

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Ekaterina Spiridonova

**Sebeprezentace Sovětského svazu na
mezinárodních výstavách v Paříži
v letech 1925 a 1937**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 7. července 2020

Ekaterina Spiridonova

Bibliografická citace

Sebeprezentace Sovětského svazu na mezinárodních výstavách v Paříži v letech 1925 a 1937 : bakalářská práce / Ekaterina Spiridonova ; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2020. -- 71 s.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá sovětskými pavilony na světových výstavách v Paříži v letech 1925 (Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění) a 1937 (Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě). Práce analyzuje oba zmiňované pavilony a snaží se porozumět tomu, jak SSSR systematicky používal tyto výstavy v rámci své kulturní diplomacie, jinak řečeno pro svou sebeprezentaci a propagaci myšlenek socialismu na Západě.

Klíčová slova

Sovětský svaz, propaganda, Konstantin Melnikov, Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění, 1925, konstruktivismus, Mezinárodní výstava umění a techniky v moderním životě, 1937, Paříž, Boris Iofan, Věra Muchina, Dělník a kolchoznice, socialistický realismus.

Abstract

The bachelor thesis deals with the Soviet pavilions at the International exhibitions that took place in Paris in 1925 and 1937. It analyses the two expositions and it shows the way how the Soviet regime had attempted systematically to shape international opinion on itself across Western Europe by means of cultural (soft) diplomacy.

Keywords

Soviet Union, propaganda, Konstantin Melnikov, The International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, 1925, Constructivism, International Exposition of Art and Technology in Modern Life, 1937, Paříž, Boris Iofan, Vera Mukhina, Worker and Kolkhoz Woman, Socialist Realism.

Počet znaků (včetně mezer): 125 991

Obsah

Úvod	5
1 Světové výstavy – krátká historie.....	7
2 Světová výstava v Paříži v roce 1925.....	10
2.1 Historický kontext výstavy a politická situace.....	10
2.2 Pávilon Konstantina Melnikova na výstavě 1925	13
2.3 Projekt a výstavba pavilonu	14
2.4 Popis pavilonu	16
2.5 Hodnocení ze strany sovětských a zahraničních politiků.....	19
2.6 Hodnocení sovětského pavilonu v mezinárodním a domácím tisku	20
3 Světová výstava 1937	25
3.1 Historický kontext výstavy a politická situace ve světě v SSSR	26
3.2 Sovětský pavilon Borisa Iofana a Věry Muchinové na výstavě 1937.....	28
3.3 Projekt a výstavba pavilonu	30
3.4 Popis pavilonu	35
3.5 Recenze sovětských a zahraničních politiků.....	38
3.6 Odezva na sovětský pavilon v mezinárodním a domácím tisku	39
4 Srovnání kulturní politiky a propagandy SSSR na světových výstavách 1925 a 1937	45
4.1 Transformace a vývoj sebeprezentace Sovětského svazu na světových výstavách v roce 1925 a roce 1937	45
4.2 Srovnání odezvy odborné i laické veřejnosti na sovětské pavilony 1925 a 1937	47
Závěr	51
Obrazová příloha.....	53
Seznam vyobrazení	66
Seznam použitých zkratk	68
Seznam literatury	69

Úvod

Téma práce „Sebereprezentace Sovětského svazu na Mezinárodních výstavách v Paříži v letech 1925 a 1937“ jsem si pro svoji bakalářskou práci zvolila, protože jsem se během studia začala zajímat o architekturu Ruska ve 20. století a o její vývoj v historickém kontextu.

Sovětský svaz se jako nový stát začal postupně formovat po revolučních událostech v roce 1917. Revoluce z roku 1917 začala únorovou revolucí, kdy byla svržena carská rodina Romanovců a moc byla předána prozatímní vládě. Car Mikuláš II. byl nucen abdikovat 2. března 1917 a spolu se svou rodinou byl v domácím vězení v Carském Selu. Poté byla celá rodina na základě rozhodnutí prozatímní vlády vyhoštěna do sibiřského města Tobolsk. Následně prozatímní vládu svrhli bolševici během Říjnové revoluce, kdy byla vyhlášena moc sovětů v Ruském impériu. Po II. všeruském sjezdu sovětů (Rady pracujících a vojáků) byla ustavena první sovětská vláda v čele s Vladimírem Iljičem Leninem. Začátkem roku 1918, když se bolševici dostali k moci, rozhodli o osudu carské rodiny a budoucnosti Ruska. Car a členové jeho rodiny byli v dubnu převezeni z Tobolsku do Jekatěrinburgu, kde v domě Ipat'jeva byli v noci z 16. na 17. července 1918 zastřeleni.¹

V polovině července 1918 se k Jekatěrinburgu přiblížily protisovětské síly – československý legionářský sbor a sibiřská armáda, tzv. bělogvardějci, které o několik dní později obsadily Jekatěrinburg, ovšem zachránit císařskou rodinu už nestihly. Poprava již byla vykonána. Není známo, zda rozhodnutí o povraždění Romanovců bylo osobním rozhodnutím Lenina. Někteří historici věří, že to byla svévole uralské rady. Po popravě carské rodiny nemohl nikdo zabránit bolševikům vybudovat nový stát, oživení monarchie v Rusku se stalo prakticky nemožným.

Od roku 1917 až do roku 1922 prošlo Ruské impérium obtížným obdobím občanské války. Jejím výsledkem bylo to, že se moc bolševiků rozšířila po celé zemi. Více než 15 milionů lidí bylo zabito nebo zemřelo na následky nemocí a hladovění a skoro 2,5 milionu lidí emigrovalo. Stát a společnost byly ve stavu hospodářského úpadku, celé sociální skupiny byly fakticky zničeny. V první řadě se jednalo o důstojníky, inteligenci, kozáky, duchovenstvo a šlechtu.

¹ V roce 1981 byla carská rodina kanonizována.

Nicméně propagandistické dílo bolševiků bylo masivní a agresivní a dokázalo získat širokou část veřejnosti, ale kromě toho téměř všechny výrobní prostředky a obrovské lidské i materiální zdroje. Nový stát, který byl vyhlášen v prosinci 1922 – Sovětský svaz, se začal postupně regenerovat a rozvíjet národní hospodářství.²

Ve své práci, jejímž cílem je analyzovat dva pavilony Sovětského svazu na světových výstavách v Paříži v roce 1925 a 1937 a porozumět tomu, jak SSSR systematicky používal tyto výstavy v rámci své kulturní diplomacie, jinak řečeno pro svou sebe prezentaci a propagaci myšlenek socialismu na Západě.

V první části práce se proto zabývám krátkou historií světových výstav. Druhá část práce je věnována pavilonu SSSR na Světové výstavě v Paříži v roce 1925, první, které se Sovětský svaz zúčastnil. Autorem inovativního pavilonu byl Konstantin Melnikov. SSSR byl na výstavu pozván po navázání diplomatických vztahů s Francií. Ruské impérium se totiž dříve pravidelně zúčastňovalo mezinárodních výstav a prezentovalo se pavilony vybudovanými v národním stylu (русский терем). Po vzniku SSSR byla hlavním osahem pavilonu především prezentace komunistické ideologie nového státu. Ve třetí části se zabývám sovětským pavilonem vytvořeným Borisem Iofanem a Věrou Muchinovou na pařížské Světové výstavě v roce 1937. Pro Sovětský svaz to byla další významná výstava, již se zúčastnil. Došlo na ní k velké ideologické a politické konfrontaci mezi komunistickým Sovětským svazem a nacistickou třetí říší. Sovětský pavilon se snažil světové veřejnosti demonstrovat komunistický režim jako úspěšný ekonomicko-politický projekt. V poslední části své práce porovnávám, jak se vyvíjela sebe prezentace SSSR a jak Sověti využívali kulturní diplomacie na světových výstavách v letech 1925 a 1937 k propagaci socialismu a také jak Sovětský svaz v tomto období přešel od avangardy k socialistickému realismu.

² Celý název: Svaz sovětských socialistických republik; zkratka SSSR.

1. Světové výstavy – krátká historie

Světové výstavy nebo EXPO (od roku 1967 se název „EXPO“ stal všeobecně přijímaným³) jsou mezinárodní průmyslové a umělecké výstavy, kterých se účastní různé ekonomicky vyspělé země. Jejich účelem je seznámit návštěvníky s kulturou a úspěšnými ekonomickými a průmyslovými aktivitami a vymoženostmi různých národů. Architektonický vzhled a design světových výstav měl obecně významný vliv na vývoj světové architektury.⁴ Po Světové výstavě z roku 1937, o které ještě budu později ve své práci psát, získalo EXPO mnohem větší ideologický význam než v minulosti.

Jedním z důvodů vzniku Světových nebo Velkých výstav byl rychlý rozvoj průmyslu v polovině 19. století v Anglii, Francii a Německu. Od začátku měly výstavy velký význam jak pro hostitelskou zemi, tak pro země, které se jich účastnily. Výstavy také pomohly zlepšit obchodní vztahy, protože zde často bývaly demonstrovány nové technologie. Zmiňované výstavy ovšem měly dopad také na světovou konkurenci mezi státy, jakož i na utváření politických vztahů mezi zeměmi.

Za první Světovou výstavu je považována expozice v Londýně, která se konala v Hyde Parku od 1. května do 15. října v roce 1851. Koncem 18. století jí předcházelo několik národních průmyslových výstav, které se konaly v evropských aristokratických salónech. Londýnské výstavy v roce 1851 se zúčastnilo přibližně 40 států a kolonií a byla na ní představena široká paleta exponátů. Šlo o první tak rozsáhlou výstavu, a proto získala označení „Světová“. Speciálně pro tuto výstavu byl postaven pavilon zvaný Křišťálový palác podle návrhu architekta Josepha Paxtona. Byla to veliká, 503 metry dlouhá budova ze skla a železa, která pojala velké množství návštěvníků. S iniciativou pořádat výstavu přišla Královská společnost umění. Výstava se konala pod záštitou prince Alberta a její organizací a vedením byl pověřen Henry Cole a „královský výbor“. Cílem bylo demonstrovat výsledky průmyslové revoluce a propagovat zboží vyrobené v Anglii. Navštívilo ji přibližně 6 milionů lidí a zisk činil kolem 186 tisíc liber. Úspěch londýnské výstavy byl podnětem pro konání dalších podobných výstav.⁵

³ http://expo67.ncf.ca/phraseology_why_it_was_called_expo_67_p1.html, vyhledáno 05.03.2020

⁴ ŠPAKOV 2008, 8.

⁵ HALADA/HLAVAČKA 2000, 29.

Druhá výstava se konala v Paříži v roce 1855 a čistě průmyslové exponáty byly doplněny také uměleckými díly. Výstava navázala na londýnskou, ale snažila se ji předstihnout. Na společné prezentaci uměleckých děl a průmyslových novinek trval Napoleon III. Kvůli tomu byl postaven pavilon věnovaný výlučně krásným uměním (Le Palais des Beaux-Arts). Od té doby bylo umění důležitou a nedílnou součástí všech světových výstav. Po těchto dvou výstavách se rozpoutalo soupeření mezi Anglií a Francií, což následně vedlo k tomu, že pořádající i účastnické země věnovaly organizaci a velkolepějšímu uspořádání svých expozic stále větší pozornost.

Třetím městem, ve kterém se konala Světová výstava, byla Vídeň v roce 1873. Touto výstavou začala výstavba samostatných průmyslových a národních pavilonů. Od té doby se výstavy staly prezentací unikátních architektonických struktur. Budováním samostatných pavilonů jednotlivých zemí se výstavní plochy výrazně zvětšily. Ve výstavbě se začaly používat nové materiály. Ruské impérium mělo poprvé svůj samostatný pavilon až v roce 1900. Architektura ruských pavilonů, jejich interiérů a exteriérů odrážela tzv. „národní styl“, vystavován byl textil, strojírenství, hutnictví atd.

Dalším pozitivním aspektem rostoucí popularity světových výstav bylo rozšíření počtu exponátů rozdělených na různé sekce a třídy. Zatímco na první Světové výstavě v roce 1851 byly exponáty prezentovány ve 4 sekcích (suroviny a materiály, strojírenství, manufakturní výroba a umění – jenom sádrové odlitky a výrobky z porcelánu; ostatní umění jenom jako ukázka nově používaných technik nebo barev), které byly rozděleny do menších tříd – celkem 31. Na poslední výstavě v 19. století se v Paříži vystavovaly expozice v 9 sekcích, které byly rozděleny do 83 tříd. Vzhledem k nárůstu počtu vystavovatelů rostla potřeba rychlé výstavby a demontáže pavilonů, což vedlo k hledání nových architektonických řešení a technik.

Výstavy doprovázely vynikající architektonické projekty, jejichž stavba byla načasována tak, aby se shodovala s výstavou. Příkladem je Eiffelova věž, která se stala symbolem výstavy z roku 1889. Symbolem výstavy v Bruselu v roce 1958 se stal obrovský model molekuly železa zvaný Atomium. V letech 1876 až 1915 se konala každoročně jedna výstava, každé z nich se zúčastnilo nejméně 20 zemí. Paul Grinhalach pojmenoval toto období „Zlatým věkem expozic“, který byl přerušen vypuknutím první světové války.⁶

⁶ GREENHALAGH 2011, 27–28.

Každá výstava EXPO měla své motto, které formulovalo hlavní témata výstavy. Například už zmiňovaná první Světová výstava v Londýně v roce 1851 měla motto: „Nechte všechny národy spolupracovat na velkém díle pro zdokonalování lidstva.“ Často byla výstava také navázána na nějakou významnou událost. V roce 1876 Spojené státy americké oslavily jedno století své nezávislosti, což se stalo podnětem k uspořádání Světové výstavy ve Philadelphii. Výstavou v roce 1889 oslavila Paříž sté výročí od francouzské revoluce. I když velké množství států s monarchickým systémem se jí odmítlo zúčastnit, byla jednou z nejúspěšnějších výstav v 19. století. Světové výstavy, které se konaly ve 20. století, byly zaměřeny především na demonstraci výsledků technického a vědeckého pokroku. Výstavy a typy exponátů, které zúčastněné země prezentovaly, často odrážely napjatou politickou situaci ve světě.

V Paříži 22. listopadu 1928 byla přijata úmluva o mezinárodních výstavách, přesněji o pořádání mezinárodních výstav. Tato úmluva upravovala pořádání světových výstav, stanovila jejich klasifikaci, četnost a trvání, jakož i práva a povinnosti účastníků a organizátorů. Byl také vytvořen Mezinárodní výstavní úřad (International Exhibitions Bureau nebo BIE). Od roku 1937 se světové výstavy konají pod jeho záštitou. Jeho účelem je zaručit kvalitu výstav a chránit práva účastníků a organizátorů. Úřad zahrnuje 170 zemí. Reguluje dva typy výstav – univerzální nebo světové a takzvané specializované. Pod kuratelou BIE spadá také výstava Triennale designu a architektury v Miláně.⁷ V průběhu času se úmluva měnila a doplňovala vzhledem k novým skutečnostem a pokroku ve vědecké, technické, ekonomické a kulturní oblasti. Země, ve které se bude světová výstava konat, je vybírána formou soutěže.

Světové výstavy byly téměř vždy spojeny s velkými politickými a propagandistickými ambicemi vystavujících zemí, což se projevovalo při výběru zemí, kde se výstavy měly konat. Světové výstavy nejsou jen místem navazování obchodních vztahů, ale také střediskem informací a seznamování se s různými kulturami. Každá výstava odrážela a dodnes odráží dobu svého vzniku, kulturu, vědu a technologie. Od okamžiku první Světové výstavy až po současnost můžeme sledovat pokrok, kterého lidstvo dosáhlo v mnoha oblastech. Každá z nich posílila prestiž a význam příslušných zemí na mezinárodní scéně a přispěla k propagaci domácích výrobků na zahraničních trzích.⁸ Rusko se zúčastnilo většiny světových výstav, včetně té první.

⁷ <https://www.bie-paris.org/site/en/about-the-bie/our-history>, vyhledáno 26.02.2020

⁸ ŠPAKOV 2008, 22–26.

2. Světová výstava v Paříži v roce 1925

Mezinárodní výstava moderního dekorativního a průmyslového umění (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) byla výstavou, která se konala v Paříži od dubna do října 1925 a stala se jednou z významných událostí 20. století. Nápad uspořádat výstavu se zrodil ve Společenství umělců-dekorátérů (La Société des artistes décorateurs), které bylo založeno v roce 1901. Jeho členy byli slavní umělci jako Eugène Grasset, Hector Guimard, Francis Jourdain, Maurice Dufrene, Paul Fallot, Pierre Chareau a další. Exponáty z oblasti moderního dekorativního umění, architektury a designu z různých zemí byly rozděleny do pěti skupin: architektura, nábytek, šperky, vzdělávání a divadelní umění, ulice a zahrady.

Ze zkratky slov Arts Décoratifs vznikl název „Art Deco“, jenž se používal pro různé projevy dekorativního umění první poloviny 20. století. Kromě neoklasického a koloniálního stylu bylo mnoho pavilonů zpracováno v různorodých národních stylech, např. československý pavilon. Cílem a programem výstavy bylo zdůraznit modernismus v různých druzích umění, nikoli triumf historických stylů.

2.1 Historický kontext výstavy a politická situace

O projektu výstavy se začalo diskutovat ve francouzských politických kruzích od roku 1905. Pro Francii byla organizace výstavy velmi důležitá. Na přelomu 19. a 20. století předčilo Německo Francii v průmyslovém designu a Francie se snažila znovu získat ztracenou přední pozici. Poslední triumfální Světová výstava v roce 1900, která se konala v Paříži, byla zapomenuta po několika velmi úspěšných výstavách v roce 1902 v Turíně a v roce 1906 v Miláně. Rozhodujícím okamžikem, který přiměl Francii k reakci, bylo vystoupení německého Werkbundu (Svaz německého díla) v roce 1910 na Podzimním salonu v Paříži, kde byly představeny udivující výsledky spolupráce mezi designem a průmyslem v Německu.⁹

Zahájení pařížské výstavy dekorativního umění a průmyslu bylo plánováno na rok 1915, ale kvůli první světové válce a poté kvůli hospodářské a politické krizi vyvolané válkou bylo zahájení výstavy odloženo o celé desetiletí. Jedním z cílů výstavy bylo uctít památku spojenců v první světové válce. Z tohoto důvodu byl pozván k účasti také pohrobek Ruského impéria, Sovětský svaz. Naopak Spojené státy se zúčastnit odmítly. Nicméně mnoho amerických novinářů a umělců Paříž tehdy navštívilo.

⁹ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 202.

Pro Světovou výstavu v roce 1925 bylo zvoleno stejné místo jako pro výstavu v roce 1900. Expozice byla instalována na ploše 33 000 m² v centru Paříže mezi Grand Palais a Les Invalides (Velký palác, esplanáda Invalidovny). Hlavní plán výstavy navrhli architekti Charles Plume a Louis Bonnier. Francouzský výstavní výbor rozhodl, že pavilony budou jen dočasné a odmítl tím plány příznivců sociálních reforem, včetně architekta Le Corbusiera, kteří se pokusili přesvědčit francouzskou vládu, že by se výstava mohla stát místem řešení problémů poválečné Francie. Navrhovali zastavět pozemek stálými budovami, které by bylo možno po skončení výstavy přeměnit na obytné domy.

Vystavující země měly za úkol prezentovat své nejžhavější novinky, omezit tradiční prvky a zároveň nezapomínat na praktické využití svých produktů. Jednotným heslem bylo: „moderní umění logické a jasné“. Ovšem tyto cíle nedošly řádného naplnění, protože prezentované artefakty kladly větší důraz na svou dekorativní stránku než na jejich praktické využití.

