

**DANIELA KRAMEROVÁ**

PRAHA

## **„My prodáváme sny“**

### **Šáhova zakázka pro české umělce v sedmdesátých letech 20. století**

Veškeré umění jako součást dobového diskursu lze chápat jako politikum, u umění uplatněného přímo jako nástroj propagandy není nutné ani tak diskutovat o ideologické angažovanosti, jako spíš o míře uměleckého přínosu. Můžeme však tyto projekty posuzovat pouze po umělecké a řemeslné stránce? Je oddělitelná od obsahu, poselství a funkce? Kontaminuje nutně politická zátěž umělecké kvality? I v případě zavržení takových projevů je myslím zajímavé tyto polohy a zákruty umění poznat jako dokreslení obrazu doby, ilustraci mechanismů, životních a tvůrčích okolností.<sup>1</sup>

#### **Komplexní umění výstav**

Propagačním a reprezentativním podnikem par excellence je národní účast na světových výstavách. Československé pavilony v průběhu 20. století několikrát dokázaly upoutat pozornost architektonickým řešením, scénaristickou nápaditostí, technologickými inovacemi i jednotlivými uměleckými díly. Na montrealském Expu v roce 1967 začal také příběh uměleckých zakázek od iránského šáha a jeho rodiny v sedmdesátých letech 20. století.

Československá expozice v Montrealu, která zaujala iránského šáha s manželkou, kreativně rozvíjela způsob prezentace informací a uměleckých děl, včetně nápaditého užití moderní techniky – postupy osvědčené na předchozím, bruselském Expu v roce 1958. Jednou z hlavních příčin úspěchu československého pavilonu na světové výstavě v Bruselu byly audiovizuální programy: polyekrán, projekce na osm filmových pláten, a laterna magika, divadlu až estrádě bližší, propojující filmové a divadelní přístupy.

Audiovizuální prvky, rozvíjející dědictví totálního přístupu předválečných avantgard,<sup>2</sup> se na počátku šedesátých let staly oblíbeným až módním výstavnickým prostředkem (například na výstavě československého skla v Moskvě v roce 1959, na výstavě Československo 1960 a na Interkameře v

---

<sup>1</sup> Autorem výroku „My prodáváme sny“ je Jaroslav Frič (z rozhovoru s manželkou Alenou Čapkovou a synem Janem Fričem z 28. 5. 2012).

<sup>2</sup> Ve třicátých letech se nejen v Československu objevoval syntetický proud komplexní podívané, zahrnující spektrum prostředků od fotografie, divadla po film, doplněný purističtější konstruktivistickou linií. Už v československé meziválečné scénografii (především u E. F. Buriana) vznikla integrace projekčních prvků pomocí soudobé techniky. Koncem padesátých let umožnil technologický pokrok spolu s experimentátorskými pokusy rozvoj nových variací a kombinací stávajících prezentačních systémů i vznik nových komplexních projektů.

roce 1960) a dochází k obsahové a formální diferenciaci systémů dle způsobu a účelu využití.<sup>3</sup> Na Expo v Montrealu zaměřili tvůrci intermediální programy na diváckou aktivitu – kinoautomat Radúze Činčery, a na komplexnost a technickou náročnost filmové projekce – polyvize a diapolyekran Emila Radoka a Josefa Svobody. Inženýr a výstavník Jaroslav Frič, člen týmu zajišťujícího vznik a provoz montrealských audiovizuálních prezentací, se zde chopil příležitosti a zajistil kontrakt na následující audiovizuální propagační prezentaci iniciující budoucí kolosální zakázku.

### **Írán a Československo, sedmdesátá léta**

Írán byl v sedmdesátých letech 20. století ohniskem bouřlivého vývoje vedeného úzkou skupinou soustředěnou kolem šáha Muhammada Rezá Pahlavího. Bílá revoluce měla restrukturalizovat tradiční konzervativní společnost, ovládanou církevní i sekulární oligarchií, pomocí pozemkových reforem, privatizací podniků, emancipací žen, zřizováním veřejného zdravotnictví a školství. Přes tyto radikální proměny stále zůstávaly vláda, rozhodovací pravomoci a také ohromný majetek pevně v rukou panovnického rodu.

Vedle zdůrazňovaného zakotvení v domácí historii (především vztahování se k zakladateli perské říše králi Kýrovi II., na jehož slávu chtěl šáh navázat) se panovník s manželkou císařovnou Farah obraceli k soudobé západní kultuře, v níž se skvěle orientovali, především císařovna, která vystudovala v Paříži architekturu, byla duší řady kulturních podniků a oslav, včetně angažování československých umělců.<sup>4</sup> Ve snaze posílit národní sebevědomí a podpořit novou podobu státu se zakládala muzea (například Teheránské muzeum moderního umění) a kulturní centra, probíhaly masivní nákupy uměleckých děl či se každoročně pořádal velký mezinárodní festival v Šírázu.<sup>5</sup> Jedním z prostředků mezinárodní legitimizace a popularizace Íránu se staly opulentní oslavy 2 500 let trvání perské říše, na které se v polovině října roku 1971 sjely stovky prezidentů, premiérů a monarchů.

K rozvoji země za šáhovy vlády výrazně napomohlo několikanásobné zvýšení ceny ropy v průběhu sedmdesátých let, čímž monarchie velmi zbohatla. Írán byl v sedmdesátých letech spíše prozápadně orientován a pro obchod s ropou ho podporovaly Spojené státy americké a Velká Británie. V zájmu klidných vztahů usiloval Írán o dobrou spolupráci se Sovětským svazem i se zeměmi východního bloku. Komunistický i kapitalistický blok stále však shlížel na íránské reformy s určitými rozpaky a opatrností.

I přes odsuzování monarchistických i raně kapitalistických rysů íránské politiky pěstovalo Československo v sedmdesátých letech s Íránem nejvýraznější ekonomické styky ze všech komunistických zemí. V podtextu podpory průmyslové a kulturní výměny byly obrovské exportní možnosti jinak poněkud obtížně uplatnitelné československé strojírenské produkce i výrazný zájem o íránský plyn a naftu. Kulturní spolupráce tvořila možná nejefektivnější špičku ledovce průmyslových a

<sup>3</sup> Obrazové a zvukové experimenty se obecně rozšířily. V Bruselu se kromě československého pavilonu komplexnější způsoby užití médií objevily v americkém pavilonu v circoramě Walta Disneyho (kruhové kino, kde jedenáct projektorů promítalo současně na válcové plátno cestopisné pořady). V sovětském pavilonu mohli diváci obdivovat kinopanoramou – trojdílnou projekci na širokouhlý formát –, podobně fungovala i cinerama amerického tvůrce Freda Wallera a cinemiracle americké Smith-Dietrich Corporation.

<sup>4</sup> Velmi k tomu přispěl Jaroslav Frič, viz rozhovory s Radkou Zieglerovou z 24. 5. 2012, Alenou Čapkovou (pozn. 1) nebo Archiv Ministerstva zahraničních věcí, TO-ÍRÁN 1970-74, k. 2, čj. 01166/74 + 7. 4. 1974, 3. 11, 1974, 3. 5. 1978, kde je Frič zmiňován jako „téměř člen císařské rodiny“.

<sup>5</sup> Vystupovali zde například Yehuda Menuhin, Yannis Xenakis, Petr Brook, Jerzy Grotowski a Bread and Puppet Theater.

vojenských podniků. Vyvrcholením politické vztahů se stal čtyřdenní pobyt panovnické rodiny v Československu v roce 1977 (šáh obdržel Řád bílého lva a čestný doktorát práv a filosofie Univerzity Karlovy).

Bílá revoluce nebyla ovšem prováděna tak nenásilně, jak se prezentovalo. Odpor vůči ní byl vyvolán nejen množstvím a rychlostí změn, ale především korupčním prostředím, rozevíráním sociálních nůžek a s tím souvisejícím vzrůstem napětí, tvrdými akcemi tajné policie SAVAK, vězněním, mučením a popravami stovek politických odpůrců. Ve víru společenských proměn byly potlačeny politické svobody obyvatelstva. V opozici se propojili demokratičtí prozápadní liberálové s ultrakonzervativními duchovními a velkostatkáři. Snaha o navázání na předislámské kořeny (mimo jiné zavedení nového kalendáře iniciovaného datem založením perské říše) vzbuzovala nelibost ústící spolu s dalšími náboženskými, sociálními a ideologickými rozpory v násilný konec šáhovy vlády.

Svrhnutí šáha lidovou revolucí na přelomu let 1978–1979 však záhy otevřelo cestu k diktatuře, teokratickému režimu vedenému ajatolláhem Rúholláhem Chomejním, a stalo se spouštěčím mechanismem řetězu následných geopolitických událostí. Pád dynastie Pahlaví ukončil i období ekonomické a kulturní spolupráce nejen s představiteli vzdáleného Československa.<sup>6</sup>

## Art Centrum

Po úspěchu československých multimediálních projektů na světové výstavě Expo 1958 v Bruselu a 1967 v Montrealu začalo Art Centrum, založené v roce 1964 jako agentura zaštiťující prodej uměleckých děl do zahraničí (zpočátku především jednotlivých obrazů, grafik, soch a děl z užitě oblasti) intervenovat i do oblasti audiovizuální, scénografické a výstavnické. Zakázka od íránské panovnické rodiny představovala první komplexní projekt zahrnující velké architektonické zásahy, mnoho výtvarných, filmových a hudebních děl vytvořených speciálně pro vznikající projekty. Art Centrum tu, jako i v celé své existenci, balancovalo rozkročeno mezi domácí politickou kontrolou (českoslovenští představitelé si však byli vědomi nesporného ekonomického přínosu projektů) a zadavatelem, v tomto případě propojujícím orientální aristokratické cítění s ambicí k západoevropskému a americkému kulturnímu okruhu. Politická angažovanost pracovníků (jejíž míru a nutnost zde nebudu posuzovat) je zpětně ospravedlňována snahou vytvořit významné dílo, reprezentovat vlast v zahraničí a prospět ekonomice.<sup>7</sup> Art Centrum především přinášelo prostřednictvím velkých zakázek (jako těch z Teheránu) ekonomice socialistického státu značné devizové prostředky,<sup>8</sup> nemalé zprostředkovatelské honoráře získávali i samotní organizátoři – pracovníci Art Centra. Ti byli terčem závisti ústící v udávání jednotlivců i snahy zrušit organizaci jako celek. Manévrem tehdejšího předsedy vlády Lubomíra Štrougala, doceňujícího reprezentační a

<sup>6</sup> Přesto vztahy československých umělců a šáhovy rodiny neskončily. Po smrti Pahlavího navštívila Farah Díba soukromně v Československu své spřátelené umělce a jejich rodiny. – Viz rozhovor s Radkou Zieglerovou (pozn. 4) a Alenou Čapkovou (pozn. č. 1).

<sup>7</sup> Viz Hubert S. Matějček, *S uměním do celého světa*, Praha 2003. Ve svých pamětech (na s. 25) zakladatel Art Centra píše dokonce o pocitu průkopníků něčeho nového, co pomůže změnit situaci a modifikovat tehdejší systém. Boje za udržení organizace a jeho zásluhy popisuje i Ondřej Vávra, *Art Centrum jako subjekt komunikace o umění* (bakalářská práce), Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2007.

<sup>8</sup> Studie a umělecké realizace Muzea šestého Bahmánu přinesly asi 3 000 000 USD a výstavba stála ještě 7 000 000 USD, kontrakt na rekonstrukci a zařízení Mramorového paláce činil 2 850 000 USD.

ekonomický potenciál íránských realizací, se v roce 1977 přesunula agentura z kompetence Ministerstva kultury do pragmatictějšího okruhu Ministerstva zahraničního obchodu.

Pro velikost, časovou a organizační náročnost akce byla Art Centrem zřízena organizační kancelář a byt přímo v Teheránu, někteří autoři, připravující záběry pro audiovizuální programy či dohlížející na realizaci interiérů, pobývali v Íránu několik měsíců. Klíčem výběru tvůrců íránské expozice nebyla, tak jako často v případě jiných oficiálních zakázek, politická angažovanost tvůrců. Naopak Art Centrum exportovalo tvorbu na základě kvality, aktuálnosti a akceptovatelnosti v prostředí kupujícího (na Západě či na Dálném východě). Zakázky pro Art Centrum tak pomáhaly do jisté míry řešit existenční starosti méně oficiálních tvůrců. V tom lze i v následujících dekádách také spatřovat jeden z hlavních přínosů činnosti této organizace. Vedle prací přímo pro Teherán zajišťovalo Art Centrum pod koordinací Jaroslava Friče také výzdobu íránského pavilonu na několika světových výstavách.<sup>9</sup>

V roce 1969 založil Jaroslav Frič v rámci Art Centra tvůrčí skupinu SCARS (Science-Art-Sense<sup>10</sup>) – oddělení zabývající se využitím audiovizuální techniky pro výstavní účely. Výstavní prezentace vytvářeli pracovníci této skupiny pro klienty v Československu, Austrálii, Egyptě, Indii, Japonsku, Kanadě, Sovětském svazu, Spojených státech amerických, Tunisku a Venezuele. Programy vyzdvihující krásy země a obyvatel, historické aspekty a budoucí perspektivy pod vedením zadávající garnitury variovaly multiprojekční systémy propojované s hudbou a umělecko-řemeslnou prezentací.

