

Jan Wollner si zvolil téma, u něhož se pochopitelně nemohl vyhnout ideologickému pohledu na věc. Propaganda a ideologie však u něj nebyla v prvním plánu. Na rozdíl od projektu Tomáše Pospiszyla a Ivana Adamoviče *Planeta Eden. Svět zítřka v socialistickém Československu 1948-78*, který sledoval především oficiální a propagandistický trend, se Jan Wollner pokusil téma otevřít nejen napříč žánry, ale i napříč kategoriemi umění ideologicky angažovaného versus nezávislého. Proto Wollnerova vstupní kapitola není lícitací ideologických hesel směřujících k zářným zítřkům, ale zaujímá spíše opačný, skeptický pohled na možnosti, které nabízí vesmírná perspektiva. Filozofické pozadí tématu tak tvoří esenciální otázka, co dobrého člověku toto přesahování hranic přinese. Wollner tu správně mluví o tom, že prognózy, které nabízela vesmírná perspektiva, se v 60. letech střetly v explicitní diskuzi mezi utopií a dystopií. Tuto samotnou diskuzi by jistě stálo za to hlouběji rozvinout. Jan Wollner svůj hlas přiklání k patočkovsko-husserlovské skepsi vůči přetechnizovanému, odcizenému světu, kterou jasně vyslovil fenomenologií ovlivněný teoretik architektury Dalibor Veselý. Tento záporný postoj vůči vzrůstajícímu mašinismu v lidském světě má v českém uměleckém prostředí asi více než u Chalupeckého nebo v husserlovském pojetí *Lebensweltu* kořeny u Karla Čapka (jak ostatně ukazuje také Klímova a Trnkova *Kybernetická babička*). Analýzu diskuze lidského světa nově otevřeného do vesmíru by určitě stálo za to doplnit o reflexi francouzského filozofa Jeana Baudrillarda a zejména o reflexi filozofa-teologa-vědce Pierra Theillarda de Chardin. Chardin byl totiž u nás znám, v 60. letech ho překládali Jiří Němec a Jan Sokol a např. Václav Cigler se na jeho soudobou kosmogonickou vizi odkazuje. Chardin - coby kněz a teoretik evoluce v jedné osobě - vnímal průnik člověka do kosmu spíše kladně. Chardin věřil, že lidské vědomí se bude rozšiřovat meziplanetárně, bude se postupně zahušťovat, až vznikne nad zemí jakýsi obal – noosféra. Jeho křesťanská vize propojování vědomí byla v jistém smyslu blízká pojetí kybersféry Marshalla McLuhana, o němž se Wollner zmiňuje. Myslím tedy, že úvodní kapitola by si ještě zasloužila rozpracovat různé roviny diskuze, které byly v pozadí tématu kosmu, a které mohly tou či onou měrou v českém kontextu rezonovat.

Jan Wollner si zvolil velké, obsáhlé a obtížné téma. Kosmos skutečně nabízel zcela nové pole umělecké obraznosti. Wollner velké množství materiálu dělí do pěti kapitol. Pro názvy bych volila vzhledem k dobové situaci jako přiléhavější spíš české názvy, namísto anglických.

První kapitola se zabývá otázkou rozpínání mysli. Wollner uvádí velké množství adekvátních, mnohdy neznámých příkladů (např. mnozí Ciglerovi žáci, Jiří Toman, fotografie Otakara Diblíka, poznámky Františka Dörfla) a uvádí je do souvislostí. Na s. 11 se zmiňuje o extrémní vizi tzv. LSD architektury, kterou navrhoval Hans Hollein. Tehdy se po příkladu astronautické expanze do vesmíru podobným, drogami ovlivněným, mentálním únikům říkalo „neuromise“, Hollein byl tedy „neuronautem“. Analogicky v českém kontextu by jistě stálo za to připomenout některé podobně nehmotné či kreslené radikální projekty Milana Knížáka.

