

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Jan Wollner

Kosmické inspirace v umění, architektuře a designu 60. let

Art, Architecture and Design in the Space Age

Praha, 2011

prof. Vojtěch Lahoda

Děkuji vedoucímu práce prof. Vojtěchu Lahodovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne...

podpis

Abstrakt

Kosmické inspirace se ve sledovaném období projevily v obrovském množství materiálu. Jedná se pravděpodobně o jediné téma, které prostoupilo vysoké umění i populární kulturu, volnou i užitou tvorbu, všechna média i hranice mezi angažovanými autory a nezávislými umělci i oficiální ideologií a zájmem běžného člověka. Práce se snaží problematiku sledovat napříč uvedenými kategoriemi vysoké – nízké, volné – užitě, angažované – nezávislé. Volí k tomu tematické kapitoly, které vystihují nejdůležitější momenty široce chápaných kosmických inspirací. První z nich, nazvaná *Expand your Mind*, se zabývá vizionářskými projekty, jejichž cílem není jen generování nových „kosmických“ tvarů, ale – po vzoru Marshalla McLuhana - prodloužení smyslů člověka a redefinice jeho vnímání. Následující kapitola *Stav beztlíže* popisuje odpoutání se od země jako jeden z klíčových pocitů kosmické éry a způsoby jeho reprezentace širokým spektrem různorodého vizuálního materiálu. *Peace and Freedom* představuje dvojici protikladných ideologických pojmů, v jejichž rámci se odehrávaly souboje politiků i umělců stejně jako závody kosmických raket. Otázka *Jak vypadá vesmír* se ptá na způsoby reprezentace kosmické tematiky mezi abstrakcí a realismem a závěrečná kapitola *Vesmír pro děti* neukazuje jen zmenšenou dětskou verzi kosmu, ale zároveň „dospělou“ ideologickou konstrukci, podle které měla nejmladší generace svou cestou k budoucnosti zároveň mířit do vesmíru. Jednotlivé kapitoly předchází úvodní teoretický text *Svět, ve kterém žijeme a svět, kde budeme žít zítra*. Je v něm konfrontováno oslnění dobytím kosmu a technologický optimismus charakteristický pro 60. léta s jeho hluboce promyšlenou kritikou zejména z pozic fenomenologické filozofie.

Klíčová slova

Umění, Architektura, Design, Vesmír, Sci-fi

Abstract

Cosmic inspiration influenced huge amount of different artistic material. It was the only one topic, which went through categories such as high art and popular culture, fine and applied arts, all the medias, official and independent production, state ideology and interest of common man. Thesis tries to go through these categories high and low, fine and applied, official and independent. It divides its material into thematic chapters to achieve this goal. First of them *Expand your mind* deals with projects of visionary architecture, which does not try to create new “cosmic“ kapes but expand – with Marshall McLuhan -man’s mind and senses. Then *Gravitationless state* describes petting loose of Earth as principal feeling of space age. *Peace and Freedom* play role of contradictory ideological terms to fights between politicians, artists and spaceships. *How Does Space Look Like* is a question for representation of cosmic topics between abstraction and realism ant the last charter *Space for Children* does not show reduced version of space for children but “adult“ ideological construction of connection between the youngest generation and future in space. Individual chapters are preceded by theoretical introductin *The World Where We Will Live Tommorrow* and *The Word We Live In*. It is a confrontation of technological optimismo of space-age and it’s critic from positions of phenomenological philosophy.

Keywords

Art, Architecture, Design, Space, Sci-fi

Obsah

Svět, ve kterém žijeme a svět, kde budeme žít zítra	5
Expand your Mind	7
Stav beztlíže	22
Peace and Freedom	42
Jak vypadá vesmír?	64
Vesmír pro děti	86
Seznam použité literatury	103
Seznam vyobrazení	105

Svět, ve kterém žijeme a svět, kde budeme žít zítra

Kde budeme žít zítra, ptal se v šedesátých letech teoretik architektury Michel Ragon¹ a odpověď nacházel s pomocí řady vizionářských architektů ve fantastických návrzích měst zavěšených ve vzduchu, plujících na vodě nebo kráčejících pouštích. Hybný motor podobných představ zajišťovala optimistická víra v technický pokrok, jehož ztělesněním se stalo dobytí kosmu. Početné novinové články a televizní zprávy ukazující člověka ve vesmíru nechávaly věřit, že je jen otázkou času, kdy se i ostatní lidské sny stanou skutečností. Oslnění kosmickými úspěchy okamžitě prostoupilo všechny vrstvy společnosti, ale stejně rychle se objevila i kritika zjednodušeně zaměřeného technologického optimismu. Řada lidí se místo futuristických úvah na téma „kde budeme žít zítra“ zajímala především o přítomnou situaci člověka, o „svět, ve kterém žijeme“.

Stejnomený text napsal Jindřich Chalupecký sice už v roce 1940² a vycházel při tom z ještě o něco starších úvah fenomenologických filozofů Edmunda Husserla a Jana Patočky o „žitém“ nebo „přirozeném“ světě (Lebenswelt)³, ale šedesátá přinesla obnovený zájem o tuto problematiku. Patočka i Chalupecký se totiž stali klíčovými autoritami československé kultury a své názory přenesli i na mladší generaci. Patočkův žák Dalibor Veselý, který vystudoval i architekturu, napsal k českému překladu Ragonovy knihy Kde budeme žít zítra z roku 1967 obsáhlý kritický doslov⁴, v němž vychází z fenomenologických pozic přirozeného světa, aby s ním konfrontoval projekty vizionářské architektury. V roce 1967 se tak dvě základní představy světa, „kde budeme žít zítra“ a „světa, ve kterém žijeme“ střetly v explicitní diskusi. I když i vizionářská architektura měla své předobrazy minimálně v programu meziválečné avantgardy - pokud nechceme jít ještě hlouběji -, v šedesátých letech se jednoznačně stala módou. Svědčí o tom už množství jejich protagonistů, protože vedle nejznámějších Metabolistů, Archigramu nebo Ant Farm můžeme jmenovat desítky nebo stovky dalších jednotlivců nebo častěji seskupení ze Západní i Východní Evropy, Japonska i Spojených států.

Oproti „inflaci fantastických futurologických projektů“⁵ měla jejich kritika z pozic přirozeného světa hlouběji promyšlené kořeny. Sahají k fenomenologickému projektu Edmunda Husserla, především k jeho pozdní fázi. Nedlouho před svou smrtí pronesl Husserl v roce 1935 sérii přednášek v Praze, které postupně rozpracoval do rozsáhlého nedokončeného díla Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie. Ačkoli Krize nebyla za Husserlova života vydána, v českém prostředí její myšlenky rezonovaly okamžitě. Už v roce 1936 přejal Husserlův klíčový pojem Lebenswelt jeho přímý žák Jan Patočka přímo do názvu své první knihy Přirozený svět jako filosofický problém a roku 1940 se objevila slavná Chalupeckého studie Svět, v němž žijeme.

Uvedené texty se nezabývaly vizionářskou architekturou a především Husserlovo dílo usilovalo o komplexní vystižení obecné situace člověka nástinem historické perspektivy vedoucí ke krizi a odcizení vědy. Přesto v nich nalezneme relevantní myšlenky použitelné ke kritice fantastických projektů odpoutávajících se od země a situujících budoucí obydlí do superdomů ve vzduchu nebo na hladině moře. Tak Husserl například hovoří o „lidství se zapuštěnými kořeny“⁶ a přestože má jeho věta nádech metafory, když se snaží přeneseně vystihnout situaci člověka spojeného s jeho přirozeným světem, lze ji rozvést i doslovněji,

¹ Michel RAGON: Kde budeme žít zítra, Praha 1967.

² Jindřich CHALUPECKÝ: Svět, v kterém žijeme (1940), in: idem: Cestou necestou, Jinočany 1999, 24-29.

³ Edmund HUSSERL: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1996; Jan PATOČKA: Přirozený svět jako filosofický problém, Praha 1936.

⁴ Dalibor VESELÝ: doslov, in: Ragon (pozn. 1), 159-171.

⁵ Ludmila HÁJKOVÁ: Texty Karla Hubáčka a Miroslava Masáka z počátků skupiny Sial, in: Umění XLVII, 1999, 113-121.

⁶ HUSSERL (pozn. 3), 36.

jak se o to pokusili Husserlovi následníci. Patočka mluví na více místech o „zemi v nás“ a dále pokračuje řada dalších fenomenologů popisujících spojení se zemí jako nutnou podmínku samotného lidského vnímání.

Jestliže většina vizionářských architektů přemýšlela o nových podobách futuristického města, u člověka předpokládala, že zůstane stále stejný, že se bez problémů přesune z dosavadních pozemských sídel do jiných, které už od země mohou být odtrženy. Tím by však podle některých došlo ke ztrátě „lidství se zapaštěnými kořeny“, přirozeného světa, světa, ve kterém žijeme a „země v nás“. Nejdále v úvahách podobného typu došel Dalibor Veselý, a to nejen přímé konfrontaci s fantastickými projekty v propracovaném a citlivě napsaném doslovu k Ragonově knize z šedesátých let. Ve své aktuální publikaci cituje zážitky kosmonautů v beztížném stavu, kteří popisují orientační problémy při absenci pevného bodu a radikální nemožnost odhadu vzdálenosti, komunikace a vnímání.⁷ „Lidství se zapaštěnými kořeny“ a „země v nás“ se z metafor proměňují ve velmi reálné problémy, které by mohly nastat, pokud by se utopie vznášejících se měst staly skutečností.

Na druhé straně je třeba poznamenat, že i na straně vizionářských architektů působily „filozofičtější“ osobnosti. Zajímaly se nejen o podobu budoucích měst, ale i o člověka, jeho psychologii a sociologii. A dále zbývá dodat, že kosmické inspirace postihly mnohem širší spektrum různých druhů lidské činnosti. Kromě velkolepých návrhů budoucí měst se projeví i v kreslených vtipech nebo dětských hračkách. Následující práce se bude snažit dát slovo všem. Postihnout dynamiku, se kterou se dobytí kosmu okamžitě odrazilo ve všech vrstvách společnosti a vyvolalo stejně tak oslavné jako kritické reakce formulované napříč jednotlivými médii i kategoriemi vysoké – nízké, volné – užití, angažované – nezávislé.

⁷ Dalibor VESELÝ: *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, Praha 2008.

*Oblačná clona, v duchu přecházející,
nám ovinula loď od špice ke špici.
V úchvatných barvách rozehrála kolem nás
vesmírný ohňostroj a jeho skvoucí jas
oslňoval svět Aniary až k oslepení.⁸*

Proti tvrzení, že tradiční architektura vytváří neutrální prostor pro lidský život, lze vznést několik námitek. Žádný prostor nedosahuje úplné neutrality, vždy podléhá v různé míře sociální, politické nebo jiné hierarchizaci. Přesto můžeme prostorům definovaným tradičními stavbami připsat neutrální charakter, pokud je srovnáváme s experimentálními projekty 60. let. Rozdíl spočívá v autonomii, respektive interaktivitě mezi lidmi a prostředím. Zatímco tradiční architektura, přestože člověka uzavírá do určitých sociálních rámců, nepůsobí přímo na jeho tělo, neproměňuje jeho smysly a vnímání, v architektonických experimentech 60. let dochází k vysokému stupni interakce. Procházíme-li klasickou nádražní halou nebo sloupovou síní, mohou na nás monumentální prostory silně působit, ale naše tělo zůstává naším tělem odděleným pokožkou⁹ od svého okolí a naše smysly vnímají stále stejně, jako když z budovy vyjdeme ven. Člověk je autonomní jednotkou a architektura prostředím, do kterého lze vstoupit a znovu odejít.

Ale pokud se uzavřeme do plastické kapsle nebo nafukovací bubliny – tolik oblíbených forem mezi experimentátory 60. let – naše autonomie se radikálně ztrácí. Dochází k interakci a člověk se svým prostředím vytváří novou jednotu s novými fyzikálními parametry, přísně oddělenou od okolí plastovou membránou nebo jiným moderním materiálem. Architektura na lidské smysly nejen působí, ale aktivně je proměňuje. Prodlužuje je pomocí svých technických aparátů, jak si to představoval Marshall MacLuhan,¹⁰ aby vytvořila specifické prostředí ať už příjemné relaxace nebo hroznivé vize. Prototypem takového aktivního prostředí se stala kabina kosmické lodi, kde se vytvoření vlastního ovzduší nezávislého na okolí stalo nutností. Opakování podobných schémat na zemi už nepředstavovalo nezbytnost, ale dobrovolný pokus futuristicky smýšlejících experimentátorů navodit umělé kosmické stavy. V atmosféře studené války se ale počítalo i s možností katastrofického scénáře, podle kterého by se po atomové válce vytvoření vlastního prostředí změnilo z experimentu v nutnost nejen ve vesmíru, ale i mezi troskami zničené Země. Ať už se bral v úvahu případ utopie nebo dystopie, v každém případě nafukovací bubliny, plastické kapsle a další vizionářské projekty definovaly nové prostření a nové vnímání odlišné od zkušenosti přirozeného světa.¹¹

Programový příklad podobných experimentů explicitně odkazuje k programu rozšiřování lidských smyslů už svým názvem *Mind Expander [1]*.¹² V roce 1967 ho navrhla vídeňská skupina Haus-Rucker-Co ve formě skořepinové sedačky s vylisovanými obrysy dvou lidí, které fixují uživatele do statické pozice. Po usednutí si dvojice přes hlavu překlopí se sedadlem spojenou helmu, která kolem nich vytvoří uzavřený prostor složený ze dvou průsvitných vrstev. Každá z nich – skleněná vnitřní helma i nafukovací vnější balónová

⁸ Harry MARTINSON: *Aniara*, Praha 1966, 83.

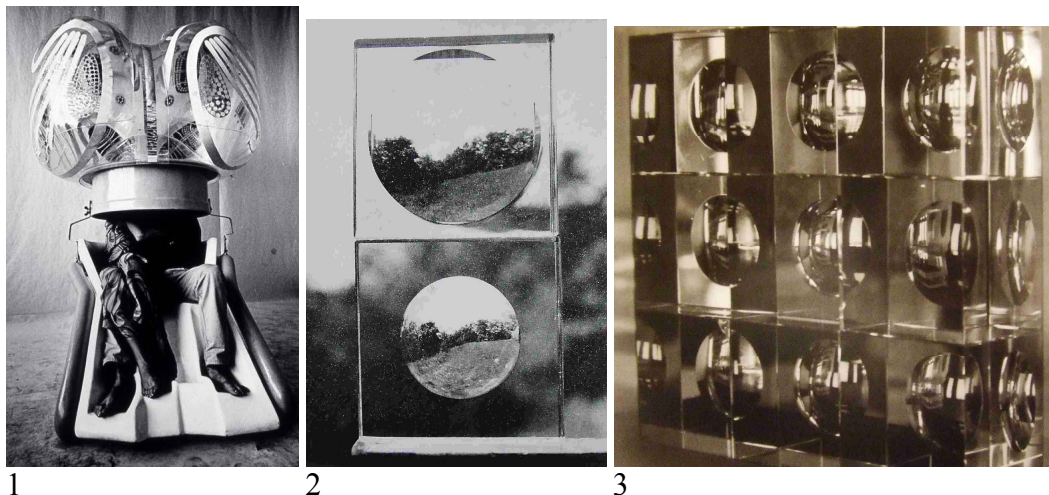
⁹ Skupina Haus-Rucker-Co v letech 1967-68 vytvořila dílo *Connexion Skin*. Jestliže pokožku používáme jako fyzické i metaforické oddělení člověka od jeho okolí, v tomto projektu dochází explicitně naopak k propojení.

¹⁰ Marshall MCLUHAN: *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, Praha 1991.

¹¹ PATOČKA (pozn. 3).

¹² *Mašínisti* (kat. výst.), Praha 1996 překládá název do češtiny, zde se budeme držet původního anglického názvu, který rakouská skupina ne zvolila náhodně.

membrána – je polepena různými tvary z reflexní fólie. Výsledek? Fixní pozice, sjednocení člověka s prostředím, interaktivita, analogová virtuální realita, psychedelické efekty. Pohyby hlavy mění úhel mezi dvěma vrstvami reflexní fólie a generují stále nové obrazy. Průhlednost obou vrstev umožňuje vidět okolní svět, ale jinak než doposud. Rozšířené smysly a vědomí. Expand your mind!

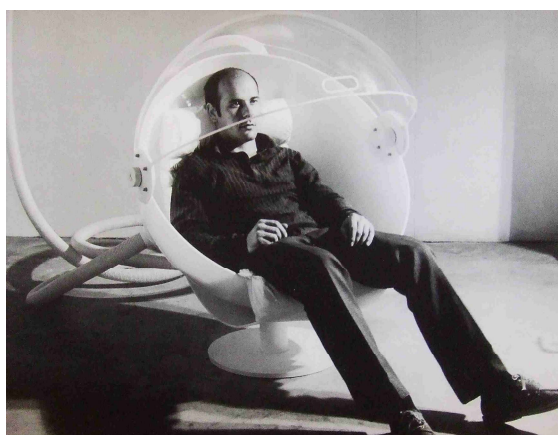


1

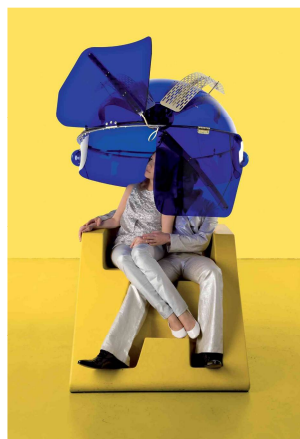
2

3

Projekty rakouských vizionářů nebyly v Československu neznámé. Studenti architektury se s nimi setkali v roce 1968 na sjezdu U.I.E.A. (Mezinárodní unie studentů architektury) ve Vídni.¹³ V šedesátých letech však experimenty probíhaly na hranicích jednotlivých oborů a médií a vídeňská inspirace tak nebyla přitažlivá jen pro architektky. V roce 1965 založil Václav Cigler, známý dosud především jako sklář, ateliér *Sklo v architektuře* na VŠVU v Bratislavě. Propojil tak různé obory a vytvořil vhodné pole pro experimenty, které navrhoval on sám, ale i řada jeho žáků.¹⁴ Ačkoli především zpočátku vznikaly v tradičním materiálu skla, dosahovaly nanejvýš aktuálních výsledků srovnatelných s úsilím skupiny Haus-Rucker-Co. Z optické varianty průsvitného materiálu vytvářel Cigler objekty, které při pohledu skrze ně deformovaly realitu a umožňovaly našim smyslům vidět jinak [2]. Podobných projektů členů jeho ateliéru najdeme celou řadu a vynikají z nich například práce Mariána Mudrocha [3].



4



5

¹³ Günter FEUERSTEIN: *Měnit svět*, Praha 1999.

¹⁴ Katarína BAJCUROVÁ (ed.): *Václav Cigler a absolventi oddelenia sklo v architektúre na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislavě 1965-1979*, Praha 2003; Beáta BALGAVÁ / Titus M. ELIENS: *Thinking in Glass. Václav Cigler and his school*, Zwolle 2005.

Josef Tomečko - další Ciglerův žák - pod vlivem svého učitele, ale také skupiny Haus-Rucker-Co z Bratislavě tradičně blízké Vídně už materiál skla opustil a začal pracovat s moderním plastem. V roce 1970 svým návrhem *Audiovizuální buňky* [4] téměř citoval druhou verzi přístroje *Mind Expander*, kterou rakouská skupina s drobnými obměnami oproti prvnímu modelu vytvořila v roce 1969 [5].

Také Ciglera začaly kromě skla zajímat plastické hmoty a některé jeho projekty z nového materiálu jsou srovnatelné s nafukovací architekturou skupiny Haus-Rucker-Co, jejich rakouských kolegů Coop Himmelblau, Waltera Pichlera, Hanse Holleina, britského Archigramu, americké Ant Farm nebo Francouze Yvese Kleina. Celosvětová obliba nafukovací architektury známé jako *Inflatables* například i v podání Andyho Warhola vrcholila v roce 1970 na Světové výstavě Expo v Osace a při pohledu na ní musíme k vyjmenovaným přiřadit i japonské architektky. Otázka, jakými autory z uvedeného spektra se Cigler konkrétně inspiroval, zřejmě není správně položena, protože kromě slavných jmen vytvářeli nafukovací plastové bubliny i anonymní autoři výstavní architektury a pravděpodobně právě zde našel Cigler příklad pro svou pozdější tvorbu. Jedné z takových výstav se totiž sám účastnil. V roce 1969 v rámci mnichovského veletrhu řemesel vznikla i expozice *Tvar a jakost*, kde Cigler vystavoval své sklo „v dobře připraveném prostředí členěném bílými nafouknutými koulemi v jinak černém pavilonu“¹⁵ [6].

Roku 1972 si mohl podobný úkol sám vyzkoušet, když ho Milena Lamarová oslovila s nabídkou připravit instalaci výstavy a grafiku katalogu k dnes legendární výstavě *Design a plastické hmoty* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.¹⁶ Ve spolupráci se světově uznávaným odborníkem na pneumtické konstrukce Vladimírem Firtem vytvořil „celkové *environnement instalace*“¹⁷ v podobě stanové přetlakové konstrukce [7]. „Neutrální“ (podle výše vymezeného významu) prostory historizujícího muzea aktivizoval vložením nafukovací architektury v architekturu, která sjednotila a zároveň interpretovala celou expozici plastového designu. Doslova na vystavené předměty vrhla nové světlo, rozšířila možnosti jejich vnímání.

Nejvýznamnější teoretik rakouských experimentátorů Günter Feuerstein nazval asi nejslavnější projekt skupiny Haus-Rucker-Co *Oasis nr. 7* [12] právě architekturou v architektuře nebo budovou v budově.¹⁸ Projekt pochází také z roku 1972, kdy se v kasselském Fridericianu konala *Documenta 5* a právě z budovy tohoto klasicistního muzea vyrostla jako větřelec nebo nádor nafukovací bublina obsahující dvě palmy, které měly navodit dojem ráje nebo oázy, zkrátka prostředí s radikálně odlišnými podmínkami a tedy i obsahem oproti okolí.

Podobně jako u Ciglerovy instalace se jednalo o konfrontaci radikálně současné intervence a historizující muzeální architektury. Projekty ale byly odlišné. Feuerstein zdůrazňuje psychoanalytické interpretace skupiny. Jejich *Oasis nr. 7* vystupující z fasády Fridericiany přirovnává k aktu porodu. A jistě není náhoda, že *Mind Expander* byl určen pro dvojici – muže a ženu, zatímco Tomečkova Audiovizuální buňka fungovala pro jednotlivce. Vídeňskému prostředí byly erotické a psychoanalytické momenty jistě bližší než českému romantickému pohledu na etické poslání umění. Proto Cigler použil formu nafukovacích

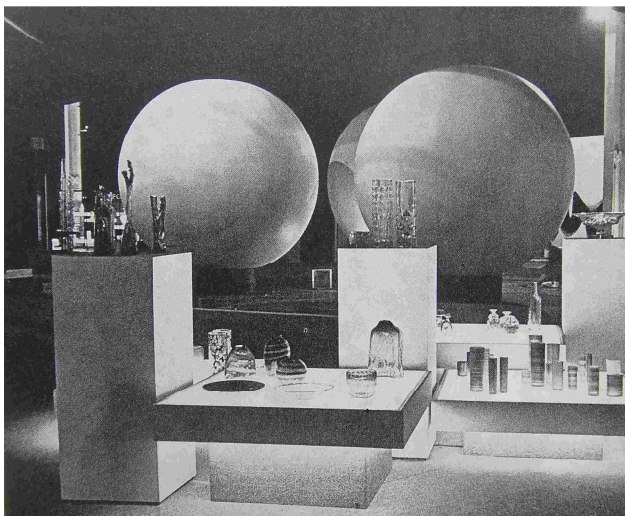
¹⁵ Ondřej J. SEKORA: Užití umění všedního dne, in: Umění a řemesla 1969, č. 4, 171-175, cit. 172.

¹⁶ Milena LAMAROVÁ: Design a plastické hmoty, Praha 1972.

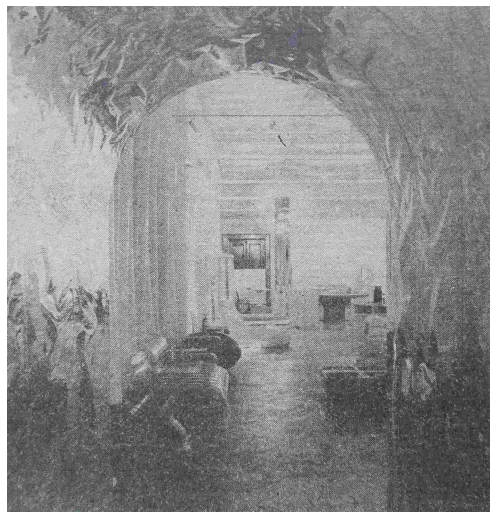
¹⁷ G: Materiál budoucnosti, in: Umění a řemesla, 1973, č. 1, 4.

¹⁸ Günter FEUERSTEIN, *Androgynos. Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur*, Stuttgart – London, 1997.

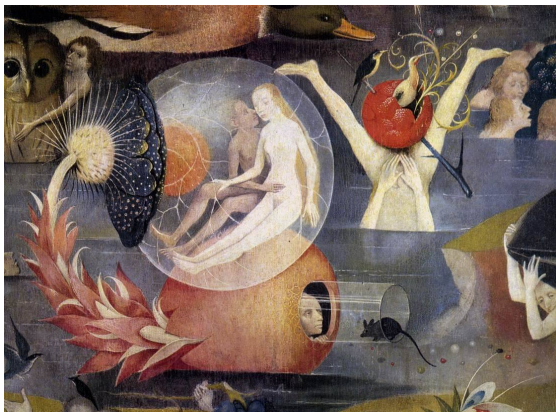
bublin i v návrzích relaxačního centra, kde návštěvníci mohli odpočívat při pohybu pomocí magneticky poháněných, nafukovacích koulích.



6



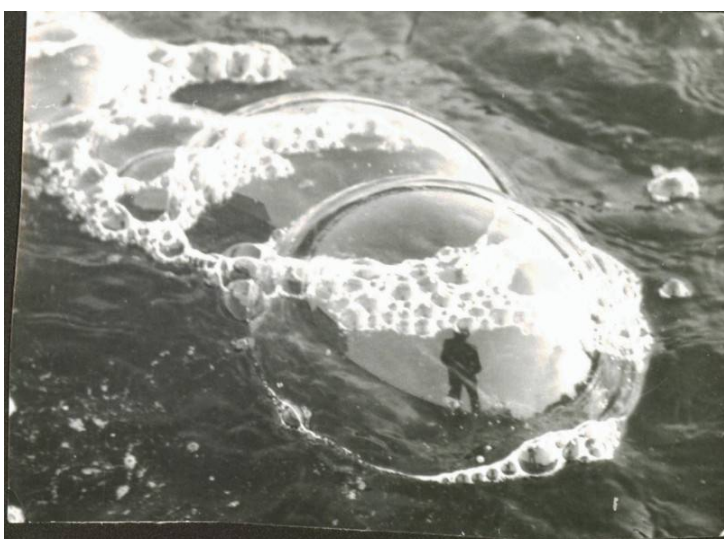
7



8



9



10



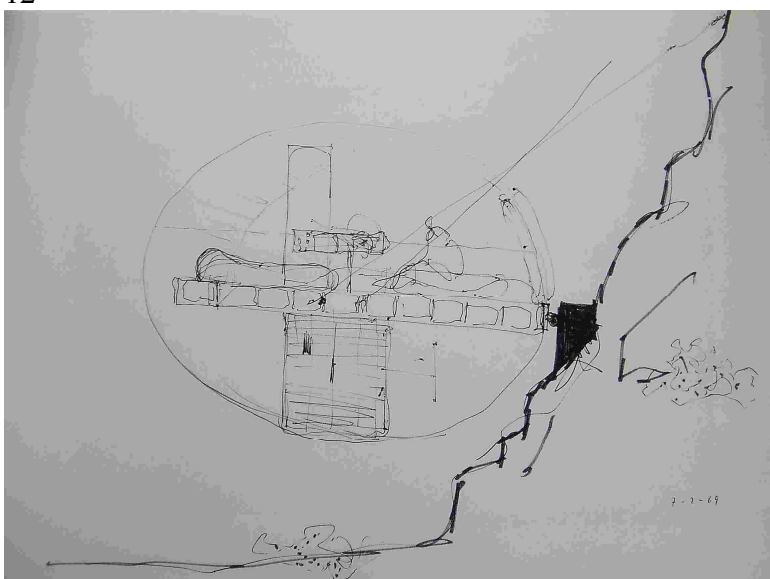
11

Jestliže Rakušané definovali autonomní prostory svých experimentálních prostředí jako místa pro kritiku společnosti a vyšší míru svobody včetně té sexuální, československé obdoby navrhovaly mnohem nevinnější alternativy určené k osobnější meditaci posílené často únikem do přírody nebo k dětským hrám. Předobraz lásky v podobné bublině najdeme už u Hieronyma Bosche [8] a světová produkce nafukovací architektury se explicitně snažila o tvorbu alternativního scénáře vůči konvencím „dobrých mravů“, když užitím pop-artových psychedelických efektů navozovala pocity spojené s prožíváním sexu nebo konzumací drog. Nejradikálnější z takových projektů vymyslel Hans Hollein, když pilulku LSD prohlásil za „architekturu“, protože jejím užitím člověk dosáhne nového prostředí platného pro všechny jeho rozšířené smysly.

Dostal se tak až za hranici běžně vnímané architektury a dosáhl absolutního bodu dematerializace, ke kterému nikdo v Československu nepřistoupil, i když i zde je možné, byť v méně vyhraněné a explicitní podobě, najít linii experimentální architektury z plastových kapslí a nafukovacích bublin. Kromě Ciglera a jeho žáků ji s trochou fantazie identifikujeme i v některých pracích ze symposia Artchemo¹⁹ (Karel Malich, Miloš Ševčík, Jiří Toman), ilustracích Teodora Rotrekla [11] nebo fotografiích Jiřího Tomana [10] a Dagmar Hochové [9], které příznačně zachycují nevinné dětské hry.



12

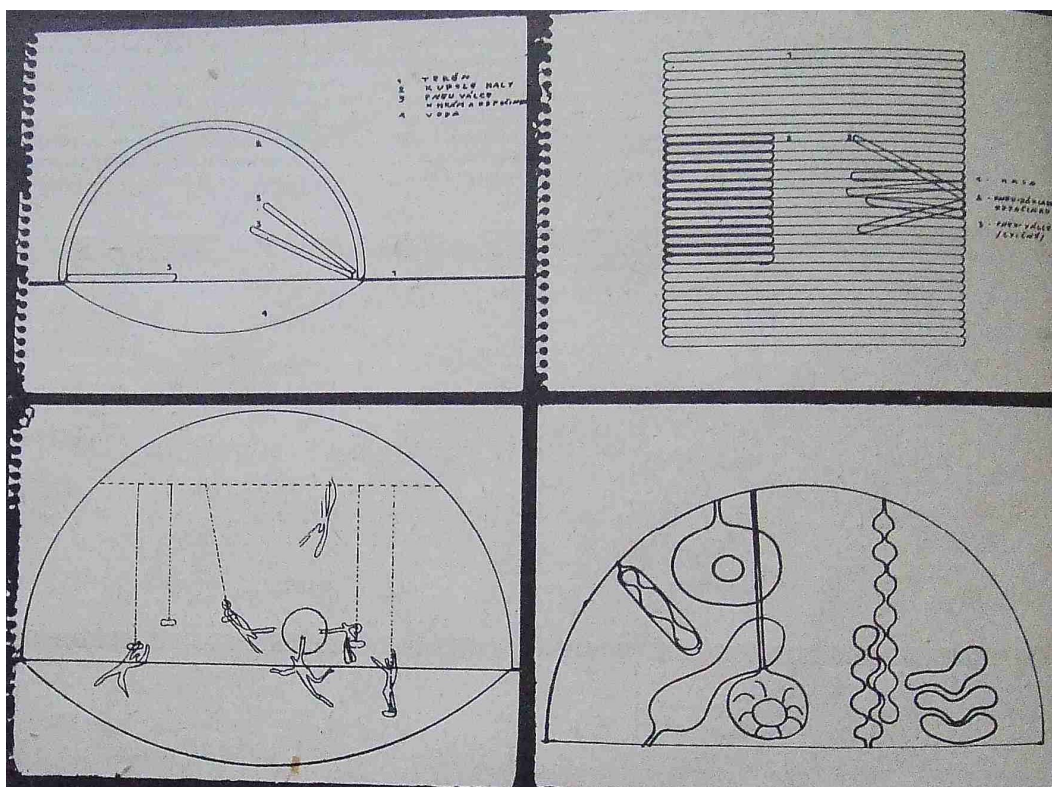


13

¹⁹ Hana MANDYSOVÁ: Artchemo 1968/1969 (kat. výst.), Pardubice 1994

Nesmíme zapomenout na Jana Kaplického, který bral sledovanou problematiku vážněji, spolupracoval s Václavem Ciglerem a byl velmi dobře informován o světovém dění. Našemu tématu se nejvíce blíží jeho skici *Inflatable Cabin* z roku 1969 [13], které silně připomínají *Oasis Nr. 7* [12], ale příznačně nevyrostají z jiné budovy, nýbrž ze skalního srázu. Oba projekty, stejně jako celá produkce experimentální architektury, nesou kritický potenciál, ale zatímco u skupiny Haus-Rucker-Co vyrůstá bublina z budovy tradičního muzea, aby se explicitně konfrontovala se silou instituce a stávajícím řádem, Kaplického návrh se řídí únikem do přírody, ke které měli českoslovenští vizionáři velmi úzký vztah. Možná i kvůli nemožnosti přímější konfrontace, Kaplický emigroval a později se dostal k realizaci svých vizí, zatímco Ciglerovy plány zůstaly na papíře.

Platí to pro jeho komplexní návrh relaxačního centra [14], na kterém začal pracovat v roce 1972 v návaznosti na výstavu Design a plastické hmoty a se stejnými spolupracovníky z této přehlídky Milenou Lamarovou a Vladimírem Fiřtem. V nafukovací hale se snažili vytvořit interaktivní prostředí z plastických hmot sloužící ke hře, aktivní relaxaci, zažití nového typu prostoru a působící na smysly, vnímání i myšlení člověka, na jeho psychickou i fyzickou stránku.²⁰



14

Podobnou funkci, i když ztvárněnou v odlišných formách, měly mít rovněž nerealizované relaxační lázně, které pro Teplice v několika variantách navrhl Miroslav Masák s týmem spolupracovníků.²¹ Ještě v pořadí třetí návrh se svými zaoblenými formami mohl připomenout architekturu nafukovacích bublin [15], i když používal těžší materiál betonu, ale čtvrtý a definitivní projekt už směřoval k odlišnému výrazu organické architektury

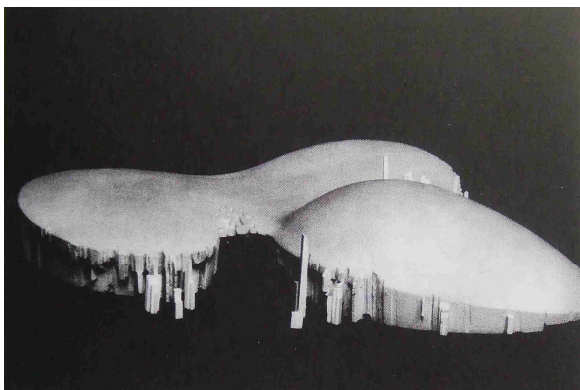
²⁰ Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: Vzdušné zámky v době normalizace, výstava Design a plastické hmoty, pneumatické struktury a alternativní design 70. let, in: Cyril ŘÍHA (ed.): Nefoťte mě před knihovnou, Praha 2009, 125-145.

²¹ Stejně srovnání povádí HUBATOVÁ-VACKOVÁ, ibidem, 144.

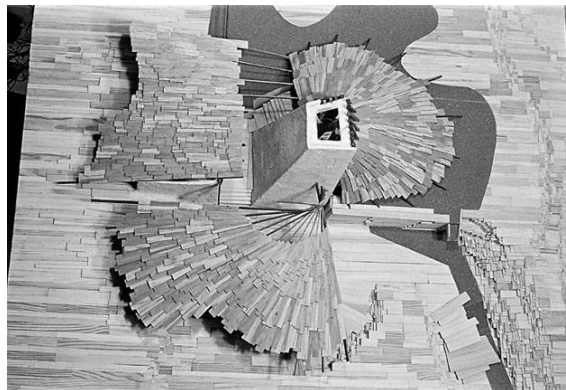
[16]. Program propojení člověka s vnitřním prostředím audiovizuálními prvky znovu odkazuje k McLuhanově teorii, se kterou se Masák postupně seznámil, jak dokazují některé jeho formulace: „*Filozofický pojem extenze člověka a stroje se v 60. letech už bez rozpaků a teoretických zábran proměňoval v představy architektury – kontejneru, struktur inspirovaných designem raket a odpalovacích ramp...*“²² Projekt lázní měl zajišťovat poklidnou relaxaci, čímž se velmi blížil Ciglerově koncepci. I když užíval „příjemné“ materiály jako dřevo na rozdíl od novodobých plastů, výsledný efekt mohl být příbuzný. Masák se ho snažil dosáhnout s pomocí řady odborníků včetně psychologa, hudebního skladatele a výtvarníků-sochařů.²³

Právě týmová spolupráce mířící k návrhu komplexního prostředí představuje spojovací prvek s Ciglerovým projektem i dalšími zástupci experimentální architektury. Zatímco Vitruvius podal antickou definici architekta jako člověka, který musí umět všechno, aby zvládl tuto bytostně syntetickou disciplínu, postupná specializace vrcholila v šedesátých letech, kdy byli k projektům zváni i mimooboroví specialisté. Cigler zdůrazňoval týmovost už ve svém ateliéru *Sklo v architektuře*, dále spolupracoval s Janem Kaplickým nebo Lamarovou a Firtem a k nim se pro návrh relaxačního centra připojila ještě tělovýchovná odbornice Alena Žbirková.

Miroslav Masák se stal členem skupiny SIAL, která už svým názvem naznačovala spolupráci mezi architektem a od 19. století emancipovaným inženýrem, ale zároveň pořádala symposia o spolupráci architekta s výtvarníkem a ke svým projektům zvala teoretiky, psychology a sociology. Týmovost se stala klíčovým rysem experimentální architektury šedesátých let, většina jejích představitelů se sdružovala do skupin, z nichž můžeme vyjmenovat jen ty nejznámější: Ant Farm, Archigram, GEAM, Haus-Rucker-Co, Coop Himmelblau. Přípona „Co“ a předpona „Coop“ z názvů dvou posledních skupin přitom vyjadřuje snahu o kooperaci. Experimentální architekturu, která - v duchu této kapitoly - rozšiřuje lidskou mysl, už nemohl navrhovat samostatný architekt, ale tým specialistů. Pro dokreslení citujme z manifestu sovětského kolektivu vizionářských kinetistů Dviženije: „*JEDINEC to neobsáhne. I silný, když je sám, je slab!*“²⁴



15



16

Na druhé straně se vizionářské momenty rozšiřující lidskou mysl neodehrávaly jen ve velkých projektech týmů specialistů, ale i v drobných realizacích. Dokonce v tak drobných jako je oblast šperku a byl to znovu všestranný Cigler, který se v šedesátých letech pustil i do tohoto odvětví. Kromě klasického skla nebo kovu znovu experimentoval s plastem, ale

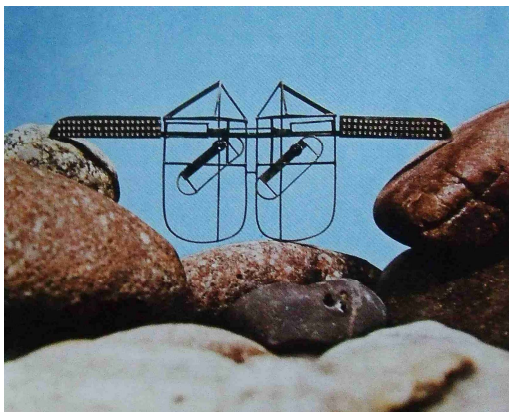
²² Miroslav MASÁK (ed.): *Mašiništi*, Praha 1966, 11.

²³ Jana ZAJONCOVÁ: *Relaxační lázně pro Teplice*, in: Rostislav ŠVÁCHA (ed.): *Sial*, Olomouc 2010, 68-73.

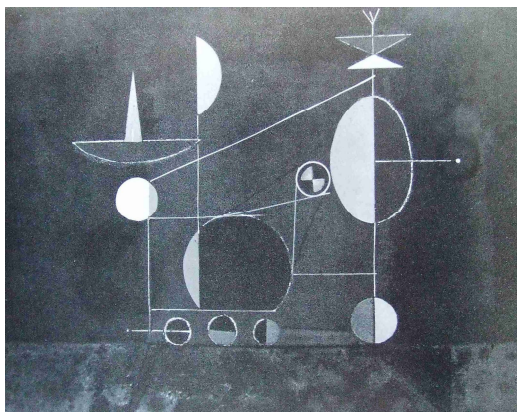
²⁴ Lev NUSBERG: *Manifest kolektivu ruských kinetistů*, in: Vít HAVRÁNEK (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*, Praha 1999, 343.

důležitější než volba materiálu se stala Ciglerova progresivní koncepce, která šperk proměňovala v organickou součást lidského těla a v prostředek komunikace [20]. V textech samotného autora vysvětlujících na pomezí teoretické úvahy a básně principy jeho tvorby mimo jiné čteme: „*Co jsou mé šperky? ...jsou výsuvnými anténami v podobě prstenů prodlužujících paži na vzdálenost kavárenského stolku.*“²⁵ Představa šperku prodlužujícího lidskou paži naprosto přesně odpovídá teoriím McLuhana. Šperk přestává hrát roli neutrální dekorace a stává se součástí a prodloužením těla, aby zvýšil jeho dosah, stává se komunikačním médiem.

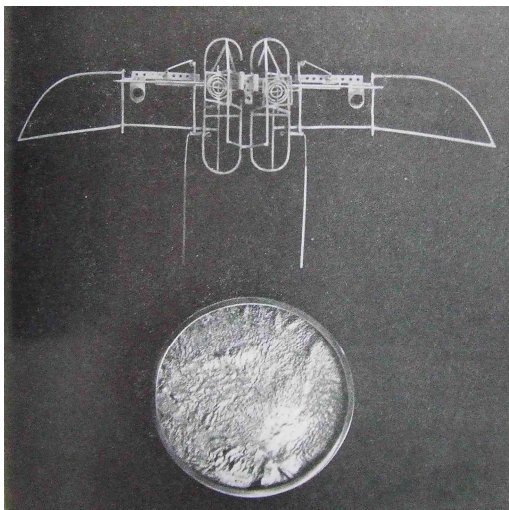
Jestliže Ciglerovy šperky jsou podle jeho slov mimo jiné „výsuvnými anténami“ mohou zároveň připomínat kosmickou techniku, například anténami opatřené vesmírné sondy, jejichž jménem označil některé ze svých výtvarů další vizionářský šperkař Anton Cepka. Kategorii šperku přesahoval, když jednu svoji brož vyfotografoval v exteriéru na kamenitěm povrchu, jako kdyby zde právě přistála [17], a opustil ji úplně v sérii objektů s názvem *Planeta a sonda* [19], kde se bývalé brože složené z tenkých drátků mění na evokaci vesmírné techniky. Srovnajme je s obrazy Vladimíra Kováříka ze skupiny Radar, který namaloval celou sérii *Kosmických sond* a tu s pořadovým číslem II z roku 1966 [18] znázornil pomocí úzkých linek odpovídajících tenkým drátkům používaných Cepkou při jeho stejnojmenných Sondách.



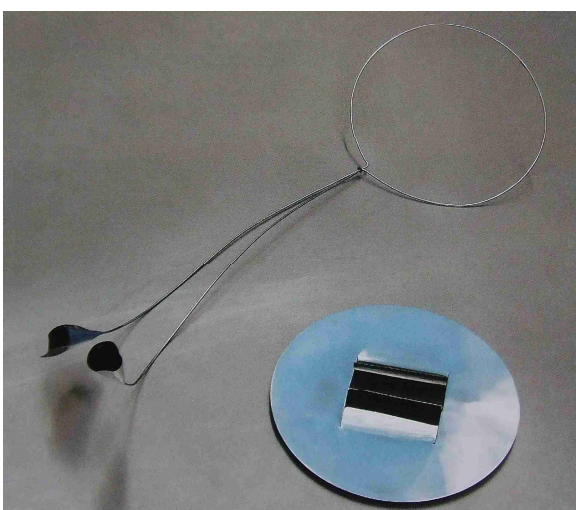
17



18



19



20

²⁵ Z Ciglerova rukopisu cit. dle Milena LAMAROVÁ: Užití umění a design šedesátých let, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ, Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000, Praha 2007, 309-327, cit. 321.

Šperky bylo možné mít neustále při sobě podobně jako nové „vynálezy“ skupiny Haus-Rucker-Co. Ta vznikla v roce 1967 a ve stejné době jako svou první práci vytvořila zmíněný *Mind Expander I*. Už o rok později mohl každý z trojice jejich zakládajících členů (Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp, Klaus Pinter) nosit svůj osobní *Environment Transformer* [22] koncipovaný v podobě helmy jako přenosná varianta přístroje *Mind Expander*. Po nasazení mohl nositel zažívat modifikovaný pohled na svět kdekoli za pomoci velmi jednoduchých mechanických procesů, které různými způsoby měnily „hledí“ helmy a tím i pohled skrze něj. Právě v roce 1968, kdy se členové rakouské skupiny procházeli po hlavním městě s nasazenými *Environment Transformers*, podnikli studenti architektury z Československa „tažení na Vídeň“.²⁶ Nejaktivnějším členem naší výpravy směřující na sjezd U.I.E.A. byl Petr Vaňura, který pravděpodobně už v té době znal teorie McLuhana, ačkoli se jimi začal intenzivně zabývat až v následujícím roce, a mohl tak v helmách Rakušanů vidět prodloužení jejich smyslů podobně jako Cigler svými šperky prodlužoval lidskou paži.

Jako spíše ironickou parafrázi skupiny Haus-Rucker-Co lze číst fotografii, na které Emil Příkryl a Jiří Suchomel ze školky SIAL – další účastníci „tažení na Vídeň“ - představují model svého projektu společenského centra v Peci pod Sněžkou z roku 1973 a mají při tom nasazené motorkářské helmy [21].²⁷ Ironie ale může zvážnět, pokud si uvědomíme, že prototypem mobilního prostředí vytvářejícího podmínky nezávislé na okolí se stal automobil, popřípadě tuto roli převzala helma, pokud se cesta odehrávala na otevřeném motocyklu. Popsané helmy i šperky mají společnou miniaturizaci, kterou zmenšily větší přístroje do velikosti umožňující nosit je neustále při sobě a mobilním způsobem aktivně proměňovat a prodlužovat své smysly kdykoli.



21



22

Technologicky optimistický program prodlužování smyslů a rozšiřování mysli hrozil svou změnou v dystopický scénář, podle kterého by modifikovaný člověk ztratil svou lidskou podobu. Už trojice členů Haus-Rucker-Co připomínala se svými helmami skupinku robotů, ale v šedesátých letech se objevila ještě hrozivější představa. Pokud by helmy z lidských hlav už nešly sejmout, vznikl by mutant. Právě mutanti hrají důležitou roli ve vynikajícím sci-fi románu Clifforda Simaka přeloženém do češtiny pod jménem *Když ještě žili lidé*

²⁶ FEUERSTEIN (pozn. 13).

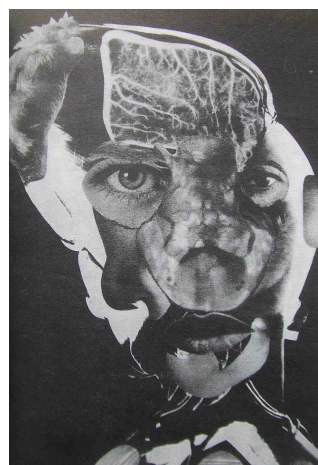
²⁷ Souvislosti si povšimli Ludmila HÁJKOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA: Kde budeme žít zítra, in: HAVRÁNEK (pozn. 24), 127.

v roce 1970.²⁸ Kromě nich zde vystupují ještě inteligentní psi s lidskými vlastnostmi, což autor obálky Jaroslav Šůra vyjádřil zajímavou fotomontáží zobrazující hlavu psa doplněnou lidským uchem a tlamou vyskládanou z písmen titulu knihy [25].²⁹ Podobné ucho oddělené od lidské hlavy přirostlo k telefonu pod mcLuhanovským heslem „*technologie: extense lidských orgánů*“ [26]. Obrázek použil teoreticky zdatný architekt Zdeněk Hölzel v průvodní zprávě k projektu stavebnicového systému *GOBUŇKO* z roku 1974 a McLuhanovy myšlenky mu k tomu zprostředkoval zmiňovaný Petr Vačura.

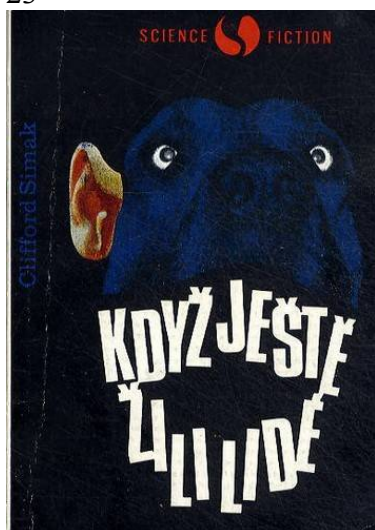
Zájem o podobnou problematiku opakovaně projevoval spisovatel vědecko-fantastické literatury s civilním povoláním psychiatra Josef Nesvadba. Jeho druhá kniha povídek *Einsteinův mozek* vyšla v roce 1960 v edici *Kapka*,³⁰ jejíž obálky na vysoké úrovni zpracovával Jaroslav Šváb a v tomto případě použil k návrhu kresbu Libora Fáry. Z abstraktní kompozice tak zírá fragmentární lidské oko [27]. Stejný orgán je nejvýraznějším prvkem tentokrát už radikálně „mutantské“ montáže Jiří Tomana pro další Nesvadbovu knihu *Poslední cesty kapitána Nema* z roku 1966 [24].³¹ Ženskou variantu tohoto obrazu potom představuje *Miss Marsu* Pavla Bromu ze stejného roku [23].



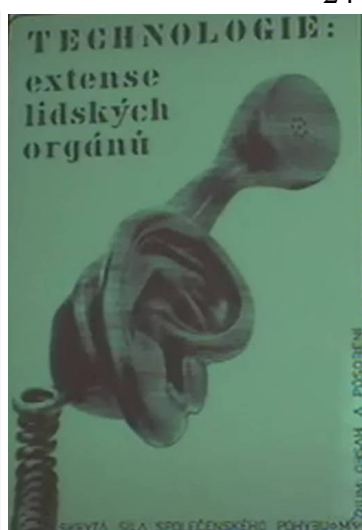
23



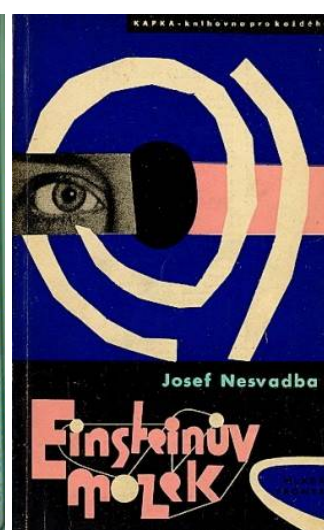
24



25



26



27

²⁸ Clifford SIMAK: *Když ještě žili lidé*, Praha 1970.

²⁹ Jaroslav Šůra navrhoval i další obálky stejné edice a vždy používal fotomontáž.

³⁰ Josef NESVADBA: *Einsteinův mozek*, Praha 1960.

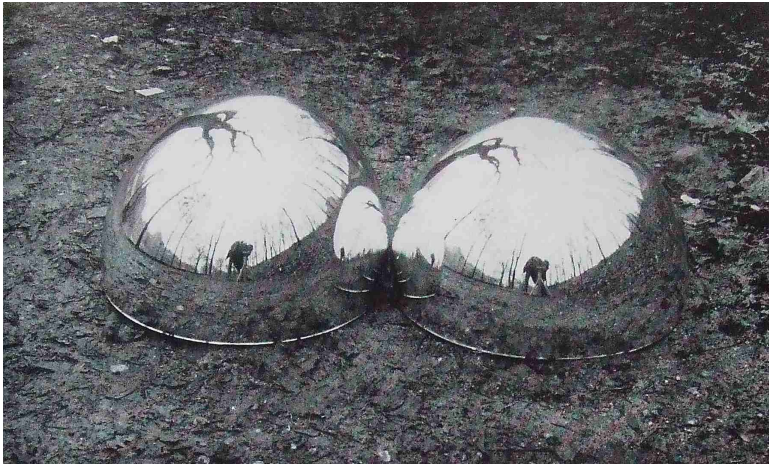
³¹ Josef NESVADBA: *Poslední cesty kapitána Nema*, Praha 1966.



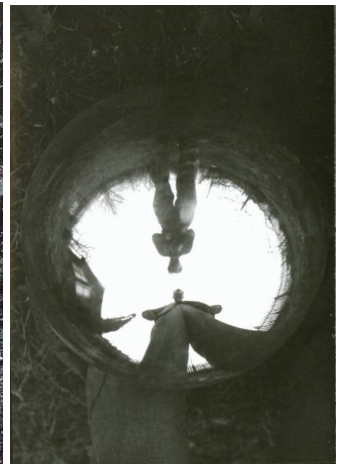
28



29



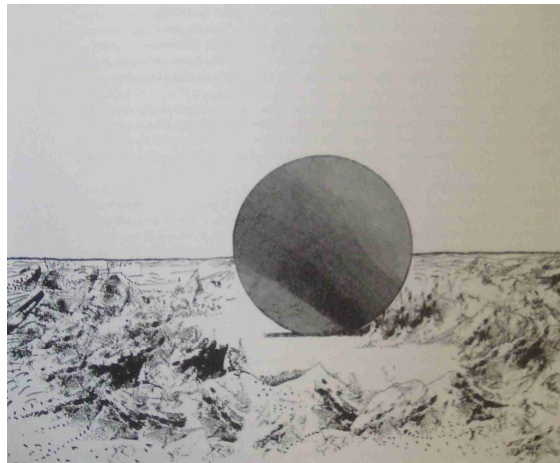
30



31

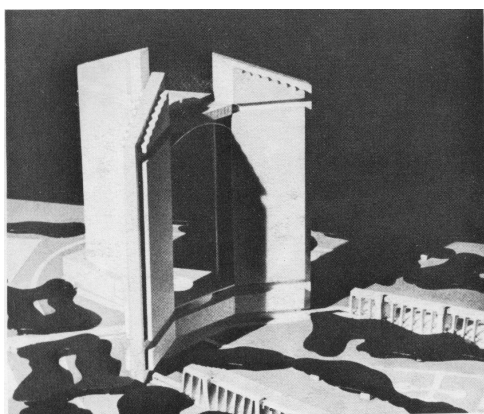


32

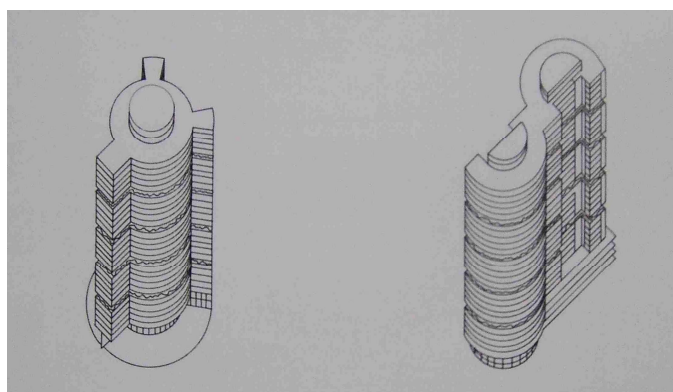


33

Jako vetřelci působily enigmatické objekty rozmístěné v krajině. „Kosmický“ vzhled jim dodávaly kulovité tvary a nepatřičnost jejich umístění ještě zvyšovaly materiály plastových hmot nebo lesklého chromu, které v objektech „technické“ nebo „umělé“ přírody zrcadlily běžnou krajinu. Nejznámější realizaci tohoto druhu provedl Hugo Demartini pod jménem *Akce v přírodě* v roce 1968 [29] a v chromovaných koulích, které pro ni použil, byl brzy rozpoznán „kosmický“ charakter. Podle Jana Sekery byly jeho plastiky „*uhranuty téměř stále přítomným motivem koule. Koule, která byla vždy šifrou, znakem prostoru, vesmíru, ...*“³² K podobným projektům dospěl krátce poté znovu Václav Cigler [30] a na souvislost obou autorů hned upozornili přední teoretici Jiří Padrta a Jindřich Chaloupecký, ačkoli nezapomněli zdůraznit, že o svých projektech vzájemně nevěděli.³³ V trochu konvenčnějším provedení přistoupil k rozmístění zaoblených objektů do exteriéru v letech 1967-1968 patrně pod Ciglerovým dohledem i jeden z jeho žáků Jozef Vachálek [28]. A když už jmenujeme i méně známé příklady, můžeme zmínit i zapomenutého vizionáře Jiřího Tomana, který podobné situace zachycoval fotograficky [31]. Navíc se podílel na myšlence i realizaci symposia Artchemo uplatňujícího plastové materiály v umělecké práci. Sám v jeho rámci navrhl objekty, které se nedochovaly, a tak mezi různorodými pracemi symposia vynikly bublinovité realizace z umaplexu Miloše Ševčíka [32]. Ten poznamenal, že umělé hmoty „*otevřají ještě ne zcela využitě možnosti*“ a připojil pochvalu, podle které práce s nimi „*umožnila rozšířit mou tvorbu do prostoru...*“³⁴ Výsledkem se staly různě tvarované i zbarvené „bubliny“, které Ševčík neváhal rozmístit do krajiny. Podobně jako šperky Antona Cepky místo lidského těla dosedaly na přírodní kamenitý povrch i řada právě uvedených enigmatických objektů svým „přistáním“ v krajině vyvolávala nepatřičné situace konfrontující různé světy. Výsledné efekty můžeme pracovně popsat jako „kosmický land-art“. Podobný výraz nese i ilustrace Kamila Lhotáka k antologii vědecko-fantastické literatury *Tunel do pozítří* [33], ačkoli Lhoták byl k land-artovým realizacím skeptický a údajně k nim připojil svůj ironický návrh „*svést Labe do Berounky*“.³⁵ Sekundoval mu překvapivě i jinak k vizionářským projektům vstřícný Padrta, který rovněž s dávkou ironie navrhl podobně nerealizovatelný nesmysl „*spojit síti laserových paprsků planety sluneční soustavy*“.³⁶



34



35

³² Jan SEKERA: Hugo Demartini (kat. výst.), Louny 1971, nepagin.

³³ „Spor o Ciglerovu výstavu“: Jindřich CHALOUPECKÝ: Milý příteli Padrto, in: Výtvarná práce, 1970, č. 12, 5; Jiří PADRTA: Milý Jindřichu Chaloupecký, in: ibidem.

³⁴ MANDYSOVÁ (pozn. 19), nepagin.

³⁵ PADRTA (pozn. 33).

³⁶ Ibidem.

Klíčové momenty pro rozvoj experimentů šedesátých let se odehrály ještě na konci let padesátých. Na sklonku roku 1957 se vydala na svou kosmickou misi první družice sputnik. A v roce 1958 pokračovala v neméně důležité a pravděpodobně naopak důležitější misi pozemské, když oslňovala návštěvníky bruselské výstavy Expo 58. Ti se zde mohli setkat také s dalšími, méně výraznými exponáty, které ale byly důležité pro téma rozšiřování smyslů. Mezi výtvarné současně techniky se zde objevily dalekohledy a mikroskopy. Oba přístroje měly za sebou v době výstavy už delší historii, ale jejich schopnosti se v souvislosti s technickým vývojem právě v této době prudce zvýšily: „V roce 1700 mikroskop zvětšoval dvousekrát, zatímco dnes třístatisíckrát,“ cituje Michel Ragon z publikace *Obhajoba budoucnosti*.³⁷

Pohled skrze mikroskop a dalekohled mohl potom být zpětně upřen na další exponáty Světové výstavy. Vždyť bez dostatečně výkonného mikroskopu by nevznikl obraz Atomia a jen patřičně silný dalekohled umožnil spatřit letící družici sputnik. „To mám na sputnika,“³⁸ říká hrdina románu Karla Honzika při pohledu dalekohledem a naznačuje, že další autorova kniha se už bude odehrávat ve vesmíru.³⁹ Mikroskopy i dalekohledy patřily k běžné výbavě umělců, architektů i designérů. Prováděly extensi jejich smyslů a rozšiřovaly pole možných inspirací i na předměty příliš malé nebo příliš vzdálené. Z těchto zdrojů čerpali i architekti se zkušenostmi z meziválečné avantgardy, kteří se v šedesátých letech v několika případech vrátili k vizionářským projektům a připojili k nim aktuální „kosmické“ formy. Nejvýrazněji se tímto směrem vydal zmíněný Honzík, který řadu svých fantastických vizí nejprve beletristicky popsal⁴⁰ a v případě Aerodomu nebo Domurbie [34] následně publikoval i v odborném tisku.⁴¹ Přesmyčkou Honzíkova Domurbie pak vznikl o pár let později i jeden z posledních návrhů Jiřího Krohy Urbodům [35].⁴²



36



37

³⁷ RAGON (pozn. 1), 11.

³⁸ Karel HONZÍK: *Znovuzřízení ráje*, 1961.

³⁹ Karel HONZÍK: *Stopa ve vesmíru*, Praha 1970.

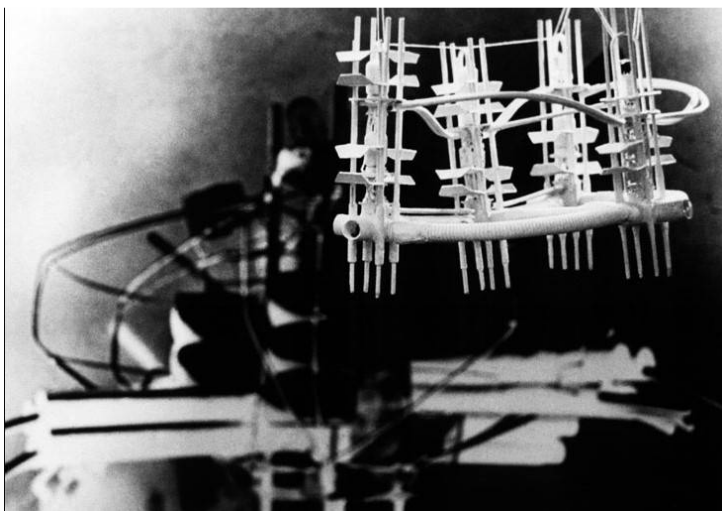
⁴⁰ *Ibidem*, passim.

⁴¹ Karel HONZÍK: *Aerodromy a svahový bytový dům*, in: *Československý architekt X*, 1964, č. 8, 5; *Idem*: *Domurbia, další stupeň ve vývoji organizace města*, in: *Československý architekt XI*, 1965, č. 3, 3.

⁴² Marcela MACHARÁČKOVÁ / Jindřich CHATRNÝ (ed.): *Jiří Kroha*, Brno 2007, 420.

Dalekohledy a mikroskopy používala řada dalších umělců, uvedme tedy jen modelové případy. „Při mé pracovní činnosti jsem přicházel často do styku s různými materiály, jak co do druhu tak tvaru včetně velkých zvětšení pod mikroskopem což je další zdroj mé inspirace,“ zapsal si František Dörfl.⁴³ Výsledkem se stalo objevení „mikro a makro světa“⁴⁴ a následně řada prací, mezi kterými nechybí ani *Kosmický cyklus* [36]. Pohledy do vesmíru upíral naopak s pomocí dalekohledu například designér Otakar Diblík, jak dokládají jeho fotografie [37].

V úvodu jsme užili metoforu kůže jakožto hranice mezi autonomním tělem člověka a jeho pasivním okolím a vzápětí ji doslovně zpochybnili dílem *Connexion Skin* skupiny Haus-Rucker-Co a přeneseně dalšími projekty z 60. let, které podobné hranice ruší. Přejdeme k další rakouské skupině Coop Himmelblau a pronesme další metaforu. S tradiční architekturou člověk není propojen, dýchá nezávisle na ní, žije svůj život a jeho srdce tlučte vlastním rytmem. Ne tak u projektu *Urban Fiction* z roku 1967 [38], utopické představy měst, kterým bije srdce a jejich tep se propojuje s tepem lidským. Fantastickou představu urbanistického měřítka srovnáme s drobnějšími projekty podobného zaměření Pavla Nešlehy [39]. Na přelomu 60. a 70. let začal modifikovat architektonické interiéry světelnými útvary, které vznikly plastickou modelací stěny v podobě podsvícených stupňovitých lamel, kterými pronikaly úzké pruhy světla a vykreslovaly biomorfni obrazce na stěnách. „Autor nadto prakticky uvažuje o rytimizaci světelného proudu, který by se svou pulzací například připodobnil úderům lidského srdce,“⁴⁵ uvedl Jan Kříž v roce 1972, aby o dva roky později napsal o Nešlehových světelných projektech delší a teoreticky silně podložený článek. Jako hlavní oporu zde cituje průvodce naší kapitolou o rozšiřování mysli McLuhana a na základě jeho myšlenek uvádí větu, která může posloužit jako závěr kapitoly: „Smyslové vnímání se díky moderní technologii nyní realizuje i v kosmickém měřítku, lidský zrak i sluch pronikají kosmem.“⁴⁶



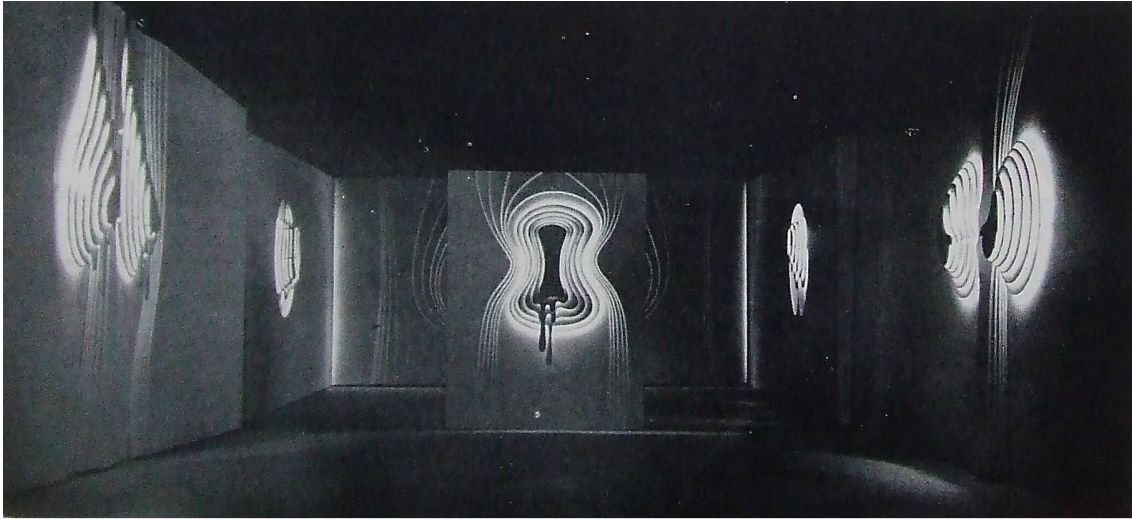
38

⁴³ Nепublikovaný strojopis F. Dörfla.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Jan Kříž: Světelné útvary Pavla Nešlehy, in: Umění a řemesla, 1972, č. 3, 53

⁴⁶ Jan Kříž: Pavel Nešleha a jeho dvanáctistěn, nепublikovaný text z roku 1974, cit. dle: Petr WITTLICH (ed.): Pavel Nešleha, Praha 2004, 319-322, cit. 322.



39

*Abychom strhli
přitažlivost Země
jako barokní masku⁴⁷*

Létat, vznášet se a kroužit nad zemí. Podobné představy zaměstnávaly lidskou imaginaci zřejmě velmi dlouho, ale dlouho zůstávaly právě jen představami, které naplňovaly mytologické příběhy snad všech oblastí i pozdější literární fikce. Lidskou touhu odlepit se od zemského povrchu nasměroval do vesmíru už ve 2. století n.l. antický satirik Lukianos, když popsal první výpravu na Měsíc: „(...) zdvihl se náhle víchř, zatočil lodí kolem dokola a, zvednuv ji do výše asi 3000 stadií, nespustil ji už zpět na moře: jak totiž visela ve vzduchu, opřel se jí vítr do plachet a se vzduťými plachtami ji unášel vzhůru.“⁴⁸ Mnohem realističtější způsoby kosmického cestování se objevily až v literatuře 19. století, kdy se v souvislosti s technickým pokrokem rozvíjela i aviatika a od létajících balónů a letadel se nezdálo být daleko ke kosmickým raketám. Tak Jules Verne mohl brzy po svém prvním románu o cestě balonem (*Pět neděl v baloně*, 1863) popsat i výpravu do vesmíru (*Ze Země na Měsíc*, 1865). Podobně jako u klíčového díla dalšího z průkopníků vědecko-fantastické literatury H.G. Wellse (*První lidé na Měsíci*, 1901) se prvním cílem stal Měsíc a nutnou podmínkou jeho dosažení bylo zbavení se zemské tíže. Verne navrhl vystřelit kosmický projektil z obrovského děla a Wells nechal hlavního hrdinu vytvořit speciální kov odpuzující gravitaci. Další spisovatelé vymýšleli řadu jiných způsobů překonání gravitace, které výtvarní umělci reprezentovali ilustracemi, ale i volným uměním, designem a architekturou. Společně tak generovali zásobárnu fantastických představ a neméně fantastickou vizualitu, zatímco vědci řešili obdobný problém v reálném měřítku mimo utopie. 4. října 1957 byl vypuštěn Sputnik I. Představy se staly skutečností a gravitace byla překonána.

Význam sputniku na zemi možná převýšil jeho poslání ve vesmíru. Během své kosmické mise za neustálého radiového vysílání 1440krát obletěl zeměkouli a shořel, ale na zemi zůstal silně přítomný. Zatímco se ho mnozí s částečnými úspěchy pokoušeli při jednotlivých obletech Země spatřit nebo zaslechnout jeho charakteristické radiové pípání, připravovala se událost, kde se měl brzy ukázat zpátky na zemi, detailně a zblízka, očím mezinárodních návštěvníků. Na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu se na obrovské výstavní ploše sovětského pavilonu veletržním způsobem kupily nehierarchizované řady exponátů. Ve špatně členěné expozici tak přirozeným způsobem získávaly dominantní postavení modely sovětských družic. Sputnik I [1] vzlétl 4. října 1957, aby mohl přesně po půl roce (4. dubna 1958) sklízet ovce na zahájení bruselské výstavy, kde byl navíc vystaven i jeho následník s označením II a důležitost závodů v dobývání vesmíru se plně ukázala, když v rychlém sledu vypuštěná družice s pořadovým číslem III doplnila expozici ještě v průběhu výstavy. „*Ve středu výstavní haly, kde jsou umístěny sputniky, je věčná tlačenička. Od rána do večera. Fotografuje se, prohlíží a přes zdvořile výstražné tabulky i ohmatává. Opravdu, je to svůdné sáhnout, i když pokradmu, do vesmíru. Sputnik se otáčí okolo Země. Okolo sputniku EXPO 58.*“⁴⁹ Okolo trojice sputníků se otáčelo Expo a tvořily fronty, a když už se návštěvníci nechtěli tlačit u nejobdivovanějšího exponátu a rozhodli se projít další částí výstavy, zažili deja vu. I když model sputniku právě opustili, jeho podoba zůstávala stále přítomná v konstrukcích pavilonů, v grafice výstavních panelů i

⁴⁷ Miroslav HOLUB: *Jdi a otevři dveře*, Praha 1961, 35 (báseň Výcvik astronautů).

⁴⁸ LÚKIANOS: *Pravdivé výmysly*, Praha 1983, 148.

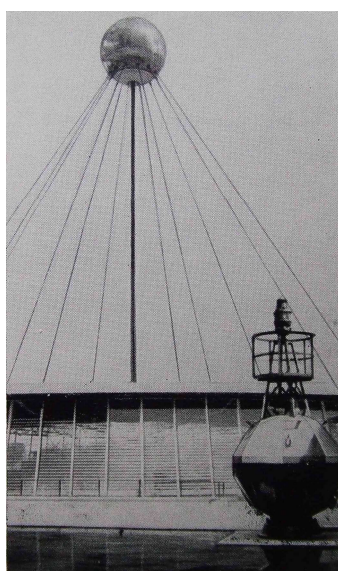
⁴⁹ Jindřich SANTAR: *EXPO 58. Světová výstava v Bruselu*, Praha 1961, nepag.

v jednotlivých exponátech inspirovaných kosmickými tvary. Sputnikový šok zafungoval okamžitě. Poté co se sputnik metaforicky vrátil zpět na zem – i když ve skutečnosti shořel – a poprvé se představil široké mezinárodní veřejnosti, sklídl ohromný úspěch, který se projevil v simulaci jeho vlastních tvarů prostřednictvím řady okolních exponátů. I když zde sputnik zažíval svou premiéru, mohl se kolem sebe dívat jako do zrcadla: jeho dynamické tvary se vepsaly do tváří jeho sousedů a do značné míry definovaly vizualitu šedesátých let.

Stejný technický pokrok, který dokázal překonat zemskou přitažlivost a vynesl sovětskou družici do vesmíru, umožnil vztyčit odvážné konstrukce některých pavilonů světové výstavy⁵⁰, jejichž tvary často budily dojem, že ani ony gravitaci nepodléhají. Tak se nad pavilonem pošt a telekomunikací [2] téměř vznášela jen na tenkém stožáru uchycená prosklená koule, a jestliže jsme mluvili o kopírování tvarů sovětských družic, právě na vrcholu poštovního pavilonu se vznáší sputnikovské simulakrum. Koule, z jejíhož středu vychází tenká lana nesoucí střechu pavilonu pod ní, přesně odpovídá zaoblenému tvaru Sputniku I s čtveřicí subtilních antén. A pokud kouli devětkrát zmnožíme, octneme se v samotném středu (geografickém i symbolickém) bruselské expozice. Octneme se u zvětšeného modelu krystalu železa. Octneme se u Atomia. Jedna novinová zpráva o něm prohlásila, ještě dříve než bylo postaveno, že bude využívat „*antigravitační síly*“⁵¹. Zpráva patří samozřejmě do kategorie vymyšlených, ale je pravda, že konstruktér Waterkeyn v Atomiu vizualizoval síly působící v krystalu železa a svou konstrukci chtěl ukotvit k zemskému povrchu podléhajícímu řádu gravitace jen v jediném bodě spodní koule. Přes inženýrské mistrovství se mu nepodařilo cíl splnit a nakonec musel podepřít ještě další trojicí koulí. Waterkeyn, i když vytvořil impozantní symbol výstavy, svůj souboj s gravitací prohrál a nechal vyniknout několik svých kolegů, kteří se pustili do podobného boje jako on.



1



2

⁵⁰ K architektuře na Expu 58 srv. Viktor LORENC: Brusel a architektura, in: Československý architekt, 1958, č. 11, 6; Lev LAUERMAN: Jednotlivé pavilóny, in: Architektura ČSR XVII, 1958, č. 9-10, 685-703; Ivan Sergejevič NIKOLAJEV: Vsemirnaja vystavka v Brjussele, Moskva 1963; Rika DEVOS / Mil de KOONING (ed.): L'Architecture moderne a l'Expo 58, Bruxelles 2006; Martin STRAKOŠ: Architektura Expo 58 v Bruselu a Československý pavilon, in: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen, Praha 2008, 88-107.

⁵¹ SANTAR (pozn. 49).

Jednou z metod, kterou se architekti a inženýři pokoušeli dosáhnout „stavu beztlíže“ se stala technologie předpjatého betonu. Dokázala těžké hmoty vysadit do prostoru bez použití podpor a nechat je tak vznášet se nad udivenými návštěvníky. Za její pomoci z pavilonu *Génie civil* (autoři Jean van Doosselaere, Jacques Moeschal a André Paduart) šikmo vystupovala dlouhá a ostrá špice, jejíž osmdesátimetrový sochařský tvar nebyl ani jednou podepřen [3]. Pod podobným úhlem 45° a ve stejné délce 80 metrů se nad bruselskou výstavou tyčil další stožár. Vycházel z centrálního opěrného bodu francouzského pavilonu (autoři Guillaume Gillet, René Sarger, Jean Prouvé) a vyvažoval většinu jeho konstrukce vytvořené napjatými kabely [4]. Princip napjatých kabelů vytváří v konstrukci tah a je protikladný technologii předpjatého betonu generující naopak tlak. Zatímco nosník z předpjatého betonu (např. pavilonu *Génie civil*) svou podporu zatěžuje (tlačí na ni), napjaté kabely (např. francouzského pavilonu) ji tahem naopak zvedají.⁵² I když konstrukční principy obou pavilonů jsou protikladné, jejich efekt je naopak příbuzný. Oba své stožáry dokáží za pomoci moderních technologií vysadit do vzduchu a vytvořit „antigravitační“ efekt. Oba mají také signální funkci. Stožár francouzského pavilonu, na kterém visí vlajka, neoznačuje jen místo národní expozice, ale podobně jako pavilon *Génie civil* odkazuje k modernímu inženýrství a technologiím, k současné době, která se je nebojí používat a k pocitu, který tato doba vytváří – k pocitu beztlíže. Pavilony světové výstavy intenzivně publikované v československém odborném tisku přinesly výrazný impuls pro místní architekturu. Například okolo francouzského se rozvinula polemika. Byl obviněn za „nadnesenost a přílišnou s okolím neladící smělost“⁵³ nebo naopak označen „jedním z nejzajímavějších“⁵⁴ pavilonů výstavy. Brzy se objevil i přesný odborný popis jeho konstrukce⁵⁵ umožňující podobné kreace i v našem prostředí. V československé architektuře se skutečně v průběhu 60. let objevovaly projekty i realizace „antigravitačního trendu“,⁵⁶ využívající moderní technologii k vytvoření efektu levitace příznačného pro 60. léta.



3

⁵² E. PODRÁSKÝ: Francouzský pavilon na světové výstavě, in: *Architektura ČSR XVIII*, 1959, č. 5-6, 349-350.

⁵³ LORENC (pozn.).

⁵⁴ Bedřich SCHRÁNIL: Nová dvojice francouzské architektury, in: *Československý architekt*, 1958, č. 14-15, 6.

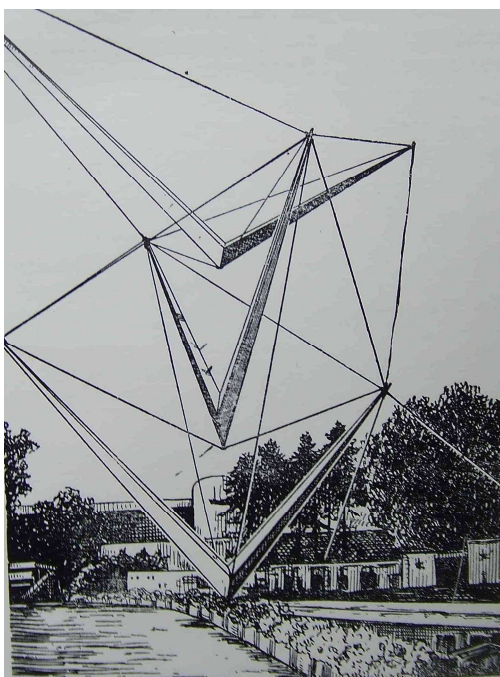
⁵⁵ PODRÁSKÝ (pozn. 6). Srv. též Václav Girs / Miroslav Drda: *Visuté střechy*, Praha 1966, 78-83.

⁵⁶ Matúš DULLA: Krásná konštrukcia v krajine. Nový most (povodne Most SNP) v Bratislave, in: Petr VORLÍK / Benjamin FRAGNER / Lukáš BERAN (ed.), *Ještěd. Evidence hodnot poválečné architektury*, Praha 2010, 48.



4

Vraťme se ještě k architektuře bruselské výstavy, kde princip zavěšení pomocí ocelových lan používá i další objekt: *Brána národů*. Tenká lana, která konstrukci nesou, jsou dobře viditelná na schematickém náčrtku [5], ale na modře zatónované fotografii z publikace Jindřicha Santara *Expo 58* z roku 1961 možná záměrně mizí [6]. Fotografie nechává vyniknout a zdánlivě levitovat trojici těžkých betonových trámů ve tvaru „v“. Především v horní části se zdá, že se konstrukce vznáší sama. *Brána národů* představuje typický příklad výstavní architektury, která svou vylehčenou, labilní konstrukcí už neslouží jako jednotlivé pavilony k prezentaci exponátů, ale sama se jedním stává. Rozkládá se na hranici kategorie architektury a přibližuje se k volnému objektu, soše. Sama je exponátem a zároveň – jako výstavní poutač - odkazuje ke všem ostatním. Její funkce je signální. Označuje výstavu a při pohledu na ni nezapochybujeme, že se bude jednat o výstavu přinášející nejmodernější současnost.



5



6

Blížkost *Brány národů* k volnému umění, k aktuální abstraktní plastice nás přivádí k podstatné součásti bruselské výstavy, důležité zejména pro československé výtvarníky. Hovoříme o přehlídce *Padesát let moderního umění*,⁵⁷ která v rámci Expa představila retrospektivu moderního umění dovedenou až k nejsoučasnějším uměleckým strategiím. Podobná „estetika levitace“ jako u *Brány národů* se zde odrážela zejména ve dvojici čerstvých plastik Alexandera Caldera,⁵⁸ [7] který pomocí tenkých drátků rozvěšoval tvary volně do prostoru. Autor jednoho z Calderových katalogů nazvaného příznačně *Gravity and Grace* uvádí, že sochařova práce „*seems to contradict the law of gravity*“.⁵⁹ Vychází z Calderova citátu, který říká, že lidé chápou monumenty vždy spjaté se zemí, ale jeho zavěšené mobily jsou přesto monumentální. Přesně popisuje moment, který se plně projevil na bruselské výstavě. Zdejší konstrukce už nenavazují na tradici architektury podle vitruviánského hesla *firmitas* spjaté se zemí, kterou překonávají jen za pomoci náležitě objemných podpor. Zdejší konstrukce moderní techniky překonávají gravitaci s nenucenou lehkostí a paradoxně vytváří monumentální obraz současnosti za pomoci subtilních materiálů a tvarů. Calder dosáhl o něco dříve stejného výrazu, když dokázal svým lehkým, labilním zavěšeným konstrukcím vtisknout paradoxní monumentalitu.

Dva mladí čeští sochaři Jiří Novák a Vladimír Janoušek přijeli do Bruselu se sochou *Hudby* vytvořenou do stejnojmenné expozice československého pavilonu. Oba se shodně vyznávají z úžasu, který je oslnil, když na výstavě *Padesát let moderního umění* vzhlíželi ke Calderovým zavěšeným plastikám. „*Viděl jsem tam věci od Caldera,*“ říká Jiří Novák, „*to mne fascinovalo, protože jsem netušil, že něco takového je možné dělat.*“⁶⁰ Když se podíváme, jak vypadala zmíněná socha *Hudby*, zjistíme, že Novák opravdu „netušil“. S Janouškem vytvořili poměrně konvenční zobrazení ženské figury s houslemi zasazené do mírně abstrahovaného reliéfu. Za jejího autora bývá často uváděn pouze Janoušek, ale s Novákovou spoluprací se obyčejná socha výrazně aktualizovala. Na základě svých experimentů ji totiž převedl do moderního materiálu pvc a tím zásadně odlehčil. Jeho úkol nebyl jednoduchý, protože socha měřila 6 metrů. Progresivně smýšlející Novák hledal současné strategie a podařilo se mu osvojit si technologii plastu, ale v duchu realistické tradice do něj odléval konvenční figurativní náměty. Brusel mu umožnil vyzkoušet svou techniku na oficiální zakázce, ale nečekané mu také po Calderově zjevení otevřel prostor ke své moderní technologii připojit i moderní tematiku. Dříve „netušil, že něco takového je možné“, ale po návratu do Prahy začal vytvářet abstraktní mobilní sochy calderovského typu [8]. Z Nováka se stal experimentátor tvořící pod vlivem moderních materiálů a technologií, oslněný kosmickou estetikou.

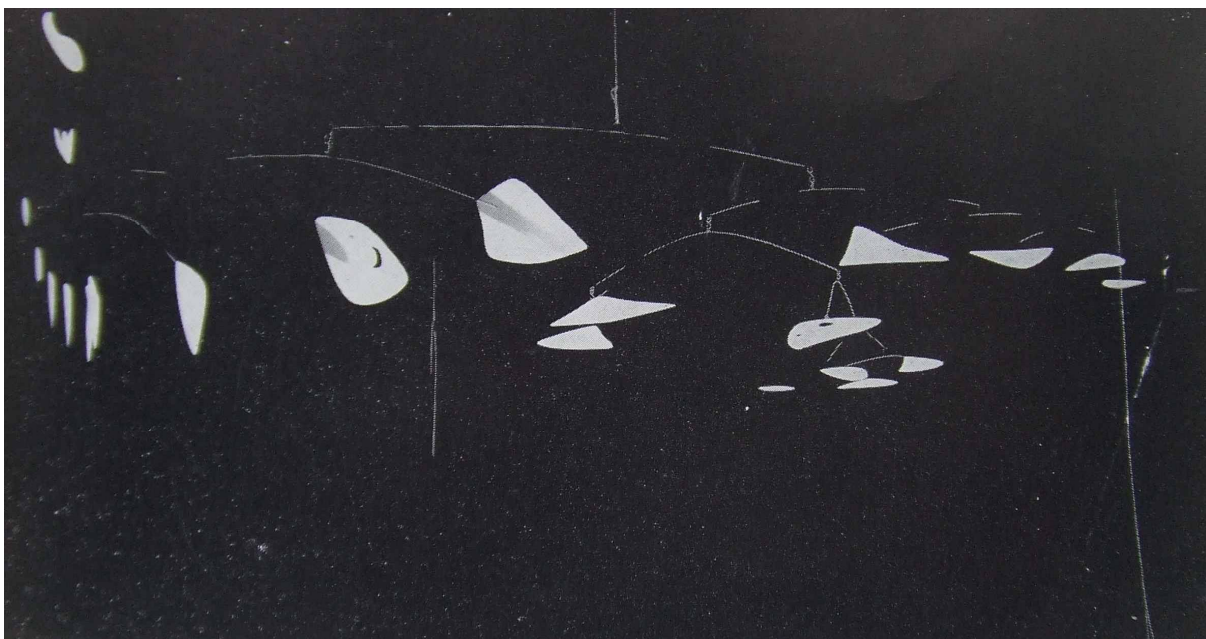
Janoušek se po návratu ubíral trochu jiným směrem. Nejprve pracoval na dvojici zakázek přímo navazujících na jeho bruselskou práci. Nebývalý úspěch *Laterny magiky* na Světové výstavě přiměl Cubra, Hrubého a Pokorného - architektky československého pavilonu – vytvořit pro ni prostory i v Praze a Janoušek do nich vložil stejnojmennou sochu. *Laternu magiku* zosobnil opět tradiční ženskou figurou, která ovšem už nedržela housle, ale enigmatický, mnohostěnný předmět. Při jejích návrzích Janoušek opět experimentoval s plastem, ale nakonec se v definitivní verzi rozhodl pro osinkocement.

⁵⁷ 50 ans de l'art moderne (kat. výst.), Bruxelles 1958.

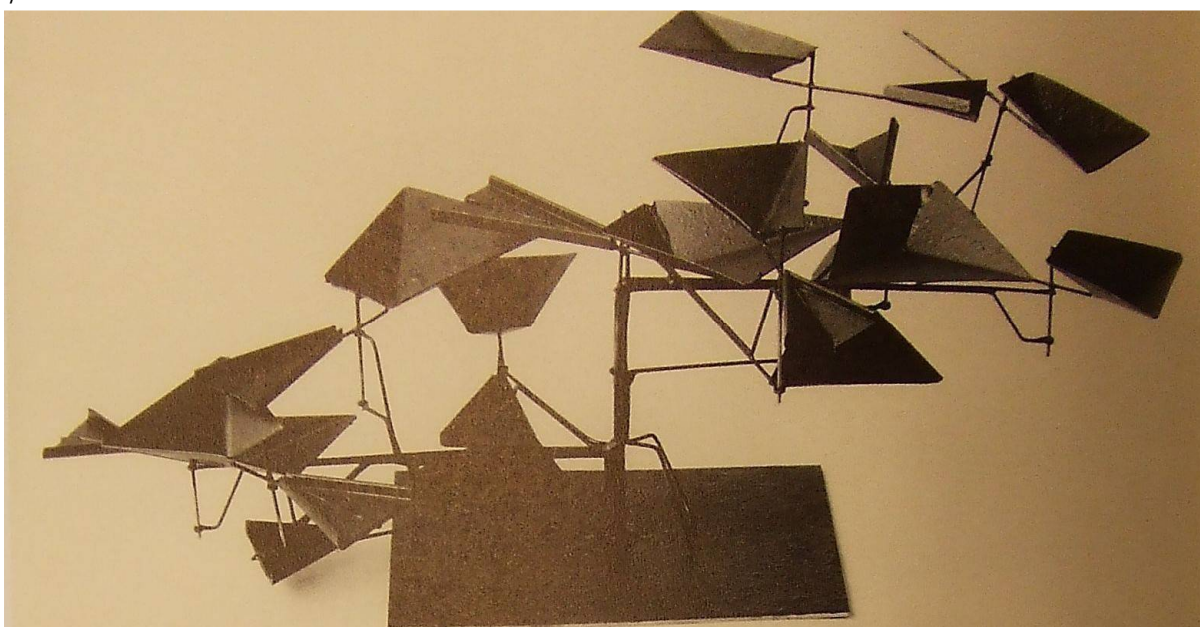
⁵⁸ Ibidem (katalogová čísla 44, 45).

⁵⁹ Carmen GIMÉNEZ / Alexander S. C. ROWER (ed.): Calder. Gravity and Grace, London 2004, 5.

⁶⁰ Zdeněk LUKEŠ: Jiří Novák. Interview s výtvarníkem, který se před padesáti lety účastnil legendární bruselské výstavy EXPO 58, in: Revolver revue, 2008, č. 70, 191.



7



8

Hlad domácího publika po spatření exponátů ověčených světovým úspěchem neutichal, a tak se v československém pavilonu, který mezitím jeho autoři přenesli do Prahy, odehrála pod jménem *Československo 1960* jakási repríza naší úspěšné bruselské expozice. Janoušek opět patřil mezi zastoupené výtvarníky, ale jeho socha *Rodina* se vrátila nejen k tradičnímu námětu, ale i k běžnému materiálu (sádra). Ve stejném roce 1960 Janoušek ještě jednou přistoupil k nové technologii i nové ikonografii otevřené kosmickými úspěchy a jejich vizualizací na světové výstavě. Svoji laminátovou sochu *Člověk dobývá vesmír* umístil na čtrnáct metrů (!) vysoký sokl a překonání gravitace oslavil figurou hrdě se vznášející vysoko nad zemí [9]. V dalších letech se od podobné tematiky odklonil a na své postavy nechal gravitaci znovu působit, jeho figury v labilních a manipulovatelných pozicích vyjadřovaly existenciální pocit a viklající se postavení člověka v české společnosti, které končilo špatně – pádem. *Člověk dobývající vesmír* odhodil gravitaci a vznášel se čtrnáct metrů nad zemí, ale příští Janouškovy figury tvrdě dopadly zpátky na

zem (cyklus *Pády*, *Poslední pád Ikara*, ...). Ačkoli Novák i Janoušek patřili k neoficiální scéně, v uměleckém názoru se rozcházel. Zatímco Janoušek odmítl dobývání vesmíru a kosmickou estetiku spolu se sovětskou ideologií a svou tvorbu nasměroval jinam, Novák chápal vesmírné objevy obecněji a odděleně od ideologických aspektů. Zůstal technologickým optimistou, což se projevilo v jeho materiálech i námětech. Ve své tvorbě tak mohl citovat Caldera a Atomium, stejně jako sovětský kosmodrom.

Dalším autorem, který dodal československé expozici v Bruselu poměrně konvenční exponáty (navíc v pro Čechy maximálně tradičním materiálu skla), ale později v průběhu 60. let vytvářel nebývale vizionářské dílo, byl Václav Cigler. Ve své všestranné práci se zařadil k několika dalším autorům, kteří se explicitně dotkli tématu beztížného prostoru. Po návrzích visutých lávek v přírodě nebo nafukovacích konstrukcí vyústily jeho pokusy do syntetické práce z počátku 70. let, na které spolupracoval s několika odborníky různých oborů. Teoretička designu a kurátorka UPM v Praze Milena Lamarová a inženýr a znalec pneumatických konstrukcí Vladimír Fířt společně s Ciglerem vytvořili už v roce 1972 legendární výstavu *Design a plastické hmoty* a jejich setkání odstartovalo sérii dalších projektů pod společným názvem *Vzdušné zámky* [10], jejichž principy formulovali v časopise *Umění a řemesla*.⁶¹ Hovoří o „dosavadních proporcích zemské přitažlivosti“ a touze „ohmatat prostor nějakým novým způsobem“. „Pozorujeme přece – usazení plnou vahou v hmotném křesle – mžikající obrazovky televizorů se záběry kosmonautů v beztížném stavu. Je to zprostředkovaná zkušenost kohosi jiného, nekonečně vzdáleného. Ale má ozvuky v pocitech těch obyčejných, těch upoutaných na zemi. Četli jsme Gagarinův popis pozorování Země – ale jak jej pochopit z naší žabí perspektivy?“ Jejich odpověď spočívala v návrzích na tvorbu komplexních prostředí určených k relaxaci, ale i ke hře a fantazii, k zažití zkušenosti nového prostoru bližšího stavu beztíže než pozemským podmínkám. Svůj projekt koncipovali v moderních plastových materiálech, které si vyzkoušeli už na výstavě z roku 1972. Nejdříve je transformovali do přírodních představ, když chtěli vytvořit „nafukovací oblaka⁶² a laminátové řeky (...) polyuretanové krápníky a stromy z ABS“, ale později se přiklonili k nové „umělé přírodě“,⁶³ kde se měly uplatnit charakteristické vlastnosti plastických hmot: „Technika realizovala pohyb, kterým se překonává zemská přitažlivost“ a „membrány z plastických hmot se dovedou účinkem nízkého přetlaku vznášet.“ Podobné představy zaplnily stránky Ciglerových skicáků, díky Lamarové byly i teoreticky zaštitěny a díky Fířtovi i vypočítány. Přesunuly se tak od utopických vizí k projektu dovedného těsně před realizaci, ke které nedošlo pouze neochotou výroby a financování.⁶⁴

⁶¹ CIGLER / FÍŘT / LAMAROVÁ / ŽBIRKOVÁ: *Vzdušné zámky pro Prahu*, in: *Umění a řemesla*, 1975, č. 3, 58-63 (odtud i všechny následné citace).

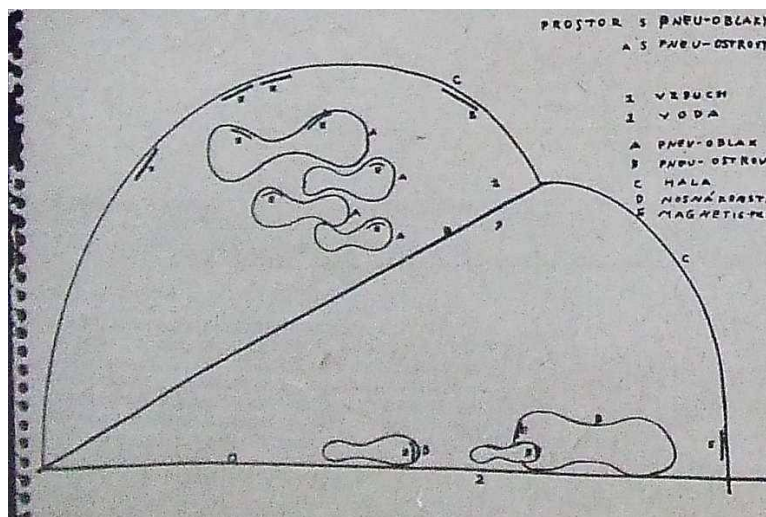
⁶² Levitující mraky jsou ve stejné době tématem dalších umělců: série *Mraků* Karla Malicha z poč. 70. let, *Dům oblak* Milana Knížáka (1964) inspirovaný podobným návrhem Dicka Higginse in: Dick HIGGINS / Wolf VOSTELL: *Pop Architektur, Concept Art*, Düsseldorf 1969 (jedná se o antologii, kde je zastoupen i Knížák).

⁶³ S termíny „umělá příroda“ nebo „druhá příroda“ operují i další autoři především z okruhu konstruktivních tendencí teoretika Jiřího Padrty. Např. Hugo Demartini nebo rovněž technologicky optimistický Klub konkrétníků.