Jedním z nejostřejších kritiků pařížské expozice v roce 1925 byl francouzský architekt Le Corbusier, který pro tuto výstavu vytvořil pavilon „L'Esprit Nouveau“. Ten byl umístěn v krajinném sektoru sekce „Umění divadla, ulice a zahrady“. I když byl zpočátku pořadateli přijat s velkými rozpaky, nakonec se stal senzací výstavy. Měl představovat typickou bytovou jednotku budoucnosti. Jeho tvary byly prosté, geometrické, bez ozdob, interiér byl vzdušný. Do stavby byl vkomponovaný živý strom, který prorůstal obývacím pokojem.

Vyjímečnou stavbou byl na výstavě také výrazný pavilon Sovětského svazu architekta Konstantina Melnikova. Šlo o jediný pavilon, o němž se Le Corbusier pochvalně vyjádřil.¹⁰ Od počátku první světové války Le Corbusier kritizoval konzervativní architektury a designéry, kteří i když při stavbě použili nové materiály a konstrukce, pokusili se dát objektům historický vzhled. Z jeho pohledu se výstava „Art Deco“ stala triumfem pokrytectví.¹¹ Le Corbusier přehodnotil existující estetický vzhled budov a věřil, že moderní průmysl by mohl umožnit vývoj směrem k nové kráse. Ovšem velké množství architektů a designérů představilo velmi tradiční interiéry.

¹⁰ CHAN-MAGOMEDOV 1990, 92.

¹¹ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 203.

Le Corbusierovi vadilo, že mnoho nádherných a luxusně vyzdobených pavilonů silně kontrastovalo s tehdejší těžkou finanční situací ve Francii. Navzdory kritice výstava přispěla k rozvoji světového umění, protože představila mimo jiné novou architekturu a nové principy expozice.

Po první světové válce odsoudily Francie a Velká Británie bolševickou revoluci v Ruském impériu jako ozbrojený převrat. Nicméně nikdo ze spojenců ani vzdálených evropských příbuzných (například jeho bratranec britský král Jiří V.) Mikuláše II. v tomto těžkém období nepomohl, přestože car v první světové válce spojence podpořil. Rok před výstavou došlo v SSSR k významným změnám. Leninova smrt 21. ledna 1924 spustila vnitřní stranický boj o nástupnictví, v jehož rámci se v roce 1928 dostal k moci Stalin. Tato změna ještě nebyla patrná v oficiální prezentaci Vladimíra Iljiče Lenina na pařížské výstavě. Na rozdíl od výstavy v roce 1937, kde byl hlavní postavou Stalin, na výstavě v roce 1925 převládal logicky stále Lenin.

Po občanské válce v Rusku v roce 1921 přešly Francie a Anglie k postupnému navazování politických vztahů se Sovětským svazem, který se zformoval v roce 1922. V únoru roku 1924 Francie a Británie uznaly jeho legitimitu, nicméně vztahy mezi státy zůstávaly chladné. Až když se ve Francii ve volbách v roce 1924 dostala k moci koalice levého bloku a socialisté získali v parlamentu většinu, situace se začala měnit a Francie formálně uznala legitimitu bolševického vedení SSSR.

Účast SSSR na pařížské výstavě 1925 byla prvním příkladem kulturní výměny po navázání poválečných diplomatických vztahů mezi Sovětským svazem a ostatními zeměmi, které byly přerušeny po Říjnové revoluci (tzv. Velká říjnová socialistická revoluce) v roce 1917. Sovětská vláda přijala pozvání k účasti, přestože měla omezené finanční možnosti a na přípravu výstavy zbývalo méně než půl roku. Většina sovětských politiků účast obhajovala, ačkoli si nikdo nebyl jist, zda domácí dekorativní umění a umělecký průmysl bude schopen konkurovat prosperujícím evropským zemím. Z jejich perspektivy to byl především politický úkol.

Po revoluci v roce 1917 byla tato výstava první příležitostí seznámit zahraniční veřejnost se sovětskou vizí nové socialistické společnosti. Je to zřejmé ze stanoviska velvyslance Sovětského svazu ve Francii Leonida Borisoviče Krasina: *„Účast SSSR na pařížské výstavě dekorativního umění je primárně výsledkem obecné národní touhy širokých mas sovětských republik co nejdříve obnovit přátelství a nejbližší kulturní vztahy s Francouzi [...]. Pokud stále nemůžeme ukázat umělecké plody Velké říjnové revoluce, měli bychom se pokusit ukázat v Paříži alespoň to, jak jsme bojovali a pracovali během*

*těchto revolučních let [...].*¹² Sovětské úsilí o výstavbu společenského zřízení nového typu vedlo k hledání inovativních nápadů, což se projevilo také v pavilonu SSSR.

2.2 Pavilon Konstantina Melnikova na výstavě 1925

Jedním z nejpůsobivějších a nejinovativnějších architektonických projektů na pařížské výstavě v roce 1925 byl pavilon Konstantina Melnikova [1]. Melnikov (rusky Константин Степанович Мельников) byl na počátku dvacátých let jedním z prvních sovětských architektů, kteří se spolupodíleli na bouřlivém procesu hledání nových architektonických řešení. Tehdy se začala objevovat jeho první díla, která měla dynamické a asymetrické formy a zcela postrádala tradiční dekorační prvky. Jeho někdy velmi překvapivá díla vyvolávající nadšené i negativní reakce odpovídala duchu doby. Například Melnikovův projekt „Atom“ nebo „Pila“ (rusky Пила), který v roce 1922 představil na ruské soutěži výstavních projektů domů pro dělníky v Moskvě. Melnikov se rozhodl najít nové řešení výstavby společenských budov a představil projekt rezidenčního komplexu, který byl prvním moderním řešením městského domu v sovětské architektuře. Dalším příkladem byl pavilon „Machorka“ (rusky Махорка) prezentující tabákové výrobce na zemědělské a řemeslně průmyslové výstavě v Moskvě v roce 1923, který lze považovat za prototyp pavilonu pro pařížskou výstavu v roce 1925. Jednalo se o první stavbu Melnikova v duchu nové konstruktivistické architektury. Po Machorce přitahoval každý Melnikovův projekt velkou pozornost.

Sovětský svaz považoval pařížskou výstavu za politickou platformu a neměl v úmyslu soutěžit se zahraničními pavilony v uměleckém smyslu. Úkolem bylo ukázat kapitalistické společnosti nový sovětský životní styl, originalitu sovětského umění a také demonstrovat údajně přátelské sjednocení sovětských republik a přátelskou spolupráci s umělci po celém světě. Už zmiňovaný sovětský velvyslanec ve Francii Leonid Borisovič Krasin, který kontroloval průběh výstavy, nastínil hlavní záměr expozice ve svém dopisu ruskému kritikovi a spisovateli Anatoliju Lunačarskému, předsedovi speciálně vytvořeného výstavního výboru. Krasin mu napsal: *„Každopádně je třeba vyhnout se chvále uměleckých úspěchů předchozí éry. Musíme stavět chudé nebo nedostatečné, ale určitě naše vlastní, sovětské.“*¹³ Lunačarským vedený výbor vznikl na Státní akademii umění, v jejímž čele stál Peter Semenovič Kogan, historik ruské a zahraniční literatury, kritik, tlumočník a profesor na Moskevské státní univerzitě. Uměleckým ředitelem

¹² SSSR A PARIŽSKAJA VYSTAVKA 1925. MNENIJA OTVETSTVENNYCH POLITIČESKICH DEJATELEJ 1925, 6.

¹³ CHAN-MAGOMEDOV 1990, 84–87.

sovětského oddělení pařížské výstavy byl David Petrovič Schterenber, umělec, jeden z hlavních představitelů sovětského umění v první polovině 20. století. Ten přilákal mnoho svých kolegů k práci na pavilonu. Příprava probíhala současně v Moskvě i Paříži. Sovětské velvyslanectví navázalo kontakty s hlavním výstavním výborem a dohodlo se na umístění sovětského pavilonu a dalších výstavních sekcí v Grand Palais a esplanádě Invalidovny.

2.3 Projekt a výstavba pavilonu

Koncem roku 1924 byla vyhlášena soutěž na návrh sovětského pavilonu. Soutěže se zúčastnili nejlepší mladí architekti: Nikolaj Ladovskij, Vladimir Ščuko, Nikolaj Dokučaev, Moisej Ginzburg, Konstantin Melnikov, skupina absolventů VKHUTEMAS a další. V lednu noviny „Izvestia“ (rusky Известия) oznámily, že na základě uzavřené soutěže na návrh pavilonu SSSR byl přijat projekt architekta Konstantina Melnikova [2]. Předsedou výstavního výboru, a tedy i poroty, jak už bylo řečeno, byl Anatolij Lunačarskij. Členem této jury byl také básník Vladimir Majakovskij. Melnikovův pavilon splňoval všechny stanovené požadavky: měl lehkou konstrukci a svým uměleckým ztvárněním měl odrážet podstatu Sovětského svazu jako dělnického a rolnického státu.

V rozhovoru s francouzským novinářem časopisu „Le Dernier Nouvel“ Melnikov popsal svůj projekt jako skleněnou krabici. Chtěl, aby pavilon měl co nejvíce vzduchu a světla a aby každý člověk, aniž by vstoupil do pavilonu, viděl, co je uvnitř. Vzhledem k velmi omezeným finančním možnostem a možnostem výběru materiálů bylo rozhodnuto postavit dřevěný pavilon. Melnikov ve své vysvětlující zprávě ke svému návrhu projektu 1. prosince 1924 napsal: „325 metrů čtverečních zastavěné plochy, její rozměry 11 × 29,5 metrů jsou přesně zachovány. Kromě dolního patra má pavilon mezipatro. Dolní patro je vyhrazeno pro exponáty republik; mezanin je sestaven ze samostatných místností. Hlavní osou projektu je jedna z úhlopříček, podél které je umístěno schodiště vedoucí do mezaninu. Budova má dvě části a zakryta je pultovými střechami uloženými ve vzájemně opačném směru. V průchodu mezi těmito částmi je napůl otevřený průchod ve formě střešních prvků, také s protilehlými svahy. Tyto prvky mají nápisy v jazycích republik Svazu. Na protilehlých koncích pavilonu jsou umístěné dva vchody.”¹⁴

Po příjezdu do Paříže v lednu 1925 začal Melnikov pracovat s pařížským výstavním výborem na určeném místě. Toto místo bylo osázeno stromy a pavilon měl mezi nimi vyčnívat především jasnou barvou a výškou: „*Stručně řečeno, čistota barev,*

¹⁴ GARF, f. 5283, op. 11, ed. 5.

jednoduchost linií, hojnost vzduchu a světla, tento pavilon, jehož neobvyklost se může líbit, nebo nelíbit, je podobná zemi, odkud jsem přišel.“¹⁵ Projekt pavilonu okamžitě přitáhl pozornost organizátorů výstavy a architektů. Hlavní architekt výstavy Bonnier poznamenal, že Melnikovův úmysl je velmi odvážný a inovativní. Jedna z největších stavebních společností té doby Perret frères, která na pařížské výstavě postavila třístupňové dřevěné divadlo, si vysoce cenila Melnikovova projektu a nabídla své stavební služby, protože to považovala za zajímavou příležitost pro vlastní reklamu.¹⁶

Pro sovětský pavilon byl vybrán prostor na Champs-Élysées na Avenue La Rene ve druhé linii od mostu Alexandra III. mezi pavilony Itálie a Velké Británie, které silně kontrastovaly s pavilonem SSSR. Na rozdíl od něj byly obloženy vzácným mramorem a byly bohatě dekorativně ozdobené. Melnikov s místem vyhrazeným pro stavbu pavilonu nebyl spokojen, protože ho považoval za příliš malý a navíc jím procházela tramvajová trať, kterou nebylo možné demontovat, což práci na stavbě pavilonu velmi komplikovalo.

Návrhem interiéru pavilonu SSSR a příslušných sekcí, kde byly umístěny národní expozice, expozice GOSTORGa a Státního nakladatelství, se zabýval Alexander Rodčenko (rusky Александр Михайлович Родченко), který se stal členem výstavního výboru díky svému přátelství s Majakovským. Rodčenko odcestoval březnu 1925 do Paříže z Berlína, aby začal práci na pavilonu a postavil tzv. „Dělnický klub“ (rusky Рабочий клуб). Rodčenko vytvořil Dělnický klub jako nový typ veřejného interiéru, který měl formovat plánování volného času a aktivity moderního pracovníka. Rodčenko ve svém dopise své rodině domů 25. března 1925 napsal: *„Pavilon je téměř připraven. Zítřka zařídím práci pro klub, dnes dostanu své kresby, které přišly s diplomatickým kurýrem. Náš pavilon bude z aktuálního pohledu nejlepší.*“¹⁷ Rodčenko se v tom nemýlil.

Návrh Melnikovova pavilonu jasně odrážel cíle stanovené vládou. Pavilon byl postaven za pouhý měsíc a byl velmi odlišný od bohatých a velkolepých „palácových“ pavilonů jiných zemí. Sovětský svaz svou „antipalácovou“ avantgardní architekturou opustil staré formy, uzavřené prostory a masivní zdi. Melnikov dostal ještě při výstavbě svého pavilonu v Paříži úkol vytvořit ještě další budovu: obchodní stánky (butiky) sovětského obchodního sektoru.

Slavnostní otevření sovětského pavilonu se uskutečnilo 4. června 1925, ačkoliv výstava byla oficiálně otevřena už 28. dubna. Zahájení se zúčastnil sovětský velvyslanec

¹⁵ CHAN-MAGOMEDOV 1990, 80.

¹⁶ STRIGALEV/KOKKINAKI 1985, 24.

¹⁷ RODČENKO 2014, 15.

Leonid Krasin, dále generální komisař sekce SSSR Petr Semjonovič Kogan a francouzský ministr kultury Anatole de Monzi. Krasin při této příležitosti pronesl politicky laděnou zahajovací řeč, v níž zdůraznil, že prezentovaný pavilion je ryzím odrazem nové sovětské reality: „[...] Charakter ruské revoluce se nemohl v oblasti umění nevyjádřit. Uvidíte to v pavilonu sovětských republik vystavujících produkty proletářských tříd [...].“¹⁸ Dále Krasin ve svém projevu použil paralelu mezi SSSR a Francií, když porovnával výsledky revolucí ve Francii z roku 1789 a SSSR z roku 1917. Sovětský svaz byl podle něj stejně jako Francie obnoven z trosek po velké revoluci. Vůbec prvním návštěvníkem pavilonu byl prezident Francie Pierre Paul Henri Gaston Doumergue.

2.4 Popis pavilonu

Pavilon měl dynamickou, lehkou nosnou konstrukci, obdélník vytažený do výšky na dřevěném skeletu. Většina otvorů byla zasklená, což zajišťovalo dobré osvětlení. Dvoupatrová budova byla diagonálně protnuta širokým otevřeným schodištěm, které spojovalo dva vchody a vedlo do druhého patra (mezaninu). Schodiště bylo zastřešeno dvěma řadami nakloněných protínajících se panelů, čímž se vytvořila jakási chodba. Kromě konstrukčního významu měly střešní panely také symbolický význam jednoty svazových republik. Diagonální chodba rozdělovala horní patro na dvě symetrické části. Naopak dolní patro bylo vnímáno jako celek. Vpravo od schodiště byla umístěna trojúhelníková věž z dřevěných trámů, podobná stavebnímu lešení, korunovaná srpem a kladivem s nápisem „SSSR“, provedeném velkými červenými písmeny. V celém pavilonu byly použity trojúhelníky a šikmé linie, které přidaly takovému tradičnímu prvku jako sedlová střecha nový význam. Střechy dvou hlavních částí pavilonu byly nakloněny různými směry.¹⁹ Barevná škála červené, bílé, černé a šedé, kterou si Rodčenko vybral pro vnější stěny a markýzy, kontrastovala s průhledností skleněných fasád. Architektura pavilonu agitovala a symbolizovala triumf revoluce jako na plakátu El Lisického „Klínem rudým bij bílé“ (rusky „Клином красным бей белых“) z roku 1918. Pavilon jako celek kontrastoval svou jednoduchostí a „levností“, byl výrazným protikladem k pompézním pavilonům jiných zúčastněných zemí na výstavě. Bez použití dekorů bylo efektu dosaženo kombinací rovin a objemů. Melnikov se stavěl proti architektuře „paláců“ a Rodčenko ve svém interiéru Gostorga proti starým principům „obchodů“ (vitřiny-prizmy). Uspořádání sovětského pavilonu bylo

¹⁸ STRIGALEV/KOKKINAKI 1985, 164.

¹⁹ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 206.

inovativním, novým způsobem a principem expozice, navzdory vystavení tradičního ruského lidového umění a uměleckého průmyslu národů Sovětského svazu, které bylo v jistém kontrastu s celkovou avantgardní koncepcí pavilonu.

Sál státního nakladatelství (rusky Госиздат) ve druhém patře byl navržen Isaakem Moiseevičem Rabinovičem, který úplně opustil tradiční typy prezentace knih stejným způsobem jako v knihovnách. Celý soubor exponátů, který vytvořil, stěží připomínal běžnou studovnu. Použil speciálně navržené, standardizované výstavní vybavení jednoduchého geometrického tvaru a skeletovou konstrukci: nástěnné regály, nakloněné vitríny a nástěnné otočné stoly. Rabinovič zásadně odmítl použití tkanin a závěsů. Strukturální prvky dřevěného nábytku, jejichž barva umocňovala obecné koloristické ladění sovětského sektoru, byly vystaveny otevřené a zdůrazněné pomocí světla. Návštěvníci této části sovětské expozice byli nuceni se pohybovat po plánované kruhové cestě kolem výloh instalovaných uprostřed sálu. Jednoduchost a konstruktivnost písma odrážela obecný konstruktivistický styl: obrysy písmen se skládaly z čtverce, kruhu a jejich částí. V sále státního obchodu (rusky Госопг), který byl také umístěn ve druhém patře, byly vitríny vytvořeny podle návrhu Rodčenka ve formě trojúhelníkových hranolů (prizmat).

Interiér Dělnického klubu [3] vytvořený Rodčenkem v galerii esplanády Invalidovny, kde byla umístěna rovněž čítárna (rusky изба-читальня) Antona Lavinského, byl stejně strohý a vypadal na pozadí módního stylu Art Deco, který byl v té době v Evropě populární, extravagantně. Typická konstruktivistická multifunkční zóna byla navržena jako kolektivní prostor, čímž se také odlišoval sovětský sektor na výstavě od západoevropských zemí, kde byl tradičně prioritou soukromý život a individualismus. Ze strany Sovětského svazu byl tento koncept záměrem, který měl ukázat, že nová socialistická země dala vzniknout nové kolektivní kultuře a že pracujícím otevřela přístup k volnému času, který dělnická třída v kapitalistických zemích údajně neměla k dispozici.²⁰ Rodčenko rozdělil prostor do samostatných zón, které zvýraznil pomocí barev stěn (červené, bílé, šedé a černé) a nápisů (knihovna, Lenin atd.). Vybavení včetně nábytku bylo vyrobeno v Paříži podle jeho kreseb. Knihy, plakáty a fotografie byly přivezeny z Moskvy. Dalším vybavením klubu byly skládací stojan, nástěnná obrazovka pro promítání ilustračního materiálu, Leninův koutek, instalace nástěnných novin, skříň s přihrádkami a mnoho dalšího. Hlavním principem interiéru byla viditelnost výrobní

²⁰ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 207.

metody a možnost transformace. Každý objekt klubu měl sloužit pro pohodlí uživatele. Čtecí stůl byl rozkládací, takže když bylo třeba, dala se jeho plocha třikrát zvětšit. Byl uživatelsky přívětivý pro čtení. Židle měly loketní opěrky, které jako by objímaly člověka, a půlkruhová sedadla, aby bylo pohodlné pracovat u stolu. Šachový stůl měl vestavěná sedadla, jedno bylo červené a druhé černé. Pole na šachovnici byla také černá a červená. Aby hráči nemuseli vstávat od stolu při výměně figur, stačilo otočit šachovnici, která byla upevněna na vodorovné ose [4]. Bubny s fotografiemi umožňovaly prohlížení mnoha obrázků při omezeném prostoru. Uprostřed klubu byl skládací řečnický pult se zabudovanou obrazovkou pro promítání diafilmů. Tento pult zastával několik funkcí současně. Byl vybaven stěnou pro plakáty a horizontálním pódiem pro exponáty nebo pro vystoupení řečníků. Můžeme tedy říci, že Rodčenko předstihl dobu a vytvořil svůj klub jako multimediální prostor. Úspora místa a snadné použití – na základě těchto požadavků byly téměř všechny věci „pohyblivé“. Při používání mohl být předmět rozložen do velké plochy a po ukončení práce složen do kompaktní velikosti.

Rodčenko vytvořil rovněž plakáty a katalog výstavy. Myšlenka spočívala v tom, že hlavním bodem nejsou věci, ale lidé, kteří je používají. Rodčenko ztělesnil myšlenku distribuce knih a zlepšení vzdělanosti národa, kterou prosazovala sovětská vláda. Uplatnil nové zásady vystavování, jako byl otevřený prostor, instalace exponátů na typizované panely s výrazným využitím různých kombinací červené, bílé, černé a šedé barvy, s profilem sekce – architektury, tisku, textilu atd.; zobrazení objektů v jejich prostředí; objemná demonstrace v otevřených a prosklených vitrínách a na speciálních stojanech.

Po ukončení výstavy byl Rodčenkův „Dělnický klub“ darován autorem Komunistické straně Francie.

2.5 Hodnocení ze strany sovětských a zahraničních politiků

Sovětský pavilon v roce 1925 vzbudil pozornost široké veřejnosti ještě před zahájením a získal 27 hlavních cen. Francouzská komise mu udělila první cenu (Grand Prix). Melnikovův pavilon v Paříži stál až do poloviny 50. let. Rodčenko také získal Grand Prix za „Dělnický klub“.

Velký počet cen ukázal, že sovětská expozice měla ve Francii kladnou odezvu, což se odrazilo v kladném hodnocení výstavy také od sovětských státních úředníků.²¹ Všichni sovětští a zahraniční politici sympatizující se Sovětským svazem tvrdili, že jeho účast na výstavě byla novou formou boje za komunistický svět. Byli přesvědčeni, že účast na výstavě pomohla vybudovat most mezi SSSR a Západem a vzbudit zájem o nové sovětské umění a průmysl. Podle nich to vyvracelo tvrzení těch, kdo tvrdili, že Sovětský svaz brání rozvoji kreativity v umění, včetně uměleckého průmyslu. Předsedkyně umělecké rady výboru sovětské sekce na pařížské výstavě v roce 1925 Olga Davidovna Kameněva uvedla: „*Účast Ruska na výstavě v Paříži je velkou událostí nejen pro nás, ale pro celý svět, který o nás 7 let má nepravdivé informace.*“²² Předseda Ústředního výkonného výboru SSSR Nariman Narimanov rovněž tvrdil, že sovětská účast na výstavě pomohla „*rozptýlit báchorky o tom, že by byl SSSR pouze ničitel*“²³. Rovněž Vladimir Karpovič, pracovník NKVD SSSR, kapitán státní bezpečnosti, prohlásil o sovětském pavilonu Melnikova, že byl skromný a zcela odlišný od ostatních pavilonů představených na výstavě. Melnikov podle něj opustil styl minulosti a vytvořil zcela nový druh „pavilonové“ stavby. Originalita byla prý dána mimo jiné díky tomu, že pavilon vypadal jaksi nedokončeně, což bylo údajně důvodem, proč přitahoval všeobecnou pozornost.²⁴

Velvyslanec Francouzské republiky v SSSR Jean Herbeth napsal: „*Sovětský svaz naštěstí nechtěl chybět na této velké mezinárodní demonstraci umění a průmyslu, kterou pořádala Francie.*“²⁵ Tvrdil, že čím úspěšnější bude sovětský pavilon na výstavě, tím spokojenější Francouzi budou. Není divu, že to povzbudilo sovětské sebevědomí. Lze

²¹ Petr Kogan se dokonce vyjádřil k československému pavilonu Josefa Gočára, který byl na výstavě také považován za jeden z nejlepších. Podle něj byl pavilon Československa velmi krásný a originální, jeho barevnost mu připomínala sovětský pavilon. Nejspíš myslel použití červené a bílé, které byly tradičně považovány za české národní barvy a byly hojně využívány v rámci tzv. národního stylu, skrze který se v roce 1925 na pařížské výstavě Československo prezentovalo.

²² SSSR A PARIŽSKAJA VYSTAVKA 1925. MNENIJA OTVETSTVENNYCH POLITIČESKICH DEJATELEJ 1925, 3.

²³ SSSR A PARIŽSKAJA VYSTAVKA 1925. MNENIJA OTVETSTVENNYCH POLITIČESKICH DEJATELEJ 1925, 5.

²⁴ STRIGALEV/KOKKINAKI 1985, 174.

²⁵ SSSR A PARIŽSKAJA VYSTAVKA 1925. MNENIJA OTVETSTVENNYCH POLITIČESKICH DEJATELEJ 1925, 8.

proto porozumět vyslanci SSSR v Anglii Christianu Rakovskijskému, když prohlásil, že Paříž jako hlavní arbitr ve světě umění uznává výsledky revoluce v Rusku.

2.6 Hodnocení sovětského pavilonu v mezinárodním a domácím tisku

2.6.1 Ohlas v západním tisku

Jak už bylo řečeno, Sovětský pavilon získal řadu cen. Od francouzské výstavní komise získal dokonce Grand Prix, nicméně ohlasy na něj byly různé – nadšené, pochvalné, kritické i rozpačité.

Na výstavě se do sovětského pavilonu hrnulo velké množství návštěvníků [5], protože chtěli vidět kulturní produkty postrevolučního Ruska. Jedni přišli ze zvědavosti dozvědět se něco o prvním socialistickém státě, o kterém neměla veřejnost žádnou konkrétní představu, nebo kvůli jeho odsouzení, případně výsměchu. Pavilon zajímal nejen novináře, ale také významné umělce a architekty.

Francouzští komunisté pochopitelně přivítali sovětský pavilon s nadšením a při slavnostním otevření křičeli: „*At' žijí sověty!*“²⁶

Kritika sovětského pavilonu nebyla apriori negativní. Mnoho francouzských kritiků ho označilo za cosi podivného, ale přesto přiznávali, že přitahoval pozornost už zdaleka a lákal je navštívit ho. Zásadní kritické výtky směřovaly k tomu, že pavilon byl vyroben z levných materiálů a nábytek byl příliš jednoduchý, že bolševická revoluce přinesla novinky pouze v tištěných materiálech, což mnozí z nich považovali za vrchol sovětské expozice.²⁷ Kritizován byl rovněž ideový obsah pavilonu. Expozice se skládala prý zejména z kulturních atributů života rolníků a francouzští kritici byli skeptičtí k tomu, že by vystavené sovětské exponáty dokládaly „úspěchy“ dosažené po revoluci v roce 1917. Správně pochopili, že se jednalo spíš o prototypy než o dělníky běžně užívané artefakty. Pro jiné kritiky byly naopak tyto exponáty projevem „ruské duše“²⁸.

Francouzský kritik Waldemar Georges ostře kritizoval celou výstavu a vyčlenil jenom několik pavilonů, které považoval za moderní: pavilon Melnikova, pavilon „L'Esprit Nouveau“ Le Corbusiera, divadlo bratrů Perretových, vstupní sál pavilonu francouzské ambasády a pavilon turismu Roberta Malle-Stevensa. Jak již bylo zmíněno, Le Corbusier také patřil k významným komentátorům Světové výstavy, která se odehrávala během finanční krize ve Francii, a také on vyzdvihl pouze Melnikovův pavilon. Zajímavé je,

²⁶ RODČENKO 2014, 100.

²⁷ RAMBOSSON 1925, 172–173.

²⁸ VARENNE 1925, 114.

že pavilon Le Corbusierova časopisu „L'Esprit Nouveau“ byl postaven o něco později než pavilon Melnikova. Sovětský tisk proto spekuloval, jestli ve svém pavilonu Le Corbusier nereagoval právě na sovětský pavilon a nepoužil některé jím inspirované inovativní prvky. Francouzský časopis „L'amour de Lyar“ hodnotil Melnikovovu práci následovně: „Melnikov se projevuje nejen jako konstruktér, ale také jako umělec. Osvobozuje pojem objemu od pojmu nepřetržitě hmoty. Vyjadřuje třetí dimenzi.“²⁹ Nadšeně psal o Melnikovovu pavilonu také komunistický deník „L'Humanite“: „Je živým symbolem proletářského umění, nového, který popírá všechna pravidla tradiční výzdoby jednoduchou harmonií svých linií a stejnoměrnými hmotnými vztahy.“³⁰ Některým Francouzům asocioval Melnikovův pavilon popraviště a červená barva krev – hlavní symbol Velké francouzské revoluce.³¹

V každém případě lze hovořit o tom, že sovětský pavilon zanechal velmi silný dojem u francouzské i ostatní světové veřejnosti té doby. Příkladem je expresivní recenze v časopisu „La Croix“, která výzvu, kterou pro západoevropskou kulturu znamenal sovětský pavilon, chápal přímo apokalypticky: „Když jsem díval na tento luxus, přemýšlel jsem o té nejvyšší vlajce pavilonu SSSR z celé výstavy a vzpomněl jsem si na obraz v Louvru „Římané v době úpadku“ a vycítil jsem kroky postupujících barbarů jdoucích udělat hroznou práci Božího soudu.“³²

2.6.2 Ohlas v československém tisku

Také československý tisk psal o výstavě a o sovětském pavilonu. Vilém Dvořák v časopisu „Styl“, považoval Melnikovův pavilon za nejdiskutovanější na celé výstavě a zároveň uváděl, že postrádá něco z podstaty ruské tradiční kultury: „O jeho pařížském pavilonu bylo ve Francii výstižně řečeno, že není ani dekorativní, ani konstruktivní, ani kinematografický, ale že je plodem čiré mozkové fantazie, postrádající jakékoliv souvislosti s kořeny ruského lidu.“³³ Zároveň je to chvála i výčitka: pavilon byl na jednu stranu chápán jako plod odvážných a avantgardních fantazií, ale na druhou stranu prý naprosto ignoroval souvislost s ruskou národní kulturou a tradicemi.

²⁹ CHAN-MAGOMEDOV 1990, 96.

³⁰ STRIGALEV/KOKKINAKI 1985, 160.

³¹ RAMBOSSON 1925, 172.

³² CHAN-MAGOMEDOV 1990, 96–101.

³³ DVOŘÁK 1925–1926, In: Styl, ročník VI, 75.

Autor článku v Časopise „Stavba“ souhlasil s názorem Viléma Dvořáka, že pavilon byl nejlepší ze zahraničních architektonických projektů na výstavě, i když připouštěl, že jeho folklórní obsah části jeho expozice neodpovídal exteriéru.³⁴

V časopise „Stavitel“ autor vyjadřoval pocit, že v souvislosti se sovětským pavilonem „nelze se ubránit dojmu násilí.“ Autor článku také napsal, že pavilon patřil na výstavě nesporně k významným počínům, ale prý diváka zbytečně atakoval svým propagandistickým pojetím. Význam pavilonu spatřoval především v použití viditelné konstrukce. Také se domníval, že nemělo tehdy smysl se zabývat ruským uměleckým průmyslem, protože prý nepřinášel nic nového pro vývoj umění. V tom se, jak ukázala budoucnost, velmi mýlil. Sovětská expozice a umělecké úspěchy SSSR po revoluci byly podle něj stále slabé. Protože v manifestu organizátorů Světové výstavy bylo jasně uvedeno, že „všechny exponáty přijaté na výstavu musí být inovativní a musí odrážet nové trendy“, folklórní ráz expozice SSSR (prezentace lidové kultury sovětských republik) tento požadavek prý nenaplnil.³⁵ Nicméně až na několik výjimek prý design sovětského pavilonu vypadal velmi svěže a moderně a charakterizovaly ho nové metody a principy expozice, které dosud nebyly používány. Autor článku nicméně každopádně považoval Melnikovův pavilon za pozoruhodný. Jeho viditelná přiznaná konstrukce a zasklení ukazovaly podle něj nové možnosti výstavby výstavních pavilonů – oceňoval především rychlost a levnost a zároveň skutečnost, že pavilon bylo pojatý jako umělecký objekt.³⁶

Podle komunistického týdeníku Nová Svoboda prý: „Ze všech pavilonů vyniká pavilon sovětského Ruska, postavený Melnikovem, který odhodil všechny tradice ruského stylu v architektuře.“³⁷ V tom měl recenzent z velké části pravdu, protože nový komunistický režim chtěl, aby nový společenský systém v Sovětském svazu byl doma i v zahraničí vnímán jako radikální rozchod s minulostí.

2.6.3 Ohlas v sovětském tisku

Sovětský tisk hodnotil účast své země na výstavě 1925 samozřejmě pozitivně a široce ji popularizoval, přičemž zdůrazňoval, že bylo dosaženo stanovených propagandistických cílů. Pavilon vzbudil doma velký zájem veřejnosti.

O návrhu pavilonu začaly psát sovětské noviny jako „Večerní Moskva“, „Hospodářský život“ (rusky „Вечерняя Москва“, „Экономическая жизнь“) už koncem

³⁴ ČASOPIS STAVBA 1925-26, ročník IV, 164.

³⁵ DUFRENE 2002, 14.

³⁶ ČASOPIS STAVITEL 1925, ročník VI, 114.

³⁷ JANOUŠEK 1925, In: Nová Svoboda, ročník II, 307.

prosine 1924. Jakov Tugendhold ve svém článku v novinách „Tisk a revoluce“ (rusky „Печать и революция“) zdůraznil, že Melnikovův pavilon byl nejvýraznější budovou na výstavě.³⁸ Naopak zahraniční ruský emigrantský tisk označil sovětský pavilon za ostudu, protože byl vyroben z levných materiálů a nedemonstroval moc státu, což nebyla tak docela pravda. Ruská emigrace byla přesvědčena, že s příchodem nové vlády v Rusku se umění nacházelo v úpadku, což je pochopitelné, protože ruská emigrace přehala před bolševickou revolucí a měla k nové vládě despekt. Tyto názory nesdíleli všichni ruští emigranti, jak ukazuje postřech ruského spisovatele Ilji Grigorjeviče Erenburga, který mezi lety 1921–1940 intenzivně propagoval uměleckou avantgardu. Ve svém článku nazvaném „*Industriální sen. Garáž, o které básník snil*“ (rusky „Индустриальный сон. Гараж, приснившийся поэту“), který publikoval v novinách „Ekran“, srovnával novost dříve nikdy nevidaných forem se snem. Na rozdíl od některých svých krajanů byl přesvědčen, že nedostatek peněz na ruský pavilon byl spíš výhodou, protože na něm nebylo nic zbytečného. Také podle něj byl pavilon nejvýraznější a nejvýznamnější událostí výstavy.³⁹

Kdybychom shrnuli názory na pavilon SSSR na pařížské výstavě v roce 1925, většina kritiků se shodla na tom, že byl neobyčejný a inovativní, a to bez obledu na skutečnost, že byl otevřenou ideologickou propagací socialismu.

Díky úspěchu pařížské výstavy získal Konstantin Melnikov velkou popularitu a stal se kultovní postavou světové architektury. Bezprostředně po výstavě obdržel objednávku od pařížské vlády na projektování vícepatrového parkoviště pro tisíc taxíků. Osud tohoto projektu není znám, dnes jsou zachovány pouze výkresy. Melnikov se po návratu do vlasti na konci roku 1925 stal vědeckým pracovníkem na Státní akademii umění (rusky ГАХИ) a dostával nejprestižnější objednávky. Svoje architektonické nápady, které měl při projektování pařížských garáží, využil pro projekty garáží v Moskvě. Postupně byly v Moskvě postaveny čtyři garáže podle jeho návrhů.⁴⁰

Nové avantgardní umění, kterým se Sovětský svaz na pařížské výstavě prezentoval, sloužilo otevřeně propagaci režimu a jeho ideálům, které odrážely události po revoluci z roku 1917. Propaganda prostupovala každý detail sovětské expozice: červená barva symbolizovala revoluci, konstrukce zastřešení schodiště (navzájem přiléhající prvky) symbolizovala svaz socialistických republik, díla různých národů mnohonárodnost,

³⁸ TUGENDHOLD 1925, In: Tisk a Revoluce č. 7, 35.

³⁹ ERENBURG 1926, In: Ekran, 205.

⁴⁰ STARR 1989, 369.

otevřený prostor expozice nový společenský režim. Spíše než předměty denní potřeby nabízel sovětský pavilon a jeho expozice na export komunistickou ideologii. Ovšem byl to právě silný ideologický impulz, který dal tomuto mladému státu silný podnět k inovativnímu rozvoji nových architektonických a designových koncepcí, které byly velmi přesvědčivě demonstrovány na Světové výstavě v Paříži v roce 1925.

Hodnocení sovětského pavilonu nebylo jednoznačné ani v zahraničí, ani v Československu. – vzhled sovětského pavilonu byl neobyčejný a nezvyklý. Pavilon byl mnohými vnímán jako výrazný příslib a znamení pozitivního rozvoje SSSR v budoucnosti. Pařížská světová výstava v roce 1925 nebyla jen prezentací čistě užitého umění, ale dala vzniknout zbrusu novým způsobům manifestace průmyslových i uměleckých koncepcí budoucnosti. Ze světové výstavy se stala významná událost, která citelně ovlivnila tvorbu progresivních architektů v zemích západní Evropy. Kromě jiného se zde zrodila nová výstavní architektura a vůbec nové principy a metody utváření výstavní expozice.

3. Světová výstava 1937

Světová výstava 1937, jejímž mottem bylo „Umění a technika v moderním životě“ (Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne), se konala v Paříži od 25. května do 25. listopadu. Jednalo se o dvacátou výstavu v řadě a první, která byla uspořádána ve Francii v souladu s pravidly úmluvy, přijatými v Paříži v roce 1928. Výstava vešla do historie jako přehled úspěchů lidstva v předvečer druhé světové války. Otevření Muzea člověka bylo načasováno, aby se shodovalo s otevřením výstavy.

Uspořádat Světovou výstavu v Paříži bylo rozhodnuto zákonem ze dne 6. července 1934. Již 19. července byl francouzskou vládou jmenován generálním komisařem výstavy Edmond Labbé. Projekt výstavy byl zpočátku skromný kvůli hospodářské krizi ve Francii a ve světě. Výstava se měla rozkládat od Martova pole (Champ-de-Mars) po Zahrady Trocadéra (Jardins du Trocadéro). Poté se výstavní plocha rozšířila a pokryla prostor od Invalidovny (Hôtel National des Invalides) kolem Eiffelovy věže po Trocadero. Eiffelova věž, která byla středem výstavy, byla modernizována. Byly odstraněny arkády v prvním patře a bylo instalováno nové osvětlení. Na území výstaviště byly umístěny speciálně postavené pavilony a paláce, z nichž většina patřila pořádající zemi, například Chaillotský palác (Palais de Chaillot) provedený v neoklasicistním stylu (a beaux-arts) na místě paláce Trocadero, také Palác objevů (Palais de la découverte), Palác elektřiny a světla a další budovy. V Chaillotském paláci bylo otevřeno Muzeum člověka (Musée de l'Homme), založené Paulem Rivetem, jako jedna z akcí pořádaných při příležitosti Světové výstavy. Muzeum zabírá téměř celé jedno křídlo paláce.