Velké mezinárodní akce, ale i řada domácích přehlídek byly připravovány pracovníky národního podniku Výstavnictví,<sup>11</sup> sdružujícího významné architektonické, grafické, scénografické individuality mnohdy osobně nesoucí avantgardní kontinuitu.<sup>12</sup> Z tohoto okruhu vzešli i někteří významní pracovníci íránské zakázky.

### Jaroslav Frič

Montrealské Expo vyneslo tvůrčímu týmu, vedenému Jaroslavem Fričem, významný kontrakt – zakázku na expozici v pavilonu Britské Kolumbie pro Expo v japonské Okinawě. Neplánovanou zastávku v Teheránu při letu na jednání o japonské zakázce využili organizátoři k setkání s císařovnou Farah a k nabídce audiovizuálních projektů do šáhových služeb. Jaroslav Frič, hlavní organizační a do velké míry i ideovým motor české práce pro Teherán, zde poprvé zazářil v roli charismatického diplomata s vizí skvělých novátorských projektů. Při následné návštěvě tehdejšího prezidenta Ludvíka Svobody v Íránu v listopadu 1969 mu íránský šáh Muhammad Rezá Pahlaví sdělil své nadšení československým pavilonem v Montrealu a přání angažovat zúčastněné umělce k výstavě k chystaným

<sup>9</sup> Například audiovizuální program *Víno moudrosti* (1971) v Montrealu; *Velká harmonie* (1973) na Expo ve Spokane; *Země dvou moří* (1975) a *Olympijské hry* (1976) v Montrealu; *Na břehu moře si hraje děti* (1975) v japonské Okinawě a pro Montreal *Města a velkoměsta* (1976), *Sláva života* (1977) a *Krásy Íránu* (1978).

<sup>10</sup> Vedle Jaroslava Friče se na realizacích se podíleli umělci, filmaři, výstavníci, technici, mimo jiných Jaromír Šmejck, Věra Poláčková, Alena Čapková, Jan Eigl, Jiří Frič, Bohumír Chochoř, Miloš Král, Bohumír Míka, Jaroslav Štejskal a Jiří Valenta. Na jednotlivých realizacích spolupracovali i architekti Radoslav Máca a Vítězslav Novák, režisér Radúz Činčera, kameramani Emil Sirotek a Antonín Daňhel, fotografové Zdeněk Stuchlík a Zdeněk Martinovský, střihač Alois Fišárek, hudební skladatel Zdeněk Liška a další autoři.

<sup>11</sup> Z kolektivu pracovníků, připravujících Krohovu Slovanskou zemědělskou výstavu (1947), a integraci Propagační tvorby a Domu výstavních služeb vznikl v návaznosti na bruselský úspěch a další významné přehlídky (Československé sklo v Moskvě, 1959, a Československo 1960) 1. ledna 1961 národní podnik Výstavnictví.

<sup>12</sup> V podniku Výstavnictví tehdy pracovali například Radoslav Máca, Bohumil Ulrich, Josef Jiříčný, Vladimír Hora, Václav Šimice, Bohumil Rychlík, Dora Nováková, Stanislav Duda a Bedřich Votruba.

oslavám perské monarchie. Tím začala více než osmiletá spolupráce českých umělců s íránským dvorem.<sup>13</sup>

Jaroslav Frič (1928–2000), původně elektroinženýr,<sup>14</sup> pracoval jako technik a byl spoluautorem řešení částí některých expozic<sup>15</sup> už v československém pavilonu na bruselském Expu, podílel se i na výstavě Československé sklo v Moskvě; v Montrealu spolu s Radúzem Činčerou promýšlel technickou stránku kinoautomatu a spolupracoval na Svobodově polyvizi. Technické vědomosti propojil s prezentačními schopnostmi a invencí. Dlouhodobě směřoval do výstavnické oblasti – ke komplexním audiovizuálním projektům, které řešil nejen po technické, ale i koncepční stránce.<sup>16</sup> Vedle technických znalostí a dovedností vynikal Frič především organizačně a diplomaticky, byl schopný získat velkou zakázku, šarmem a vtípem okouzlit orientální aristokracii, západní obchodníky a s úspěchem vycházet i s nejvyššími představiteli komunistického režimu.<sup>17</sup> Tento enormně plodný autor vytvořil více než sto scénářů audiovizuálních programů, polovina z nich byla realizována v různých částech světa. Dokázal jako schopný manažer vybrat talentované spolupracovníky (v Teheránu působili například architekti Radoslav Máca, Radka Zieglerová, Stanislav Picek, hudební skladatel Zdeněk Liška, kameraman Emil Sirotek, střihač Alois Fišárek, scenáristka Věra Poláčková a výtvarní umělci Pavel Nešleha, Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý, Oldřich Kulhánek, Stanislav Kolíbal, Jan Hendrych, Markéta Trösterová, Bohumil Eliáš a Jiří Frič) a přimět je ke kvalitnímu rozvinutí jeho námětových a koncepčních impulsů. Na některé zakázky byly Art Centrem vypisovány soutěže, pokud spolupracovníky neoslovil Frič přímo, zastával rozhodující roli arbitra soutěží a výběrových řízení. Díky významné pozici hlavního zprostředkovatele velkého projektu se mu dařilo obhájit účast jinak spíše nepohodlných autorů a většinou jim i zařídit pracovní cestu.<sup>18</sup> Rozhodující roli sehrávaly Fričovy osobní zkušenosti, vkus a především odhad preferencí a požadavků zadavatele.<sup>19</sup>

Základní ideový koncept pro Teherán – apoteóza šáhova rodu a šáhových reforem – Frič a jeho spolupracovníci rozpracovali za použití kombinované audiovizuální techniky k vytvoření působivého iluzivního prostoru modulovaného proměnlivým zvukem a obrazem. Kombinací různých způsobů

<sup>13</sup> Petr Zídek – Karel Sieber, *Československo a blízký východ v letech 1948–1989*, Praha 2009. – Archiv Ministerstva zahraničních věcí, TO-ÍRÁN 1965-69, č. j. 01111ú76, 3. 11. 1976.

<sup>14</sup> Jaroslav Frič pracoval zpočátku v československém výzkumu jaderné fyziky, v roce 1953 se podílel na přípravě výstavy Atomy za mír, kde ho fenomén výstavnictví zaujal. Literatura o Jaroslavu Fričovi není početná, nejdůležitější je téměř nedostupná publikace Art Centra od Zdeňka Bazíka, *Jaroslav Frič*, Art Centrum Praha, 1986, a Svatopluk Malý, *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů – Laterna magika a polyekrany*, Praha 2010. Fričovými audiovizuálními programy se zabývá i Miroslav Klivar, *Estetika nových umění*, Praha 1970. Hlavním zdrojem informací byl pak rozhovor s manželkou Alenou Čapkovou a synem Janem (pozn. 1).

<sup>15</sup> Frič řešil hlavně vstupní prostory a expozici energetiky.

<sup>16</sup> Frič se také dlouhodobě věnoval pedagogické činnosti a teorii užití audiovizuální techniky – dvanáct let vyučoval výstavnictví na žižkovské Střední uměleckoprůmyslové škole, v letech 1963–1974 působil na DAMU v oddělení divadelního výtvarnictví, kde se specializoval na tematiku světa a akustiky. Po desetiletí byly za hlavní zdroje a učebnice světelné a audiovizuální práce považovány Fričovy *Světelná technika v obchodě*, Praha 1964, a *Světelná technika v umění*, Praha 1970, mimo to vydal řadu odborných pojednání – například *Audiovizuální psychoanalýza*, *Zařízení pro audiovizuální show* – viz Bazík (pozn. 14).

<sup>17</sup> Frič byl za svou propagační práci oceněn mimo jiné Státní cenou Klementa Gottwalda.

<sup>18</sup> Přesto bylo záhodno vybavit autory pokud možno nějakým osvědčením ideologické způsobilosti – malíř Bedřich Dlouhý vzpomíná například na shánění posudku od místní organizace Komunistické strany Československa. Nejpřísnější opatření postihlo sochaře Stanislava Kolíbala, který musel svou dekorativní stěnu do přízemní Mramorového paláce vytvořit pod krycím jménem architekta Máci, viz *Stanislav Kolíbal, Retrospektiva*, Praha 1997, s. 231. Cesty pracovníků do Íránu byly také většinou provázeny otevřenějším či skrytějším politickým dohledem.

<sup>19</sup> Pro volnost, malou popisnost a reprezentativnost neakceptoval Frič například návrh šáhovy podobizny od sochařky Vlasty Prachatické.

využití audiovizuálních prostředků eskaloval emotivní účín prezentací a naplňoval potřebu silného, nevšedního zážitku.<sup>20</sup>

Primárně nepůsobily fyzicky jen samotné exponáty, jako spíš proměnlivý tok filmových obrazů. Zásadní roli neměla ani statická výstavní grafika. V souladu s aktuálními trendy a také s účely prezentací byla potlačena textová informace ve prospěch vizuálního, ale i motorického dojmu a emocionálního prožitku. Po technicko-umělecké stránce Frič rozvíjel Svobodovy a Radokovy ideje k novým druhům a kombinacím projekcí, zvukových a světelných show, kterým dokázal najít efektní pojmenování (například *Sférorama* a *Vertikální cinemaskop* v pavilonu Britské Kolumbie na Expo v Ósace, 1970; *Integrovice* pro pavilon Evropského hospodářského společenství Ósace, 1970; *Optofonní báseň* na výstavě Vítězství lidu k 25. výročí února, 1973 ve Výstavním paláci U Hybernů v Praze; *Rondovize* v pavilonu Evropského společenství na Expo 1984 v New Orleans 1984). Na rozdíl od Svobodových divadelních i výstavních audiovizuálních realizací, vznikajících v souladu s rozvíjením uměleckého tématu, rozpracovával Frič možnosti komplexní prezentace spíše v propagační oblasti. Technické inovace směřovaly k novému prožitku; monumentalitou, důmyslným kombinováním smyslových, motorických i racionálních podnětů nově zasahovaly komplexitu osobnosti. Výsledné představení díky vizualitě i práci s dalšími základními impulsy univerzálně oslovovalo publikum vycházející z různých kulturních kořenů s diametrálně rozdílnou úrovní vzdělání i životní zkušeností.

Obsah byl ale stabilně podřízen zakázce, propagaci zadavatele, jehož politická orientace byla v tomto případě umělci lhostejná. Přes širokou technickou invenčnost a kultivaci prostředků zůstávají Fričovy kreace ve výstavnické, užití rovině. Od experimentátorů typu Nouvelle tendance, Groupe de Recherche d'Art Visual, Gruppo T, Gruppo N či Zero dělí Friče služebnost projektů, v níž se vyčerpávají umné efekty bez dalších výrazných myšlenkových a uměleckých ambicí, posunů a úvah. Není tu, jako například v okruhu Expanded Cinema či širokého proudu videoartu (kdy se také používá mimo jiných multiscreenová projekce), reflektována a tematizována samotná disciplína, neřeší se tu podobné problémy jako v oblasti volného umění (to je zde, spíše v aplikované podobě, pouze použito – začleněno do koncepce). Fričovým projektům je tak možno přiřadit postřeh technického a teoretického specialisty na audiovizuální systémy Jana Eigla: „... *forma co do kvantity a kombinovanosti sdělovacích prostředků není v korelaci s mírou umělecké hodnoty prezentace.*“<sup>21</sup> Přibližuje se zde možná nebezpečné území, ke kterému podotkl už jeden z tvůrců polykeranu Emil Radok: „... *stane-li se polyekrán jen efektní technickou sensací, zanikne, protože může existovat jedině jako skutečné umění.*“<sup>22</sup>

### **Propaganda pro všechny smysly**

Monumentální muzeální podniky, na jejichž výzdobě pracovali čeští umělci, vznikly nebo byly rekonstruovány za účelem prezentace a oslavy šáhovy dynastie a jím prováděných reforem ústíích

<sup>20</sup> Důležitou úlohu této funkci připisuje Max Bill: „Často jsem se snažil zjistit, proč jsou výstavy navštěvovány. Shrnul své poznatky, došel jsem k výsledku, že většina návštěvníků očekává nějakou sensaci, tedy něco, co převyšuje rámec jejich normálního života.“ Max Bill, O výstavnictví, *Blok III*, 1948, č. 2, s. 102.

<sup>21</sup> Jan Eigl, *Využití audiovizuálních prostředků pro oblast kultury*, Praha 1980, s. 18.