⁶⁴ Těmito projekty se zabývá Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ (pozn. 20)



9



10

Hlavní význam Ciglerova projektu spočíval v tom, že se stav beztlíže nesnažil vizuálně reprezentovat, ale přímo ho vytvořit. Nevztahoval se k němu ikonograficky, ale strukturálně a chtěl tím postavit člověka tváří v tvář úplně nové zkušenosti, která zdaleka nepředstavovala jen atrakci umožňující volně se vznášet, ale transformovala samotné vnímání a lidskou zkušenost v nejhlubším slova smyslu. Projekty vizionářské architektury a designu 60. let aspirují na redefinici lidského vnímání. Nejpodrobnější přehled takových projektů přinesl v roce 1967 překlad knihy Michela Ragona *Kde budeme žít zítra*.⁶⁵ Kritický doslov napsal Dalibor Veselý a v návaznosti na svého učitele Jana Patočku poznamenal, že se v utopických projektech ztrácí „přirozený svět“. Svoji kritiku později rozšířil. Nebyla už napsána v šedesátých letech, ale roku 2004 a nemířila proti utopiím 60. let, ale týkala se obecnějšího problému architektury, kultury a lidského vnímání.⁶⁶ Na příkladu prostoru v beztlížném stavu (v podobě konkrétní vesmírné stanice NASA) zkoumá podstatu lidského vnímání. Zjišťuje, že je zakotveno v zemi, v pozici člověka umožňující mu rozlišovat, co je nahoře a co dole. Vzpomínky kosmonautů na pobyt v beztlížném stavu, kdy se vznášeli v neorientovaných pozicích, uvádějí problémy s rozlišováním okolí. Díky orientovanému postavení definovanému zemí, na které stojíme, dokážeme správně vnímat věci kolem sebe, pohybovat se a dorozumívat s okolím, podílet se na „komunikativním prostoru kultury“.⁶⁷ Proto používal Edmund Husserl termín „Lebenswelt“ a mluvil o „lidství se zapuštěnými kořeny“⁶⁸ a po jeho vzoru důležité autority československé kultury a společnosti šedesátých let Jindřich Chaloupecký o „světě, ve kterém žijeme“ a Jan Patočka o „přirozeném světě“⁶⁹ a „zemi v nás“. Maurice Merleau-Ponty a další zahraniční fenomenologové potom podobně zkoumali zakotvení lidského vnímání. Veselý v doslovu k Ragonově knize ukazuje, že vizionářští architekti 60. let podobné problémy ignorují, když navrhují města nad vodou, nad zemí i nad starými původními městy, města levitující a vznášející se. Cígler měl k utopiím 60. let blízký vztah, ale své vize zjemňoval úzkým vztahem k přírodě, právě vztahem k zemi a možná i znal Veselého kritiku. Ve *Vzdušných zámcích* totiž s proměnou vnímání počítal, i když ji nebral jako nutně negativní rys, ale naopak jako příležitost k testování odlišných prostředí.

⁶⁵ RAGON (pozn. 1).

⁶⁶ VESELÝ (pozn. 7).

⁶⁷ Ibidem, 40-41.

⁶⁸ HUSSERL (pozn. 3), 36.

⁶⁹ PATOČKA (pozn. 3).

K vizionářské architektuře se výrazně blížili i další umělci, kteří jsou nejčastěji vnímáni jako sochaři, ačkoli sami poukazují k tomu, že jejich tvorba je mnohem širší nebo přímo útočí na sochařství jako zastaralou kategorii. Socha implikuje těžkou hmotu, které se chtěli zbavit, aby dosáhli odlehčeného výrazu, který směřoval k efektu levitace. Místo kamene se chopili moderních lehkých materiálů nebo se jich zbavili úplně, aby mohli v dematerializované podobě prezentovat čisté ideje a koncepty. Nezajímalo je objem vytesaný z kamene nebo odlitý do bronzu, ale prostor – tradiční doména architektury – který mohl být i prázdný, vytvořený lehkými nebo dokonce nehmotnými prostředky. Hugo Demartini prostor definoval odrazy zrcadlových, nejčastěji kulových ploch, Karel Malich pomocí tenkých drátů a Stanislav Zippe ho modeloval světlem. Všichni tři se v rámci svého zájmu o prostor stavěli do blízkosti architektury. U Demartiniho „jde o (...) návrhy organizací či vykódování prostoru, o kterých (...) hovoří jako o architekturách.“⁷⁰ „Architektura je konečný problém, který mě zajímá a o který bych se rád pokusil“ říká zase Karel Malich.⁷¹ Není náhoda, že oba velmi blízké výroky z roku 1969 byly zprostředkovány Jiřím Padrtou, hlavním teoretikem té větve českého umění, která bývá podle jeho vlastních slov označována jako „konstruktivní tendence“. Padrta podporoval nebo přímo spoluzapříčinil snahu obou umělců o přechod k architektonickým vizím. Demartini i Malich totiž místo autonomních objektů často kresbami do skicáků nebo modely zachycovali své prostorové vize, které se nejvíce přibližují právě vizionářské architektuře 60. let. Jestliže těmto utopiím Dalibor Veselý v roce 1967 vytkl ztrátu kontaktu s přirozeným světem,⁷² Padrta roku 1969 odpověděl, že „neexistuje žádný jediný, stálý, ‚přirozený‘ prostor člověka, ale dynamická a proměnlivá realita prostoru“ a dodal, že utopiemi tak úplně nejsou, „nejsou nijak tak zcela pouhým výtvořem nezávazné formové a prostorové imaginace“, „jsou dnes už předmětem vědeckotechnických výzkumů“ a „jde tedy o fantazii a vize jen zpola neuskutečnitelné.“⁷³ A jak jejich fantazie vypadaly? Blížili se k našemu tématu beztíže. Padrta Demartiniho práce popsal jako „studie, modely a kresby k budoucím kulovým domům, městům plujícím na vodě či umístěným pod vodou, pod zemí anebo v beztížných prostorách.“⁷⁴ V beztížném prostoru, mezi „zemí, vzduchem a jinými planetami“ se odehrávaly i projekty Karla Malicha. Do skicáku si 23.8.1969⁷⁵ zapsal: „Poznamenal jsem si, že konečnou fází mé práce bude architektura (...) Vzniklo mnoho kreseb a říkal jsem jim (...) země-vzduch-jiná planeta (...) Potom mě napadlo, orientovat tyto stavby vzhledem k jiným planetám, hvězdám, souhvězdím, rovníku ap.“⁷⁶ Citované poznámky nápadně připomínají výroky Kazimíra Maleviče: „Země a Měsíc – mezi nimi může být nově vytvořená suprematistická družice“⁷⁷. Dalším pojítkem mezi Demartinim a Malichem byl právě jejich silný vztah k Malevičovi opět zprostředkovaný Jiřím Padrtou a také Miroslavem Lamačem. Oba se zabývali sovětskou avantgardou a v roce 1967 vyšlo na toto téma speciální číslo Lamačova časopisu *Výtvarné umění*, kde Lamač i Padrta otiskli články o Malevičovi, které se staly extrémně inspirativní pro řadu

⁷⁰ Jiří PADRTA: Hugo Demartini, in: *Výtvarná práce*, 1969, č. 8, 370-375.

⁷¹ Jiří PADRTA: Rozhovor s Karlem Malichem, in: *Výtvarné umění*, 1969, č. 1. Srv. též studii, která používá stejný citát a zabývá se Malichovými návrhy vizionářské architektury: Karel SRP: *Prostory nových světů*, in: HAVRÁNEK (pozn. 24), 146-159.

⁷² VESELÝ (pozn. 4)

⁷³ PADRTA (pozn. 70), 375.

⁷⁴ Ibidem (Podrobným pohledem na Padrtovy texty i vlastní Demartiniho poznámky se ukazuje, že se skutečně přímo reagovali na knihu Michela Ragona včetně jejího kritického doslovu, se kterým implicitně polemizovali. Padrta zpochybňoval pojmy jako přirozený svět a svět, v němž žijeme, které užívali jeho kolegové, ale on je psal v uvozovkách.)

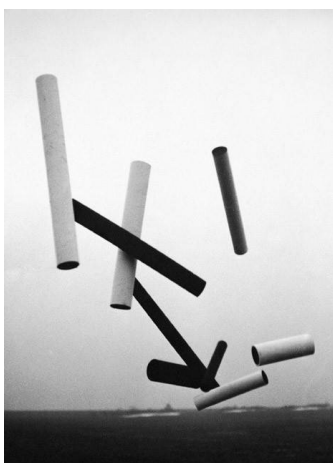
⁷⁵ Tedy asi měsíc po prvním přistání člověka na Měsíci (20.7.1969). 5.11.1969 se navíc v Malichově skicáku objevuje kresba a poznámka nazvaná přímo *Přistání na měsíci*.

⁷⁶ cit. dle Karel MALICH: *Skicáky 1964-1980*, Praha 1994, nepagin.

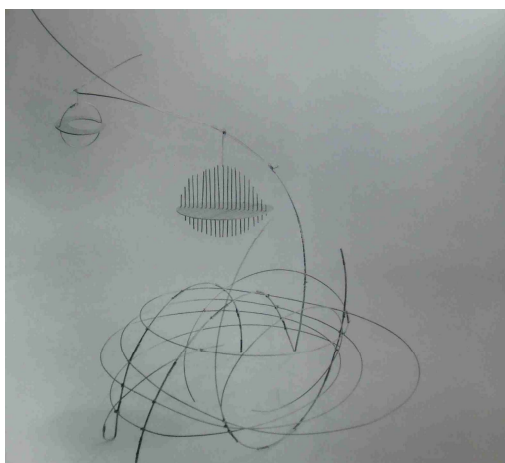
⁷⁷ cit. dle Miroslav LAMAČ: Malevič a jeho okruh, in: *Výtvarné umění*, 1967, č. 8-9, 373-383, cit. 378.

umělců v čele s Malichem a Demartinim, v jejichž poznámkách lze číst naprosto jasné parafráze Malevičových výroků citovaných Lamačem a Padrtou. Zatímco Lamač řídil časopis *Výtvarné umění*, Padrta pro změnu vedl *Výtvarnou práci*, kde také v roce 1967 vyšel článek sovětského historika umění věnovaný speciálně problematice beztíže v Malevičově obrazovém a architektonickém systému.⁷⁸ Malich sám cestoval do Moskvy, protože chtěl spatřit Malevičovy práce a Demartinio *Prostorové demonstrace* z přelomu let 1968 a 1969 byly zřejmou citací suprematismu, jeho převedením do prostoru, tedy přesně tím, o co Malevič sám usiloval, když narhoval vytvoření nového „stavebního umění“ přesunutím suprematistických forem z plátna do prostoru. Malevič se tedy stejně jako Demartini s Malichem (a stejně neúspěšně z hlediska realizace) pokoušel směřovat k architektuře a společně bylo i jejich téma beztíže – jeden ze základních principů suprematismu.

Malevičův odkaz byl aktuální i na Slovensku, kde rovněž v roce 1967 vyšel výbor Malevičových textů se studií dalšího výborného interpreta sovětské avantgardy Oskára Čepana,⁷⁹ který zde mimo jiné napsal: „Malevič sa však pohybuje v mnohodomenziálnom priestore. Tento priestor má záporné znamienko a neplatí v ňom gravitácia predmetného sveta.“ „Tvorivé individuum sa vymanilo z gravitačného pola predmetného sveta a jako ‚zrníčko‘ nekonečnosti sa zaradilo na obežnú dráhu vesmírnej ‚absolútnej mysle‘.“⁸⁰ Malevičův suprematismus se vztahoval k nové společnosti začínající od bodu nula, kde neplatí nejen společenské konvence, ale ani fyzikální zákony, jeho nepředmětné kompozice se vymanily z gravitace předmětného světa. Stejný princip vizualizoval a ještě zvýraznil Demartini *Prostorovými demonstracemi*, když volně rozhozené předměty fotografií zafixoval v levitující pozici. I Malichovu práci formovaly jiné zákony než gravitace, pracoval „v souladu s kosmem a živly“⁸¹ a tvary byly definovány toky specifických přírodních sil (toky a proudění, výbuch vulkánu, ...) nebo energií, které téměř mysticky spařoval a ve své práci vizualizoval. I když se vizionářské projekty těchto autorů odehrávaly v jejich skicácích, dostáváme se zde k realizaci příbuzných myšlenek, k dílům, které skicák opustily a skutečně vstoupily do prostoru v podobě Demartinio *Demonstarci* [11] a Malichových levitujících drátů [12]. Ještě připomeňme práce Jiřího Nováka, které natvaroval prouděním vzduchu, čímž se vzdal autorského definování objemu ve prospěch absolutně organické aerodynamiky příbuzné Malichovým vizualizacím toků energií.



11



12

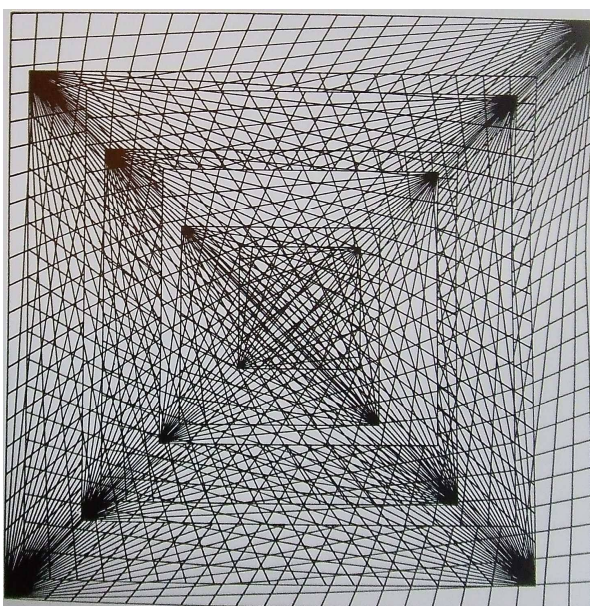
⁷⁸ Jevgenij KOVTUN: Malevičova myšlenka plastické beztíže, in: *Výtvarná práce*, 1967, č. 2, 10.

⁷⁹ Oskár Čepan známý jako historik, teoretik a kritik si mimochodem podobně jako Malich s Demartinim zaznamenával do skicáku kresby blížící se představám vizionářské architektury.

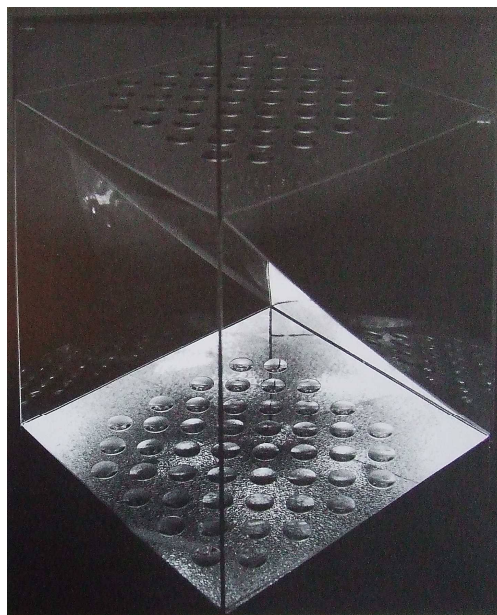
⁸⁰ Oskár ČEPAN: Malevičov suprematismus, in: Juraj MOJŽIŠ: *Znepokojené múzy*, Bratislava 1999, 78-92.

⁸¹ Opět formulace Jiřího PADRTY: Pracovat v souladu s kosmem a živly, in: *Výtvarné umění*, 1969, č. 1, 2-14.

K prostoru a architektuře chtěl přistoupit i Stanislav Zippe, i když zde si při absenci jeho vlastních výroků musíme pomoci sekundární literaturou, která jeho práce popisuje jako „*modely do architektury*“ nebo „*makety staveb*“ a jeho kresby z let 1962-1963 „*bychom snad měli vnímat zavěšené nad naší hlavou, ne pověšené na zdi či reprodukované v knize.*“⁸² Plně to platí o *Vznášející se konstrukci* [13] z roku 1963, kde se už silně projevuje Zippeho soustavný „*zájem o stav beztíže*“⁸³. Kresba je složená z přetínajících se přímk, které se velmi podobají systému napnutých kabelů francouzského pavilonu ze Světové výstavy Expo 58⁸⁴ a i jejich funkce je stejná: vznášet se. Svě oblíbené téma zrušení gravitace Zippe nejkompexněji představil v projektu *Prostor s umělou beztíží* [14] prezentovaném roku 1969 na Bienále mladých v Paříži. Do prosklené krychle vložil otáčející se čočky, které vzájemnými odrazy změnily běžnou povahu prostoru na vizuálně dynamické prostředí bez rozlišení toho, co je nahoře a co dole, simulující umělý prostor beztíže.



13



14

Demartini i Malich, Cigler i Zippe se zabývali stavem beztíže strukturálním způsobem, snažili se ho, i když více či méně utopicky, skutečně navodit nebo vytvořit jeho paralelu. Užívali proto netradiční prostorové instalace nebo – pokud to nebylo možné – pouze skici, které představovaly konceptuální ideu projektu. Kromě nich se o stejnou tematiku moderní techniky dobývající vesmír nebo o konkrétní motiv stavu beztíže zajímali i tradičněji založení umělci, kteří ho reprezentovali ikonograficky, jednoduše řečeno, rozhodli se ho namalovat na tradičně chápaný závěsný obraz.

Trojice členů skupiny Radar - Dobroslav Foll, Teodor Rotrekl a František Gross - namalovali každý v roce 1967 obraz se stejným názvem *Stav beztíže* [15, 16, 17], ale ve všech třech případech v jiném a do jisté míry vzájemně odporujícím si pojetí. Foll nechal pracovat svoji fantazii, vymyslel si černobílý interiér kosmické lodi, který zaplnil barevně svítícími předměty volně se vznášejícími ve stavu beztíže. Jejich bizarní barevně abstraktní tvary leží na pomezí naivity, parodie a radostného optimismu. Skládají se z šikmých a lomených ploch vyplněných zářivými nemodulovanými barvami a evokují dekorativní styl,

⁸² Karel SRP: Stanislav Zippe. Světelná pole 1968-1996, Praha 1996, 9-10.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ srv. počátek této kapitoly.

kterému se někdy říká „bruselský“⁸⁵. Foll si vytvořil vlastní nereálnou a trochu naivní nebo ironickou představu o kosmickém vybavení, kterou reprezentoval použitím tehdy aktuální a módní stylové podoby.

Rotrekl naopak pro stejný námět zvolil realistický výraz s mírně surrealistickým akcentem. Ve spodní části obrazu je fotoreprodukci znázorněné dítě a nad ním se vznáší kosmonaut malovaný podle fotografie Eda Whitea – pilota Gemini 4 – který v roce 1965 jako první vystoupil z kosmické lodi do volného vesmíru, do absolutního stavu beztíže [18]. I když oba obrazy nesou stejný název, Foll maloval svou představu, zatímco Rotrekl skutečnou událost.

Oba se vzájemně dobře znali jako příslušníci skupiny Radar, která navazovala (i personálně) na Skupinu 42 a její program zachycení „světa, v němž žijeme“, který se ale během dvaceti let výrazně proměnil. Svět, ve kterém žila Skupina 42, se skládal z městské periferie, kolejí a nádraží. Svět, ve kterém žila skupina Radar, dokázal „vyfotografovat *Měsíc z odvrácené strany a žaludek zevnitřku*“⁸⁶ a také – dodejme – člověka ve volném vesmíru.

Právě tuto fotografii Rotrekl převedl do svého obrazu a přesně tak naplnil snahu skupiny o zachycení současného světa, civilizace a techniky včetně jejich nejmodernějších a nejsoučasnějších podob. Foll i Rotrekl měli hodně společného. Oba navrhovali a ilustrovali vědecko-fantastické knihy a plakáty⁸⁷ a patřili do stejné výtvarné skupiny, ale pojetí jejich obrazů je tak odlišné. Přesto má dvojice jejich obrazů společné kromě data a jména i něco dalšího. Na obou se objevuje šipka. U Folla velká a červená ukazuje jednoznačně a výrazně ke dveřím vedoucím ven z kosmické rakety, vedoucím do vesmíru, do stavu beztíže. U Rotrekla šipky spojují malé dítě a dospělého a vyznačují dialektický vývoj člověka od kolébky až k velkým úspěchům lidstva dosahujícího zdánlivě nedosažitelného stavu beztíže. Oba stylově odlišné obrazy si jsou nakonec přeci jen velmi blízké, ukazují oba – možná až příliš jasně a prvoplánově – směrem do vesmíru.

Personální návaznost Skupiny 42 na mladší sdružení Radar zajišťoval František Gross, který namaloval svoji verzi námětu s názvem *Stav beztíže* ve stejné době jako jeho kolegové, i když přesněji to bylo už v roce 1966. Zvolil k tomu své osvědčené schéma výrazně lineárně ohraničených a vzájemně do sebe zapojených znakově abstraktních tvarů, které hustě rozmístil na pozadí obrazové plochy. *Stav beztíže* je tu reprezentován volnou levitací obrazových prvků na ploše pozadí.

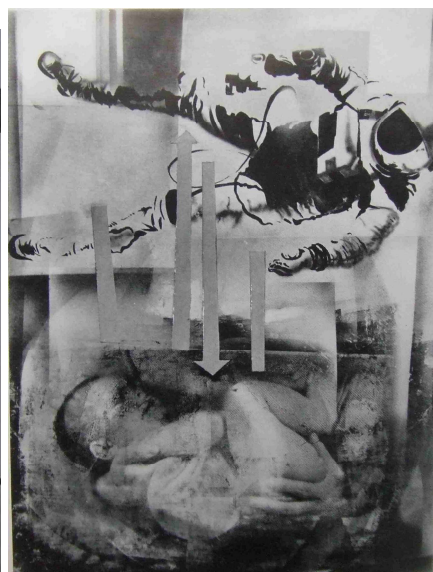
⁸⁵ Téměř totožnou variantu obrazu z roku 1963 cituje i Vojtěch LAHODA: „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým“, in: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): *Bruselský sen*, Praha 2008, 340, pozn. 5.

⁸⁶ Ivo ŠTUKA: Teodor Rotrekl (kat. výst.), Artcentrum 1974. (Pěkný úvodní text, ze kterého citujeme, napsal Rotreklovi do katalogu básník a sci-fi spisovatel Ivo Štuka, jehož knihu *Šest dnů na Luně 1* Rotrekl v roce 1963 ilustroval.)

⁸⁷ Foll k nejznámějšímu zahraničnímu sci-fi 2001: *Vesmírná odysea* (1970) a Rotrekl k nejznámějšímu českému sci-fi *Ikarie XB-1* (1963)



15



16



17



18

Pro československé umění a architekturu nebylo inspirativní jen Expo 58 v Bruselu. Jan Kaplický, který spolupracoval například s Václavem Ciglerem, ale díky architektonickému školení měly jeho projekty realizovatelné ambice, viděl v roce 1959 Americkou výstavu v Moskvě, kde se představil jeden z největších vizionářů 20. století Richard Buckminster Fuller svým geodetickým dómem. Mohl se ale poučit i u překvapivě progresivních názorů svého otce, který se po zkušenosti z Expa 58 zajímal o syntézu jednotlivých uměleckých druhů pro „nový svět televizorů, helikoptér a stratosférických letadel“⁸⁸. Z Jana Kaplického, který se dokázal dostávat i k dalším aktuálním inspiracím z progresivní literatury a časopisů, se postupně stával podobný vizionář, jak lze sledovat z jeho skicáků.⁸⁹

Betonový dům z roku 1960 [19] je ještě navržen v jednoduchém hranolovém tvaru, ale zasazen do krajiny připomínající spíše měsíční povrch než Zemi. *Vikendový dům* ze stejného roku [20] vypadá podobně, ale provází ho důležitá změna. Jeho obdobně hranolový tvar je vysazen do výšky na tenkých pilotách. Vyjadřuje kosmickou estetiku a dobovou touhu odpoutat se od země. Podobné piloty užívala už meziválečná funkcionalistická architektura,⁹⁰ kterou se Kaplický jistě inspiroval, ale důvody k užití

⁸⁸ Josef KAPLICKÝ: Malba a plastika v architektuře, in: Výtvarné umění, 1958, 60-64.

⁸⁹ Jan KAPLICKÝ: Sketches, 2005.

⁹⁰ srv. Le Corbusierových 5 bodů moderní architektury.

stejného prvky byly odlišné. Funkcionalisté chtěli dům volně vložit do přírody, vysadili ho na piloty, aby nezabíral tolik plochy pro zeleň a aby vznikl volně přístupný prostor. Zkrátka zajímal je prostor pod domem, kde se dalo mezi pilotami procházet. U Kaplického se naopak projevuje touha neprocházet se na zemi, ale nad ní. Nechat dům na co možná nejtenčích podpěrách levitovat a přenést pocit vznášení i na jeho obyvatele.

Ještě subtilnější piloty nesou Kaplického *Útočiště* z roku 1961 [21], kde navíc nechybí dlouhý tenký červený stožár, který se znovu navrácí k funkcionalistické estetice⁹¹, ale zároveň směřuje i do budoucnosti k nadcházejícím kosmickému věku. Velmi podobné rozložení hmoty i detailů vystihuje model exteriérové keramické plastiky od Děvany Mírové a Marie Rychlíkové vystavený na Expu 58 v Bruselu [22], „který neodbytně připomíná kosmickou loď“.⁹² I zde trojice tenkých a poměrně vysokých nožiček odděluje hlavní hmotu od země a vzhůru směřuje tenká a vysoká špička připomínající stožár nebo špičku rakety. Pokud metafora kosmické rakety nezní přesvědčivě, dodejme, že se jedná pouze o model k plastice o zamýšlené výšce téměř tří metrů.⁹³ Později začal Kaplický své hranolové do vzduchu vysazené objemy zaoblovat [23], čímž jakoby naplnil vizionářská slova svého otce o „skořepinových konstrukcích, které zatlačily značně význam horizontály a vertikály v stavbě a odhmotnili architekturu způsobem ještě důraznějším, než to kdysi učinila pilířová konstrukce betonu“. Přiblížil se ještě více „kosmické“ estetice a definoval svůj styl, který dále rozvíjel po roce 1968 v zahraničí.

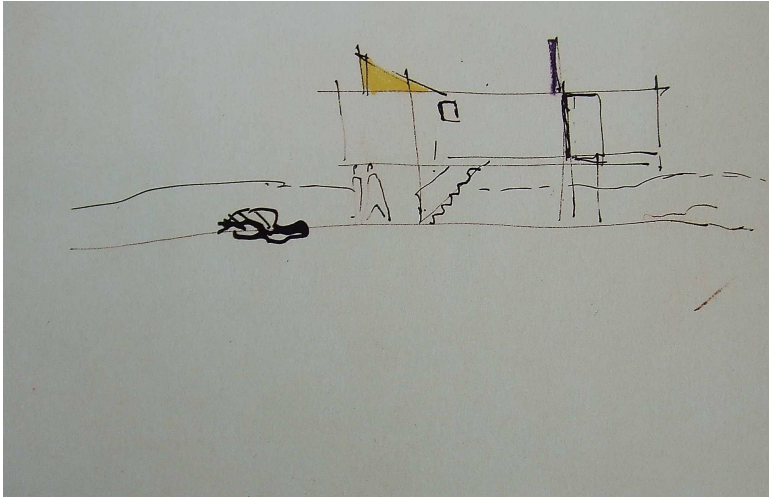


19

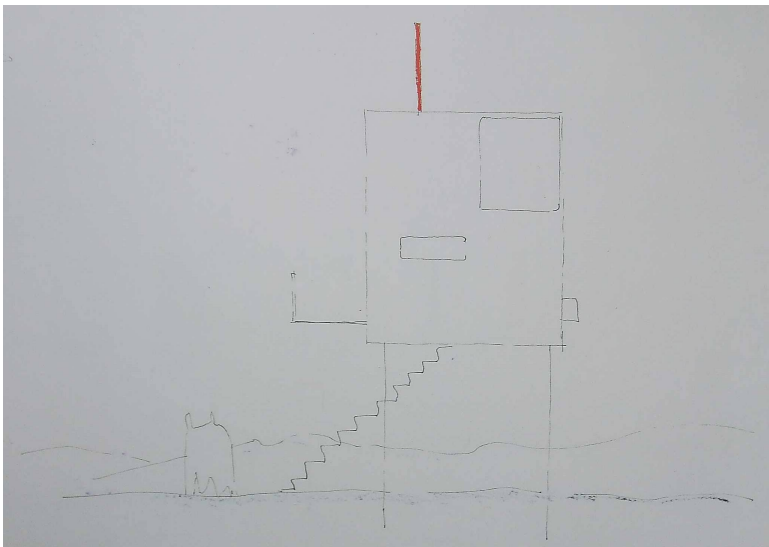
⁹¹ srv. zejména jeden z nejslavnějších stožárů českého funkcionalismu na Kaplického oblíbené stavbě Krejcarova Československého pavilonu Světové výstavy v Paříži (1937).

⁹² Jan ŠTULC: Porcelán a keramika na EXPO 58 v Bruselu, in: KRAMEROVÁ / SKÁLOVÁ (pozn. 85) 140-141.

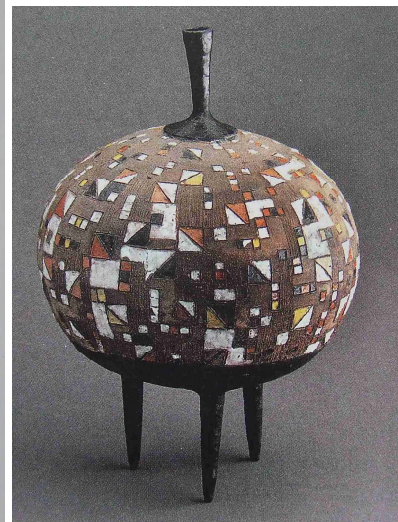
⁹³ Dekor vázy ve stylu, který bývá nazýván bruselský srv. s dekoracemi ke sci-fi filmu *Muž z prvního století* (1961) od architekta Jana Zázvorky.



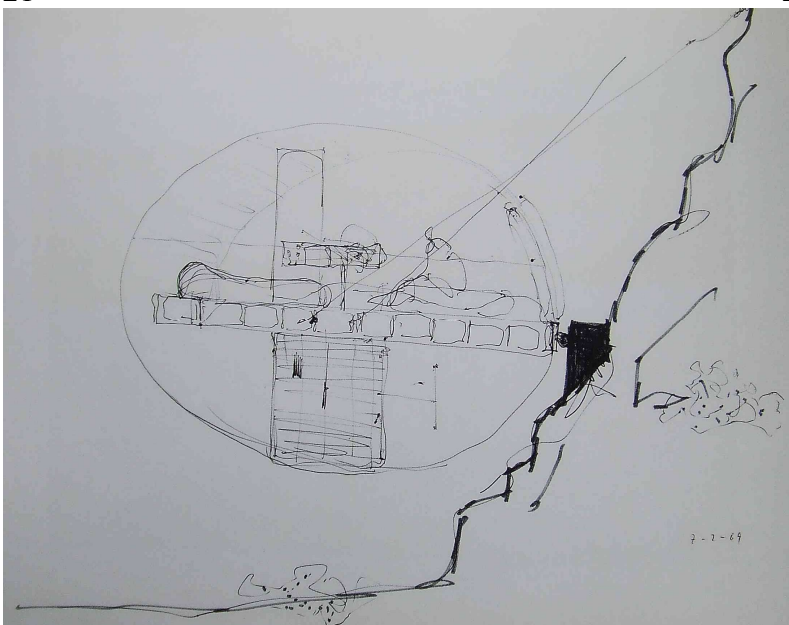
20



21

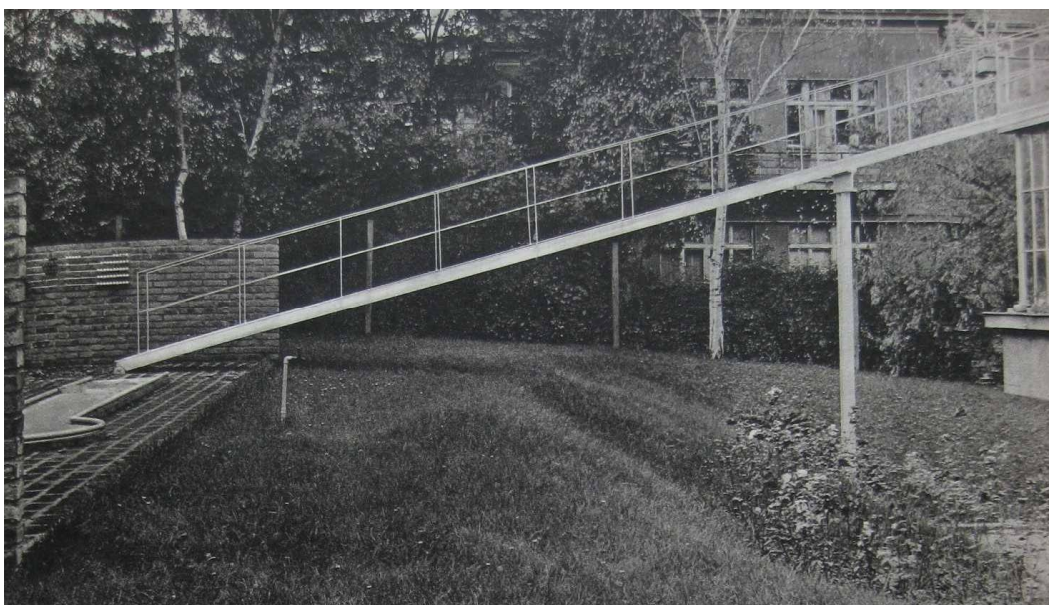


22



23

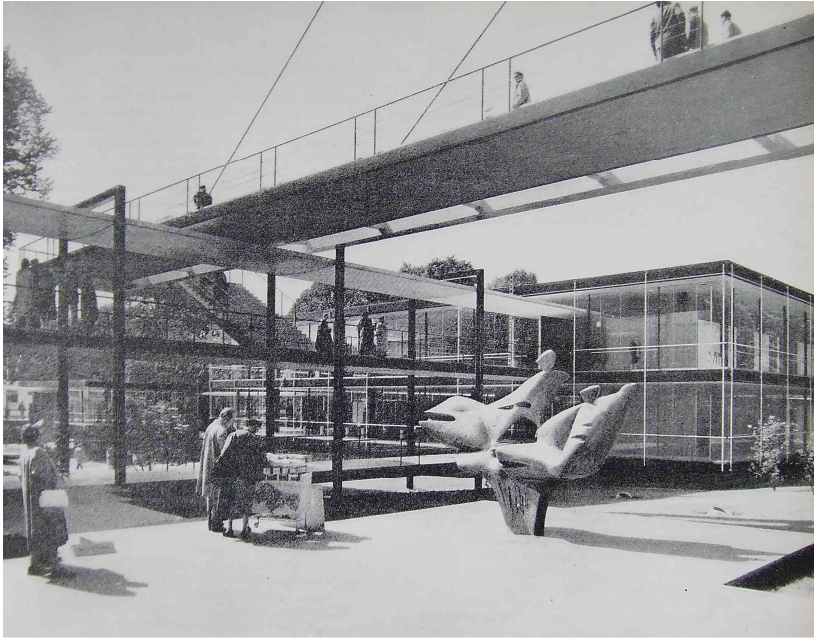
Motivem, objevujícím se neustále v Kaplického práci, se stala rampa, tedy prostředek, kterým se obyvatel mohl dostat do svého vyzvednutého domu a který poskytoval „kosmický“ prožitek z chůze nad zemí. V jedné z mála československých realizací v rámci rekonstrukce vily Jaroslava Dietla na Ořechovce vztyčil subtilní rampu vedoucí příkře do patra domu [24]. Lehké, technicistní provedení a jediná tenká podpora ve středu ukazuje souvislost rané realizace Jana Kaplického s jeho vyzrálými projekty.⁹⁴ Podobné motivy se staly charakteristickými nejen pro Kaplického, ale pro velkou část architektury 60. let. Budovy byly často obklopeny platformami složenými z celé soustavy schodů a visutých chodníků, plošin a ramp. Jejich užití bylo často přehnané do samoučelné podoby, která nezajišťovala nejkratší spojení, ale sázela spíše na efekt a na pocit chůze v takto vytvořeném prostředí. Precedent této estetiky nalezneme znovu ve výstavnické architektuře. Pokud návštěvník bruselské světové výstavy nechtěl vyjet supermoderním výtahem do vrchní koule Atomia a sledovat Expo rovnou z ptáčích perspektivy, mohl využít lanovku případně kráčet po vyhlídkovém mostu (architekti Marcel van Goethem, Eugène Valcke) nebo po soustavě visutých chodníků. Subtilní rampy vyvolávající pocit beztíže protkaly také jednotlivé pavilony expozice SRN navržené Egonem Eiermannem a Sepem Rufem [25].⁹⁵ Jejich elegantní, jemnou a subtilní architekturu ve stylu Miese van der Rohe připomíná *Pavilon A* na olomouckém výstavišti Flora od Petra Braunera z let 1965-1966 [26], který je příbuzný nejen stylově, ale i typologicky a navíc se do něj vchází z rampy (architekti Zdeněk Hynek, Vladimír Hradil, Jiří Knajbl), která se bezúčelně vine přes velkou část výstaviště. Její jediný praktický význam se nachází v místě, kde překlenuje jednu silnici, ale poté se rozvětjuje a vybíhá v několika směrech nad parkem výstaviště, kde lze volně chodit na zemi a jediným účelem lávky je chodit raději nad ní, v korunách stromů. Jedno rameno navíc po chvíli náhle končí bez možnosti pokračovat nebo sestoupit dolů, zbývá jen zastavit a kochat se „stavem beztíže“.



24

⁹⁴ Alena FINKOVÁ: Byt se zahradou, in: Domov, 1968, č. 2, 11-13.

⁹⁵ Také „architektonická koncepce ... [pavilonu F Libereckých výstavních trhů – obr. 27] se tvarem a lehkostí [zvýraznil j.w.] inspirovala v německém pavilonu bruselského Expa Eiermanna, Rosova u Ruta [správně Rufa].“ cit. podle Miroslav MASÁK, Tři realizace SIAL a jejich osudy, in: Petr VORLÍK – Benjamin FRAGNER – Lukáš BERAN (ed.), Ještěd. Evidence hodnot poválečné architektury, Praha 2010, s. 55.



25



26



27

38

Jestliže rampy, lávky a visuté chodníky odkazují k pocitu beztlíže a k vizionářské architektuře jen nepřímo, můžeme je chápat jako předstupně k mnohem radikálnějším koncepcím snažícím se o vysunutí do výšky celých domů nebo měst. Michel Ragon hovoří ve své knize o „přízraku množství“⁹⁶, vyjmenovává statistiky o růstu obyvatel a dokazuje nutnost reformy urbanismu a zajištění dostatečné kapacity bydlení pro rozmnožující se planetu. Z podobných východisek vzešly radikální projekty architektonické skupiny Metabolistů z Japonska, kde byla uvedena problematika nejvážnější. Výsledkem byly radikální koncepce domů – měst vzpírajících se gravitaci a tyčících se z moře v Tokijském zálivu a na jiných místech Japonska. Ikonickou „antigravitační“ stavbou, která byla narozdíl od japonských projektů realizována, se stalo *Ředitelství mostů a dálnic* v Tbilisi (architekti Z. Djalagania, G. Tschachawa, 1976) [28]. Udo Kultermann použil její reprodukci na obálce své knihy *Zeitgenössische Architektur in Osteuropa*⁹⁷ a jako její možnou inspiraci navrhl slavný projekt Žehličky mraků El Lissitzkého [30], který se stal precedentem i pro další stavby, jejichž hmoty výrazně přesahují své podpory a ční volně do vzduchu. Jeden z recenzentů Kultermannovy knihy názor odmítl a zdroj ředitelství v Tbilisi přesunul dále na východ, právě k japonské architektuře,⁹⁸ konkrétně ke stavbě *Muzea umění v Kitakyushu* (Arata Isozaki, 1972-1974) [33], které se zase inspirovala u utopických projektů italské radikální skupiny Superstudio [31]. Zdá se, že pravdu mají oba. Stavba v Tbilisi opravdu formálně vypadá jako zmnožení představ El Lissitzkého, včetně dvou řad pásových oken, ale u formální stránky podobnost končí. Lissitzkého projekt přemáháním gravitace vyjadřoval sílu revoluce, zatímco *Ředitelství mostů a dálnic* symbolizuje instituci, a to velmi výstižně. Křížení jednotlivých hmot totiž nápadně připomíná piktogram značící dálniční křižovatku. Formy revoluční architektury zde byly zkopírovány a zmnoženy do spektakulární podoby, jejíž nově naprogramovaný význam vstoupil do služby státní instituce. Revoluce byla poražena ne odmítnutím, ale naopak vícenásobným přijetím rozpouštějícím její původní tvář. A zde se dostává ke slovu druhý zdroj inspirace – japonské muzeum, které se chová podobně. Z nikdy nerealizovaných vizí japonských metabolistů, které měly být určeny k vyřešení bytové nouze, cituje dílčí formy, ale nechává v nich místo lidí žít obrazy. Ředitelství v Tbilisi tak z revoluční architektury cituje formální tvary a od japonského muzea přebírá způsob, jak je neutralizovat a dát jim jiný význam.

Podobný princip se objevil i u československé stavby. Vícekrát bylo poznamenáno (Rostislav Švácha), že Karel Prager ve své koncepci „domu nad domem“ pro *Federální shromáždění* [32] v Praze vyšel z podobné představy „města nad městem“ francouzského architekta Yony Friedmana [29], který byl u nás znám například ze stránek *Výtvarné práce*, kde Michel Ragon otiskoval dílčí články, které v roce 1967 vyšly souhrnně v knize *Kde budeme žít zítra*. Opakuje se zde to, co jsme už popsali. Friedman byl totiž podobně revoluční vizionář jako Lissitzky a jeho město nad městem bylo určeno pro byty, které si navíc do pevné struktury měli obyvatelé navrhovat sami participačním způsobem. Ne náhodou se Ragonova kniha, kde hrál Friedman klíčovou roli, jmenuje *Kde budeme žít zítra*. V Pragerově pojetí by se totiž titul musel změnit na „Kde budeme zítra vládnout“. Možná ho opravdu inspirovaly levitující Friedmanovy návrhy, ale ty byly bližší Lissitzkému, zatímco Pragerova stavba se blíží té od Isozakiho nebo dvojice Djalagania,

⁹⁶ RAGON (pozn. 1), 9-10.

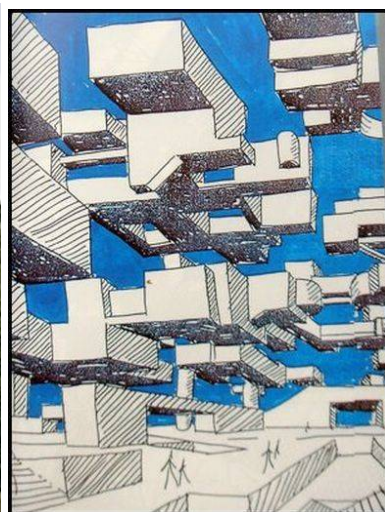
⁹⁷ Udo KULTERMANN: *Zeitgenössische Architektur in Osteuropa*, 1985.

⁹⁸ Warren SANDERSON: *Zeitgenössische Architektur in Osteuropa* by Udo Kultermann, in: *Journal of Architectural Education*, 1988, č. 1, 56-57.

Tshcachawa.⁹⁹ Japonské muzeum, ředitelství v Tbilisi i Pragerovo Federální shromáždění používá těžké levitující hmoty k reprezentaci instituce.



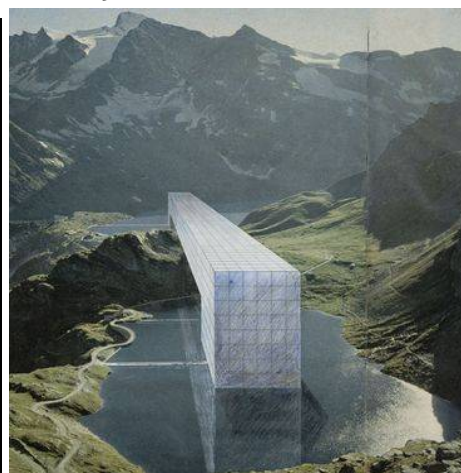
28



29



30



31



32



33

⁹⁹ Ředitelství v Tbilisi je symbolizováno hmotami připomínající dálniční křižovatky a mosty, zatímco Prager mostní konstrukci skutečně nesymbolicky používá k technickému vyřešení své stavby.

Téma stavu beztíže se od původních představ dostalo do rukou nejoficiálnějších sfér, ale také do oblastní populární kultury. Dvě křehké blond hrdinky (tak typické pro dobový vkus) používají na konci 60. let kromě svého půvabu jako hlavní zbraň vynálezy antigravitačního typu. Jessie¹⁰⁰ nosí antigravitační rukavice, které umožňují zvedat libovolná břemena (obr. 34) a představují jediný sci-fi prvek v jinak pro československo typicky komediálním filmu. Naopak film *Barbarella*¹⁰¹ ukazuje čisté sci-fi nebo případně zakládá specifický subžánr erotické sci-fi, když ozvláštňuje tradiční schéma obsazením ženské hlavní hrdinky. To se rafinovaně a překvapivě ukazuje ve slavné úvodní scéně, kde se postava ve skafandru (navržen klíčovým módním návrhářem kosmické éry Paco Rabanem) v beztížném stavu postupně svléká, aby odhalila svoji ženskost (obr. 35). Obyčejný striptýz jako běžná filmová figura generuje v případě *Barbarell*y nečekané pozice umožněné pohyby ve stavu beztíže a hrdinka získává své diváky ještě dříve než film začne. Obdobný příklad lásky mimo gravitaci se ukazuje i v jednom dílu Jamesa Bonda. Typický filmový seriál, kde se pokaždé děje to samé, a proto je nutné scény pokaždé ukázat jinak, přirozeně sáhl v jednom z pokračování k prostředí beztíže, které se postupně stalo mimo jiné i spotřebním artiklem reprezentovaným kromě vizionářských umělců a architektů i oficiálními institucemi a stejně tak populární kulturou.



34



35

¹⁰⁰ Kdo chce zabít Jessie (režie Václav Vorlíček, 1966)

¹⁰¹ *Barbarella* (režie Roger Vadim, 1968). Oba filmy mají společnou kromě podobného typu hlavních hrdinek (hrají Olga Schoberová a Jane Fandová) také komiksovou předlohu a přes spíše banální téma i určitou kvalitu danou především vizuální stránkou filmů.

*Však na palubě hvězdo neseš víc
a zázrakem snad stoupáš do vesmíru.
Vždyť na palubě hvězdo neseš víc:
tisíce něžných bílých holubic
a milióny srdcí
planoucích láskou k míru.¹⁰³*

Vesmírné závody patřily mezi centrální témata studené války. Když Sovětský svaz dosáhl dílčího vítězství vypuštěním první umělé družice Sputnik I, pospíchal nejen s dalším dobýváním vesmíru, ale i s prezentací svých úspěchů na zemi. Význam kosmické cesty sputniku tak byl zastíněn jeho pozemskou misí, která začala na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu a pokračovala na dalších přehlídkách. V Bruselu se Sovětský svaz mohl chlubit svými družicemi v prestižním prostředí před mezinárodním publikem a především v přímé konfrontaci s naproti stojícím pavilonem Spojených států, ale nezapomněl využít kosmických úspěchů ani ve východním sektoru.

Tak byla na Štědrý den roku 1958 zahájena ve výstavní síni pražského Domu U Hybernů výstava *Sovětské družice*, kterou působivě naaranžoval František Tröster. Načasování vánočního dárku bylo přesné. Obnovilo vlnu zájmu veřejnosti o vesmírné objevy - odstartované o rok dříve vypuštěním prvních družic - těsně před dalším velkým úspěchem. První novoroční čísla novin a časopisů svorně rekapitulovala loňský vývoj dobývání kosmu, aby hned v číslech následujících mohla představit další úspěch zahajující letošní úsilí. 2. ledna 1959 byla po sérii družic vypuštěna k měsíci první raketa a v ideologickém tisku spustila další vlnu radostných oslav (mimo jiné báseň použitou v mottu této kapitoly).

A ve chvíli, kdy velkou rychlostí mířila k měsíci, stál naopak nehybně vystaven před Domem U Hybernů model jedné z jejích „kolegyň“. Na dochované fotografii ho pozoruje osamělý obdivovatel s patřičně zakloněnou hlavou a pohledem směřujícím až k jeho špičce [1] a uvnitř výstavní síně se kolem Sputniku III naopak tlačí dav návštěvníků [2]. Zakládají se tak dvě typické ikonografické pozice. V jedné se kolektivita a přátelský vztah k Sovětskému svazu manifestuje spolkem návštěvníků sdružených těsně k sobě navzájem i k obdivovanému předmětu blízkému na dosah ruky a ve druhé člověk udiveně vzhlíží vzhůru a stojí přitom naopak osamocen před velikostí techniky, která je mu sice na blízku, ale přesto se od něj odklání, aby zůstala zachována patřičná hierarchie a napětí.

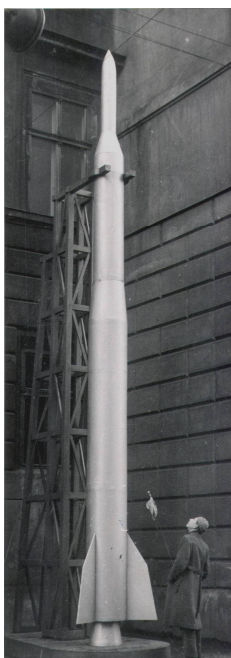
Obě pozice se spojují ve figurce *Tři hvězdáři*, kterou navrhla Lýdia Mészárosová-Čepková roku 1960 nejprve v keramice pod jménem *Letí raketa* a poté ji o tři roky později převedla do porcelánu a přitom její název změnila. Trojice postav drobného sousoší stojí v úzkém kroužku zády k sobě, drží se za ruce a jejich pohledy přitom směřují vzhůru [4]. Pohledy namířené stejným směrem se opakovaly častěji v kompozicích, kde horní část obrazové plochy zaplněná kosmickými motivy družic a raket nebo oblohy a hvězd kontrastuje naopak s lidským prvkem, většinou osaměle zobrazeným člověkem, který v tichém údivu a přesně dodržované hierarchické kompozici vzhlíží vzhůru. Podobné schéma prostoupilo ideologicky kontrolované vrstvy populární kultury, opakovalo se v různých obměnách na stránkách novin a časopisů a proniklo i do oblasti dětské literatury a ilustrace, kde většinou znázorňovalo udiveného chlapce, který měl kromě tichého a skromného vzhlížení vzhůru také částečně doufat, že jeho pohled se jednou stane skutečností podle dětského hesla

¹⁰² Stejně rozdělení na dvojici protikladných ideologických hesel užívá publikace David Crowley / Jane Pavitt: *Cold War Modern. Design 1945-1970*, London 2008.

