

Miroslav Zelinský

Infantokracie v 35 obrazech aneb zrazené dědictví Philippa Otto Rungeho

Předmětem našeho zájmu jsou malby a především domovní sgrafita na fasádách obytných domů postavených od konce čtyřicátých let na českých, moravských i slovenských městských sídlištích, ale pro některé příklady se uchýlíme i do nepřilíš vzdáleného německého prostředí některých měst byvší Německé demokratické republiky. Jejich motivické dominanty si berou své inspirace v rostlinném a geometrickém ornamentu, ve zvířecím a především pak v lidském světě. Floristická ornamentalistika má svůj velký inspirační vzor v lidovém umění. Odkazuje se tak jednoznačně k jedné z hlavních charakteristik socialistickorealistického umění, které právě v lidovosti spolu se stranickostí a typizací hledalo tvarové a tematické zdroje vlastní legitimacy.

Zvířecí motivy jsou specifickým rysem odvolávajícím se na tradici domovních znamení, ale v důsledku ji vlastně degradují a svými stylizacemi často i popírají. Zvířata v domovních znameních mají svůj původ v dávné historii především jako identifikační rys nějakým způsobem spjatý s historií domu, jeho uživateli, činnostmi, které se zde vykonávaly apod. Autoři výzdoby domů prvních novodobých sídlišť stáli před úkolem vytvořit pouze emblém, významově vyprázdněnou kopii principu, který by snad nějakým způsobem odkazoval k tradici jako takové a který by případně a nanejvýš mohl sloužit jako identifikační lokalizační znamení. A také právě tímto odkazem ještě dále legitimizoval něco, co svou hlavní platnost odvozuje ze základů bytostně pochybných. Tyto typy výzdoby najdeme například v Ostrově nad Ohří, v Odolena Vodě, v Porubě/Nové Ostravě, ve Zlíně (obr. 1), Havířově, Handlově, Žiaru nad Hronom, Bratislavě apod.

Nejvýraznějším způsobem výzdoby však zůstává figurální tvorba, ať v podobě trojdimenzionální nebo plošné. Vždyť člověk stál v centru celého ideologického konceptu, jak jako jeho subjekt, tak také objekt, jako oddaný vykonavatel, oslavovaný hybatel dějinnými procesy, ale také zatraceníhodný nepřítel. V praxi pak byla pozornost samozřejmě soustředěna především na první skupinu. Veřejný prostor nebyl určen k tomu, aby jej „hyzdily“

podobizny „škůdců“.¹ A že jde, obzvláště v politických souvislostech, ojev vysoké citlivosti, o tom svědčí reakce kritiky i dotčených na výstavu české výtvarné skupiny Poda Bal s názvem *Malí(k) urvi* (Špálova galerie, Praha 2000). Tvořily ji fotografické portréty a biogramy osob, které jsou dodnes veřejně činné a které se více či méně problematicky diskreditovaly spoluprací s komunistickým režimem.

Z řečeného tedy vyplývá, jak asi budou stylizovány figurální charakteristiky, kterým se chceme dále věnovat. Pro vstupní naladění, vytvoření situace receptivity, přetiskujeme, pro tyto potřeby bez bližšího interpretačního komentáře, jedinečnou obří malbu (15m x 6m, obr. 2 a 3) na čelní stěně foyeru byvšího hotelového domu a dnešního soukromého „Gästehausu“ v hlavním městě Durynska, v Erfurtu (autoři Terber/Wagner, 1972). K tomu snad jen malou statistiku, toto „erfurtské DDRama“ sestává ze 26 postav, z toho 2 děti a 8 žen (sic!), v centru jsou obří dělník a voják, najdeme zde skupinky symbolizující kulturu, zemědělství, vědu, dělnickou třídu s armádou (obr. 2, 3). Dílo velmi pravděpodobně představuje ohlasovou reakci na výtvarnou iniciativu nástěnných maleb (Wandbildaktion), jejíž díla byla vystavena na počátku září 1949 v Drážďanech v rámci druhé německé umělecké výstavy. Ta soustředila 680 děl ze všech čtyř okupačních zón a mezi nimi i 13 velkoformátových nástěnných obrazů (FLACKE 1995).

Porubský cyklus

V centru naší pozornosti bude soubor 35 nástěnných sgrafit na ulici Porubská v Ostravě. Chápeme je synekdochicky, ve smyslu pars pro toto, tedy jako část reprezentující celek toho žánru výtvarného umění, který se především ve figurální tvorbě stal součástí veřejně publikované tvorby padesátých let a který zahrnujeme, z nedostatku jiných terminologických a metodologických opor pod pojem socialistický realismus. Jsou dílem Luboše Syneckého (nar. 1925) a Vojtěcha Berky (1919–1991) z druhé poloviny padesátých let století již nenávratně minulého (obr. 4).

I v podmínkách opulentního socialistického realismu, pro který je monumentální tvorba nešetřící materiálem ani prostorem typická, byl cyklus 35 fresek s výjevy dětských her výkonem výjimečným. Vstupme však nejdříve do architektonického a urbanistického kontextu, od něhož jsou nástěnná

¹ Dávno předtím, než se autor těchto řádků rozhodl, kudy povedou jeho profesní kroky, se ve vyprávění gymnaziálního pedagoga setkal s výjimečným případem veřejné „ostrakizace“ hřištníků. Šlo o obří portréty obyvatele Oděsy, kteří se v nedávné době opili, skončili v péči milicionářů a kromě jiného byli potrestáni zveřejněním své podobizny na hlavním náměstí pod hlavičkou Naši opilci.

díla, jako pevná součást stavby, respektive staveb, neoddělitelná. Dříve totiž než je divák příjíždějící od jihu spatří, musí projet vstupní branou zamýšlené Nové Ostravy (dnes městské části Poruba), tzv. obloukem. Ten byl při vzniku inspirován Palácovým náměstím v Petrohradě, tehdejší Leningradě, jeho autorem je brněnský architekt Evžen Šteflíček. Jedná se o velkorysý obytný komplex vystavěný na půlkruhovém půdorysu, s věží na západní straně. Nad obloukovitým vjezdem je sousoší (obr. 5, 6), jehož podobu a souvislosti komentuje kunsthistorik Martin Strakoš takto: „Zatímco na vzoru – budově Hlavního štábu v Petrohradě – je umístěno sousoší vozataje s velkým spřežením koní jako symbolu síly a moci, v našem případě vrcholí stavba téměř domáckým výjevem: muž vracející se ze zaměstnání vede kolo, vítá ho žena s dětmi. Uprostřed jsou hornická kladívka ve vavřínovém věnci a v druhé polovině sousoší žena se psem u nohou rozmlouvá s muži (dělníky či projek-tanty Nové Ostravy?“ (STRAKOŠ 2005: 16–17).

