PAVILON V MONTREALU 1967

Vítězný návrh Miroslava Řepy a Vladimíra Pýchvy v soutěži na budovu pavilónu ČSSR pro Expo 67, 1965. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepy).

figurálních soch po geometrické a kinetické plastiky autorů střední a mladší generace, provedl jej František Cubr za pomoci dalších odborníků.¹³⁹ Podle jakých kritérií vybírali, není zřejmé, dochovala se pouze zpráva, že dbali, aby „nebyla preferována žádná škola nebo skupina a zejména aby se dostalo náležitěho podílu vynikajícím umělcům ze Slovenska.“¹³⁴ Jistá korektnost byla na místě: na rozdíl od prvorpublikové situace nebylo Slovensko v poválečné době na zahraničních výstavách prezentované výhradně jako země lidového umění a divoké přírody, ale i tak bylo marginalizováno.¹³⁵ Při přípravě Expo 67 měli Slováci málo rozhodovacích pravomocí, na výstavě se uplatnili spíše v méně exponovaných prostorech, jakými byly restaurace, a většinou jim nepatřil ani úspěch – například v Montrealu média zpravovala zkracovala Československa na Czechs.¹³⁶

Jak tedy naše expozice vypadala?¹³⁷ Velkoryse pojednaná úvodní *Sín staletí*, ponorená do šera, vřala návštěvníky nápisem, který připomínal, že Československo je socialistický stát, ale staví na svých dlouhých dějinách.¹³⁸ Část exponátů v prostoru se ztluštěným světlem připravil Historický ústav Akademie věd, objevila se zde například Věstonická Venus, kostra velkomoravského panovníka, svatováclavská koruna, zakládací listina Univerzity Karlovy nebo mírové poselství Jiřího z Poděbrad, některé z nich originály, jiné v kopiích či faksimilované. Podle dobových zpráv ale kontemplativní místnost rušili návštěvníci vycházející z expozice, vchod a východ nebyly dostatečně odděleny.¹³⁹ I tak byl úvod expozice působivý, ze šerosvitu se vynořovaly nasvícené gotické sochy na tenkých kovových soklech a instalace několika obrazů Mistra Theodorika evokovala jejich původní umístění v Kapli sv. Kríže na Karlštejně. Poslední večere Mistra Pavla z Levče se nacházela ve speciálně zděném výklenku. Doplnoval je skleněný reliéf *Sunce staletí* Jaroslava Brychtové a Stanislava Libenského, jehož modré a žluté tóny rozehrávalo světlo vycházející z exteriéru.¹⁴⁰

Další oddíl *Tradice pokračoval v předstávání skla a konfrontoval moderní díla s historickými ukázkami ve výběru Karla Hettese z Uměleckopřírodovědného muzea:*

133 Zájmena z výřavného poradního sboru v celé se Stanislavem Libenským, ale i za pomoci např. Jiřího Šetky. Věda výtvarného sboru (jmenů byly podřízené odborné komise pro sklo, textil, grafiku a šperk a bůžkaři) měl generální komisař i dispozici další díla poradní sbory: kulturní ředitel Adolf Hoffmeister a propagaci Vilém Havlík.

134 Galuska 1988, s. 53.

135 Martina Pechmanová, Výtvarní praktiky státu: export československého umění, in: Bartlová – Vybíral 2015, s. 288.

136 Viz jednotlivé příklady dále uvedené v tomto textu, Srv. text Vladimírů Bungeřové v této knize.

137 Podoba rozmištění exponátů rekonstruovali podle monografického čísla časopisu *Architektura CSSR*, 1967, č. 10, publikace Křiva 1967, dalších dílech: zmiňuje, archivních pramenů, rozhovů s paněnkou.

drobná soudobá designová díla, vystavená ve vitrinách rozesetých po celé sekci, se vybírala prostřednictvím soutěží.¹⁴¹ Této části dominovala velkoformátová umělecká díla ze skla vytvořená přímo pro tuto výstavu. Část z nich byla ve formě trojrozměrných objektů, velké díl ale představovaly dvourozměrné stěny či vertikální panely s abstraktními motivy, které jednak architektonicky traktovaly prostor samotný, ale také umožňovaly lepší průchodnost návštěvníků. Oddíl si kladi vysoké cíle i jako svébytná reprezentativní přehlídka toho nejlepšího z oboru.¹⁴² Exponátem upoutávajícím hlavní pozornost se stal *Skleněný les* René Roubíčka, pavilonu a obecně u nás na konci 60. let byly vystavěné neřfékventovanější.¹⁴⁴ Vodní prvek rozehrávaný vzduchovými bublinami obsahovala také čtyřmetrová fontána Bohumila Eliáše, umístěná za zástěnou, jejímž efektním vyznění napomáhalo nasvícení barevnými reflektory.¹⁴⁵ Mezi monumentální díla zadní sekce dále patřila rozeměrná barevná vitráž Vladimíra Kopeckého, fragment díla Františka Buranta a Benjamina Hejlika,¹⁴⁶ průhledný vertikální panel od Ladislava Olivy, *Velký konus* a *Modrá konkrece* Brychtové a Libenského, umístěné jako objekty v prostoru,¹⁴⁷ dvourozměrná barevná vitráž *Zlatý dým* Františka Tejmla, vysoká cylindrická struktura Vladimíra Jelínka¹⁴⁸ a ze stropu zavěšené dílo neznámého autora. Na začátku celého oddílu, vedle vstupu do vnitřního atria pavilonu, odpočinkové zóny vyzdobené originály barokních soch,¹⁴⁹ byla umístěna křehce

141 Na fotografiích se dají identifikovat díla Václava Ciglera a Miluše Roubíčkové. Mezi dalšími autory, jejichž díla měla být v pavilonu vystavena, se objevují: Jaroslav Brychta, Ivo Burian, Bohumil Čadba, Augustin Egli, Václav Hanuš, Jiří Harcuba, Karel Hološko, Miroslav Hrstka, Dagmar Kudrňová, Miroslav Jančí, Josef Jiřička, Juraí Kren, Milan Krnig, Věra Lísková, Oldřich Lipa, Adolf Matura, Břetislav Novák, Jan Novotný, Václav a Miroslav Plátek, Jozef Soukup, Vratislav Šotola, Jaroslav Taraba, Dana Vachová, Karel Vanura, Ivan Waulin, Karel Wünsch, Vladimír Zahour. Za poskytnutí informací děkuji Danielu Kramarové a Vladimíře Bungeřové.

142 Verena Wasmuth, *Czech Glass in the Limelight: The Great Exhibitions Abroad*, in: Helmu Rucke (ed.), *Czech Glass: Design in an Age of Adversity, 1945–1990*, Arnoldische Verlagsanstalt, Stuttgart 2005, s. 98 – zde i podrobněji k jednotlivým dílům.

143 Skládal se z 15 sloupů, vysokých 3 až 4 metry. René Roubíček také vytvořil křišťálový pohár, který generální komisař věnoval za Československo vítězi Stanley Cupu, týmu Toronto Maple Leafs. Toto cíle PR se vysloužilo velký ohlas v kanadských médiích.

144 Účel skleněných plastik se zdálo být v tu dobu univerzální pro různé kontexty. Skleněné vertikály René Roubíčka, s nimiž slavil úspěch už na biennale v Sao Paulu v roce 1965, se později ocitly jako exponát volného umění na výstavě Socha a místo v Liberci (1969) i jako výtvarný doplněk na expozici

Československá architektura XX. století ve výstavě síni Mánes (1967), zřejmě jako ilustrace spolupráce umělce a architektu.

145 440 cm na výšku.

146 Dvě vitráže, které poslali do Montrealu, se cestou ponížily, vystaven byl pouze nevelký fragment, jak informuje zpráva o jejich výstavě v Galerii bratří Capků v roce 1968: H. Š., Co nebylo v Montrealu, *Výtvarná práce*, 1968, roč. 16, č. 3, s. 5.

147 *Velký konus*, 1966–1967, v. 390 cm, a *Modrá konkrece*, 1966–1967, 180 x 200 cm. Všechna tři zmíněná díla (spolu se *Suncem staletí*) jsou také uváděna pod souhrnným názvem *Montrealský triptych*. Pouze *Modrá konkrece* se vrátila zpět do Československa, dnes je ve sbírce *Catesjian Center for the Arts* v Jeravenu, další dvě díla se prodala v rámci *Art's in Jerusalem*, další dvě díla se prodala v rámci *Newfoundlandu* a dnes jsou ztracena.

148 Výška 220 cm, za identifikaci díla děkuji Milanu Hlavěšovi.

149 Od Jana Jiřího Bendla, Ferdinanda Maximiliána Brokofa a Matyáše Bernarda Brauna z Národní galerie v Praze. Další barokních soch se objevuje už v současném návrhu architektů Miroslava Repy a Vladimíra Pycny jako vyzdobě předpříli pavilonu, zda se tím později tvůrčí expozice přímo inspirovali, není jasné.

působící stěna se stylizovanými skleněnými květy Jana Kotíka a René Roubička,¹⁵⁰ s předseznamem objektem *Koule Elišky Rožátové*, instalovaným na sokl. Ve výřezu přílehlého panelu se nacházela foukaná plastika, na níž Pavel Hlava spolupracoval s architektem Pavlem Grusem.¹⁵¹ Přehlídku uváděly a uzavíraly dvě abstrahující mozaiky ze skleněných kostek, které ze sekce vybočovaly použitým médiem. Organizátoři je objednali v dvou slovenských malířů, Ludovíta Fully¹⁵² a Milana Laluly,¹⁵³ zřejmě i z toho důvodu, aby bylo slovenské umění, postrádající sklářskou tradici, v této sekci zastoupeno.