¹⁰³ J. Seydler: 2. ledna 1959..., *Rudé právo* 1959, 4.1., 3.

„chtěl bych být kosmonautem“. Pohled dětí se tak měl stát pohledem k nové generaci a nové společnosti, do budoucnosti, ke hvězdám a do vesmíru.

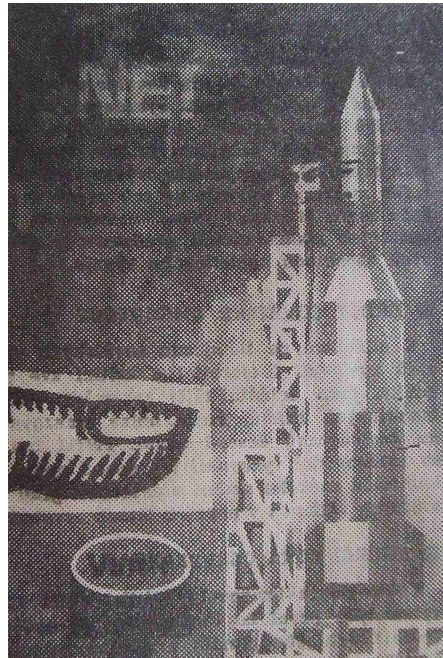
V dalším obrazovém schématu se neupíraly obdivné pohledy do dálky, protože kosmická technika se rázem ocitla na dosah ruky. Existuje celá řada výjevů, kde lidské postavy vztahují ruce těsně k letící družici nebo raketě, ale ke skutečnému dotyku na žádném z nich nedojde [3,5]. Hierarchie zůstala zachována a hranice nesměla být překročena.



1



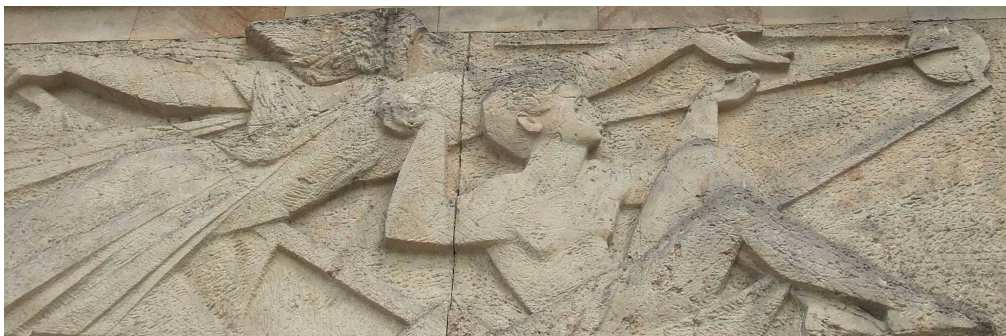
2



3



4



5

Kromě člověka konfrontovaného s kosmickými družicemi a raketami vzniklo další ikonografické schéma ještě bizarnějším způsobem spojující přírodu a techniku. Celou vstupní stěnu kavárny *Moskau* [8] uprostřed třídy *Stalinallee* ve východním Berlíně pokrývá rozměrná mozaika. Zobrazuje davovou scénu socialistické společnosti se všemi obvyklými atributy, které navíc doplňuje nad hlavami přítomných osob prolétávající družice sputnik následovaná hejnem holubic [6].

Nepatřičné spojení přírodního a technického prvku nese zřejmý symbolický význam. Když sputnik vzlétá společně s hejnem holubic k levému hornímu okraji mozaiky a ještě dále, musí být postavám zobrazené scény, návštěvníkům kavárny i všem procházejícím po Stalinově třídě jasné, že sovětská vesmírná mise probíhá ve jménu míru.

Sovětská ideologie převzala holubici jako tradiční mírový symbol nejvýrazněji vizuálně reprezentovaný Pablem Picassem a pro své účely ji neváhala zmnožit a zkřížit s dalšími znaky. Vzlétala jich hejna, tisíce a miliony, které často tvořily podivné sémantické hybridy roznášející atribut míru. Na berlínské mozaice holubic oslavně následujících první sovětskou družici vypuštěnou roku 1957 napočítáme jedenáct, a když přibližně o rok později odstartovala pro změnu první raketa, vzlétly jich už tisíce. Alespoň podle básně J. Seydlera, která opěvovala tuto událost z 2. ledna 1959 v Rudém právu a pro ještě větší názornost byla uzavřena explicitním provoláním míru: „*Však na palubě hvězdo neseš víc / a zázrakem snad stoupáš do vesmíru. / Vždyť na palubě hvězdo neseš víc: / tisíce něžných bílých holubic / a milióny srdcí / planoucích láskou k míru.*“¹⁰⁴

Mírová hejna holubic ale mají v české literatuře precedenty ještě z doby „před sputnikem“, kdy Marie Pujmanová nazvala svou básnickou sbírku *Miliony holubiček*.¹⁰⁵ Ideologickým literárním kánónem už v padesátých letech „namnožené“ holubice byly připraveny pro kosmickou éru, aby mohly sovětské družice a rakety doprovázet na cestách do vesmíru a přesémantizovávat jejich nežádoucí vojenský rodokmen k pólu míru.

Na oblohu tak – doslova [12] – psaly nápis „mír“ a vymezovaly zde sovětské teritorium, jehož hranice stejně tak značily i na zemi. Kavárna *Moskau* samozřejmě odkazuje k hlavnímu městu Sovětského svazu, pár kroků od ní najdeme kino Kosmos a obě stavby lemují třídu nesoucí jméno Stalina, „generalissima míru“¹⁰⁶. Propojenost ideologické konstrukce byla dokonalá a totožnost dobývání kosmu a mírové mise zcela názorná.



6



7

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Marie PUJMANOVÁ: *Miliony holubiček*. Verše z domova i ze světa, Praha 1950.

¹⁰⁶ Vladimír MACURA: *Poslední bitva*, in: idem, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha 2008, 36-37.



8

Rozdělený Berlín hrál klíčovou roli v soubojích studené války. Budování jeho východní části tak představuje typický příklad „značkování“ teritoria sovětskou ideologií, které se ve stejné nebo nižší míře odehrávalo i v ostatních velkých i menších městech východního bloku.¹⁰⁷ Pomocí vhodné volby názvů jednotlivých objektů, ulic nebo i celých měst (kavárna *Moskau*, kino *Kosmos*, ...) a symbolicky zatížené výtvarné výzdoby byly vyznačovány sféry vlivu. Od konce 50. let se hlavní náplní uvedené strategie stala kosmická tematika. Například nově vzniklá kina se tak jmenovala většinou *Vesmír* nebo *Kosmos*, popřípadě *Luna* a stěny dalších veřejných budov pokrývaly mozaiky plné družic, raket a hvězd.

Zatímco ještě na Světové výstavě roku 1937 v Paříži byl na slavném sousoší *Dělník a kolchoznice* Very Muchiny znázorněn správný komunista tradičními symboly srpu a kladiva, od prvního poválečného Expa 1958 v Bruselu se na jejich místo dostávala všudypřítomná charakteristická silueta sputniku, doprovázená často holubicí. Význam byl jasný: technická vyspělost Sovětského svazu mířící do vesmíru a mírový charakter jeho snažení. Správný komunista měl být místo srpu s kladivem nadále označován sputnikem s holubicí, jak je vidět na četných sovětských mozaikách a dalších dílech, kde postavy drží v ruce příslušné atributy podobně jako svatí v křesťanské ikonografii [9, 11]. Na tuto sémantickou změnu zareagovali velmi rychle i oficiální umělci ze zemí sovětských satelitů. Už v roce 1960 vložil pohotově Miloš Axman jedné z postav svého sousoší *Komunisté* [10] do dlaně model družice sputnik a odměnou se mu stala nejvyšší cena I. stupně ve velké výtvarné soutěži k 15. výročí zrodu lidově demokratické ČSR.¹⁰⁸

Také ikonografický hybrid sputniku s holubicí se od sovětského precedentu rozšířil kromě Berlína i do dalších oblastí včetně Československa, jak dokládá mezi řadou jiných výtvarných děl názorně například plakát Miloše Pirdeka rovněž z roku 1960 [7].

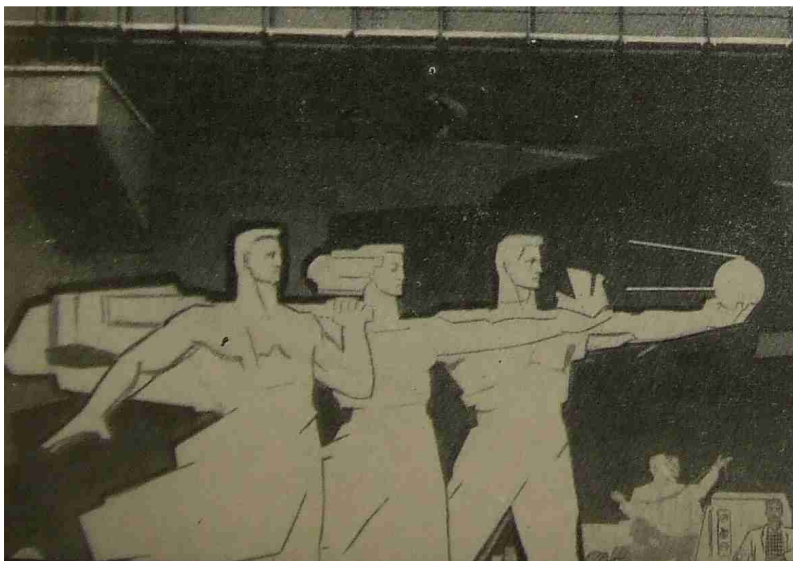
Nejdoslovněji ovšem vyjadřuje spojitost mezi dobýváním kosmu a současným upevňováním míru karikatura Jaroslava Kándla. Zobrazuje hvězdnou oblohu, na které letící raketa už téměř dosahuje k měsíci a při své cestě za sebou zanechává stopu formující v prázdném vesmírném prostoru nápis „mír“ [12]. Je příznačné, že karikatura vyšla v prvním čísle ročníku 1959 časopisu *Kultura*¹⁰⁹ a vztahovala se k vypuštění první rakety stejně jako báseň z motta této kapitoly. Zatímco autor básně k raketě obrazně připojil „tisíce něžných bílých holubic“, aby ji sémanticky naplnil mírovým významem

¹⁰⁷ Helmut GEISERT / Doris HANEBERG / Carola HEIN (ed.): *Hauptstadt Berlin*, Berlin 1990.

¹⁰⁸ (red.): Výsledky výtvarné soutěže k 15. výročí zrodu lidově demokratické ČSR, in: *Výtvarná práce VIII*, 1960, č. 9-10, 1-4.

¹⁰⁹ (red.), *Lidstvu se otevřel vesmír dokořán*, in: *Kultura III*, 1959, č. 1, 2.

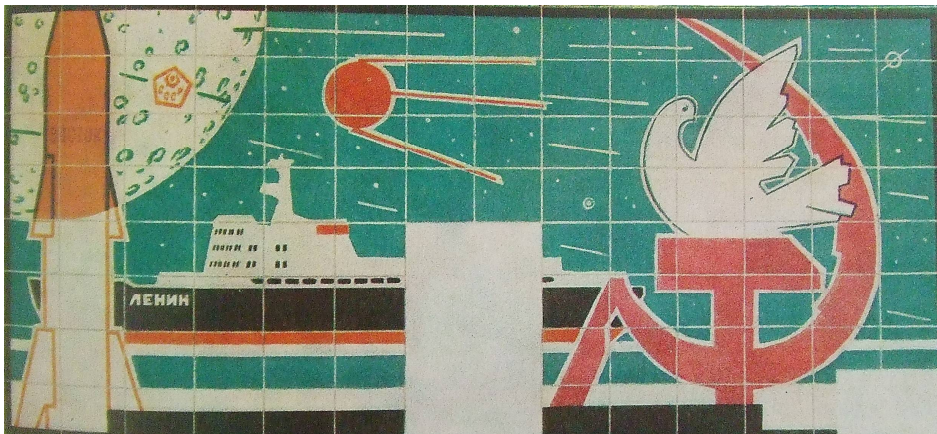
(„planoucích láskou k míru“), karikaturista se jakékoli symboliky zřekl ve prospěch doslovného vyjádření, když svůj nápis „mír“ přímo připojil za letící raketu.



9



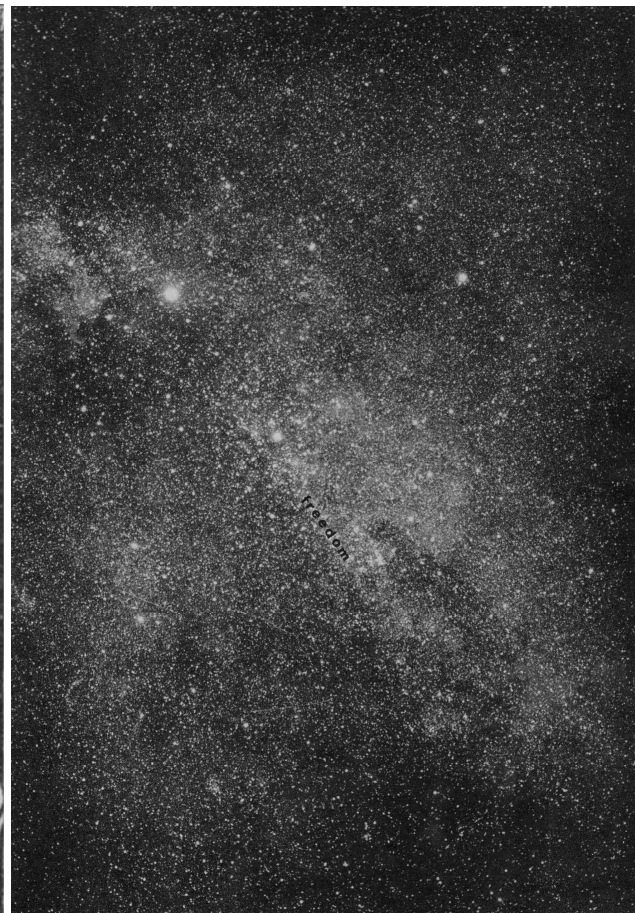
10



11



12



13

Z jeho kresby měl být zároveň jasný cíl sovětského vesmírného programu. Ve jménu míru značkoval své teritorium na hvězdné obloze, kterou se právě tímto jménem snažil doslova popsat. Na zemi značila sovětská ideologie svou sféru vlivu pomocí vhodné volby místních jmen a výtvarné výzdoby veřejných budov. Kompozice mozaikových scén vedly pohled pozorovatele vzhůru k nebi pomocí sputníků a holubic vzletajících ve jménu míru a na obloze se právě toto jméno mělo odrážet a zpětně vysílat mírové poselství na zem. Sféry země a oblohy vzájemně zrcadlily stejnou ideologii.

Pro člověka žijícího v nesvobodném režimu reprezentoval pohled na oblohu prostor svobody a sovětský vesmírný program se snažil i tento prostor obsadit a jeho pole svobody překrýt ideologickým protikladem míru. Zatímco „freedom“ představovala hlavní krédo západního poválečného světa, „peace“ byl naopak východním heslem. Na kresbě Jaroslava Káňdla vidíme ještě ve spodní části skupinu zkarikovaných kapitalistů, kteří našťvaně přihlíží, jak sovětská raketa přepisuje prázdný prostor vesmírné svobody svým mírovým heslem.

Na kterou stranu souboje Peace and Freedom se přikláněli neoficiální umělci z Československa je jasné. Například Jiří Valoch do snímku hvězdné oblohy – ač fotografické, podobné Káňdlově kresbě – vepsal drobný nápis „freedom“ [13]. Hlavní heslo západního světa použil možná nevědomky, anglický jazyk naopak záměrně a svůj prostor svobody situoval někam do vzdálené galaxie mezi hvězdy. Z uvedených rozborů je zřejmé, že sovětská ideologie se snažila i prostý pohled k obloze přesémantizovat. Místo prostoru svobody z něj úspěšně vytvářela násilně deklarované teritorium míru.

Na přelomu padesátých a šedesátých let sovětský vesmírný program jednoznačně dominoval. V roce 1957 vypustil první umělou družici sputnik, v roce 1959 první raketu a Spojené státy v té době stály v rámci vesmírných závodů bez výrazných úspěchů teprve na startu. Situace se obrátila až o desetiletí později, a tak pohledem Kándlovy kresby – pokud se k ní můžeme naposledy vrátit - v roce 1959 zkarikovaní kapitalisté jen nevěřičně kroutí hlavou, jak sovětská raketa píše na oblohu nápis mír, zatímco o desetiletí později zanechává ve vesmíru stopu jejich vlastní vyslanec. Jestliže raketa z ledna 1959 za sebou zanechává mírovou stopu jen obrazně, v roce 1969 se už z ideologického hlediska podobně významná vesmírná stopa stává skutečností. Do měsíční půdy ji otiskl Američan Neil Armstrong. Pozice obou velmocí ve vesmírných závodech se obrátily a otisk, který tuto změnu nejvýrazněji vizuálně reprezentoval, byl v oficiálním Československém tisku z důvodů, které není třeba vysvětlovat, reflektován mnohem méně než o desetiletí starší sovětské úspěchy.

Neoficiální umělci projevovali při přistání Američanů na měsíci nadšení na rozdíl od situace, kdy do kosmu vzlétala sovětská technika. Při startu sovětské družice si Jan Koblasa skepticky poznamenal: „*rusové trefili raketu do měsíce – to zase pěkně rozehrálo studenou válku – kukuřičná pole na měsíci slibuje chruščov,*“¹¹⁰ ale dobytí měsíce vzbudilo naopak pozitivní reakce: „*Přistání na Měsíci. Nová situace. Nové vztahy. Opět začínáme. Podobáme se prvním lidem na Zemi. Nový prostor pro myšlení. Nevystačíme s tradicí. Je nám k ničemu. Bude to tvrdá práce. Nová epocha,*“¹¹¹ zapsal si v roce 1969 Karel Malich a trochu jinak reflektoval příslušnou událost i Milan Knížák: „*LIDI CHODĚJ PO MĚSÍCI!. Neuvěřitelný!*“¹¹² Na druhé straně básník Jan Skácel 1. ledna 1969 při novoročním projevu mimo jiné řekl: „*Nikdo neví, co nám tento rok přinese. Přistanou-li v něm lidé jenom na Měsíci, bude to velice málo, bude to radost vzdálená mnoho desítek tisíc kilometrů. Bude zbytečně daleko od lidských srdcí.*“¹¹³

Všechny uvedené výroky s výjimkou Skácelova příznačně pochází z deníků, skicáků nebo poznámek, které v době vzniku nebyly publikovány. Protiklad mezi extrémně protěžovaným zobrazením sputniku a naopak cenzurovaným snímkem Armstrongovy stopy ilustruje bizarní příklad olomouckého sochaře Jaromíra Šolce. Šolc jako nepříliš známý regionální výtvarník prožil nejslavnější moment v roce 1947, kdy hostil ve svém ateliéru Oscara Domingueze. Slavný malíř republikánského Španělska mohl hrát obdobnou roli jako mírové poselství Picassových holubic. Šolc se inspiroval nejen formálními prostředky jeho malby, ale především levicovým smýšlením.

V dobré víře se poté chtěl podílet na výstavbě komunistické společnosti v Československu a účastnil se na konci padesátých let výtvarné výzdoby rekonstruované haly olomouckého vlakového nádraží. Po obou stranách rozměrné nástěnné malby navrhl mnohametrové reliéfy, přičemž jeden zobrazoval zemědělské práce a vrcholil motivem slunce odrážejícím se symetricky s obrazem sputniku na protějším reliéfu s hornickými výjevy [14, 15]. Celá výzdoba se řídila pravidly socialistického realismu, znázorňovala práce nutné k budování komunismu a sputnik nesměl chybět mezi výjevy, které návštěvník po příjezdu do Olomouce uvidí v nádražní hale jako první.

Šolc si ale brzy uvědomil, že realistická forma neodpovídá jeho představám, stejně jako Stalinův režim nenaplnuje očekávání levicových intelektuálů. Se svým novým názorem se příliš netajil, a tak s dalšími zakázkami nemohl příliš počítat. Jedna přišla o více než deset let později, kdy měl veřejný prostor sídliště na okraji Olomouce kultivovat svojí sochou. Rozhodl se pro nevinný abstraktní tvar generovaný hmotou kamenného bloku, ale na zadní

¹¹⁰ Jan KOBLASA: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno 2002, 135 (záznam k 13.9. 1959).

¹¹¹ Karel MALICH: Skicáky 1964-1980, Praha 1994, nepagin.

¹¹² Milan KNÍŽÁK: Cestopisy, Praha 1990, 24.

¹¹³ Jan SKÁCEL: Třináctý černý kůň, Brno 2001, 45.

stranu ještě tajně vytesal obrysy dvou lidských šlápot odvozených od slavného snímku Armstrongovy měsíční stopy [16]. Celkem banální sochařské kompozici tak vtiskl nový význam a své dílo z roku 1970 pak tajně nazval *Stopy na měsíci*. Výjev na nádraží navrhl ve jménu míru, ale pod ideologickým diktátem, pravý význam druhé sochy musel tajit, ale vyjádřil zde svůj svobodný názor. Cesta od míru ke svobodě tak probíhala od vypuštění družice sputnik až k prvnímu přistání na měsíci nebo od dobře viditelného výjevu v rozměrné nádražní hale k jemným obrysům vytesaným nezřetelně v hmotě sochy na sídlišti při kraji města.



14



15



16

Nejen na olomouckém nádraží mohli cestující narazit na kosmické výjevy. Nádražní hala jako první prostor, s nímž se návštěvník po příjezdu do příslušného města setká, představovala zásadní místo pro výtvarnou výzdobu oslavující výdobytky socialistické společnosti. Mezi nimi hrála důležitou roli právě kosmická tematika, jejíž umístění v případě nádražních prostor znamenalo víc než jen dekoraci. Tematizoval se zde vývoj dopravy. Když cestující obdivoval mozaiky, reliéfy nebo nástěnné malby plné družic, raket a hvězd, zdálo se, že brzy po svém příjezdu vlakem bude moci přestoupit na vesmírný dopravní prostředek.

Zatímco u olomouckého nádraží - vybudovaného v meziválečném období a funkcionalistickém stylu - prošel v padesátých letech výraznou změnou jen interiér hlavní haly a hned byl doplněn zmíněným sputnikem Jaroslava Šolce, u novostaveb byla kosmická výzdoba téměř povinností. Jedno z prvních poválečných nádraží vzniklo v Pardubicích (architekti Josef Danda, Karel Řepa, dokončeno 1958)¹¹⁴, kde celou šíří západní stěny hlavní haly pokrývá rozměrná mozaika. Její střed zaplňují velké hodiny, které připomínají návrhy amerického designéra George Nelsona [18]. Zlaté paprsky vysílané ze středu hodin pronikají do mozaiky, dynamicky člení její rozměrnou plochu pokrytou hvězdami a oddělují jednotlivá vyobrazení dvanácti znamení zvěrokruhu doplněných raketou a družicí sputnik [17].

Kosmická technika ukazuje, jak si Sovětský svaz podmanil vesmírný prostor, ale podle koncepce mozaiky se může zdát, že ovládnut má být kromě prostoru i čas. Znamení zvěrokruhu symbolizují dvanáct měsíců, a když je jejich počet navýšen raketou a družicí ve stejném výtvarném provedení, navrhuje se nová koncepce ideologického počítání času. Odevšud byl ostatně hlásán spolu s dobytím vesmíru počátek nové epochy. Přibližně ve stejné době jako pardubická mozaika vznikl například film *Muž z prvního století* (režie Oldřich Lipský, rok 1961), který se odehrává v roce „508 po sputniku“. Ideologicky řízené představy připisovaly vypuštění první družice hodnotu nového letopočtu, kdy bude ovládnut prostor i čas a rok podle pardubické mozaiky může trvat čtrnáct měsíců.

O čtyři roky později dokončil Josef Danda¹¹⁵ – specialista na nádražní architekturu – další nádraží, tentokrát v Chebu¹¹⁶. I zde najdeme podobnou mozaiku, kterou Jaroslav Moravec nazval *Vesmír* a dokončil v roce 1962 tentokrát v trochu abstraktnějším pojetí [19]. Chybí figurativní znamení zvěrokruhu, ale zůstává podobná barevnost, plno hvězd a především další kosmická raketa, která naopak odpovídá skutečnosti blíže než její pardubická předchůdkyně.

Nádraží v Pardubicích bylo dokončeno v roce 1958, kdy už zemi obíhaly první umělé družice a sputnik ze zdejší mozaiky tak odpovídá skutečnosti, ale vedle zobrazená raketa podobný předobraz neměla, protože ten ve skutečnosti vzlétl až na začátku příštího roku. Autor mozaiky musel zapojit fantazii a baculatý tvar, který raketě připsal, se ukázal jako nesprávný. Moravcova raketa z Chebu už byla štíhlejší a své aerodynamické křivky mohla odvodit ze skutečnosti.

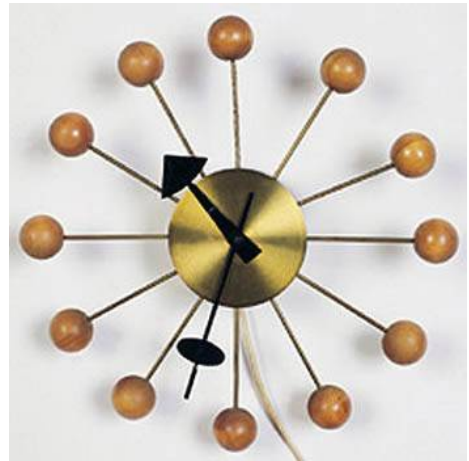
¹¹⁴ Srov. Josef DANDA: *Naše železniční nádraží*, Praha 1988, 24-26.

¹¹⁵ Karel HÁJEK: *Architekt Josef Danda*, Praha 2007.

¹¹⁶ DANDA (pozn. 114), 30-33.



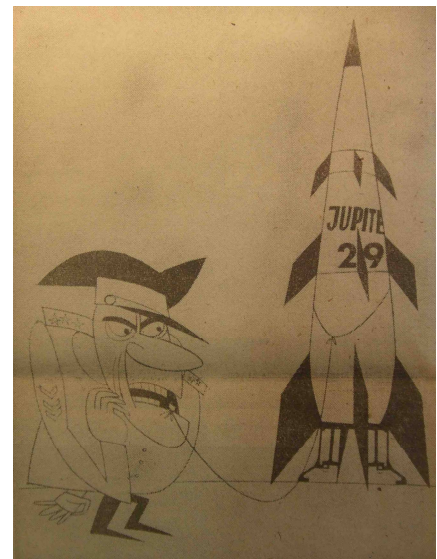
17



18



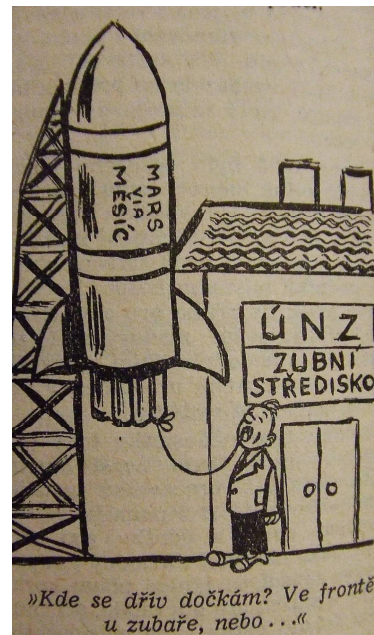
19



20



21



22

»Kde se dřív dočkám? Ve frontě u zubaře, nebo...«

Podobnou kompozici planet, hvězd a kosmické techniky promíchaných v abstraktním prostoru rozehrává kromě Moravcovy mozaiky *Vesmír* i obraz Františka Gajdoše *Kosmos* [21]. Gajdoš se specializoval na nástěnné malby ve veřejných prostorách, ale kosmická tematika ho zajímala i ve volné tvorbě, jak dokládá zmíněný obraz. Svou velkou zakázku realizoval v roce 1960 na bratislavském nádraží, kde zvolil (nebo musel zvolit) figurativní styl. Nad hlavami davové scény opět prolétá družice sputnik a znovu se sem vrací i hejno holubic [23].¹¹⁷

Výzdoba nádražních hal kosmickými motivy doznívala ještě v sedmdesátých letech (Praha-Libeň [25]) a její intenzita dokazuje, že zobrazení družic a raket zde nemohlo být náhodné. Fungovalo velmi přesně v rámci sovětské ideologie, která se snažila propagovat na všech frontách obrazy bleskového pokroku, technologického vývoje a ideální budoucnosti. S představou, že klasické dopravní prostředky budou brzy nahrazeny těmi kosmickými, se společnost setkávala na stránkách novin a časopisů, v literatuře pro děti, mládež i dospělé, při četbě řady prognostických článků, ale i během pouhého čekání na vlak. Když si cestující na nádraží prohlíželi obrazy kosmické techniky, měli si představit, že zobrazené výjevy se brzy stanou skutečností a cesta do ideální komunistické budoucnosti už v duchu dialektického pokroku nepovede po kolejích, nýbrž volným vesmírným prostorem sledovaným z kabiny kosmické lodi. Kosmická tematika přesémantizovala nádražní haly na přestupní stanice ze země do vesmíru, od zastaralých dopravních prostředků k těm technologicky vyvinutějším.

Podobně jedna ze stanic pražského metra dostala název *Kosmonautů* (dnes *Háje*) a příznačně se jednalo o poslední zastávku: „Konečná stanice, prosíme, vystupte, příští zastávka vesmír,“ mohl by znít slogan, který se volbou názvu jeho autor snažil vyjádřit.¹¹⁸ Stejný význam měla i celá řada publikací o dějinách dopravy. Pokud kniha s takovou tematikou vyšla v šedesátých letech, bylo naprosto nezbytné, aby končila popisem kosmických raket a velmi optimistickou prognózou o jejich budoucnosti. Pro menší děti, které ještě nemohli vstřebat informace encyklopedického typu, byla určena kniha *Šest dnů na Luně 1*, kde malý hrdina zažívá návštěvu ve fiktivním muzeu dopravy umístěném na měsíci – vše vyvedeno v působivých ilustracích Teodora Rotrekl.¹¹⁹

Obraz technologického pokroku se ale vepisoval i do mnohem nevinnějších příběhů: „Vždyť v roce 1956 krtek Zdeňka Milera ke kalhotkám přišel, v roce 1963 již měl autíčko a roku 1966 raketu.“¹²⁰ Různé druhy představ o kosmické cestování, které zde nelze podrobně rozebírat, byly samozřejmě běžnou náplní vědecko-fantastické literatury a kinematografie. Na popisované situaci je mnohem zajímavější, že podobné vize v šedesátých letech nezaměstnávaly jen úzký subkulturní okruh fanoušků sci-fi, ale celou společnost. Budoucnost na palubě kosmické lodi se zdála opravdu blízká a ještě více ji přibližovaly všudypřítomné zprávy ideologického tisku hlásající, že cesty do vesmíru čekají za dveřmi. Na jedné z dobových karikatur stojí před zubní ordinací muž s viklajícím se zubem přivázaným k raketě mířící na Mars, která pravděpodobně odstartuje dříve než na něj ve frontě dojde řada [20, 22].

¹¹⁷ Gajdoš se ke kosmické tematice vracel i v dalších realizacích z pozdějších období. Kosmonauty najdeme například mezi dalšími figurami jeho bizarní nástěnné malby v trenčínském Domu armády z roku 1985 [24].

¹¹⁸ Sémantický rozbor pražského metra i názvů jeho jednotlivých stanic podává Vladimír MACURA: *Metro*, in: Idem (pozn. 106), 193-209.

¹¹⁹ Ivo ŠTUKA / Teodor ROTREKL: *Šest dnů na Luně 1*, Praha 1963.

¹²⁰ Jak pěkně napsal LAHODA (pozn. 85) 343.



23



24



25

Na druhé straně je třeba připomenout, že oslnění vesmírem a kosmickou estetikou nezasáhlo jen ideologický tisk a angažované umění, ale stejně tak vzrušující bylo i pro řadu nezávislých autorů a běžných lidí. Pokud se znovu vrátíme na nádraží a rozhlédneme se kolem sebe, uvidíme kromě oficiální výzdoby i jiné aluze na kosmické tvary, do kterých se formovaly různé prvky mobiliáře. Například architekt Vojtech Fífik při návrhu interiéru nádražní haly Nové Zámky zavěsil ze stropu celé sekvence velice „kosmických“ lampiček [29]. Zatímco oficiální mozaiky a fresky jednoznačně odpovídaly na ideologickou

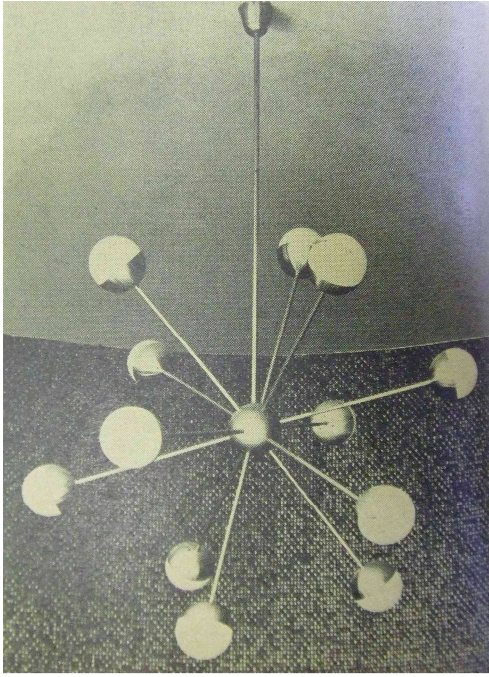
poptávku a konkrétním způsobem zobrazovaly sovětské sputniky, různé designové návrhy odkazovaly ke kosmické estetice svobodnějším způsobem. Autor oficiální výzdoby musel sputnikem často ve spojení s holubicí povinně vyjádřit ideu budoucího vesmírného míru, pro designéra kosmická estetika naopak představovala prostor pro svobodné vyjádření. Oficiální tvorba fungovala velmi mechanicky: Když první sputnik vzlétl na oblohu, musela se jeho doslovná podoba rychle objevit i na některé mozaice. Designér mohl postupovat volněji. Nekopíroval přesnou podobu, ale zvolil strukturálnější přístup využitím typických znaků, jakými byly technický vzhled, zaoblené tvarování, moderní materiály nebo stříbrný lesk.

Právě svítidla zavěšená volně v prostoru představovala ideální kategorii ke zkopírování podoby sputniku obíhajícího podobně prázdným vesmírem. Užití kulovitěho tvaru jako ochrany obklopující světelný zdroj se nabízelo jako přirozené řešení a v kosmické éře začalo navíc nevyhnutelně odkazovat k stejné geometrické podobě hvězd, planet a jejich přírodních nebo umělých satelitů. Na nádraží Nové Zámky se tak může zdát, že na cestující svítí celé trsy sputníků a podobný tvar lustrů najdeme i v interiérech nejdůležitější československé futuristické stavby – televizním vysílači a hotelu Ještěd [31].

Kromě jednoduchého kulovitěho tvaru chránícího světelný zdroj a odkazujícího k podobně formované družici sputnik se rozšířil ještě druhý typ „kosmických“ lustrů. Také obsahoval centrální tvar koule, ale jednotlivé světelné body zaujímaly pozice na vrcholech z něj vycházejících ramen, která evokovala nejen jádro sputniku, ale zároveň i jeho subtilně elegantní úzké antény. Precedenty podobně formovaných svítidel sice najdeme už v době „před sputnikem“ (Gino Sarfatti, 1953), ale jejich rozmach se odehrál bezprostředně po roce 1958, kdy se odehrála Světová výstava Expo 58 v Bruselu. Právě zde byl sputnik poprvé velkolepě prezentován veřejnosti a na některá svítidla v jednotlivých pavilonech se mohl dívat jako do zrcadla. Na jeden ze svých nejpřesnějších klonů mohl narazit například právě v československém pavilonu architektů Hrubého, Pokorného a Cubra [26], přesněji v samostatně stojící budově restaurace, která byla sama o sobě navržena v polokruhové podobě a ještě „kosmičtější“ vzhled projevoval uvedený lustr navržený architekty pavilonu, vyrobený n. p. Lustry, Kamenický Šenov a v Bruselu oceněný zlatou medailí.

Právě mezinárodními cenami ověněná československá expozice vzbudila velký domácí ohlas, a tak podobný design můžeme najít v realizacích vznikajících souběžně a dokončených těsně po Expo 58. Velmi podobné lustry osvětlují pečlivě designovanou restauraci brněnského hotelu *International*, a že byly použity - stejně jako v Bruselu - pro osvětlení restaurace asi nebude náhoda. Ačkoli při popisu bruselského lustru se v tisku používalo slovo „ježek“ a jeho jednotlivá ramena tak nebyla přirovnána k anténám sputniku, nýbrž k bodlinám a brněnská varianta neměla zřejmě žádné oficiální ani podobně odlehčené označení, sputnikovský vzhled obou svítidel je neoddiskutovatelný.

Stejně schéma používali i designéři svítidel v dalších zemích a dalo by se tak říci, že lustr-sputnik se stal mezinárodním fenoménem. Vznikl v různých variantách například v Belgii, kde se bruselské Expo přirozeně také těšilo velkému ohlasu [27] nebo Itálii se silnou produkcí futuristického designu pro firmy jako Stilnovo nebo Kalmar. V trochu ozdobnější variantě navrhovali lustry-sputniky i rakouští designéři Emil Stejnar nebo Hans Harald Rath pro slavnou značku Lobmeyr. Právě jeho výtvar z roku 1963 [30] byl o tři roky později rozmístěn v Metropolitní opeře v New Yorku při jejím slavnostním otevření roku 1966. Okamžitě se pro tento lustr vžilo označení sputnik a bizarní cestou se tak zástupce sovětského kosmického programu dostal do kulturního stánku největších soupeřů studené války, ve které design stejně jako vesmírné závody hrály zásadní role. Viděli jsme, jak na československých nádražích i mezi New Yorkem a Moskvou probíhalo na různých úrovních vymezování sféry vlivu pomocí základní dvojice pojmů „míru“ a „svobody“ a jejich obrazových a designových reprezentací.



26



27



28



29



30



31

Když se tvary sputniku odrážely v osvětlovacích tělesech, zdála se jejich vzájemná podobnost přirozená. Družice sputnik se však – ať už svojí charakteristickou siluetou nebo pouhým názvem – dostávala do mnoha dalších, často nejbizarnějších souvislostí. Jako výtvarný produkt nejmodernější techniky se paradoxně stala součástí výjevů provedených v tak tradičních materiálech jako je intarzie (Marián Čunderlík) [32] nebo kovaná mříž (Václav Kautman) [33].¹²¹ Pojmenováno podle ní bylo rádio, motorový člun nebo celá síť mléčných barů, aniž by cokoli z vyjmenovaného neslo jakoukoli hlubší souvislost se sovětskou družicí. Nekonečné opakování siluety nebo jména sputnik v libovolných souvislostech mělo jediný cíl: kolonizaci. Ve vesmíru toho totiž sputnik příliš nedokázal, když po 1440 obletech zeměkoule shořel. Ovládnutí kosmu mělo přijít až v budoucnosti, která – jak víme – nikdy nenastala, ale sputnik se místo toho znovuzrozen z žaru plamenů pustil do dobývání země. Ve svých obrazových reprezentacích, designových ozvěnách, ikonografických hybridech a sémantických kříženích zaplavil nejrůznější kouty celého východního bloku, aby „mírově“ vyznačil sféru sovětského vlivu.

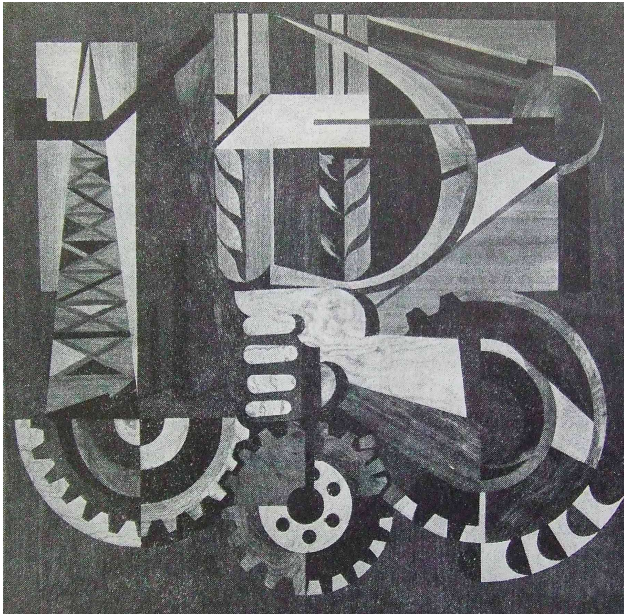
Rádia a televize z podstaty své funkce a konstrukce vyžadovaly – na rozdíl od kulovitých svítidel – spíše hranatou, krabicovou formu a inspirace zaoblenými tvary sputniku se tak u nich dala jen obtížně uplatnit, i když kreace některých zahraničních designérů uvedené pravidlo překračovaly. Československá produkce tohoto odvětví naopak skutečně dodržovala konvenční tvary, ale sovětská družice se mezi ně přesto dostala. Rozhlasový přijímač typu 320A vyrobený n.p. Tesla Bratislava v roce 1961 dostal jméno *Sputnik* [34].¹²² V odvětví, kde aplikace tvarů sovětské družice byla nevhodná, se místo nich mohl arbitrárním způsobem použít její název bez jakékoli hlubší souvislosti. I tak mohla probíhat pozemská mise sputniku, jeho kolonizace východního bloku. Namísto strukturálního užití jeho forem, jako u kulovitých svítidel, přišla na řadu mechanická aplikace jeho jména. Z ideologického hlediska byl sémantický význam zvoleného pojmenování zcela jasný, z praktického nikoliv: „*Vcelku můžeme Sputnik charakterizovat jako prostý přijímač nejnižší třídy, (...) nemá zvláštních technických zlepšení. (...) Rádi bychom se dočkali pod tímto sympatickým pojmenováním přístroje dokonalého technického vybavení, nejmodernější konstrukce splňující nejvyšší příjmové a akustické nároky,*“ postěžovala si redakce časopisu *Domov*.¹²³ Citát je výstižný. Na rádiu byl nejsympatičtější jeho název, kterému ale skutečné parametry přístroje neodpovídaly. Důležitější zřejmě bylo, jestli má posluchač naladěnu frekvenci se zprávami z vesmíru, jestli poslouchá radiové pípání skutečného sputniku vysílané z kosmu na svém domácím přijímači stejného jména. Pokud ano, dosáhl efekt zrcadlení kosmických úspěchů v pozemské sféře dokonalosti.

Přece se i v Československu objevil jeden návrh „sputnikovsky“ zaobleného televizoru. Podepsán je pod ním vizionářsky zaměřený designér Bohumil Míra, který „vesmírný“ tvar koule užil už v roce 1966 v návrhu říčního radiolokátoru a roku 1969 dále rozvinul pro televizní přístroj, který se ale do výroby nedostal [36, 37].

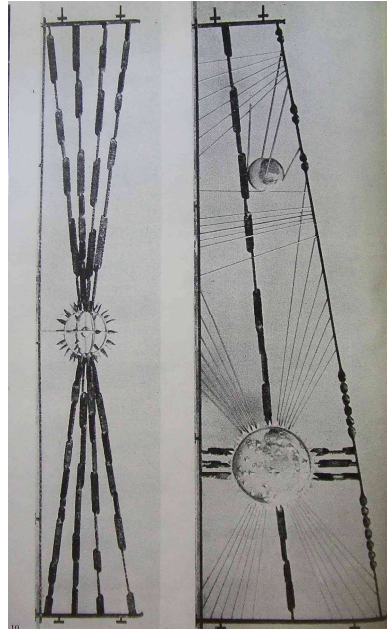
¹²¹ Zatímco Čunderlíkova tvorba volně souvisela s kosmickou tematikou a explicitně se jí dotkla v ilustracích románu Jána Bajly Projekt Omega (1963), u Kautmana – známého především dřevěnými figurkami zvířat – představoval motiv sputniku pravděpodobně ojedinělou výjimku.

¹²² O rok později ho následoval model 314B Luník.

¹²³ (red.), *Domov* vás informuje, in: *Domov*, 1961, č. 4, 64.



32



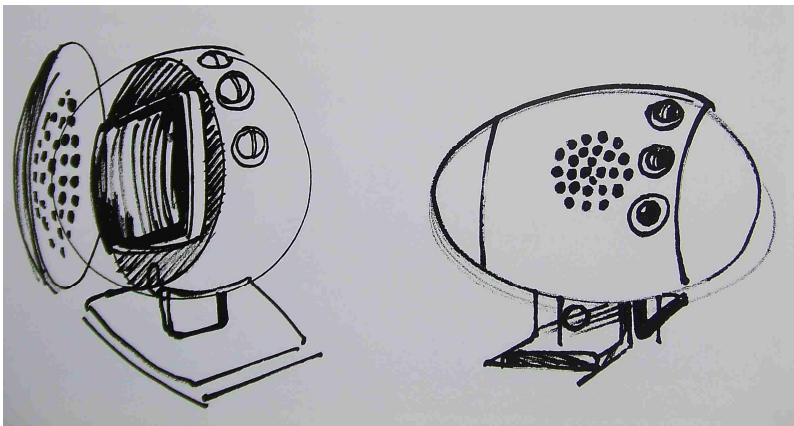
33



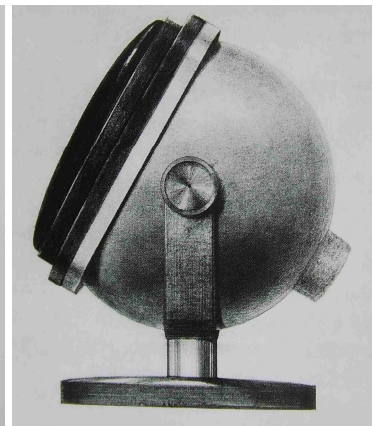
34



35



36



37

Praxe používání kosmických jmen jako u rádia *Sputnik* se velmi rozšířila, byla běžná už v době „před sputnikem“ a přes šedesátá léta přetrvala i ve dvou následujících dekádách. Přitom je nutné podotknout, že ne vždy byla direktivně nařízena sovětskou ideologií, ale často ji využívali designéři okouzlení pohledem do vesmíru, který se často zpětně odrážel v jejich návrzích. Například jméno *Pluto* dostal postupně elektrický vysavač (model ETA 400 Pluto, návrh Miloš Hájek, rok 1954), magnetofon (model Tesla ANP404 Pluto, rok 1970) a televize (model Tesla 4159AB Pluto, rok 1982), přičemž pouze Hájkův vysavač, ačkoli paradoxně vznikl před kosmickou érou, evokoval její přítomnost nejen názvem, ale i vejčítým tvarem [35].¹²⁴

Do jednotlivých domácností se sputnik infiltroval prostřednictvím vysavače, rádia nebo televize, ale jeho podobu mohla nést i dětská hračka, těžítka, suvenýr, krabička od zápalek, poštovní známka nebo vánoční ozdoba. Od roku 1961 se silueta sovětské družice stala ústředním motivem loga časopisu *Věda a technika mládeži*, ale stejně tak se s ní setkávali i děti i dospělí. V podobě věrných ilustrací nebo jen jejími tvary volně inspirované grafické úpravy podnikla invazi na stránky literatury pro nejmenší a zároveň okupovala listy *Rudého práva*. V šedesátých letech tak běžný člověk zažíval deja-vu. I v soukromí jeho domácnosti se mu podoba sputniku vracela před oči, když četl, uklízel nebo se bavil a televizi nebo rádio často ani nemusel zapínat, aby se při pohledu na něj znovu nevybavila kosmická tematika. Když vyšel ze svého domu ven, mohl zažívat podobné pocity. Kromě zmiňované oficiální výzdoby na nádražích a dalších místech nesla v každém větším městě alespoň jedna ulice jméno *Kosmonautů* nebo *Jurije Gagarina*. Vesmírná sémantizace tak pronikla do interiéru i exteriéru, dostala se k dětem i dospělým, protlnula napříč disciplíny architektury, designu, i volného umění, obsáhla oblasti oficiální i populární kultury a myšlení angažovaných i nezávislých umělců, politiků i běžných lidí.¹²⁵

Popsané způsoby, jakými vesmírná sémantizace vyznačovala sovětské teritorium míru, někdy vynikaly neohrabanou směšností a někdy naopak rafinovanou nenápadností. Přesto ve své pružné struktuře nechali mezery, které vyplnili nezávislí umělci. Řada z nich podléhala stejné fascinaci vesmírem a futuristickými motivy a představami, ale nechtěla je spojovat se sovětskou ideologií a konkrétní podobou sputniku. Situovala je proto často do přírody, kde nacházela prostor svobody jako mezeru v ideologicky nadiktovaném teritoriu socialistického míru. Liberecký SIAL podobně jako slovenská skupina experimentální architektury VAL zamýšleli své vizionářské návrhy na vrcholky hor. Do přírody byly určeny i nerealizované utopie Václava Ciglera [42] a Jana Kaplického. Olomoucké výstaviště s futuristickými motivy pojal tým návrhářů jako přírodní park. Podobný zájem najdeme i u dvojice Karel Malich, Hugo Demartini. Jiří Valoch vepsal do svého pohledu na hvězdnou oblohu slovo „freedom“ a stejný směrem se díval i autor aerodynamických a futuristických designových návrhů Otakar Diblík, jak dokládají jeho dochované fotografie nočního nebe. Ztišení v přírodě se tak stalo asi nejcharakterističtější znakem projektů československých vizionářů ve srovnání s jejich zahraničními kolegy. Pohledy do přírody,

¹²⁴ Sledovat názvy jednotlivých výrobků socialismu a jejich sémantické významy může být poučné. Kromě Pluta existovaly i vysavače Jupiter a nevyroběný návrh Venuše. Mezi magnetofony najdeme Uran a stejné jméno nese i televize společně s obdobnými označeními dalších modelů: Luneta, Solaris, Luna, Saturn, Neptun, Satelit, Merkur. O rádiu *Sputnik* již byla řeč. K této problematice srv. Jiří HULÁK: Planety bez šroubů, in: Czechdesign 2007, <http://www.czechdesign.cz/index.php?status=c&clanek=1355&lang=1>, vyhledáno 26.12.2010.