Po přibližně třech stovkách metrů nemůže náš host přehlédnout rohový dům urbanistického areálu zvaného „Věžičky“ (autorem je Boris Jelčaninov). Na metr širokém pásu, přerušovaném okny a umístěném pod klasicizující římsou je vytvořeno 29 sgrafitových fresek – „oken“ s motivy dětských her, další najdeme ve spodní části arkýřů. V době, kdy toto leporelo sui generis působilo nejintenzivněji, tedy tehdy, když bylo nové, byl blok domů v porubských „Věžičkách“ posledním hotovým sídlištním komplexem rozestavěné Poruby. Po průjezdu zmíněnou majestátní branou od jihu se tedy oko pozorovatele uklidnilo na sedlových střechách nízkých třípatrových domků dvouletky, aby bylo opět fascinováno nejprve právě pětipodlažním rohovým domem se sgrafity a vzápětí osmipodlažním středovým domem s velkým obloukovým průjezdem do dvorního traktu, údajně inspirovaným dnes již neexistující renezanční věží pražského domu U Lhotků z nároží Václavského náměstí a Vodičkovy ulice. Tento impozantní vstup do symbolického světa mladosti důsledně souzní s dobovou realitou, příchodí vstupoval do jednoho z nejmladších sídel po válce se obnovující republiky, přímo pak do klidové, obytné zóny města, které stálo v dobové hierarchii hodnot a preferencí na jednom z čelných míst. Nová Ostrava/Poruba měla poskytovat komfortní bydlení mnoha tisícům nových zaměstnanců vznikajícího obřího metalurgického kombinátu, Nové Huti Klementa Gottwalda (dnes Mittal Steel).

To vše by mohlo a mělo autory inspirovat a vést k promyšlené a cílevědomé práci na leporelové kompozici v duchu vládnoucího ideově-estetického paradigmatu. Protože se jednalo o zónu klidu, prostor pro bydlení a odpočinek určený zaměstnancům hutních a důlních provozů „černé“ Ostravy,

nebylo by pravděpodobně příliš vhodné **před-stavit** před oči jeho obyvatel obrazy pracovních činností, jinak docela obvyklé a frekventované téma děl fungujících ve veřejném prostoru a právě pro něj určených. Tematika dětí a dětství se tak nabízí docela přirozeně a bezprostředně. Děti jako téma figurálních kompozic pro veřejné prezentace ve všech svých profánních významech navíc jednoznačně představují měkčí variantu reprezentace politické moci, na rozdíl od obrazů žen a mužů. Metaforika dospělých je s pilíři totalitní moci svázána demonstrativněji a persvazivněji. Dospělé ženy jsou často koncipovány přímo jako alegorie národa či vládnoucí a jediné strany, muži pak v maskulinních významech síly, rozhodnosti, odvahy a odhodlanosti symbolizují moc, případně vůdce (KLINGER 2002).

Představené obrazy dětí se snaží postihnout komplexitu aktivního dětského světa prostřednictvím nejrozumnějších typů her. Od sporadického reprezentování dělnických a rolnických profesí (především skrze atributy nástrojů určených k polním pracím a stylizace stavebních prací) můžeme zde vidět i mladé intelektuály, přesněji mladou „pracující inteligenci“: chlapec čtoucí si v leporelu, jiný čtenář knihy, chlapec s plány na stavbu věže. Většina dětských postav je však zobrazena při tradičních hrách a pohybových aktivitách: kopaná, hra na slepou bábu, pouštění draka, rozdělování podzimního ohničku, hon na motýly, hraní s panenkami, jízda na koloběžce atd. (obr. 7).

První a poslední postava celého cyklu tvoří kompoziční rámce, na počátku si nahý chlapec čte v leporelu, na konci mu k onomu leporelu přibýly role papíru, snad s plány dalšího rozvoje města, společnosti či celé civilizace.

Autoři podle našeho názoru nevyužili nabídnutého rozsáhlého prostoru k vytvoření očekávané narativní struktury, respektive narativních struktur – příběhů celého sgrafitového „leporela“, tedy například naznačení potenciálního ontogenetického vývoje dítěte v ideologických souvislostech, od okamžiku, kdy si teprve hrát začíná, až po vědomou hru na dospělé s cílem vybudovat šťastný svět i život v něm. Svědčí o tom například nemotivované a nepravděpodobné, nehierarchizované střídání her různých typů a náročnosti a také nemotivovaná a nedůsledná práce s nahotou zobrazených dětí. Neplatí přitom jednoduchá logická úvaha, že čím víc je hra jako by pro starší děti, tím méně nahoty.

Také z hlediska časového není kompozice postavena cílevědomě. Sémanticky exponovaná místa počátku a konce tvoří sice svorník, kterému lze přiznat lineární chronologii (chlapec na konci je zřejmě starší než ten na počátku), prostor mezi nimi je však „zabydlen“ bez ohledu na časové hle-

disko. S výjimkou samostatné kompozice čtyř ročních období, které budeme věnovat zvláštní prostor.

Oba autoři byli absolventy vysokoškolských učilišť a znali tedy velmi dobře vývoj umění. Citace gest i figurálních stylizací zde najdeme tedy docela přirozeně, ovšem v míře podstatně menší než bychom očekávali. Obzvláště Luboš Synecký totiž byl velkým znalcem renezančního umění (v jeho pozdějším díle najdeme výrazné odkazy například na Botticelliho – obr. 8, 9).

Nepřekvapí nás proto například podobnost dvou malých cherubů v arkyři pod alegorií čtyř ročních období s Raffaelovými andílky, podobně karyatida vracející se z koupaliště či malý discobolos (obr. 10).

Roční období

Zmínil jsem alegorii střídání ročních období, jedno z velmi frekventovaných témat středověkého i novodobého a moderního výtvarného umění, ale také hudby či poezie. To, které máme před sebou na fasádě domu ulice Porubská, má svá výrazná, především tematická specifika a je dílem *sui generis* nekanonickým.

Inspirační zdroje můžeme identifikovat tři. V první řadě a chronologicky vzato jsou to dva Raffaelovi andělci v nejspodnější části porubské kompozice, podobně jako na Raffaelově Sixtinské Madoně. Jejich symbolický význam, přílnavě souznící s dobovým výkladem padesátých let vizionářsky pojmenoval v 18. století německý romantický básník a kunsthistorik Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798): „Pozorujeme-li dítě líbezného vzhledu, rádi a lehce zapomínáme na složitost světa, náš pohled se ponoří do nádherných čistých rysů a děti nás obklopí jako **proroci krásné budoucnosti**, jako jemné rostliny, které se nevysvětlitelně vrátily z dávno uprchlých zlatých let [...] dítě je samo krásné lidství. Takové děti, jsi nám, ó Raffaelo, představil.“ (WACKENRODER 1991: 183–184, přel. a zvěr MZ). Vyznání jako vystřižené z ideologické příručky vysokého činitele pro kulturu.

Mnohem více však (především významově, ale i ztvárněním) Berkovy/Syneckého dětské figury upomínají na období dětských motivů v díle Josefa Mánesa, spoluautora ideje češství, výraznou osobnost českého národního obrození (obr. 11).