Palác přátelství národů byl výchozím bodem ulice Míru a byl koncipován jako symbol celého souboru. Avšak myšlenka míru nikoho příliš nezaujala a výstava byla v tisku označována jako „Výstava tří diktatur“, což souviselo se třemi výraznými pavilony reprezentujícími tři evropské diktatury té doby: Stalinův Sovětský svaz, Musolliniho Itálie a Hitlerova třetí říše. Organizátoři vzali v úvahu pravděpodobný účinek, jaký konkurenční pavilony budou mít, a využili ho v celkové architektonické koncepci výstavy,⁴¹ která byla velmi rozsáhlá.

Dnes je výstava považována za jednu z nejvýznamnějších kulturních událostí minulého století. Zúčastnilo se jí 47 zemí, které předvedly své úspěchy v oblasti umění, vědy a technologického pokroku.

⁴¹ GOLOMŠTOK 1994, 131.

3.1 Historický kontext výstavy a politická situace ve světě v SSSR

Třicátá léta začala zhroucením americké burzy 29. října 1929, čímž byla zahájena hluboká světová hospodářská krize. Znamenala miliony nezaměstnaných dělníků, statisíce zkrachovalých živnostníků a podnikatelů, bídu širokých vrstev vyspělých zemí.

Krize se nevyhnula ani Francii. Nezaměstnanost nebyla tak velká jako v jiných zemích, ale vláda vynakládala značné finanční prostředky na budování obranné linie na hranici s Německem, na zvětšení armády a na přezbrojení. Výstava se připravovala v době všeobecného zhoršení mezinárodních vztahů v předvečer druhé světové války a měla sloužit k určité harmonizaci vztahů mezi zeměmi. Účast tří mocných totalitních států – SSSR, třetí říše a Itálie – vedla k používání už zmiňovaného neoficiálního názvu „Výstava tří diktatur“. Fyzická konfrontace mezi pavilony SSSR a Německa v Paříži v roce 1937 symbolicky předznamenávala budoucí střet těchto dvou konkurujících si totalitních systémů a také blížící se globální konflikt [6].

V 30. letech se ve vztazích mezi SSSR a Francií začala objevovat tendence sblížování. V letech 1933–1934 se výrazně změnila sovětská zahraniční politika. Sovětský svaz stále více podporoval myšlenku vytvoření systému kolektivní bezpečnosti, opustil svůj negativní postoj ke Společnosti národů a upravil požadavky na národní komunistické strany v rámci Kominterny. Na počátku roku 1934 se do čela francouzského ministerstva zahraničí dostal Louis Barthou, který viděl v SSSR strategického partnera a prosazoval, aby se Sovětský svaz připojil ke Společnosti národů. Tak byla 11. února 1934 podepsána první sovětsko-francouzská obchodní dohoda.⁴² Francie také využila svého vlivu při intenzivních jednáních k urychlení navázání diplomatických vztahů mezi SSSR a Československem.⁴³

Pierre Laval, který nahradil Bartha jako ministra zahraničních věcí, byl chladnější ohledně myšlenky sblížení se SSSR. Přesto byl 2. května 1935 byl však podepsán Franko-sovětský pakt o vzájemné vojenské pomoci. Tento pakt znamenal významný posun v sovětské politice z hlediska opozice k prozápadnější politice. Bohužel pokus o oživení dlouholetého franko-ruského spojení s cílem omezit Německo byl neúspěšný. Ratifikaci paktu francouzským parlamentem použil Hitler jako záminku pro okupaci Porýní v roce 1936. Svou provokaci vysvětlil jako obrannou reakci proti „obklíčení nepřátelskými státy“. Laval vkládal velkou naději ve sblížení s Itálií, a to i navzdory

⁴² Louis Barthou se v říjnu 1934 setkal s králem Jugoslávie Alexandrem I. a oba byli zabiti atentátníkem.

⁴³ MANFRED 1973, 155–158.

fašistickému režimu Mussoliniho.⁴⁴ Velká Británie byla s takovým spojenectvím nespokojena a přivedla Francii do protiitalské kampaně ve Společnosti národů, po níž se Itálie vydala na cestu spolupráce s Německem. Dne 14. července 1935 byla vytvořena lidová fronta (antifašistická koalice socialistů a komunistů), která se dostala k moci v květnu 1936 v čele s Leonem Blumem. 19. června byly fašistické organizace zakázány dekretem vlády Leona Bluma.

Účasti SSSR na výstavě v Paříži přikládal Josif Vissarionovič Stalin velký význam. Sovětský vůdce věřil, že účast bude vyvrcholením globální strategie, jejíž první fáze byla úspěšně provedena na domácí úrovni. V roce 1936 byla na VIII. mimořádném kongresu sovětů přijata nová ústava. Poté Stalin v rozhovoru s delegáty oznámil dokončení výstavby socialismu v SSSR. V následujícím roce 1937 země oslavila 20. výročí říjnové revoluce a současně bylo ohlášeno úspěšné dokončení druhého pětiletého plánu. V Paříži měl tedy být Sovětský svaz prezentován jako socialistický stát, který se postavil proti kapitalismu a byl veden silným a rozhodným vůdcem.

Světová výstava měla podle plánů jejích organizátorů ukázat, že umění a technologie si navzájem neodporují, že je nezbytné jejich spojení. Také měla přispět k míru v kontextu hospodářské krize a napjaté politické situace ve světě. Ve skutečnosti jasně ukázala veškerá napětí a protikladné perspektivy jednotlivých států a politických ideologií třicátých let, které vedly k začátku druhé světové války. Byl to především vznik nacistické třetí říše v Německu, který na politické mapě Evropy radikálně změnil rovnováhu moci a mezinárodní vztahy.

V zásadě každý z pavilonů na výstavě byl politickou a kulturní propagandou vlády příslušného státu. Totalitní režimy se prezentovaly prostřednictvím zvláštních symbolů, například srpem a kladivem v případě sovětského komunismu, teutonská svastika (Ordo Teutonicus) v případě nacistického Německa. Německý a sovětský pavilon byly záměrně postaveny proti sobě uprostřed mezinárodní sekce, a to na obou stranách hlavní osy výstavy na pravém břehu Seiny. Pavilon Německa reprezentoval svou zemi jako dědice starověkého Řecka. Pavilon Mussoliniho fašistické Itálie byl velmi odlišný od pavilonů Sovětského svazu a třetí říše. Měl sofistikovanější architekturu. Leštěný neoklasicismus italského pavilonu byl jako oživený starověký Řím.⁴⁵

⁴⁴ MANFRED 1973, 165.

⁴⁵ Španělsko, které stále bojovalo s Frankovým povstáním, se prezentovalo modernistickým pavilonem, ve kterém představilo slavnou „Guernicu“. Pablo Picasso obraz namaloval pět týdnů poté, co Němci vybombardovali toto baskické město.

Příklon k monumentálnímu neoklasicismu v architektuře třetí říše se vysvětluje tím, že režim chtěl být prezentován jako věčný. V roce 1933 nacisté uzavřeli Bauhaus, v roce 1935 Hitler nařídil vymýtit veškeré modernistické umění a v roce 1936 Goebbels zakázal svobodnou uměleckou kritiku. 12. července 1937, den poté, co Hitler otevřel v Mnichově výstavu „Velké německé umění“, zahájil výstavu „Zvrhlé umění“. Podle nacistů se tyto výstavy měly navzájem doplňovat. Jedna měla ukázat čisté árijské a nacionálně socialistické německé umění a druhá měla demonstrovat údajný úpadek umění vyvolaný vlivem Židů a sovětského bolševismu.⁴⁶ Byly na ní prezentovány příklady evropského a především německého modernismu, který měl být touto výstavou dehonestován. Výstava zvrhlého umění, která zůstává dodnes jednou z nejnavštěvovanějších výstav moderního umění, přilákala pětikrát více návštěvníků než výstava „árijského“ umění. Šlo o součást války proti modernistické kultuře a takzvanou „očistu“ německého umění. Ať už šlo o Sovětský svaz, nebo třetí říši, pro oba totalitní státy byla důležitá kulturní expanze, k čemuž používaly různorodé prostředky.⁴⁷

V Sovětském svazu v té době vzkvétal socialistický realismus, který měl prezentovat pozitivní obraz životních podmínek sovětské dělnické třídy. Podle komunistických ideologů měl být socialistický realismus estetickým výrazem socialisticky uvědomělého pojetí světa a člověka v éře boje o založení a vybudování socialistické společnosti.⁴⁸ Ve skutečnosti šlo o ryzí propagandu namířenou jak dovnitř státu, tak vně.

Pařížská výstava z roku 1937 odhalila všechny tyto rozpory v umění různých režimů. Ačkoliv byla koncipována jako prostředek k mírovému soužití národů, proměnila se v kulturní válku.

3.2 Sovětský pavilon Borisa Iofana a Věry Muchinové na výstavě 1937

Výstava v roce 1937 byla prvním zahraničním megaprojektem SSSR. Sovětský svaz se účastnil výstav už před rokem 1937, byly však relativně nízkorozpočtové a SSSR necítil potřebu nutně demonstrovat svou moc a autoritu. Účast Sovětského svazu na pařížské výstavě v roce 1937 svědčí o posílení mezinárodní pozice země v důsledku nebezpečí, vycházejícího z hitlerovského Německa. Ve 30. letech dosáhla propagandistická reprezentace SSSR svého zenitu a dožadovala se přístupu na mezinárodní scénu.

⁴⁶ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 305.

⁴⁷ BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015, 306.

⁴⁸ GOLOMŠTOK 1994, 126.

V průběhu roku 1935 jednala vláda SSSR s Francií – sovětská strana si doslova diktovala podmínky, za nichž bude SSSR připraven k účasti na výstavě v roce 1937. O jeho účasti se dvakrát jednalo na zasedáních politbyra v dubnu 1935. Následně 29. září 1935 byla projednána zpráva Ivana Ivanoviče Mežlauka „Hlavní ustanovení programu sovětské účasti na pařížské výstavě roku 1937“. Mežlauk byl následně jmenován komisařem sovětského pavilonu.

Mežlauk podával osobně hlášení Josifu Stalinovi a Vjačeslavu Molotovovi, vedoucímu Rady lidových komisařů. Živé spory s generálním komisařem pařížské výstavy Edmondem Labbé byly vedeny o umístění sovětského pavilonu. Sovětský svaz si vybral místo na břehu Seiny s přístupem po hlavní aleji před palácem Chaillot. Velvyslanec sovětského ministerstva však bylo oznámeno, že SSSR byla přidělena jiná sekce (nejprve Sovětským svazem zamítnutá) a velikost pavilonu byla omezena z 8000 m² na 5000 m². Z finančních důvodů musela být velikost pavilonu brzy zmenšena na 3 400 m² (bez kinosálu a restaurace).

Sovětský svaz nakonec přijal požadavky Francie a byl připraven vynaložit značné prostředky za účast na výstavě. V usnesení o přípravách na mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937 bylo uvedeno: „*I. I. Mežlauk musí okamžitě: a) zahájit práce na výrobě a výběru exponátů; b) respektovat rozhodnutí Francouzů o umístění pavilonu na celkové ploše 7000 m², pokud Francie uhradí dodatečné náklady vzniklé SSSR, umožní výstavbu pavilonu SSSR o rozloze 3400 m² a samostatného kina s jevištěm pro 400 osob; c) schválit rozpočet nákladů na účast SSSR ve výši 7 747 000 rublů (2 143 000 franků).*“⁴⁹ Následně se rozpočet zvýšil až na 7 821 900 rublů.

V usnesení se dále vyžadovalo zjistit velikost ostatních pavilonů a dosáhnout stejně příznivých podmínek, jako mají jiné země. Příloha usnesení obsahovala podrobný popis každého sálu sovětského pavilonu pro výstavu v roce 1937. Obecně bylo řečeno, že pařížská výstava se shoduje s dvacátým výročím SSSR a sovětský pavilon by měl demonstrovat a srovnávat výsledky dvou systémů (kapitalistického a socialistického): co udělala vláda v čele s Leninem a Stalinem ke zlepšení materiální situace a kulturní úrovně národů Sovětské socialistické republiky. Protože oficiálním mottem Světové výstavy bylo „Umění a technologie v moderním životě“, měl pavilon ukázat, že v Sovětském svazu slouží všechny umělecké a technologické úspěchy k zušlechťování a zlepšování širokých mas pracujících lidí.⁵⁰

⁴⁹ GARF, f. 9499. op. 2. 1936, 1.

⁵⁰ GARF, f. 9499. op. 2. 1936, 3.

Výstavní pavilon SSSR byl podle projektu architekta Borise Iofana se sochou „Dělníka a kolchoznice“ Věry Muchinové postaven za poměrně krátkou dobu. Exponáty byly instalovány v několika sálech podle témat. V prvním sálu pavilonu bylo plánováno ukázat, jaký byl SSSR ve srovnání s rokem 1917. Dalšími tématy v sále byly: věda ve službách socialistické výstavby, plánování národního hospodářství a výsledky národního hospodářského růstu SSSR. Druhý sál byl věnován výstavbě měst a architektuře, ve třetím sále bylo prezentováno veřejné vzdělávání, sovětský tisk, muzea a knihovny, čtvrtý sál představoval malbu, sochařství, grafiku a řemesla, pátý sál kino, rádio, hudbu a divadlo. V šestém sále byla představena železniční a vodní doprava, letectví, sovětský arktický, lehký a potravinářský průmysl a také byly prezentovány slavnosti (Svátek práce, 1. máj). Politbyro Ústředního výboru KSSS mělo nad celým procesem úplnou kontrolu. Pavilon SSSR byl politickou manifestací stejně jako v roce 1925, ale měl za cíl ukázat rozvoj státu a Josifa Stalina jako mocného vůdce.

3.3 Projekt a výstavba pavilonu

Boris Iofan (rusky Борис Михайлович Иофан) byl sovětský židovský architekt. Studoval v Oděse a v Římě, do Ruska se vrátil v roce 1924. Je představitelem socialistického realismu. Byl hlavním předsedou předběžné schůzky o projektování kongresové sněmovny v únoru 1931 a také vypracoval a představil svůj plán pro víceetapovou soutěž o návrh Paláce sovětů. Od samého počátku byl Iofan hlavním architektem ve stavebním oddělení Paláce sovětů. Stal se jedním ze tří vítězů hlavní ceny a podle výsledků 3. a 4. kola byl jeho projekt přijat ve spolupráci s Vladimírem Ščukem a Vladimírem Gelfreichem.

Boris Iofan při navrhování Paláce sovětů uplatňoval v sovětské architektuře tak zvaný „žebrovaný styl“.⁵¹ Tento styl má své kořeny v americkém art deco. Ve 30. letech projevovali sovětské architekti zájem o americkou architekturu. Díky výškovému řešení Paláce sovětů bylo nutné studovat mrakodrapy v Americe. Proto vláda umožnila týmu architektů-projektantů a designérů, podílejících se na návrhu Paláce sovětů (Iofan, Ščuko, Gelfreich), cestu do Spojených států a Evropy.

⁵¹ CHAN-MAGOMEDOV 2001, 669.

Při návštěvě New Yorku přitahovala Iofana nová budova Rockefellerova centra. Prvky této architektury lze vysledovat také v architektuře sovětského pavilonu v Paříži. Odkaz na americký art deco: dynamika, objemné výstupkové formy a použití kovu na fasádě, basreliéfech atd. Podle Iofanova plánu by měla být celá tato konstrukce korunována sochou z lehkého kovu.⁵²

Vzhledem k tomu, že avantgarda v architektuře byla v té době odsouzena (Stalinovým nařízením v roce 1932) a při přípravě předběžného návrhu pavilonu SSSR bylo zakázáno kopírování architektonických stylů minulosti,⁵³ Iofanův styl odkazující na americkou architekturu se zdál nejvhodnějším pro „exportní“ reprezentaci sovětského státu jako styl úspěšně se rozvíjející společnosti. Podle názoru historika umění Borise Groyse „*lze na kulturní apropriaci v kontextu socialistického realismu nahlížet jako na legitimní uměleckou praxi.*“⁵⁴ To znamená využití (přivlastnění/ kopírování) úspěšných prvků jedné kultury v jiné kultuře.

Podle rozhodnutí Rady lidových komisařů v rámci uzavřené soutěže byl navržen pavilon pro výstavu 1937 – autoři Aleksej Šusev, Vladimir Ščuko s Vladimírem Gelfreichem, Boris Iofan, Moisej Ginzburg, Karo Alabyan a Konstantin Melnikov. Projekt byl předložen vládě k posouzení. Rozhodnutí bylo učiněno v úzkém stranickém kruhu s rozhodující rolí Stalina, který celý proces řídil. Výsledkem bylo, že se v květnu 1936 sešla vláda ve složení V. M. Molotov, V. J. Čubar, J. E. Rudzutak, I. I. Mežlauk a N. K. Antipov a vítězný projekt Borise Iofana schválila. Jednalo se o běžnou praxi přímého přidělení důležité zakázky konkrétnímu architektovi. Iofan zvítězil v projektu pavilonu SSSR pro výstavu v roce 1937 i kvůli tomu, že byl hlavním architektem Paláce sovětů.⁵⁵ Projekt Iofana [7] pro výstavu 1937 byl mezi ostatními nejoriginálnější a plně splňoval požadavky zákazníka. Konec konců „*Stalin převzal plnou kontrolu nad kulturou a přišel se svým vlastním projektem a byl připraven přijmout každého, kdo je bezpodmínečně připraven tento projekt realizovat*“⁵⁶. Iofan byl do procesu organizace pařížské výstavy zapojen ve fázi přípravy a společně s I. Mežlaukem se účastnil jednání s Edmondem Labbé. Jednání se účastnili také Šusev a Ginzburg.

⁵² IOFAN 1938, 19.

⁵³ GARF, f. 5446. d. 25. ed. 1, 205–200.

⁵⁴ GROYS 2013, 15.

⁵⁵ Iofan později vyhrál projektovou soutěž a byl jmenován hlavním architektem pavilonu pro newyorskou výstavu 1939. V roce 1941 obdržel Stalinovu cenu druhého stupně a v roce 1970 získal ocenění Národní architekt SSSR.

⁵⁶ GROYS 2013, 58.