¹²⁵ Stejným problémem průniku sputniku v různých podobách do různých oblastí především populární kultury se zabývá Ivan ADAMOVIČ: *Sputnik-pop*, in: Ivan ADAMOVIČ / Tomáš POSPISZYL: *Planeta Eden*, Řevnice 2010, 54-77.

na vrcholky hor a hvězdnou oblohu můžeme číst, skrze opozitní dvojici ideologických hesel, jako hledání svobody v přísně vymezeném teritoriu míru.

Ikoničtá stavba české architektury technicistního směru (Karel Hubáček pro ni použil termín „vysoká technika“ – doslovně přeložený název architektonického směru high-tech) - televizní vysílač Ještěd - připomíná svým tvarem (ale i řadou interiérových detailů) kosmickou raketu chystající se vzlétnout, ale její autoři stále zdůrazňují propojení stavby s kopcem, jehož siluetu dokresluje [39]. Věž na Ještědu tak míří do vesmíru stejně silně, jako zůstává naopak na zemi prolnta s přírodou. Pro naše účely je důležité i politické čtení stavby. Televizní vysílání jako jeden z pilířů ideologické moci by si politické vedení možná přálo umístit spíše do střežené zóny než otevřít veřejnosti ve formě hotelu, který se stal díky Hubáčkově jedinečné koncepci součástí programu stavby. Věž na Ještědu je tak na jedné straně zpřístupněná, ale na druhé se naopak odchyluje od politicky vítané propagandy. Nachází se mimo velká centra v horské krajině na rozdíl například od televizní věže v Berlíně, která svým umístěním uprostřed rozděleného města měla dokazovat převahu jeho východní části. Plně tak spadala do promyšlené ideologické koncepce, zatímco Ještěd se ji naopak snažil narušit.¹²⁶

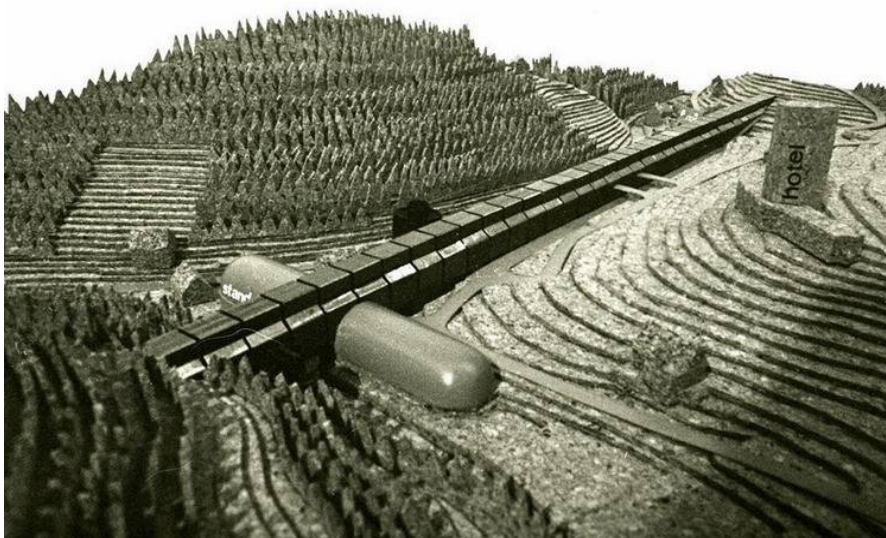


38

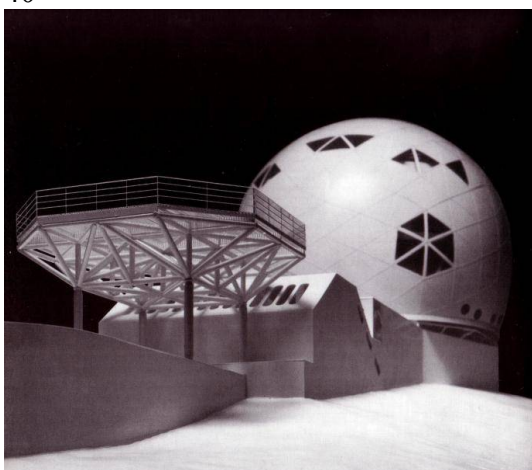


39

¹²⁶ K SIALu a televizní věži na Ještědu existuje rozsáhlejší literatura. Upozorníme na specializovanější texty. Propojením stavby s přírodním místem a jejím zjemněným a zlidštěným technicismem se skrze kontextualitu a fenomenologii zabývá Ondřej BENEŠ / Oldřich ŠEVČÍK: K významu televizní věže a hotelu na Ještědu v české a evropské architektuře, in: *Era* 21 IX, 2009, č. 3, 53-56; Političtější čtení najdeme v zahraniční literatuře: CROWLEY / PAWITT (pozn. 102); Friedrich von BORRIES / Matthias BÖTGER / Florian HEILMEYER (ed.): *Fernsehtürme: 8559 Meter Politik und Architektur*, Berlin 2009.



40



41



42

Věž na Ještědu předznamenala řadu dalších – tentokrát nerealizovaných – projektů situovaných na vrcholky hor. Jeden z důvodů byl jistě prozaický: liberecký SIAL okouzlený tehdy mašinstickou estetikou¹²⁷ navrhoval přirozeně především pro místa kolem svého působiště sousedícího s horskou krajinou. Když se na Ještědu v roce 1973 po dlouhém boji podařilo otevřít o deset let dříve navržený televizní vysílač, přišel krátce nato projekt pro další horu. Na Sněžce měla být zbudována Česká bouda, kterou navrhli s Karlem Hubáčkem žáci školky SIAL Zdeněk Zavřel a Dalibor Vokáč v podobě koule [41].¹²⁸ Vrchol Ještědu tak doplnil vertikální útvar připomínající kosmickou raketu, zatímco na Sněžce měla vyrůst stavba v podobě koule odkazující ke vzhledu hvězd, planet nebo družic ať už přirozených nebo umělých. Dva základní tvary kosmické éry: koule evokující planety a vertikální podoba rakety, která k nim chtěla zamířit, měly obsadit vrcholy českých hor, ale bouda na Sněžce nebyla realizována.

Stejně dopadl i projekt dalších členů liberecké školky, Emila Přikryla a Jiřího Suchomela, kteří právě v roce 1973, kdy začal vznikat i první návrh boudy na Sněžce s označením *Sněžka 1*, navrhli jen o kousek níž, v Peci pod Sněžkou, společenské centrum [40]. Úzkou

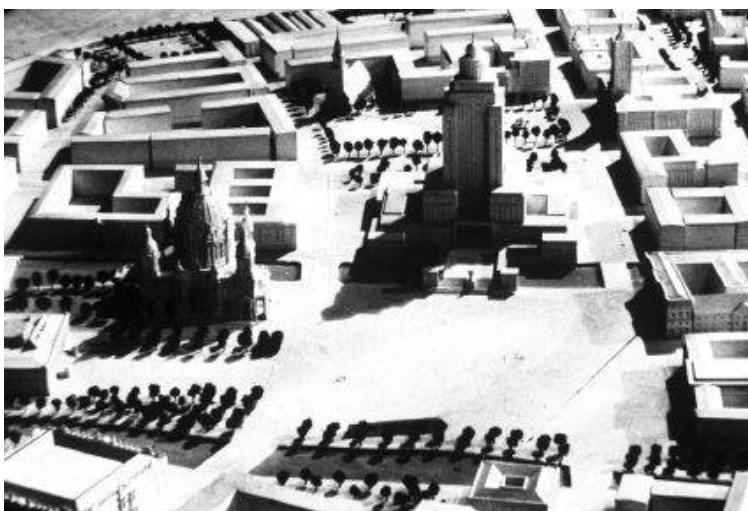
¹²⁷ MASÁK (pozn. 22).

¹²⁸ ŠVÁCHA (pozn. 23), s. 166 -173.

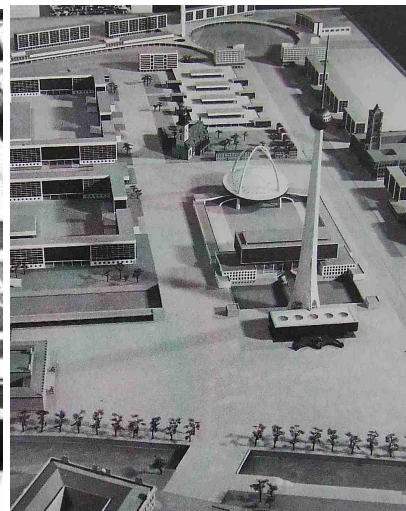
a protáhlou dispozici tentokrát položili horizontálně do údolí pod vrcholem hory. Cílem jejich „salámové“ architektury bylo vyčistit okolní krajinu od nevzhledných staveb, které ji bezmyšlenkovitě narušují a integrovat všechny potřebné funkce do svého projektu, jehož délka mohla libovolně narůstat.

Stejný záměr přivedl k ještě radikálnějšímu návrhu vizionářského města Heliopolis skupinu VAL, která svůj projekt zformovala v podobě prstencového mezikruží položeného na vrcholcích tentokrát slovenských Tater [38].¹²⁹ Celá generace slovenských umělců přesunovala řadu svých aktivit „z města ven“¹³⁰, do přírody, kde se kromě návrhů experimentální architektury odehrávaly land-artové a konceptuální akce.

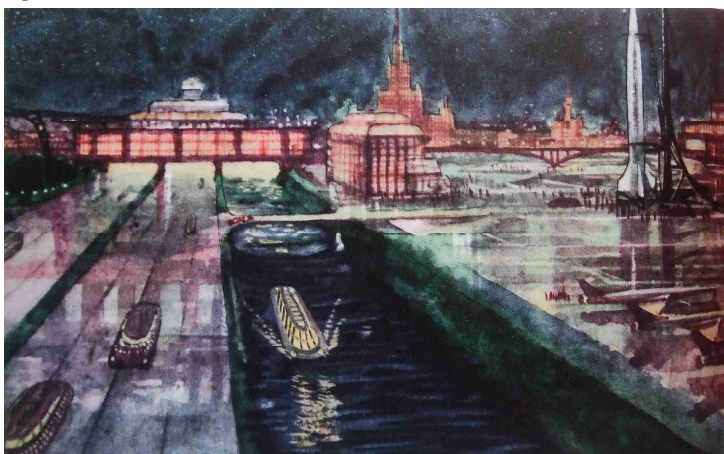
Zdá se, že záliba v přírodě a pohledu na vrcholky hor, popřípadě ještě výš nevycházela zdaleka jen z přirozeného důvodu situování energického SIALu do podhorského Liberce, ale byla mnohem hlubší. Československé hory obsazovaly vizionářské návrhy a sémantizovaly horskou krajinu jako pole svobody, jako alternativu vůči městskému prostředí kolonizovanému ideologicky mírovým sputnikem. Kromě vyjmenovaných projektů dodejme, že futuristické motivy najdeme i u řady dalších horských staveb: lanových drah, skokanských můstků nebo horských hotelů.



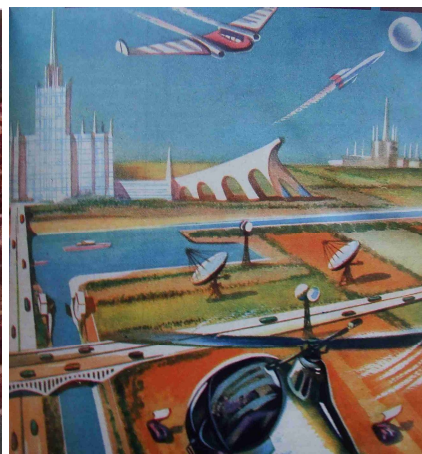
43



44



45



46

¹²⁹ Ludovít KUPKOVIČ / Viera MECKOVÁ / Alex MLYNÁRČIK: VAL. Cesty a aspekty zajtrajška, Žilina 1996.

¹³⁰ Srv. Daniela ČARNÁ: Z mesta von, Bratislava 2007.

Jestliže jsme kapitolu začali u „kosmicky“ vyzdobené kavárny Moskau na Stalinallee v Berlíně, na závěr se sem ještě vrátíme. Hlavní třída, na níž kavárna stojí, měla být v ose zakončena dominantní budovou symbolizující obnovu východního Berlína a technickou vyspělost východního bloku. První návrhy na její podobu odpovídaly nadiktovanému vzoru stalinských věžových domů v Moskvě [43], které byly vybudovány ve stylu socialistického realismu a svým dominantním charakterem zajišťovaly „ideologickou elektrifikaci“.¹³¹ Právě v době, kdy volba socialisticko-realistického stylu byla ještě povinností, nadcházel už kosmický věk a skutečně existuje množství obrazových vizí budoucích měst, kde mezi stalinskými věžovými domy vzlétají letadla a rakety [45,46].

Situace se ale měla brzy změnit. Ve chvíli, kdy skutečně odstartovaly první družice a rakety, stával se socialistický realismus minulostí a kosmický věk začal být reprezentován znovu přijatými formami modernismu. Namísto stalinského věžového domu, který by „ideologickou elektrifikaci“ zajišťoval jen metaforicky, se pro osu berlínské hlavní třídy objevil později realizovaný projekt televizní a vyhlídkové věže vysílající skutečný televizní signál jako jeden z hlavních kanálů moci [44].¹³² Jestliže spojení socialistického realismu s kosmickou tematikou vypadalo nanejvýš uměle, příchod modernistických forem se naopak jevil zcela přirozeně. Bizarní představy budoucích měst, kde mezi stalinskými věžovými domy startují rakety, budily značně nesourodý dojem, zatímco televizní věž jednu z takových raket svým tvarem sama neodbytně připomínala.

Přítom i ona, podobně jako před ní navrhovaný stalinský věžový dům, měla svůj precedent v Moskvě, kde jako první kosmický monument nové typologické kategorie a nového věku vyrostla Ostankinská televizní věž (inženýr Nikolaj Nikitin, 1963-1967) [47]. Projekt její berlínské kolegyně navrhl sice už v roce 1959 Hermann Henselmann [48], ale realizace se odehrála až v letech 1965-1969 podle změněných návrhů záměrně se přibližujících věži Ostankino.

Z podobné závislosti na moskevském vzoru se vymanil například uváděný vysílač na Ještědu [49]. Ačkoli stavby této typologické kategorie vznikaly v různých podmínkách a řadily se na různé pozice v ideologickém spektru peace and freedom, staly se všechny typickými příklady kosmického věku.¹³³

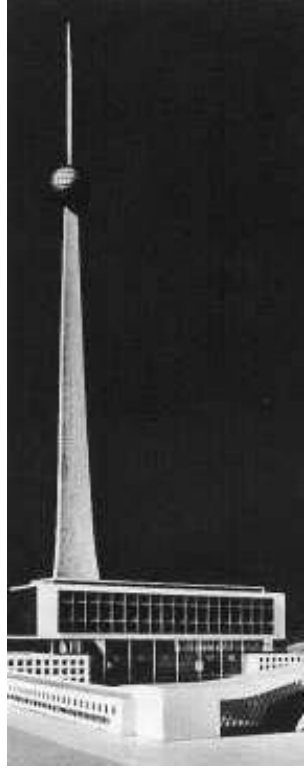
¹³¹ CROWLEY / PAVITT (pozn. 102).

¹³² GEISERT / HANEBERG / HEIN (pozn. 107).

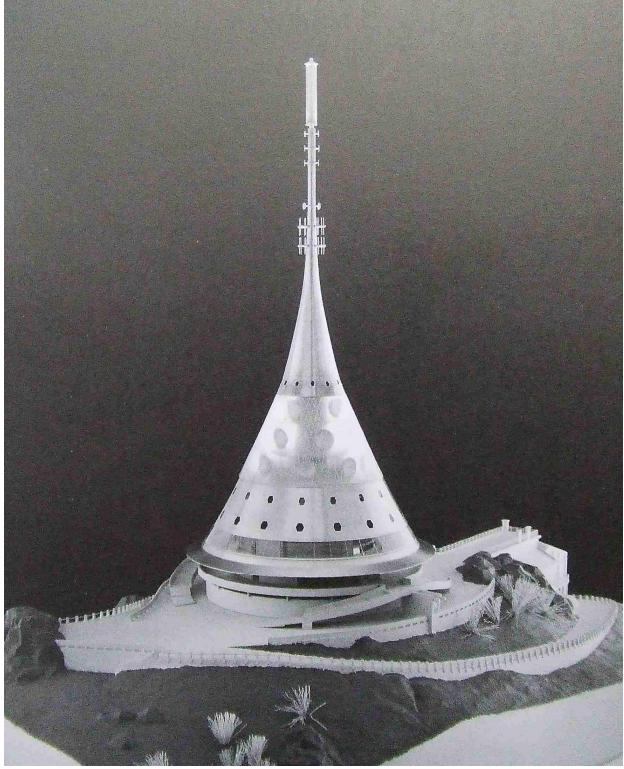
¹³³ von BORRIES / BÖTGER / HEILMEYER (pozn. 126).



47



48



49

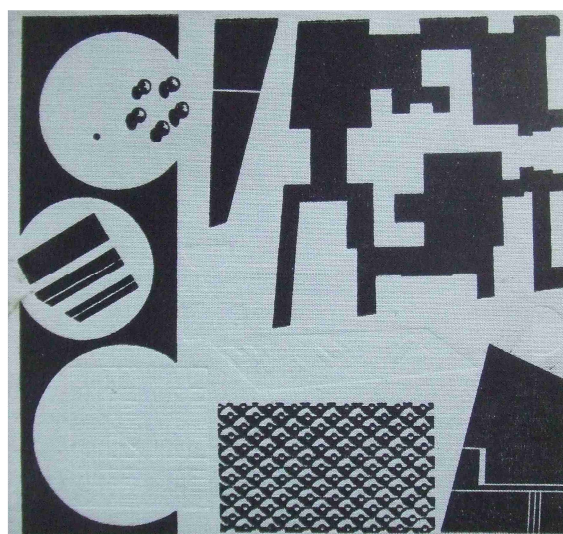
Jak vypadá vesmír?

„A nakonec jsme se rozhodli dát ilustrovat každou povídku jinému kreslíři, a to právě takovým kreslířům, o kterých není třeba mít obav, že by zabředli do naturalistické úchylky pozemskosti.(...) Možná že se najdou i lidé podezíraví, kteří budou tvrdit, že jsme se touto cestou pokusili vpašovat do knihy vědecko-fantastických povídek nerealistické ilustrace. Ale tito lidé, najdou-li se vůbec takoví, budou se zpropadeně mýlit, neboť my jsme vyzvali ty, jichž ilustrace v této knize najdete, velice úmyslně, a dokonce jsme je požádali, aby se nedrželi příliš svých pozemských palet, neboť jejich úkolem je zobrazit něco, co nikdo ještě neviděl ...“¹³⁴

Úvodní citát pochází z předmluvy k výboru ze západních vědecko-fantastických povídek, který jeho autor Adolf Hoffmeister vydal v roce 1962 a nazval Labyrint (obálka [1], vazba [2]). Kromě koncepce výboru a úvodního textu se ujal i výběru ilustrátorů a grafiků podílejících se na zcela unikátním výtvarném zpracování knihy. Každou z dvanácti povídek totiž obrazově doprovodil jiný výtvarník, z nichž Zdenek Seydl a Ota Janeček dostali ještě další úkoly: Seydl navrhl obálku a vazbu, Janeček přední předsádku. Zadní předsádku a kresby do tiráže se chopil Jan Kotík, musíme ho tedy ke dvanáctce připočíst a nesmíme zapomenout ani na autora celé koncepce Adolfa Hoffmeistera, který se nespokojil jen s napsáním obsáhlého úvodního textu a také ho doprovodil kolážovými ilustracemi. Na vizuální podobě se výrazně podílela ještě grafická úprava Václava Reina, která v podobě rozmanitých barevných kresbiček, znaků, písmen a čísel zaplňovala okraje stránek, až v několika místech agresivně pronikla přímo do textu a sjednotila rozmanitě ilustrované části do vizuálně působivého celku.



1



2

Pokud vše sečteme a podtrhneme, zjistíme, že se v knize Labyrint z roku 1962 odehrála v takovém rozsahu nejen československá premiéra západní vědecko-fantastické literatury, ale zároveň unikátní „výstava“ výtvarného umění. A pokud zúčastněné výtvarníky začneme vyjmenovávat, ukáže se, že jejich „knížní výstava“ se přiklání k radikální abstrakci, tedy stylu, který mezi československou veřejnost - stejně jako západní sci-fi - pronikl v tak rozsáhlé a koncepční podobě vůbec poprvé. Radikální abstrakci nebo silně se jí blížící projevy, které byly v té době ještě poměrně přísně cenzurovány, zde předvedli Jiří

¹³⁴ Adolf Hoffmeister (ed.): Labyrint, Praha 1962, 36-37.

Balcar, Vladimír Fuka, Josef Istler, Ota Janeček, Jan Kotík, Mikuláš Medek, Ludmila Rencová a Zdeněk Sklenář.

Tak radikální ilustrace se ocitly v knize, která vyšla v roce 1962 a navíc byla zřejmě připravována už dlouho předtím. Časopis Kultura hlásí už na začátku roku 1961: „*na redakčním stole leží připraveno čtení Adolfa Hoffmeistera o vědecko-fantastické literatuře, nazvané Průvodce labyrintem* [tak se jmenuje Hoffmeisterův obsáhlý úvodní text knižní verze Labyrintu]“ a následně ho v příštích číslech po částech publikuje včetně výběru z rovněž již hotových ilustrací.¹³⁵ V sekundární literatuře se dočteme, že Hoffmeister s prací na Labyrintu „začal hned po Expu 58“, které původně měl jako scénárista připravovat.¹³⁶ Když po něm práci na scénáři převzal Jindřich Santar, stal se Hoffmeisterovým hlavním podnikem právě *Labyrint* a práce na výběru v něm zastoupených spisovatelů i výtvarníků.

Na překvapivou otázku, jak se mohly tak radikální ilustrace objevit v tak rané publikaci, se pokusil její autor odpovědět, když v předmluvě prohlásil, že popisovaná kosmická dobrodružství nikdo z nás nezažil ani neviděl a bylo by tak nevhodné pro ně vymýšlet konkrétní tvary a realistické formy. Doporučil zbavit se „*pozemských palet*“ a „*naturalistické úchytky pozemskosti*“ a naši kosmickou neznalost reprezentovat abstraktním způsobem.

Zdá se ale, že podobné vysvětlení nesměřovalo ani tak ke čtenářům jako spíše ke komisi, která měla schválit vydání knihy a abstraktní ilustrace chápala v tomto směru jako překážku. Hoffmeister jí vysvětlil, že když nevíme, co se odehrává na cizích planetách, není užití nerealistických kreseb samoúčelné a není ani imperialistickou provokací, ale přesně odpovídá stavu věcí.

Kniha nakonec mohla být vydána, ale skutečný důvod k použití abstraktních ilustrací je třeba hledat jinde než v právě popsáních „zastíracích manévrech“. Hoffmeister se pravděpodobně spíše snažil přesně o to, co v předmluvě naopak výslovně popřel, pokoušel se „*vpašovat do knihy vědecko-fantastických povídek nerealistické ilustrace*“¹³⁷ a vytvořit tak abstrakcionistům alternativní platformu pro veřejnou prezentaci jejich práce ve chvíli, kdy jim galerie byly uzavřeny.¹³⁸ Nepodařilo se mu to úplně. Zdá se, že musel komisi částečně ustoupit a výsledkem je kompromis kombinující abstrakci, která odpovídá Hoffmeisterově zamýšlené a v předmluvě deklarované koncepci, s tradičnějšími popisnými ilustracemi. I přes vysokou estetickou hodnotu knihy působí místy její části kvalitativně nevyváženě a hlavně nehomogenně.

Shrňme čeho Hoffmeister dosáhl. Tvrdíme, že ve výboru ze západní sci-fi předvedl kromě samotných textů také autonomní „výstavu“ výtvarného umění. Zvolil bytostně veřejné médium knihy, aby doposud často cenzurované autory odhalil širokému publiku, ale aby je zároveň naopak ukryl před cenzurou umístěním do sféry ilustrací a knižní tvorby, která nebyla posuzována tak přísně jako hierarchicky výše chápané volné umění. Podařilo se mu to jen částečně, když musel - i přes chytrou obhajobu v předmluvě výboru - zařadit i několik oficiálně přijatelnějších autorů, kteří zamýšlenou abstraktní koncepci nařadili

¹³⁵ Kultura, 1961, č. 9-12.

¹³⁶ ADAMOVIČ / POSPISZYL (pozn. 125), 102.

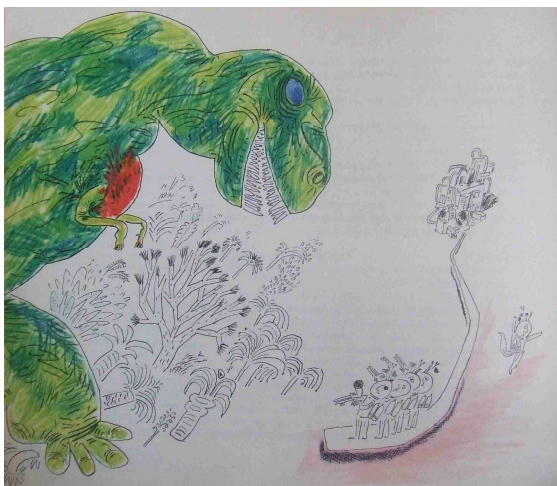
¹³⁷ HOFFMEISTER (pozn. 134), s. 36.

¹³⁸ Hoffmeister stál v rozporuplné situaci. Na jedné straně zastupoval vysoké posty oficiální kultury a sám dohlížel na vydávanou knižní produkci, ale na druhé - zřejmě po vlastní zkušenosti příslušníka meziválečné avantgardy - choval sympatie k mladé generaci (post)avantgardních umělců pro oficiální systém nepřijatelných. Jedním z nich byl dokonce označen jako „hodný strýček“: Jan KOBLASA: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno 2002, 222.

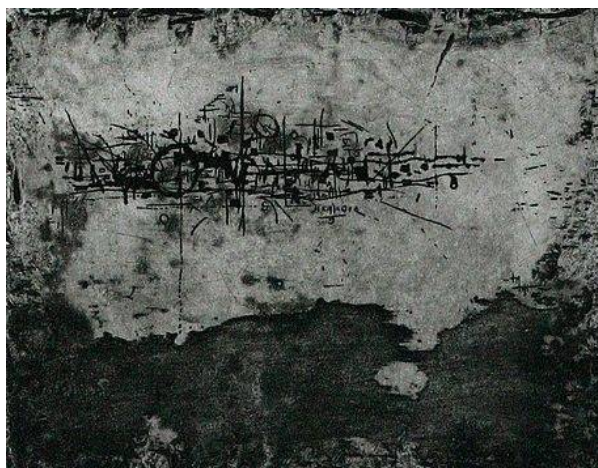
popisnějšími ilustracemi. I přes částečnou ztrátu homogenity vznikla unikátní kniha s nadstandardní vizuální „výbavou“ směřující od pouhého ilustračního doprovodu k autonomní výtvarné výpovědi. Vznikla kniha, ve které lze navzdory kompromisnímu řešení číst původní Hoffmeisterův záměr, ale z dnešního pohledu také fungování tehdejší kulturní politiky i mechanismy, kterými se ji někteří pokoušeli obejít.

K domněnce, že Hoffmeister opravdu podnikl podobný pokus o obejití cenzury, aby veřejně přístupné stránky Labyrintu proměnil v alternativu vůči galeriím pro neoficiální umělce doposud přísně uzavřeným, a aby tak vytvořil místo pro specifický druh „výstavy“, ukazuje několik okolností. Budeme-li citovat z jeho poslední monografie, zjistíme, že Labyrint byl „jeden z Hoffmeisterových velkých podniků a podle roku vydání usuzujeme, že jeho prosazení a realizace musely spotřebovat mnoho času a energie.“ „O prosazení své koncepce musel Hoffmeister jistě bojovat ...“¹³⁹ Dlouhá doba přípravy knihy a nutnost „bojovat“ a „prosazovat“ vlastní koncepci ukazují, že Hoffmeister narazil na odpor. A odpor byl částečně úspěšný, protože do knihy nemohli být zařazeni všichni, které si tam autor koncepce přál.

Jan Koblasa ve svých záznamech z padesátých a šedesátých let k datu 5. července 1960 uvádí: „a. hoffmeister mne žádá o ilustrace k bradburyho povídce.“¹⁴⁰ Koblasa, jak uvádí, ilustrace skutečně vytvořil, ale nebyly otištěny. Povídku *Burácení hromu* Raye Bradburyho, který v *Labyrintu* zaujímal klíčové postavení, obrazově doprovodil Vratislav Hlavatý. K ilustraci povídky o cestě časem použil naivně stylizovanou a zcela popisnou kresbu dinosaura, která se nejvýrazněji odchýlila od Hoffmeisterovy abstraktní koncepce, držela se „pozemské palety“ a s ostatními ilustracemi extrémně kontrastovala [3]. Její nepatřičnosti si všiml už dobový recenzent: „Jedinou výjimkou [z abstraktní koncepce] byl Vratislav Hlavatý, jenž k Bradburyho povídce o lovecké výpravě v minulosti nakreslil ilustrace zobrazující přímo líčený děj; neměl však příliš šťastnou ruku ...“¹⁴¹



3



4

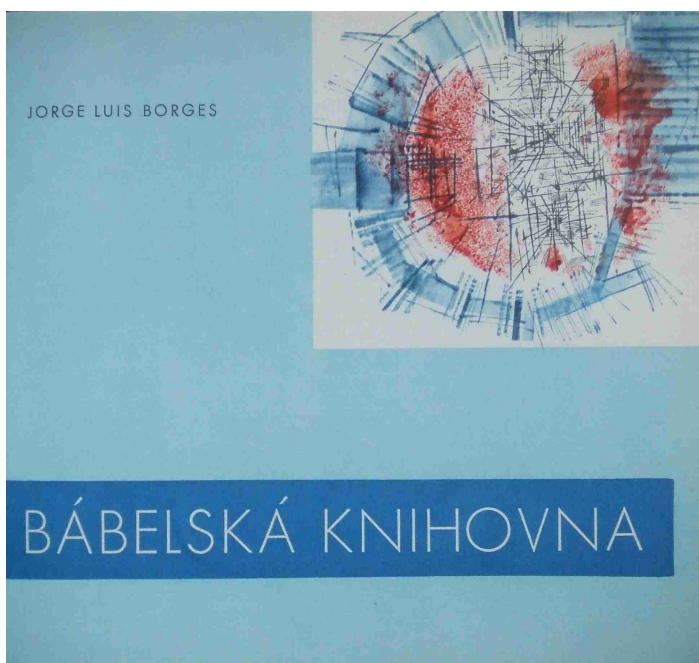
¹³⁹ Polana BREGANTOVÁ: Ilustrátorem pro školu i dům, in: Karel SRP (ed.): Adolf Hoffmeister, Praha 2004, 290-291.

¹⁴⁰ KOBLASA (pozn. 138), 156.

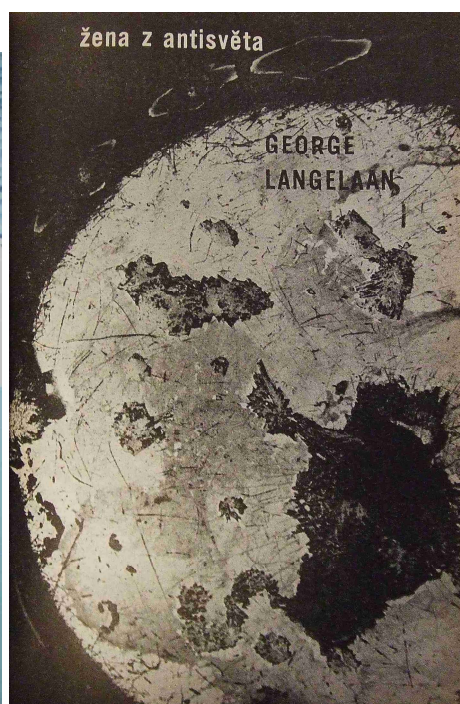
¹⁴¹ H: Labyrint, in: Výtvarná práce X, 1962, č. 7, 4.

Jan Koblasa se tak do výboru *Labyrint* nedostal a na možnost veřejné prezentace své abstraktní tvorby musel ještě počkat. Ačkoli už měl za sebou účast na dnes slavných generačních *Konfrontacích*, veřejnost jeho práce ještě neviděla. První dva díly konfrontačních přehlídek se v roce 1960 odehrávaly sice ve formátu klasické výstavy, ale bez účasti veřejnosti.¹⁴² Konaly se v soukromých ateliérech zúčastněných umělců a byly určeny pro úzký okruh pozvaných, jejichž počet se pohyboval pravděpodobně v řádu desítek a podle skeptické poznámky Mikuláše Medka byl počet možných zájemců o podobné umění ještě nižší.¹⁴³

Medek jistě byl jedním z návštěvníků, ale jako autor se *Konfrontaci* neúčastnil. Silně generační charakter konfrontačních minipřehlídek často ještě studujících umělců vyvolával v o trochu starším Medkovi zřejmě oprávněný dojem, že jeho tvorba je už o krok dál. Medek s Koblasou jako klíčové postavy českého umění směřujícího k abstrakci strukturálního nebo informálního typu se tedy v roce 1960 na *Konfrontacích* nesetkali, když Medek účast odmítl. A jejich práce se neobjevily společně ani roku 1962 v knize *Labyrint*, kde naopak – přes Hoffmeisterovu snahu - chyběl Koblasa, zatímco Medek dodal ilustrace k fascinující a dnes slavné povídce Jorge Luis Borgese *Bábelská knihovna* [5].¹⁴⁴



5



6

¹⁴² Ke *Konfrontacím* srv. Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.): *Český informel*, Praha 1991; Eadem: *Poselství jiného výrazu*, Praha 1997.

¹⁴³ Mikuláš MEDEK: *Texty*, Praha 1995.

¹⁴⁴ Zde je třeba zmínit, že výbor *Labyrint* přinášel kromě jedinečné vizuální stránky i literární kvalitu. Kromě klasiků žánru Cliforda Simaka a Raye Bradburyho se objevila vynikající povídka Luise Padgetta s pěkně přeloženým názvem *Chrudošiví jsou Borolové* a výbor uzavíral právě Medkem ilustrovaný Borges, jehož dílo bychom dnes naopak do žánru sci-fi neřadili, ale právě ve výboru ze západních vědecko-fantastických povídek se český překlad tohoto významného autora ocitl vůbec poprvé.

Společná dvojvýstava obou autorů se konečně odehrála až v roce 1963 na zámku v Teplicích,¹⁴⁵ odkud Koblasa pocházel a přestože byla odsunuta mimo pražské centrum, vyvolala bouřlivé a často odsuzující reakce, protestující proti radikálně abstraktnímu přístupu umělců.¹⁴⁶ Ačkoli Medkovy ilustrace o rok dříve publikované v *Labyrintu* nebyly o nic méně abstraktní než obrazy na teplické výstavě, podobné protesty se v tomto případě nedostavily. Zdá se, že stránky knihy poskytly bezpečné útočiště pro zmenšené varianty Medkových pláten, které se v této formě staly dostupnými pro nejširší veřejnost na rozdíl od obrazů z neveřejných konfrontací.

K prvním Konfrontacím z roku 1960 vyšel až zpětně článek Františka Šmejkal, kde se mimo jiné píše: „*V době realizace obou Konfrontací existovaly sice už i jiné závažné nefigurativní projevy (Istler, Medek, Piesen, P.Kotík, J.Kotík, Fára, Sklenář), ale ty zůstávaly víceméně izolované a nedostávalo se jim téměř žádné možnosti publicity.*“¹⁴⁷ Šmejkal neměl tak docela pravdu, protože právě v době prvních Konfrontací už pracoval Hoffmeister na koncepci *Labyrintu*, kde se mu podařilo představit přesně to, co Šmejkal ve své poznámce postrádal. Z jím jmenovaných umělců zařadil do knihy Istlera, Medka, J.Kotíka i Sklenáře a podle Šmejkal „*izolované nefigurativní projevy*“, kterým se nedostávalo „*téměř žádné možnosti publicity*“¹⁴⁸ tak jejich izolace zbavil a společně je ve své knize publikoval.

To, že ani oficiální kritika a cenzura ani Šmejkal jako zástupce neoficiální scény v Hoffmeisterově *Labyrintu* nerozpoznali rané a Hoffmeisterem vědomě iniciované vystoupení českých abstrakcionistů nemění nic na skutečnosti, že se zde česká radikální abstrakce v takové míře prezentovala vůbec poprvé veřejně. První veřejně přístupná *Konfrontace* nesla pořadové číslo III a odehrála se až roku 1965 v Alšově síni Umělecké besedy v Praze a ještě v roce 1964 byl katalog k takzvané *Výstavě D* stejného okruhu autorů zakázán. Na přelomu padesátých a šedesátých let tedy galerijní výstava pro umělce, které Hoffmeister vybral, nepřicházela v úvahu, a proto jim zvolil jako náhradní médium knihu, která byla opravdu vydána, zatímco uspořádání galerijní výstavy stejných umělců by zcela jistě neprošlo. Hoffmeister se rozhodl správně, i když ani jeho záměr se neuskutečnil přesně podle původního plánu. Za vydání knihy zaplatil Jan Koblasa, jehož ilustrace se mezi ostatní abstrakcionisty nedostaly.¹⁴⁹

Je třeba dodat, že Medkovy publikované ilustrace i ty méně šťastné Koblasovy podobně jako většina ostatních neměly s vědeckou-fantastikou příliš společného. Jen se tím potvrzuje, že Hoffmeister se snažil v první řadě poskytnout zúčastněným volný prostor a vytvořil tím specifický druh „výstavy“. Většina autorů se na vědecko-fantastický žánr příliš neohlížela a stránky knihy využila jako arbitrární pole pro prezentaci zmenšených ukázek své volné tvorby.

Koblasa se sice vědecké fantastiky letmo dotkl: Když v roce 1958 se skupinou *Šmidrů* psali experimentální text, kde se vzájemně prokládali kapitoly jednotlivých členů, přičemž

¹⁴⁵ Věra LINHARTOVÁ / František ŠMEJKAL (ed.): Jan Koblasa – Mikuláš Medek – výstava obrazů z let 1959-1963 (kat. výst.), Teplice 1963.

¹⁴⁶ Diskusi o kontroverzní výstavě shrnuje recenze (red.), M. Medek a J. Koblasa v Teplicích, in: *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 15-16, 8-9.

¹⁴⁷ František ŠMEJKAL: *Konfrontace 1960*, in: *Tvář*, 1964, č. 2.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Jako by zde nepsaným způsobem platil zákon, který byl např. v sousedním Polsku explicitně formulován, a který povoloval pro veřejnou prezentaci jen určité procento abstraktních obrazů a nutil je „vyvážit“ figurativní tvorbou.

každý si zvolil jiný žánr, vybral si Koblasa právě science-fiction.¹⁵⁰ Také jeho nejbližší přítel Čestmír Krátký doprovodil fotografiemi jednu vědecko-fantastickou povídku otištěnou ve Světové literatuře [6].¹⁵¹ Přes tyto okrajové aktivity je jisté, že Koblasa stejně jako Medek by raději než sci-fi ilustrovali tehdy populárního Franze Kafku a kdo ví, jestli by se potenciální ilustrace vůbec lišily. Medek by pravděpodobně užil stejnou abstraktní formu odvozenou ze své volné tvorby jako v případě doprovodu Borgesovy povídky. V roce 1963 se ostatně konala kafkovská konference v Liblicích, která vyústila v diskusi o realismu.¹⁵² Podobná diskuse vznikla i po teplické výstavě Koblasy s Medkem ze stejného roku.

Za příklon k abstrakci byl ovšem Medek obviněn už o rok dříve, právě v souvislosti s antologií *Labyrint*. K Hoffmeisterově knize totiž nevyšla jen recenze *Výtvarné práce*, kde byl Vratislav Hlavatý kritizován za přílišnou věcnost neodpovídající abstraktnímu zaměření publikace, ale také protikladný text z *Rudého práva*, který naopak odsuzoval celou koncepci knihy a jmenovitě Medkovy ilustrace.¹⁵³ Hovoří se zde o „*pochybném pojetí ilustrace*“ a abstraktní malbě, která „*produkuje jen instinktivní nahodilosti*“. Na Hoffmeisterovu obhajobu abstrakce z úvodu knihy: „*Možná se najdou i lidé podezřívají, kteří budou tvrdit, že jsme se touto cestou pokusili vpašovat do knihy vědeckofantastických povídek nerealistické ilustrace,*“ přichází odpověď: „*Inu, každý ví, kde ho bota tlačí.*“

I když se jedná o programový útok proti abstrakci, následující námitku vůči Medkovi musíme uznat jako oprávněnou. Jestliže Hoffmeister tvrdí, že abstrakce se hodí k ilustraci vědecké fantastiky popisující věci, které „*nikdo ještě neviděl*“, a které tudíž nelze pravdivě realisticky znázornit, redaktor *Rudého práva* se ptá, proč tedy Medek používá stejný styl abstraktních ilustrací nejen ve sci-fi, ale i v ostatních žánrech. Přesvědčivě tím usvědčuje Hoffmeistera, že jeho teze o blízkosti abstraktní ilustrace a vědecké fantastiky byla jen konstruktem zastírajícím jeho snahu o vytvoření specifické „*knižní výstavy*“ českých abstrakcionistů. Ve skutečnosti se Medek na žánr sci-fi opravdu příliš neohlížel, pro jiné příležitosti používal obdobné ilustrace a stejnou výtvarnou strategii uplatňoval i ve své volné tvorbě.

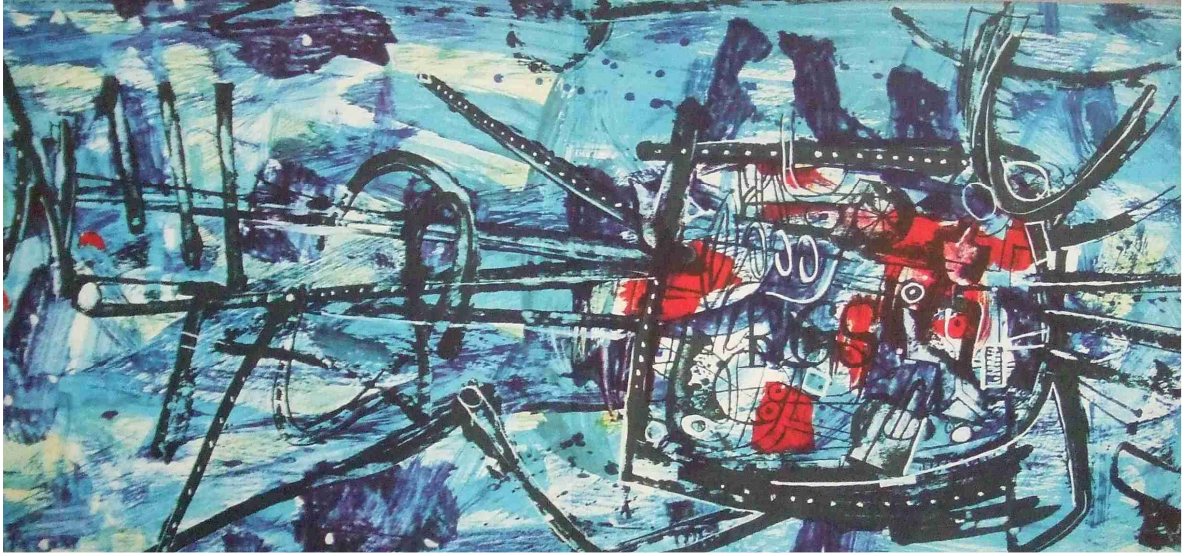
Vedle Mikuláše Medka představoval další klíčovou postavu mezi ilustrátory *Labyrintu* Jan Kotík, a jestliže jsme Medkovy ilustrace označili za zmenšené varianty jeho pláten, u Kotíka by to mělo platit ještě silněji. Neilustroval žádnou z povídek, ale navrhl zadní předsádku, která pokrývá obě poloviny otevřené knihy a svým rozměrem se tak blíží menšímu obrazu panoramatického formátu [7]. Ve stejné velikosti a stejně abstraktním provedení najdeme v knize ještě přední předsádku Oty Janečka [8], jeho dvoustrannou ilustraci k povídce A. E. van Vogta *Les* [9] a obdobně pojatý obrazový doprovod Jiřího Balcara k Abernathyovu textu *Nerovný boj* [10]. Kromě zadní předsádky vytvořil Kotík pro *Labyrint* ještě kresbu do tiráže, jejíž rozměry jsou naopak miniaturní [13]. Zatímco velkorýsý formát předsádky odkazuje ke klasickému obrazu volného umění, tirážová kresba připomíná abstraktní „*filatelistické*“ miniatury Vladimíra Boudníka, kterého Kotík znal a v roce 1958 v době konání Expa mu zařídil samostatnou výstavu v Bruselu.

¹⁵⁰ KOBLASA (pozn. 138), 106.

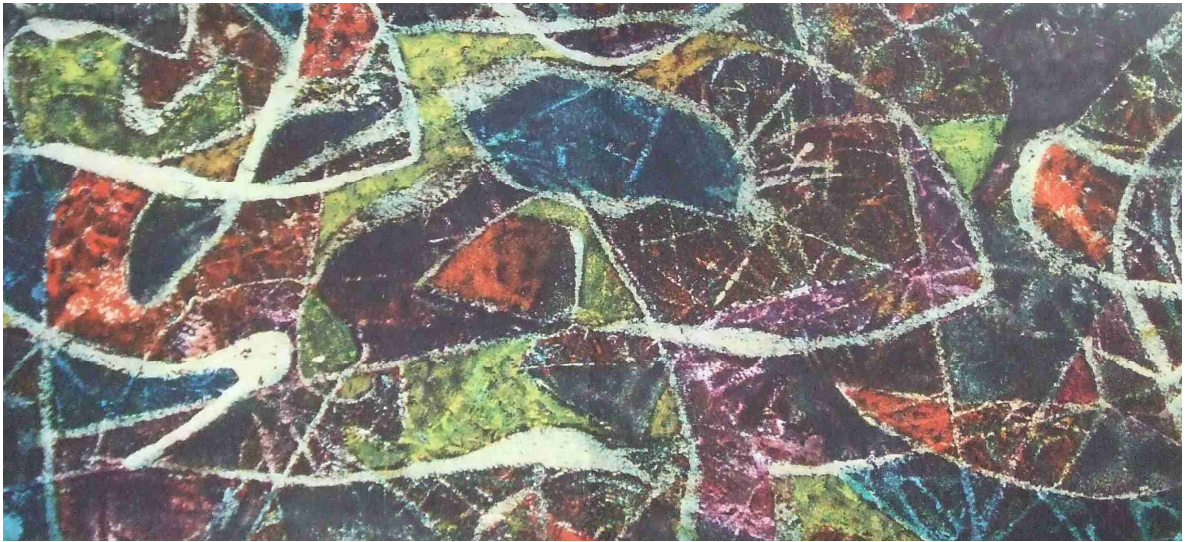
¹⁵¹ G. LANGERLAAN: Žena z antisvěta, in: Světová literatura, 1964, č. 4, 113-126. K Č. Krátkému srv. Jan KOBLASA: Čestmír Krátký, Liberec 1969; Zdenek PRIMUS (ed.): Čestmír Krátký. Tvorba jako pokus o existenci, Praha 2007.