Postoj české oficiální kultury po únoru 1948 k tomuto období národních dějin je více než pozitivní. Jeho přesným analytikem je v několika významných publikacích Vladimír Macura. Ten vidí dvě základní funkce při dobovém využívání obrozenských inspirací: „Na jedné straně funkci regulativní, normativní: kladla na současnost normy zkonstruované z dílčích momentů

tradice ([...] za cenu její podstatné celkové deformace dané propojováním prvků z různých časových rovin a důsledným potlačováním všeho, co se nehodilo). Na straně druhé měla funkci, kterou bychom mohli označit jako adaptační. Nový svět socialismu byl předkládán jako tradiční, autentický svět »českých hodnot«. Národ se zdál být od nich pouze vzdálen buržoazní kulturou, která přerвала přirozené lidové kořeny, na nichž stavěli naši »buditelé«. Budování nové kultury tak bylo podle této logiky návratem k vlastním základům, z nichž se zrodila česká kultura a od nichž byla v podstatě cizorodými zásahy odvedena, tedy návratem k přirozenosti.“ (MACURA 1992: 64).

Tyto věty platí velmi intenzivně právě o vztazích Mánesových a Berkových/Syneckého dětí. To, že mezi daty vzniku obou děl leží přesně celých sto let považuji za příznačné, a také za svérázný hold tvůrců novodobých jednomu z hlavních spoluautorů ideje češství.

Mánes maloval alegorické cykly *Život na panském sídle* a *Zima a jaro* a *Léto a podzim* na Dražanské vysočině v Čechách pod Kosířem v průběhu roku 1856. Tehdy mu svět dětí představuje únikový utopický prostor blaženého života, v onom tragickém roce totiž umírají jemu blízcí Karel Havlíček Borovský a Josef Kajetán Tyl (ten byl v revolučním roce 1848 velitelem setniny Svornosti, jejímž příslušníkem byl právě i Mánes). Odchod obou chápe malíř jako velkou ztrátu, jemu samotnému pak zbývá už jen pět let života. Svět dětí je Mánesovi ještě před sto lety světem přítomnosti, akvarelový cyklus *Život na panském sídle* je záznamem jednoho šťastného dne, který začíná ranní toaletou malé zámecké paní, dále následuje koupání a vyjížďka, práce na zahradě a vinobraní, honba a rybolov se střídají s vážnějším počínáním, s malováním, ručními pracemi a předčítáním na výletě. Den končí projíždkou na loďce, hostinou, tancem a koncertem a posléze doznívá v loučení (obr. 12–15).

Figury jsou sice rodově odlišeny, nikoliv však výslovně pohlavními znaky, ale spíše barvou vlasů a stylizací postoje (blondaté holčičky a tmavovlasí klučičci jako tanečníci), oděvními atributy (klobouk lovce, stuhy ve vlasech, vějíř) a rolemi, které na obrazech hrají (hoši v Honbě, zpěvačka s partiturou v Hudbě). Rej andělských ratolestí je vyjádřením kontinuity s velkými světovými učiteli renezanace a baroka, jejichž přítomnost v dobovém povědomí byla živá a soustavná (na maškarní ples spolku Concordia v roce 1848 se dobové umělecké mládí převléklo mimo jiné za Tiziana, Holbeina, Rubense, Rembrandta ad.)

Obrazy dětí v padesátých letech minulého století mají oproti Mánesovu důrazu na přítomnost význam posunutý i ve smyslu časovém: „Vize šťastné

epochy je spojována především s dětmi a mládeží, ti se stávají jedinými pravými »novými lidmi« ráje“ (MACURA 1992: 13). V emblematicke stalínismu je s pojmy „ráj“ a „děti“ spojeno také jaro, případně léto a samozřejmě slunce. V tomto smyslu zesiluje nahota „porubských“ dětí významy čistoty, neposkvrněnosti, příslušnosti k ráji. Jde o děti budoucnosti, tedy děti jara, podobně i stylizace herních situací se většinou vztahuje k tomuto ročnímu období, respektive obdobím – koupání, kopaná atd. Tam, kde je nutno podzimní a zimní období zobrazit, jako v alegorii ročních období, zůstanou děti nahé i na bruslích a s hokejkou a se sáňkami, neoděny ani symbolicky, podobně jako nebyla oděna ani zima Mánesova (obr. 16, 17).

V tomto světle se ale také jeví nahota cherubů jako přirozený vyvažující prvek ke krycím (i ve smyslu maskovacím) funkcím uniformy jako jednomu z konstitutivních principů architektury sorely. Ve studii *Architektura disciplíny a mobilizace* pojmenoval a doložil tento princip Jindřich VYBÍRAL (2003). Charakterizuje tak jeden z nejzřejmějších, nejočividnějších konstitutivních principů architektury padesátých let. Uniforma je jedním z klíčových symbolů totalitního státu a jako forma odívání má své charakteristiky, z nichž nejdůležitější jsou opět dvě, ve své podstatě opět ambivalentní. Ta první nositele uniformy zařazuje do velkého celku, je znakem příslušnosti, ta druhá slouží k hodnotovému/hodnostnímu odlišení právě v rámci konkrétní skupiny. Uniforma hrála velmi důležitou roli v rituálech, kdy se moc předváděla a kdy zároveň tímto předváděním svou podobu estetizovala, tedy při vojenských přehlídkách a dalších státně-stranických rituálech. Vybíral demonstruje roli uniformy na protikladu k občanskému oděvu a odtud vede paralelu k architektuře: „Jestliže tedy funkcionalistická stavba připomíná společenský oděv západní civilizace, pak se okázalé fasády stalinského klasicismu podobají slavnostní vojenské uniformě. Proti jednoduchému, zdrženlivému obleku, jenž se od statisíců jiných liší jen v nuancích střihu, barevného řešení či materiálu, stojí nápadný, bohatě zdobený a výrazně barevný kostým. Rozdíl nespočívá jen v potlačení vnější reprezentace u obleku a naopak ve výstřednosti uniformy. Odlišnost obou forem oděvu je také strukturní a dá se popsat termíny architektonické teorie. Vojenský stejnokroj je zhotoven jakoby »tektonicky«: hodnostní označení, výložky, lemovky, lampasy, šerpy, pásy ba i kapsy jsou našity či jinak přidány k podkladu a tvoří tak jakýsi rám, který vyjadřuje »statiku« oděvu. Civilní oblek je naproti tomu »stereotomický«, vyrobený z jediného materiálu a s dodatečně »vyhloubenými« otvory.“ A podobně jako v případě dětského archetypu i zde se dostává ke slovu psychoanalýza. Klasicistní (a tedy i socrealistická) architektura „oži-

vovala předvědomé představy, především emocionální potenciál vertikály, která odnepaměti podtrhuje hierarchii, izolaci, ambice a soutěž [...]. Řád, hierarchie a formální organizace klasicistní architektury má svůj původ v proporcích lidského těla [...] tento systém se však vztahuje nikoliv k rodově ambivalentní, nýbrž mužské postavě.“ (VYBÍRAL 2003). Ta je tedy implicitně přítomna i v našem velkém dějinném příběhu, když není přímo realizována na fasádě.