<sup>22</sup> Klivar (pozn. 20), s. 70.

v proklamovaný rozvoj říše. Orientální opulenci materiálů a zdobnost tu doplňovaly aktuální technologie a inscenační přístupy. Podobně jako v komunistických monumentech a velkorýsých prezentacích, s nimiž měli čeští autoři své zkušenosti, šlo i v případě íránských podniků o vytvoření nadsutečného zážitku, vytržení z běžné reality. Nový technickými prostředky obohacený gesamtkunstwerk měl spolu s tradičními prostředky monumentality, prostornosti a materiálového bohatství vytvořit moderní alternativu sakrálního prostoru, apoteózu rodu a ideologie, vytvořit a legitimizovat nový kult.

O práci na těchto projektech se ucházelo několik zahraničních týmů, bylo zorganizováno několik soutěží, rozhodnutí o výběru československých pracovníků podpořily jak úspěchy montrealské expozice, tak diplomatické působení Jaroslava Friče.

V podzemí památníku Šahjád, monumentálním oblouku mladého ambiciózního íránského architekta Hosseina Amanata,<sup>23</sup> spojujícím orientální ornament se symbolikou císařství, oslavovala dynastii a šáhovu Bílou revoluci expozice československých autorů. Podzemní prostory zaklenuté ocelovou mostní konstrukcí zahrnovaly obrovský sál, foyer a další místnosti s muzeální prezentací. Program pro ně byl vytvořen v několika fázích. Nejdříve (do roku 1975) pod vedením architektů Radoslava Máci a Radky Zieglerové vznikaly expozice dějin íránského státu v osmi za sebou řazených místnostech<sup>24</sup>, kterými návštěvníci proplouvali na posuvných chodnících. Expozice zde ve spolupráci architektů s Jaroslavem Fričem (program *Dědictví věků*) kombinovala reálné předměty, fotografie, zadní projekci a světelné efekty s pohybem diváků. Filmové záběry a diapozitivy střídaly dynamické momenty (sprintér, závodní auto, havárie, pád na překážce a raketa) s kontrastně pomalu pracujícím sochařem, klidným krmením holubů, pohledem na lidské oči. Prostor byl geometricky členěn pomocí lomených útvarů (pětiúhelník, jehlan a hranol). Projekci ve druhém prostoru, zaměřeném tematicky na historii (Persepolis), doplňovala leptaná skla s historickými motivy od Bohumila Šimice. Ve třetím oddíle, nazvaném Dobro, se zrcadlová multiprojekce propojovala s odrazy diváků, čímž byl opět vnímatel novým nápaditým způsobem vtažen do samého díla. Ideální krajiny představovala fantaskní dioramata kombinující malbu s plastickými kovovými a skleněnými elementy.<sup>25</sup> Zvuková složka skladatele Zdeňka Lišky se při proplouvání expozic prolínala a záměrně mísila. V tomto případě, ale i v dalších teheránských projektech netvořila závěrečný doplněk, ale základní stavební prvek. Snahou a cílem technicky inovativní expozice bylo zasažení co možná nejširšího spektra divákovy osobnosti – od různých smyslových vjemů přes motorický zážitek po intelektuální podněty. (Frič dokonce uvažoval i o dalším rozvinutí komplexity vjemu – zapojení čichových prožitků vůně či pachu, o zvýšení či snížení teploty v sále.) Širokým výstavním a propagačním účelům ideálně posloužil důraz na vizualitu na úkor textové informace. Ve foyer Šahjádu byl učiněn první významný krok na cestě k pozdějším

<sup>23</sup> Integrace československých umělců do vzdálené kultury neprobíhala vždy hladce – právě hlavní architekt památníku Šahjád byl o přínosu spolupráce poměrně pracně přesvědčován, viz Matějček (pozn. č. 7), s. 86. Koordinace přestavby Mramorového paláce s architektem Hazratem probíhala oproti tomu ve výrazně příznivější atmosféře. Architektka Zieglerová vzpomíná na přátelská setkání a snahu kolegy přiblížit jí kulturní kontexty (viz pozn. 4).

<sup>24</sup> Expozice v jednotlivých místnostech byly pojmenovány jako Chaos světa, Persepolis, Dobro a zlo, Válka a mír, Básníci, Bílá revoluce, Korunovace a Vize budoucnosti.

<sup>25</sup> Sochařsky se na tvorbě dioramata podílel mimo jiných Stanislav Kolíbal, Hugo Demartini, skleněné detaily vytvářel Marian Karel a obrazové pozadí Jan Vachuda.

komplexním audiovizuálním prezentacím a v některých rysech tu bylo vytyčeno dodnes zcela nevyplněné směřování.

Pro monument vzniklo pod vedením Jaroslava Friče<sup>26</sup> průběžně několik audiovizuálních programů: *Dědictví věků* (1971) s dalšími mutacemi (1974–1976), *Ozvěny oslav* (1972), *Plameny pouště* (1977) a *Děti* (1978).

Kromě hlavního sálu a foyer našla v dalších místnostech a chodbách uplatnění díla několika umělců přizvaných z Československa. Hugo Demartini tu v roce 1975 realizoval dekorativní strop a kašnu v atriu – kompozici tří diagonálně posunutých kruhových pater završenou lesklou zrcadlovou koulí. Sklářský výtvarník (který zaujal už monumentální fontánou z vrstveného skla v Montrealu) Bohumil Eliáš zde vytvořil lustr a monumentální plastiku *Zrcadlo času* na náměty perské mytologie a kultury, Bedřich Dlouhý provedl rozměrné oslavné olejomalby.<sup>27</sup>

V letech 1975–1977 vznikala další rozměrná propagační expozice – Muzeum šestého Bahmánu.<sup>28</sup> Fričův projekční systém Teatron tu propojoval muzeum s divadelní a filmovou prezentací, pro něž architekt Stanislav Pícek přizpůsobil sál. Hlavní sál byl slavnostně koncipovaný v černozelelé barevnosti; jeviště oddělovala kovově potišťená opona s motivy Persepole a velkým stylizovaným motivem slunce Jarmily Trösterové.<sup>29</sup> Prostoru pod jevištěm dominoval stylizovaný bronzový reliéf lva sochaře Vojtěcha Paříka pokrytý plátkovým zlatem. V jevištní části ze stropu viselo dvanáct vysokých pohyblivých sloupů, na které byly přední i zadní projekcí promítány diapozitivy. Sloupy se pohybovaly vodorovně, různě se prolínaly a překrývaly. Hlavní projekce filmů probíhala souběžně na třech velkých plátnech (*Zrodil ses k radosti hvězd* a *Dny slávy*, 1977). Během promítání se tak permanentně měnil obrazový tvar. V této realizaci dospěl audiovizuální program do monumentálních, ohromujících rozměrů. Spodní část jeviště tvořila kompozice z bloků carrarského mramoru s mosaznými zlacenými reliéfy a texty o Bílé revoluci. Na skleněném stropě se opět objevovala proměnlivá projekce. Hnědá zrcadla na bočních stěnách pravidelně rytmizovaných břity tvořila efekt nekonečného prostoru, celkové ztmavení a zamlžení podporovalo slavnostní a mystický dojem. Dekorativitu podtrhovaly tapisérie Markéty Venhodové díky zvláštní technice působící jako kožená ražba. Několikrát denně v sále probíhal audiovizuální program – hudebně filmové představení, doprovázené recitací živého aktéra, schodiště, na které se také promítalo, se stalo hledištěm. Mezi programy se sál proměňoval v muzeum – propagační expozici.