¹⁵² Franz Kafka. Liblická konference 1963, Praha 1963. K následné diskusi o realismu srv. Roger GARAUDY: Realismus bez břehů, Praha 1964; Sáva ŠABOUK: Břehy realismu, Praha 1973.

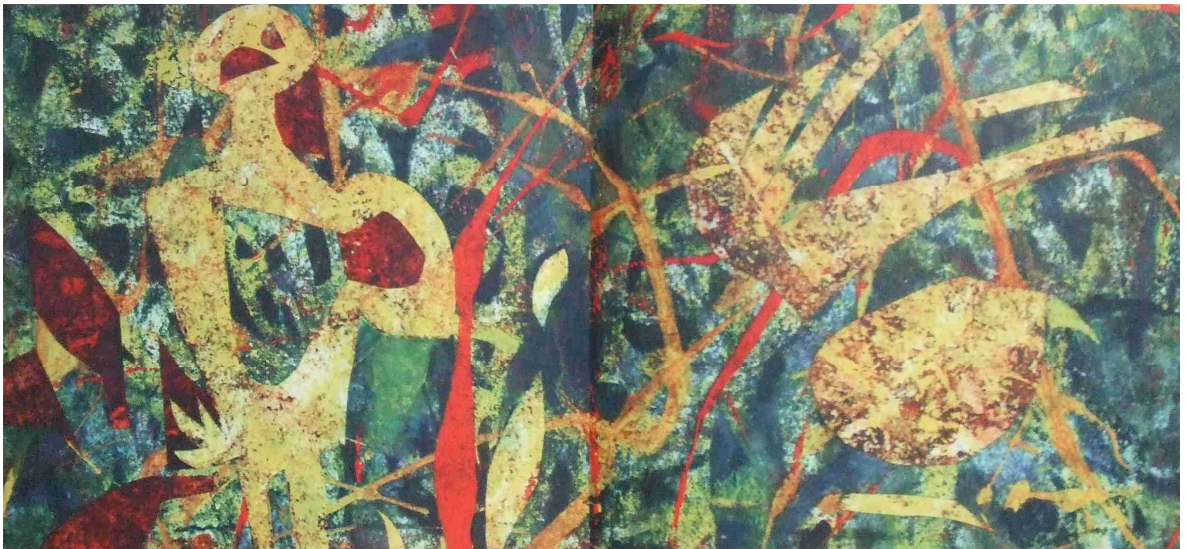
¹⁵³ J. ŠMÍD: Pochybné novinky v knižní úpravě, in: Rudé právo, 1962, 28.4., 4. Odtud i následné citace.



7



8



9



10

Na druhou stranu přeci jen trochu menší formát vzhledem k závěsnému obrazu přivedl Kotíka při návrhu předsádky ke kaligrafičtějšímu pojetí jeho abstraktního znaku, ve kterém podle sekundární literatury „*jen v náznacích můžeme tušit letící raketu*“¹⁵⁴ na pozadí barevného vesmírného prostoru. K vyčtení kosmické rakety z abstraktního znaku Jana Kotíka by byla třeba opravdu vysoká míra fantazie. Zdá se, jakoby spíše úplně zapomněl - společně s většinou ostatních ilustrátorů - na vědeckofantastické téma knihy (bylo by zajímavé zjistit, jestli všichni autoři vůbec četli povídky, které měli obrazově doprovázet) a na arbitrárním poli knižních stránek se pustil směrem k čisté abstrakci, ke které směřoval od konce padesátých let.



11

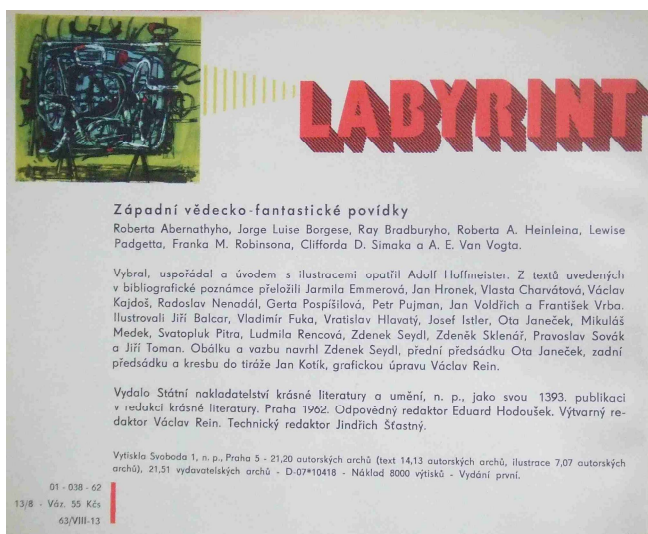


12

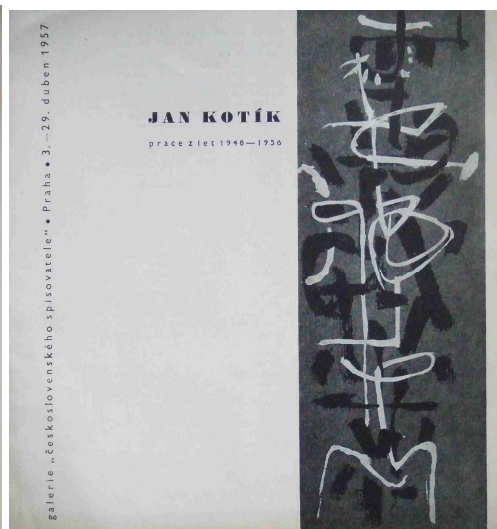
¹⁵⁴ Adamovič – Pospiszyl (pozn. 125), 105-110.

Právě kolem něj se rozvinuly jedny z prvních a taky nejostřejších debat o abstraktním umění v poválečném Československu. Zejména Kotíkova samostatná přehlídka ve *Výstavní síni Čs. spisovatele* z roku 1957 (obr. 14) vyvolala řadu protichůdných recenzí, kde se odsuzovalo nebo obhajovalo abstraktní umění.¹⁵⁵ Nutno dodat, že v roce 1957 měly ještě všechny Kotíkovy vystavené obrazy figurativní základ, kterému odpovídaly i jejich věcné názvy, i když například obrazu *Postava v plném slunci* [11] Kotík podle katalogového textu říkal raději „černá konfigurace“¹⁵⁶. Podobná debata se opakovala i o rok později v souvislosti se slavnou Kotíkovou prostorovou vitráží prezentovanou v československém pavilonu na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu [12].

Diskuse o „abstraktní vitráži“ byla spíš směšná, když se hovořilo o jejím odsunutí z centra výstavní místnosti na kraj, kde nebude tolik vyčnívat nebo o její náležitosti k dekorativnímu umění, které na rozdíl od volného „snese“ abstraktnější pojetí. Diskuse, která je často připomínána i v dnešní sekundární literatuře,¹⁵⁷ byla absurdním paradoxem a je třeba podotknout, že Kotíkova vitráž zase tolik abstraktní nebyla. Většinou se o ní mluví jako o abstraktní nebo prostorové vitráži, ale Kotíkovo dílo mělo svůj vlastní název *Slunce, voda a vzduch* a přesně tyto tři elementy jasně znázorňovalo, když ve třech horizontálních pásech bylo postupně zobrazeno slunce, pták a ryba. Umírněnou dávkou abstrakce dílu vtiskla spíše technologie vitráže, rozkládající zachycený námět na jednotlivé barevné plošky, ve kterých lze přesto z dochovaných fotografií snadno číst takové detaily jako rybí zuby nebo oči. Jaromír Pečírka ostatně v katalogu Kotíkovy výstavy z roku 1957 přirovnává jeho obrazy ke „katedrálám oknům“ a vystihuje tím jejich rozklad námětu na jednotlivé barevné plošky, tedy stejnou strategii užitou v případě bruselské vitráže.¹⁵⁸



13



14

¹⁵⁵ Srv. protichůdné recenze: Josef RYBÁK: Umění životní pravdy nebo libovůle?, in: Rudé právo, 1957, 13.4., 3; Jaromír PEČÍRKA: K výstavě Jana Kotíka, in: Kultura 1957, č. 16, 5; Josef ČISAŘOVSKÝ: Ještě k výstavě Jana Kotíka, in: Kultura, 1957, č. 17, 6.

¹⁵⁶ Jaromír PEČÍRKA: Jan Kotík: práce z let 1948-1956 (kat. výst.), Galerie československého spisovatele, Praha 1957, nepagin.

¹⁵⁷ Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ, Realita bruselského snu, in: eadem (ed.), Bruselský sen, Praha 2008, s. 28.

¹⁵⁸ PEČÍRKA (pozn. 156).

Ti, kteří dohlíželi na politickou korektnost československého pavilonu, (ale bohužel i současná sekundární literatura¹⁵⁹) přehlédli, že další dílo, kterým byl Kotík v Bruselu zastoupen, dosáhlo mnohem vyšší míry abstrakce, když se zbavilo ptáků a ryb i jejich zubů a očí. Kotík totiž upravil jednu z propagačních publikací doprovázejících československou účast na bruselské výstavě, konkrétně Aškenazyho *Les Aventures des Hommes et des Machines* [Příběhy lidí a strojů],¹⁶⁰ kde za pomoci radikální abstrakce kaligrafického typu navrhl zejména výraznou předsádku (stejně jako v případě Labyrintu).

Nízká míra abstrakce Kotíkovy vitráže byla v očích cenzorů znásobena její velikostí, nápadností a umístěním v centru expozice, naopak výrazně abstraktnější předsádka byla před přísnými pohledy bezpečně zavřena v knize. Právě knižní předsádky – až už ze Světové výstavy v Bruselu nebo z Hoffmeisterova Labyrintu – umožnily Kotíkovi zbavit se figurativního základu. Nic nezobrazovaly (ani abstrahovaným rozkladem na barevné plošky) a chyběl jim i věcný název, jaký nesl obraz *Postava v plném slunci* nebo vitráž *Slunce, voda, vzduch*. Kotík vytvořil bezejmenné dekorace knižních předsádek, ale díky velkorysému formátu zasahujícímu obě strany otevřených publikací dosáhl obrazové kvality. Právě zde získala jeho abstrakce nefigurativní radikalitu.

Z uvedeného příkladu vidíme dobře, jak tehdejší cenzura fungovala a viděl to také Adolf Hoffmeister, který se příprav výstavy účastnil. Původně měl být dokonce scenáristou celé naší expozice, ale za blíže nejasných okolností ho nahradil Jindřich Santar.¹⁶¹ Po ztrátě možnosti koncipovat československou účast na světové výstavě se příštím „velkým podnikem“ Adolfa Hoffmeistera stala příprava publikace *Labyrint*. Věděl po bruselské zkušenosti, že pokusy o prezentaci abstraktních objektů přináší problémy, zatímco médium knihy poskytuje mnohem svobodnější prostor. K podílu na *Labyrintu* oslovil právě Jana Kotíka, který navrhl zadní předsádku velmi podobnou těm bruselským a vytvořil tak zásadní kroky v dějinách československého abstraktního umění po 2. sv. válce.

Jestliže dnes máme ilustraci vědecko-fantastické literatury spojenou spíše s realistickými vyobrazeními často pokleslé kvality, která znázorňují letící rakety, futuristická města nebo vzdálené planety, odpověď na otázku, jak vypadá vesmír, nebyla na začátku šedesátých let zdaleka jednoznačná. V té době vrcholila v západním umění mezinárodní abstrakce, jejíž různé podoby se začínaly projevovat i v Československu a právě tento způsob Hoffmeister zvolil k doprovodu prvního výboru ze západní vědecko-fantastické literatury.

Kromě abstrakce se Hoffmeisterovi zdála vhodná k ilustrování vědecko-fantastické literatury také koláž a fotomontáž, které si na rozdíl od nevhodného popisného realismu zachovávají „výhodu pochyby nad přílišnou věrohodností“¹⁶². Zatímco abstrakce se stala doménou současných umělců, mezi nimiž Hoffmeister vybral své ilustrátory, koláž byla naopak blízká jeho vlastní starší generaci. Jako klíčové médium meziválečné avantgardy už ze své podstaty spojovala odlišné prvky, což se v případě ilustrování vědecké-fantastiky ukázalo jako výhoda. Použití disparátních obrazových fragmentů totiž efektivně umožnilo vytvořit kontrast mezi pozemským a mimozemským nebo minulým a budoucím.

¹⁵⁹ Ibidem

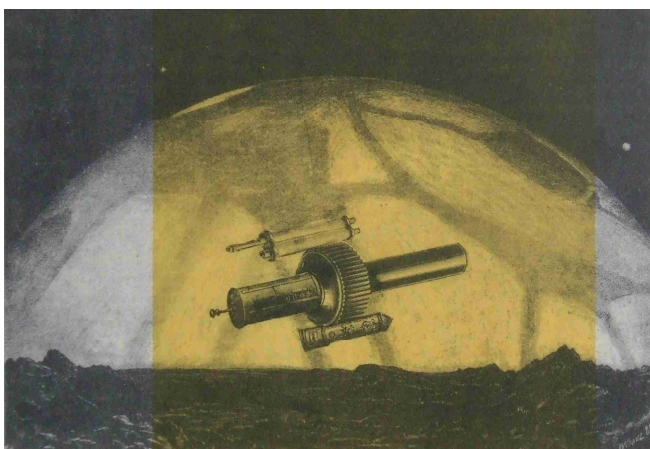
¹⁶⁰ Ludvík AŠKENAZY: *Les Aventures des Hommes et des Machina*, Praha 1958. K tomu srv. Marta SILVESTROVÁ: Grafický design a knižní tvorba na Expo 58, in: KRAMEROVÁ / SKÁLOVÁ (pozn. 157), 179.

¹⁶¹ KRAMEROVÁ – SKÁLOVÁ (pozn. 157), s. 21, pozn. 11. Dodejme, že Hoffmeister ilustroval další z propagačních publikací k československé účasti v Bruselu nazvanou *Jeden den v Československu*. Zmíněnou Kotíkovu úpravu příbuzné publikace tak zcela jistě dobře znal.

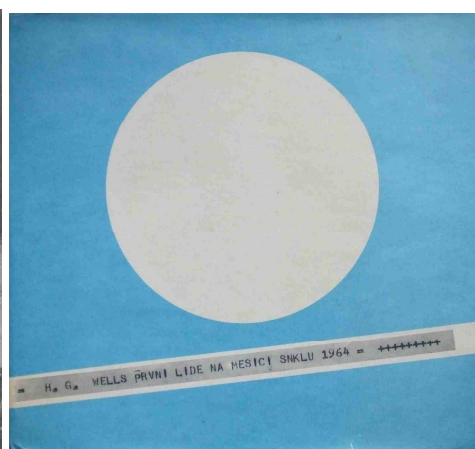
¹⁶² HOFFMEISTER (pozn. 134), 36.

Nepatřičnost fragmentu vlepěného do původní ilustrace přesně odpovídala nepatřičné přítomnosti mimozemských objektů na povrchu země.

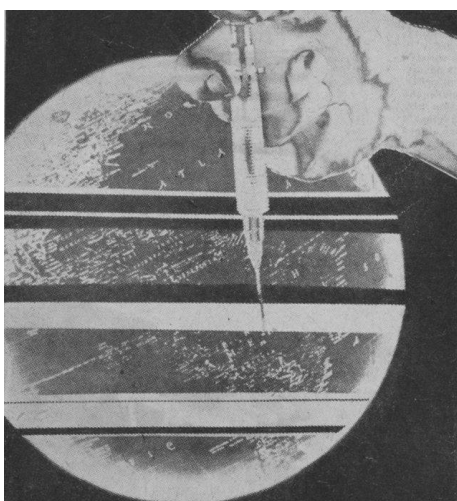
Přesně podle této strategie se Hoffmeister řídil, když kolážemi doprovodil svůj obsáhlý úvod k Labyrintu [15] a stejnou koncepci ještě zdokonalil o dva roky později v novém vydání *Prvních lidí na měsíci* H.G. Walse.¹⁶³ Kromě obrazového doprovodu znovu připojil i doslov, kde vysvětluje, jak ilustrace koncipoval: „*Nejprve bylo třeba odlišit naši denně viděnou zkušenost od (...) jen představované skutečnosti měsíční.*“¹⁶⁴ A k tomu byla koláž ideální. Pro doprovod té části děje, která se odehrávala na zemi, využil černobílé xylografické reprodukce odpovídající době, v níž Wells svůj román psal a pro měsíční dobrodružství zvolil barevné rastry evokující současnou technickou dobu, která po dobytí kosmu nesahá už jenom v knížkách. Využitím nejvlastnějšího principu koláže se mu podařilo ztělesnit paradigma vědecké-fantastiky [18].



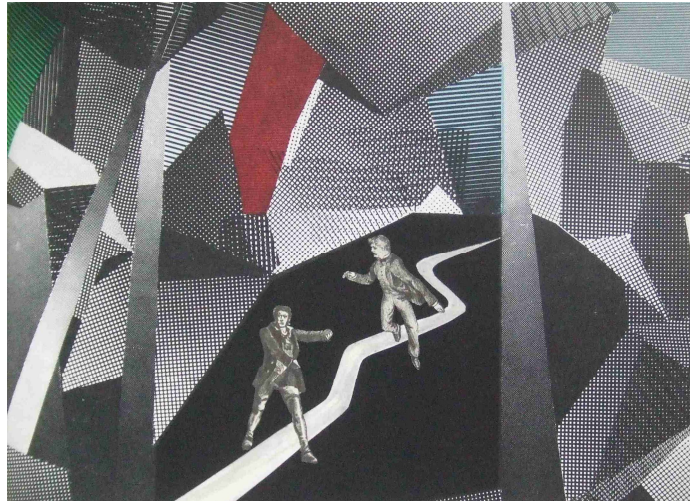
15



16



17



18

Xylografické reprodukce, které hledali jako základní materiál pro své koláže meziváleční surrealisté v čele s Maxem Ernstem, byly ve stejné době přitažlivé i pro české umělce včetně Hoffmeistera. Jejich znovuoživení v šedesátých letech v souvislosti s vědeckou fantastikou vytvořilo vlnu jakési retroestetiky, která se projevovala také ve filmech Karla

¹⁶³ Herbert Georgie WELLS: *První lidé na měsíci*, Praha 1964.

¹⁶⁴ Adolf HOFFMEISTER: *Autor prvních lidí na měsíci, a jak jsem jeho román ilustroval*, in: Wells (pozn. 162), 149-153, cit. 153.

Zemana nebo kolážích Jiřího Tomana a Ludvíka Součka. Bytostně futuristicky laděný zájem o sci-fi, vesmír a budoucnost se paradoxně vyrovnával určitým retropohledem zpět k otcům vědecko-fantastického žánru jakými byl právě H.G Wells nebo Jules Verne a k estetice jejich původních ilustrátorů užívajících nostalgii vzbuzující xylografickou techniku.

Zatímco ilustracemi k Welllsovým *Prvním lidem na měsíci* se Hoffmeister vracel k ernstovskému xylografickému surrealismu, aby ho naplnil novým sci-fi významem, v návrhu obálky pro stejnou knihu využil rovněž meziválečnou estetiku, ale tentokrát konstruktivistického typu [16]. Jejím geometrickému uspořádání dominuje centrální kruh podobný tomu, který jako jeden ze základních prvků své typografie užíval Karel Teige, ale na rozdíl od čistě estetického programu ho Hoffmeister sémanticky naplňuje kosmickým významem, když ho nechává evokovat bílý měsíc. Konstruktivistický kód byl přeprogramován do vědecko-fantastického žánru.

Vraťme se ale znovu k Labyrintu. Po Hoffmeisterově ilustrované předmluvě přišla na řadu první povídka *Město* z pera Raye Bradburyho. Její obrazový doprovod připravil Jiří Toman,¹⁶⁵ který rovněž využil techniku koláže, přesněji fotomontáže. Blízkost Tomanových ilustrací k těm Hoffmeisterovým a jejich zařazení na úvod knihy jistě nebylo náhodné. Toman byl totiž asi jediným zastoupeným autorem, který se hlubším způsobem zajímal o vědeckou fantastiku, zatímco ostatní dodali na žánru nezávislé zmenšené varianty volné tvorby. Ve svém všestranném díle opakovaně projevoval zájem o kosmické a futuristické motivy. Roku 1968 vznikl animovaný film *Kosmodrom* a ve stejné době také začalo sympozium *Artchemo*, které se snažilo uplatnit moderní plastové materiály ve výtvarném umění. Existuje i série fotografií zachycující právě plastové a nafukovací průsvitné bubliny připomínající vizionářskou architekturu šedesátých let¹⁶⁶ a pod vším je podepsán Jiří Toman.

S takovými zájmy musel být Hoffmeisterovi při přípravě *Labyrintu* oporou a podle vzpomínek Václava Mergla dokonce původní myšlenka uspořádání antologie západní vědecké-fantastiky přísluší jemu. I když pod knihou je podepsán pouze Hoffmeister (Toman oficiálně jenom ilustroval úvodní povídku), v předmluvě hovoří v množném čísle: „*O problému ilustrací a úpravy knihy jsme se dlouho radili.*“ Neříká s kým, ale je nanejvýš pravděpodobné, že to byl právě Toman.

Toman zvolil k ilustracím Bradburyho povídky fotomontáže složené z fragmentů lidských tváří nebo rukou připomínající například práce Karla Teigeho, ale zapojil do nich i technické motivy, které zřejmě získal ve svém civilním povolání fotografa v chemickém ústavu v Pardubicích [17]. Odměnou se mu stal Bradburyho pochvalný dopis oceňující působivé ilustrace. O zájmu, který do nich Toman vkládal, svědčí i to, že jich vytvořil více, než bylo nakonec použito a některé z později nevybraných fotomontáže částečně publikoval v časopiseckých ukázkách z ještě nevydaného *Labyrintu*.¹⁶⁷

Hned po Bradburyho povídce *Město* doprovázené Tomanovými fotomontážemi přišel na řadu další text stejného autora nazvaný *Raketa*, který ilustroval Zdenek Seydl. Jako

¹⁶⁵ Vít BOUČEK / Martin DOSTÁL (ed.): Jiří Toman. Fotografie, Praha 2006.

¹⁶⁶ Uloženy ve Východočeské galerii v Pardubicích

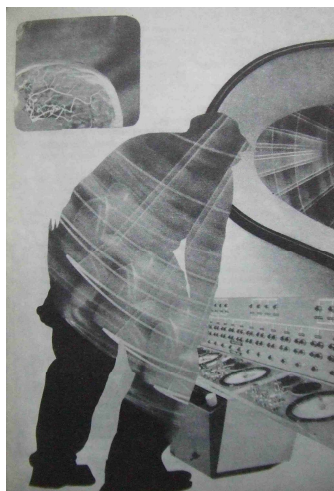
¹⁶⁷ Kultura 1961, č. 9-12. Jestliže první časopisecké ukázky k Labyrintu doprovázely Tomanovy ilustrace, je to další důkaz, že původní koncepci vytvářel tandem Hoffmeister – Toman společně. Nepoužité Tomanovy ilustrace dnes uloženy v Moravské galerii v Brně.

specialista na knižní úpravy navrhl kromě toho i obálku a vazbu *Labyrintu* a k doprovodu Bradburyho povídky zvolil stejně jako Hoffmeister a Toman techniku koláže. Zdá se, že všichni tři byli záměrně zařazeni na začátek knihy a po jejich kolážovaných obrazech přišla v ilustracích k dalším povídkám už plně ke slovu abstrakce.

Toman s Hoffmeisterem se však společně určitě neradili jen o obrazovém doprovodu, ale i o literárním obsahu knihy. Klíčovým autorem antologie se pro ně stal právě Bradbury, z jehož díla vybrali pět povídek. První z nich Toman ilustroval [17] a Hoffmeister v roce 1957 nakreslil dokonce portrét samotného autora [19].¹⁶⁸ Zájem obou o sci-fi dále trval. Stejně jako se Hoffmeister vrátil po práci na *Labyrintu* v roce 1964 k vědecko-fantastickým ilustracím ve Wellsových *Prvních lidech na měsíci* [18], doprovodil i Toman další publikaci tohoto žánru. K prvnímu vydání *Poslední cesty kapitána Nema* Josefa Nesvadby připojil soubor opět kolážovaných ilustrací [20].¹⁶⁹



19



20

Volba abstraktní koncepce ilustrací pro vědecko-fantastickou publikaci se může zdát překvapivá, když knihy stejného žánru doprovázely před i po vydání *Labyrintu* většinou realistické ilustrace. Jejich nejznámějším českým autorem se stal nepochybně Teodor Rotrekl,¹⁷⁰ který už od padesátých let obrazově doprovázel první do češtiny přeložené romány Stanislava Lema i další publikace stejného žánru. Vycházel z tradice romanticko-realistické ilustrace legendárního Zdeňka Buriana, který se ostatně také vícekrát dotkl vědecko-fantastické tematiky,¹⁷¹ aby dychtivým čtenářům zpřítomnil vesmírná dobrodružství co nejuvěrohodnějším způsobem.

V krátkém období na přelomu padesátých a šedesátých let, kdy v Československu začínala dominovat „bruselská“ estetika, opustil realistickou věrohodnost svých ilustrací i Rotrekl a vydal se směrem k abstrakci a stylizaci. V roce 1960 navrhl plakát k východoněmeckému filmu *Mlčící hvězda*, na jehož modrém pozadí dominuje černá silueta stylizované rakety vyplněná barevnými svítivými políčky nepravidelných tvarů [21]. Ale v roce 1963 se objevuje další – a asi nejslavnější – plakát z Rotreklovy dílny k českému filmu *Ikarie XBI*,

¹⁶⁸ Hoffmeister portrétoval i H. G. Wellse, jehož román *První lidé na měsíci* ilustroval. „Trochu jsem ho znal a několikrát jsem ho kreslil“ píše HOFFMEISTER (pozn. 163), 149.

¹⁶⁹ Josef NESVADBA: *Poslední cesty kapitána Nema*, Praha 1966.

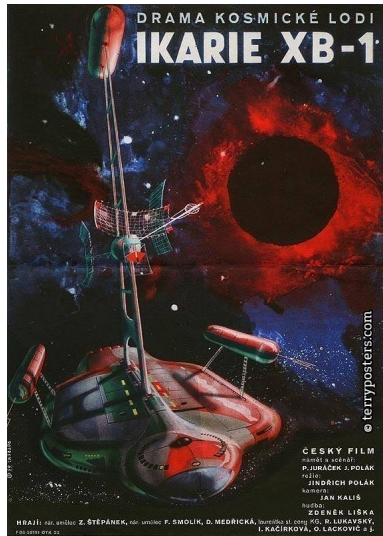
¹⁷⁰ Tomáš POSPISZYL, *Vesmírný vizionář Teodor Rotrekl*, in: ADAMOVIČ / POSPISZYL (pozn. 125), 151-173.

¹⁷¹ Milan KREJČÍ, *Burianovy fantastické světy*, in: ADAMOVIČ / POSPISZYL (pozn. 125), 129-149.

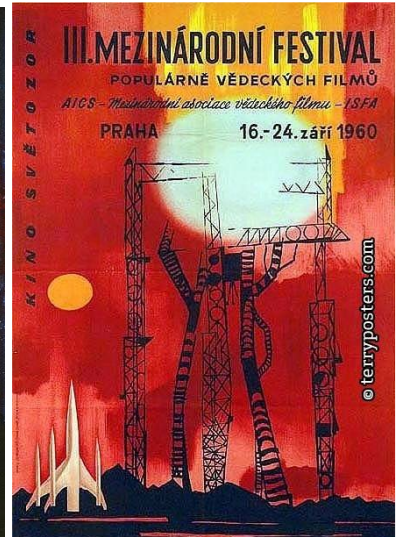
kde vesmírným prostorem znovu prolétá kosmické plavidlo, ale jeho zobrazení se znovu vrací k realistické formě [22].



21



22



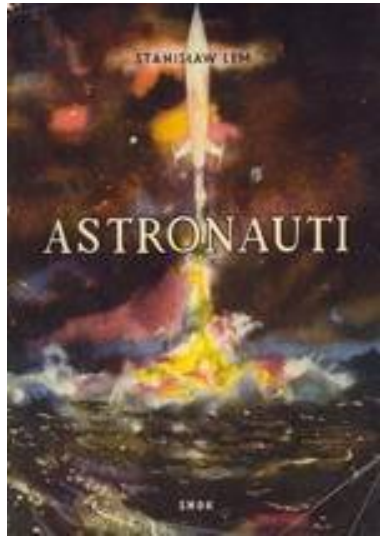
23



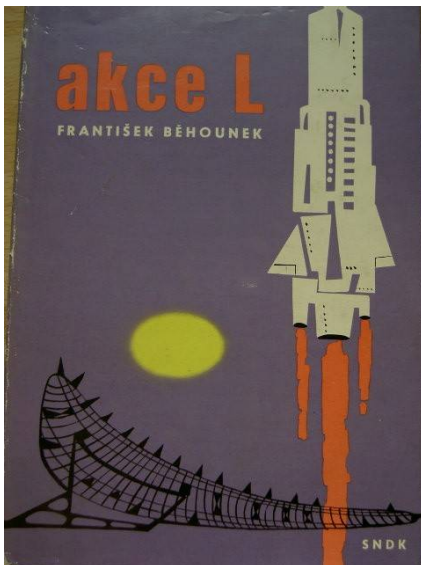
24



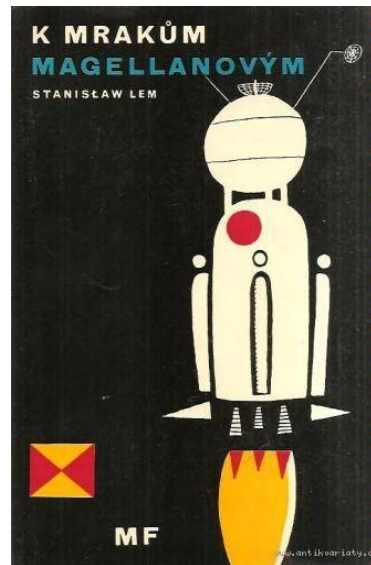
25



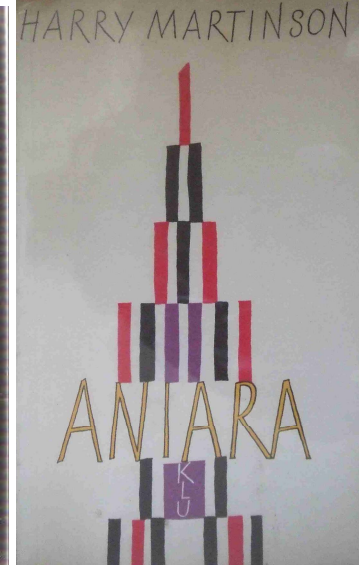
26



27



28



29

Mlčící hvězda i *Ikarie XBI* byly natočeny na motivy románů *Astronauti* a *K mrakům Magellanovým* Stanislava Lema¹⁷² a shodou okolností obě uvedené knihy Rotrekl v roce 1956 ilustroval [25, 26]. Jednalo se o nejranější spolupráci ilustrátora Rotrekla se spisovatelem Lemem, která měla dále pokračovat, a Rotrekl k jejímu prvnímu dílu zvolil, vzhledem k datu vydání 1956 zcela přirozeně, realistickou formu v detailním, náročném a působivém provedení. Když pak byly stejné Lemovy romány zfilmovány a Rotrekl dostal úkol navrhnout k filmovým verzím plakáty, v roce 1960 realistickou formu opustil, aby se k ní roku 1963 znovu vrátil.

Zdá se, že i na něj, i když si udržoval velmi svébytný ilustrační styl, zapůsobila v krátkém období na přelomu padesátých a šedesátých let módní estetika „bruselského stylu“, která vytvořila v jinak realistické ilustraci anomálii. V jejím rámci vznikl například plakát k *Mlčící hvězdě* z roku 1960 [21] nebo obálka knihy *Akce L* Františka Běhouneka pro druhé vydání z roku 1962 [27],¹⁷³ když to první doprovodil ilustracemi i obálkou znovu Rotrekl v klíčovém roce 1956 [24], tedy ve stejné době, kdy vyšly poprvé v češtině i oba zmíněné Lemovy romány. Všechny tři knihy otevřely Rotreklovi oblast vědecko-fantastických ilustrací tehdy ještě v přísně realistickém pojetí. V roce 1962 se kromě *Akce L* objevilo také nové vydání knihy *K mrakům Magellanovým*, ale po Rotreklovi převzal ilustrační doprovod a grafickou úpravu jeho kolega ze skupiny *Radar* Zdeněk Mlčoch. Kromě červenožlutého skupinového loga *Radaru* zachytil na obálce publikace raketu také v „bruselsky“ stylizované, i když tentokrát humornější zkratce [28]. Následující rok 1963 však už u Rotrekla probíhá zcela ve znamení návratu k realismu především díky plakátu k *Ikarii XBI* [22] a vrcholným ilustracím dětské knihy *Šest dnů na Luně 1*.¹⁷⁴

Rotrekl užíval kvašovou techniku ve snaze o dosažení maximální věrohodnosti, která v několika případech překračovala hyperrealistickou ilustraci až k technickému výkresu. V knihách *Astronauti* z roku 1956 a *Šest dnů na Luně 1* z roku 1963 se totiž – poprvé v černobílém [30] a podruhé v barevném [31] provedení – objevila velkoformátová ilustrace kosmické techniky, do které byla vepsána čísla odkazující k popisům jednotlivých konstrukčních součástí. Běžná ilustrace se zde měnila na technické schéma a věrohodnost zobrazení stoupala až ke zdánlivé možnosti Rotreklův náčrty skutečně sestavit. V šedesátých letech tak vizuální reprezentace kosmické tematiky probíhala v širokém spektru často protikladných výtvarných stylů dosahujících extrémních poloh. Na jedné straně navrhoval Hoffmeister pro ilustraci vědecké fantastiky nefigurativní koncepci, v jejímž rámci jím vybraní autoři došli až k radikální abstrakci a na straně druhé Rotrekl svůj hyperrealistický styl dovedl až na hranici, kde se výtvarné umění stýkalo s technickým výkresem. Na otázku, jak vypadá vesmír, přicházely zároveň stejně platné odpovědi v naprosto protichůdných výtvarných stylech.

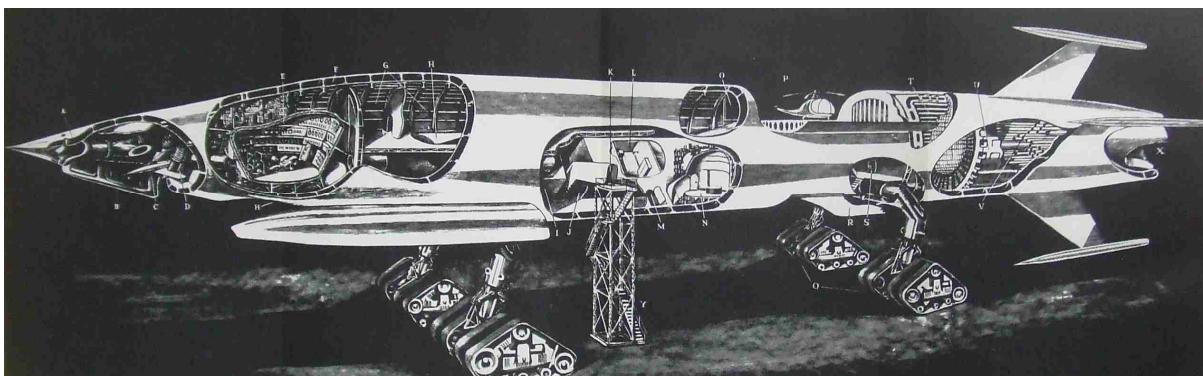
V souvislosti s Rotreklovými plakáty k *Mlčící hvězdě* a *Ikarii XBI* je ještě je zajímavé zmínit, že ani jedno z kosmických plavidel, které jsou na nich znázorněny, neodpovídá jejich filmovým předobrazům. Zdá se, že Rotrekl jejich podobu nenačerpal sledováním snímku, který měl plakátem propagovat, ale ze svého osobního a dlouhodobě budovaného světa kosmické fantazie. K *Mlčící hvězdě* namaloval raketu podléhající estetice „bruselského stylu“, ačkoli NDR, kde byl film natočen, se Expa 1958 v Bruselu neúčastnila. Místo bruselské estetiky zde byly aktuální jiné stylové formy, například tradice německého expresionismu a zdá se, že filmoví architekti se při navrhování rakety

¹⁷² Stanislav LEM: *K mrakům Magellanovým*, Praha 1956; Idem: *Astronauti*, Praha 1956.

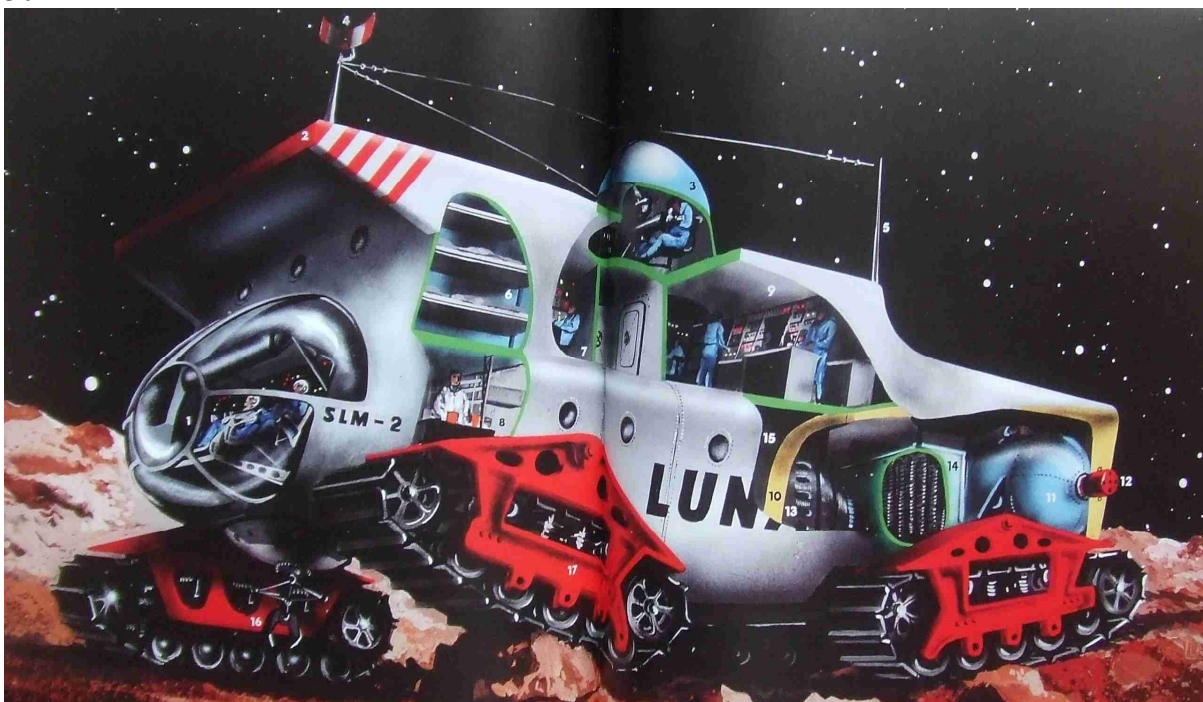
¹⁷³ František BĚHOUNEK: *Akce L*, Praha 1962.

¹⁷⁴ Ivo ŠTUKA / Teodor ROTREKL: *Šest dnů na Luně 1*, Praha 1963.

inspirovali dobovým proudem sochařského neoxpresionismu. Jeho špičaté a dynamické tvary se vepsaly do tváře filmové rakety, jejíž fascinující model je dnes uložen ve Filmovém muzeu v Potsdami [33], ale Rotrekl k němu v roce 1960 zůstal netečný a plakátovou raketu namaloval po svém. Přesto se její původní tvar stal i u nás populárním. Objevil se v levém dolním rohu dalšího, tentokrát anonymního plakátu k *III. Mezinárodnímu festivalu populárně vědeckých filmů* v Praze [23] a volnější inspiraci jeho tvary můžeme vyčíst i v dalších případech, například v exteriérové plastice Arnošta Košíka [32].



30



31

Je fascinující sledovat, jak často jedna a tam samá literární nebo filmová raketa měnila svou podobu v jednotlivých vydáních a při přesunech od textu k ilustraci nebo z filmu na plakát. Jednotliví autoři ji oblékali do různých stylových forem podle svého naturelu, politické situace nebo aktuální módy. Rozkládali ji do abstrahovaných znaků vymalovaných pestrými barvami a spouštěli tak divákovu fantazii anebo naopak sahalo po hyperrealistickém stylu k dosažení absolutní věrohodnosti.



32



33

Na začátku šedesátých let, kdy vrcholila obliba „bruselské“ estetiky se ustálilo ještě jedno obrazové schéma. Tenké linky se v něm vzájemně křížily, aby vytvořily geometrickou síť nepravidelných obrazců, jejichž spoje byly ještě zvýrazněny akcentujícími body. Že i do takového schématu lze vepsat kosmickou raketu, ukazuje obálka Milana Míška pro publikaci *Raketová technika* z roku 1962 [35].¹⁷⁵ Podobnou geometrickou síť křížících se linek užil i Adolf Hoffmeister pro znázornění mimozemských bytostí v ilustracích k *Prvním lidem na měsíci* [36] nebo Josef Istler v obrazovém doprovodu vynikající povídky Lewise Padgetta s pěkně přeloženým názvem *Chrudošivý jsou borolové* z Hoffmeisterovy antologie *Labyrint* [34]. Hlavní roli zde hrály mimozemské hračky nalezené dětmi, které se je naučily používat, což přineslo tragické následky. Právě k zobrazení hraček použil Istler „bruselské“ schéma křížících se linek se zvýrazněnými body průniků. Zdánlivě se přitom věrně držel literární předlohy, podle které jeden z inkriminovaných objektů „tvořily (...) tenké a pevné niti, které se tu a tam křížily. Na nitích byly navlečeny barevné perličky.“¹⁷⁶ Istlerovy ilustrace ale vedle literární předlohy stejně tak odpovídají definici „bruselského stylu“, kde se podle sekundární literatury „často (...) užívají lichoběžníky, cípaté tvary, labyrinty protínajících se diagonál vymezujících barevná pole“¹⁷⁷. I když se Istlerův enigmatický objekt zdánlivě věrně drží literární předlohy, ve skutečnosti na sebe přijímá „bruselské“ obrazové schéma.

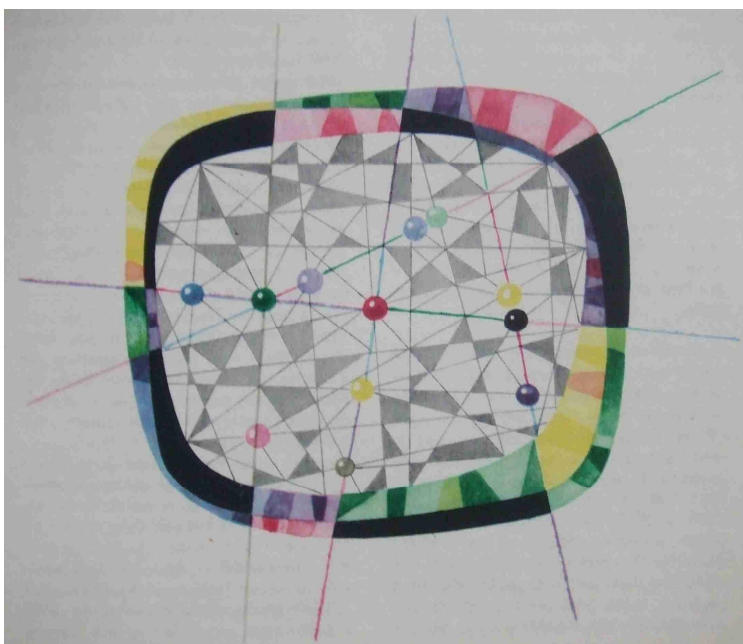
Toto schéma nepředstavovalo ovšem kolem roku 1960 úplnou novinku. Podobný princip užíval už od čtyřicátých let František Hudeček pro své obrazy nočních chodců a dalších výjevů skrytých v temné obloze a čerpajících své náměty v duchu poetiky Skupiny 42 z městské periferie. Tu v Hudečkově podání často halila noc a skutečná témata jeho obrazů

¹⁷⁵ Vsevolod Ivanovič FEODOSJEV: *Raketová technika*, Praha 1962 .

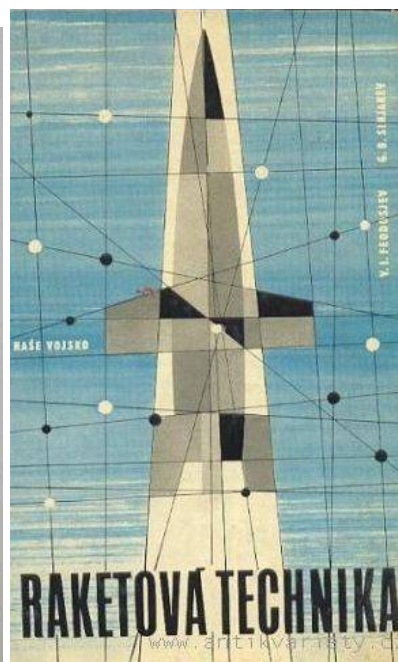
¹⁷⁶ Luis PADGETT: *Chrudošivý jsou borolové*, in: HOFFMEISTER (pozn. 134), 94-126, cit. 101.

¹⁷⁷ Daniela KAMEROVÁ: *Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu*, in: Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSÁ: *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000*, Praha 2007, 70-77, cit. 77.

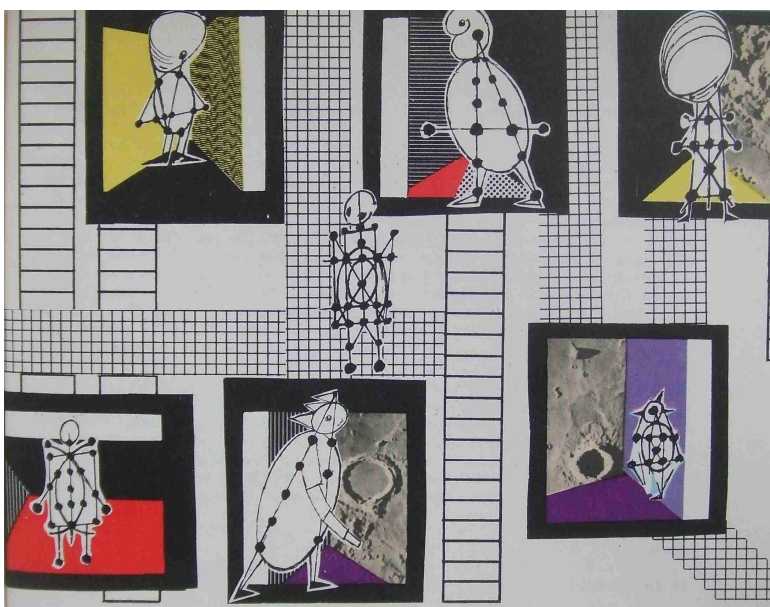
latentně směřovala do temnoty vesmíru, což se výrazně projevilo v šedesátých letech. Hudeček se stal členem sdružení Radar (spoluzaloženého Rotreklem), které na Skupinu 42 navazovalo, ale jeho zájem se od městské periferie přesunul do „věku kybernetiky, automatizace, atomové energie a kosmických výzkumů“.¹⁷⁸ Zatímco Skupinu 42 charakterizoval zájem o přítomnost, o „svět, ve kterém žijeme“, pro Radar platilo to samé, ale s výhradou, že během uplynulých dvaceti let došlo k mnoha změnám. Přítomností Radaru se stala kosmická éra. Zejména Hudeček se svým kolegou a jmenovcem Grossem kreslili a malovali různé varianty obrazů s názvy *Člověk se přibližuje vesmíru* [37], *Na prahu vesmíru* nebo následně *Dobytí vesmíru*.



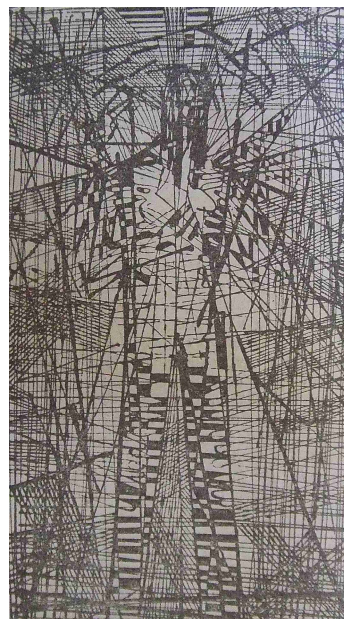
34



35



36



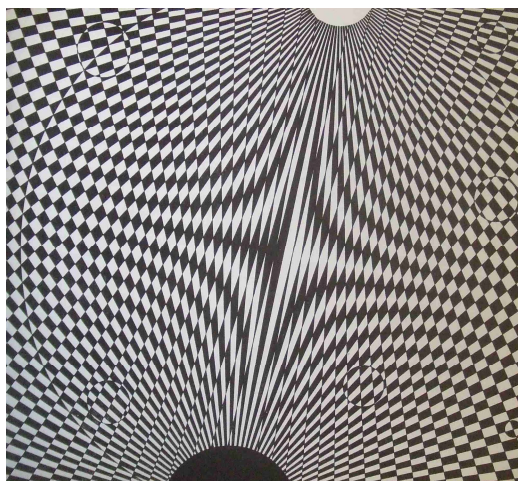
37

¹⁷⁸ Václav Formánek, Radar. Anatomie tvůrčí skupiny, Praha 1971, s. 15.