A jak se (kromě obrazů bezprostředně nahých dětských postav) projevuje ve sgrafitech rodové hledisko? Dívky jsou v převážné většině zobrazeny v očekávaných rolích a s očekávanými atributy. Hrají si s kočárky, panenkami a plyšovými medvídky, jsou lyricky zasněné, mají v rukou kytičky a švihadla a jsou obletovány malými ptáčky. Přebírají tedy typické (sic!) role patriarchálně strukturované společnosti. Je jim, stejně jako jejich reálným předobrazům, přidělena role, která je připravuje na budoucí matky. Nejsou spojovány se vzděláním nebo s rozhodováním a vůdcovským principem. Tyto stylizace jsou vyhrazeny jejich chlapeckým protějškům.

Obraz, obrazy dítěte jsou jednou z kanonických podob sebe-prezentace a sebe-reference stalinismu a samozřejmě i jeho pozdějších sofistikovanějších variantních a již ne tak krvavých podob uspořádání věcí veřejných na území tzv. východního bloku. V obraze dítěte se koncentrují všechny velké ideologické principy rudého totalitarismu, především jeho bazální orientace na budoucnost. Tuto vlastnost pojmenovává v archetypu dětského principu již JUNG (1997: 227-263) a později ji do kolektivního vědomí transformuje Jacques Lacan.

Další klíčovou vlastností je převzetí spasitelské role. Na přelomu epoch dochází k potřebě instalovat nového boha, spasitele, protože se ztrácí minulost a s ní i starý spasitel. Dítě je k tomuto procesu nejvhodnější, jednak má před sebou budoucnost, podle dobového kánonu vždy jen tu jedinou pravou a správnou, jednak je univerzálně nositelem pozitivních hodnot jaksi a priori.

Je potřeba připomenout, že aspekt božství je pro naši kulturu (ale nejen pro ni) v dítěti přítomen takřkajíc samozřejmě. Souvisí to s jeho základní budoucnostní orientací, s jeho schopností sjednocovat protiklady, vytvářet celek. Evangelijní ikonografie pro nás vytvořila především dva obrazy Krista spasitele. První je v dětském věku, druhý ve zralém v období před jeho ukřižováním.

V případě našich sgrafit jsme i při tomto úhlu pohledu, a už poněkoli káté, v situaci ambivalence. Na jedné straně jsou děti zachyceny v situacích ryze profánních, bezprostředně spjatých s kulturou dané doby (stavební

plány, kopaná, bruslení), na straně druhé můžeme identifikovat situace, figurální stylizace a gestaci archetypální, místy až pohanskou (tanec, běh, udržování ohně, lov).

Předvedme si v těchto souvislostech detailněji „oltářní“ realizaci dětských motivů na východní stěně komplexu budov na Porubské ulici.

Cum tacet, clamat – Mlčí-li, křičí

Podívejme se teď na alegorický cyklus ročních období ještě z jiného úhlu pohledu, ve smyslu Ciceronovy maximy z titulku této podkapitoly. Slavoj Žižek je mimo jiné autorem tří nerozsáhlých esejů, které vyšly pod souhrnným názvem *Mor fantazií* a které reflektují zdroje, hlubinné motivace a projevy ideologií, především těch totalitních. Hned na počátku zde autor naráží na velmi důležitou vlastnost ideologických diskurzů, když říká, že „zhmotňování ideologie ve vnějškové materiálnosti zviditelňuje, činí zjevnými, inherentní antagonismy, které si explicitní formulace ideologie nemůže dovolit přiznat: jako by ideologický systém musel, má-li normálně sloužit, poslouchat jakéhosi »dávblíka« zvrácenosti a vyjadřovat své inherentní antagonismy ve vnějškovosti své hmotné existence“ (ŽIŽEK 1998: 10). Slovinský sociolog a filozof vše dokumentuje na příkladu, který je blízký tématu naší práce, na vztahu architektury a ji doplňující figurální výzdoby. Budovy veřejných institucí byly v sovětském Rusku často zdobeny jednou či dvěma sochami dělníka, případně dělníka s rolnicí. Postupem času sochy mohutněly a budovy, kde pracovali skuteční lidé, se stávaly pouhým piedestalem pro obrazy ideálního člověka. Totalitní ideologie tak deklarativně zdůrazňovala zájem o člověka jako hlavního strůjce nové doby, na druhé straně právě tohoto člověka po statisících a milionech likvidovala ve vyhlazovacích zařízeních všeho druhu.

Tady je tedy implicitně formulováno východisko možnosti interpretace jevů tvořené skutečnosti prostřednictvím přemýšlení o nediskurzivní povaze jejich receptivního působení. Řekl jsem „tvořené skutečnosti“, záměrně se totiž snažím nevymezit a neomezit předmět zájmu přítomností nebo naopak striktní absencí estetické funkce. Předmět našeho zájmu se totiž nachází na bezprostřední hranici obou situací.

Také druhý inspirační zdroj tohoto našeho vhledu do procesu nondiskurzivního myšlení kopíruje předmět zmíněného zájmu. Jde o názory francouzského historika umění Georgese Didi-Hubermana. Odkazujeme na tomto místě k obsáhlé monografii *Fra Angelico* s podtitulem *Nepodobnost a figurace*. Didi-Huberman zde objevně nachází skryté významy a poselství Fra

Angelica nikoliv v zobrazených figurách mistrových fresek, ale v abstraktních barevných skvrnách kolem nich, konkrétně jde o Madonu stínů z poloviny 15. století z chodby florentského kláštera San Marco (DIDI-HUBERMAN 1995). Ukazuje tak na to, co paralelně s ním naznačil v práci *Pravda v malířství* Jacques Derrida, tedy sémanticky problematickou funkci rámu ve výtvarném umění (DERRIDA 2003). Rám je pro interpretaci klíčovým, protože vstupním místem do estetického předmětu, v okamžiku jeho uchopení, „prolomení“, začíná proces konstituování estetického objektu. Jde o specifickou část prostoru i v metaforickém smyslu. Patří estetickému předmětu, který ohraničuje, limituje, ale zároveň je součástí světa vnějšího; patří tak oběma světům zároveň. Může předmět oddělovat dvojím způsobem, může říkat, 1) že nemá nic společného se světem kolem; 2) že je pevnou součástí tohoto světa. Rozděluje jeho celistvost na „uvnitř“ a „vně“. To, co je uvnitř, může být k němu lhostejné, může jej chtít vtahovat do sebe, ale také odpuzovat.

Podle našeho názoru je na místě opět mluvit o non-diskurzivitě, tedy takovém způsobu poznání, který formulovali, ale především praktikovali novoplatonici a který je vystavěn na důvěře v neexaktní způsoby poznávání, jinými slovy čtením/ne-čtením textů i „textů“ prizmatem sebeidentifikace s objektem zájmu (RAPPE 2000). Čtením především toho, co vypovídající objekt o sobě říct nechtěl, co, většinou nevědomě, ukryl do rámce referenční výpovědi, rámce hodnotového i výrazového, co na sebe prozradil tak, jako na nás kupříkladu naše podvědomí prozrazuje utajované postoje, pocity, pohnutky v okamžiku přechodu.

Podívejme se pod zorným úhlem těchto inspirací na porubské sgrafito čtyř ročních období (obr. 18).

Na obrázku vidíme osově centrovanou, tedy s jistou mírou zjednodušení „oltářní“ kompozici představovanou dvěma sedmičlennými skupinkami hrajících si dětí. Jde jednoznačně o alegorii střídání ročních období. V povětrnostními vlivy již poničených rozích stylizovaně renesančního štítu dnes chybí pracovní výjevy z hutnických a hornických profesí. Ty ovšem zase berou svůj ikonografický model v kanonických zobrazeních svatého Jiří s atributem kopí vetknutého „v chrťán dračí“. Tím drakem je zde ovšem žhavá hmota taveného, zpracovávaného (a tedy kroceného) železa. Uprostřed je, opět velmi stylizovaně (až floristicky), zobrazen hutnický nástroj na sbírání strusky z povrchu rozžhaveného železa. Plameny se kolem rukjeti ovíjejí jako stvolý popínavých rostlin. Nad tímto výjevem je dosud ještě zčásti čitelný nápis „Z ocele pěstí, vzdělání silou hajte svá práva i světa mír“.

Explicitně, jak obrazem, tak slovem se do kontextu dětského světa dostává metafora železa a oceli, jedna z těch, které celou situaci budování nového světa souvisle doprovázejí jako vlastnost osobní i vlastnost celé doby a společnosti. Prostor Nové Ostravy je k tomu navíc velmi příhodný, právě zde, v těchto domech, bydleli ti, kdo těžkou prací v hornických a hutnických provozech onen reálný základ metafory železa a oceli vyráběli. Je to jedno z obrazných pojmenování, které mají oba největší totalitní režimy 20. století společné (srov. GÜNTHER 2006).

Ve spodní části kompozice pak leží, respektive batolí se dva již vzpomnutí cherubínci. V obrazech dítěte se přejímá především romantická ideologická stylizace dítěte jako naděje pro budoucí život. Ve středoevropském prostoru založil tuto tradici Philipp Otto Runge, německý malíř, který spojil figuru dítěte s rostlinnými ornamenty a v naší interpretaci nám reprezentuje (po Raffaelovi a Mánesovi) onen třetí inspirační zdroj.

Samotná několikadílná nástěnná kompozice bere ovšem svůj pravzor z dob podstatně vzdálenějších. E. H. Gombrich ji situuje až k byzantské tradici, která v nástěnných malbách vytvořila a prosadila významově sestupnou hierarchii. Nejvýše býval v chrámu na čelní stěně nad oltářem zobrazován Kristus, pod ním Panna Maria, archandělé a nejvyšší světci, pod nimi světci řadoví atd. (GOMBRICH 2003: 141). A tak i zde je v této hierarchii nejvýše reprezentant a nositel „nejvyšší dobové svátosti“, tvrdě pracující dělníci z těžkých hutních provozů, pod nimi 14 svatých v rituálu dětských her a úplně nejníže přihlížejí, jako v kompozici Sixtinské Madony, dva ležící nazí cherubínci, bezstarostní a bezbranní, čistota a budoucnost v krystalické podobě.

Ano, děti jsou naše budoucnost i současnost, nic není důležitějšího než jejich štěstí. Jejich představená stylizace však v sobě nese konotace, které až tak v souladu s ideologickou direktivou nejsou. Prezентовaná andělskost odkazuje k tomu, že skutečný ráj se bude pro smrtelníky realizovat až za horizontem jejich života, v křesťanském ráji, a že tudíž dětství je dnes posledním obdobím, kdy má člověk nárok být ještě šťasten. Zobrazený text je již v tomto smyslu explicitnější a mluví jednoznačně o obraně, tedy v kategorii militantní. V protikladu k mírovému, takřka přírodnímu, pastorálnímu výjevu artikuluje boj za konkrétní cíle – mír a právo, i metody a prostředky, kterými má být veden – péstí a vzděláním (právě v tomto pořadí). Mimochodem, ani jeden z obrázků nenese motiv zápasu nebo boje (snad kromě výjevu z kopané, zde je ovšem aspekt hry primární). S obrazy zbraní se pak nesetkáme vůbec. Celý výjev, hodnotově i emocionálně homogenní, ovšem výrazně (byť jak uvidíme pouze zdánlivě) narušuje postavička čurajícího chlapečka na konci

letní části obrazového cyklu. Klučík vykonává svou přirozenou potřebu ve směru ven z obrazu, překračuje rám a shodou okolností „čurá“ do okna jednoho z bytů za zdmi domu. Toto drobné ukročení z kanonické hodnoty obrazu ovšem rozhodně není proti duchu celého výjevu. Drobné a sporadické humorné rysy výjevu nejsou popřením, ale naopak zdůrazněním ideologické lži. Obrazem čurajícího chlapce jako by autor říkal: Já si mohu dovolit malou odchylku od kanonického obrazu ideálu skutečnosti, protože cílem je pouze větší iluze ideálu a svobody ve světě za ostatním drátem (obr. 19).

Již vzpomenutý Slavoj Žižek to formuluje velmi přesně: s ideologií se vnitřně identifikujeme, či přesněji ona se nás zmocňuje právě tehdy, když si zachováváme vědomí, že s ní nejsme úplně identifikováni, že se pod ní skrývá mnohotvárná lidská osobnost: „postoj »ne všechno je ideologie, za ideologickou maskou jsem také lidská bytost,« je **vlastní formou ideologie**, formou její praktické účinnosti. Nejde tedy o to, že neexistuje žádná ideologie bez transideologického (ideologii zdánlivě překonávajícího) autentického jádra, ale spíše o to, že právě a jen odkaz na takovéto transideologické jádro umožňuje fungování ideologie“ (ŽIŽEK 1998: 47). Odhalování těchto transideologických jader je cestou k odhalení samotné ideologie. Z jiného úhlu pohledu – ideologický postoj je kritickému pohledu i v projevech zdánlivě ideologie prostých neukrytelný.

Jednou z organických, inherentních vlastností ideologií, především těch totalitních, ale nejen jich, je militantnost, zjevná i skrytá, diskurzivní i non-diskurzivní. A to vše samozřejmě přes permanentně a na všech úrovních deklarovanou mírumilovnost a mírotvorství.