Druhá kapitola stav beztíže mě osobně oslovila nejvíce a možná i ona sama by vydala díky Wollnerově erudici na samostatnou diplomku. Levitace, odpoutání se od zemské přitažlivosti je lákavé téma, které nastavuje fundamentální filozofické otázky, v umění nabízí nejen neočekávaná alternativní řešení, ale na druhé straně může paradoxně sklouznout ke grotesknímu znovuužití ikonografického schématu nanebevstoupení. Nejhezčí pasáž je věnována architektonickým návrhům visutých lávek, mnohdy samoučelným nadzemních visutých chodníků a ramp (s. 37). Někdy by možná prospělo, kdyby Jan Wollner – v okamžiku, kdy otevře podobně zajímavé téma – rezignoval na „objektivní

všeobsáhlost“ a soustředil se na detail a tematickou sevřenost. Ale když už Jan Wollner sítě rozhodil tak doširoka, pak opomněl uvést Ciglerovy futuristické projekty tzv. aerohousů a aerodomů (srv. Václav Cigler, Jana Šindelová, Michal Motyčka, *Prostory, projekty*, Praha 2009).

Třetí kapitolu věnovanou míru a svobodě (a jejich vzájemnému napětí) nejvíce zasahuje ideologie studené války. V bibliografii k této kapitole by Jan Wollner měl zmínit knihy Jack Masey, Conway Lloyd Morgan, *Cold War Confrontations*, Baden 2008, a Lynda Morris - Christoph Grunenberg (eds.), *Frieden und Freiheit*, Liverpool/Wien 2010, které ostatně určitě zná. Zejména ve druhé publikaci a doprovodné výstavě je rozpracována ikonografie holubic, tématem se zabýval také Vojtěch Lahoda. Nejsem si jistá, jestli exkurzy do oblasti designu nejsou v tomto kontextu kontraproduktivním rozšířením. Pokud se však takto Jan Wollner rozhodl, měl by mimo vizionářsky zaměřeného Bohumila Míry (s. 56) zmínit také návrháře futuristicky pojatých robotických přístrojů Svatopluka Krále a Mojmíra Čevely.

Ve čtvrté kapitole, nazvané Jak vypadá Vesmír autor převážně analyzuje Hoffmeisterův výbor ilustrací západních sci-fi povídek z roku 1962, nazvaný Labyrint. Správně zde uvádí, že stránky knihy posloužily coby „arbitrární pole pro prezentaci ukázek volné tvorby“ a knihu řadí na počátek abstrakce 60. let u nás. Wollner správně píše, že abstrakce se v první vlně u nás projevila v oblasti užitého umění. I zde Wollner narazil na důležité téma vztahu užitého umění a autonomní abstrakce. Víme totiž, že analogicky jako jedny z nejranějších projevů abstrakce můžeme chápat i dekorativní návrhy textilních dezénů z 60. let Olgy Karlíkové, Mrázka aj., které vznikaly pod vedením tehdejšího pracovníka ÚBOKu Jindřicha Chalupeckého.

Za nejslabší kapitolu považuji poslední, a to Vesmír pro děti. Do jejího rámce se totiž vmísila i řada odstředivých témat – Jan Wollner zde zmiňuje spíš dospělý film Ikarie XB1, Lachmanův vysoušeč vlasů, aj. Kapitola by zasloužila větší míru selekce. Zajímavý je poznatek, odkud se vzala kostkovaná červernobilá raketa (TinTin) a dohledání „vesmírných“ prolézaček sídlištních hřišť. I zde Jan Wollner pečlivým excerpováním z dobových časopisů narazil na neznámé příklady. Oceňuji velké množství obrazového materiálu, které Jan Wollner do diplomové práce včlenil.

U práce postrádám závěrečné shrnutí.

Diplomová práce Jana Wollnera je nadprůměrná. Oceňuji zde zejména množství materiálu, se kterým se musel autor utkat. Současně myslím, že právě toto množství a snaha postihnout maximum uměleckých projevů vážících se k tématu, bylo úskalím práce.

Práci hodnotím jako výbornou.

30. ledna 2011 v Praze

Lada Hubatová-Vacková

Katedra dějin umění a estetiky

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze