

Český umírněný modernismus na mezinárodní výstavě EXPO 58 v Bruselu

JAROSLAV SEDLÁŘ

Z předchozího článku o umírněném modernismu víme, že českoslovenští umělci v 50. letech se obraceli často až k umění už dříve oceňovanému, k secesnímu symbolismu nebo k městskému civilismu Skupiny 42., nebo k počátkům českého umění Skupiny Osmá, tedy k jakési už klasice, takže tento, v podstatě ještě střízlivý modernismus, paradoxně navazoval na kubismus a fauvismus, na umělecké směry, které se plně rozvinuly už před první světovou válkou. Příznačným se stalo, že druhá polovina padesátých let byla dobou postupného objevování klasických modernistických výtvarných prostředků a jejich regenerování. Razilo se heslo obleva, poselství blížícího se jara. Termín Pražské jaro se pak objevil dokonce v souvislosti s mezinárodní výstavou Expo 58 v Bruselu, a to i na prezentaci umění vedle průmyslu a životního stylu Československa. Pro mnohé kulturně orientované návštěvníky EXPO 58 se stala nejdůležitější návštěva výstavy 50 let moderního umění. Byla otevřena po celou dobu konání veletrhu v Mezinárodním paláci krásných umění. Díla na výstavu vybírala mezinárodní komise, ve které měli silné zastoupení Francouzi, takže zásluhou komisaře Jeana Cassoua bylo upřednostněno umění francouzské a umění pařížské školy. Vývoj moderního umění byl na výstavě představen kvalitní kolekcí od impresionismu až k soudobým tendencím v nefigurativním umění, soubor děl v duchu i soudobého moderního umění, zatímco naše umění se orientovalo pouze na minulost. Přípravné porady k výstavě probíhaly už od roku 1956 a na výstavu byly zapůjčeny obrazy Josefa Šímy, *Théseův návrat* (1933), Václava Špály, *Na řece Otavě* (1929), Emila Filly, *Černá mandolína* (1933), Otto Gutfreunda, *Hlava ženy* (1919) a Františka Kupky, *Filozofická architektura* (1913). Národní galerie zapůjčila *Vlastní podobiznu* Henriho Rousseaua (1890). Československou stranou bylo původně pro expozici navrhováno přes dvacet děl – byly to mimo jiné práce Jana Bauchy, Vincence Beneše, Josefa Čapka, Ludovíta Fully, Rudolfa Kremličky, Williho Nowaka, Antonína Procházky a Vlastimila Rady. Ty však v Bruselu vystaveny nebyly. Z dnešního pohledu si lze jistě představit širší i radikálnější československou prezentaci, tehdy byl ovšem už i uvedený výběr nelibě komentován kvůli nedostatečnému důrazu na socialistickorealistické vrstvy českého umění. Pro české návštěvníky výstavy spočíval ovšem její hlavní přínos v tom, že zde většinou poprvé na vlastní



Atomium, EXPO 58 v Bruselu, 1958

oči mohli zhlédnout prvotřídní kolekci moderního světového umění a dostat se tak do kontaktu s uměleckým vývojem (zejména poválečným), který neměli doma možnost sledovat.

Volné umění zde bylo v podstatě málo významně zastoupené, a to na rozdíl od jednotlivých expozic v Československém pavilonu, ve kterém šlo již o soudobé umění, ale kromě několika málo projevů volného umění to bylo spíše umění užité, design, multimedia, hudba a divadlo, takže tam byla koncentrována aktuální tvorba umírněného modernismu.

Základní koncepcí československých pavilonů byla rodina, a to jako základ státu a také umělecké projevy byly neseny v tomto duchu, jak je uváděla báseň Vítězslava Nezvala. Ideu přehlídky pak usměřňovalo hlavní heslo Adolfa Hoffmeistersera: *Jeden den v Československu*, rozpracované Santarem do tří oddílů – práce, odpočinek a kultura v ČSR – v tomto duchu usilovala expozice o to představit pečlivě vybrané oblasti československého života. Jak uvádějí všechny katalogy, návštěvníky vítaly dva úvodní exponáty stojící před pavilonem, a to sousoší Vincence Makovského *Nový věk* a model *Kaplanovy turbíny* (180 tun, zpočátku v provozu), čímž byla naznačena ústřední myšlenka výstavy – symbióza umění a techniky.



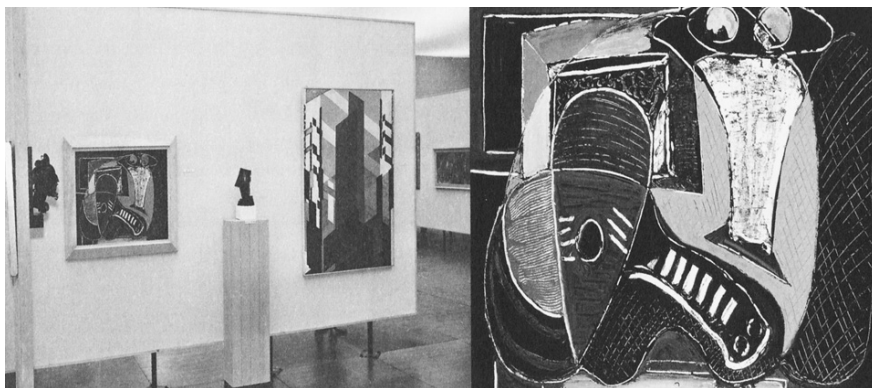
Průčelí Československého pavilonu na Expo 58, se sousoším V. Makovského
Nový věk (dnes nad vstupem do BVV)