V nondiskurzivní rovině si můžeme jít pro příklad do již vzpomenutého hlavního města spolkové země Durynsko (dříve ovšem součást Německé demokratické republiky). Malba na stěně univerzitní budovy se hlásí do roku 1969 a představuje trojici hrajících si postav. Jsou orientovány ve výrazné vertikální perspektivě, byť reálná je jejich linearita – chlapec s děvčetem stojí naproti sobě a hrají si s míčem. Za děvčetem stojí druhé děvče, s kyticí v jedné ruce a gymnastickou obručí v druhé. Nad hlavou muže je stylizované slunce, významy mírotvornosti prokazatelně podporuje holubice v centru kruhu/svatozáře/slunce. Zdůraznění sekundárních pohlavních znaků (nepřehlédnutelná ňadra) a další znaky jako oblečení či výraz v obličeji mluví jednoznačně pro dospělé jedince, kteří jsou v rozporu s infantilitou (sic!) hry – přehazované. Transideologické jádro by mohlo být právě někde v těchto výtvarných souřadnicích. Stvrzením naší teze je podle našeho názoru jednoznačně barva, která byla při malbě na stěně použita:

okrová, šedá, zelená, hnědá – barvy maskovacích vojenských oděvů, ať už pro lesní porost nebo pouštní bouři (obr. 20).

A ještě na jeden úhel pohledu bychom rádi upozornili a tím je rozpor mezi deklarativním podporováním všeho, co je mladé, a, řečeno stručně, gerontokracií reálné exekutivy. Velkým kritikem infantilizace české společnosti, kultury a politiky je Milan Kundera. Ten zařadil pojem infantokracie do své eseje *Jednasedmdesát slov*, jakéhosi slovníku klíčových výrazů, které procházejí jeho romány. K heslu Infantokracie přikládá citát z jednoho ze svých oblíbených románů – Musilova *Muže bez vlastností*: „Motocyklista se vyřítíl do prázdné ulice, paže a nohy do O a vyjel ji za hromového hluku; v jeho obličejí se zračila vážnost dítěte, které považuje svůj křik za nejdůležitější“. A sám k tomu dodává: „Vážnost dítěte – tvář technického věku. Infantokracie – ideál dětství vnucený lidstvu“. Milan Kundera je nejen brilantní pozorovatel, ale také analytik schopný přesně pojmenovat jev. Oba výroky jsou totiž v porubském cyklu realizovány zcela nepochybně.

Svět dětí a mládí a především jeho ideologické prezentace a implikace se stávají terčem jeho kritiky už v některých povídkách ze souboru *Směšných lásek*, později v románu *Život je jinde*. Podle našeho soudu Kundera nejsugestivněji vetkl svět dětí jako metaforu totalitní ideologie do svého románu *Kniha smíchu a zapomnění*. Jedna z účinkujících hrdinek, Tamina (jméno je opět, jako u Kundery několikrát, ironickou hrou s jiným textem a s rodovou záměnou, odkazuje k princí Taminovi z Mozartovy *Kouzelné flétny*, podobně jako pes Karenin v *Nesnesitelné lehkosti bytí* k Tolstého slavné postavě) přijde brzy po své emigraci o manžela a je zděšena, jak rychle se jí z paměti vytrácí jeho obraz, pokouší se získat zpět ze staré vlasti dopisy, které by jí jej zpřítomnily, nakonec před zapomněním utíká na ostrov dětí (v podobné souvislosti je ostrov jako prostor pro totalitní uspořádání věcí veřejných konstituován ve slavném románu nositele Nobelovy ceny Williama Goldinga *Pán much*). Zde se nejprve stává součástí jejich hrami (sic!) naplněné komunity, ale postupně se z ní pro nechut vyčleňuje a stává se do té míry nevítanou až nenáviděnou, že vše končí při pokusu o útěk její smrtí.

Kundera buduje sugestivní a nepokrytě metaforický obraz totalitního světa. Uzavírá jej na ostrov, zabydluje jej dětmi na rozhraní dětství a puberty a činí jej důsledně nesnesitelným. Tamina se na něj nechává odvézt dvanáctiletým Cháronem. Tento Taminim průvodce má však ještě několik kulturních implikací. Postava osamělého chlapce je podle Junga mimo jiné archetypem věštícím zlo – angličtí *Radiant Boys*, *puer aeternus*, také Goethův Faust se po smrti stává chlapcem (srov. JUNG 1998: 228–263).

Celá „ostrovní“ scéna je velmi snová, metaforická, fantazijní. V logice úvah Slavoj Žižka o roli fantazie při budování vztahu k totalitnímu režimu představuje fantazijnost Taminina útěku na ostrov děti pokus zakrýt skutečné, člověku nepřátelské principy totalitarismu (v tomto případě zákaz navštívit rodnou zem). Fantazijní obraz světa, do kterého se ukryla v naději na vytoužený klid, je pak mnohem horší. Vyjevuje totiž holé, obnažené principy (něco podobného dělá Kundera nepokrytě i při konstruování postav svých románů) na sugestivních příkladech ze světa dětí. Princip dětského světa je jednoduchý – nemá minulost, o budoucnosti nepřemýšlí, žije jen přítomností. Kdo na něj nechce přistoupit, je nemilosrdně vyloučen a odsouzen k ztracení. Při hádce o to, zda Tamina přešlápla při skákání panáka, na ni děti zaútočí kameny. Kundera do ostrovního světa přenáší svou vlastní zkušenost s totalitním režimem. Směšná infantilita jeho principů je v krutém kontrastu s tvrdostí jejich důsledného vymáhání. Tři klíčová místa vyjevují situaci totalitarismu nejsugestivněji a to tehdy, když jsou na doteku s nejintimnějšími lidskými okamžiky – vylučováním, sexem a smrtí. Kolektivismus prvního, deintimizace a odduševnění druhého a voyerství ve spojení s třetím. Jako příklad si ocitujme právě finální scénu Tamininy smrti:

Šlapala vodu, kašlala a rozhlížela se. Kousek od ní byla loďka a na ní několik dětí. Křičela. Když si všimly, že je uviděla, ztichly. Připlouvaly k ní a dívaly se na ni. Viděla na nich nesmírně rozrušení.

Lekla se, že ji budou chtít zachraňovat a že si bude muset s nimi znovu hrát. V té chvíli ucítila mdlobu a ztuhlost svých údů.

Loďka se přiblížila těsně k ní a pět dětských tváří se nad ni dychtivě naklánělo. Vrtěla zoufale hlavou, jako by jim chtěla říct, nechte mne umřít, nezachraňte mne.

Ale její strach byl zbytečný. Děti se nehýbaly, nikdo jí nepodával veslo ani ruku, nikdo ji nechtěl zachraňovat. Jen se na ni dívaly rozevřenýma, dychtivýma očima a pozorovaly ji. Jeden chlapec kormidloval veslem, aby se loďka držela v její těsné blízkosti.

Znovu vhltila vodu do plic, rozkašlala se, mávala kolem sebe rukama, protože cítila, že se již neudrží na hladině. Nohy měla čím dál těžší. Táhlly ji dolů jako závaží.

Hlava jí klesala pod vodu. Ještě se několikrát prudkými pohyby zvedla a pokaždé uviděla loďku a dětské oči, které ji pozorovaly.

Pak zmizela pod hladinou. (KUNDERA 1981: 199–200)

Kundera tak ve svém románu ještě před filozofickými analýzami Slavoje Žižka objevil a zobrazil princip transgresivity ideologie do materiálnosti všedního života – násilná kolektivizace v dětském světě, absence soukromí a intimity na společných záchodech a sadistické voyerství katanů (viz ukázka).

Ostrov se svými dětskými obyvateli je metaforou totalitního uspořádání společnosti především svou vůlí k nenarušitelnosti jednoty, celistvosti. Ostrov je pak sám o sobě symbolem izolovanosti, uzavřen do zeleně a obklopen teplou vodou je jakýmsi pokusem o ráj, jako ostatně byly všechny skutečné totalitní režimy.

Kundera pak ve výše zmíněném eseji definuje infantokracii jako „ideál dětství vnucený lidstvu“. Podívejme se tedy blíže na to, čím je tento ideál vlastně tvořen.

Filozoficky představuje především odkaz k původní jednotě, bezprostřední jednotě člověka a přírody, bytostné celostnosti. To je jedna ze základních vlastností obrazu světa, jak jej představuje stalinismus. Dítě také není poznamenáno tíživou minulostí, protože ji prostě nemá, orientace je vysloveně budoucnostní, zaměřená na „stavbu“ nového světa. Dítě rovněž ztotožňuje reálný a fantazijní svět, nerozlišuje hranice mezi nimi, jinými slovy, dítě je schopno budovat svůj vlastní svět bez ohledu na jeho reálné limity (jak v ideologii, tak v literatuře i ve skutečnosti). Je čisté, tabula rasa, nepoznamenané a tedy symbolem nového řádu a příslibů do budoucnosti, že doba zůstane stejně čistá jako děti. Čisté, ale závislé, vzdělavatelné, formovatelné – tedy ideální materiál, abychom „my“ skrze ně udělali dobu takovou, jakou chceme my.

Prostřednictvím her děti demonstrují šťastné dětství. Typy her jsou různé, od skutečně dětských až po simulaci pracovních činností dospělých (hraní s panenkami, rozdělování ohně, hra na stavbu apod.). Tradice zobrazování dětí v pracovním procesu sahá do 19. století, doby obrovského technologického rozmachu opojené prací.

Jeden z příkladů jsme objevili v durynském městě Apolda (cca 40 km severovýchodně od Erfurtu) na fasádě místní radnice. Na konci 19. století zde bylo vytvořeno dílo, které nese název *Cesta vlny* (Weg der Wolle) a jde o reliéfní zobrazení celého cyklu zpracování vlny, od stříhání ovcí až po výsledný produkt dobové místní průmyslové dominanty (obr. 21). Celý pracovní proces provádějí samy malé děti v andělských košíčkách. Narativita je zde dána konkrétními na sebe navazujícími technologickými procesy a postupy.

Dítě na porubských sgrafitech představuje článek sociální struktury, ale za nepřítomnosti článků ostatních – rodičů. Ti jsou tušeni v pozadí a svou

nekonkretizovanou, tušenou přítomností dávají prostor pro dosažení jiné entity, nadřazené rodině – straně a jejím vůdcům, státu, které se o dítě tak starají, že si může bezstarostně hrát a pracovat. Obrazy vůdců obklopených dětmi jsou součástí každé režimní propagandy, dokonce bez ohledu na míru přítomné demokratičnosti. Dítě ovšem samozřejmou součástí sociální struktury je. Vizuální absence světa dospělých (rodičů a školy především) je v tomto případě signálem vysoké hodnotové preference tématu samotného, ovšem má nízký reálný potenciál. Příčiny bychom mohli hledat opět ambivalentně, v sakrálním i profánním prostoru. Dítě zobrazené pouze s matkou příliš implikuje evangelijní významy madony a Ježíška, při zobrazení samotného otce by absence matky vyvolávala negativní konotace, kompletní rodina pak potlačuje žádané a vítané významy budování nadosobního řádu, který teprve až bude hotov, poskytne prostor pro klidný a spokojený život tradiční rodině.

Na druhé straně ovšem nelze nezmínit, jaké významy tato absence nese. Velmi frekventovanou narativní konstrukcí byla právě v padesátých letech bipolární konfrontace (staré proti novému, cizí proti domácímu apod.). Jednou z nich samozřejmě byla i kontrapozice světa dětí a světa dospělých. V literárním, beletristickém prostoru prozkoumal materiál Vladimír Macura, jeho závěry můžeme ovšem směle využít i v našem případě, obzvláště v takovém, kdy je svět dospělých přítomen pouze per negationem. Budoucnost, nastíněnou ideologickými vizemi do podoby ráje na zemi, hic et nunc, před sebou měli pouze nejmladší, tedy ti, kteří nejsou zatíženi břemen minulosti a mohou ráj budovat bez sentimentu a jen v perspektivě doby, která teprve přijde. Absence světa dospělých dělá z představené vize ráj krystalicky čistý. Symbolická rovina je zřejmá, konstruování sémiotického vesmíru průkazné. Děti představené jako ideální stvoření, bez minulosti, se světlou a šťastnou budoucností, jsou do té míry zaujaty činnostmi, které na obrazech vykonávají, že se ani jedno z nich zřejmě neusmívá, všechny se tváří vážně, podobně jako Kunderou citovaný Musilův motocyklista. Za povšimnutí také stojí fakt, že žádná z dětských postav není pojata jako portrét, nedívá se na tvůrce (do objektivu fotoaparátu/kamery). Děti jsou „nasnímány“ jako v dokumentárním filmu, z dálky, „teleobjektivem“, své činnosti vykonávají nepozorovány, spontánně, přirozeně. Tento přístup měl vést ke ztotožnění pohledu autorského a diváckého, světa zobrazeného a pozorujícího, divák se měl stát organickou součástí šťastného světa dětí.

Zde je třeba poukázat na dvě souvislosti. První je teoreticko-metodologická, týká se problémů s recepcí tohoto typu jevu a budeme se jí důkladněji věno-

vat v závěru této stati. Druhá, literární, uvádí tvorbu sgrafit do literárních i politických souvislostí.

Česká spisovatelka Libuše Moníková, píšící od počátku své literární dráhy pouze německy, postavila do centra svého románu *Fasáda* několik českých výtvarných umělců ukrytých za pseudonymy, kteří pod politickými tlaky zbavení možnosti žít se vlastní volnou tvorbou opravují fasádu renezančního zámku ve Frýdlantu v Čechách (MONÍKOVÁ 1991, nový překlad 2004). Mnoho času tráví při restaurování sgrafitové výzdoby a dopouštějí se přitom některých, mírně řečeno, nepatřičných aktualizací. Tak se jim tématem sgrafitových výjevů stávají Franz Kafka, větrný mlýn, holá zadnice, postiliónova trubka, loď na kolech apod. To ovšem nebyl případ Syneckého a Berky, nad jejich sgrafity se Žižkova interpretace vznáší bez úsměvné lehkosti, ideologie jim je inherentní.