Na výstavišti měl náš pavilon v případě děl ze skla konkurenci snad jen ve skandinávské expozici, která ukazovala ceněné švédské výrobky. Situace v českém sklářství ale byla v něčem ještě jiná, sebevědomá skupina autorů poválečné generace jej vnímala ne jako umělecké řemeslo, ale jako jedno z médií volného umění, jak se vyjádřil Stanislav Libenský: „... v Československu pečí uměleckých tvůrců a některých oblastí výroby vytváříme zcela nový československý sloh, ve svém výrazu zcela specifický.“¹⁵⁴ Právě Libenský v autorské dvojici s Jaroslavou Brychtovou a také René Roubiček svými monumentálními pracemi určili v poválečném období podstatným způsobem podobu našich pavilonů na světových výstavách. Účastnili se už Expo 58 v Bruselu, kde se však nejvýraznějším exponátem ze skla stala vitráž *Slunce, vzduch, voda* Jana Kotíka, a oblouk výstav, jímž dominovalo umělecké sklo, uzavřeli na Expo 70 v Ósace, kde dvojice Brychtová a Libenský představila technologickou metu českého sklářství, dvaadvacetimetrovou *Roku života*, jež ale v sobě nesla i podstatné sdělení a tvořila páteř konceptuálně pojatého pavilonu. Cestě skla na výtvarně výstavy pomohl Jiří Kotálek, když na bienále v Sao Paulu v roce 1965 zřejmě jako první postavil dla Brychtové, Libenského a Roubička do juxtapozice s díly malířů a sochařů a pracoval s nimi jako se sochařskými objekty.¹⁵⁵ Umělecká práce se sklem patřila mezi československé, respektive české unikáty, ve větší míře začala po válce a v 60. letech kulminovala.¹⁵⁶ Do jisté míry šlo i o otázku politickou, stát tuto oblast podporoval, aby sklářská kultura nezanimala po odsunu sudetských Němců.¹⁵⁷ Transparentnost skla představovala výraznou kvalitu, s níž se při instalaci dobře pracovalo, a obecně transparentnost prostoru i prezentace byla v poválečné galerijní i komerční praxi ceněnou kvalitou.¹⁵⁸ Zde lehkost vyznění podpořila instalace, některé z objektů

podpíraly subtilní železné konstrukce, které v případě Brychtové, Libenského a Roubička umožnily pracovat s objekty sochařsky nebo v případě osmidílného panelu Ladislava Olivy, prostrajících se od stropu po zem, napodobovaly aktuální výstavní konvence.

Třetí část expozice nazvaná *Svět dětí* představila originál dřevěného Třebechovického betlému z přelomu 19. a 20. století s pohyblivými figurkami, jeden z velmi oblíbených z exponátů v našem pavilonu, a diorama Jiřího Trnky, kouzelnou říši 700 lutek s motivy z 22 pohádek od bratří Grimmů po Boženu Němcovou. Proslulý český animátor navázal na svůj *Strom hraček* z bruselského Expo 58 a rozšířil jej do celé místnosti. Po zhlédnutí poklidné pohádkové sekce doplněné instalací z dětských kreseb, umístěných na vertikální tyče snažící se od stropu k podlaže, vedli tvůrci pavilonu návštěvníkovy kroky do prvního patra.

V pavilonu bylo třeba představit československý průmysl, ale organizátoři výstavy od začátku věděli, že to už není možné prostým vystavením exponátů: „V New Yorku [na výstavě Expo 64–65 – pozn. TNJ] jsme se přesvědčili, že amerického vystavního návštěvníka nezajímají stroje. (...) Lidé je berou jako samozřejmost.“¹⁵⁹ Proto Josef Svoboda, na něhož se i později v zahraničním odborném tisku vzpomínalo jako na „zřejmě nejuspěšnějšího designéra Expo 67“, zvořil jako hlavní dominanty oddíl *Symfonie* dvě audiovizuální práce: Diapolykran a Polyvizi.¹⁶¹ V obou případech je diváci sledovali vstoje ve tmavém prostoru, který by se dal přirovnat k dnešním galerijním *black boxům* pro promítání videoartu. Polyvize Josefa Svobody, projekce na plochy vytvořené rotací různých těles, prezentovala československý průmysl v desetiminutovém programu. Záběry několika typů průmyslových závodů se objevovaly a mizely na vertikálně a horizontálně se pohybujičích projekčních plochách.¹⁶² Forma opanovala obsah, těžko říct, kolik informací o našem průmyslu si návštěvníci odnesli, nicméně organizátoři byli spokojeni: „Obecenstvo občas tleská Škodovce, Prazdroji, Koh-i-noorce, Thonetovým závodům, Trinci a Sdruženým pekárnám, jak kdy, netuším, že je předmětem propagandy,“ pochvaloval si Adolf Hoffmeister.¹⁶³ Obraz se měnil a pohyboval i v případě *Diapolykranu* Emila Radoka a Josefa Svobody.¹⁶⁴ Čtrnáctiminutové pásmo *Stvoření světa*, k němuž hudbu složil Zdeněk Liška, ukazovalo člověka jako nositele technického pokroku. Částečně bylo také

159 Galuška 1988, s. 25.

160 Shizuko Müller-Yoshikawa, A Designer's View of Expo '70, Osaka / Expo '70 aus der Sicht des Designers / Expo '70 dans l'optique du designer, Graphis, 1970/71, roč. 26, č. 150, s. 301.

161 Více viz text Martina Bernátka v této knize.

162 Celkem jich bylo 36, na ty ve tvaru krychle se proměly diapozitivy (diaprojektory byly umístěny technicky krychle, na další dopadal film z promítací kabiny, jedna z projekčních ploch

měla tvar rotující koule a při promítání na ni se používalo stroboskopického efektu. Celkový dojem umocňovala dvě podpropustná zrcadla.

163 Adolf Hoffmeister, Problém výstavnictví na Expo 67, *Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 20, s. 3 a 7.

164 Pokryval stěnu o rozměrech 9,5 x 6 m a obsahoval 112 polí, resp. sátn krychle. V každém z nich byly umístěny dva diaprojektory se 180 diapozitivy. Všechny krychle byly pohyblivé, takže v rámci plochy Diapolykranu vytvářely do určité míry plastický efekt.

150 Bez nároku, dekorativní stěna, 1967, křídlové hnutí sklo, 360 x 175 cm. Abstraktní prvky nalepené na plochem skle vycházejí z gestické malby Kotíkových tebdělských obrazů. In: Maláková (ed.), Jan Kotík 1916–2002, Národní galerie v Praze, Praha 2011, s. 80.

151 Údajně se jednalo o moderní-hnědé sklo, z několika částí.

152 Mozaika (150 x 240 cm) byla složena z téměř 20 tisíc kousek barevného skleněného smaltu, kombinovala v sobě moderní výraz i lidové prvky.

153 *Traja chapaj* (1966).

154 Zůstek – Husková 1988, s. 3.

155 Wasmuth 2005, s. 95. V katalogu bienále se ale jmená sklářů, neobhavlil, viz sken na <https://issuu.com/bienale/docs/nameddc-084>.

156 Srv. Rieck 2005, Sylvia Petrová, Česká skla, Gallery, Praha 2001, s. 80–87.

157 Hettes 1969, s. 23.

158 Julie Noordgraaf, *Strategies of Display*, Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century Visual Culture, Museum Boijmans Van Beuningen / NAI Publishers, Rotterdam 2004, s. 163–164.



Oddíl Tradice, vlevo fragment díla Franška Buranta a Benjaminna Hejka, které se rozbilo po cestě do Montreálu. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.



Karel Heřek, instalace dílo Vladimira Ciglera v sekci Tradice. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.



Bohumil Eliáš, Fontána pro Expo 67, oddíl Tradice. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepl).



Vitraž Vladimíra Kopeckého, oddíl Tradice. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepl).



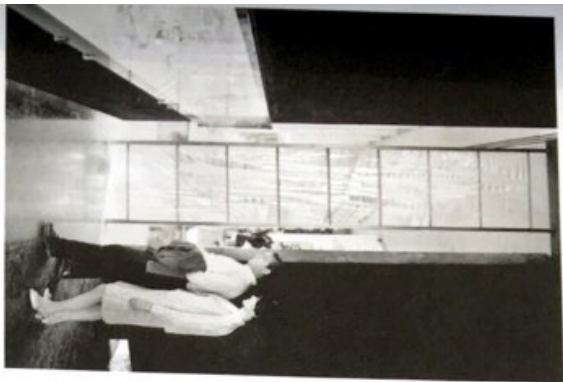
René Roubíček, Skleněný les, exteriérová část díla. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepl).



Návštěvnice prohlížející si Skleněný les René Roubíčka v oddílu Tradice. Foto: Archiv výtvarného umění v Praze.



Sečka Tradice, zleva: vítěz Františka Tejmla, Velký konus a Modrá konkrece od Jaroslava Brychtové a Stanislava Libenského. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepl).



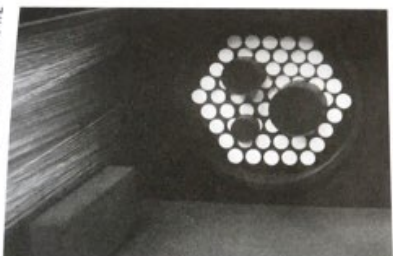
Vítěz Ladislava Olivy v oddílu Tradice. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.



Závěr sečka Tradice, vlevo objekt Vladimíra Jelínka, v pozadí mozaika Milana Labury. Autor díla zavešeno ze stropu nebyl identifikován. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.



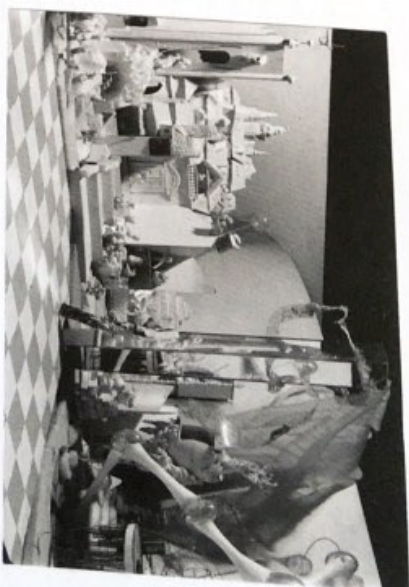
Foukaná plastika Pavla Hlavý a Pavla Gruse v oddílu Tradice. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.