Výstava se tehdy však nemohla obejít bez ideologie a tak hned ve vstupní síni byl na stropě nový státní znak republiky a kolem stěn sedm plastik žáků národního umělce Jana Laudy, alegoricky znázorňující sedm základních článků československé ústavy ve stylu ještě plně socialisticko-realistického sochařství. Byly to: Josef Klimeš *Všichni lidé mají právo na vzdělání*, Václav Irmanov *Všichni lidé mají právo na práci*, Karel Kronych *Jednotným hospodářským plánem řídí stát veškerou činnost ve veřejném blahu*, Vlastimil Večeřa *Lid je zdrojem veškeré moci*, Jiří Bima *Léčebná péče je zdarma*, Václav Frýdecký *Půda patří těm, kteří na ní pracují*, Valerián Karoušek *Všichni lidé jsou si rovni*.

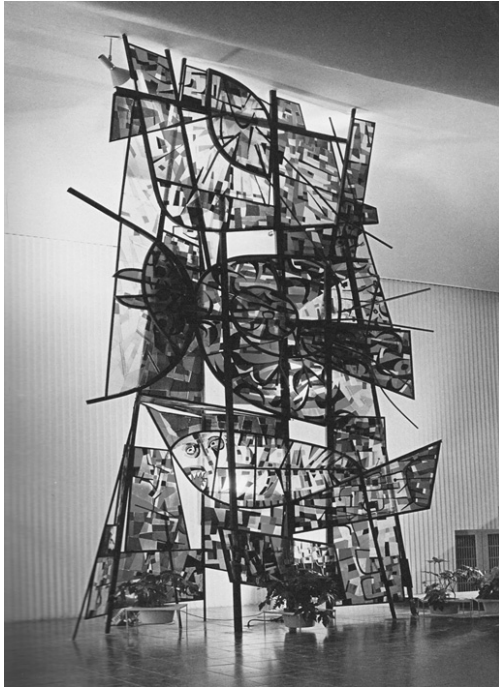
Jak už řečeno, umění prolínalo všemi expozicemi, a to i expozicí těžkého průmyslu, která hned za vstupní halou byla uváděna svítícím modelem atomu uranu. Ústředním exponátem sekce energetiky se stal betatron (přístroj prověřující pomocí radioaktivního záření kvalitu materiálu – například odlitků). Do stroje krytého silným betonovým pláštěm mohli diváci nahlížet „lodním“ kruhovým okénkem nebo sledovat dění na obrazovce. Dále se zde předváděl model první československé atomové elektrárny, modely přehrad, první polarograf (v provozu) a další exponáty z oblasti stavebnictví a hutnictví. Architektonicky expozici řešil architekt a scénograf František Tröster pohledy a konstrukcemi. Svět techniky a energie evokovala pulsující světla neonových trubec, projekce cinemaskopických obrazů ohně,

uranu a vody – obrazových symbolů energetických zdrojů – a několikaminutový cyklus rytmicky se měnícího osvětlení. Celkový dynamický dojem měla umocnit ještě barevná podlaha se siločárami a energetickými poli. Některé exponáty těžkého průmyslu byly povrchově upravovány – broušeny, barevně sjednocovány, aby esteticky odpovídaly celku. Pro expozici strojírenství tak byl například vytvořen barevný vzorník – většina výrobků těžkého strojírenství byla opticky odhmotněna nátěrem v barvě slonové kosti, kterou doplňovaly odstíny modré. Tvarové korekce a sjednocená barevnost přibližovaly vystavené stroje monumentálním sovkám. Vystavenou techniku doplňovaly malby, vitráže a moderní velkoplošná geometrická výstavní grafika. Malované paneau Ladislava Guderny *Vítězství techniky* patřilo v rámci výtvarné výzdoby československého pavilonu k nejzajímavějším a zároveň vykazovalo rysy typické stylizace se sítěmi čar a trojúhelníkových ploch. I v dalších dílech kombinoval autor plošně a kresebně stylizované technické motivy s dívčí figurou a zvířecím či rostlinným motivem, případně kosmickou konstrukcí. Elegančně i „bruselsky“ labilně působila Svobodova instalace anténního přepínače na pozadí mapy Evropy, doplněná o schematické konstrukce antén.

Přízemí uzavírala divácky atraktivní expozice skla a keramiky, v níž architekt Josef Saal (ve spolupráci s Josefem Svobodou) opět pracoval se světelnými a barevnými efekty. Svobodova expozice historického skla, která byla součástí tohoto celku, připomene ve zmnožení nepravidelně tvarovaných obrazových ploch další jeho bruselský projekt – polyekran. K vrcholům československé expozice patřily rozměrné skleněné exponáty – na pomezí abstrakce se pohybovala monumentální šestimetrová prostorová vitráž Jana Kotíka *Slunce, vzduch, voda*, která jediná na výstavě obrážela soudobou abstraktní tvorbu rovnající se světovým trendům v umění. Byla proto také řádně kritizovaná, ale jako „pouhé“ užitkové umění nakonec „tolerovaná“. Zajímavá byla i mozaika z hutního skla se zvířecími motivy