V kosmických výjevech z šedesátých let například kresbě *Člověk se přibližuje vesmíru* Hudeček obcerstvil svá starší obrazová schémata na těch nejaktuálnějších motivech a zároveň se přiblížil rovněž dobově příznačné „bruselské“ estetice. Změnou svých figur vetknutých do geometrických mříží - z nočních chodců na lidi dotýkající se vesmíru - neskončil. V dalším kroku se figury docela zbavil, aby zůstal jen geometrický abstraktní obrazec s op-artovým efektem. Jeden z nich byl otištěn na obálce monografie skupiny Radar [40], ale Hudeček neváhal s použitím stejně abstraktního schématu i pro ilustraci vědecké-fantastiky. Podobným obrazem doprovodil krátkou povídku Artura Feldmana *Matematici* z výboru *Tunel do pozítří*.¹⁷⁹ Tento výbor připravený Vladimírem Svobodou v roce 1967 [38] by neměl zůstat nezminěn, protože vědomě navázal na Hoffmeisterovu antologii *Labyrint*. Také se zaměřil na západní vědeckou-fantastiku, přijal stejný formát i podobnou koncepci ilustrací. I když se mezi nimi také objevily zajímavé výtvořky, jedinečnosti *Labyrintu*, který se zatím stal legendárním, už nedosáhl. Například Hudečkova ilustrace však přesně odpovídala Hoffmeisterově abstraktní koncepci a radost by z ní měl i její spoluautor Toman, který se ostatně v jedné ze svých fotomontáží z *Labyrintu* podobného op-artového efektu sám dotkl [41].



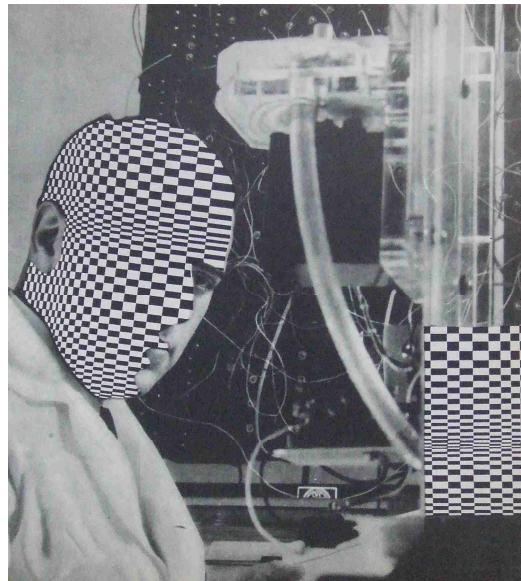
38



39



40



41

¹⁷⁹ Vladimír SVOBODA (ed.): *Tunel do pozítří*, Praha 1967.

Od Františka Hudečka, jakožto představitele starší generace, přišla tedy v šedesátých letech další překvapivá odpověď na otázku, jak vypadá vesmír ve formě op-artových schémat. Další autoři, jak jsme viděli, nabízeli jiné návrhy v široké škále od hyperrealismu až k radikální abstrakci, v různých druzích stylizace často „bruselského“ stříhu, v expresivních špičatých tvarech nebo v geometrické protínající se síti. Zejména kosmické rakety přijímali celou řadu nejrůznějších podob. Jestliže jednu z nich lze tušit i v gestickém abstraktním znaku Jana Kotíka [7], další - a tentokrát naopak ve stylu abstrakce geometrické – najdeme s trochou fantazie i na obálce Václava Bláhy z roku 1966 ke krásné kosmické poemě Harryho Martinsona *Aniara* [29].¹⁸⁰ Je fascinující sledovat, jak často jedna a ta samá raketa, byla oblékána do nejrůznějších stylových převleků. Stejně na tom vedle raket byly i družice, protože do kosmu začínaly vzlétat na hranici padesátých a šedesátých let, kdy se i diskuse o „správném“ výtvarném stylu nacházela v přelomovém období. Tak sovětský sputnik ještě v několika případech stihnul přijmout ortodoxní formu socialistického realismu, když jeho sgrafitové provedení zobrazuje i takové detaily jako je napojení antén k hlavnímu tělesu družice [42], ale brzy se podobných drobností zbavil, aby v abstrahovaném znaku zdůraznil jen svou elegantní siluetu složenou ze základních tvarů a včlenil se tak do nového výtvarného stylu [43].



42



43

¹⁸⁰ Harry MARTINSON: *Aniara*, Praha 1966.

Podobné debaty o tom, jak vypadá vesmír, na které v Československu v šedesátých letech přicházelo tolik různých odpovědí, ale vzali za své nejpozději v roce 1978. Vladimír Remek se dostal do vesmíru v rámci „přátelských“ vztahů se Sovětským svazem.¹⁸¹ Přestala platit Hoffmeisterova záminka tvrdící, že dokud jsme ve vesmíru nebyli, nemůžeme vědět, jak vypadá a k jeho reprezentaci je tak vhodnější volit abstraktní formy. Utopie skončila stejně jako progresivní tendence šedesátých let. Podoba vesmíru byla známa a jeho vizuální reprezentace namísto abstraktních schémat zkameněla v ideologicky poplatném realismu. Nebo, přesněji řečeno, nezkameněla, ale byla odlita do bronzu, pokud se podíváme na oficiální sousoší objímajících se kosmonautů. Jedno z nich vytvořil Jan Bartoš a umístil ke konečné stanici pražského metra, ze které se už mělo přestoupit zřejmě do jediné do vesmíru [45]. A i druhé podobné sousoší bylo určeno pro stanici podzemní dráhy. Projektanti pražského metra měli navrhnout jednu stanici pro to moskevské a naopak. V rámci této výměny, která měla podobně ideologický význam jako spojení československého a sovětského kosmonauta v programu Interkosmos prvního mezinárodního letu do vesmíru, navrhl Jan Hána pro Pražskou stanici moskevského metra sousoší „kosmických soudruhů“ Vladimíra Remka a Alexeje Gubareva [44].



44



45

¹⁸¹ K analýze ideologického významu mise V. Remka srv. Vladimír MACURA: Remek, in: idem: Šťastný věk (a jiné studie socialistické kultury), Praha 2008, s. 201-228.

Když se Remek s Gubarevem loučili před svou kosmickou misí se „spřátelenými“ příslušníky ČSSR a SSSR, mávali zároveň i právě skončené pluralitě stylů reprezentujících kosmickou tematiku. Po jejich návratu jim byly odlity pomníky věrně dodržující podobu obou „hrdinů“ v povinně realistické formě. Přitom ještě v šedesátých letech bylo možné užití naopak abstraktních tvarů i pro kategorii pomníků, která z reprezentačních důvodů tradičně žádala realismus. Pohleďme jen na dynamickou křivku moskevského Památníku dobytélům kosmu [46] nebo podobně tvarovanou, i když z hierarchických důvodů v menším měřítku provedenou, spirálu obtáčející hvězdu s nepravidelnými cípy, která vznikla v Ostravě k uctění prvního kosmického letu Jurije Gagarina [47].



46



47

Vesmír pro děti

„Myslíme si, že o dětech víme všechno, když jsme si všimli, že čtou zasvěceně Mladého technika a na každý volný kus papíru kreslí sputniky a mezihvězdné koráby. Ale já vám pravím, že víte-li jen toto, nevíte o nich nic. Ano, chlapečci šilhají po hvězdách – ale zároveň cvičí mouchy.“¹⁸²

Kosmická tematika pronikla i k těm nejmenším. V podobě různých druhů hraček, knižních i časopiseckých ilustrací, článků a komiksů nebo funkčních prolézaček zformovaných za pomoci kosmických tvarů modifikovala dětskou fantazii. Zdálo by se, že astronautická pistole, komiks o roztomilém robotovi a dětská prolézačka ve tvaru sputniku představují velmi okrajové projevy populární kultury, které nejsou příliš důležité, ale ve skutečnosti bylo spojení kosmické tematiky s dětmi naopak klíčové. Vesmír i děti totiž v šedesátých letech znamenaly to samé: budoucnost. *„Socialismus (komunismus) a mládí byly v dobovém cítění synonyma.“¹⁸³*

Bytostně prospektivně založená socialistická společnost fungovala na základě centrálně stanovených plánů a jejich postupným uskutečňováním se snažila dosáhnout ideální komunistické budoucnosti. Podle úspěšného průběhu sovětského vesmírného programu se zdálo, že tato budoucnost se bude už brzy odehrávat v kosmu. Nové generaci dnešních dětí se tak během nepříliš vzdálených zítřků měl otevřít nový svět, a to hned ve dvou rovinách. Za prvé v podobě ideální komunistické společnosti na zemi a za druhé na cestě ze země do vesmíru. Když si malý čtenář doma listoval časopisy plnými kosmických ilustrací, nejednalo se zdaleka jen o zábavu, spíše se nenáročnou formou připravoval na budoucnost, která měla brzy přijít. A když stránky opustil, vyšel a ven a zamířil na dětské hřiště, kde našel prolézačku ve tvaru sputniku, mohl ji zároveň vnímat jako obdobu trenažeru, na kterém dospělí kosmonauti simulují své lety do vesmíru.

Když velká část dětí odpovídala na otázku, čím by se chtěli jednou stát, že kosmonautem, nebyla to zřejmě náhoda. Obrazy, kde se setkával současný skutečný kosmonaut s tím budoucím v podobě dítěte, patřily mezi frekventované ikonografické typy šedesátých let. Oči vykukující zpod hledí helmy skafandru se na nich střetávali s nevinným pohledem dítěte, které ještě netušilo, co ho čeká.

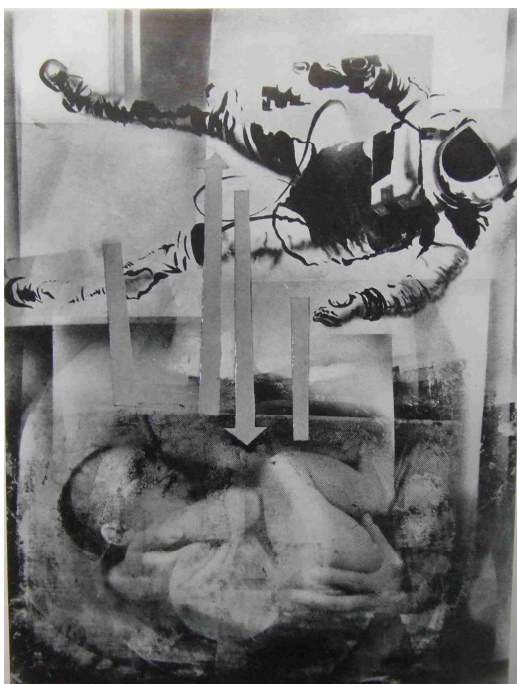
Typický příklad namaloval v roce 1967 Teodor Rotrekl. V horní části obrazu nazvaného *Stav beztlíže* zachytil vznášejícího se kosmonauta, v dolní malé dítě a mezi nimi několik šipek, které ukazovaly od jedné postavy ke druhé a zase zpět [1]. Rotrekl byl nejdůležitějším českým ilustrátorem vědecko-fantastické literatury včetně knih pro děti a mládež,¹⁸⁴ ale zvolené téma příznačně zachytil na samostatném obraze bez ideologické zakázky. V šedesátých letech jako přesvědčený komunista věřil až do normalizačního vystřízlivění, které pro něj zároveň znamenalo konec možnosti publikovat, na šťastnou budoucnost a jeho obraz nese až příliš jasné poselství o tom, jak se malé dítě stane kosmonautem.

Podobné téma se častěji než ve volném umění objevovalo v ilustracích nebo jiných oficiálních zakázkách. Bedřich Votruba, grafik brněnských výstavních veletrhů, zobrazil na jednom panelu pro veletrh roku 1961 kosmickou raketu a kolážovitým způsobem k ní připojil z každé strany jednu tvář. Zprava na ni hledí kosmonaut a zleva malé dítě [2].

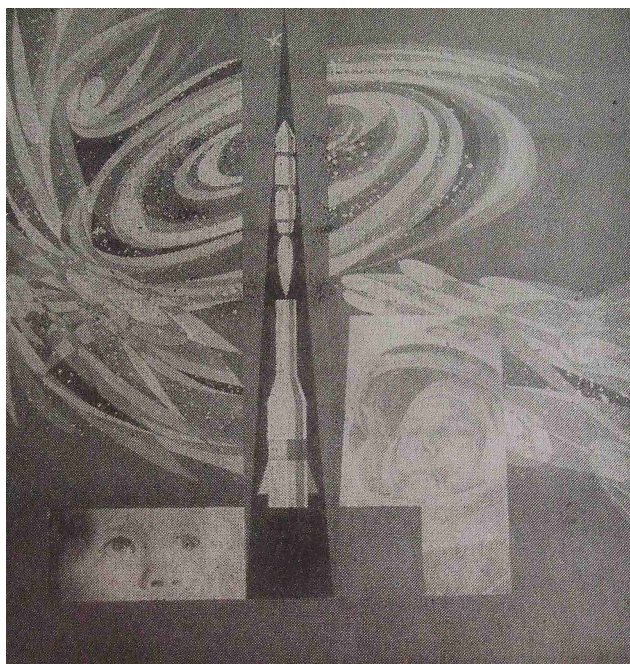
¹⁸² Jan SKÁCEL: *Jedenáctý bílý kůň*, Brno 1964, 32.

¹⁸³ Vladimír MACURA: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*, Praha 2008, 28. K tematice dětí a jejich spojení s budoucností srv. kapitulu *Dětská perspektiva* in: *ibidem*, 185-192.

¹⁸⁴ Nejpopulárnější z nich napsal Ivo ŠTUKA / Teodor ROTREKL: *Šest dnů na Luně 1*, Praha 1963. K Rotreklovi srv. POSPISZYL (pozn. 169). 150-173.



1



2

Podobné schéma se opakovalo častěji, ale na brněnských veletrzích bylo obzvlášť případné. Obnovená sláva zdejšího výstaviště bezprostředně následovala československý úspěch na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Vznikala zde řada nových pavilonů odvážných tvarů nastávající kosmické éry a výsledkem se měl stát prostor pro prezentaci nových výrobků socialismu určených nejen dospělým, ale i dětem. Další důležitá výstaviště vznikla později v Liberci, Olomouci nebo Ostravě a vypadala jako zmenšené varianty budoucích měst plných nové architektury. Jejich drobnější měřítko a množství různých atrakcí vytvářely přitažlivý celek pro dětského diváka.

Například na brněnském výstavišti se odehrává první část filmu *Automat na přání*¹⁸⁵ z roku 1967, kde dva malí chlapci na pobídku splníme vám, co si budete přát, odpoví, že let na měsíc, ale před startem rakety je chytí sovětsí strážníci, kteří se snaží uchránit primát dobytí měsíčního povrchu svým krajanům a nechtějí být předběhnuti. Vzniká tak zajímavá situace. Na brněnských veletrzích najdeme grafický panel, kde sovětský kosmonaut a české dítě hledí svorně ke stejné raketě, ale na stejném výstavišti se odehrává film, ve kterém místní chlapci se sovětskými kosmonauty naopak soutěží o to, kdo raketou poletí první. Vesmírné závody se neodehrávaly jen mezi oběma velmocemi, ale v přenesené rovině i mezi Sověty a českými hrdiny dětské literatury a filmu.

Podobný motiv najdeme v pohádce Ludvíka Aškenazyho *Ukradený měsíc*, kde dva malí uličníci – povahově velmi podobní postavám filmu *Automat na přání* – přistihnou měsíc při koupání v rybníce, uloví ho jako rybu a ukryjí do nedaleké jeskyně k velkému rozčarování sovětského profesora Karpenka, který právě sestrojil kosmickou raketu a měsíc se chystal dobýt. „*Jak mohl Měsíc zmizet, pravil ke svému asistentovi profesor Karpenko, když jsem tam ještě ani jednou nebyl?*“¹⁸⁶ Vyprávění nakonec dopadlo dobře. Měsíc se vrátil na oblohu a oba chlapci se na něj vypravili na výlet, kde se nakonec setkali i s profesorem Karpenkem.

Přesto je zajímavé sledovat, jak se fiktivní cesty do vesmíru odehrávaly napříč angažovanou i neoficiální tvorbou, napříč literaturou, filmem i výtvarným uměním. Dětské

¹⁸⁵ režie Josef Pinkava.

¹⁸⁶ Ludvík AŠKENAZY: *Ukradený měsíc*, Praha 1956, s. 43.

hrdinové vzlétali do kosmu jednou po boku sovětských soudruhů a podruhé navzdory jim. Pohled na oblohu byl v šedesátých letech magicky přitažlivý nezávisle na politickém „vyznání“.

Na druhou stranu vyvolával i jemnou kritiku: „*Ano, chlapečci šilhají po hvězdách,*“ napsal brněnský básník Jan Skácel, „*ale zároveň cvičí mouchy.*“¹⁸⁷ Odkázal děti na jedné straně do sféry tradičnějších, „nekosmických“ zábav, ale na druhé musel uznat intenzitu, se kterou se do vesmíru přece chtěli vydat. Když v jednom jeho příběhu šestiletý syn neshledal ve svém otci dostatečně informovaného partnera k hovorům o raketách a družicích, otočil se a prohlásil: „*On neví, že poletím na měsíc.*“ Skácel dodává, že se mu „*podlomily nohy v kolenou. Pokud toho chlapce znám, tak ještě ani jednou nelhal.*“¹⁸⁸

Se Skácelem jsme se vrátili do Brna, kde je třeba se ještě na chvíli zastavit. Zmíněný automat na přání ze stejnojmenného filmu se totiž nacházel ve fascinujícím pavilonu „kosmického“ typu [3], který velice připomínal zmenšenou dětskou verzi restaurace československého pavilonu v Bruselu, jež se zatím přemístila do Prahy na Letenskou pláň. Její brněnská varianta posloužila jako dostatečně „kosmická“ kulisa uvedeného filmu, ale zároveň zřejmě běžně, i když jen dočasně, fungovala mezi ostatními pavilony a pavilony výstaviště. V Brně ji dnes už nenajdeme, ale stejná konstrukce byla objevena na severní Moravě a označena jako průsečík bruselských ozvěn a signálů létajících talířů z vesmíru [4].¹⁸⁹



3



4

Ohlasy bruselského úspěchu se tak odrážely i ve tvorbě pro děti. Vždyť v pavilonu československé expozice nechyběl samostatný oddíl *děti a loutky*, kde se ovšem kosmické motivy zatím neobjevily.¹⁹⁰ Jeho tvář výrazně určil Jiří Trnka, který, při vysoce kvalitní úrovni, využil spíše tradičnější tematiku a později se ostatně k příliš technické společnosti plné kosmických motivů vyjádřil kriticky svým nejen vizuálně působivým filmem *Kybernetická babička* z roku 1962.

Na kosmické motivy v provedení blízkém dětem se návštěvníci museli přesunout do oddílu skla, kde vedle známějších exponátů vytvořil architekt expozice Josef Saal kulovitou kompozici *Vesmír* nazývanou též *Sluneční soustava* [5]. V průsvitných skleněných koulích představujících jednotlivé planety byly rozmístěny skleněné figurky vyrobené v Železném Brodě Jaroslavem Brychtou a Ladislavem Ouhrábkem podle kresebných návrhů Jana

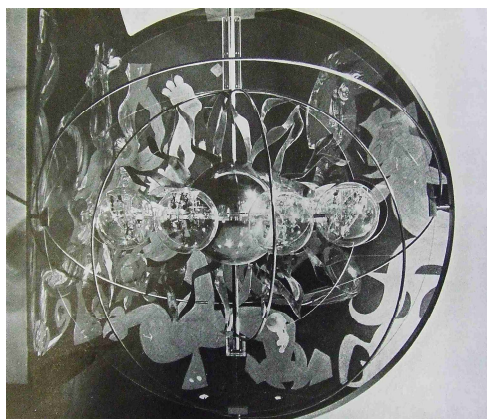
¹⁸⁷ SKÁCEL (pozn. 181).

¹⁸⁸ Ibidem, s. 30.

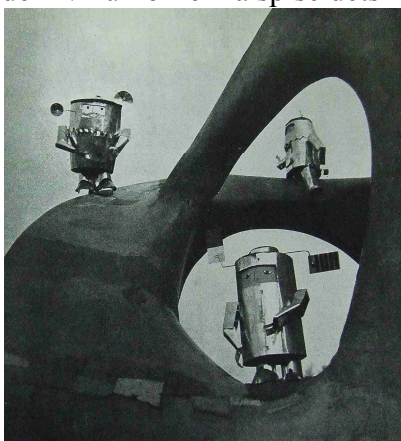
¹⁸⁹ Radovan LIPUS / David VÁVRA, *Šumná města* (druhá kniha), Brno 2003, 73, 96. O popisované stavbě se zde mluví jako o „zvláštní chatě“ nebo „beskydském ufo“ postaveném svépomocí, ale ve skutečnosti sem byla přemístěna z brněnského výstaviště nebo postavena podle stejného návrhu jako brněnský pavilon.

¹⁹⁰ Marie MÍČOVÁ, *Hračky*, in: KRAMEROVÁ / SKÁLOVÁ (pozn. 157), 182-185.

Černého. Grafik Černý dostal vděčnou příležitost znázornit obyvatele jednotlivých planet a pro většinu z nich zvolil laskavé provedení v humorném a spíše dětském duchu [8].¹⁹¹



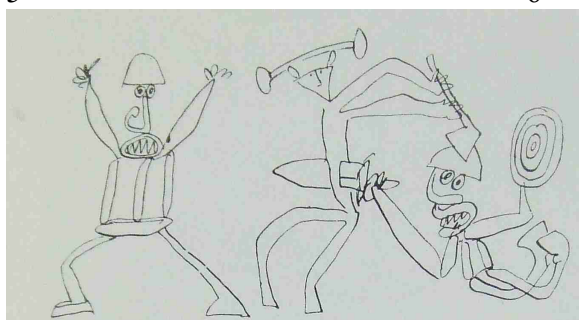
5



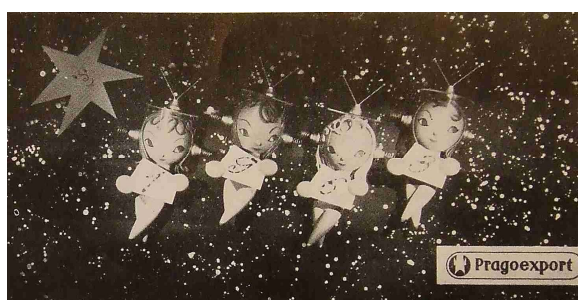
6



7



8



9

Podobné kosmické figurky určené většinou dětem potom vznikaly v různých materiálech. Z tradičního skla vytvářel figurativní plastiky blížící se marťanskému vzhledu bezprostředně po roce 1958 účastník světové výstavy René Roubíček. V moderním provedení z plastových hmot znázornila už explicitněji v roce 1964 *Astronauta* specialista na tento materiál Libuše Niklová [7]. Z keramiky potom vznikla celá „marťanská“ série designéra se zálibou ve vědecko-fantastické literatuře Bohumila Míry. Jeho kolekce získala zlatou medaili v roce 1960 na mezinárodní výstavě keramiky v Praze a nejvýznamnější dobová teoretická designu ji popsala jako „soubor veselých příšer, marťanů a rozpačitých strašidýlek“¹⁹². Míra vytvářel zároveň designové návrhy různých předmětů pro dospělé a i v nich se projevoval jeho zájem o sci-fi „prolnutý však českým smyslem pro humor“¹⁹³. Pro českou tvorbu byly tradičně důležité loutky. Také v roce 1960 vznikla kolekce *Astronautů* studentky VŠUP Dany Olexové [6] a o rok později použil fotografii jiného „kosmického“ souboru pro propagační kalendář Pragoexportu grafik Josef Flejšar [9]. Jako vrchol potom mezi jinými pracemi vznikla o další rok později už zmiňovaná *Kybernetická babička* Jiřího Trnky. Ještě připomeňme film *Alarm* výtvarníka Pravoslava Rady také z roku 1962 a rovněž v loutkovém provedení. Hemží se futuristickými motivy, které jsou ovšem podobně jako u Trnky podány v duchu kritizujícím přílišnou přetechnizovanost.¹⁹⁴

¹⁹¹ Oldřich PALATA, Sklo na světové výstavě v Expo 58, in: KRAMEROVÁ / SKÁLOVÁ (pozn. 157), 116-131, zde 129.

¹⁹² LAMAROVÁ (pozn. 25), 324.

¹⁹³ Ibidem. Srv. též Eadem: Průmyslový design, Praha 1985, s. 40-43.

¹⁹⁴ Pravoslav Rada známý především jako keramik se podobně jako Trnka účastnil československé expozice na Expu v Bruselu a stejně jako on si vytvořil svébytnou velmi kvalitní estetiku, která dobovou módu včetně kosmických motivů vynechávala a později kritizovala.

Všechna uvedená díla kromě trochu hrozivého Trnkova apelu mají společný odlehčený přístup, ve kterém malí astronauti nebo marťáci vystupují v rolích partnerů pro dětské hry nevinného typu. Českoslovenští výrobci dětských figurek, loutek a hraček se příznačně a na rozdíl od mezinárodní situace vyhýbali produkci spojující vesmírné motivy s válečnou tematikou. Hračky jako měsíční tank nebo kosmické pistole byly běžné například v USA nebo Japonsku, ale u nás se jim podobné objevovaly spíš výjimečně, protože dobývání kosmu mělo být v sovětském bloku spojeno s misí míru.¹⁹⁵

Existuje několik typů astronautických pistolí navržených neznámými autory pro firmu Ites [11]. Naopak významný výtvarník Josef Istler dostal úkol navrhnout zbraně pro nejzásadnější český vědecko-fantastický film *Ikarie XBI* [10] a elektrický vysoušeč vlasů EM 521 navržený v roce 1955 pro změnu důležitým designérem Stanislavem Lachmanem byl přirovnán k laserové pistoli [12].¹⁹⁶



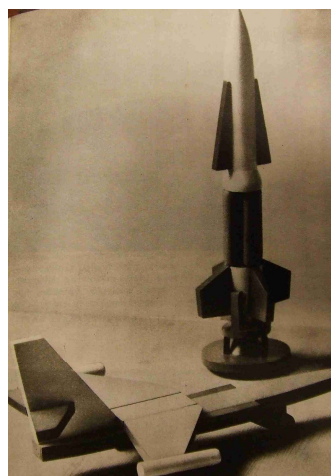
10



11



12



13

¹⁹⁵ Srv. kapitolu Peace and Freedom.

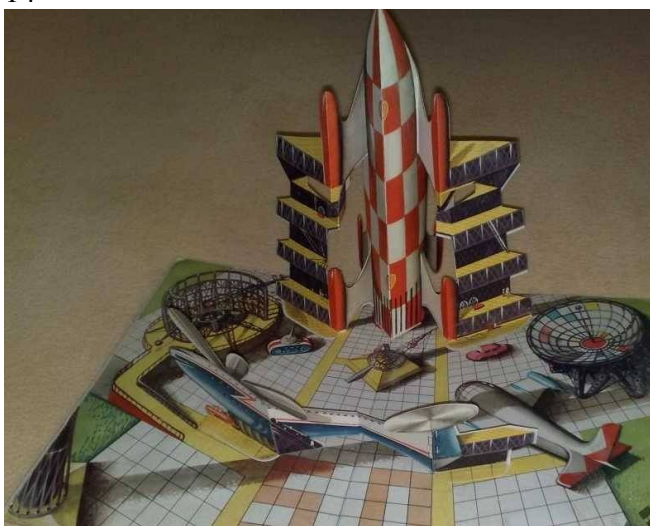
¹⁹⁶ Petr VOLF: Stanislav Lachman. Josef Lada českého designu, HN.IHNED.CZ, 5.2. 2010, <http://hn.ihned.cz/c1-40335500>, vyhledáno 29.12. 2010.

Už bylo řečeno, že podobné kosmické hračky se v oddílu *děti a loutky* československé expozice na Expu 58 v Bruselu neobjevili. Jiří Trnka s jasně tradičnějším založením si jako téma pro svou tvorbu zvolil místo současného kosmonauta starobylého hvězdáře se stejně starobylými knihami, dalekohledem a glóbem hvězdné oblohy [14].

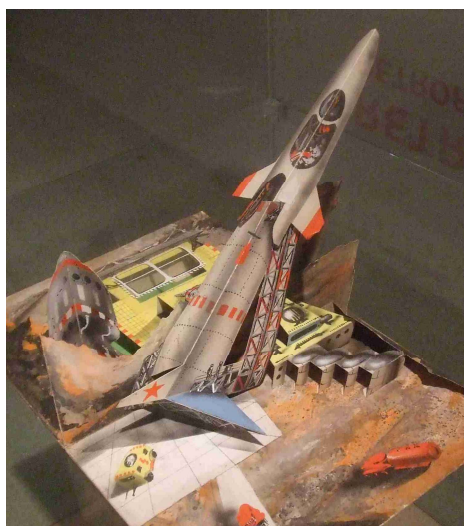
Dalším důležitým autorem hraček pro bruselskou expozici se stal Viktor Fixl, ale ani on, ačkoli byl ke „kosmickým aktualitám“ přístupnější, podobnou tematiku ne zvolil. Zájem o dobývání vesmíru byl ještě příliš mladý, aby se v hračkářské tvorbě odrazil, ale situace se brzy měla změnit: „*Hra v jistém smyslu odráží stav světa, protože děti v ní napodobují – i když svým dětským způsobem – dospělé. Například dokud nebyli kosmonauté, děti si na ně nemohli hrát,*“¹⁹⁷ napsal Fixl v roce 1962 a aby svým slovům dostál, podílel se ve stejném roce na návrhu stavebnice raket a letadel [13].



14



15



16

I když na světové výstavě vesmírné hračky chyběly, přesto se v Bruselu daly kosmické inspirace v dětském provedení načerpat. Jedním z nejdůležitějších belgických vývozců

¹⁹⁷ Viktor FIXL: Hračky hračky hračky, in: Domov, 1962, č. 6, 18-21.

artiklů byl komiksový hrdina Tintin, který se už na začátku padesátých let podíval v 16. a 17. pokračování svého dobrodružství na měsíc.¹⁹⁸ Použil k tomu raketu pokrytou červenobílým kostkovaným vzorem [17] a vzhledem k překvapivě vysoké oblibě stejného dekoru v Československu se zdá, že na návštěvníky Belgie v roce 1958 expo neexpo silně zapůsobil mimo jiné právě Tintin.

Už v roce 1959 vyšla zajímavá publikace Ivana Čajdy *Letíme vesmírem*,¹⁹⁹ kterou ilustroval Vojtěch Kubašta a jako hlavní motiv svého obrazového doprovodu zvolil červenobílou raketu nápadně podobnou té Tintinově [18]. Publikace je pojednána jako trojrozměrný objekt. Při jeho otevření plasticky vystoupí z jednotlivých stránek popisované objekty včetně červenobílé rakety [15] a čtenáři se tak dostává do ruky kromě dětské vědecko-fantastické knihy zároveň plnohodnotná hračka. Podobným způsobem vytvořil v šedesátých letech pro svou dceru rozkládací panorama kosmodromu také Teodor Rotrekl [16].

Kosmických hraček vznikaly spousty a s překvapivou pravidelností se na ně vracel kostkovaný vzor většinou v červenobílém „tintinovském“ provedení. Objevil se na raketě ze souboru hraček E. Topicera [24], i na té, kterou pod názvem *Pionier* vyrobil podnik ZVS Dubnica [19]. Stejný motiv děti objevovaly při listování v knihách nebo přímo na jejich obálkách jako v případě dětské encyklopedie Bohumila Říhy [23]²⁰⁰ poprvé vydané v roce 1959 s ilustracemi Vladimíra Fuky, ale i ve filmu například spolu s oblíbeným krtkem Zdeňka Milera, který své dobrodružství s raketou prožil v roce 1966 [21].

Příklady existuje mnohem více a jedním z jejich předobrazů byl pravděpodobně opravdu belgický Tintin. Jako pozdní dozvuk obliby červenobílého dekoru při zobrazování kosmické techniky můžeme vnímat i návrh letištního anténního domku Bohumila Míry a Milana Míška [20]. Míra byl již zmiňován v souvislosti se svou zálibou o sci-fi včetně jeho humornějších a dětských poloh a může být pravděpodobné, že znal i Tintinova vesmírná dobrodružství. Kosmický vzhled anténního domku, který s Míškem vyprojektoval, podporují i nožičky, na nichž jejich návrh stojí, a které silně připomínají měsíční lunochody. Ačkoli měl anténní domek sloužit na letišti a je vyfotografován na trávě, můžeme si ho snadno představit i na povrchu jiné planety. Jeho návrh ostatně pochází z roku 1968, kdy už scházelo jen málo času, aby se kroky člověka i jím vytvořené techniky otiskly do měsíčního prachu. O významu a estetické působivosti Mírova a Míškova návrhu svědčí i vznik stolního kalendáře podniku Tesla Pardubice, který přejímá podobu jejich anténního domku a může se zařadit mezi početnou řadu často bizarních suvenýrů kosmického typu.

Popisovaný kostkovaný dekor však vychází z širšího rodokmenu. Jeho belgický původ se rozšiřuje kromě konkrétní Tintinovy rakety i na obecnější projevy bruselského stylu. Střídající se, více či méně pravidelné čtverce různých barev pokrývaly filmové dekorace, keramické výrobky nebo obálky knih. Na fotografiích z natáčení filmu *Muž z prvního století* z roku 1961 vidíme – jasněji než ve filmu samotném – jak poplatní byli autoři dekorací bruselské estetiky. Na jedné z nich se v dolní části rozprostírají jakési ovládací panely namalované v podobě dekorativních abstraktních znaků oddělených pásy s kostkovaným vzorem [25]. Na další se objevuje dokonce sestava kosmických raket a stejný vzor různých kostek a pruhů na jejich pláštích [26]. Autorem vesmírných raket byl architekt Jan Zázvorka, který je zachycen na jiné fotografii z dobového tisku po boku jednoho ze svých výtvorů a pod obrázkem charakterizován popiskou jako „projektant kosmických letišť a nejmodernějších laboratoří světa“ [27].

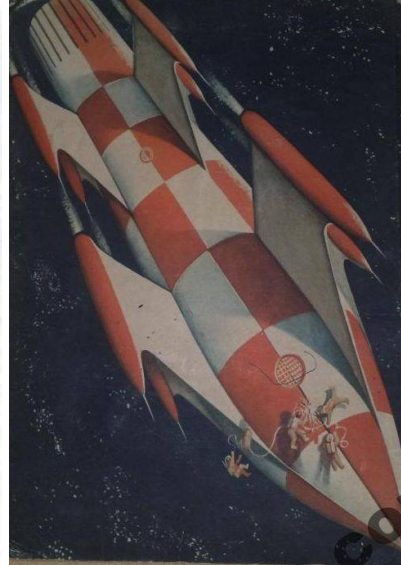
¹⁹⁸ Les Aventures de Tintin: Objectif Lune (1950-52), On a Marché sur la Lune (1952-53).

¹⁹⁹ Ivan ČAJDA: *Letíme vesmírem*, Bratislava 1959.

²⁰⁰ Bohumil ŘÍHA: *Dětská encyklopedie*, Praha 1959.



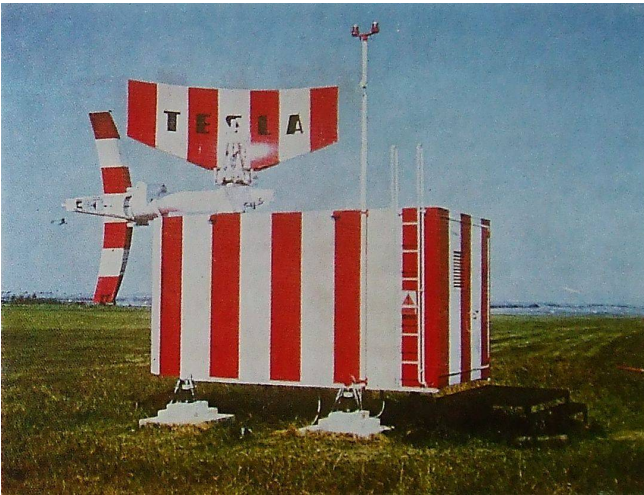
17



18



19



20



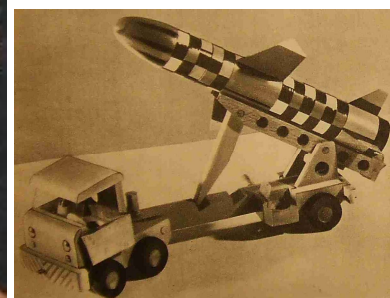
21



22



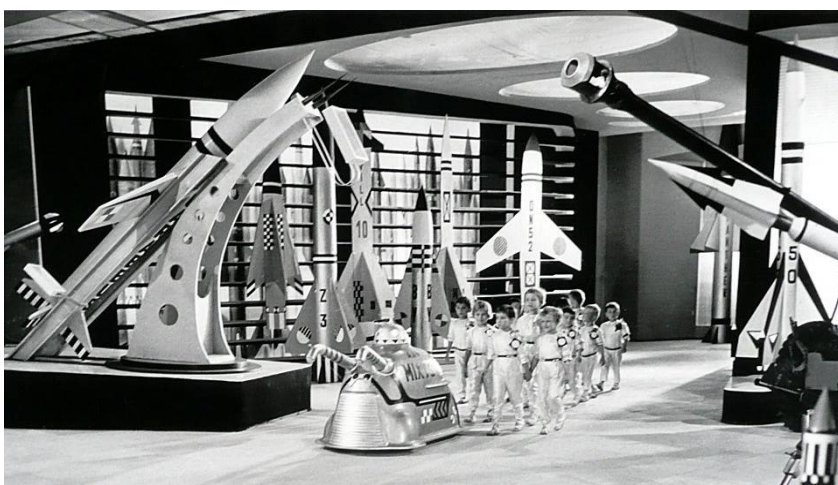
23



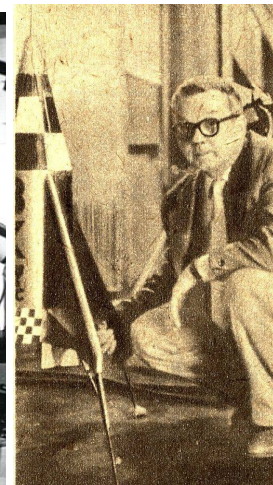
24



25



26



27

Na jedné ze zmiňovaných fotografií [26] se před přehlídkou vesmírných raket prochází skupinka dětí v kosmických uniformách vedená robotem. Znovu se zde objevuje schéma, které spojuje vesmírnou techniku s nejmladší generací a prostředníkem tohoto spojení se stává právě robot. Ačkoli robot jako jedna ze základních postav vědecko-fantastického žánru, nabýval různých podob, vlastností i významů, v Československu – kde ostatně vznikl – se postupně ustálil v roli roztomilého dětského společníka.

Většinou vystupoval ve funkci partnera nejmladší generace při jejích hrách stejně jako při její právě tak důležité výuce. Zatímco v roce 1961 se ve filmu *Muž z prvního století* [28] spíš jen mihl, o dva roky později v dalším československém vědecko-fantastickém filmu *Ikarie XB1* [29] už hrál důležitější „dospělou“ roli. Ke svému dětskému poslání se ale ten samý robot vrátil, když v nákladných kulisách *Ikarie XB1* vznikl ještě další, tentokrát dětský snímek *Klaun Ferdinand a raketa* [30]. Použily se zde stejné rekvizity včetně postavy robota, který zde spolu s raketou vystupoval po boku tradičnější figury klauna.

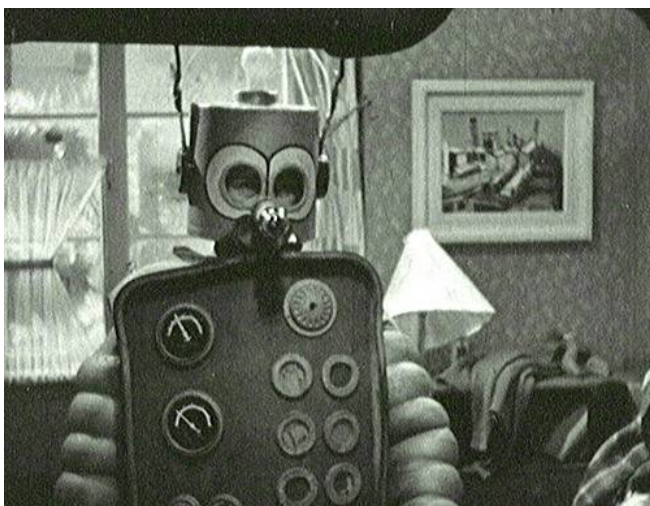
Dále se roboti objevovali zcela běžně. Nejznámějším z nich se stal patrně robot Emil, který od roku 1960 vystupoval postupně v divadle, televizi [28], časopisu, komiksu, večerníčku, rozhlasu i knize [29]. V robota se proměnil i starší z medvědů od Kolína v jedné z jejich „vypečených“ her [31]²⁰¹ a další robot se místo hry věnoval výuce počtů ve snímku *Kočíci*

²⁰¹ Večerníčkový seriál *Pojďte pane, budeme si hrát* režiséra Břetislava Pojara a výtvarníka Miroslava Štěpánka z let 1964-65. V robota se starší z medvědů proměnil ve druhém pokračování nazvaném *Jak jeli k vodě*.

škola [30]. Obě filmové série vznikly v dílně režisérsko-výtvarnického tandemu Břetislav Pojar – Miroslav Štěpánek.

Zatímco seriál o koťátech – v jehož rámci vznikla *Kočí škola* – experimentoval na pomezí animace a hraného filmu, večerníček *Pojďte pane, budeme si hrát zase stál* na hranici loutkové a kreslené animace. Štěpánek totiž pro medvědy od Kolína vyvinul progresivní koncepci variabilních a dynamických loutek, které se mohly „podle libosti“ proměňovat ve zmíněného robota nebo například „kybernetickou mašinku“, jak napsal v dobovém tisku Jaroslav Boček.²⁰² Jeho termín „kybernetická mašinka“ je zjevným odkazem k Trnkově *Kybernetické babičce* z roku 1962, kde také vystupuje robot, ale tentokrát v poněkud strašidelnější podobě, se kterou si holčička z Trnkova filmu příliš hrát nechce.²⁰³

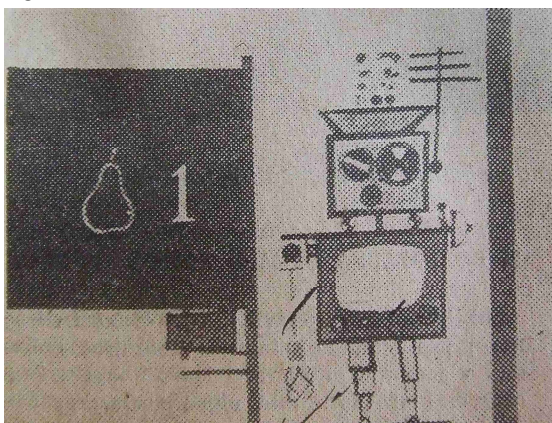
I Pojarův a Štěpánkův kolega Zdeněk Miler, který se stejně jako oni proslavil večerníčkovou tvorbou, ve které má nezastupitelné místo jeho známý krtek, vytvořil svého robota. Byl pojmenován Miki, vyznačoval se stejně roztomilým vzhledem i povahou a místo televizní obrazovky se zabydlel na stránkách časopisu *Ohníček*, kde v letech 1965-1969 vycházely na pokračování jeho příhody kreslené i psané Milerem.²⁰⁴



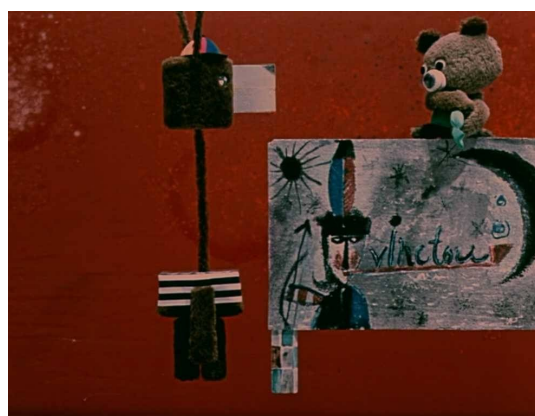
28



29



30



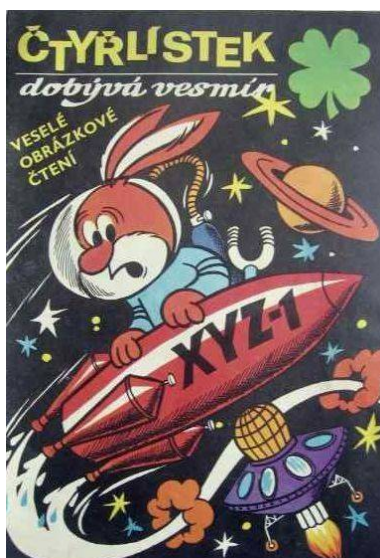
31

²⁰² Jaroslav BOČEK: Devět loutkových filmů, in: Výtvarná práce XIV, č. 8, s. 6.

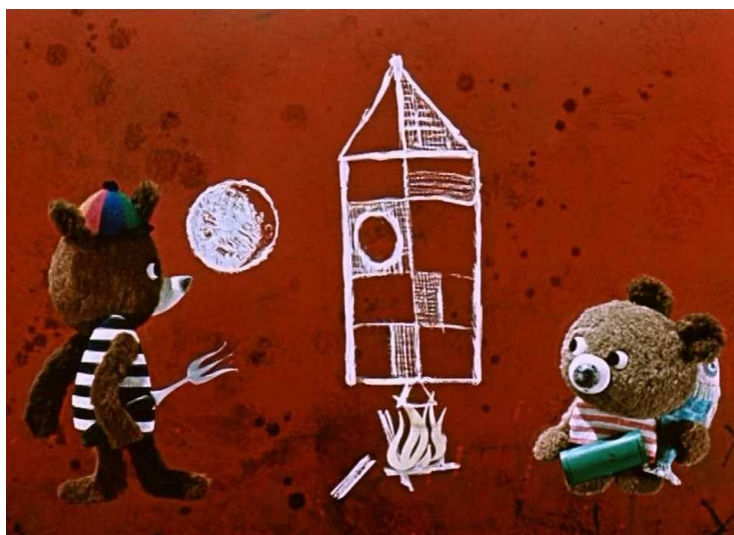
²⁰³ Stejný autor ostatně o Trnkovi publikoval monografii: Jaroslav BOČEK: Jiří Trnka, Praha 1963.

²⁰⁴ K problematice robotů srv. Ivan ADAMOVIČ, Roboti, in: ADAMOVIČ – POSPISZYL (pozn. 125), s. 74-77.

Stejní hrdinové dětských animovaných filmů, komiksů nebo jiných příběhů, kteří se občas setkali s roboty, cestovaly ještě častěji do vesmíru. Pokud jejich dobrodružství vycházela v šedesátých letech na pokračování, bylo zcela jisté, že jedno z nich se brzy bude odehrávat v kosmu. Jestliže si medvědi od Kolína hráli na robota ve druhém pokračování svých příběhů, hned ve třetím je čekala cesta raketou [33], kterou si vyzkoušel o rok později (1966) a také už ve svém třetím dílu i animovaný krtek Zdeňka Milera [21]. Jen o krůček pozadu zůstal Myšpulín, Bobík, Fifinka a Pind'a, protože *Čtyřlístek dobývá vesmír* (ilustrátor Jaroslav Němeček) až ve čtvrtém pokračování první řady komiksové série z roku 1969 [32].



32

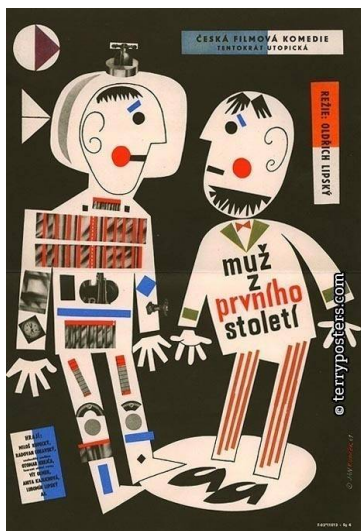


33

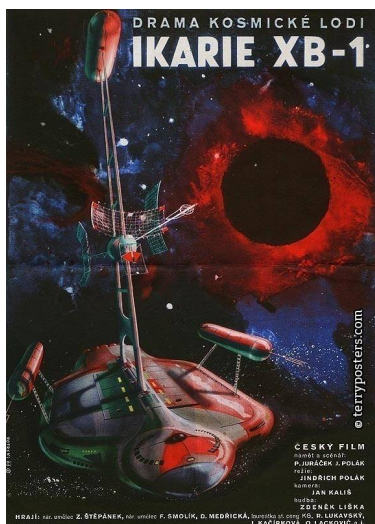
Podobná dobrodružství zažívala řada jejich československých i zahraničních kolegů. V Polsku se v jednom dílu první série stali Bolek a Lolek kosmonauty, východoněmecký Sandmann se do vesmíru dostal opakovaně a maďarský seriál o Vladimíru Smolíkovi byl celý laděn futuristicky.