Záber do sečka Proměny/Konflikty. Foto: archiv Šárky Hejnové.



V popředí plastika Elišky Rožátové, v pozadí část vítěže Jana Kotíka a René Roubíčka, oddíl Tradice. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řepl).



Model Dioramy pohádek Jiřího Trnky pro sekci Svět dětí. Foto: archiv Mileny Galuškové.



Prezident Antonín Novotný v doprovodu Vládna Havelky a Vladimíra Štěpánka z KSG. Záber pravděpodobně z oddílu Proměny/Konflikty v 1. patře pavilonu. Foto: (c) CTK/Jiří Finda.

reklamou na pizenský podnik Škoda, odkud pocházela většina ze zhruba 30 000 promítaných fotografií. V pokusu o obecnější výpověď měl svého předchůdce *Poème électronique* Le Corbusiera, Edgarda Varése a Iannis Xenakis, promítané v Pavilonu Phillips na Expo 58, Radokovo pojetí však současně tolik neproblematické a vynikalo ryze optimisticky. Návštěvníky tato audiovizuální show velice zaujala, trávili zde údajně v průměru 25 minut.¹⁶⁵ Na složitěm vytvárně kinetickém systému pracoval tým z n. p. Výstavnictví pod vedením Jaroslava Friče, který později realizoval další podobné produkce v různých částech světa. To už se ale audiovizuální vynález rozměnil v komerční rutinerství.¹⁶⁶

Následující sekce *Inspirace*, která měla představit další tradiční odvětví: textil, bižuterii a šperkařství, se odehrávala v zeseřeném podlouhlém prostoru kolem zvláště paneláže. Hlavní autor tohoto „environmentu“ Antonín Kybal, tvůrce expozice *Vkus* na Expo 58, spolu s autorkami jednotlivých expozic z kraje (od drobných oděvních doplňků po velké trojrozměrné kompozice)¹⁶⁷ tematizoval přírodu jako důležitý inspirační zdroj pro umění a vytvořil instalaci evokující romantický sen; doplnil ji expozici granaťových šperků a jablonecké bižuterie v působivě nasvícených prosklených hranolech. Pro celkové vyznění také navrhl bižuterii panna se stylizovanou ženskou figurou.¹⁶⁸ I tato expozice byla v rámci oboru užitého umění poměrně unikátní, podobně jako v případě skla se krajka v 60. letech posunula k prostodobě uměleckému objektu. Součástí tohoto oddílu byly modní přehlídka, podobně jako tomu bylo v Československu například během Libereckých výstavních trhů. Manekýny z Ústavu bytové a oděvní kultury v Praze se v pavilonu procházely každou hodinu po zrcadlově scéně řešené Josefem Svobodou, doprovodil je barevný film o pražské módě od Juraje Jakubiska. Několik přehlídek zorganizoval podnik zahraničního obchodu Centrotex i přímo v Montrealu a také v Torontu, modelky nafotily propagační snímky mimo jiné u nedalekých Niagarských vodopádů. I móda tedy představovala dobrý vývozní artikl.¹⁶⁹

165 Galuška 1968, s. 26.

166 Daniela Kramerová, 'We Sell Dreams: Work Commissioned by the Shah of Iran from Czech Artist in the 1970s', *Umeňi*, 2013, roč. 61, č. 4, s. 341–355. K technickým aspektům viz Státopůk Malý, *Vznik, rozvoj a ustup multivizuálních programů. Laterna magika a polyekrany*, Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010.

167 Na kolekcii se podílely: Marie Vaňková-Kuchynková, Eva Filová, Milca Esmášová, Vlasta Solcová, Gabriela Šlechťová-Plechová, Jiřina Trojanová, -Pavilová, Ludmila Káprarová, Blanka Hanušová, Vlasta Edelmannová a Blanka Macháčková. Manřeta Vinglerová, 'Vychovávající tvůrčí navrhovatele?' *Fenomen Kybalovy školy*, in: Lucie Vítková (ed.), *Antonín Kybal, Káňt ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze*, Praha 2016, s. 220.

168 Blíže viz text Lucie Vítkové, Antonín Kybal, *Cesty designu a textilní tvorby*, in: Ibidem, s. 188. Zde je též zachycen soukromý, silně negativní názor Antonína Kybala na Expo 67, který se objevil v korespondenci. V sekci *Inspirace* se snad nacházeli také Gopelín Jiřino Johana a dílo Zdeňka Sklenář, autorem vyvárného řešení stropu měl být Albin Brumovský. Podoba jmenovaných expozic není známa.

169 Jak shrnuje snímek *Centrotex v Montrealu*, 11 min., Krátký film Praha, Prmo v centru města na Place Bonaventur mélo Československo Obchodní středisko a vzorkovnu čs. výrobků, kde například Motokov vystavil motocykl CZ 360 ccm nebo jízdní kolo Favorit.

Unavení návštěvníci se mohli občerstvit na terase střechy budovy, která spojovala výstavní pavilon s restaurační částí a odkud byl výhled na výstaviště. Odpočínkové plochy a zelení oživily polychromované keramické figury Pravoslava a Jindřicha Radových,¹⁷⁰ které doplnila kinetická plastika Jiřího Nováka, mírně zapuštěná pod úroveň terénu,¹⁷¹ v jhozápádním cípu, za restaurační budovou se rozkládala práce Stanislava Kolibala, geometrická kompozice složená z půlkruhu, vykrojeného válce a dvou nakloněných kvádrů, založená na dichotomii stability a labilitý.¹⁷² Byla zároveň uměleckým dilem a mírně nebezpečným odpočívadlem a květináčem pro zkrášení místa. Díla Nováka i Kolibala, autorů v této době velice progresivních, v publicitě přehlušila fotogeničnost keramiky manželů Radových, oblíbené stanoviště pro porizení pamětních snímků z výstavy.

Po návratu do pavilonu diváci pokračovali poslední expozici v prvním patře, která podle dobových ohlasů dopadla nejrozpacitěji.¹⁷³ Sekce *Proměny*, někdy označovaná jako *Konflikt*, pojednaná takéž Josefem Svobodou, se věnovala znečišťování přírody. Problém společný západnímu i východnímu bloku sloužil především k prezentaci kulového čerice na čištění vody, Československého vynálezu. Nevýrazná instalace nepomohla ani modelu experimentálního sídliště Etarea od mezioborového týmu pod vedením architekta Gorazda Čelechovského, jediného architektonického expozitů v celém pavilonu, který sem byl zřejmě zářazen jako zástupce futuristických vizí v plánování města, tedy tématu na světových výstavách často akcentovaného.

Prohlídka pokračovala v přízemní sekci *Pozvání*, která Československo představila jako turisticky atraktivní zemi prostřednictvím prosvícené stěny diapozitivů barokních památek, rituálních předmětů ze Státního židovského muzea a transferu originální fresky Václava Vavřince Reinera pro duchcovský zámek, který restaurátoři připravili na strop místnosti. I když zde umístění židovských obrádních předmětů působilo „náhodně a neurčité“,¹⁷⁴ bylo použito cíleně. Jednak se historické expozitů v Zámorí obecně cenily, ale také šlo o to demonstrovat sebevědomí socialistického státu, který může přiznat i své nesekulární dějiny – a tak mohl redaktor Reportéra konstatovat, že na své si přišla výprava (v českém tisku často zmiňovaný) Jeptišek i zájezd z Izraele.¹⁷⁵ V pavilonu se nacházela díla ještě dalších umělců, o nichž víme

170 Celkem 8 objektů: strašidlo (4x), busla plátka, bílá hlava, kocka (2x), různé rozměry. 175 Stanislav Budín, *EXPO – svět – my*, Reportér, 1967, roč. 2, č. 14, s. 24–27.

171 *Mobil pro Expo 67 v Montrealu*, 1967, ocel, tombak, elektromotor, 400 x 400 cm, dnes Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou.

172 *Řešení řensy čs. pavilonu*, 1966–1967, železo, různé rozměry.

173 Růžička 1967, s. 658; Galuška 1968, s. 27.

174 Růžička 1967, s. 660.

z archivních dokumentů, ale jejichž podobu ani umístění se nepodařilo dohledat, jako je například vitráž Aleny Kucerové¹⁷⁶ a další.¹⁷⁷

Z úzkého koridoru, kterým se z expozice vycházelo, byla přístupná *Kulturní síň* (arch. Ferdinand Milučký) s největší atrakcí pavilonu, *Kinoautomatem* Radúze Činčery. Třikrát denně se v něm promítal film *Člověk a jeho dům* s jednoduchou zápletkou, ale náročným technickým řešením, diváci totiž mohli pomocí tlačítek sami rozhodovat o vývoji děje, a tak musela být technika připravená na různé varianty. Miroslav Horníček, hlavní představitel filmu, večer zároveň moderoval.¹⁷⁸ Film měl ale pouze jeden konec, proto se někteří západní novináři posmívali, že s Kinoautomatem je to podobné jako s československou demokracií – ať volíte jakkoliv, výsledek je vždycky stejný.¹⁷⁹ Kinoautomat měl ale díky Expo 67 ve Spojených státech amerických dobrý komentární potenciál, proto se v samostatné budově o rok později promítal i na výstavě *Hemisfair 1968* v San Antoniu.¹⁸⁰

V budově *Restaurantu Praha* se nacházelo hned několik podniků, odlišných nabízeným sortimentem, cenovou hladinou i interiérem. Organizátoři si od začátku představovali restaurace jako „pokráčování výstavy, jako integrální součást čs. pavilonu, jako exponát svého druhu, kde bychom umístili stejně krásné věci jako v pavilonu.“¹⁸¹ Proto se i zde objevila řada uměleckých děl, nicméně myšlených jako výzdoba prostoru. *Staropražská pivnice* zabírala větší část přízemí, byla rozdělena na menší útlivé buňky s klenutými stropy, podávala se lidová jídla a točila pilsenské pivo. Stěny zdobily navištěcké kresby s motivem starých pražských legend a pověstí. *Zámecká restaurace* podávala vybranější jídla a nacházela se v prvním patře, z ní byl přístup na terasu k plastikám Stanislava Kolibal. Dějila se na tři oddělené prostory: *Křišťálový salón* s podsávcenými stěnami obloženými tabulemi skla s výleptanými motivy karmelalu podle návrhu Aloise Fišárka, *Hráčský salón* se štukolustrem s motivy z karetních her Ladislava Guderny a *Lovecký*

salón s textilní art protis Antonína a Ludmily Kybalových, zřejmě nevyznamnější realizací tohoto československého patentu.¹⁸² Stěny *Bratislavské restaurace* (arch. Ferdinand Milučký, Vojtěch Vilhan) v prvním patře pojednal Vladimír Kompánek geometrizujícím dřevěným obkladem, jeho bronzová socha *Nevesta* se nejspíše nacházela ve spojovacím prostoru mezi pavilonem a restauracemi. Ve vstupní hale se nacházel dekorativní závěs malíře Jana Hladíka,¹⁸³ a možná i plastika Věry Janouškové.¹⁸⁴ *Snack bar*, který se našel ve spojovací budově hned proti hlavnímu vchodu, vyzdobil humornými kresbami Bohumil Štěpán,¹⁸⁵ umělecká díla byla i v *Klubu krajanů* (např. Zbyněk Sekal, Josef Šíma, Jan Zrzavý).