Po schválení projektu pavilonu v květnu 1936 vyzval Mežlauk v dopise předsedu Rady lidových komisařů SSSR Molotova k zorganizování uzavřené soutěže o návrh sochy, korunující sovětský pavilon v Paříži. Soutěž se uskutečnila a byla vypsána odměna za skicu, každému 5000 rublů.⁵⁷ Zúčastnili se sochaři: V. Andreev, M. Manizer, V. Muchina, I. Šadr-Ivanov a B. Korolev. Jako porota vystoupili znovu nejvyšší členové strany: Molotov, Mežlauk a nad nimi Stalin. Iofan považoval sochu za hlavní dominantu celého architektonického řešení: „*Představuji si, že socha je vyrobena z lehkého světlého kovu, jako by letěla kupředu, jako nezapomenutelná vítězná Niké-Samothracká*“.⁵⁸

Věra Muchinová (rusky Вера Игнатьевна Мухина) později vzpomínala, že při práci ve svém ateliéru dostala dopis od Rady lidových komisařů. Z něj se dozvěděla, že byla vyhlášena uzavřená soutěž a že musí okamžitě začít pracovat na projektu sochy pro pavilon.⁵⁹ Téma a další informace o soše měla získat od autora projektu Borise Iofana. S Iofanem se znala už dávno ze Svazu architektů, několikrát se setkali na různých konferencích. Muchinová se s Iofanem sešla, ukázal jí návrhové výkresy budoucího pavilonu. Pavilon na výkresu byl dlouhý a úzký. Měl vypadat jako triumfální budova, která svou dynamikou odráží prudký růst úspěchů socialistického státu. Současně musela být řešena lakonickými a moderními formami s vertikálními žebry v přední části, zakončenými vysokou dynamickou sochou.⁶⁰ Téma sochy stanovil Iofan: mladý dělník a kolchoznice ve slavnostním běhu vyzdvihují symboly své práce – srp a kladivo, které když jsou překříženy, tvoří součást sovětského erbu. Poměr velikosti sochy k velikosti budovy má být 1:2.⁶¹

Po předběžné prohlídce pěti skic Mežlauk schválil náčrt Muchinové, ale požádal, aby sochy oblékla, obě postavy byly původně nahé. Náčrt nebyl dlouho schválen kvůli šálu zavedenému do kompozice „Dělník a kolchoznice“. Při příští prohlídce Mežlauk požádal Muchinovou, aby nakreslila několik dalších skic sochy, i když do výstavy zbývalo už velmi málo času. Jedna varianta musí být se šálou tlustou jako padák, druhá varianta s šálou lehkou a třetí vůbec bez.

Muchinová vzpomínala: „[...] *Dala jsem se do práce nad pařížským pavilonem pouze z důvodu nesmírného společenského a uměleckého významu tohoto úkolu. Čím větší je*

⁵⁷ GARF, f. 5446 d. 26. ed. 1, 8.

⁵⁸ IOFAN 1938, 14.

⁵⁹ SUZDALEV. No 7, 126–138. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/SUZDALEV.HTM>, vyhledáno 13.03.2020

⁶⁰ SUZDALEV. No 7, 126–138. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/SUZDALEV.HTM>, vyhledáno 13.03.2020

⁶¹ MUCHINA 1938, 34.

společenský význam díla, tím větší nároky si umělec na sebe klade, neboť zde riskuje nejen své jméno, ale také kulturní pověst své země. Pamatujte si, že toto je nejzodpovědnější socha za 20 let.“⁶²

Po schválení návrhu projektu musela Muchinová ještě několikrát měnit vzhled sochy. Při jejím oficiálním přijetí v březnu 1937 zkoumala vládní komise vedená Stalinem sochu ve světle reflektorů. Poté oznámil Iofan Muchinové, že vláda je velmi spokojená. Sochařka Muchinová vystihla téma zadání sochy pro pavilon lépe než všichni její kolegové v uzavřené soutěži. Socha „Dělník a kolchoznice“ doplnila pavilon a dodala uměleckou celistvost plánu Borise Iofana.

Na vytvoření pavilonu a sochy se podíleli nejen architekt a sochař, ale také designeři průmyslového vybavení. Před postavením v Paříži byl pavilon instalován v paláci Ústředního strojního ústavu v Moskvě. Na tvorbě pavilonu se podílel celý závodní kolektiv: inženýři-konstruktéři, technici, montéři, svářeči atd. Hlavní kostra sochy byla vyrobená závodem Ocelový most (rusky Стальмост) a vnější části v závodě Ústavu strojního inženýrství. K vytvoření pavilonu a sochy byla použita nerezová chrom-niklová ocel – ultramoderní kov 20. století. Použití nerezovou ocel navrhl profesor Petr Lvov. Tvrdil, že je to technicky nejvhodnější materiál, lépe odráží paprsky světla než měď a bronz a socha bude zářit. Díky spolupráci umělce s průmyslem byly umělecké možnosti obohaceny a rozšířeny.

Při řešení pavilonu byl použit dříve nevídaný poměr mezi sochou a budovou. Socha měla tvořit zhruba třetinu celé výšky pavilonu. Pavilon měl dosahovat výšky 34,5 metrů a spolu se sochou – 60 metrů. Pavel Balter tehdy vysvětloval, že „*hlavním architektonickým tématem, které po několik let vzrušuje Iofana, je kombinace architektonického díla s obrovskou sochou, která ho korunuje*“.⁶³

Vzhledem k pevným termínům byly návrhy interiérů provedeny na místě v Paříži. V Moskvě byly nastíněny obecné zásady. Konečné výkresy a šablony byly okamžitě přeneseny na staveniště. Smlouva na výstavbu sovětského pavilonu byla uzavřena s francouzskou společností Gorzhli. Stavět se začalo v polovině prosince 1936 [9].

⁶² MUCHINA 1960, 193.

⁶³ BALTER 1937, 7.

Před přepravou do Paříže byla socha opískována a vyleštěna. Do Paříže byla dopravena demontovaná po částech, kterých bylo celkem 65. Pro přepravu všech částí bylo zapotřebí 28 železničních vozů. V Paříži vlak osobně vítal Boris Iofan. Instalace sochy byla dokončena v rekordním čase – za 11 dnů, dva dny před konečným termínem. Z Moskvy byl speciálně dodán věžový jeřáb. Věra Muchinová na instalaci své sochy vzpomínala následovně: „*Absolutně nezapomenutelné okamžiky, kdy se cizí dělníci zastavili před obřímí hlavami, které čekali na instalaci a pozdravili je.*“⁶⁴ 25. května 1937 byl pavilon otevřen.

Albert Speer, Hitlerův osobní architekt a tvůrce německého pavilonu na výstavě 1937 připustil ve svých vzpomínkách, že jeho návrh německého pavilonu byl ovlivněn tajnou skicou sovětského pavilonu. Během výstavby sovětského pavilonu v Paříži Speer procházel výstavu a „zabloudil“, náhodou se dostal na sovětské pracoviště a uviděl: „*Dvě postavy velké dvacet pět metrů na vysokém podstavci, které se vítězně pohybovaly směrem k německému pavilonu.*“ Speer si tajně udělal náčrtek sovětského pavilonu a poté navrhl svou masivní krychli, také zvednutou na mohutných sloupech, z jejíž římsy se orel s hákovým křížem v drápech díval svrchu na ruský pár. Němci k výstavbě svého pavilonu speciálně přivezli celý tým pracovníků (1000 lidí).⁶⁵ Chtěli tak vytvořit obraz vysoké účinnosti nacistického režimu.⁶⁶

Uvedené verzi se dá věřit, sám Speer ji popsal ve svých memoárech ve vězení, ale existují názory, že návrh sovětského projektu osobně předal Speerovi hlavní architekt pařížské výstavy Jacques Gréber, který byl velkým stoupencem Hitlera. Podle Muchinové při práci na pavilonu v Paříži Němci dlouho vyčkávali a pokoušeli se zjistit výšku sovětského pavilonu. V důsledku toho byli schopni odpovídajícím způsobem na něj reagovat. Na výstavě nebyl žádný návštěvník, který by nesrovnával sovětský a německý pavilon.⁶⁷

⁶⁴ SUZDALEV 1971, No 7, 126–138. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/SUZDALEV.HTM>, vyhledáno 13.03.2020

⁶⁵ SPEER 1930, URL: http://militera.lib.ru/memo/german/speer_a02/index.html, vyhledáno 13.03.2020

⁶⁶ UDOVIČKI-SELB 2012, 23.

⁶⁷ BALTER 1937, 61–73.

3.4 Popis pavilonu

Sovětský pavilon [10] o rozměrech 160 × 21,5 metrů, který byl představen na Světové výstavě v Paříži, se vyznačoval prvky socialistického realismu a ideovými hodnotami své doby, spojením lakonických tvarů avantgardy s monumentální strohostí klasiky. Budova výstavního pavilonu měla sloužit nejenom jako úložiště a „vitrína“ pro exponáty, nýbrž sama měla být exponátem reprezentujícím stát jako celek.

Postupně narůstající a dynamické formy budovy vygradovaly vysokou věží, na níž byl umístěn podstavec pro sochu „Dělníka a kolchoznice“. Slavnostní schodiště široké 17,6 m a vedoucí k hlavnímu vchodu bylo z pravé i levé strany lemováno dvěma monumentálními čtyřmetrovými pylony ve tvaru paralelogramů, které vytyčovaly hranice otevřeného architektonického prostoru. Pylony byly zdobeny metalizovanými vysokými reliéfy „Národy SSSR“ od sochaře Josifa Čajkova. Vchod do pavilonu byl zdoben basreliéfy, jejichž autorem byl Vladimir Favorskij: erb SSSR a šest basreliéfů s výjevy z každodenního života národů SSSR. Basreliéfy byly vytvořeny z pěnovce a doplněny výraznou malbou provedenou technikou al secco. Díky vysokému stylobatu se slavnostním schodištěm vzniklo před pavilonem určité vyvýšené prostranství. Jakmile se sem návštěvník dostal, byl izolován od ostatního výstavního světa a měl možnost si nerušeně vychutnat prohlídku pouze sovětského pavilonu. Na tuto zónu navazoval vestibul nacházející se ve výškové části budovy. Rozměrově byl vestibul menší (7,5 × 19,5m), aby o to více vynikla jeho úctyhodná výška 13,5 m. Prostor neměl okna a byl nasvícen skrytým umělým světlem. Toto řešení bylo zvoleno záměrně, aby byl návštěvník vystaven silnému dojmu z rozsáhlých a jasně osvětlených prostorů výstavních sálů.

Koloristické řešení pavilonu bylo zamýšleno v sytých odstínech podporujících ideu houževnatého směřování vzhůru. Na obklad byl použit gazganský mramor (z lomu v Gazganu na území Uzbekistánu), stylobat byl obložen červeným mramorem z gruzínské vesnice Šroša, sokl pak porfyrem. Tmavé odstíny obkladu od spodní části směrem nahoru přecházely do světlých zlatavých odstínů, odstínů slonové kosti a nahoře končily světlemodrými kouřovými odstíny splývajícími s barvou sochy.

Protáhlá a úzká budova pavilonu umožnila svému architektovi Iofanovi využít v interiéru enfiládu. Široké mramorové schodiště vedoucí směrem nahoru nebylo v rámci pavilonu náhodné, bylo podmíněno zvláštností terénu. Kvůli komfortu chodců bylo totiž rozhodnuto, že ulice Palais de Tokyo, vedoucí pod sovětským a německým pavilonem, bude překryta šikmým tunelem. Tuto původně nevýhodu uspořádání městského terénu se

nicméně sovětským architektům podařilo přetvořit ke svému svému, když se rozhodli vybudovat slavnostní perspektivu s pomocí enfilády z postupně nad sebou rozmístěných sálů. Nicméně z důvodu tunelu, který vedl pod pavilonem, toto řešení vyžadovalo, aby architekti věnovali velkou pozornost zvukové izolaci. Kvůli hluku z intenzivní automobilové dopravy totiž v pavilonu nebylo původně slyšet ani slovo. Dosáhnout dobré zvukové izolace se podařilo díky speciální stropní konstrukci. Prostor mezi železobetonovými podpěrami a kovovými nosníky, které se na ně pokládaly, byl vyplněn izolací – plstí s obsahem asfaltových a dalších pryskyřic.⁶⁸

Za zařizování interiéru odpovídal Nikolaj Sujetin, žák Maleviče a v minulosti avantgardista. Pro své pojetí designu expozice si Sujetin vybral suprematické architektury, na nichž pracoval ještě společně s Malevičem. Veškeré zařízení pavilonu, tj. vitríny, regály a podstavce, pylony, které symetricky rámovaly hlavní schodiště, a také zhotovení vstupních otvorů, říms, přiček představovalo různorodé architektonické tvary. Vnitřní vybavení bylo řešeno v souladu s celkovým architektonickým řešením pavilonu. Použití avantgardních motivů v SSSR bylo možné pouze na mezinárodních výstavách a bylo to vysvětlováno tím, že stát měl zájem na demonstraci své progresivity. Pro každý sál bylo vybráno vlastní barevné spektrum. Vždy se však jednalo o teplé odstíny.

Každý sál sovětského pavilonu s patřičným zápalem propagoval výhody socialistického způsobu života. SSSR prezentoval své úspěchy, kterých dosáhl v období od roku 1917 do roku 1937. Celá expozice byla samozřejmě doplněna o portréty a citáty Lenina a Stalina. Prvnímu výstavnímu sálu dominoval obelisk s vygravírovanými citáty z Ústavy SSSR na pozadí rozsáhlého vlysu realizovaného prostřednictvím techniky fotomontáže Gustava Klucise „Vyhlášení Ústavy SSSR I. V. Stalinem delegátům na VIII. sjezdu“. Druhý sál seznamoval návštěvníky s úspěchy SSSR v oblasti vědy a techniky. Všechny exponáty byly rozmístěny po stranách slavnostního tříramenného schodiště. Tři následující sály byly zasvěceny oblastem dopravy, stavebnictví, architektury a umění. Z třetího a pátého sálu mohli návštěvníci vyjít přímo do zahrad Trocadéro.

Po vystoupení do druhého patra návštěvníkovi ihned padla do oka socha Lenina sedícího v póze „Myslitele“ od Augusta Rodina, jejímž autorem byl sochař Sergej Merkurov [11]. Postupujíc dále si mohl návštěvník prohlédnout pětimetrovou maketu Paláce sovětů od Borise Iofana, který měl být postaven na místě zbouraného chrámu Krista Spasitele v Moskvě. V části, která představovala oblast dopravy, byl vystavován

⁶⁸ IOFAN 1938, 26.

traktor „Stalinec-65“ a „Čeljabinec“, automobily ZIS-101 a M-1 [12]. Velkému zájmu se zde také těšily makety nových modifikací vlaků. Velkoformátová mozaiková mapa (panó) „Průmysl a přírodní bohatství SSSR“ byla umístěna v prvním sálu sovětského pavilonu, který byl věnován Ústavě SSSR. Tato mozaiková panó mapa stejně jako socha, jejíž autorkou je Věra Muchinová, je jedním z nejznámějších předmětů vystavovaných v Paříži v roce 1937. Sama mapa měla rozměry 5910 × 4500 mm a plochu 26,6 m². Jednalo se o přesnou zeměpisnou mapu SSSR v měřítku 1:1500000, vyrobenou z drahokamů.

Poslední sál sovětské expozice byl tzv. „Sál slávy“ a jednalo se o apoteózu 20. výročí vzniku Sovětského svazu. K tomuto sálu vedlo 11 metrů široké mramorové schodiště. Uprostřed prázdného sálu stála socha Stalina o výšce 3,5 metru [13] a na zdech se nacházely tři monumentální panó: „Významní lidé země Sovětů“ Alexandra Dejneky, ještě jednou zdůrazňující význam stachanovského hnutí v SSSR, „Sovětská tělesná výchova“ od Alexandra Samochvalova, propagující důležitou roli sportu v životě země a „Děti země Sovětů“ od Alexeje Pachomova, reflektují sociální politiku SSSR. V tomto sále nebyla žádná okna a světlo sem pronikalo ze sousedních prostorů. Všechny sály pavilonu využívaly přirozené denní světlo pronikající do prostor shora a boční světlo proudící dovnitř přes pásová okna umístěná pod římsou po celé délce pavilonu.⁶⁹

Rozmístění sálů na třech postupně se zvyšujících úrovních stupňovalo pocity a dojmy návštěvníků stejně jako exteriér pavilonu. Slavnostní tříramenné mramorové schodiště v tom hrálo velmi důležitou roli. Schodiště totiž návštěvníky svádělo k otevíracímu se pohledu na celou portálovou enfiládu ze čtyř velkých sálů pavilonu.

Exponáty na výstavu byly vybrány tak, aby prezentovaly úspěchy, kterých sovětský režim dosáhl za 20 let od Říjnové revoluce, a přesvědčovaly návštěvníky, jak SSSR řešil své sociální a ekonomické problémy.⁷⁰

Sousoší „Dělník a kolchoznice“ [14], jehož autorkou je Věra Muchinová, byla monumentem skládajícím se ze dvou atletických figur směřujících a hledících vpřed (přímo na německý pavilon). Nad své hlavy pozvedaly srp a kladivo, jež měly symbolizovat mírumilovnou a svobodnou práci. Jak už bylo řečeno, socha byla do Paříže převezena po jednotlivých částech a zde opětovně složena. Byla obložena plechovými pláty z korozivzdorné oceli o tloušťce 0,5 mm, které se připevňovaly na vnitřní kostru. Celková hmotnost památníku byla více než 63 tuny. Spojovacím článkem kompozice byl

⁶⁹ GARF, f. 9499, op. 1, ed. 8.

⁷⁰ TOLSTOJ 2006, 217.

jakoby větrem rozevlátý šátek (šála) v rukách kolchoznice. Rty postav byly pootevřené [15], což sousoší dodávalo na dynamice, vypadlo to, jako by postavy křičely nebo zpívaly. Šátek, pohyby rukou, řasení oblečení dodávaly soše horizontální objem, který vybalancoval pavilon deroucí se směrem nahoru. Otevřená dlaň mužské ruky dělníka symbolizovala moc dělnického národa nad státem [16]. Obraz kolchoznice ztělesňoval zobecněný pohled na ženu 30. let minulého století: žena s kratšími vlasy a hlavou nezakrytou šátkem, oblečená do šatů bez rukávů – sportovkyně, komsomolka a krasavice. Kolchoznice jako symbol silného a plodného prvopočátku. V noci vypadala nasvícená socha zvlášť působivě. Světla z Eiffelovy věže se odrážela od ušlechtilého leštěného mramoru sovětského pavilonu a ocelové sochy, takže to vypadalo, že pavilon září. Po skončení výstavy se socha vrátila do SSSR. V Moskvě ji instalovali na 10metrový podstavec u severního vchodu Výstavy úspěchů národního hospodářství (VDNCh – rusky ВДНХ).

3.5 Recenze sovětských a zahraničních politiků

Po výstavě v roce 1937 podali organizátoři zprávu o jejím velkém úspěchu. Pařížskou výstavu v roce 1937 navštívilo 30 milionů lidí, z toho sovětský pavilon 20 milionů. Sovětský pavilon dostal 270 cen, 95 velkých cen (Grand Prix), 70 zlatých medailí, 40 stříbrných, 6 bronzových a kolem padesáti diplomů. Grand Prix získal za architekturu a design, socha „Dělník a kolchoznice“ Věry Muchinové byla prohlášena za triumf sovětského umění a získala samostatnou cenu Grand Prix. Velká cena byla také udělena mozaikové mapě „Industrializace SSSR“, která byla vytvořena ruskou a florentskou technikou a maketa obytného domu o 100 bytových jednotkách, postaveného v Novosibirsku architektem A. Krjačkovem. Vyšší cena byla udělena traktorovým závodům v Čeljabinsku a ve Stalingradu, stanici moskevského metra „Rudá brána“ (rusky Красные ворота) architekta I. Fomina, obrazy I. Brodského, A. Gerasimova, B. Johansana, A. Samochvalova, M. Sarjana a filmy „Cirkus“ a „Čapajev“.

Pavilon od počátku výstavy přitahoval pozornost široké veřejnosti [17], jeho otevření 25. května 1937 bylo přítomno asi 2000 lidí. Zúčastnili se i členové francouzské vlády, a to nejen ze zájmu o sovětsou expozici. Jejich účast měla také zřetelný politický podtext.