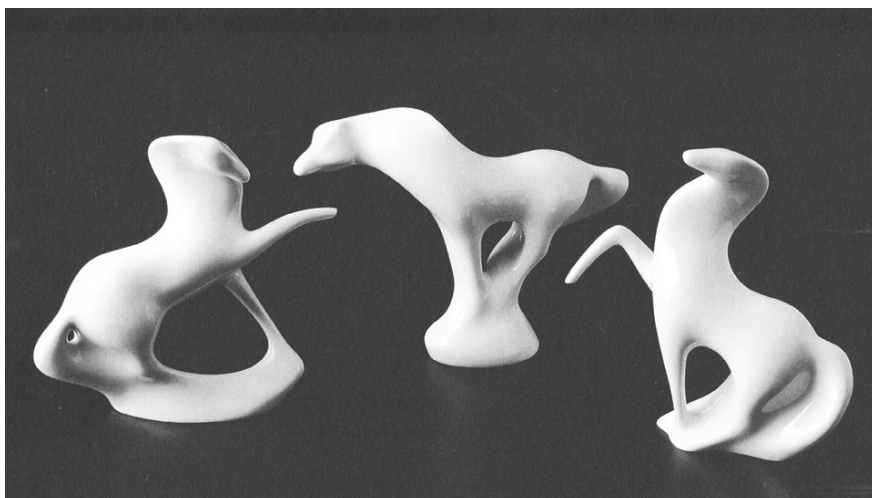
Pohled do instalace výstavy 50 let moderního umění na Expo 58
(česká kolekce)



Jan Kotík, Slunce, vzduch, voda, 1957–1958

od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové nebo prostorová skleněná instalace René Roubíčka *Sklo, hmota, tvar, výraz* a formálně tradiční práce s figurálními motivy – mozaika Josefa Kaplického *Hold sklu* či konzervativně pojatá vitráž *Z města i venkova* Karla Svobinského. Vynikající i technicky byla *interiérová fontána* Adolfa Benše, Jaroslava Kadlece a Dany Hlobilové a řada dalších skvělých artefaktů, skleněných souprav i soliterních děl jakými byly například Václava Cíglera *Váza (Dvě ženy s květinou)*, čirý křišťál s reliéfně řezaným dekorem, Vladimíra Jelínka, *Kostrá nápojové soupravy* nebo Ludviky Smrčkové, *Váza* (čiré bezbarvé sklo s rytinou portálu brněnské Staré radnice). U keramických exponátů je vidět zcela jasný odklon od socialistického realismu, stejně ostatně jako v architektuře československého pavilonu a restauraci, jednoznačný příklon k internacionálnímu stylu a počítáme-li k nim i práce, které se na výstavu nedostaly, i k tzv. bruselskému stylu, tedy stylu který se formoval již od poloviny 50. let. Z keramiky vynikly v tomto smyslu především souprava *Elka* a trojice *Koniků* od Jaroslava Ježka, které jsou dnes chápány běžně jako ikony bruselského stylu, jinak právě v keramice a porcelánu nacházíme často i kýče.

V nepříliš výrazné zemědělské expozici uvedené triptychem *Pol'nohospodárstvo* Ludovíta Fully byly prezentovány zejména úspěchy a tradice českého



Jaroslav Ježek, Hřebečci a klisnička, glazovaný porcelán, 1958

pivovarnictví (s funkční mikroskladovnou, jejíž podobu navrhl Zdeněk Kovář, a dioramatem *Chmel*). Užité umění nastartovalo v Bruselu svůj rozmach, který na výstavě zaujal velkou pozornost, ať už to bylo sklo, které od šedesátých let již trvale vplynulo do světového povědomí nebo textil, poprvé právě na této výstavě pod názvem *Vkus* zaznamenal podobně jako sklo pozornost především v expozičních Antonína Kybala, a to zejména v jeho proslavených tapisériích zobrazujících roční období, ale i v běžných průmyslových textilních výrobcích a v textilní metráži vyráběné v tehdejší Československu. Zvoleným barevným akordům jednotlivých období byly barevně přizpůsobeny i další exponáty, ať z oblasti módních doplňků, nebo dalších s módou nesouvisejících oblastí, například loveckých zbraní a hudebních nástrojů. Hravá, poetická a nápaditá instalace vycházela v kompozici prostoru a materiálu z postupů obchodního aranžérství. Jedním z divácky nejatraktivnějších exponátů pavilonu byl Trnkův *Strom hraček* a další exponáty oddílu děti a loutky, které představovaly domácí tradici loutkářské tvorby i současné práce české animátorské školy a ukázky z dílen soudobých tvůrců hraček, instalované ve scénách z různých prostředí. Navazující sekce *volná chvíle* prostřednictvím maleb Jana Černého a Karla Součka seznamovala návštěvníky s tím, jak se v Československu tráví čas odpočinku; z hlediska výtvarného však byla zcela konzervativně provedená v odvaru stylu Skupiny 42. Kulturní tradice země představoval jako ústřední exponát desetimetrový gobelín Antonína Kybala a jeho žáků *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace* a dále kopie historických uměleckých děl, fotografie z hudebního života, doplněné současnými díly na hudební náměty. „Právě expresivní, formálně uvolněná štukolustura Jana Baucha *Rusalka, Prodaná nevěsta* ale i *Její pastorkyňa* a reliéf *Hudba* s výraz-

ně stylizovanou ženskou figurou Vladimíra Janouška a Jiřího Nováka sklídily v průběhu schvalovacího řízení i při zpětném hodnocení řadu výtek z pera strážců socialistického realistického programu.“

Na konci oddílu věnovaného hudbě byl umístěn v mělké nice jeden z magnetů expozice – polyekran autorů Emila Radoka, Josefa Svobody a Jana F. Fischera. Představoval simultánní filmovou projekci na osm pláten s využitím stereofonního zvuku. Na rozdíl například od americké circoramy nebo sovětské kinopanoramy předváděných na EXPO 58 nebyl polyekran pouze technickým zdokonalením běžné projekce. Nové technické možnosti tu byly využívány ke zvýšení metaforičnosti, dynamičnosti a poetičnosti, jednotlivé části byly asociativně spojeny. Střídaly se detaily a celek, barevné a černobílé záběry, statické a dynamické úseky. Pásmo *Pražské Jaro* absolvovalo na EXPO 82 230 projekcí.

„Na výstavní expozici navazovala kulturní síň – sál o kapacitě 139 míst, určená pro živou hereckou a hudební produkci. Už v prvních návrzích podoby československé expozice uvažovali její autoři o propojení statických exponátů a uměleckých děl s živými vystoupeními, eventuálně s filmovou projekcí. Oslovení tvůrci (především Alfréd Radok a Josef Svoboda) svým programem předčili veškerá původní očekávání. Jejich intermediální filmově-divadelní novinka *Laterna magika* dokázala nápaditě a neotřele propojit jednotlivá média a zásadně přispěla k proslulosti a úspěchu našeho pavilonu.

Na přípravě a realizaci programu Laterny magiky se podíleli režisér Alfréd Radok, scénograf Josef Svoboda, dramaturg Jan Grossman, scénárista Miloš Forman, asistenti režie Ján Roháč a Vladimír Svitáček a mnozí další. Základním principem bylo spojení filmové projekce s divadelní akcí, ale i tancem, zpěvem, hudbou, pantomimou, které byly synchronizovány, odpovídaly si, doplňovaly se, vedly spolu dialog. V Laterně magice byla využita přední i zadní projekce na několik pláten současně i na průhlednou promítací plochu. Hlavním přínosem Laterny magiky nebylo ani tak její technické novátorství, jako spíš umělecké využití důsledného spojení a prolnutí všech složek, vtipné využití současné akce herce a filmu, zdvojení a znásobení hereckých postav. Jako polyekran přinášela *Laterna magika* nové možnosti kolážovité, asociativní, dynamické výstavby programu. Bruselský „non stop program“ obsahující 26 obrazů se téměř po celou dobu výstavy třikrát denně opakoval. V 365 představeních jej zhlédlo asi 10 000 diváků. Program se stal jedním z hlavních hitů nejen expozice ČSR, ale celého EXPO 58 – každý den na něj před pavilonem stáli návštěvníci několikahodinové fronty, v tisku se objevila řada vesměs nadšených hodnocení, shledávajících v Laterně počátky zábavního a uměleckého stylu budoucnosti. Kritické poznámky byly v několika případech adresovány příliš propagačnímu rázu programu. Dle libreta měl doplnit dojmy návštěvníků z prohlídky pavilonu a znovu zdůraznit hlavní myšlenky expozice. Nekladl si ambice na filosoficky náročnou podívanou – základním předpokladem a požadavkem bylo, aby byl srozumitelný návštěvníkům ze všech koutů světa i sociálních vrstev – měl být především svižný a zábavný. Autoři programu obdrželi

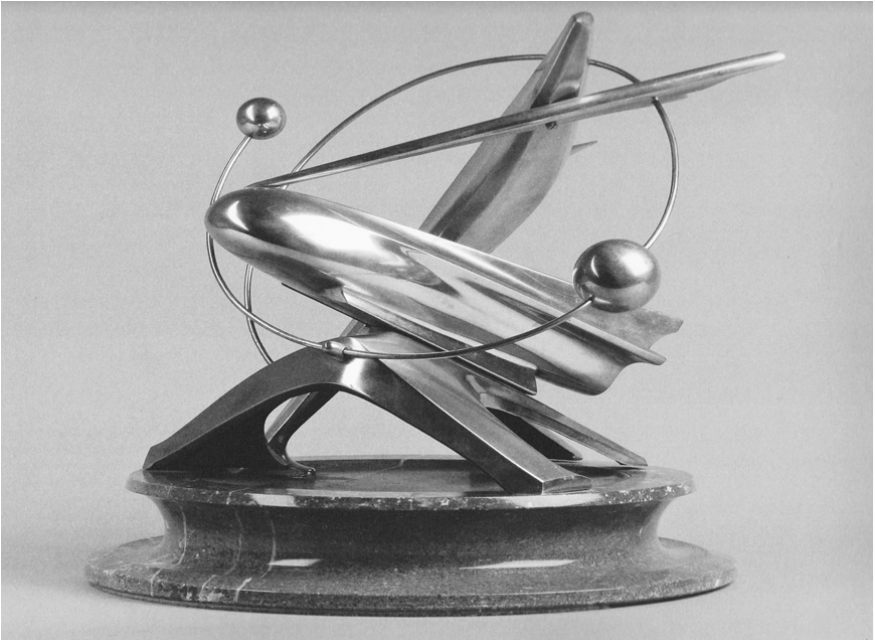
v Bruselu několik z nejvyšších ocenění. O hostování Laterny projevilo po Bruselu zájem čtrnáct států.“

Jako úspěšná se uvádí i restaurace s krytou terasou. Byla to volně stojící drobnější stavba na půdorysu výseče kruhu od stejných architektů jako hlavní pavilon. Výstavu interiéru v duchu lidových tradic (slaměné intarzie, keramické figurky, modrotisk) provedl Alois Fišárek a jeho žáci. Snad to byl pokus, asi ne moc zdařilý, navázat na tradiční lidové zdroje, režimem vítaný, z nichž čerpalo minulé československé moderní umění, především na Slovensku.