Umění se nacházelo také v předpoli pavilonu, kam ústila už zmíněná skleněná plastika René Roubíčka. Toto dílo umožnilo triu autorů interiéru uplatnit jednu z jejích zásad, kdy „souběžný pohled na čisté přírodní prvky jako základní životní hodnoty může s velkou pravděpodobností příznivě psychicky podpořit vnímání výtvarných děl“.¹⁸⁶ Proto současné sochy v předpolí pavilonu citlivě zasadili do formé teras, plošin a svahů a řešili je jako „nedilnu součást expozice.“¹⁸⁷ Hned poblíž vchodu se nacházela figurální plastika Karla Hladíka,¹⁸⁸ kterou oceňoval například umělecký kritik The Montreal Star Michael Ballantyne.¹⁸⁹ Další sochy od Milošlava Chlupáče,¹⁹⁰ Zdeňka Palcra¹⁹¹ a Vladimíra Janouška¹⁹² byly rovněž figurální, ale více abstrahované. Vyjímku tvořil zcela abstraktní prolamovaný objekt Rudolfa Uhera¹⁹³ nejen tvarováním, ale i způsobem instalace: jako jediný se nacházel kolmo k pavilonu, ne frontálně. Plastiky Chlupáče a Janouška byly předřazené, díla Palcra a Uhera se nacházela blíže k budově. Unavení návštěvníci, kteří na vstup čekali

176 Znamená je pouze skica na kovové desčičce, viz Marie Krimšová, Alena Kucerová, Galerie Pecka, Praha 2005, s. 38. Podle kartonu se „lineární vitráž“ lepiła v červnu 1968 v Ústředí uměleckých řemesel, rozměrů 120 x 400 cm, jak dokládá korespondence Kanceláře generálního komisaře. Po skončení výstavy se vitráž podle Aleny Kucerové údajně prodala jedné kanadské konzervatoři, ověřit to ale není možné. Rozhovory s Alenou Kucerovou, září 2009.

177 Vyrobit přehybný seznam účastníků je dnes nemožné, i když zčásti se materiál nachází v Národním archivu a také byl soupis jmen před výstavou publikován (*My v Montrealu* 1967, s. 7). Zavedláci jsou i monografie některých umělců (zejména grafiků a sochařů), jejichž díla se v Montrealu ocitla jako obchodní artikl v prodejní pavilonu, ale kteří přesto jenomli pouze ta díla, která můžeme prokazatelně identifikovat podle dobových záberů z pavilonu.

178 Scenáři Pavel Juráček, režie Jan Roháč, Vladimír Svítáček a Radúz Činčera, hlavní role Miroslav Horníček, jeho partnerku alternovaly Zuzana Neubaurová a Sylva Danišková. V mezdobí v sále uváděl Jirř Štítr i variantu Kinoautomatu pro děti, Horníček své dojmy z půdního působení v Montrealu zachytil v knize *Janouškové listy*, Olympia, Praha 1968.

179 Robert Fuldor, *This was Expo*, McClelland and Stewart, Toronto 1968, s. 129.

180 V dobových materiálech se zmiňuje Laterna magika (*Hemisfair 1968, Final Report to B.I.E.*, 1968, stropis vytvořeny pro potřeby BIE, uloženo v archivu BIE v Paříži), ale z fotografií je zřejmé, že zde byl prezentovaný Kinoautomat, <http://vexashistory.junt.edu/arc/67531/melphib55817m1/1/>.

181 Galuška 1968, s. 30.

182 Lucie Vítková, Antonín Kynal, *Cesty designu a textilní tvorby*, in: Vítková 2016, s. 188.

183 Podoba reprodukována v článku *My v Montrealu* 1967, s. 7.

184 Černá postava, lipové dřevo, výška 143 cm, Autorku s ní zachytili reportér ČTK ještě v jejím pražském ateliéru, archiv ČTK.

185 Kresbami vyzdobili stěny, strop i barový pul. Dochovala se skica tužkou na papíře, 61 x 76,5 cm, v soukromém majetku v Praze.

186 František Cudr, Světová výstavní tvorba, in: Lang – Roštlapil 1975, s. 16.

187 Řepa 1967, s. 650.

188 Na výstavě uváděná jako *Milenci*, v Hladíkově monografii jako *Na slunci*, 1966, beton a pryskyřice, délka 250 cm. Dílo vzniklo zvětšením stejnojmenné plastiky, kterou Karel Hladík vystavil v Benátkách v roce 1964, bronzová verze je dnes v zahradě Bilkovy vily v Praze. Hladík podle svědectví jeho ženy údajně litoval, že se socha prodala na Newfoundland, František Cudr ji plánoval umístit

189 Ballantyne 1967.

190 *Mařka s dítětem*, 1966–1967, spíšský travertín, v. 250 cm, vytvořeno na sympoziu ve Vyšňoch Ruzbáchách, prodáno vládě Newfoundlandu, dnes ztraceno.

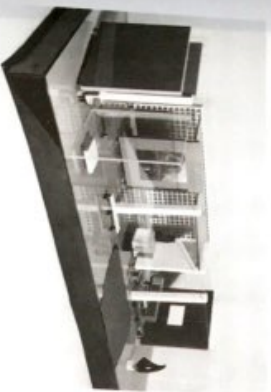
191 *Stojící figura*, 1966, vápenec, v. 150 cm.

192 *Mařka s dítětem*, asi 1966, bronz, 145 cm X 58 cm X 50 cm.

193 *Oboustranný reliéf*, 1966, bronz, 201 cm X 86,5 cm X 11 cm, Původně plastiku sochař zamýšlel pro budovu čs. zastupitelského úřadu v Brazílii, viz Jan Pridavok, Slovenské umění pre svetovú výstavu, *Výtvarný život*, 1967, roč. 7, č. 3, s. 102–113.



Sežce Pozvání, Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řeppy).



Model sežce Pozvání, Foto: archiv Mileny Galuškové.



Věra Janoušková s plastikou Černá postava pro Expo 67 ve svém ateliéru, Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Art protis Antonína a Ludmily Kybalových v Loveckém salonku, Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Snack bar s kresbami Bohumila Stěpána, Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řeppy).



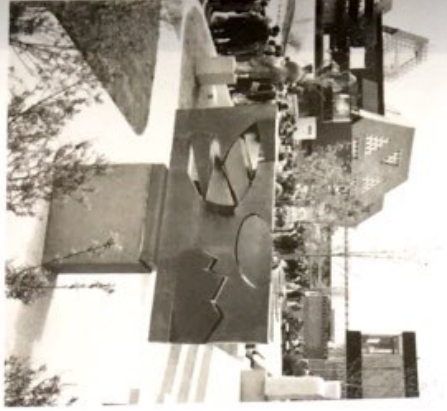
Vstup do Staropražské pivnice v přízemí Restaurantu Praha, Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Křišťálový salón s výzdobou Aloise Fišáka, Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Karel Hladík, Milence/Na slunci,
předpoil pavilonu. Foto: (c) ČTK/
Jiří Finda.



Rudolf Uher, Oboustranný reliéf,
předpoil pavilonu. Foto: (c) ČTK/
Jiří Finda.



Vladimír Janoušek, Matka s dítětem,
předpoil pavilonu. Foto: archiv Muzea
umění Olomouc (fond Miroslava Rěpy).



Eva Krenková, Sameno, boční (severní) strana pavilonu.
Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Zdeněk Paler, Stojící figura, předpoil
pavilonu. Foto: (c) ČTK/Jiří Finda.



Milošlav Chlupáč, Matka s dítětem,
předpoil pavilonu. Foto: archiv Muzea
umění Olomouc (fond Miroslava Rěpy).



Stanislav Kolbala, Řešení terasy čs. pavilonu.
Foto: archiv Stanislava Kolbala.



Stanislav Kolbala, Řešení terasy čs. pavilonu, zřetel
do ateliéru umělce před odesláním díla do Montealeu.
Foto: archiv Stanislava Kolbala.



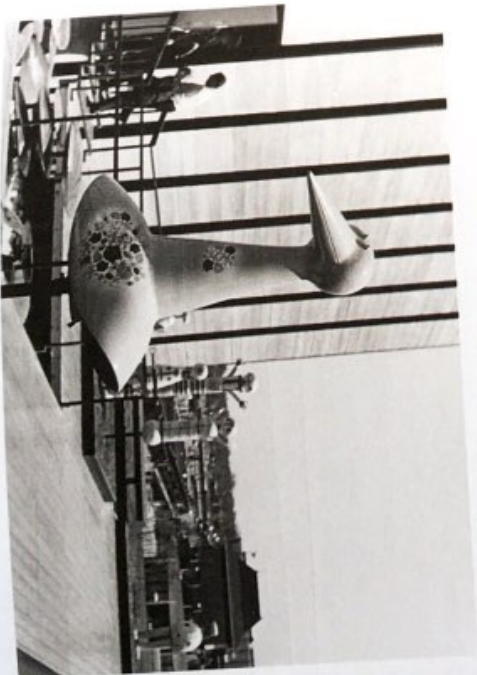
Mobil pro Expo 67 v Montealeu Jiřino Nováka, mírně
zapouštěný do terasy pavilonu ČSSR. Foto: archiv Muzea
umění Olomouc (fond Miroslava Řeplý).