Sovětská vláda byla spokojená s výsledky výstavy a s dojmem, kterým zapůsobila na Západ. Po ukončení výstavy se sovětská vláda rozhodla darovat část basreliéfů z pavilonu francouzské odborové organizaci „Generální konfederace práce“ (*Confédération générale du travail*). V roce 1939, když byla komunistická strana ve Francii zakázána, a během německé okupace, byly basreliéfy rozbity pro-fašistickými aktivisty. Je paradox, že při velkých čistkách, skrze které si Stalin vyřizoval účty s domnělými či skutečnými nepřáteli režimu, byli téměř všichni členové pracovní skupiny, kteří se podíleli na instalaci pavilonu a sochy, 3. prosince 1937 zatčeni jako nepřátelé sovětského režimu a odsouzeni k smrti. Ivan Mežlauk, hlavní komisař výstavy, byl zastřelen 25. dubna 1938. Posmrtně byl rehabilitován.⁷¹

3.6 Odezva na sovětský pavilon v mezinárodním a domácím tisku

Stejně jako Melnikovův pavilon na výstavě v Paříži v roce 1925, také Iofanův pavilon vyvolal různé reakce od nadšených až po ty negativní. Část světového tisku zdůrazňovala ve svých recenzích politický kontext pavilonu, nicméně vyzdvihovala některé exponáty (obrovskou mapu SSSR vyrobenou z polodrahokamů, traktory a automobily), druhá část, včetně sovětského tisku, psala, že se jednalo o nejlepší pavilon celé výstavy.

Sousoší Věry Muchinové, které se stalo neoficiálním symbolem Sovětského svazu, nazývalo mnoho zahraničních kritiků „nejvýznamnější sochou 20. století“. Zobrazení „Dělníka a kolchoznice“ se začalo objevovat na pohlednicích, poštovních známkách, plakátech a mincích. Socha se také stala logem Mosfilmu [18].

V tisku byly často porovnávány pavilony sovětský a německý, stojící proti sobě. Lze říci, že pavilony obou zmiňovaných totalitních států byly hlavními tématy ve světovém tisku, který si všímal především jejich otevřeně propagandistického charakteru. Při pohledu do sovětského tisku vidíme, že o pařížské výstavě jako celku vůbec nepsal, zabýval se pouze úspěchem pavilonu SSSR. Sovětské časopisy a noviny publikovaly stejně jako německý tisk pouze obrázky svého pavilonu. Zároveň překvapí, že sovětský tisk nijak nekritizoval německý pavilon a zároveň německý tisk nekritizoval pavilon SSSR. Obě mocnosti zřejmě nechtěly zbytečně vyvolávat poplašný pocit politické

⁷¹ RGASPI, f. 82. d. 762. ed. 1, 82–87.

nerovnováhy a hrozby konfrontace.⁷² Umístění obou pavilonů proti sobě nebylo v plánu ani u sovětské, ani u německé strany.

K sovětskému pavilonu byla vydána speciální brožura, v níž autoři veřejnosti vysvětlovali ideu sovětského pavilonu: „*Styl sovětského pavilonu se vyznačuje určitými rysy umělecké metody, kterou my označujeme slovy socialistický realismus. Beze všech pochybností lze konstatovat, že první nejdůležitější kvalitou pařížského pavilonu jako architektonického díla je názorová naplněnost tohoto objektu, jeho ideová plnocennost.*“⁷³ Podle slov sovětského organizátora výstav Borise Těrnovce pavilon SSSR „*zcela jasným způsobem vyjadřuje ideu cílevědomosti, silného růstu a nezlomné vytrvalosti Sovětského svazu na cestě k úspěchům a vítězstvím*“.⁷⁴ Z jeho slov je evidentní rostoucí sebevědomí stabilizujícího se socialistického státu, který zásluhou jeho značné izolovanosti prakticky nezasáhla celosvětová hospodářská krize první poloviny třicátých let.

Pozoruhodnou událostí na Světové výstavě v Paříži v roce 1937, která přilákala návštěvníky sovětského sektoru, byl příjezd moskevského uměleckého akademického divadla (МХАТ – rusky Московский художественный академический театр, MXAT). V Paříži tehdy žilo více než 200 tisíc ruských emigrantů. Většinu z nich tvořila inteligence, která si vysoce cenila umění bývalého Ruského impéria. Tato část pařížského obyvatelstva byla rozdělena do dvou táborů: ta loajální se přikláněla k nové vládě v Rusku a ta druhá si nedělala o bolševickém systému iluze. V každém případě byly v kinech za velkého zájmu promítány sovětské filmy: „Křižník Potěmkin“, „Petr I.“, „Konec Petrohradu“ a další (viz např. Cinématographique 25. června 1937).

3.6.1 Ohlas v západním tisku

Jak už bylo řečeno výše, německý tisk vychvaloval vlastní pavilon, o ostatních nepsal téměř nic. Časopis „Německo“ psal, že německý pavilon působil mocným a sebevědomým dojmem, interiér pavilonu měl jednotný styl. Je úsměvné, když dále tvrdil, že „*není zde žádná propaganda, kterou Německo ani nepotřebuje*“.⁷⁵ Naopak „Der Mittag Düsseldorf“ z 23. května zdůrazňoval, že sovětský pavilon byl akcí politického marketingu „*Cílem pavilonu SSSR je politická propaganda*“.⁷⁶ Francouzský tisk věnoval

⁷² UDOVIČKI-SELB 2012, 20.

⁷³ <https://histrf.ru/lenta-vremeni/event/view/uchastiie-sssr-vo-vsiemirnoi-vystavkie-v-parizhie>, vyhledáno 05.05.2020

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ GARF, f. 9499, op. 1, ed. 10.

⁷⁶ Tamtéž.

velkou pozornost nejen německému pavilonu, ale také sovětskému. SSSR a Francie lze označit za spojence a zájem Francouzů o sovětský pavilon je pochopitelný. Nepřekvapí proto, že například v časopise „La-Montagne“ z 31. května 1937 zaznělo: „*Architektura sovětského pavilonu je nejlepší.*“⁷⁷ Nicméně autor komentáře přiznával, že odvrácenou stranou sovětského pavilonu byla otevřená reklama a propaganda komunistického režimu. S tím nesouhlasil recenzent „*Journale des travaux Publics*“ z 22. června 1937: „*Prvním pavilonem, který jsem navštívil, byl sovětský. SSSR bylo vyčítáno, že interiér je zaměřen výhradně na propagandu*“, ale podle něj uvnitř sovětského pavilonu nebyl prostor pro tretky. Nehledě na propagandistický obsah, přítomnost obtížně srozumitelných grafů a tabulek, byla expozice vytvořená Suetinovým týmem zajímavá a úspěšná. Díky pečlivě promyšlené struktuře oddělení, jasnému uspořádání, které poskytovalo dobrý přístup k exponátům, bylo pro návštěvníky snadné získat úplnou a systematickou představu o expozici. Také vyzdvihl sochu „*Dělníka a kolchoznice*“, kterou označil za masivní a srozumitelnou.⁷⁸

Francouzské noviny „*Notre Quersy*“ a „*Juvénal*“ vyzdvihovaly sousoší Věry Muchinové. Kritici byli nadšeni jeho monumentalitou a dynamičností forem. V jejich očích byla socha symbolem šťastného a silného sovětského národa: „*Po opuštění výstaviště se návštěvník opakovaně dívá na obrovskou sochu, která symbolizuje naději, že každý národ může dosáhnout úplné svobody.*“⁷⁹ Jak je zřejmé, sousoší složené ze dvou postav, které mělo symbolizovat spolupráci a vítězství dělníků a rolníků v říjnu 1917, přesvědčivě plnilo svou propagandistickou funkci. Sochařská kompozice na vrcholu sovětského pavilonu udělala obrovský dojem jak na politické spojence SSSR, tak na „*nepřátele*“. V mnoha novinách a časopisech se objevily epigramy a karikatury „*dělníka a kolchoznice*“. Ve francouzském časopisu „*Condide*“ byla 15. července uveřejněna karikatura sovětského a německého pavilonu, v níž se sochy obou pavilonů mezi sebou hádaly a křičely na sebe [19]. Prezident národního syndikátu novinářů Georges Bourdon porovnával sochařskou skupinu „*Dělníka a kolchoznici*“ na sovětském pavilonu se „*Samothráckou Niké*“. Sousoší je podle něj obrazem velkého helénského symbolu, provedeného z kamene a kovu. Jenže „*Niké Samothrácká*“ je samostatnou sochou. Je fakt, že Iofan mohl mít při vytváření sousoší na mysli kromě zmiňované Niké Samothrácké také „*Tyranobijce*“ (Harmodios a Aristogeiton). Kritik mezinárodního uměleckého

⁷⁷ GARF, f. 9499, op. 1, ed. 10.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž.

časopisu „Beaux-Arts,, viděl v dvojici „Dělníka a kolchoznice” odpověď na mnoho otázek, které se v té době týkaly veřejnosti. Stejně jako tato sochařská skupina byli autory pavilonu muž a žena, kteří alegoricky obhajovali rovnost obou pohlaví v SSSR.⁸⁰

V tisku se také objevily zmínky o rozruchu, který byl způsoben otevřením sovětského pavilonu. „La gazette de Bruxelles“ z 30. května: „*U vchodu byl nával, 100–150 lidí.*“⁸¹ Autor dále popsal pavilon jako málo originální, ale pochválil traktor a osobní automobil označil za elegantní.

V amerických tištěných médiích byly ve zprávách o výstavě také srovnávány tyto dva pavilony. Například v časopise „Washington Post“ byla zveřejněna následující recenze: „*Německá architektura se na této výstavě orientovala na vertikálu, ale je těžká a solidní.*“⁸² Aniž by byly hodnoceny proporce budovy a umělecká hodnota sousoší sovětského pavilonu, byl tento jako celek popsán jako divný a podobající se „vrstvenému dortu“. Nicméně i přesto, že všichni uznávají, že sovětský pavilon je „nejpřekvapivější“ na výstavě, silueta sousoší v nich probouzí úzkostné pocity z budoucnosti: „*dvě obrovské sochy, muž a žena, jsou ztělesněním výzvy světu, ruce držící srp vycházejí vstříc dobývání zatím ještě vzdálené, ale již absolutně hmatatelné budoucnosti.*“⁸³

Noviny „New York Herald“ pojmenovaly tuto dynamickou a rozměrnou siluetu sochy dne 7. června 1937 „triumfem dynamismu“⁸⁴ Autoři článku její význam beze všech pochybností vidí v možnosti režimu zcela zjevným způsobem demonstrovat svou duchovní sílu. Ve stejné době při tom kritik z „The Magazine of Art“ napsal o pavilonu Německa následující: „*Německá budova s její zastrašující ohromnou věží ze zkosených pilířů je naprostým vyjádřením fašistické brutálnosti.*“⁸⁵ Tento rozdíl byl návštěvníky výstavy samozřejmě vnímán díky kontrastnímu kombinování různých architektonických postupů velmi jasně.

3.6.2 Ohlas v československém tisku

Československý tisk přijal pavilon architekta Iofana velmi chladně a nazval ho úpadkem ve srovnání s avantgardním pavilonem architekta Melnikova. Také zdůrazňoval

⁸⁰ UDOVIČKI-SELB 2012, 30.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² GOLOMŠTOK 1994, 132.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ GARF, f. 9499, op. 1, ed. 10.

⁸⁵ GOLOMŠTOK 1994, 132.

propagandistický kontext tohoto pavilonu a porovnával dva stojící proti sobě pavilony Německa a SSSR.

V časopise „Architekt SIA“ zaznělo: „*Ruský pavilon představuje nám velmi dobře známý rozdíl desíti let. Kde před lety znamenali Rusové avantgardu, výboj lidské myšlenky, tam dneska znamenají prostřednost a úpadek.*”⁸⁶ Neavantgardní architektonické řešení pavilonu nenaplnilo očekávání autora článku ve srovnání s minulou výstavou a bylo vnímáno jako nedostatek. Nicméně dnes lze již konstatovat, že i nový relativně modernisticky pojatý pavilon vrcholící sousoším měl poměrně hybridní charakter, jak ukazuje například kombinace moderní nerezové oceli a různých druhů mramoru jako obkladu. V každém případě ideálně posloužily ke svému propagandistickému cíli, jehož v jádru dosáhly. Úspěchy a pokrok, jaké se SSSR snažil prezentovat navenek, zdůraznil právě takovými architektonickými přístupy a bohatou škálou kvalitních materiálů, zatímco předchází konstruktivistický avantgardní styl se hodil jen na začátku, když bylo potřeba na sebe hlasitě upozornit a zaujmout a když byly k dispozici pouze skromné prostředky.

Jednou z pozitivních recenzí na sovětský pavilon byla v časopise „Nezávislá politika“: „*Na německém pavilonu není nic zajímavého. Velká krabice ozdobená orlem. Mezi zahraniční pavilony výrazně vyniká sovětský. Výška 18poschod'ového domu. Vyvolává dojem velké lehkosti. Nejlepší je socha, jako by dělník a kolchoznice volně vyběhli po schodišti nahoru a zastavili se tam mocným nakloněním dopředu. Chce demonstrovat rozvoj své země a cesty, po nichž kráčí.*”⁸⁷ Podle mě obě mocnosti demonstrovaly svou moc v oficiálně nevyhlášené bitvě. Aby toto soupeření bylo možné vyjádřit, musely pavilony vypadat dostatečně solidně a pevně. Monumentalita materiálů to měla za úkol zdůraznit. Sousoší v pohybu pak přinášelo do stavby život i svou dynamikou i leskem kovu.

Možná, že reakce československých kritiků byla chladná proto, že v roce 1937 mezi SSSR a Československem ještě ve větší míře nebyly rozvinuty přátelské vztahy. Československo bylo až do poloviny 30. let spíše na straně ruských emigrantů a k politickému systému v Sovětském svazu přistupovalo s nedůvěrou. Smlouva o vzájemné pomoci byla mezi československou vládou a SSSR podepsána *de iure* 16. května 1935, ale jejímu podepsání nedošlo kvůli snaze o posílení přátelských vztahů obou zemí. Smlouva navazovala na již uzavřenou smlouvu mezi SSSR a Francií a byla

⁸⁶ LISKOVÁ/ŠULA 1937, In: Architekt SIA, ročník 36, číslo 12, 183.

⁸⁷ LVOV 1937, In: Nezávislá Politika, ročník IV, číslo 22, 3.

jen obranou před vzrůstající agresivitou Německa a potvrzením společného postupu ve válce proti fašismu. Podepsáním této smlouvy Československo *de facto* uznalo vládu SSSR. Smlouva o přátelství a vzájemné pomoci byla podepsána až 12. prosince v roce 1943 a postupně se začaly formovat přátelské vztahy. Potvrzuje to přesvědčení prezidenta Beneše, že by Československo mělo hrát roli mostu mezi Východem a Západem.⁸⁸

⁸⁸ KUBELKOVÁ 2017, 15.

4. Srovnání kulturní politiky a propagandy SSSR na světových výstavách 1925 a 1937

Kulturní diplomacie, jejímž cílem je podpora exportu kultury a umění, je jedním z prostředků zahraniční politiky státu k dosažení jejích cílů. Světové výstavy jsou platformou pro tuto kulturní výměnu zemí, které se jich zúčastní. Státy předvádějí své úspěchy a soutěží mezi sebou o prvenství v různých oblastech.

Také Sovětský svaz předváděl na výstavách výsledky práce svého lidu v oblasti průmyslu, zemědělství a umění. Oba pavilony jak v roce 1925, tak i v roce 1937 sloužily evidentně jako propagandistické prostředky, které měly světovou veřejnost přesvědčit o pozitivě nového režimu, který na Západě budil nedůvěru. Sovětský svaz se zúčastňoval výstav, aby dosáhl svých ideologických cílů v zahraniční politice. Diplomatičtími důležitou roli hrála účast na obou výstavách v Paříži i při utváření politických a ekonomických franko-sovětských vztahů.

4.1 Transformace a vývoj sebe prezentace Sovětského svazu na světových výstavách v roce 1925 a roce 1937

Účelem účasti SSSR na výstavě 1925 bylo navázat přátelské vztahy s evropskými zeměmi po revoluci v Rusku a změnit většinou negativní postoj k SSSR. Svoji identitu chtěl nový stát demonstrovat prostřednictvím svého průmyslu a umění. Na výstavě v roce 1937 bylo Stalinovým cílem ukázat, jak se Sovětský svaz stále více prosazoval na mezinárodní scéně, a naplnit jeho ambice, aby se ze SSSR stala světová velmoc, což se podařilo až v souvislosti se zapojením spojenecké koalice proti nacistickému režimu v Německu a jeho imperialistickým ambicím.

Na pařížské výstavě v roce 1925 Sovětský svaz představil avantgardní pavilon. Hlavním propagandistickým prvkem byla zvolená barevná paleta. Ruská avantgarda si vzala za svůj hlavní cíl předvést na výstavě nového člověka, novou společnost, nové formy života. Avantgardní umělci odmítli umění pro vyvolené, pro elitu, chtěli vytvořit umění pro prostý lid, což odpovídalo ideologii nového sovětského státu. Na výstavě v roce 1925 se pavilon SSSR prezentoval jako nový stát. Snažil se ukázat úspěchy sovětské vlády, kterých dosáhla během osmi let po revoluci, jak byla schopna vyřešit složitou ekonomickou a politickou situaci v zemi. Pavilon nebyl luxusní jako na výstavě 1937, což bylo pro mnohé dokladem koncepčně nového přístupu k umění a životu. Sovětský svaz byl v roce 1925 stále v období budování nových společenských struktur a neměl ještě takové finanční možnosti, přesto se mu podařilo velmi úspěšně

demonstrovat svoji novou identitu. Do roku 1937 dosáhl Sovětský svaz určitých hospodářských úspěchů, což umožnilo vybudovat pavilon mnohem velkorysejší s použitím velkého množství drahých materiálů, což odpovídalo standardům jiných výstavních pavilonů. Idea pavilonu byla postavena k oslavě 20. výročí Říjnové revoluce.

S příchodem Stalina k moci se avantgarda dostala do nemilosti. Nahradil ji nově definovaný socialistický realismus. V roce 1932 vyhláška Ústředního výboru Vsesvazové komunistické strany (VKS) o restrukturalizaci literárních a uměleckých organizací ukončila éru relativní umělecké svobody v Sovětském svazu. Všechny veřejné organizace v SSSR byly nahrazeny státními organizacemi pod kontrolou politické strany. Po prvním kongresu spisovatelů byl socialistický realismus prohlášen za hlavní tvůrčí metodu pro všechny umělce.

Na konci roku 1932, tedy několik měsíců po rozhodnutí Ústředního výboru o likvidaci uměleckých skupin, byla zahájena v Leningradě výstava „Umělci RSFSR během 15 let“. Na ní byl představen vývoj umění všech směrů, včetně revoluční avantgardy. Inteligence přijala tuto výstavu s velkou nadějí, že po zlikvidování uměleckých skupin chce vláda sjednotit všechny umělce a vytvořit umělecké odbory. Byl to ale omyl. V červnu 1933 byla v Moskvě uspořádána podobná výstava, její obsah se však se od leningradské radikálně lišil. Chyběly na ní všechny tzv. „formalistické“ avantgardní směry. Formalismus byl považován za dědictví předrevoluční minulosti a modernismus za života neschopnou tendenci v umění. Tato výstava se stala vzorem pro následné výstavy v SSSR, sovětské umění se mělo nadále prezentovat výhradně prostřednictvím socialistického realismu.⁸⁹

Kulturní teror zesiloval spolu se Stalinovým politickým terorem. Vrchol stalinských represí nastal právě v roce 1937. V tomto roce došlo k největšímu počtu zatčení a poprav. Jak už bylo řečeno dříve, někteří zplnomocnění členové sovětské sekce na Světové výstavě v Paříži v roce 1937 se stali také obětmi těchto represí. Mnoho avantgardních umělců bylo zlikvidováno stalinistickým režimem, další čelili velkému politickému tlaku, jiní emigrovali do Evropy a Ameriky.