Přesto všechno úspěch československé výstavy na EXPO 58 byl nepochybný. Architekti, vedení základní ideou, „aby vlastní architektura budovy byla především vhodným rámcem pro umělecká díla, která měla být jeho náplní“, dokázali i s exponáty z neumělecké sféry pracovat jako s artefakty. Členěním prostoru, prací s kontrasty i dominantami expozice dokázali propojit jednotlivé prostory v celek výjimečný komplexním scénářisticko-uměleckým řešením. Ačkoli v jednotlivých oddílech výstavy představili to nejlepší z domácí produkce i prototypy a špičková solitérní umělecká díla, právě komplexní výstavnické pojetí bylo – spolu s novými médii: polyekranem a Laternou magikou – tím, co zásadně přispělo k úspěchu a přitažlivosti československého pavilonu. Jeho výsledná podoba odpovídala představě tzv. Gesamtkunstwerku – díla spojeného jednotným programem, které v sobě zahrnuje všechna umění – vizuální, dramatická i hudební.

Ve sborníku *Bruselský sen* jsou však popsány neslavné konce celé této účasti takto: „Úspěch československé expozice vedl k přání přenést pavilon a restauraci do Prahy. Technologická specifická a neujasněná koncepce využití pavilonu však směřovaly k jeho postupnému upadání a zániku. Jen o něco šťastnější osud potkal budovu restaurace, z níž po privatizačních sporech provázených vágním postojem státních institucí zbyl po radikální přestavbě pouze pozměněný exteriér, který skrývá nepůvodní interiér sloužící nové funkci. Je s podivem, jaká nedbalost se v souvislosti s úspěchem projevila v péči o bruselské exponáty, ověčené mnoha cenami. Ty, které nebyly v Bruselu rovnou rozprodány, byly odvezeny do ČSR a rozděleny do různých muzejních a galerijních institucí, ale i do kulturních síní a úřadů. Tam pro ně mnohdy nebylo možné najít vhodné uplatnění a došlo v mnoha případech k jejich poničení, odepsání nebo dokonce ztrátě.“

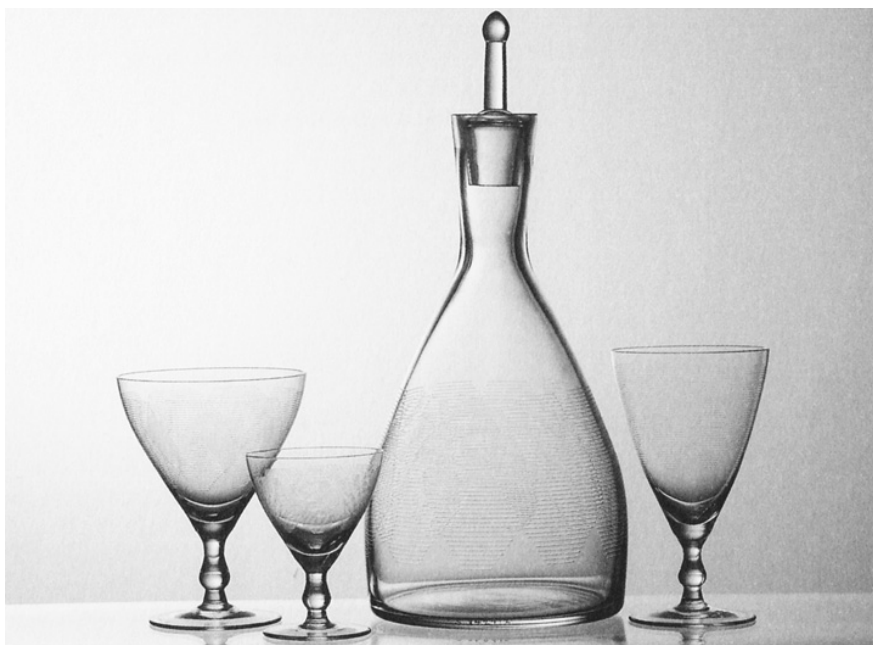
Po skončení výstavy v říjnu 1958 bylo rozhodnuto přesunout československý pavilon do Prahy. Výsledkem byly dva objekty – v bubenečském výstavišti v sousedství Stromovky našel místo výstavní objekt na půdorysu L, otevřený pro veřejnost v květnu 1960 v rámci výstavy Československo 1960. Pro haly bylo upraveno širší okolí výstaviště a tam, kde kdysi stála hmota restauračního bloku, nahrazovala kompoziční jednotu skupina stromů. Celek opět řešila osvědčená trojice architektů z Bruselu. Obecné nadšení doplňovaly některé kritické ohlasy. Bedřich Schráníl vyčítal instalaci, že se odvrací od lidově-didaktického účelu a že předměty užívá k výstavnické ekvilibristice.



Zdeněk Kovář, Rychlost, bronz, 1961

Objekt restaurace našel své umístění na východním konci Letenských sadů ve svahu nad Vltavou s výhledem k Novému a Starému Městu a na Pražský hrad. Zdánlivě dobře vybrané místo však bylo podrobena kritice, protože scházel vhodný příjezd a dostatečný počet parkovacích míst. Podařilo se ale upravit sousední terasu nad barokními viničnými sklepy, takže i kritické ohlasy přiznávaly, že stavba přispěla ke kultivaci východního konce Letenských sadů.

Výstavní hala na výstavišti sloužila všem možným expozičním. V roce 1967 vznikla studie samotných autorů pavilonu na její využití pro expozice Národní galerie v Praze. Avšak navzdory podpoře předních osobností se úprava neuskutečnila, i když měla předobraz v přenesení rakouského pavilonu EXPO 58 architekta Karla Schwanzera roku 1959 do Vídně, kde z něj udělali Muzeum 20. století. Restaurace zase plnila úlohu luxusního podniku, jichž v Praze od šedesátých až do osmdesátých let rozhodně nebyl nadbytek. Využití staveb po transferu zůstalo uchováno do konce osmdesátých let. Změnily to však události po roce 1989. Hala po epizodě Všeobecné československé výstavy v říjnu 1991 vyhořela, zůstaly pouze základy a zbytky panelů se skleněnou mozaikou. Restaurace se stala součástí malé privatizace, přitom bez jakékoli právní ochrany, takže byla zdrojem spekulace. Koncem devadesátých let minulého století se z ní stala ruina a hrozila jí demolice.



Vladimír Jelínek, Kostra nápojové soupravy

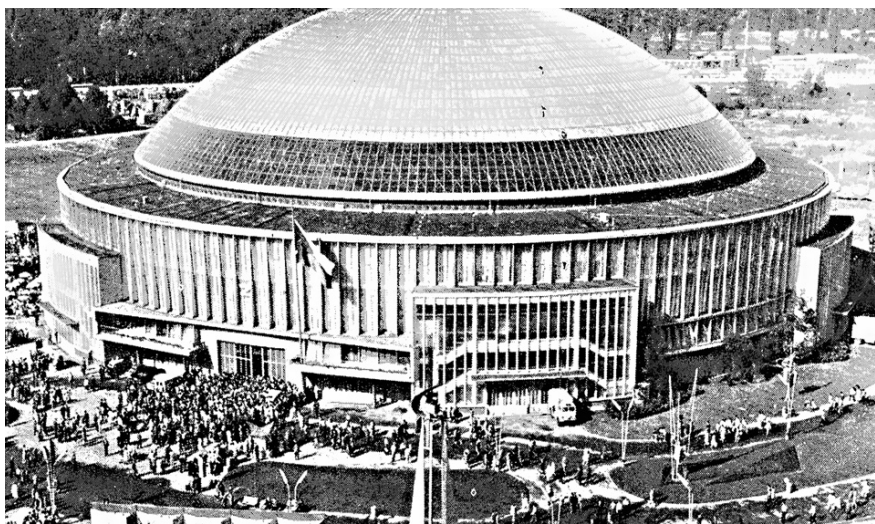
Petice za záchranu restaurace a diskuse o případném dalším využití upozornila veřejnost na havarijní stav této části bývalého pavilonu. Výsledná rekonstrukce z let 2000–2001 však vedla k vytvoření nepřilíhš povedené repliky s některými původními detaily (modrá skleněná mozaika na schodišti do patra, kovové spirálové schodiště v kapotované části), ale bez řady dalších detailů (např. portál hlavního vstupu s postranicemi ve tvaru X). Výsledkem je sice zachování stavby, na druhé straně však její přestavba na kanceláře znamenala utilitární proměny, které snad budou někdy odstraněny. Výsledný stav popírá původní funkci objektu jakožto veřejné stavby ve veřejném městském prostoru, a tudíž popírá i smysl jeho umístění v Letenských sadech.

Pavilon EXPO 58 trojice architektů Františka Cubra, Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného je pevnou součástí historie české architektury. Stavba se sice stala obětí času, ovšem svým významem času vzdoruje. Nadále bude vnímána jako symbol obnovení moderních tradic, i když předjímala architektonický vývoj jen v dílčích motivech prosklených fasád, panelizace, organického tvarování či scénografického vývoje ve výstavnictví. Československá účast vedla ke konfrontaci s výsledky architektonického vývoje na Západě. Pavilon se proměnil ve svět optimismu, mírové atomové éry a kosmických nadějí, čímž odpovídal nárokům propagandy. Byl to ovšem také obraz světa nadějí mírového soužití, patrný v kulturní dimenzi pavi-

lonu. Dnešní pozůstatky architektury pavilonu mohou být muzeálně obnoveny, musí být však pochopen především charakter „Bruselu“, vyvěrající ze zvláštní směsi přirozeného a oficiálního optimismu, směsi v domácím prostředí potlačované kreativity a propagandy, to vše v mozaice vytvářející iluzi šťastné společnosti, již má patřit budoucnost. Pozoruhodné je, že po skončení výstavy došlo k obrovskému ohlasu přímo u nás. Tak je známo, že např. v duchu sorely postavený (tzv. Stalinský) věžový dům v Ostravě-Porubě byl v roce 1958 přepracován Aloisem Vašíčkem a Františkem Novotným do podoby výškového dvojdomu na půdorysu zrcadlově odvrácených Y – Kulturní dům v Ostravě a nádraží v Ostravě-Vítkovicích. V Praze to byla elektronická a strojní fakulta ČVUT, areál Československé televize na Kavčích Horách, úprava Strahova v rámci II. československé spartakiády, experimentální bytový okrsek Praha Invalidovna nebo v roce 1960 plavecký stadion v prostoru bývalého lomu v Praze-Podolí, který výtvarně upravili Miloslav Chlupáč, Vladimír Janoušek a Alois Fišárek. Na olomouckém výstavišti Pavilon A, pavilon F na libereckém výstavišti, hotelový dům v Olomouci a hotelový dům Perla v Českých Budějovicích. Velmi důsledně se bruselský styl uplatnil v Brně, kde došlo k úsilí obnovit veletržní život. Při té příležitosti bylo rozhodnuto opravit stávající a postavit nové výstavní pavilony. Už v létě roku 1958 vznikal projekt pavilonu Z, který vypracovali Zdeněk Alexa, Zdeněk Denk, Zdeněk Pospíšil a Milan Steihauser. Ten počítal s prosklenými fasádami, které jsou odlehčeny a dynamizovány zešikmením skleněných stěn a uplatněním slunolamů, potažených hliníkovým plechem. Vnitřní železobetonová konstrukce ochozů se sloupy kruhového průřezu a pilíři ve tvaru V působí odlehčeně a celek vrcholí kopulí z ocelových trubek podle návrhu Ferdinanda Lederera. Vytváří síť podobnou železobetonovým kopulím stavby Pier Luigi Nerviho v Turinu. Pavilon byl dokončen v roce 1959. Tehdy v něm byla instalována veletržní expozice v bruselském stylu s důrazem na komplexní výtvarný účinek.

Patří sem v Brně i pavilony X z roku 1959 od Antonína Ševčíka a Radka Russe, pavilon B Zdeňka Alexy a Antonína Nutce, vycházející z průmyslové architektury, k „Bruselu“ odkazoval pouze uplatněním skleněné mozaiky. Sousední pavilon C od týmu Zdeňka Alexy, Miloslava Matiovského a Ferdinanda Lederera rozvádí totéž výrazivo, které bylo uplatněno v případě pavilonu Z. Centrální stavba s kopulí je odlehčena proskleným pláštěm. Ochozy kolem ústřední dvorany byly provedeny v baťovském modulu železobetonového skeletu, doplněného výtvarně užitými zářivkovými tělesy.

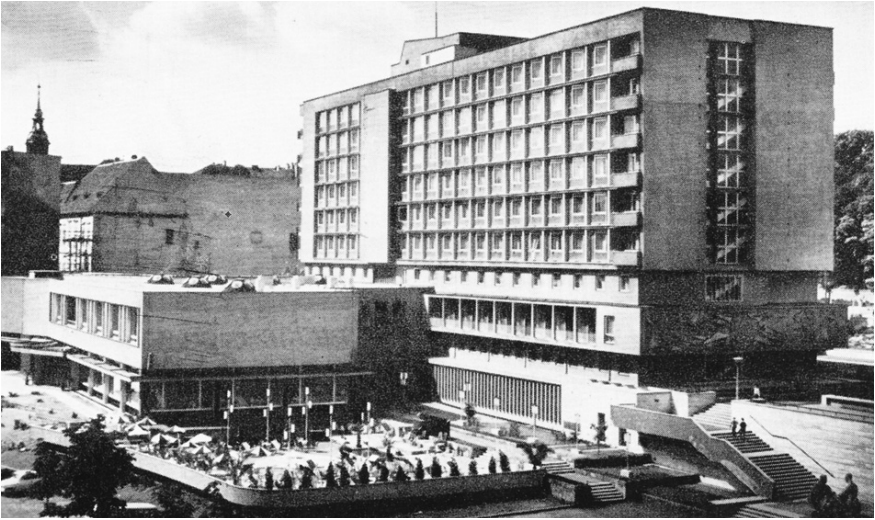
Celek výstaviště byl pak dotvořen administrativní budovou u vstupu (1958–1959) podle návrhu Miroslava Spurného. Objekt napojený na kruhovou patrovou výseč, tvořící hlavní bránu výstaviště a vymezující náměstí, kam byla umístěna bruselská plastika Vincence Makovského *Nový Život*, tvoří vertikální akcent místa. Je předobrazem desítek kancelářských budov státních podniků po celé zemi – podélná průčelí byla pojednána formou zavěšených fasád. Objevují se zde tehdy oblíbené prvky – pilíře ve tvaru V nebo spirálové schodiště v hale. V interiérech,



Pavilon Z, Brněnské výstavní veletrhy, 1958–1959

na nichž spolupracoval Antonín Ševčík, se uplatňuje vlnitý plech, kámen i abstraktní výtvarná díla a samozřejmě patřičný „bruselský“ nábytek.

Bruselský styl se ve výkladech dějin české architektury dvacátého století spojuje s přijetím principů pozdního internacionálního stylu a s odmítnutím dogmatického tradicionalismu stalinské sověty. Podobnými motivy se vyznačuje brněnský hotel *International* (1957–1962), bezprostředně související s koncepcí mezinárodních veletrhů. Miloš Kramoliš, Arnošt Krejza a Vilém Kuba jej umístili na okraji historického jádra jako novou dominantu, snažící se o začlenění do rostlé zástavby. Hlavní těleso, odsazené od terénu, dostalo průčelí členěné strukturou panelů jednotlivých buněk. Z bruselského stylu převážily nové materiály – hliníkový plech, umělé hmoty – a tvary – diagonály a trojúhelníky –, a třeba markýzy hlavního vchodu s V pilíři. Interiéry uvedeného hotelu představují jeden z mála zachovalých příkladů gesamtkunstwerku bruselského stylu s řadou výtvarných děl, jako betonový reliéf s mozaikou od Sylvie Lacinové-Jílkové a Jana Rajlichy, u nástupu schodiště kamenná plastika *Pohostinství*, rovněž od Sylvie Lacinové-Jílkové. Uprostřed atria nalezneme plastiku sedící ženy od Konráda Babraje, v obvodní zdi je zabudována keramická mříž Františka Malého a Konráda Babraje. V hale torzo od Ladislava Martínka, kovový reliéf *Čtyři živly* od Miloše Axmana a Bohdana Laciny a skleněné mříže od Konráda Babraje a Bohdana Laciny. Ve vstupní hale je skleněná stěna s brněnskými motivy od Stanislava Libenského a Zahradníkové-Brichtové, v restauraci mříž z foukaného skla od Miloslava Klíngera. Keramická stěna v hale od Idy Vaculkové. Autorem barevné keramické mozaiky v baru (dva náměty – *Hudebnice*, *Rytmus*) je Bohumír Matal, vitráže Jan Novotný, skleněné



Brno, Husova 16, hotel International, soutěž 1957,
projekt 1958–1959, stavba 1962

výzdoby Stanislav Libenský a Zahradníková-Brichtová, tepaných reliéfů František Šenk.

Druhou obdobnou realizací se stal věžový hotel *Continental* (1961–1964) na brněnské Kounicově ulici s půdorysem ve tvaru Y od týmu Zdeňka Říháka, Aloise Semely a Vladimíra Kovářika. I tato stavba odrážela sympatie k novému stylovému výrazu jak v půdorysném uspořádání, tak i v pojetí fasád, v horizontálním tvarování bloku restaurace a kongresového centra s trojúhelníkovým zalamovaným motivem zastřešení, v zasazení betonové plastiky *Ptáci* Olbrama Zoubka před hlavní vchod, u bazénu ležící ženy od Zdenky Fibichové-Preclíkové a v utváření interiérů. V hale jsou skleněné vitráže a poutač od Stanislava Libenského, Zahradníkové-Brichtové a Jana Novotného, dále pak kompozice okna v restauraci od Čestmíra Kafky a keramické vázy od Otakara Severy. Vestibulu dominuje spirála zavěšeného schodiště, doplněná dekorativním trojúhelníkovým motivem podhledu a benátskou dlažbou.

Kromě architektury se rozvinul i průmyslový design, z něhož lze uvést alespoň elektrickou lokomotivu řady 230, trolejbus Škoda T11, autobus Škoda 706 RTO, automobil Tatra 603, skútr 175 CZ, porcelánové a servisní figurky Jaroslava Ježka, laminátové židle a stoly, ploty a brány svařované z drátů ve tvaru trojúhelníků, ale i výmalbu bytů z trojúhelníků a lichoběžníků na pozadí pastelových ploch a nepochybně i velmi populární nábytek.

Patrně již neúplně s bruselským stylem, avšak z hlediska Bruselského snu o vytváření nového životního prostředí, ale tu již také s ohlasy anglického pop-artu



Brno, Sídliště Lesná, projekt 1961, stavba zahájena 1962

s jeho heslem *This is tomorrow* (toto je zítřek) a finských zahradních měst vznikla satelitní sídliště *Invalidovna* v Praze a *Lesná* v Brně, jako vzorová a typická pro pobruselský styl. Zatímco *Invalidovna* představovala ortogonálně členěný obytný soubor, dynamizovaný rozvolněním zástavby a solitérními objekty, v případě vítězného soutěžního návrhu brněnského sídliště Lesná z roku 1962 od Františka Zounka, Viktora Rudiše a Ivana Veselého se již naplno uplatnila organická představa uspořádání s volně umístěnými obytnými domy v kopcovité krajině s cílem „vytvoření optimálního životního prostředí pro člověka ve všech jeho životních intervalech na vysokém stupni provozu i architektonicko-urbanistické koncepce“.

K charakteristickým znakům bruselského stylu počítáme emocionální působivost, jak architektury, tak designu, skla, keramiky, textilu, malby, grafiky, nábytku, expresivní akcenty, a to v rovině materiálů, tvarů a prostorového i konstrukčního řešení. Z materiálů se prosadilo ve větší míře sklo na fasádách, v mozaikách, reliéfech či neonových světlech reklam, využívány byly různé podoby keramiky, ale i plastické hmoty, umakart, laminát, nátěry ve výrazných barvách, dále vlnitý plech, eternit a podobně. Kompozice se dynamizovaly, pracovalo se s trojúhelníky, lichoběžníky, spirálami, parabolami, kónickými tvary, obecně pak spíše s principy asymetrie. Z konstrukcí se prosadily zavěšené lanové střechy, skořepinové klenby, závěsné skleněné fasády, konstrukce z předpjatého železobetonu, ale i panely, a to jak z betonu, tak i z plechu, pěnoskla nebo umělých hmot. Industrializace a typizace se v utváření architektonického díla prolínaly se strukturálním přístupem. Prostor a hmota získaly na dynamice, skleněné fasády umožnily prosvětlení a tím zmodernizování interiérů.

Obrázky archiv autora.