Vedle opulence materiálů a víceméně klasické umělecké výzdoby byly íránské šáhovy monumenty pozoruhodné a současné především díky zapojení neaktuálnějších výstavních prostředků – umnému propojení zvuku, obrazu (fotografie, filmu), pohybu a světla. Poetické ladění, střihové kontrasty mikro a makrosvětla, detailu a celků, okamžiku a plynutí, rytmus, kompozice, odrážejí nejen bruselské a montrealské dědictví, ale i zakořenění v tradici české filmové avantgardní školy. Zásadní roli sehrála i zvuková složka – původní skladby génia české filmové hudby Zdeňka Lišky, tvořící dynamiku, někdy samostatně prezentující momenty fabule, někdy podporující obrazovou složku, jindy vstupující do

<sup>26</sup> Scénáře zpracovávala Věra Poláčková, technickou stránku řešil Jan Eigl.

<sup>27</sup> Na realizaci děl Bedřicha Dlouhého se přímo v Teheránu podílel restaurátor Jan Vachuda.

<sup>28</sup> Šestý Bahmán je 6. únor – datum vyhlášení šáhovy Bílé revoluce.

<sup>29</sup> Akademická malířka Jarmila Trösterová, dcera jevištního výtvarníka Franiška Trösterera, žačka Antonína Kybala.

dialogu, estetického kontrastu. Nejosobitějším dílem je Liškova hudba pro Muzeum šestého Bahmánu – rozsáhlejší a uzavřenější formy napsané pro velké symfonické těleso, využívající obrovského spektra nástrojového obsazení, i za účasti smíšeného sboru, stály u zrodu celé koncepce tohoto památníku.

Pro sbírku obrazů dynastie Quádžár (perské umění 18.–20. století) byla v Galerii Negarestan v letech 1973–1975 transformována vila šáhovy matky (pod architektonickým dozorem Radky Zieglerové). Galerijní prostor oživoval opět Fričův audiovizuální způsob prezentace (program *Svatí a lidé*, 1973). Vedle stálé expozice vysoce stylizovaných portrétů, se ve výstavní síni představovaly dočasné výstavy. Vývoj dynastie měl alegoricky prezentovat oltářně koncipovaný triptych z vrstveného skla a skleněná mozaika Bohumila Eliáše. Hudebně expozici doplňovala Liškova kompozice *Svatí a lidé* (1975).

Uměleckým vyvrcholením československých projektů se patrně stala rekonstrukce a zařízení Mramorového paláce<sup>30</sup> (dokončeno v roce 1976) – velká proměna paláce bývalého šáha (kvazihistorické stavby z roku 1937), který dostal nový interiér i exteriér včetně střechy. Expozice oslavující padesát let dynastie Pahlaví byla umístěna v několika sálech pokrytých mramorem a drahými kovy. V auditoriu, pro které vytvořila textilní stěnu Markéta Venhodová, opět probíhal Fričův komponovaný program. Historický vývoj prezentovala série grafických koláží leptaných do kovových desek, na kterých v průběhu asi ročních příprav v Československu pracovali Pavel Brom, Oldřich Kulhánek a Jan Krejčí. Ústřednímu sálu dominovala geometrická plastika Huga Demartiniho *Stůl zákonů* kontrastující s historickou architekturou – kruhový sokl s centrální nakloněnou mramorovou krychlí prorůstanou třemi zrcadlivými zlacenými koulemi a obklopenou deskami s vytesanými citáty. Vlastní Demartiniho tematika základních prostorových těles, jejich průniku, lability a stability, uzavřenosti a zrcadlení je zde materiálově posunuta k reprezentativnější, dekorativnější poloze. Na rozdíl od většiny děl, která byla vyrobena v českých dílnách a instalována v Teheránu, probíhalo odlišné Demartiniho stolu v renomované bavorské dílně, z níž se objemné a těžké dílo transportovalo přes Turecko.

Pro přízemní místnost s dvouramenným schodištěm vytvořil Stanislav Kolíbal segmentovou kovovou a kamennou stěnu. Rozměrnými historicko-alegorickými olejomalbami oslavoval opět íránskou monarchii Bedřich Dlouhý. Do fantaskních historizujících i volnějších meditativních krajín zasadil heroické portréty šáha i jeho panovnického otce. Pět bronzových reliéfů, stylizovaných plastických map shrnujících význam, historii a proměny Íránu vytvořil sochař Jan Hendrych. Témata tu byla – představena ve stylizovaném symbolu – začleněném fragmentu (vlaková kola – budování transíránské železnice, řetězy – osvobození Íránu). Integrace reálných předmětů odpovídá souběžně linii Hendrychovy volné tvorby i kontextu nové figurace a pop artu obecněji (zde samozřejmě v obsahově propagační úloze).

K umělecky pozoruhodnějším realizacím patří řešení reliéfů stěn a stropu oválného sálu Pavla Nešlehy (za architektonické spolupráce Radky Zieglerové). Vrstevnicové, zesponu prosvětlované

---

<sup>30</sup> Chris Powell, The Kakh-e-Marmar into a museum, *Teheran Journal*, 1976, July 1, nestránkováno.