Socialistický realismus se stal vedoucím tvůrčím směrem, který plně sloužil komunistickému režimu v SSSR, oslavoval proletariát, sovětský systém a jeho vůdce. Komunistický režim se skrze něj snažil své obyvatele také vychovávat v duchu svých ideologických priorit. Principy socialistického realismu byly: národnost, ideovost

⁸⁹ GOLOMŠTOK 1994, 107.

a konkrétnost, idealizace. Formalismus znamenal v SSSR totéž, co v Hitlerově Německu „zvrhlé umění“ – kubismus, dadaismus, futurismus, expresionismus, abstrakce nebo surrealismus aj. Umělecká svoboda byla omezena přísnou cenzurou a kontrolou Komunistické strany Sovětského svazu. Novými podmínkami k dosažení kariéry ve Stalinově éře byly loajalita vůči režimu a stranická příslušnost.⁹⁰ Problém sovětského socialistického realismu byl v jeho násilném pronikání do všech oblastí společnosti. Stalin organizoval architektonické soutěže a jmenoval jejich vítěze, řídil se svým vlastním vkusem. Neexistovala žádná jasná interpretace toho, co je socialistický realismus v architektuře, hlavním kritériem pro schválení byl sám Stalin. Hlavní metodou navrhování budov ve stalinském období byla sorela, eklekticický styl, který kombinuje prvky i více uměleckých slohů (renesance, baroko, klasicismus apod.). Ve stylu socialistického realismu byla na pařížské výstavě v roce 1937 provedena také výzdoba interiéru sovětského pavilonu, včetně sochy Věry Muchinové.

Na této Světové výstavě v r. 1937 bylo Stalinovým cílem předvést moc SSSR, který neváhal projevit své ambice a ukázat úspěchy socialistického státu ve všech oblastech za posledních 20 let své existence. Prvky avantgardy, které tvůrci pavilonu použili, měli být důkazem, že SSSR udržuje krok se světovým uměním. Gigantické postavy na vrcholu pavilonu měly vyjadřovat nadřazenost sovětských architektonických a uměleckých forem nad ostatními. Pavilon byl naplněn diagramy, tabulkami a grafy – byla to hlavní metoda prezentace informací, které měly vyzualizovat racionalitu a vědecký přístup ke světu. Jediný pohled stačil k vyhodnocení výsledků v oblasti vědy, stavebnictví, organizace práce a boje proti nezaměstnanosti. V úvodní části byly vysvětleny výhody socialistického plánování, stachanovského hnutí, byla exponována publikovaná díla marxismu-leninismu jako vědeckého základu nové společnosti.

Oba výstavní pavilony SSSR z let 1925 a 1937 měly přesvědčit světové kapitalistické společnosti o přednostech socialistického společenského systému.

4.2 Srovnání odezvy odborné i laické veřejnosti na sovětské pavilony 1925 a 1937

Pavilony SSSR na obou výstavách přilákaly mnoho návštěvníků, kteří se velmi zajímali o nový stát, zahalený ještě ve třicátých letech do značné míry tajemstvím. V roce 1925 poutala velkou pozornost moderní a inovativní architektura Melnikova. Také Rodčenkův Dělnický klub a jeho multifunkční obsah se těšil velké pozornosti

⁹⁰ GROYS 2013, 10.

návštěvníků. Rodčenko psal, že ještě před otevřením klubu, když vchod byl oplocen provazem, každý den do něj vnikali návštěvníci, četli si knihy a časopisy.

Již od představení prvního sovětského pavilonu Konstantina Melnikova se účast SSSR na světových výstavách vždy těšila velkému zájmu tisku. Jak pavilon architekta Melnikova, tak pavilon architekta Iofana byly kritiky považovány za novátorské a lišící se od všech ostatních. Stejně tak byla v obou případech v tisku skloňována také propagandistická stránka těchto sovětských pavilonů.

Na pavilon architekta Iofana bylo více negativních kritických reakcí než na pavilon architekta Melnikova, protože kritici i návštěvníci byli vůči Sovětskému svazu a jeho politice zaujatí. Kritici zdůrazňovali, že se jedná o trumf domýšlivosti a neskrývané propagandy. Umístění pavilonu také ovlivnilo jeho vnímání veřejností. Obracelo pozornost na již tušený konflikt mezi SSSR a Německem, přestože to v té době nebylo cílem ani Německa, ani SSSR. Pavilony těchto zemí, včetně Itálie vnímané jako totalitní stát, byly hodnoceny negativně.

V jiných kritikách se recenzenti snažili pochopit poselství Sovětů. V soše od Věry Muchinové viděli symboliku šťastného sovětského národa nebo symbol práce. Pozitivně byly vnímány úspěchy SSSR v zemědělství a průmyslu a jednotlivé vystavované předměty. Komunistický tisk v obou případech popisoval pavilony výhradně kladně a podporoval propagandu, která byla náplní expozic. Pavilon byl široce srozumitelný pro všechny, zaujal téměř každého. Francouzský novinář Philippe Lamour napsal oslavně: *„[...] co je navždy vtisknuto do pamět Pařížanů, to je koruna tohoto slavnostního města, dosahující nebeských výšin, obrovská socha pavilonu Sovětů.“*⁹¹

Snaha SSSR prezentovat se na výstavě v roce 1937 jako demokratický stát vyšla na prázdno. Tím, na co byl kladen důraz výstavy, byl totiž sám Stalin, ne národ, jako tomu bylo v případě výstavy v roce 1925. Touto skutečností se SSSR zapsal do mysli návštěvníků jako totalitní režim.

Předpojaté názory na Sovětský svaz a jeho místo ve světové politice ovlivnily to, jak návštěvníci a kritici vnímali sovětský pavilon a výstavy v něm. Skutečnost, že dva pavilony (Německo a SSSR) se nacházely přímo naproti sobě, vyvolávala také rozruch a nutila návštěvníky zkoumat vystavované předměty v kontextu soupeření dvou zemí a dvou totalitních režimů, čímž odvracela pozornost diváků od samotného poselství expozic a nutila je porovnávat. Bylo možné se setkat také s názory, že s tímto kontrastem

⁹¹ GARF, f. 9499, op. 1, ed. 10.

již dopředu počítal hlavní architekt pařížské výstavy v roce 1934 Jacques Grebér. Například profesor architektury a designu, historie a teorie Danilo Udovički-Selb se domnívá, že Grebér tímto způsobem přidělil jednotlivé výstavní plochy zcela záměrně, aby tak dosáhl určitého účinku: „*zastupující vůči sobě nevraživé totalitní režimy, vytvořily pavilony triumfální bránu pro Eiffelovu věž*“.⁹² Tento vnější politický kontext se stal důležitým faktorem vnímání: klíčové prvky sovětské výstavy – výzvy k vzájemnému soužití v míru a demokracii byly zastíněny prizmatem konfliktu s Německem. Pavilon byl reklamou na sovětský režim, což bylo vnímáno kriticky. Vnímání pavilonu jako komunistické propagandy převážil nad kladným hodnocením dílčích výstavních oddělení. Propagandistický charakter umocňovala přehnaně zdůrazňovaná zobrazení sovětských vůdců, především Stalina, který byl v rámci expozice v pavilonu prezentován.

Když porovnáme postoje recenzentů k těmto dvěma pavilonům, můžeme říci, že hodnocení západního tisku bylo vůči pavilonu Iofana kritičtější. Opírali se přitom nejen o své osobní dojmy z expozice, ale také o oficiální pozice svého státu. Byla to také sovětská propaganda socialismu, která se promítla v roce 1937 do podoby pavilonu, která byla samozřejmě negativně přijímána. Pavilon Melnikova, ačkoliv byl také propagandou, nebyl vnímán tak negativně a byl přijímán vážněji. Melnikovův pavilon byl více hodnocen z hlediska uměleckého díla, ne z politického, jako tomu bylo v případě pavilonu SSSR v roce 1937.

Rivalita mezi dvěma politickými systémy – kapitalismem a socialismem ve 30. letech 20. století se projevila nejvyšší měrou na výstavě v roce 1937, kde se počet kritických článků namířených proti SSSR v tisku se logicky zvýšil. Takové politicky zaměřené články obsahovaly zejména propagandu a skutečně objektivní hodnocení architektury a umění bylo v pozadí.

Nemůžeme říci, že veškerá kritika sovětských pavilonů ve 20. nebo 30. letech byla neobjektivní, ale negativní hodnocení sovětských pavilonů bylo v největší míře, jak už bylo řečeno, ovlivněno politickou situací. Socialistický SSSR byl vnímán jako hlavní nepřítel kapitalistického systému západních států. Nekomunistický nebo pravicový tisk kapitalistických zemí evidentně ignoroval umění vystavované Sovětským svazem a nebo ho nehodnotil objektivně, protože trpěl řadou předsudků. Nejvíce se to projevilo na výstavě v roce 1937. Stejně tak komunistický a vůbec levicový tisk západních zemí

⁹² UDOVIČKI-SELB 2012, 15.

hodnotil pavilony Sovětského svazu rovněž neobjektivně, protože předem zaujímal nekritický oslavný tón.

V roce 1937 pavilon SSSR navštívily dva miliony lidí, z nichž většinu tvořila francouzská veřejnost, která přijala pavilon SSSR s nadšením. To potvrzuje obrovský zájem, který u Francouzů vzbudil Iofanův pavilon a zejména socha Muchinové. Boris Iofan v dopise své manželce pavilon hodnotil těmito slovy: „*Velkým úspěchem je nejen obsah pavilonu, ale také jeho architektura. Vím to od francouzských architektů, se kterými se setkávám. Především je pavilon zajímavý z boční fasády a ze 3/4 mostu. [...] Při otevření našeho pavilonu bylo hodně lidí. Kromě toho jsem se zúčastnil zahájení celé výstavy, byl jsem velmi dobře přijat hlavním architektem výstavy a seděl jsem s členy francouzské vlády.*“⁹³ Iofan také napsal, že během výstavby pavilonu SSSR se francouzští a zejména španělští dělníci vždy zastavovali a zdravili obrovské hlavy sousoší stojící na zemi zvednutím ruky s prsty sevřenými v pěst, což bylo obecně přijímané jako gesto solidarity dělníků.

V obou případech francouzský tisk i veřejnost vnímaly expozice SSSR celkem pozitivně. Po výstavě v roce 1925 Melnikov dostal nabídku navrhnout garáže v Paříži a v roce 1937 Francouzi žádali nechat sochu Very Muchinové ve Francii, což bylo odmítnuto vládou SSSR, protože socha měla pro Sovětský svaz velký symbolický význam. Pablo Picasso se dokonce podílel na získávání finančních prostředků na vykoupení sochy.

Ruská emigrace přirozeně reagovala většinou negativně na prezentované pavilony SSSR, avšak v případě Iofanova pavilonu v roce 1937 byla překvapena působivostí pavilonu, který byl vyroben z drahých materiálů, a rovněž předmětů v expozici, především ve srovnání se skromným pavilonem Melnikova v roce 1925, který podle jejich názoru naopak svědčil o tom, že sovětská vláda přivedla stát do úpadku a chudoby.

⁹³ IOFAN 1937, 105.

Závěr

Ve své práci jsem se zabývala pavilony SSSR na světových výstavách v Paříži v letech 1925 a 1937. Tyto dvě výstavy poskytly příležitost nastínit zahraničnímu publiku specifický obraz Sovětského svazu jako země, kde se měla formovat nová společnost, designovaná podle bolševických měřítek po revoluci v roce 1917.

Materiální a technický rozdíl mezi pavilony Konstantina Melnikova a Borise Iofana odrážel transformaci sovětského režimu v průběhu 12 let. Na výstavě v roce 1925 byl SSSR v počátcích budování nového komunistického státu a chtěl prostřednictvím radikálních uměleckých inovací zdůraznit novost sovětského společenského zřízení. Melnikovův konstruktivistický pavilon byl sice revoluční, ale expozice uvnitř přesvědčovala návštěvníky, že v Sovětském svazu žijí prostí pracující lidé a stát si cení a pečují o lidové umění jednotlivých národů, které sdílely tento obrovský stát. Proto v interiéru pavilonu byla velmi důležitým tématem mnohonárodní podstata Sovětského svazu. Expozice dále přesvědčovala, že komunistický stát klade důraz na kolektivní život a kolektivní dílo na rozdíl od individualistického Západu. Prezentace SSSR na pařížské výstavě v roce 1925 měla zlepšit obraz SSSR, narovnat vztahy s Francií a působit otevřeným dojmem.

Sovětský pavilon na Světové výstavě v roce 1937 měl jiný charakter. Připomínal 20. výročí tzv. Velké říjnové socialistické revoluce a jeho hlavním tématem byla oslava této události. Na rozdíl od prostého pavilonu z roku 1925 byl sovětský výstavní prostor pojatý velmi velkoryse. Chtěl světové veřejnosti prodat úspěchy dosažené v průběhu 20 let po revoluci. Hlavním tématem sovětské expozice byl „pokrok“ v budování socialismu. Přestože zdůrazňovala význam udržování míru a přátelských vztahů mezi zeměmi, byla ukázkou úspěchů SSSR v průmyslu jasnou demonstrací, že v případě vojenského konfliktu, který v té době hrozil, mohl být Sovětský svaz silným spojencem, nebo protivníkem.

Sovětská expozice se ze všech sil snažila ukázat, jakých výsledků dosáhla země díky socialistickému režimu a jeho vůdcům, Leninovi a Stalinovi. Architekti a umělci, kteří se na budování pavilonu podíleli, byli nuceni zapomenout na své staré odvážné avantgardní myšlenky a vyjadřovat se v duchu tehdy čerstvě formulovaného programu socialistického realismu.

Na rozdíl od pavilonu Konstantina Melnikova v roce 1925 byl pavilon Borise Iofana a Věry Muchinové skutečným ztělesněním totalitního režimu. Rafinovaně kombinoval socialistický realismus s některými prvky evropského modernismu. Toto svůdné spojení nakonec vzbudilo překvapivý obdiv například amerického architekta Franka Lloyda Wrighta. Americký architekt velmi obdivoval sovětský pavilon pro jeho dramatické a realistické sochy a pro jeho protáhlou konstrukci. Považoval ho za nejúspěšnější výstavní budovu na výstavě v roce 1937.⁹⁴ Dokonce se na pozvání Borise Iofana zúčastnil Všesvazového kongresu architektů v Moskvě v roce 1937 a aktivně se na něm účastnil diskusí [20]. Wright tehdy prohlásil: „*Víra v modernismus a stranu se stále protínají.*”⁹⁵

Obecně řečeno, Sovětský svaz se chtěl svými pavilony prezentovat jako mnohonárodnostní stát oddaný svým národům, dělníkům a rolníkům. Chtěl světové veřejnosti dokázat, že bolševické vedení přineslo těmto národům pokrok a výhody a také to, že mladý sovětský stát podporuje přátelské vztahy se zahraničními státy. Zřetelným cílem bylo ideologicky zasáhnout západoevropskou veřejnost a přesvědčit ji o životaschopnosti komunistického režimu a jeho morální, kulturní a ekonomické síle. O to Sovětský svaz kombinací architektury, písemných a vizuálních expozic na pařížských mezinárodních výstavách 1925 a 1937 usiloval a do značné míry se mu to také zdařilo.

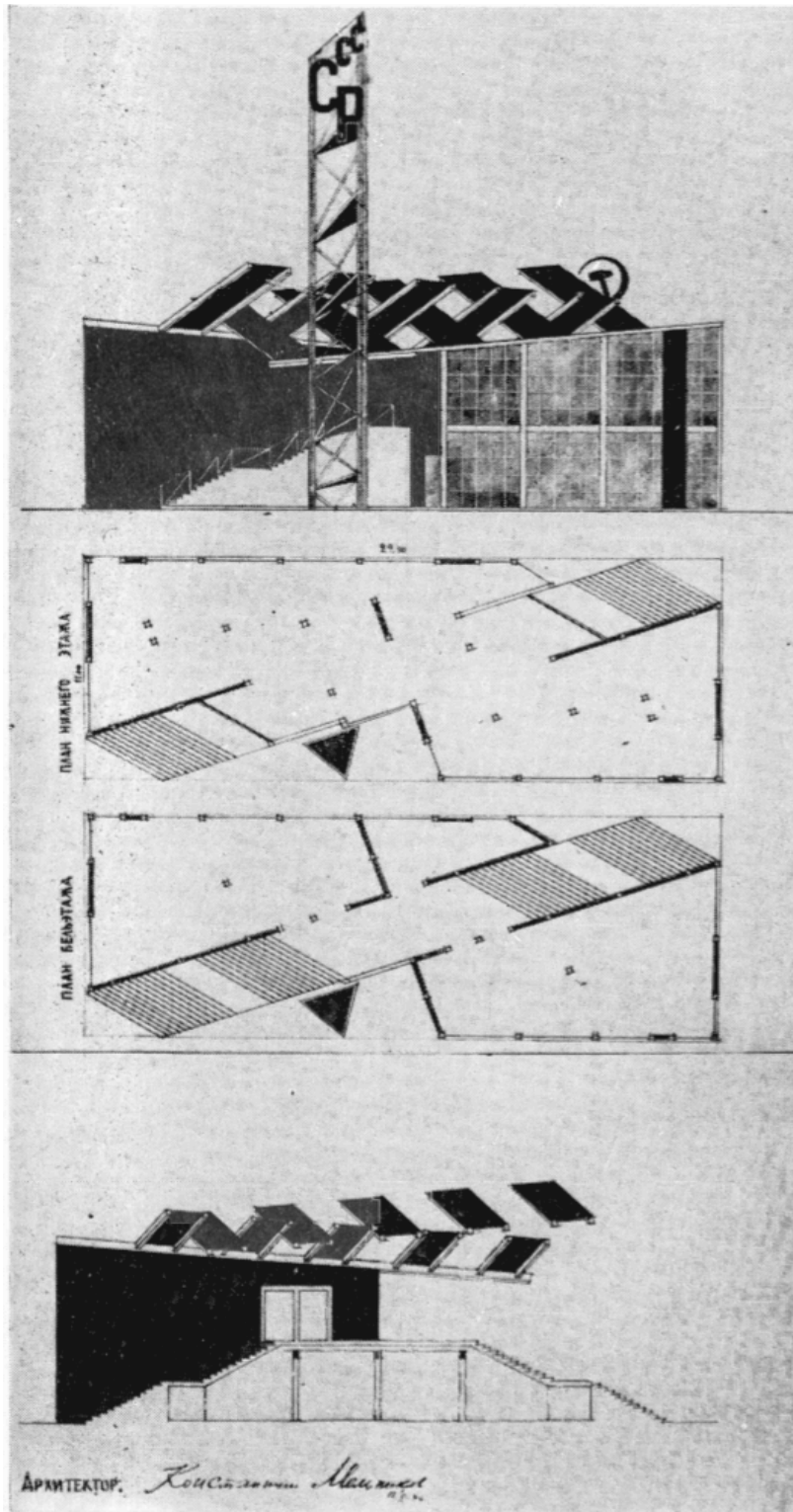
⁹⁴ UDOVIČKI-SELB 2012, 26.

⁹⁵ UDOVIČKI-SELB 2012, 34-35.

Obrazová příloha



1. Pávilon SSSR Konstantina Melnikova



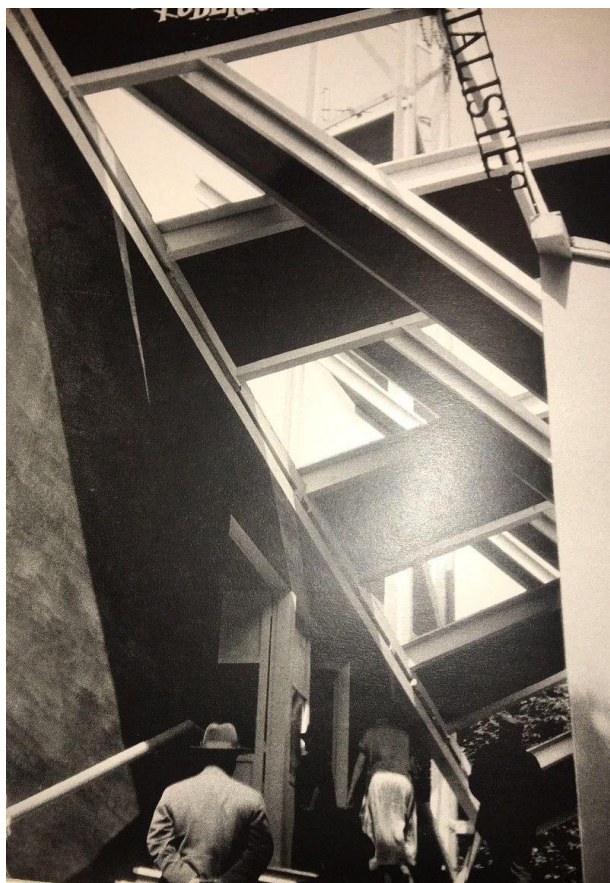
2. Návrh pavilonu SSSR architekta Konstantina Melnikova pro výstavu 1925



3. Dělnický klub Alexandra Rodčenko



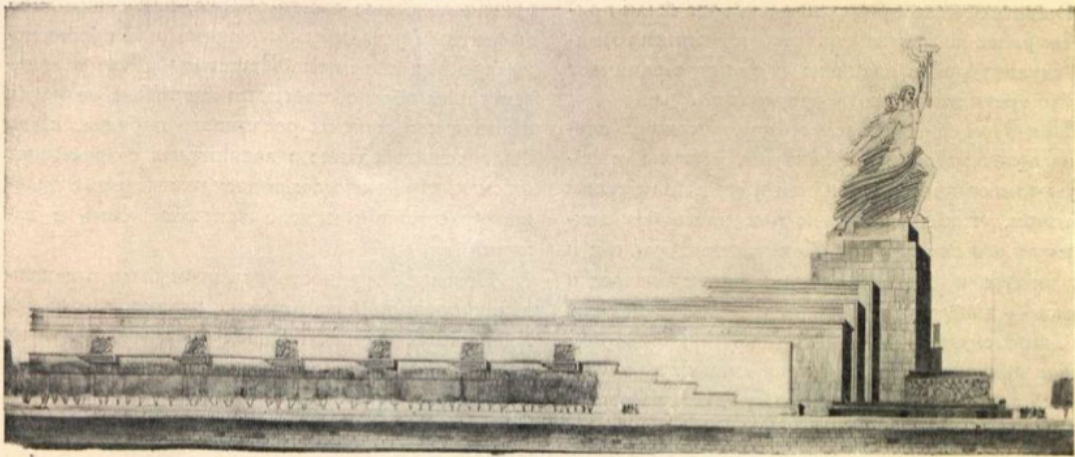
4. Rodčenkův šachový stůl



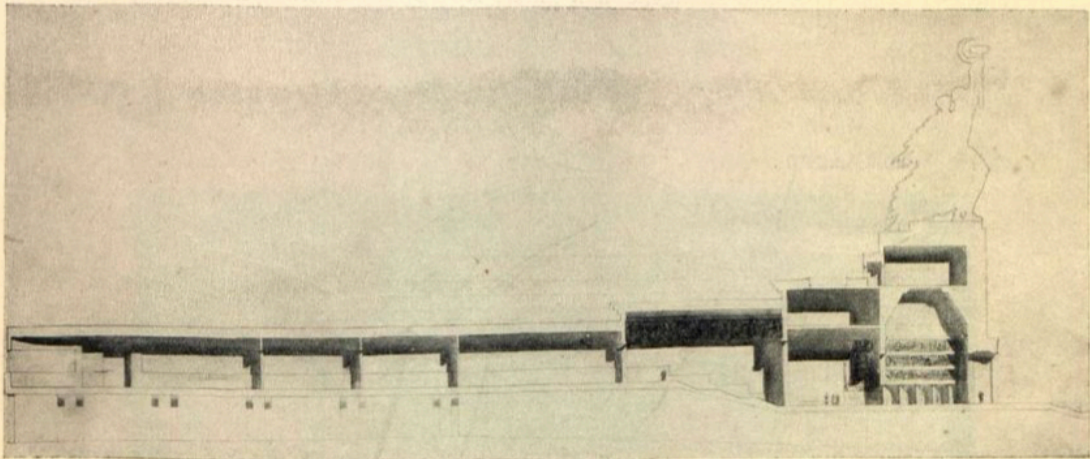
5. Návštěvníci v pavilonu SSSR na výstavě 1925



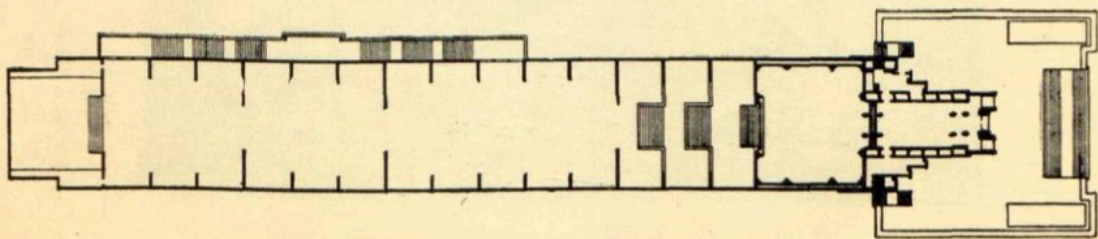
6. Pavilony SSSR a Německa proti sobě na výstavě v roce 1937



Боковой фасад (конкурсный проект)



Продольный разрез



План павильона

7. Návrh pavilonu SSSR architekta Borise Iofana pro výstavu 1937



8. Věra Muchinová v ateliéru s modelem sochy pro sovětský pavilon



9. Výstavba pavilonu SSSR pro výstavu 1937



10. Pávilón SSSR Borise Iofana se sochou Věry Muchinové



11. Socha Lenina v pavilonu SSSR



12. Exponovaný automobil v pavilonu SSSR



13. Socha Stalina v posledním sálu sovětského pavilonu



14. Sousoší Dělník a kolchoznice



15. Pootevřené rty sousoší (detail)



16. Ruce sousoší (detail)



17. Logo Mosfilmu



18. Karikatura sovětského a německého pavilonu ve francouzském časopisu Condide



19. Návštěvníci v pavilonu SSSR 1937



20. Boris Iofan s manželkou a Frank Lloyd Wright na architektonickém kongresu
v Moskvě v roce 1937

Seznam vyobrazení

1. **Pavilon SSSR Konstantina Melnikova.** Foto: CHAN-MAGOMEDOV 1990, 95.
2. **Návrh pavilonu SSSR architekta Konstantina Melnikova pro výstavu 1925.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 19.
3. **Dělnický klub Alexandra Rodčenska.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 23.
4. **Rodčenkův šachový stůl.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 27.
5. **Návštěvníci v pavilonu SSSR na výstavě 1925.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 18.
6. **Pavilony SSSR a Německa proti sobě na výstavě v roce 1937.** Foto: TOLSTOJ 2006, 364.
7. **Návrh pavilonu SSSR architekta Borise Iofana pro výstavu 1937.** Foto: ARKIN/IOFAN/MUCHINA/LVOV/NIKOLAEV/TARASENKO 1938, 15.
8. **Věra Muchinová v ateliéru a model sochy pro sovětský pavilon.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 90.
9. **Výstavba pavilonu SSSR pro výstavu 1937.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 91.
10. **Pavilon SSSR Borise Iofana se sochou Věry Muchinové.** Foto: http://republika11.ru/wp-content/uploads/2017/12/1_eZEjWZSkZlp5wx9s-53Idg.jpeg
11. **Socha Lenina v pavilonu SSSR.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 104.
12. **Exponovaný automobil v pavilonu SSSR.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 101.
13. **Socha Stalina v posledním sálu sovětského pavilonu.** Foto: ARKIN/IOFAN/MUCHINA/LVOV/NIKOLAEV/TARASENKO 1938, 31.
14. **Sousoší Dělník a kolchoznice.** Foto: ARKIN/IOFAN/MUCHINA/LVOV/NIKOLAEV/TARASENKO 1938, 38.
15. **Pootevřené rty sousoší (detail).** Foto: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/VORONOV.HTM>
16. **Ruce sousoší (detail).** Foto: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/VORONOV.HTM>

17. **Logo Mosfilmu.** Foto: https://posta-magazine.ru/wp-content/uploads/2020/01/1_mian_mosfilm-turns-95_posta-magazine.jpg
18. **Karikatura sovětského a německého pavilonu ve francouzském časopisu Condide.** Foto: https://ic.pics.livejournal.com/rudzin/11802609/356930/356930_600.jpg
19. **Návštěvníci v pavilonu SSSR 1937.** Foto: KOROBJINA/RAPPAPORT 2013, 105.
20. **Boris Iofan s manželkou a Frank Lloyd Wright na architektonickém kongresu v Moskvě v roce 1937.** Foto: https://i.archi.ru/i/752_502/247464.jpg

Seznam použitých zkratk

atd. = a tak dále

BIE = Mezinárodní úřad pro výstavnictví

GARF = Státní archiv Ruské federace

ГAXH = Státní akademie umění Rf / Gosudarstvennaja Akademiya hudožestvennyh nauk

MXAT = Moskevské akademické umělecké divadlo / Moskovskij Hudožestvennyj akademičeskij teatr imeni Maxima Gorkogo

NKVD = Lidový komisariát vnitřních záležitostí

RGASPI = Státní archiv Ruské federace sociopolitických dějin

RSFSR = Ruská sovětská federativní socialistická republika

SSSR = Svaz sovětských socialistických republik

tj. = to jest

tzv. = tak zvaný

VDNCh – rusky ВДНХ = Výstava úspěchů národního hospodářství / Vystavka dostiženij narodnogo hozajstva

VKHUTEMAS – rusky Вхутемас = Vysoké umělecké-technické dílny / Vysšie hudožestvenno-techničeskije masterskije

VKS = Všesvazová komunistická strana

Seznam literatury

- ARKIN 1937 — David ARKIN: Sovetskij paviljon/Architektura SSSR. Moskva 1937
- ARKIN/IOFAN/MUCHINA/LVOV/NIKOLAEV/TARASENKO 1938 — David ARKIN / Boris IOFAN / Věra MUCHINA / Petr LVOV / V. NIKOLAEV / P. TARASENKO: Paviljon SSSR na meždunarodnoj vystavke v Pariže. Architektura i skulptura. Moskva 1938
- BOIS/BUCHLOH/FOSTER/KRAUSS 2015 — Yve-Alain BOIS / Benjamin BUCHLOH / Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS: Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm. Moskva 2015
- DUFRENE 2002 — Maurice DUFRENE: Authentic Art Deco interiors from the 1925 Paris exhibition. Paris 2002
- CLARKOVÁ 2016 — Katerina CLARKOVÁ: Moskva, čtvrtý Řím: Stalinismus, kosmopolitismus a vývoj sovětské kultury 1931-1941. Praha 2016
- GOLOMŠTOK 1994 — Igor GOLOMŠTOK: Totalitaroje iskusstvo. Moskva 1994
- GROYS 2013 — Boris GROYS: Gesamtkunswerk Stalin. Moskva 2013
- HALADA/HLAVAČKA 2000 — Jaroslav HALADA / Milan HLAVAČKA: Světové výstavy od Londýna 1851 po Hannover 2000. Praha 2000
- HNÍDKOVÁ 2018 — Vendula HNÍDKOVÁ: Moskva 1937. Architektura a propaganda v západní perspektivě. Praha 2018
- GREENHALAGH 2011 — Paul GREENHALGH: Fair World: A History of World's Fairs and Expositions, from London to Shanghai, 1851-2010. Winterbourne, Berkshire: Papadakis 2011
- CHAN-MAGOMEDOV 1990 — Selim CHAN-MAGOMEDOV: Konstantin Melnikov. Serija: Mastera architektury. Moskva 1990
- KOROBJINA/RAPPAPORT 2013 — Irina KROBJINA / Alexander RAPPAPORT: Pavil'jony SSSR na meždunarodnyh vystavkách. Moskva 2013
- KUBELKOVÁ 2017 — Radka KUBELKOVÁ: Edvard Beneš mezi Londýnem a Moskvou. Vývoj spolupráce londýnského a moskevského exilu – od československo-sovětské smlouvy k přijetí Košického vládního programu. Praha 2017
- MANFRED 1973 — Albert MANFRED: Istorija Francii, tom 3. Moskva 1973
- RODČENKO 2014 — Alexander RODČENKO: V Pariže: iz pisem domoj. Moskva 2014
- STRIGALEV/KOKKINAKI — Anatolij STRIGALEV / Irina KOKKINAKI: Konstantin Stepanovič Melnikov: architektura mojej žizni: tvorčeskaja koncepcija: tvorčeskaja praktika. Moskva 1985
- SSSR a Parižskaja vystavka 1925. Mnenija otvetstvennyh političeskich dejatelej. Moskva 1925
- ŠPAKOV — Valerij ŠPAKOV: Istorija Vsemirnyh vystavok. Moskva 2008
- TOLSTOJ 2006 — V. TOLSTOJ: Vystavočnye ansambli SSSR 1920-1930 gody. Materialy i dokumenty. Moskva 2006
- TOOM/BEK 1957 — Leon TOOM / Alexander BEK: „Rabočij i kolchoznica“ – otryvok iz ustnyh vospominanij Věry Muchinoj zapisannyh v 1939-1940 godach. Moskva 1957
- STARR 1989 — Frederick STARR: Melnikov: Solo Architect in a Mass Society. Princeton 1978

Archivní materiály

GARF, f. 9499, op. 1, ed. 8. Státní archiv Ruské federace: Obzor materialov i exponatov Sovětskogo paviljona na Maždunarodnoj vystavke v Pariže.

GARF, f. 9499, op. 1, ed. 10. Státní archiv Ruské federace: Otzyvy inostrannoj pressy o Sovětskom paviljone na Meždunarodnoj vystavke v Pariže.

GARF, f. 9499. op. 2. Státní archiv Ruské federace: Priloženije k postanovleniju, 1936.

GARF, f. 5446 d. 26. ed. 1. Státní archiv Ruské federace: MEŽLAUK, 1936.

GARF, f. 5283, op. 11, ed. 5. Státní archiv Ruské federace: MELNIKOV, 1924.

RGASPI, f. 82, d. 762, ed. 1. 82-87. Státní archiv Ruské federace sociopolitických dějin.

Články

AMBROSI 1925 — Vilém AMBROSI: Vzpomínky z cesty do Paříže. In: Typografia XXXII, 1925, 212, 1–12

BALTER 1937 — Pavel BALTER: Na Meždunarodnoj Vystavke. In: Arhitektura SSSR, 1937, 39–43

DVOŘÁK 1925-1926 — Vilém DVOŘÁK: Architektura a mezinárodní výstava dekorativních a průmyslových umění v Paříži 1925. In: Styl VI (XI), 1925-1926, 75.

Erenburg 1926 — Ilja ERENBURG: Son o garaže. In: Ekran, 1926, září, 205

JANOUSEK 1925 — Ad. JANOUSEK: Mezinárodní výstava moderních dekorativních umění v Paříži. In: Nová Svoboda XI, 1925, 19, 307

KORANDA 1937 — František KORANDA: Zemědělství a pařížská výstava. In: Zemědělské zprávy XXXVII, 1937, 17, 137–138

KREJCAR — Jaromír KREJCAR: Poučení z pařížské výstavy. In: Přítomnost XIV, 1937, 633-635

LISKOVA/ŠULA 1937 — J. LISKOVÁ / I. ŠULA: Pařížská výstava – umístění – regulace. In: Architekt SIA XXXVI, 1937, 12, 183

LVOV 1937 — P. LVOV: Na pařížské výstavě. In: Nezávislá politika IV, 1937, 22, 1937

OHLÍDKA 1937 — Oldřich OHLÍDKA: Paříž, Marseille, Ženeva. In: Volná myšlenka XXVIII, 1937, 42, 302–303

P.A. 1937 — Závěry z pařížské výstavy. Pavilony velmocí. In: Světozor XXXVII, 1937, 26-52, 775–859

RAMBOSSON — Yvanhoé RAMBOSSON. "La participation étrangère." In: La revue de l'art ancien et moderne 267, 1925, June, 157–178

REŽNÝ 1937 — Karel REŽNÝ: Pařížská výstava nebude hotova ani za měsíc. In: Polední list XI, 1937, 135, 11.

TUGENDHOLD 1925 — Jakov TUGENDHOLD: Meždunarodnaja vystavka v Pariže. In: Tisk a revoluce/Pečat' a revol'ucija, 1925, 7, 26–66

STAVBA 1925-26 — Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925. In: Stavba IV, 164

STAVITEL 1925 — Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži. In: Stavitel VI, 114

PESTRÝ TÝDEN 1937 — Světová výstava v Paříži byla skončena. In: Pestrý týden XII, 1937, 49, 28

VARENNE 1925 — Gaston VARENNE: “La section de l’Union des Républiques Soviétistes Socialistes.” Art et décoration. Revue mensuelle d’art moderne 48, 1925, 113–119

VEČER 1925 — Před zahájením velkolepé dekorativní výstavy pařížské. Jak pro výstavu agitují. In: Večer XII, 85, 1

UDOVIČKI-SELB 2012 — Danilo UDOVIČKI-SELB: Facing Hitler’s Pavilion: The Uses of Modernity in the Soviet Pavilion at the 1937 Paris International Exhibition. In: Journal of Contemporary History, 1, Special Issue: Sites of Convergence — The USSR and Communist Eastern Europe at International Fairs Abroad and at Home, 13–47.

WRIGHT 1937 — Frank Lloyd WRIGHT: Architecture and Life in the USSR. In: Architectural Record, 1937, 61–65

Diplomová práce

SMITH 2016 — Bradley SMITH: The Politics of Soviet Self-Representation: Soviet Cultural Diplomacy at the 1925 and 1937 Paris World's Fairs (Diplomova/Bachelor Thesis Department of History and Classics University of Alberta). Edmonton 2016

Internetové zdroje

<https://www.bie-paris.org/site/en/about-the-bie/our-history>, vyhledáno 18. 5. 2020

SUZDALEV 1971 — Petr SUZDALEV: Rabočij i kolchoznica. In: Astronet.ru, <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/SUZDALEV.HTM>, vyhledáno 5. 5. 2020

SPEER 2005 — Albert SPEER: Tretij Rejch iznutri. In: Vospominanija rejchministra vojennoj promyšlennosti 1930-1945. http://militera.lib.ru/memo/german/speer_a02/index.html, vyhledáno 12. 5. 2020

VORONOV 1990 — Nikolaj VORONOV: Rabočij i kolchoznica. In: Astronet.ru, <http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/VORONOV.HTM>, vyhledáno 11. 6. 2020

<https://histrf.ru/lenta-vremeni/event/view/uchastiie-sssr-vo-vsiemirnoi-vystavkie-v-parizhie>, vyhledáno 6. 6. 2020