Keramická figura Pravoslava a Jiřidřisky Radových
s modelkou pražského ÚGOK. Foto: archiv Pravoslava
a Jiřidřisky Radových.



Keramicke objekty Pravoslava a Jiřidřisky Radových
na terase pavilonu. Foto: Miroslav Masák.



Terasa pavilonu ČSSR a keramickými sochami Jiřidřisky
a Pravoslava Radových, vřivo kinetická plastika Jiřino
Nováka. Foto: archiv Pravoslava a Jiřidřisky Radových.

i několik hodin, je však využívali i jinak než k estetické recepci.¹⁹⁴ Z boku pavilonu na jeho krátké severní straně se nacházel objekt Ery Kmentové, který autorka přizpůsobila objednavce: „Komise na Montreal nechce reliéf, ale desku,“ stojí v jejím deníku.¹⁹⁵ Přírodou inspirovanou „plackou s důlky“, jak se socharka vyjádřila, umístil František Cubr těsně ke stěně pavilonu, takže přes jeho sklo bylo možné z vnitřku pavilonu vidět i druhou stranu díla.¹⁹⁶ Nevíme, kdy se tak rozhodl, na půdorysu architektonické studie z roku 1965 jsou plánovány sochy pouze do prostoru předpóli. Exteriér pavilonu doplnily čtyři keramické fontány od Jana Kavana a Aleny Kroupové.

V zábavní části La Ronde na ostrově sv. Heleny se nacházely dva československé objekty provozované komerčně. Restaurace Koliba nabízela slovenské speciality za zvuku živé lidové hudby souboru Eugena Farkaše. Zvonici v průčelí budovy umělecky ztvárnil Jaroslav Kocíš, korouhvičku Erna Masarovičová. Laterna magika, druhý z objektů, byla už v jiné situaci než v Bruselu. Ve světě přibýlo audiovizuálních atrakcí a po odchodu Alfréda Radoka se změnila i úroveň souboru, nakonec jí ale i tak vidělo s 12 představeními denně přes milion diváků.

Druhý život pavilonu: Newfoundland

Ještě před skončením Expo 67 začal starosta Montrealu Jean Drapeau uvažovat o proměně výstavy v trvalý podnik – i přesto, že všechny stavby vznikly jako dočasné. Pavilon CSSR zahrnul do svých plánů, v provozu měly být také všechny restaurace, které by Československu přinášely určité procento ze zisku.¹⁹⁷ Nabízel za to ale pouze symbolický jeden kanadský dolar, což deviz chytivým organizátorem zastupujícím socialistický stát nestačilo. Mezi dalšími zájemci byla univerzita v Torontu, vláda kanadské provincie Newfoundland, soukromí investoři z Toronta, Montrealu i od Niagarských vodopádů, kteří chtěli pavilon i s nápisem „Československo“ umístit přímo u světoznámé přírodní atrakce.¹⁹⁸ Nakonec se pavilon dostal do dnešní provincie Newfoundland a Labrador, rozkládající se v nejvýchodnějším cípu Kanady. Tato skutečnost byla dlouho v českém prostředí zapomenuta. Zpráva o přenesení pavilonu se sice objevila v roce 1968 i v dobovém

tišku,¹⁹⁹ ale pod vlivem aktuálních společensko-politických událostí v povědomí zapadla. S informací, že budova stále existuje, později přišla historička architektury Irena Zantovská Murray, která dlouho působilá na McGill University v Montrealu.²⁰⁰

Dnes je pavilon rozdělený na dvě části a slouží jako sídlo uměleckých center hned dvou malých newfoundlandských měst, Grand Falls-Windsoru a Ganderu. O získání pavilonu se zasloužil místní premiér Joseph R. Smallwood. Když na přelomu 60. a 70. let končil tento dodnes kontroverzní politik svou dlouholetou kariéru, rozhodl se založit síť kulturních center: v hlavním městě St. John's, v Corner Brook, Grand Bank, Ganderu a Grand Falls (dnes Grand Falls-Windsor).²⁰¹ Plánovaný import kultury do provincie, tolik vzdálené hlavním centřům Kanady, měl proběhnout také prostřednictvím dovozu kvalitní architektury. Poslední dvě jmenovaná města, která pavilonu rozdělenou na restaurační a výstavní část.²⁰² Někdejší *Restaurant Praha* se od sebe nachází zhruba hodinu cesty, se podělila o konstrukci československého kulturního centra, přistavěného v roce 1977, které svým názvem *Joseph R. Smallwood Arts&Culture Centre* připomíná právě prvního premiéra Newfoundlandu. Oproti tomu si bývalá výstavní část pavilonu, v níž v Grand Falls-Windsor sídlí *Gordon Pinsent Centre for the Arts*, zachovala svůj původní tvar, přibyla pouze vstupní markýza.²⁰³ Multifunkční prostor, který hostí knihovnu, divadlo a výstavní část, je přizvořeným centrem města pro zhruba třináct tisíc obyvatel.

Okolnosti přenesení budovy na Newfoundland stále zůstávají v některých detailech nejasné. K rozhodnutí se pro Newfoundland zřejmě československé vládě pomohlo letecké neštěstí, které se v Ganderu odehrálo ještě před skončením světové výstavy. Letiště v malém městečku bylo běžnou zastávkou pro dotankování paliva, většina těch, kteří mířili z Československa na Expo, zde také přistávala. V září 1967 v Ganderu havarovalo letadlo s cestujícími z Prahy do Havany, zahynulo přitom několik desítek československých občanů.²⁰⁴ O dva měsíce později se v místních novinách objevila zpráva, že Československo věnuje svůj úspěšný pavilon

199 Např. Jiř. Ča. Expo-pavilon prodan Kanadě. Svobodné slovo, 1967, roč. 23, č. 295 (26. 10.), s. 1.

200 V roce 2007 o tom veřejně referovala na Akademii výtvarných umění v Praze *Pavilon v pohybu: Česká kultura, ideologie a Expo 67*, 14. 5. 2007, anotace přednášky vyšla v časopisu *Stavba*, 2008, roč. 15, č. 1, s. 64). První zpráva z místa viz Terezie Nekvindová, Newfoundland galérie československého umění 60. let, *Atelier*, 2010, roč. 23, č. 6, s. 2.

201 Předtím se ale tato informace jako zmínka objevila v popularizační knize Jaroslav Halada – Milan Hlavěčka, *Světové výstavy: Od Londýna 1957 po Hannover 2000*, Libri, Praha 2000, s. 209.

202 Dnes patří do sítě kulturních center ještě *Stephenville a Labrador West* (<http://www.artsmuseumcentre.com/>), zatímco v Grand Bank je umístěno *Sweeney's Museum*.

203 Němky začátkem 90. let byly keramické hurský pokrývající první patro plekryrý pláštěm, který imituje členění původní fasády. Rozhovor s ředitelem centra Robertem Lodgem, říjen 2009.

204 *Plane crash claims 34 lives*, *Grand Falls Advertiser*, 1967, roč. 31, č. 75 (7. 9.), s. 1 (First Section). Končný počet obětí nestáší ze 4. 9. se zvýšil na 37.

Cesta mezi Ganderem a Grand Falls-Windsor, kde se dnes nachází rozdělená budova pavilonu ČSSR z Expo 67. Foto: Terezie Nekvindová.



Gordon Present Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor na Newfoundlandu, budova někdejšího pavilonu ČSSR na Expo 67, stav v roce 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Socha Rudolfa Uhera před Gordon Present Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor. Foto: Terezie Nekvindová.



Originální bedny, v nichž začátkem 70. let přicestovala na Newfoundland umělecká díla z pavilonu ČSSR na Expo 67. Gordon Present Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor. Foto: Robert Lodge.



Čs. Expo-pavilón prodán Kanadě

PO MĚSÍCÍCH s samostatných jedat. vláda, která dala 99 000 dolarů zaplatit... (Text continues with details of the pavilion's sale to Canada, mentioning the price and the involvement of the Czech government and the pavilion's future use in Canada.)

-Il.- Čs. Expo-pavilón prodán Kanadě, Svobodné slovo, 1987, roč. 23, č. 295 (26. 10.), s. 1.

Czech Government donates Pavilion to Newfoundland

The Czechoslovakian Pavilion at Expo 67 in Montreal is to be donated or transferred by the Government of Czechoslovakia to be used as an Art and Culture Centre for Newfoundland... (Text continues with the announcement of the donation and the intended use of the pavilion in Newfoundland.)

Zpráva v lokálním tisku o tom, že Newfoundland bude pavilón ČSSR darován. Czech Government donates Pavilion to Newfoundland. Grand Falls Advertiser, 1987, roč. 31, č. 91 (2. 11.), 1987, s. 1 (First Section).



Vladimír Komplánek, Nerevsta. Foto: Terezie Nekvindová.



Vladimír Janoušek, Matka s dítětem. Foto: Terezie Nekvindová.



Rudolf Uher, Obojstranný letělč, okolí Gordon Pinsent Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor. Foto: Terezie Nekvindová.



Bronzové sochy Vladimíra Komplánka a Vladimíra Janouška před Joseph R. Smallwood Arts&Culture Centre v Ganderu v roce 2009. Foto: Terezie Nekvindová.



Vstupní hala Gordon Pinsent Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor. Foto: Terezie Nekvindová.



Antonín a Ludmila Křibalovi, Lov, Gordon Pinsent Centre for the Arts. Foto: Terezie Nekvindová.



Fontána Bohumila Eliáše v Corner Brook. Foto: Robert Lodge.



Detail fasády Gordon Pinsent Centre for the Arts v Grand Falls-Windsor. Keramické hrdličky byly v 90. letech překryty plastem. Foto: Terezie Nekvindová.

Newfoundlandu jako poděkování za pomoc při tomto neštěstí. Už tehdy bylo v plánu jej rozdělit (v Ganderu se měla budova jmenovat po Antoninu Dvořákově a v Grand Falls po Janu Amosi Komenském) a umístit do něho umělecká a kulturní střediska.²⁰⁶ Premiér J. R. Smallwood se chystal do Prahy osobně poděkovat předsedovi vlády Jozefu Lenártovi. Avšak při slavnostním otevření center v červenci 1971 neopak zdůrazňoval, že provincie pavilon koupila a s nehodou letadla to nijak nesouvisí.²⁰⁶ Přesto je legenda o daru za pomoc mezi místními stále živa.²⁰⁷ Výsledek byl nicméně výhodný pro obě strany, je pravděpodobné, že Kanadáné odkoupili pouze některé části a zbytek se řešil formou daru, na kterou se poplatky za clo a daň z prodeje nevztahovaly.²⁰⁸ Transakce se uskutečnila za relativně symbolický obnos 230 tisíc korun,²⁰⁹ takže i pro kanadskou provincii to byl dobrý obchod.²¹⁰

Československý stát usiloval o co největší zpeněžení jak pavilonu, který byl s tímto účelem od začátku navržen jako demontovatelná konstrukce, tak i jednotlivých exponátů.²¹¹ Na nakladný transfer zpět přes oceán měly nárok pouze zápůjčky, případně některá další díla (např. Polyviz se částečně vrátila do Československa, o prodeji Kinonautu a Diapolykranu se jednalo²¹²). O drobnější, skleněné exponáty měli kanadští nebo američtí kupci zájem, obtížnější situace nastala zejména u soch umístěných v exteriéru pavilonu. Uvažovalo se, že se převeze do Washingtonu k výzdobě zahrady naší ambasády,²¹³ ale zřejmě se ukázalo jako nejvhodnější přidat neprodaná umělecká díla ke konstrukci a poslat je na Newfoundland. Podle seznamu předmětů, pořízeného vládou Newfoundlandu,²¹⁴

206 Czech Government donates Pavilion to Newfoundland, *Grand Falls Advertiser*, 1967, noč. 31, č. 54 (12. 7.), s. 1 (First Section).

207 Province must be made 'exciting, challenging...'
Grand Falls Advertiser, 1971, noč. 35, č. 54 (12. 7.), s. 1 a 3 (First Section).

208 Rozhovory s obyvateli Grand Falls-Windsor, říjen 2009.

209 *Ča. Expo-pavilion prodán Kanadě* 1967.

210 *Záhřebská zpráva o čs. účasti na Expo 1967 v Montrealu*, nedatované, nesignované, Národní archiv, fond KOK 67, sv. Galuška 1968, s. 92-93. Respektive za 99 tisíc kanadských dolarů, viz Tečka za Expo, Svobodné slovo, 1967, noč. 23, č. 299 (30. 10.), s. 1.

To podporuje i vyhlášení premiéra J. R. Smallwooda, že československý a jugoslávský pavilon z Expo 67 dohromady nestály ani tehleu ceny jiných dvou kulturních center, která vznikla v St. John's a Corner Brook, viz *Province must be made 'exciting, challenging...'*, 1971.

210 Vystava ale vyhlášená nebyla, i když skončila s relativně uspokojivou finanční bilancí Galuška

1968, s. 95. Jeden nakupitelník nás přišel na 9 Kčs, zatímco u domcích vystav byla reže na jednoho návštěvníka až 100 Kčs.⁴

211 O Kinonautu mělo zájem několik subjektů: Atlantic Film Ltd., Gallery of Modern Art New York (Museum of Modern Art?), Walter Reed Organization Inc. New Jersey a Universal City Studio Los Angeles. Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu, nedatované, nesignované, Národní archiv, fond KOK 67. Jednáni z neznaných důvodů selhala.

212 *Zpráva ze služební cesty do Kanady v souvislosti se zajištěním likvidace čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu*, nedatované, nesignované, Národní archiv, fond KOK 67. Nestalo se tak, za laskavou pomoc při otevírání této informace děkuji několika generální konzule ČR v Montrealu (2008-2010) Jaroslavu Jeshkově.

213 Kopii seznamu z Provincial Archives of Newfoundland and Labrador mi v roce 2009 laskavě poskytl kanadský novinář Jon Soper z CBC Radio News, který v roce 1991 informoval o neúspěšné snaze muzea v Corringu najít na Newfoundlandu díla Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové z Expo 67.

1970 nacházel v bednách v přístavním newfoundlandském městečku se v květnu 66 krabic s částí paneláže, instalacními prvky a uměleckými Torbay hotový poklad: 66 Krabic s částí paneláže, instalacními prvky a uměleckými díly z československého pavilonu na Expo 67, z nichž některá už byla částečně poničena. Byly to práce Stanislava Libenského, Jaroslavy Brychtové (uváděna jako Jaroslava Zahradníková), Jana Kotíka, Karla Wünsche, Ladislava Olivy, Miloslava Chlupáče, Evy Kmentové, Vladimíra Kopeckého, Antonína Kybala, Karla Hladíka, Zdenka Palcra, Vladimíra Janouška, Rudolfa Uhera, Benjamína Hejlika, Františka Burana a Milana Laluhu.²¹⁵ Uskladnění všech věcí zaměstnalo téměř celý ostrov, další zařízení a nábytek v pavilonu se totiž nacházely v sídle vlády v St. John's a ve skladě v Stephenville.²¹⁶ Dnes je známý jen zlomek uměleckých děl. Kromě fontány Bohumila Eliáše²¹⁷ stojí v Corner Brook²¹⁸ a v Grand Falls-Windsor v exteriéru Vladimíra Janouška²¹⁹ a Vladimíra Kompánka,²¹⁹ v Grand Falls-Windsor poblíž Gordon Pinsent Centre for the Arts abstraktní tapiserie Antonína Rudolfa Uhera²²⁰ a v páté interiéru budovy zavěšená tapiserie Antonína Ludmily Kybalových.²²¹ Montáž pavilonu na nových místech se protáhla, k tomu a Ludmily Kybalových zřejmě málo vřaný přídavek v podobě uměleckých děl, a tak se provincie obdržela zřejmě málo vřaný přídavek v podobě uměleckých děl, a tak se zde, že z ceněného „daru“ se na nějaký čas stala rezavějící přítěž, jak si v roce 1970 posteskly místní noviny.²²² Nicméně soudasný ředitel Gordon Pinsent Centre for the Arts, Robert Lodge, se v posledních letech snaží dohledat díla z československého pavilonu roztoušená po celém ostrově a soustředí je v původní budově v Grand Falls-Windsor. I když se zdá celý příběh druhého života pavilonu z Expo 67 jako poměrně kuriózní, v důsledku architektura budovy měla na své nové prostředí určitý vliv,²²³ a navíc dnes československé umění a architektura 60. let pomáhají posilovat tradici a místní patriotismus v pro nás tak odlehlem místě.

214 Soupis ale není úplně obsahuje chyby: například pastilka Evy Kmentové nebyla z kamene, ale z polychromovaného betonu, chybi zde informace o exponátech, které dnes prokazatelně na Newfoundlandu jsou: socha Vladimíra Kompánka, skleněná fontána Bohumila Eliáše a tapiserie Miloslava Kybalových. V archivu dědiců Miloslava Chlupáče se nachází dopis Kanceláře generálního komisaře zpravující umělců o tom, že jeho dílo se prodalo vildě Newfoundlandu.

215 *Expo 67 is a rusty steel memory to some people*, neidentifikovaný článek z 18. 4. 1970, archiv Ireny Zamborské Murray.

216 *Fontána pro Expo 67*, výška 440 cm. Na Expo 67 se nacházela v oddílu *Tradice*.

217 *Mléka s dítětem*, asi 1966, bronz, 145 cm x 58 cm x 50 cm. Socha stála v předpoř. pavilonu.

218 *Nevesta* (příp. *Slovenská nevesta*), 1967, bronz, 200 cm x 80 cm x 30 cm. Umístění sochy na Expo 67 nebylo zjištěno, zřejmě se nacházela

ve spojovacím prostoru mezi pavilonem a restauracemi, i když zvolený materiál by napovídal spíše venkovnímu užítí.

219 *Obdobný reliéf*, 1966, bronz, 201 cm x 86,5 cm x 11 cm. Na Expo 67 se nacházela v předpoř. pavilonu.

220 *Lov*, 1966, art protis, přibližně rozměry 720 cm x 340 cm, dnes mírně poničená. Na Expo 67 se nacházela v jednom ze tří salonků v 1. poschodí restaurační části.

221 *Expo 67 is a rusty steel memory to some people* 1970.

222 Ian Chodkořt v článku *Days of Future Passed* dovozuje, že československý pavilon ovlivnil na Newfoundlandu celou generaci a pro někoho mohl být i důvodem ke studiu architektury: <http://www.canadianarchitecture.com/news/days-of-future-passed/1000196825/>.

Poučení z Montrealu

Československá prezentace zaznamenala v Montrealu poměrně velký ohlas, celkově ji vidělo přes 8 milionů lidí, trn. zhruba každý šestý návštěvník Expo 67. Pavilon v každodenním obležení návštěvníků s údajně několikařadovými frontami patřil mezi nejoblíbenější, ac ještě mnohem atraktivnější byly přirozeně pavilony velkých mocností.²²⁴ Dobová zahraniční literatura se o našem pavilonu často explicitně zmiňuje. Kritik *Architectural Review* J. M. Richards o pavilonu napsal: „Češi [sic] berou tyto události velice vážně, což možná vysvětluje opakující se chybu, znovu evidentní na Expo 67, těžkopádnost a absence humoru.“ Kladně ale hodnotil, s jakou profesionalitou byla výstava vytvořena, a také „sofistikovanost“ železné konstrukce, která vypadá trvale, ale je demontovatelná. Expozici vytýkal povinnou jednosměrnou cirkulaci diváků, pro tak rozsáhlou výstavu zcela nevhodnou, několik úzkých chodeb dav zdřozovalo.²²⁵ To nás může vést k domněnce, že dlouhé fronty byly částečně způsobené i chybami v plánování průchodu budovou.