organické reliéfy vyrůstají ze soudobé Nešlehovy tvorby – volně navazují na svítidla rozvíjející stylizovaný motiv ruky. Téma je postupně abstrahováno do formy plující mezi geometrií, organickými i krajinnými asociacemi. Technologie vrstvení a spodního prosvětlování vytváří dojem kresby světlem.<sup>31</sup> Podobně koncipována byla i Nešlehova výprava představení *Depeše na kolečkách* Studia Ypsilon a návrh meditativního prostoru v podobě dvanáctistěnu a reliéf vystavený v roce 1974 v Baukunstu v Kolíně nad Rýnem. Na základě tohoto reliéfu byl Nešleha osloven Fričem nejprve k vytvoření světelných sloupů pro íránský pavilón v japonské Okinawě (1974) a posléze k práci pro Teherán. Nešlehova prosvětlená ovoidová místnost v Mramorovém paláci nesla meditační charakter interiéru jakési symbolické mozkovny. Mohutné reliéfy z umělého kamene (jejichž náročné odlévání probíhalo po částech v dílnách na Slapech<sup>32</sup>) byly odhmotněny užitím světla a zmnoženy kombinací se zrcadlovými plochami. Labyrintický, ale i organický, nadsutečný prostor navozoval představy ponoru dovnitř organismu i vystoupení do mimotělesné sféry, tematizován je tu vztah mikro a makrosvěta.<sup>33</sup> Nešlehův prostor byl doplněn Liškovou hudbou a Fričovou videosekvencí, zachycující císařské oslavy. Tato kombinace z hlediska Pavla Nešlehy degradovala původní koncepci čistého meditativního prostoru.<sup>34</sup> Přes určité komplikace a omezení dané složitou technickou realizací, transportem, požadavky zadavatele a organizátorů dokázal Nešleha v Mramorovém paláci využít ojedinělou příležitost komplexně zhmotnit vnitřní představu a vytvořit silně působící prostor. Přesto se Nešleha při nabídce k pokračování teheránské spolupráce v památníku Šahjád rozhodl zbavit se tlaku oficiálních zakázek a pokračovat raději cestou vlastní volné tvorby.

### **„Vydrží to ještě dalších sto let“<sup>35</sup>**

Práce řady zaměstnanců Fričova okruhu v Íránu splnila svůj účel a byla zadavateli velmi kladně hodnocena. Při návštěvě tehdejšího předsedy vlády Lubomíra Štrougala v Teheránu při slavnostním otevření Mramorového paláce v listopadu 1976 šáh a jeho žena mluví o práci kolektivu Art centra v superlativech.<sup>36</sup> Jaroslav Frič a Hubert S. Matějček byli poté honorováni vysokým íránským státním vyznamenáním TAJ III.

Během islámské revoluce 1978–1979 ostrým dějinným stříhem končí nejen výjimečná kulturní zakázka. Poslání propagačních památníků se radikálně mění. Šáhovo jméno je z názvosloví systematicky vymazáno a jeho oslavný monument je nyní překřtěn na památník svobody – Azadi (s typicky totalitní mírou její proklamace). Duhová pohádková bublina se rozprskává a pouze ojedinělé

<sup>31</sup> Technologický postup výroby těchto svítidel si Pavel Nešleha nechal v roce 1970 patentovat.

<sup>32</sup> Tímto způsobem, tj. realizace v českých uměleckořemeslných dílnách a transport a instalace na místě za dohledu autora, byla vytvořena většina uměleckých zakázek.

<sup>33</sup> V přípravné fázi studoval Nešleha materiály o významu světla v íránském umění a architektuře, konzultoval téma s historikem umění a architektury Václavem Mencillem (tento mimo jiné také bývalý učitel Jaroslava Friče měl možnost při návštěvě svého žáka studovat íránskou kulturu na místě). Viz rozhovor s Mahulenou Nešlehovou z 23. 4. 2012 a knihu Petra Wittlicha a Mahuleny Nešlehové, *Pavel Nešleha*, Praha 2004.

<sup>34</sup> Viz Mahulena Nešlehová – Petr Wittlich (edd.), *Demartini*, Praha 2010, nestránkováno: „Byla to obrovská zkušenost i zážitek. Ale opětná nespokojenost s funkcí, jejímž audiovizuálním programem světelná poetika potemněla a čistota bílé zešedla, mě přivedla zpět ke kresbám a malování.“

<sup>35</sup> Jaroslav Frič na adresu rekonstrukce Mramorového paláce v článku: Chris Powell, *The Kakh-e-Marmar into a museum*, *Teheran Journal*, 1976, July 1, nestránkováno.

<sup>36</sup> Kulturní činnost SCARSu pro Teherán vyzdvihuje i zpráva velvyslance v Íránu o stycích na poli kultury a školství z 26. 8. 1975. Zmiňuje všeobecné uznání dvora včetně šáha a hlavně císařovny i dalších íránských vedoucích činitelů. Národní archiv, Archiv Federálního ministerstva zahraničního obchodu, odbor 11, RZ Indonésie, Irák, Írán, kart. 10, archivně nezpracovaný fond.

výzdobné fragmenty slouží po delší dobu v jiné dekorativní funkci (například opona muzea Šahjád, části Galerie Negarestan).

Možná nejprogresivnější připravované realizace tak zůstaly pouze v náčrtech a modelech – dynamická plovoucí propagační expozice jako umělý ostrůvek na moři a teheránské kulturně-propagační centrum řešené jako geometrická trubková konstrukce, kterou měl návštěvník projíždět a která se měla jako prostorová grafika otvíráním a zakrýváním jednotlivých částí průběžně proměňovat, a devítipodlažní budova národní knihovny, mezi jejímiž dvěma křídly proudil umělý potok.<sup>37</sup>

Je několikaletá práce českých umělců v Íránu pouze bizarní epizodou bez jakéhokoliv dalšího pokračování a významu? Z historických okolností je jasné, že na přímé pokračování lukrativních reprezentativních zakázek mohli čeští umělci i ekonomové zapomenout a žádná z následujících zakázek ani nedosáhla podobných rozměrů.

Pokud jde o umělecký význam, není ze současných omezených fotografických pramenů snadné hodnotit. Výraznější zmínku v přehledu děl jednotlivých umělců zaslouží patrně především Nešlehovo komplexní řešení ovoidového sálu Mramorového paláce, jakožto ojedinělá příležitost rozměrné autorské realizace malířovy koncepce. I přes fakt, že kvůli intervencím dalším subjektů nebyla realizace dotažena dle autorových představ, je i v pouhém černobílém fotografickém zachycení velmi působivá. Přesto jde, jako v případě celého íránského podniku, o jakousi odbočku hlavní linie autorovy tvorby, kvalitativně však nikoliv marginální. Vedle služebných a poněkud odvozených prací se zde přes komerční charakter zakázky setkáváme se snahou řešit vlastní uměleckou problematiku a využít příležitosti k náročné realizaci, která je sama o sobě zajímavá. Textilní opona Šahjádu je umělecky a především technicko-realizačně vrcholným bodem odborného curricula Jarmily Trösterové a architektonické zpracování interiérů Šahjádu, Negarestanu a Mramorového paláce představují rovněž pro architektky Mácu, Zieglerovou a Picka zásadní životní zakázky, stejně tak jako v případě duše celého podniku Jaroslava Friče. Uměleckým vrcholem jeho audiovizuálních realizací je dle svědectví spoluautorů<sup>38</sup> monumentální audiovizuální freska Indie v Novém Dillí (1972), co se týče rozsahu a komplexnosti projektu, experimentální práce s motorickými a synestetickými prožitky nemá však Teherán ani v jeho díle obdoby. Obecně nelze asi hlavní význam teheránských projektů a realizací hledat v čistě umělecké oblasti, ze které principiálně vybočují do sfér výstavnické produkce kombinující prvky umělecké, užité a propagačně-politické. Kouzlo projektů spočívá v možnosti vytvořit dočasnou iluzi, předat zážitek, vyzkoušet jinak nerealizovatelné postupy. Patrně kvůli hraničnímu charakteru a politické zátěži doposud nebyla československá výstavnická produkce dostatečně historicky a teoreticky zpracovaná.