Děti však neseděli jen před televizí jako publikum svých hrdinů cestujících do vesmíru, ale objevily se zároveň i na druhé straně obrazovky, kde se staly důležitým motivem serióznějších vědecko-fantastických filmů. Nejvýznamnější z nich, který vznikl v Československu – *Ikarie XB1* –, obsahoval v rámci svého humanistického poselství důležitou scénu, kdy se ukázalo, že mezi posádku byla na palubu *Ikarie* záměrně vybrána těhotná žena. Mělo se ukázat, jestli lidský rod může pokračovat i mimo Zemi a v tomto experimentu se příznačně projevilo napětí mezi utopií a dystopií. Podle pesimistického scénáře by se rození dětí ve vesmíru stalo nutností po zničení Země atomovými zbraněmi, zatímco v optimistické variantě by představovalo příležitost dialekticky rozvinout lidský život do vesmíru po dosažení mírového sjednocení celé společnosti lidské planety.

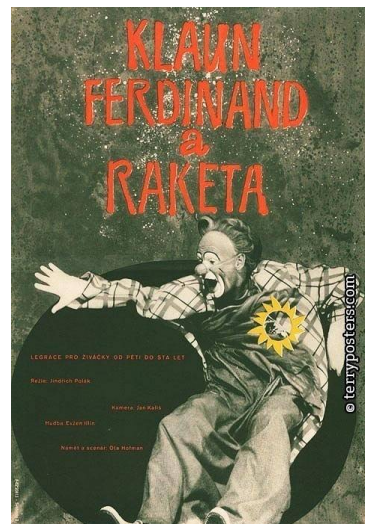
Vzhledem k tomu, že *Ikarie XB1* vznikla ve východním sektoru, přikláněla se přeci jen více k pozitivnějšímu výkladu, i když obsahovala i hrozbu v podobě zničené kosmické lodi z minulosti. Stejně jako ostatní východní vědecko-fantastická produkce zobrazovala ideální budoucnost, kde společnost na Zemi je sjednocena a přesunuje svůj zájem do vesmíru. Líčení pozemského dění se tak v *Ikarie XB1* a dalších snímcích paradoxně stalo utopičtější než toho kosmického. Zatímco vesmírný prostor brzdily družice i rakety nejen ve filmu, ale i ve skutečnosti, popis ideální mírově sjednocené společnosti na zemi se realitě nekompromisně rozdělené železnou oponou vzdaloval.



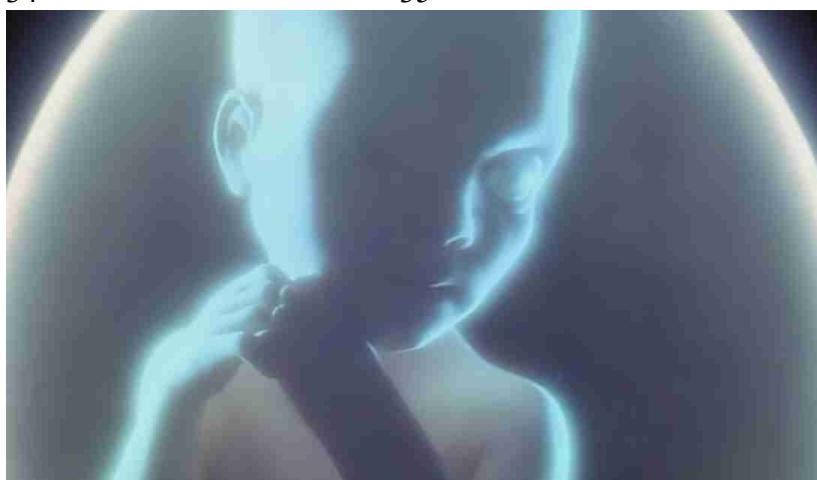
34



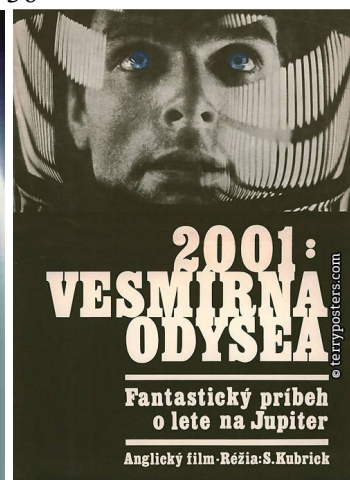
35



36



37

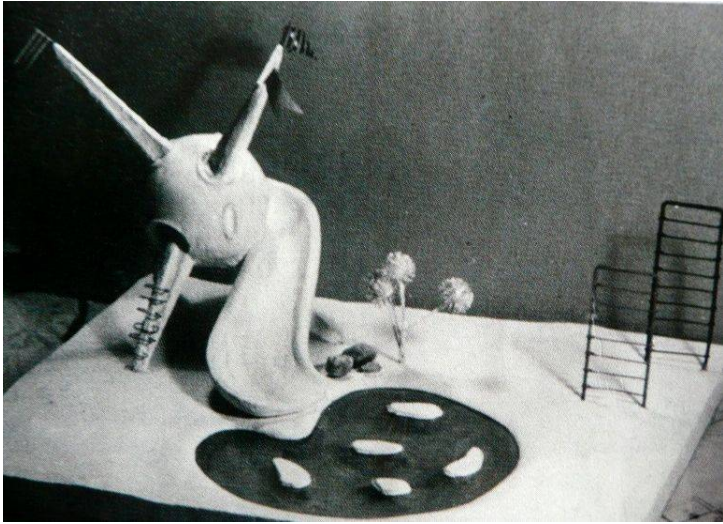


38

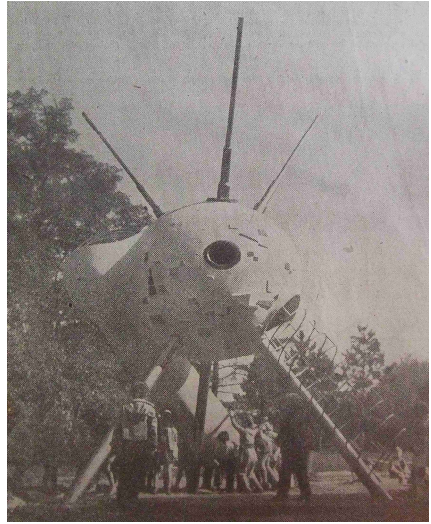
Podle ideologické dialektiky sovětské sci-fi se nejprve mělo lidstvo komunisticky sjednotit a až poté společně vykročit do vesmíru. Ve skutečnosti se však toto schéma samo předbíhalo, když dobývání kosmu se stalo realitou ve světě, kde probíhala studená válka a její vyřešení se na rozdíl od kolonizace kosmu zdálo být v nedohlednu.

V takové situaci se možná trochu překvapivě mohl význam *2001: Vesmírné odysey* [38] jakožto nejvýznamnějšího západního vědecko-fantastického filmu přiblížit tomu, který jsme připsali starší *Ikarii XB1*. Zatímco v *Ikarii* naplněné humanistickým poselstvím nechyběl motiv narození dítěte na palubě lodi, *Odyseu* lze chápat ještě silněji jako mýtus o zrození. Od úvodních slavných záběrů z prehistorie lidstva, přes hlavní děj vrcholící vizuálně fascinujícím průletem do neznáma, při kterém hlavní hrdina zestárne, aby se znovuzrodil v podobě embrya plujícího vesmírem v uzavřené zářící kulové kapsli symetrické se stejně tvarovanou modrou planetou [37].

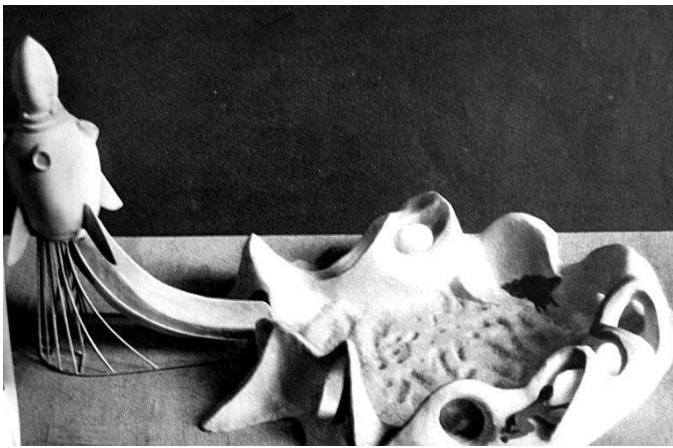
Pro potenciální vesmírná dobrodružství v budoucnosti se děti měly připravit na zemi. Kromě přípravy prostřednictvím postupně vyjmenovaných filmů, knih nebo hraček s kosmickou tematikou k tomu mohly využít skutečně funkčních „trenažerů“, jak by se také dal nazvat specifický fenomén dětských prolézaček tvarovaných do podoby družic, raket, atomia nebo kosmodromu.



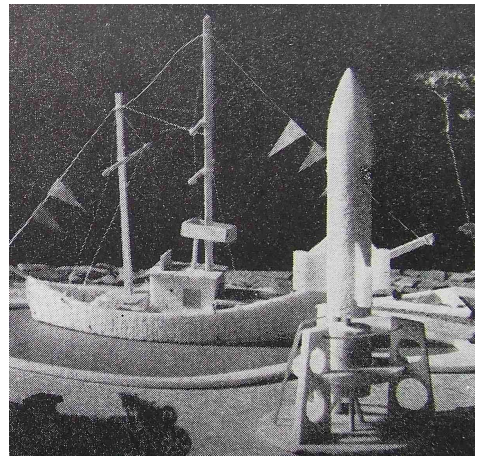
39



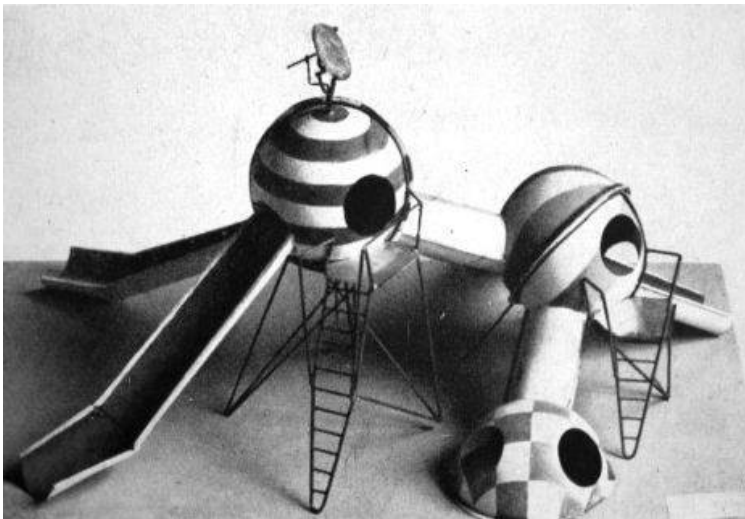
40



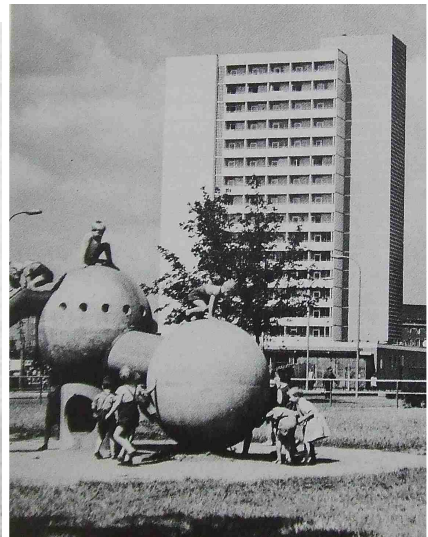
41



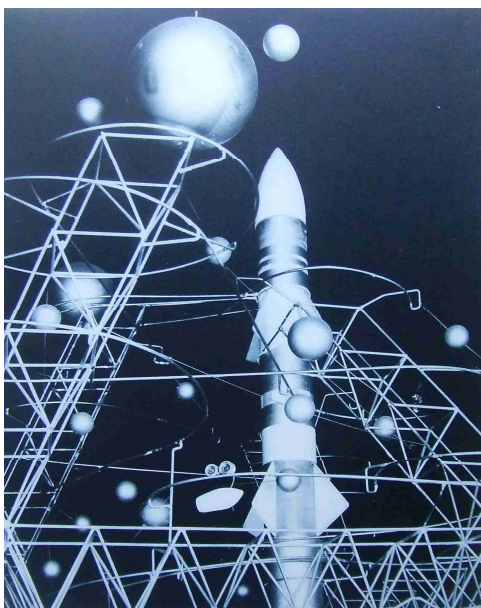
42



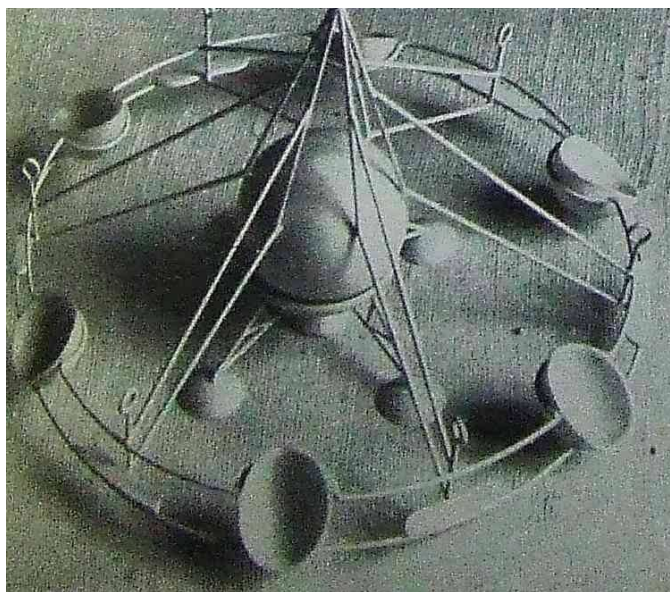
43



44



45



46

Jejich největší výskyt se objevil v roce 1960 v souvislosti s jubilejními soutěžními přehlídkami k 15. výročí ČSR. V jejich rámci byla vypsána i soutěž na návrh funkčních plastik pro dětské hřiště, která vzhledem k datu svého konání vtiskla do řady přihlášených projektů kosmické tvary. Kolotoč Josefa Součka tak připomínal vesmírnou centrifugu [46], prolézačka Jiřího Nováka výsek bruselského atomia [43], návrh neznámého autora potom vzlétající raketu [41].

Nejúspěšnějším se stal sochař Zdeněk Němeček, jehož projekt byl skutečně realizován (model [39], realizace [40]).²⁰⁵ Zvolil pro něj podobu sovětského sputniku, ačkoli takové téma v jeho tvorbě zaměřené na sportovní náměty bylo ojedinělé, a zřejmě právě díky této volbě se jeho projekt mohl dočkat realizace. Centrální kulovitá část byla umístěna nad zemí a protínala ji trojice tyčí evokujících antény sputniku a zároveň vytvářejících podpěry hlavnímu tělesu, do kterého děti mohly vylézt po kovových stupních rovněž kosmického vzhledu a zpátky na zem potom sjet skluzavkou. Celou prolézačku pokrýval charakteristický dekor složený z nepravidelně velkých různobarevných čtverců a dalších geometrických útvarů podléhajících estetice „bruselského stylu“.

Zatímco Němečkův sputnik byl v jeho tvorbě ojedinělý, pro Jiřího Nováka se staly kosmické inspirace základní charakteristikou celého jeho díla. V roce 1958 navštívil Brusel jako jeden z účastníků světové výstavy a mohl si tak na vlastní oči prohlédnout její symbol – atomium. Zážitek byl pro něj natolik silný, že se vepsal do jeho návrhu dětské prolézačky z roku 1960, který vypracoval v několika variantách.²⁰⁶ Pokaždé se skládal z několika koulí rozmístěných v prostoru, které byly propojeny užšími spojnicemi a vytvářely tak jakýsi zmenšený výsek struktury atomu ztělesněného v komplexnější podobě v bruselském atomiu.

Tomu se však ještě více přiblížil další Novákův nepublikovaný návrh rozpracovaný v nedochovaném modelu a technickém výkresu uloženém v jeho archivu, který místo zmenšeného výseku o třech koulích představoval celou strukturu atomu a věrně tak transformoval symbol bruselské výstavy do dětské varianty. Podobné klonování atomia se ostatně neomezovalo jen na Československo. Realizovaná dětská prolézačka nápadně

²⁰⁵ Martina Králová: Sputnik žije, in: *Dolce Vita*, 2009, č. 10, 40-41 uvádí, že Němečkova prolézačka vznikla mimo oficiální soutěž ze sochařovy vlastní iniciativy.

²⁰⁶ Reprodukováno in: *Domov 1960*, č. 4, 57.

podobná té Novákově vznikla například ve východním Berlíně kousek od hlavní třídy Stalinallee [44].

Ani tím Novákův zájem o podobné projekty neskončil. Pravděpodobně jen o málo později²⁰⁷ zvítězil v soutěži ministerstva kultury na zařízení lunaparku jeho později rovněž nerealizovaný návrh. Novák pro něj zvolil místo atomia inspiraci kosmodromem a kolem centrálně postavené rakety rozmístil sestavu větších a menších koulí a konstrukci nesoucí hlavní atrakci v podobě visuté dráhy [45].

Dalším autorem, pro kterého problematika dětských prolézaček představovala víc než jen okrajovou záležitost, byl architekt Gorazd Čelechovský. Do článku pro časopis *Umění a řemesla* v roce 1968 napsal, že v nich „nejde jen o hry, ale především o psychologické působení na děti všech věkových skupin“²⁰⁸ a zároveň zde publikoval svůj komplexně pojatý prostor pro hry dětí, jehož součástí byla i kosmická raketa [42]. Jednalo se zde už o mnohem víc než jen o jednoduchou prolézačku, když komplexnost pojetí vytvářela z návrhu autonomní dětské město ve městě, které ovšem nebylo realizováno.

Mělo se totiž stát součástí rovněž nerealizovaného vizionářského města *Etarea*, které Čelechovský vypracoval se svým kolektivem do velkých podrobností včetně například pneumatické systému zásobování²⁰⁹ v letech 1966-1967.²¹⁰ Ke stejné problematice se i teoreticky zdatný Čelechovský vrátil v dalším článku *Děti ve městě* z roku 1969 znovu pro *Umění a řemesla*.²¹¹

Na závěr – po uvedených analýzách o vztahu dětí a kosmu – už nemůže překvapit, že když byl v roce 1964 otevřen na Pražském hradě *Dům československých dětí*,²¹² výzdoba v kosmickém duchu nemohla chybět.²¹³ O její nejvýraznější prvek se postaral Ladislav Guderna, který na zaklenutý strop bývalé konírny proměněné v dětskou jídelnu umístil rozměrnou skleněnou mozaiku s námětem „historie letu člověka do vesmíru“ nazývanou také jednodušeji *Astronauti* [49]. Kromě postav plujících volným barevným prostorem zachycuje i stylizované znaky hvězd, raket anebo typický motiv atomu, jehož prvky obíhají kolem jádra po elipsových drahách. Zdroj tohoto motivu leží nepochybně znovu v bruselském atomiu. Stejně jako byl Jiří Novák fascinován symbolem světové výstavy a vepsal jeho podobu do návrhu dětské prolézačky, snažil se ho dětem ve své mozaice zpřítomnit i Guderna tolik typickým schematickým znázorněním atomu. Také on se podílel na československé expozici v Bruselu,²¹⁴ ale nejvíce ho zde přitahovalo právě atomium, před kterým se dokonce nechal vyfotografovat [50]. Po návratu se začal zabývat kosmickými motivy a jejich rozmísťováním na nástěnné malby a mozaiky ve veřejných prostorách pro dospělé (Nová scéna v Bratislavě) i děti (*Dům československých dětí* v Praze).

²⁰⁷ ADAMOVIČ – POSPISZYL (pozn. 125), 219, 221 a HAVRÁNEK (pozn. 24), 89 datují Novákův lunapark do druhé poloviny šedesátých let, ale jeho návrh byl pod názvem Kosmodrom publikován už ve výstavním katalogu z roku 1964: Valerián KAROUŠEK: Jiří Novák (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1964, nepagin.

²⁰⁸ Gorazd ČELECHOVSKÝ: Úloha uměleckého řemesla v moderní společnosti, in: *Umění a řemesla*, 1968, č. 1, 2-9, cit. 7.

²⁰⁹ Gorazd ČELECHOVSKÝ: Goods Transport in Etarea, in: *Transportation*, 1972, č. 1. Systém zásobování publikovaný ve specializovaném zahraničním tisku se blížil fantastickým koncepcím samoobslužných měst britského Archigramu.

²¹⁰ Gorazd ČELECHOVSKÝ: Studie životního prostředí města, in: *Architektura ČSSR XXVI*, 1967, č. 5, 309-406.

²¹¹ Gorazd ČELECHOVSKÝ: *Děti ve městě*, in: *Umění a řemesla*, 1969, č. 3, 106-111.

²¹² Koncepci rekonstrukce objektu na Dům československé mládeže vypracoval architekt Josef Hlavatý.

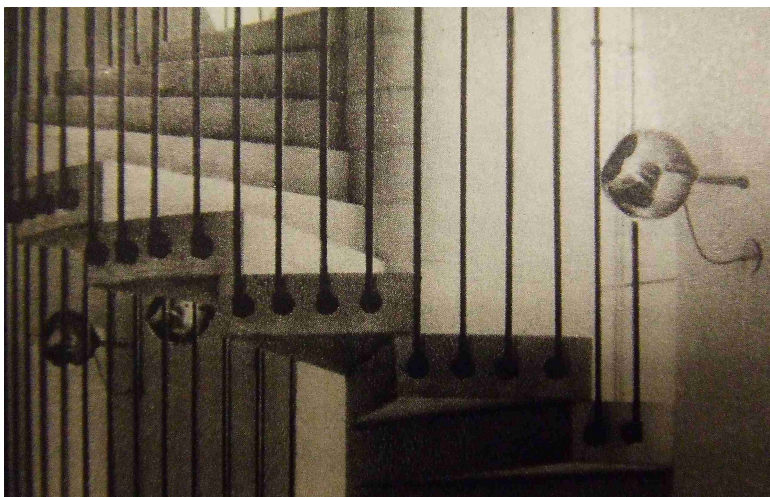
²¹³ V. KLIMEŠ: Pražský hrad dětem, *Domov*, 1964, č. 3, 13-16.

²¹⁴ K účasti Guderny a dalších slovenských umělců v československé expozici bruselského Expa srv. tematické číslo časopisu *Designum* 2009, č. 4. Zejména Klára KUBÍKOVÁ: Ladislav Guderna, *Ibidem*, s. 23-27.

Tím ale „kosmická“ výzdoba Domu československých dětí nekončila. Pro změnu keramickou mozaiku navrhli do stejného objektu Josef Malejovský a Antonín Strnadel. Pojali ji jako souhrn izolovaných motivů rozmístěných na modré omítce, mezi kterými nechyběl jeřáb držící raketu a letící sputnik kolem dokola obklopený hejnem holubic [47].



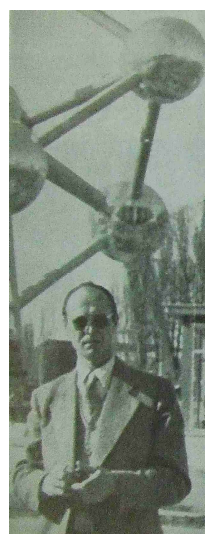
47



48



49



50

Kromě výtvarné výzdoby explicitně tematizující kosmické motivy se podobné inspirace volnějším způsobem vepsaly do vnitřního vybavení objektu, které navrhli architekti Zbořil a Mašek. Minimálně při pohledu na sérii kulovitých lampiček se návštěvníkům podoba sputniku mohla vybavit znovu (obr. 48). S trochou nadsázky můžeme *Dům československých dětí* označit jako zmenšený „vesmír pro děti“.

Seznam použité literatury

1. Odborná literatura

- 50 ans de l'art moderne (kat. výst.), Bruxelles 1958
ADAMOVIČ Ivan / Tomáš POSPISZYL (ed.): Planeta Eden, Řevnice 2010
BOČEK Jaroslav: Jiří Trnka, Praha 1963
BOUČEK Vít / DOSTÁL Martin (ed.): Jiří Toman. Fotografie, Praha 2006
von BORRIES Friedrich / BÖTGER Matthias / HEILMEYER Florian (ed.): Fernsehtürme. 8559
Meter Politik und Architektur, Berlin 2009
CROWLEY David / PAVITT Jane: Cold War Modern. Design 1945-1970, London 2008
ČARNÁ Daniela: Z mesta von, Bratislava 2007
DANDA Josef: Naše železniční nádraží, Praha 1988
DEVOS Rika / de KOONING Mil (ed.): L'Architecture moderne a l'Expo 58, Bruxelles 2006
FEUERSTEIN Günter: Androgynos. Das Mann-Weibliche in Kunst und Architektur,
Stuttgart – London, 1997
FEUERSTEIN Günter: Měnit svět, Praha 1999
FORMÁNEK Václav: Radar. Anatomie tvůrčí skupiny, Praha 1971
GEISERT Helmut / HANEBERG Doris / HEIN Carol (ed.): Hauptsatdt Berlin, Berlin 1990
GIMÉNEZ Carmen / ROWER Alexander S. C. (ed.), Calder. Gravity and Grace, London 2004
GIRSA Václav / DRDA Miroslav: Visuté střechy, Praha 1966
HÁJEK Karel: Architekt Josef Danda, Praha 2007
HAVRÁNEK Vít (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor, Praha 1999
HIGGINS Dick / VOSTELL Wolf: Pop Architektur, Concept Art, Düsseldorf 1969
HUSSLER Edmund: Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie, Praha 1996
KAPLICKÝ Jan: Sketches, 2005
KAPLICKÝ Josef: Záznamy, Praha 1998.
KAROÚŠEK Valerián: Jiří Novák (kat. výst.), Galerie Václava Špály 1964
KNÍŽÁK Milan: Cestopisy, Praha 1990
KOBLASA Jan: Čestmír Krátký, Liberec 1969
KOBLASA Jan: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno 2002
KRAMEROVÁ Daniela / SKÁLOVÁ Vanda (ed.): Bruselský sen, Praha 2008
KULTERMANN Udo: Zeitgenössische Architektur in Osteuropa, 1985
LAMAROVÁ Milena: Design a plastické hmoty, Praha 1972
LAMAROVÁ Milena: Průmyslový design, Praha 1985
LINHARTOVÁ Věra / ŠMEJKAL František (ed.): Jan Koblasa – Mikuláš Medek – výstava
obrazů z let 1959-1963 (kat. výst.), Teplice 1963
LIPUS Radovan / VÁVRA David: Šumná města (druhá kniha), Brno 2003
MACURA Vladimír: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře), Praha 2008
MALICH Karel: Skicáky 1964-1980, Praha 1994
MASÁK Miroslav: Mašiništi, Praha 1996
MEDEK Mikuláš: Texty, Praha 1995
MOJŽIŠ Juraj: Znepokojené múzy, Bratislava 1999
NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.): Český informel, Praha 1991
NEŠLEHOVÁ Mahulena (ed.): Poselství jiného výrazu, Praha 1997
NIKOLAJEV Ivan Sergejevič: Vsemirnaja vystavka v Brjussele, Moskva 1963
PADRTA Jiří: Kazimir Malevič a suprematismus, Praha 1996
PATOČKA Jan: Přirozený svět jako filosofický problém, Praha 1936

PEČÍRKA Jaromír: Jan Kotík. Práce z let 1948-1956 (kat. výst.), Galerie československého spisovatele, Praha 1957
PRIMUS Zdenek (ed.): Čestmír Krátký. Tvorba jako pokus o existenci, Praha 2007
RAGON Michel: Kde budeme žít zítra, Praha 1967
ŘÍHA Cyril (ed.): Nefoťte mě před knihovnou, Praha 2009
SANTAR Jindřich: EXPO 58. Světová výstava v Bruselu, Praha 1961
SRP Karel (ed.): Adolf Hoffmeister, Praha 2004
SRP Karel: Stanislav Zippe. Světelná pole 1968-1996, Praha 1996
ŠTUKA Ivo: Teodor Rotrekl (kat. výst.), Artcentrum 1974
ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000, Praha 2007
ŠVÁCHA Rostislav (ed.): Sial, Olomouc 2010
VESELÝ Dalibor: Architektura ve věku rozdělené reprezentace, Praha 2008
VORLÍK Petr / FRAGNER Benjamin / BERAN Lukáš (ed.): Ještěd. Evidence hodnot poválečné architektury, Praha 2010

2. Ostatní literatura (beletrie, poezie, literatura pro děti)

AŠKENAZY Ludvík: Les Aventures des Hommes et des Machina, Praha 1958
AŠKENAZY Ludvík: Ukradený měsíc, Praha 1956
BĚHOUNEK František: Akce L, Praha 1962
ČAJDA Ivan: Letíme vesmírem, Bratislava 1959
HOFFMEISTER Adolf (ed.): Labyrint, Praha 1962
HOLUB Miroslav: Anděl na kolečkách, Praha 1963
HOLUB Miroslav: Jdi a otevři dveře, Praha 1961
HONZÍK, Karel: Stopa ve vesmíru, Praha 1970
HONZÍK, Karel: Znovuzřízení ráje, Praha 1961
LEM Stanislav: K mrakům Magellanovým, Praha 1956
LEM Stanislav: Astronauti, Praha 1956
LÚKIANOS: Pravdivé výmysly, Praha 1983
MARTINSON Harry: Aniara, Praha 1966
NESVADBA Josef: Einsteinův mozek, Praha 1960
NESVADBA Josef: Poslední cesty kapitány Nema, Praha 1966
PUJMANOVÁ Marie: Miliony holubiček. Verše z domova i ze světa, Praha 1950
PUTÍK Jaroslav: Jeden den v Československu, Praha 1968
ŘÍHA Bohumil: Dětská encyklopedie, Praha 1959
SEDLOŇ Michal: Astronaut, Praha 1961
SIMAK, Clifford: Když ještě žili lidé, Praha 1970
SKÁCEL Jan: Jedenáctý bílý kůň, Brno 1964
SKÁCEL Jan: Třináctý černý kůň, Brno 2001
SVOBODA Vladimír (ed.): Tunel do pozítří, Praha 1967
ŠTUKA Ivo / ROTREKL, Teodor: Šest dnů na Luně 1, Praha 1963
VERNE Jules: Ze Země na Měsíc, Praha 1979
WELLS Herbert Georgie: První lidé na Měsíci, Praha 1964

Seznam vyobrazení

Expand your mind

1. Haus-Rucker-Co: Mind Expander, 1967, polyester, plexisklo, Centre Pompidou Paříž.
2. Václav Cigler: Skleněná plastika s optickým motivem, 1969, broušené optické sklo.
3. Marián Mudroch: Skleněný variabilní objekt, 1971, broušené optické sklo, SNG v Bratislavě.
4. Josef Tomečko: Audiovizuální buňka, 1970, plast.
5. Haus-Rucker-Co: Mind Expander II, 1969, polyester, plexisklo, hliník, MUMOK Vídeň.
6. Pohled do výstavy Tvar a jakost na mnichovském veletrhu řemesel, 1969.
7. Pohled do výstavy Design a plastické hmoty, UPM v Praze, 1972.
8. Hieronymus Bosch: Zahrada pozemských rozkoší (detail), 1500, olej na desce, 220 x 195 cm, Museo del Prado, Madrid.
9. Dagmar Hochová: Ze souboru Děti, 1971, MG v Brně.
10. Jiří Toman: Bubliny na vodě, 1969, fotografie, 9 x 13 cm, VČG v Pardubicích.
11. Teodor Rotrekl: Ilustrace k publikaci Planeta Eden, 1959, Technický magazín.
12. Haus-Rucker-Co: Oasis nr. 7, 1972, Fridericianum, Kassel
13. Jan Kaplický: Inflatable Cabin, 1969, skica.
14. Václav Cigler, Návrh relaxačního centra, 1972, skica.
15. Miroslav Masák: Relaxační lázně pro Teplice (model třetí varianty), 1967.
16. Miroslav Masák: Relaxační lázně pro Teplice (model čtvrté varianty), 1967.
17. Anton Cepka: Brož, 1977, stříbro, barveno, 14 x 7 x 2 cm.
18. Vladimír Kovářik: Kosmická sonda II, 1966, kombinovaná technika, 40 x 30 cm.
19. Anton Cepka: Objekt Planeta a sonda, 1980, stříbro, 13 x 6 cm.
20. Václav Cigler: Závěs a víceúčelový objekt, 1965, chrom.
21. Snímek Jiřího Suchomela a Emila Přikryla s modelem společenského centra v Peci pod Sněžkou, 1973.
22. Haus-Rucker-Co: Environment Transformers, 1968.
23. Pavel Brom: Miss Marsu, 1966, 100+1 zahraničních zajímavostí.
24. Jiří Toman: Ilustrace z publikace Poslední cesty kapitána Nema, 1966
25. Jaroslav Šůra: Obálka publikace Když ještě žili lidé, 1970.
26. Zdeněk Hölzel / Jan Kerel / Jaroslav Šafer: Systém GOBUŇKO (průvodní zpráva), 1974.
27. Jaroslav Šváb / Libor Fára: Obálka publikace Einsteinův mozek, 1960.
28. Josef Vachálek: Exteriérové zahradní plastiky, 1967-1968, sklo, sádra.
29. Hugo Demartini, Akce v přírodě, 1968.
30. Václav Cigler, Skleněná plastika se zrcadlově odrazným povrchem, 1969
31. Jiří Toman, bez názvu, 60. léta, fotografie, VČG v Pardubicích.
32. Miloš Ševčík, bez názvu, 1969, objekty z umaplexu.
33. Kamil Lhoták, Ilustrace z publikace tunel do pozítří, 1967.
34. Karel Honzík, Domurbia, 1965.
35. Jiří Kroha, Urbodům, 1970.
36. František Dörfl, Z kosmického cyklu, 60. léta.
37. Otakar Diblík, Fotografie oblohy, nedatováno.
38. Coop Himmelblau, Urban Fiction, 1968.
39. Pavel Nešleha, Model světelné stěny, přelom 60. a 70. let.

Stav beztlíže

1. Sputnik I v sovětské expozici Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1958.
2. Pavilon pošt a telekomunikací Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1957-1958.
3. Jean van Doosselaere / Jacques Moeschal / André Paduart: pavilon Génie civil Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1957-1958.
4. Guillaume Gillet / René Sarger / Jean Prouvé: Francouzský pavilon Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1957-1958.
5. Brána národů Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1958.
6. Brána národů Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1958.
7. Alexandre Kalder: L'apostrophe, 1958.
8. Jiří Novák: Mobil pro školu v Kladně, 1960-1970.
9. Vladimír Janoušek: Člověk dobývá vesmír, 1960.
10. Václav Cigler: Návrh relaxačního centra, 1972.
11. Hugo Demartini: Prostorová demonstrace 1968-1969.
12. Karel Malich: Mrak I (model), 1973.
13. Stanislav Zippe: Vznášející se konstrukce, 1963.
14. Stanislav Zippe: Prostor s umělou beztlíží, 1969.
15. Dobroslav Foll: Stav beztlíže, 1967.
16. Teodor Rotrekl: Stav beztlíže, 1967.
17. František Gross: Stav beztlíže, 1966.
18. „Spacewalk“ (Ed White ve volném vesmíru), 1965.
19. Jan Kaplický: Betonový dům, 1960.
20. Jan Kaplický: Víkendový dům, 1960.
21. Jan Kaplický: Útočiště, 1961.
22. Děvana Mírová / Marie Rychlíková: Model exteriérové keramické plastiky, 1958.
23. Jan Kaplický: Inflatable Cabin, 1969.
24. Jan Kaplický: Rampa soukromé vily v Praze, 1968.
25. Egon Eiermann / Sep Ruf: Pavilon SRN Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1957-1958.
26. Petr Brauner: Pavilon A výstaviště Flora v Olomouci, 1965-1966.
27. Miroslav Masák: Pavilon F libereckých výstavních trhů, 1964-1965.
28. Z. Djalagania / G. Tschachawa: Ředitelství mostů a dálnic, Tbilisi, 1976.
29. Yona Friedman: Prostorové město, 1958-1960.
30. El Lissitzky: Projekt mrakodrapu, 1925.
31. Superstudio: Continuous Monument, 1969.
32. Karel Prager: Federální shromáždění, Praha, 1966-1974.
33. Arata Isozaki: Muzeum umění, Kitakyushu, 1972-1974.
34. Karel Saudek: komiksová scéna z filmu Kdo chce zabít Jessii?, 1966.
35. Roger Vadim: snímek z filmu Barbarella, 1968.

Peace and Freedom

1. Záběr z výstavy Sovětské družice, Dům U Hybernů v Praze, 1958.
2. Záběr z výstavy Sovětské družice, Dům U Hybernů v Praze, 1958.
3. Bedřich Votruba: Plakát, začátek 60. let.
4. Lýdia Mészárosová-Čepková: Tři hvězdáři, 1963 – Letí raketa, 1960.
5. Karel Vávra: Reliéf Matka země, Ostrava, 1961.

6. Bert Heller: Detail mozaiky Život obyvatel Sovětského svazu, 1964.
7. Miloš Pirdek: Plakát, 1960.
8. Josef Kaiser: Café Moskau, Berlin, 1959-1964.
9. Bosko: Dekorativní panó Práce, mír, pokrok, repro in: Architektura SSSR, 1961.
10. Miloš Axman: Komunisté, 1960.
11. Kočněv / Silicin / Filipov: Dekorativní panó, repro in: Architektura SSSR, 1961.
12. Jaroslav Kándl: Karikatura, časopis Kultura, 1959.
13. Jiří Valoch: Mléčná dráha v souhvězdí Labutě; 100.00 hvězd-sluncí, Brandýs nad Labem, 21. VIII. 1930, 1973.
14. Jaroslav Šolc: Reliéf pro olomoucké hlavní nádraží, konec 50. let.
15. Jaroslav Šolc: Reliéf pro olomoucké hlavní nádraží, konec 50. let.
16. Jaroslav Šolc: Stopy na měsíci, Olomouc, 1970.
17. autor neznámý: Mozaika pro nádraží v Pardubicích, konec 50. let.
18. George Nelson: Ball Clock, 1964.
19. Jaroslav Moravec: Mozaika Vesmír pro nádraží v Chebu, 1962.
20. Svatopluk Pitra: Karikatura Beze slov, časopis Výtvarná práce, 1959.
21. František Gajdoš: Kosmos, začátek 60. let.
22. autor neznámý: Karikatura, repro in: Nová Praha.
23. František Gajdoš: Nástěnná malba pro bratislavské hlavní nádraží, 1960.
24. František Gajdoš: Nástěnná malba pro trenčínský Dom armády, 1985.
25. autor neznámý: Nástěnná malba pro nádraží Praha-Libeň, 70. léta.
26. Cubr / Hrubý / Pokorný: Osvětlovací těleso pro restauraci čs. Pavilonu Světové výstavy Expo 58 v Bruselu, 1958.
27. autor neznámý: Lustr-sputnik, Belgie, 1970.
28. autor neznámý: Lustr pro restauraci hotelu International v Brně.
29. Vojtech Fifik: Osvětlovací tělesa nádražní haly Nové Zámky, přelom 60. a 70. let.
30. Hans Harald Rath: Lustr-sputnik, Lobmeyr, 1963.
31. Otakar Binar: Osvětlovací tělesa televizního vysílače a hotelu Ještěd.
32. Marián Čunderlík: Intarzie pro divadlo v Komárne, 60. léta.
33. Václav Kautman: Mříž Vesmír – mříž Sputnik, 60. léta.
34. autor neznámý: Rozhlasový přijímač 320A Sputnik, Tesla Bratislava, 1961.
35. Stanislav Lachman: Vysavač Jupiter, 1956 – Miloš Hájek: Vysavač Pluto, 1954 .
36. Miloš Hájek: Skica kulovitého televizoru, 1969.
37. Miloš Hájek: Návrh kulovitého televizoru, 1969.
38. VAL (Kupkovič / Mecková / Mlynářčik): Heliopolis, 1968-1974.
39. Karel Hubáček: Televizní vysílač a hotel Ještěd, 1963-1973.
40. Emil Příkryl / Jiří Suchomel: Společenské centrum, Pec pod Sněžkou, 1973.
41. Karel Hubáček / Zdeněk Zavřel / Dalibor Vokáč: Česká bouda na Sněžce, 1975-1978.
42. Václav Cigler: Zemský povrch s oázou zeleně, 1967.
43. Richard Paulick: Návrh na centrální budovu východního Berlína, 1950.
44. Hermann Henselmann: Návrh ze soutěže Hlavní město NDR, Berlín, 1959.
45. Teodor Rotrekl: Ilustrace z publikace Technika překonává čas a prostor, 1955.
46. František Škoda: Ilustrace, časopis Pionýr.
47. Nikolaj Nikotin: Ostankinská televizní věž, 1963-1967.
48. Hermann Henselmann: Projekt berlínské televizní a vyhlídkové věže, 1959.
49. Karel Hubáček: Model televizního vysílače a horského hotelu Ještěd, 1964.

Jak vypadá vesmír?

1. Zdenek Seydl: Obálka publikace Labyrint, 1962.
2. Zdenek Seydl: Vazba publikace Labyrint, 1962.
3. Vratislav Hlavatý: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
4. Jan Koblasa: Základy geometrie XI, 1961.
5. Mikuláš Medek: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
6. Čestmír Krátký: Ilustrace povídky Žena z antisvěta, 1964.
7. Jan Kotík: Předšádka publikace Labyrint, 1962.
8. Ota Janeček: Předšádka publikace Labyrint, 1962.
9. Ota Janeček: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
10. Jiří Balcar: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
11. Jan Kotík: Postava v plném slunci, 1956.
12. Jan Kotík: Prostorová vitráž Slunce, voda, vzduch, 1957-1958.
13. Jan Kotík: Kresba v tiráži publikace Labyrint, 1962.
14. Obálka katalogu výstavy Jana Kotíka v Galerii čs. spisovatele, 1957.
15. Adolf Hoffmeister: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
16. Adolf Hoffmeister: Obálka publikace První lidé na měsíci, 1964.
17. Jiří Toman: Nepoužitá ilustrace k publikaci Labyrint, 1961.
18. Adolf Hoffmeister: Ilustrace k publikaci První lidé na měsíci, 1964.
19. Adolf Hoffmeister: Ray Bradbury, 1957.
20. Jiří Toman: Ilustrace k publikaci Poslední cesty kapitána Nemá, 1966.
21. Teodor Rotrekl: Plakát k filmu Mlčící hvězda, 1960.
22. Teodor Rotrekl: Plakát k filmu Ikarie XB1, 1963.
23. autor neznámý: Plakát k III. Mezinárodnímu festivalu populárně vědeckých filmů, 1960.
24. Teodor Rotrekl: Obálka publikace Akce L, 1956.
25. Teodor Rotrekl: Obálka publikace K mrakům Magellanovým, 1956.
26. Teodor Rotrekl: Obálka publikace Astronauti, 1956.
27. Teodor Rotrekl: Obálka publikace Akce L, 1962.
28. Zdeněk Mlčoch: Obálka publikace K mrakům Magellanovým, 1962.
29. Václav Bláha: Obálka publikace Aniara, 1966.
30. Teodor Rotrekl: Ilustrace k publikaci Astronauti, 1956.
31. Teodor Rotrekl: Ilustrace k publikaci Šest dnů na Luně 1, 1963.
32. Arnošt Košík: Plastika na pražském sídlišti Hloubětín, 60. léta.
33. Model rakety k filmu Mlčící hvězda, 1960.
34. Josef Istler: Ilustrace z publikace Labyrint, 1962.
35. Milan Míšek: Obálka publikace Raketová technika, 1962.
36. Adolf Hoffmeister: Ilustrace k publikaci První lidé na měsíci, 1964.
37. František Hudeček: Člověk se přibližuje k vesmíru, 60. léta.
38. Libor Fára: Obálka publikace Tunel do pozítí, 1967.
39. František Hudeček: Ilustrace z publikace Tunel do pozítí, 1967.
40. Obraz Františka Hudečka na obálce publikace Radar, 1971.
41. Jiří Toman: Ilustrace z publikace Labyrint, 1961.
42. autor neznámý: Sputnik nad domovním vchodem, Brno, konec 50. let.
43. autor neznámý: Sputnik před školním vchodem, Frýdek-Místek, 60. léta.
44. Jan Hána: Kosmonauti, 1985.
45. Jan Bartoš: Kosmonauti, 80. léta.
46. Památníku dobyvatelům kosmu, Moskva.
47. Otakar Schindler: Let do vesmíru, 1961, Ostrava .

Vesmír pro děti

1. Teodor Rotrekl: Stav beztlíže, 1967.
2. Bedřich Votruba: Návrh panelu pro rotundu BVV, 1961.
3. autor neznámý: Pavilon BVV, snímek z filmu Automat na přání, 1967.
4. autor neznámý: Pavilon BVV, přemístěno na severní Moravu.
5. Josef Saal / Jan Černý / Jaroslav Brychta: Sluneční soustava, 1957-1958.
6. Dana Olexová (3. ročník VŠUP): Astronauti (loutky pro film), 1960.
7. Libuše Niklová: Kosmonaut, 1964.
8. Jan Černý: Mars (skici k figurkám pro kompozici Sluneční soustava), 1957.
9. Josef Flejšar: Titulní list kalendáře Pragoexportu, 1961.
10. Josef Istler: Zbraň z filmu Ikarie XB1, 1963.
11. autor neznámý: Astronautická pistole, Ites, 60. léta.
12. Stanislav Lachman: Elektrický vysoušeč vlasů EM 521, 1955.
13. Z. Bauer / L. Obratová / V. Fixl: Soubor stavebnice raket a letadel, 1962.
14. Jiří Trnka: Astronom, 1948.
15. Ivan Čajda: Letíme vesmírem, 1959.
16. Teodor Rotrekl: rozkládací panorama kosmodromu, 60. léta.
17. Hergé: Les Aventures de Tintin. Objectif Lune, 1950-1952.
18. Ivan Čajda: Letíme vesmírem, 1959.
19. autor neznámý: Raketa Pionier, ZVS Dubnica, 60. léta.
20. Bohumil Míra / Milan Míšek: Letištní anténní domek, Tesla, 1968.
21. Zdeněk Miler: Snímek z filmu Krtek a raketa, 1966.
22. autor neznámý: Stolní kalendář, Tesla, přelom 60. a 70. let.
23. Bohumil Říha: Dětská encyklopedie, 1959.
24. E. Topicer: Auto s raketou, kolem roku 1961.
25. Fotografie z natáčení filmu Muž z prvního století, 1961.
26. Fotografie z natáčení filmu Muž z prvního století, 1961.
27. Jan Zázvorka s modelem jedné z raket k filmu Muž z prvního století, 1961.
28. Jiří Šašek v roli robota Emila, snímek ze seriálu Robot Emil, 1960-1964.
29. Jiří Melíšek / Jiří Havel, Robot Emil, 1968.
30. Břetislav Pojar: Kočičí škola (skica k animovanému filmu), 1961.
31. Břetislav Pojar: Snímek z animovaného seriálu Pojd'te pane, budeme si hrát, 1965.
32. Jaroslav Němeček: Čtyřlístek dobývá vesmír, 1969.
33. Břetislav Pojar: Snímek z animovaného seriálu Pojd'te pane, budeme si hrát, 1965.
34. Jan Kubíček: Plakát k filmu Muž z prvního století, 1961.
35. Teodor Rotrekl: Plakát k filmu Ikarie XB1, 1963.
36. Dimitrij Kadnožka: Plakát k filmu Klaun Ferdinand a raketa, 1963.
37. Stanley Kubrick: Záběr z filmu 2001: Vesmírná odyssea, 1968.
38. Dobroslav Foll: Plakát k filmu 2001: Vesmírná odyssea, 1970.
39. Zdeněk Němeček: Model funkční plastiky pro dětské hřiště, 1960.
40. Zdeněk Němeček: Funkční plastika pro dětské hřiště Sputnik, 1960.
41. neznámý autor: Model funkční plastiky pro dětské hřiště, 1960.
42. Gorazd Čelechovský: Model prostor pro hry dětí ze sídliště Etarea, 1966-1967.
43. Jiří Novák: Model funkční plastiky pro dětské hřiště, 1960.
44. autor neznámý: Dětská plastika na Stalinallee v Berlíně, přelom 50. a 60. let.
45. Jiří Novák: Kosmodrom, před 1964.
46. Josef Souček: Model funkční plastiky pro dětské hřiště, 1960.
47. Josef Malejovský / Antonín Strnadel: Mozaika pro Dům československých dětí, 1964.

48. Zbořil / Mašek: Interiéry Domu československých dětí s kulovitými lampičkami, 1964.
49. Ladislav Guderna: Mozaika Astronauti pro Dům československých dětí, 1964.
50. Ladislav Guderna před bruselským Atomem, 1958 .