Richardsova poznámka o absenci humoru ostře kontrastuje s československým pohledem na sebe sama, kdy se často vyzdvihovala lehkost a vtip, s nímž jsme byli schopni naši prezentaci pojmut. Urcitý nekomplikovaný náhled se objevuje v humorném glosatorství Miroslava Horníčka i v dalších komentářích, v pozadí však stála úprná snaha uspět. Autoři proto výsledek podřídili masovosti, jak dokládají slova Josefa Svobody: „Například celý úspěch v Montrealu byl v tom, že jsme to nasadili na správné IQ, věděli jsme, kam až můžeme zajít.“²²⁶ Všeobecnou oblibu tedy způsobila i úroveň srozumitelnosti, která jako referenční bod zvolila průměrného diváka.

Za nejpozoruhodnější na výstavě spolu s americkým pavilonem a pavilonem provincie Quebec označil naši expozici švýcarský časopis *Graphis*, jenž vřadil Expo 67 věnovanou monografické číslo a těmto třem jmenovaným i samostatné články. Na pavilonu ČSSR si cenil hlavně „lidského rozměru expozice“.²²⁷ Objemně vzpomínkové album, vydané rok po skončení Expo 67, hovoří o „úspěchu pavilonu od samého začátku výstav“.²²⁸ Československo prý vytvořilo nový svět, v němž se umění stává technologií a technologie uměním.²²⁸ Také šéfredaktor časopisu *Baummeister Paulhans Peters* se z naší prezentace věnoval především audiovizuálním

223 Údaje o době čekání na vstup do pavilonu se v různých zdrojích liší, je pravděpodobné, že v některých případech to byly i dvě až tři hodiny. Ojedinelé zmiňky o šestihodinových frontách jsou nadsazené, viz např. Halalab – Hilarčka 2000, s. 208.

224 J. M. Richards, *Design Commentaries, Architectural Review*, 1967, roč. 142, č. 846, s. 156.

225 Josef Svoboda, Diskuze k jeho referátu, in: Lang – Rostlípil 1975, s. 31.

226 Dorothy Todd Hénaut, *The Czechoslovak Pavilion at Expo 67 / Der tschechoslowakische Pavillon an der Expo 67 / Le Pavillon de Tchécoslovaquie à l'Expo 67, Graphis*, 1967, roč. 23, č. 132, s. 358–367 a 408.

227 *Expo 67, L'Album-mémorial / The Memorial Album*, Thomas Nelson & sons, Toronto 1968, s. 255.

228 Peters 1967, s. 890–892. I tento mnichovský časopis informoval o Českoslovančích zkráceně jako o Čechách.

experimentům. Oceňovali, že informace převedené v imprese zůstávají v paměti diváka spíše než ty, které jsou založeny na číslech a grafech.²²⁹ I torontský novinář Robert Fulford se ve své knize *This was Expo* československému pavilonu věnoval podrobně prostřednictvím kapitoly uvedené dvěma oslavnými názvy: *The bewitching wonderland of Czechs [sic]* a *Where the medium was the message*.²³⁰ Jako by se právě u nás zhmotnily myšlenky kanadského mediálního teoretika Marshalla McLuhana.

Rovněž recentní odborná literatura reflektující výstavu jako celek vybírá československou expozici z přehlede dalších pavilonů právě díky audiovizuálním projektům.²³¹ To potvrzuje i výzkum provedený University of British Columbia v roce 2008, zaměřený na vzpomínky návštěvníků výstavy po čtyřiceti letech. Český [sic] pavilon je zde zmíněn dvakrát, jednou v souvislosti s Kinomatem, Polyvizí a Diapolykranem v kategorii Vyrázných technologických inovací, podruhé v dechberoucí přehlídce skla (oddíl *Tradice*), tentokrát ale v poměrně překvapivé kategorii „exotické jinakosti“, do níž respondenti řadili návštěvu pavilonu nepřátel z druhé strany železné opony i expozice třetích zemí z Afriky či Asie.²³²

Česky psaný tisk se výstavě věnoval podrobně buď v celém jejím průběhu prostřednictvím převzatých zpráv či reportáží z místa, případně skrze tematická čísla.²³³ Novináři shodně připomínali oblibu našeho pavilonu mezi návštěvníky, vypočítávali délku čekání na vstup, reprodukovali obdivné zápisky z návštěvních knih a také informovali o doprovodných programech, z nichž největší odezvu u diváků – jak jinak – zaznamenal Karel Gott, jenž se několikrát proboujel i do kanadského televizního vysílání.²³⁴ Odborná periodika, výtvarná i architektonická, jako byla Výtvarná práce, Architektura ČSSR nebo na Slovensku Projekt či Výtvarný život, se výstavě věnovala přirozeně hlouběji, oslavné reportáže spíše nahradila věcná kritika, včetně opatrného upozornění na kontrast mezi špičkovým výkonem na světové výstavě a pokulhávající běžnou průmyslovou výrobou doma.²³⁵ O popularitě pavilonu svědčí i vznik vzpomínkových knih dvou přímých aktérů: *Vavříny z Montrealu* (1968), precizně sepsané vzpomínky generálního komisaře Miroslava Galusky, v době vydání už ministra kultury, a fejetony Miroslava Horníčka, které během trvání

229 Fulford 1968, s. 125–146.

230 Lortie 2004, s. 70–73 a 112; Kenneally – Sloan 2010, s. 125.

231 David Anderson – Viviane Gosselin, *Private and public memories of Expo 67: A case study of recollections of Montreal's World's Fair, 40 years after the event, Museum and Society*, 2008, roč. 6, č. 1, s. 1–21, dostupné zde: <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumandsociety/documents/volumes/andersongosselin.pdf>.

232 Viz výběr literatury na konci knihy, podrobnější přehled podává Veronika Dražilová, *Mediální*

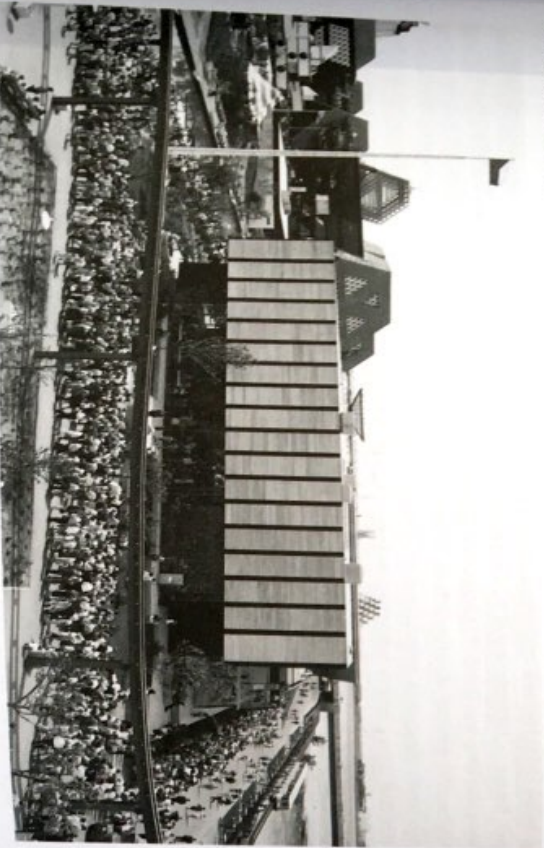
233 *10- V Montrealu vítězství K. Gotta a Laterny Magiky*, 23. 5. 1967, neidentifikovaný denní tisk, fond Miroslav Řepa, Muzeum umění Olomouc. Srv. Dean Jones, *What a Handsome Import!*, *The Montreal Star*, 1967, 29. 4. s. 47.

234 Např. Karel Hetteš, *Montrealské zrcadlo světa II. Výtvarná práce*, 1967, roč. 15, č. 15, s. 1.

obraz československé účasti na Světové výstavě v Montrealu 1967 v dobovém tisku, diplomová práce, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2011. Situace na Slovensku neprošla takovou detailní analýzou, ale byla zřejmě obdobná.



Tabule informující návštěvníky o plném stavu v Pavilonu ČSSR. Foto: (c) ČTK/Jiří Fínda.



Pavilon ČSSR v obléženi čekajících návštěvníků. Pohled ze severní strany, patrně je umístěn sociy Ely Kremenové. Foto: archiv Mileny Galuskové.



Obilka kuchanky a recepty jídel pro československé restaurace na Expo 67. Ladislav Koreček – Antonín Štáhl – Antonín Štáhl, Od Montrealu k Osače, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1969. Repr.: Matěj Činčera – Jan Kloss.



Článek v kanadském tisku informující o vystoupení Karla Gotta na Expo 67. Dean Jones, What a Handsome Import!, The Montreal Star, 1967, 29. 4., s. 47.



Obilka knihy Miroslava Hornička Javorové listy, 2. vydání, Olympia, Praha 1969. Repr.: Matěj Činčera – Jan Kloss.



The bewitching wonderland of the Czechs

Although the renowned tractor industry of the Brno region and the various surroundings of other cities, like Brno, Olomouc, and Prague, are well known, the Czech Republic is a country of many surprises. It is a land of many surprises – glass palaces and towers and the world of shapes that surprise. There were the surprise that a small number of excellent crystal glasses were produced in a small town of Bohemia. Elsewhere there was a famous lace like no other of Bohemia in a hidden town and a corner of the country. The most surprising is a hidden town and a corner of the country. The only industrial product was the surprise. And all that from several exhibits were the surprise. The only industrial product was the surprise. And all that from several exhibits were the surprise.

Kapitola v knize kanadského novináře Roberta Fullforda 'This was Expo, McClelland and Stewart', Toronto 1968 označující pavilon ČSSR za „okouzující říši divů“. Repr.: Matěj Činčera – Jan Kloss.

Expo 67 vycházely v Literárních novinách a jež později vyšly v velkém nákladu jako *Javorové listy* (1968, 2. vydání 1969), kniha poměrně široce rozšířená v českých domácnostech.

Pro dnešního čtenáře je huře srozumitelné, jaký význam mělo v období konce 60. let vystoupení na tak zdánlivě marginálním poli, jako byla světová výstava. Podobně jako v současnosti třeba vrcholné sportovní zápasy, mělo Expo 67 silný symbolický potenciál, spojený s nacionálním uvědoměním. Takováto platforma pro souboj idejí a ideologií umožňovala legitimizaci určitého pohledu na svět, v našem případě se jednalo o podobu moderního socialistického státu. S tím souvisí nadšená dícke, až ritualizace, s níž se úspěch Československa doma mediálně vyzdvihoval, ač nutno přiznat, že i objektivně pavilon patřil mezi ty, o nichž se na výstavě hovořilo nejvíce.

Náš pavilon měl ale i své kritiky, i když ve veřejné debatě nevystoupil: architekt Viktor Rudiš, a zřejmě nejen on, tento umný Gesamtkunstwerk hodnotil jako *mélange*,²³⁶ tedy nekonečný počinem, že se stalo určitým vzorem, který u nás i přesto natolik významným počinem, že se stalo určitým vzorem, který u nás na konci 60. let ukazoval, jak stvořit úspěšnou vystavnickou prezentaci. Hned následující pavilon ČSSR na Expo 70 v Ósace se proti této poloze ostře vymezil, nicméně v řadě dalších případů Montreal sloužil jako vrcholný příklad vystavnictví 60. let, jak dokládají kniha *Výstavy a jejich tvůrci*, vydaná národním podnikem Vystavnictví²³⁷ nebo sborník symposia grafického biennale v Brně v roce 1968.²³⁸ Že se mohlo stát přímým návodem, ukazují dvě výstavy z roku 1970. Spíše karikaturou takového pojetí bylo *Československo 1970* v Moskvě.²³⁹ Výstava se v reakci na události Prasekého jara stala symbolem návratu ke starým pořádkům, a i přes počáteční odpor řady umělců byla vstupenkou do oficiality nové éry.²⁴⁰ Expozice, kompletně dodaná národním podnikem Vystavnictví, obsahovala umělecká díla, historické exponáty připomínající „tisícileté trvání našeho státu“ i novomediální ekran zachycující „emotivní děje“ jako porážku fašismu, osvobození Československa armádou SSSR a budování socialismu. Expozice zahrnovaly ve „výtvarných seskupeních“ sklo, keramiku, porcelán, bižuterii a módu, vložený *Dětský*

- 236 Rostislav Svachna, *Architekt Viktor Rudiš, Literární noviny*, 1998, roč. 9, č. 35, s. 10.
- 237 *Výstavy a jejich tvůrci*, Dvacet let národních podniků Vystavnictví 1947–1967, Národní podnik Vystavnictví, Praha 1967.
- 238 *Mezinárodní grafická výstavnícké tvorby*: 3. biennale užité grafiky, katalog výstavy, Moravská galerie – Sraz československých výtvarných umělců – Dům umění města Brna, Brno 1968. Podrobněji viz text *Mary Svestrové v této knize*.
- 239 Ukutechtla se ve dnech 15. 5. – 15. 6. 1970, více viz *Výstava Československo 1970* v Moskvě, Výtvarná práce, 1970, roč. 18, č. 6, s. 7, Jiří Hájek, Československo 1970 aneb Jací jsmé, Tvorba, 1970, č. 21 (27. 5.), s. 3, Jiří Hájek, Nás člověk v Moskvě.
- 240 Cella prezentace pro rekonardi plochu 21 000 m² vznikala za mimořádných okolností. Organizátoři nemohli vlivem politických změn sestavit autorství tým ze zkušených výtvarníků, a tak se vystavy ujali v tomto ohledu často nováčci. Generálním komisařem byl malíř a naměstek pražského primátora Josef Kilian, naměstky Augustin Michalčíka a ing. arch. Miroslav Kouřil, hlavním scénaristou Jaroslav Smejkal, hlavním architektem ing. arch. Josef Saal, hlavními výtvarníky Dobroslav Kondrouš a Bedřich Votruba a dramaturgem Kubařem pořádku Miloš Herclík. Celkem se na výstavě podílelo 30 dokumentaristů a produktivních pracovníků, 15 architektů, inženýrů a konstruktérů a přes 30 českých a slovenských výtvarníků.

Tvorba, 1970, č. 22 (3. 6.), s. 8–9.

239 Cella prezentace pro rekonardi plochu 21 000 m²

vznikala za mimořádných okolností. Organizátoři nemohli vlivem politických změn sestavit autorství tým ze zkušených výtvarníků, a tak se vystavy ujali v tomto ohledu často nováčci. Generálním komisařem byl malíř a naměstek pražského primátora Josef Kilian, naměstky Augustin Michalčíka a ing. arch. Miroslav Kouřil, hlavním scénaristou Jaroslav Smejkal, hlavním architektem ing. arch. Josef Saal, hlavními výtvarníky Dobroslav Kondrouš a Bedřich Votruba a dramaturgem Kubařem pořádku Miloš Herclík. Celkem se na výstavě podílelo 30 dokumentaristů a produktivních pracovníků, 15 architektů, inženýrů a konstruktérů a přes 30 českých a slovenských výtvarníků.

svět prezentoval hravě a srozumitelně, součástí výstavy byla i restaurace a nechyběla ani Laterna magika. Expo 67 tak vyznívá jako osvědčená šablona na rozvržení i náplň prezentace, ostatně sami organizátoři se k této úspěšné tradici hlásili.²⁴¹ Po „zaručení receptu“ ale sáhla i nakonec z politických důvodů neuskutečněná výstava *Le génie tchéquie et slovaque* v Paříži, která se chystala prostřednictvím výtvarného umění ukázat českou a slovenskou kulturu od prehistorické doby až po současnost.²⁴² Instalace, kterou připravovali Jaroslav Kadlec, Vladimír Nyvlt a Bohumil Ulřík, měla být silně inscenovaná, historické sekce chtěly přímo svou podobou vyvolávat dojem z jednotlivých období. Architekt výstavy Josef Svoboda do expozice také plánoval Diapolyekran a audiovizuální program. Podle modelů publikovaných v časopisu *Výtvarná práce* byla výstava v pokročilé fázi rozpracování a neznámý autor článku si od ní leccos sliboval. Zatímco všechny předchozí úspěchy, které zaznamenaly československé výstavy v zahraničí, mu připadaly jako „manifestace schopnosti bez zázemí“, tato výstava pro něj měla reálný základ (tisíc let hodnotného českého a slovenského umění), a tak podle něho nebylo jejím cílem pouze „zvedat pomocí potěmkinovských vesnic pokleslé sebevědomí“ Čechoslováků.²⁴³ I tak by totiž mohl být montrealský „automat na výstavu“ nazírán.

v pavilonu ČSSR na Expo 67 byla výrazná zejména dvě média: sklo v síni *Tradice* a audiovizuální programy v oddílu *Symfonie*. Obsah a potažmo i názvy sekcí jsou v něčem symptomatické pro celou naši prezentaci: ukazují na střet dvou přístupů k vystavování. Na jedné straně se nacházejí tradiční hmotné exponáty, navíc z typického materiálu, kterým se Československo prezentovalo už na meziválečných světových výstavách, na druhé straně je snaha o emocionální „uchopení“ diváka prostřednictvím nejnovějších technologií. Expo 67 stojí na určitém rozhraní – je zároveň potvrzením „české výtvarnické školy“, která se formovala nejméně od Expo 58 v Bruselu, i zentím, za nímž se podobné postupy vyčerpaly a rozemřily. A také v určitém ohledu představuje vizionářský pohled do budoucnosti. I když expoziční skla měla být těžšími také audiovizuální experimenty, které – jak psal přípravu,²⁴⁴ vedle ní se prosadily také audiovizuální experimenty, které – jak psal v roce 1967 Umberto Eco, a potvrdil vývoj pozdějšího umění – poukázaly na změny v přístupu k médiu výstavy. Pod vlivem obecného odklonu v umění od statického objektu ve prospěch kontextu, performativity a prostoru se přesouvá koncipování výstavy ke komplexně pojatému celku, v němž podstatnou roli hraje zážitek diváka a kde technika a způsob vystavování jsou stejně důležité, ne-li důležitější, než sdělení samotné.

- 240 Výstava Československo 1970 v Moskvě 1970, s. 7.
- 241 Proběhnout měla ve dnech 15. 10. 1970 – 15. 1. 1971 v Grand Palais v Paříži, udáně jí inicioval ministr kultury André Malraux v roce 1966, uspořádání bylo schváleno usnesením obou národních vlad ČSR a SSR. Generální komisař Adolf Hoffmeister, jehož zástupcem zodpovědnějším za slovenskou část byl Laco Novomeský, zůstali i funkcí hlavního scénaristy. K 29. 4. 1970 však byla výstava „stělována“ tj. přechodně zastavena. Technický

- scénář se dochoval v Národním archivu v Praze, viz Emilie Benešová, *Výstavy a propagace archivu*, in: *Emilie Benešová a kol., Aty na nic a na nikoho nebylo zapomenuto. K jubileu ústředního archivu českého státu 1954–2004*, Státní ústřední archiv v Praze, Praha 2004, s. 149–186.
- 242 B., *Le génie tchéquie et slovaque*, *Výtvarná práce*, 1970, roč. 18, č. 6, s. 6.
- 243 *My v Montrealu* 1967, s. 7.



Dobová pohľadnica z Expo 67 s pavilonom ČSSR.
 Repró: Matěj Cincera – Jan Kloos.



Návštevníci a návštevnice Expo 67. Foto: Otakar Binar a Miroslav Masák.



Modelky pozujúcí před pavilonom ČSSR. Foto: archiv Muzea umění Olomouc (fond Miroslava Řeppy).