Íránské zakázky mohly v nedostatečné atmosféře socialistického Československa být pro některé autory také ojedinělou, ekonomicky nelimitovanou realizací s téměř neomezenými možnostmi užití

---

<sup>37</sup> Jiří Frič, rozhovor z 3. 5. 2013.

<sup>38</sup> Věra Poláčková, rozhovor z 26. 6. 2012, Alena Čapková (pozn. 1).

opulentních materiálů od světových dodavatelů (Radka Zieglerová, Jaroslava Trösterová, Hugo Demartini a Bedřich Dlouhý<sup>39</sup>).

Teheránské zakázky splnily reprezentativní funkci, přispěly opět ke zviditelnění československého výstavnického umu, proslulého už ze světových výstav. Nejpraktičtější aspektem byl ekonomický přínos projektu, jak v rámci ekonomiky státu, mnohem silněji však v individuálním měřítku. I když honoráře umělců tvořily zlomek ceny zakázky, zmenšený o provize zprostředkovatelům, realizátorům a zaštit'ovatelům, přesto zvláště politicky nonkonformním autorům s velmi omezenými možnostmi zakázek přinesla práce pro Írán několik měsíců obživy a možnosti věnovat se vlastní tvorbě. Z hlediska jednotlivých tvůrců a z druhé strany i politického aparátu vystihuje pragmatický přístup k zakázce nejlépe označení kšeft – práce, při níž se odhlíží od ideologie či osobních a umělecky novátorských ambic. Práce, která se nestaví na čelná místa uměleckých biografii, přesto ale může být kvalitně odvedena.

Někteří z autorů se mohli vypravit do Íránu, aby se účastnili realizace expozic na místě. Toto setkání (návštěva pouštních měst, Persepole, mořského pobřeží a krajiny s horskými masivy) mohlo zanechat stopy v pozdějším díle Huga Demartiniho, Pavla Nešlehy i Stanislava Kolíbal. Civilizační střet moderního i tradičně orientálního světa zapůsobil na malíře fantaskních panorám Bedřicha Dlouhého.<sup>40</sup> Na cesty do vzkvétajícího, tehdy západně orientovaného Teheránu vzpomínají paradoxně i jako na setkání s kapitalistickou volností a bohatstvím autoři uvyklí socialistické šedi.<sup>41</sup> O vlivu návštěv míst s pozůstatky starověkých měst, které „přinesly dílu Huga Demartiniho dimenzi biblického času“, se v monografii v souvislostmi s projekty tohoto sochaře (z poloviny sedmdesátých let) – portréty imaginárních dávnověkých krajin – zmiňuje Josef Hlaváček,<sup>42</sup> úlohy setkání s měřítkem tisícileté historie a kultury se v monografii dotýká i Petr Wittlich: „Pro modernistu muselo být setkání s tak prastarou kulturou, mající už absolutní výtvarnou úroveň, velkým zážitkem, protože se tím doslova obracela celá časová osa jeho hodnocení, od utopismu šedesátých let k novému doceňování tradice.“<sup>43</sup> Stanislav Kolíbal je v teheránském muzeu zaujat kaligrafiemi a perskými miniaturami z 16. století pracujícími s odlišným způsobem prezentace prostoru v ploše.

Někteří autoři povolení k výjezdu za realizací svých děl ovšem vůbec nedostali (Oldřich Kulhánek) nebo byli na místě téměř neustále zavaleni povinnostmi bez možnosti cestovat a poznávat (Jan Hendrych). Postavení a možnosti československých pracovníků se výrazně různily – od neomezených možností užívat osobní letoun ke studijním cestám i pro osvěžení k výletu k moři či za dobrou kávou (Jaroslav Frič, architekti) po dělnické postavení a zabavení cestovních dokladů některým realizátorům umělecké koncepce (například sochaři Kolíbalovi a Hendrychovi). Někteří umělci se snažili již v období příprav seznámit s perskou a vůbec orientální kulturou a filosofií (Jaroslav Frič, Pavel Nešleha,

<sup>39</sup> Například architekti Zieglerová (pozn. 4) a Pícek (rozhovor z 1. 4. 2012) vzpomínají na neskutečné materiálové a realizační možnosti – výběr z osmi druhů plátkového zlata, cesty letadlem po carrarský mramor. Bedřich Dlouhý hovoří o objednávání nejlepších barev a pláten v Paříži (viz rozhovor z 1. 8. 2012) Podobně na možnost koupě anglických barev utkvěla ve vzpomínkách Markéty Venhodové nebo Jan Vachudovi.

<sup>40</sup> Viz Bedřich Dlouhý, rozhovor z 1. 8. 2012.

<sup>41</sup> Například Radka Zieglerová (pozn. 4), Bedřich Dlouhý (pozn. 39).

<sup>42</sup> Nešlehová – Wittlich (pozn. 34).

<sup>43</sup> Ibidem.

Stanislav Kolíbal, Radka Zieglerová a Oldřich Kulhánek), někdy byla rychlost provedení zakázky nejdůležitější a na studium nezbýval čas.

Přes nesporné pokrokové a demokratizační tendence měl Páhlavího íránský režim mnohé společné absolutistické rysy s totalitním režimem Československa šedesátých let. Účast československých nonkonformních umělců na této monstrpropagační akci může vyznít absurdně, jako útěk ze světa jedné ideologie do služeb ideologie vzdálenější, nikoliv však méně problematické. Íránskou zakázku však chápali čeští umělci především jako příležitosti práce mimo domácí okruh, výdělku nespojeného s politickými ústupky na domácí půdě, ke kterým se nebyli ochotni uchýlit.

Pohádkový spektakl pro perského šáha představoval tak především další z československých mistrně vystavěných propagačních iluzí, při nichž byl k politicky problematickým účelům využit technický, invenční a umělecký potenciál řady špičkových tvůrců k ztělesnění dokonalé třpytivé utopie, téměř sakrálního zážitku přesahujícího prozaickou skutečnost.