+ + +

Kompozice celého sgrafitového cyklu, jak jsem už naznačil, je velmi volná, rámuje ji na počátku a konci postavičky malých nahých „studentů“ s knihami a svitky papírů. Je až s podivem, jak málo je v těchto obrazech přímé, explicitní ideologie, konkrétních apelů, „hesel“, atributů a stylizací. Chybí například dvě nejčastější stylizace dětských hrdinů v dobovém dětském čtení – do bezmála hrdinských postav pohraničnicka a horníka. Transideologické jádro se hlásí velmi intenzivně o slovo (FORMÁNKOVÁ 2007).

Jednou z mála naznačených narativních linií je právě míra náročnosti „vzdělávacích prostředků“, které obě rámcující postavy mají ve svých rukou, od dětského leporela ke stavebním plánům. O tom, že jde jednoznačně o záměr kompoziční, svědčí klíč zavěšený u pasu prvního studentíka. Symbolika klíče je vrstevnatá, můžeme obraz číst jako vstup do prostoru symboliky sgrafitové výzdoby, ve významech sakrálních i profánních. Žádný z nich nemůžeme zcela pominout, odkazů k sakrálním tématům jsme už v celém výjevu objevili víc, profánnost dětských her je rovněž výmluvná. Klíč symbolizuje přechodový prostor mezi dvěma světy, apoštol Petr jej dostal od Krista, aby strážil prostor mezi nebem a zemí (s případným druhým klíčem vstupuje do hry ještě očištec). Klíč je ale zároveň symbolem možnosti vstoupit do prostoru, který je nadán neobvyklými vlastnostmi. Znamená, že mezi naším aktuálním postavením, a tím, ke kterému se prostřednictvím klíče budeme moci dostat, existuje pevná překážka. Iniciačním aktem se vstupuje do prostoru vzdělání, v naší situaci klíč otevírá ještě prostor idyly, ráje, štěstí, bezstarostné hry, která však již zná svůj cíl.

Vize bezstarostného ráje je ovšem při této interpretaci narušována právě první a poslední postavičkou cyklu. Ty totiž nepředstavují žádnou nezávaznou a volnou dětskou hru, ale jsou to metafory vážné lidské činnosti („vážnost dítěte – tvář technického věku“), četby, ve druhém případě pak i jakési nastínění tématu tvorby (srolované plány). Autoři říkají: hra ano, ale jen ve vymezených hranicích a nezapomínat u toho na důležité úkoly.

Všechna sgrafita jsou orámována, takto vymezený kvadratický prostor ikonograficky představuje základ životního prostoru, ovšem bez oné tradiční metafyzické vertikály. Pokud se hlavičky dětí otáčejí nahoru, děje se tak při vzhlížení ke slunci, případně za letícím míčkem či jinou hračkou. Absenci duchovní vertikály dokládá i žánr sgrafitového „leporela“, které je při výšce 100–120 cm rozloženo do délky přibližně 50–60 metrů. Nedokonalost vize ráje představuje i absence jakéhokoliv konkrétnějšího prostředí, okolí, ve kterém by se dětské postavy pohybovaly.

Dokladujme si řečené na některých konkrétních případech. Naprostá většina dětských postav je neoděná, jsou tak přítomny v ráji. V tomto případě však nejde o přirozenou nahotu prostoty a chudoby, známou z výjevů s tématy lidového umění, ale o nahotu stylizovanou a sugestivně představující vizi ráje. V jednom případě dokonce lehce překračující mez nevinnosti, na pátém sgrafitu je scéna z koupaliště, jeden chlapec si hraje s nafukovacím kolem, druhý si tře ručníkem záda, mezi nimi v poloze karyatidy, s rukama zvednutýma nad hlavou (drží v nich pravděpodobně brýle, kterými se dívá nahoru, možná do slunce) stojí dívka s náznaky zaoblujících se boků a nader.

Zajímavé téma tvoří atributy – hračky, které mají děti k dispozici. Vedle konvenčních a očekávaných míčů, švihadel, houpacích koní, koleček, kočárků a panenek zde najdeme dva/dvě, které lze komentovat jinak. Jsou totiž spíše ze sféry dětských snů (jako by se autoři některé z dětských modelů zeptali na jeho tajné přání). Oba jsou na jednom sgrafitu, v pořadí třetím (obr. 22). Jeden z chlapců má na provázku obrovský model plachetnice, druhý chlapec drží v náručí velkého nafukovacího krokodýla. Deklarovaná touha po dálkách je samozřejmě dětskému světu inherentní, ale v takto symbolicky vystavěném světě působí atributy exotiky rušivě. Bylo třeba budovat domov tady, nikoliv odjíždět do ciziny. Frekventovaná hodnotová opozice v ideologických východiscích i uměleckých projevech této doby, reflektující pozice **venku** a **uvnitř**, **domácí** a **cizí**, nese ambivalentní významy právě v motivu překročení hranic s cizinou. Zůstat doma je zápecnické a tedy zpátečnické, odcházet do ciziny představuje pak zradu ideálu, textově je

reprezentoval citát z básně Viktora Dyka „Opustíš-li mne, nezahynu, opustíš-li mne, zahyneš“, dobově realizovaný například na plaketách předávaných na radnicích rodičům při obřadu tzv. vítání občánků, komunistickém iniciačním rituálu, který později pokračoval přijetím mezi jiskry, pionýry, později svazáky a nakonec komunisty.

Předposledním obrazem je trojice malých stavitelů nad modelem věže s dětských kostek (obr. 23). Uprostřed stojící a jednoznačně gestikulující chlapec je evidentně vůdcem, drží v ruce příložník a má v pozici gestus cogitantis (DIERS 2004: 28) vztyčený ukazováček levé ruky, také výraz v jeho tváři je blíž portrétům odhodlaných továrních budovatelů než hrajícímu si dítěti.

V kontrapozici ke složitému světu dětského archetypu stojí vlastnosti dětského aspektu ve vnějškových, snad přímo prvoplánových projevech artefaktů. Dětský aspekt je charakterizován právě jednoduchostí, nekonfliktností, bezproblémovostí, tíhnutím příběhu k happyendu (ALEFELD 1996).

Porubské sgrafito by možná lépe než narativní strukturu vykazovalo vlastnost, kterou ve svých esejistických i beletristických analýzách opět přisoudil totalitním režimům (a především těm komunistických) Milan Kundera, totiž lyričnost. Jeho „románová“ definice není o nic méně přesnější, než by byla ta v diskurzu vědeckém. Lyrismus je podle Kundery způsob, jakým se dá v dospívání čelit přechodu mezi světem dětství a světem dospělosti: „Člověk vypuzený z bezpečné ohrady dětství touží vstoupit do světa, ale protože se ho zároveň bojí, vytváří si z vlastních veršů umělý, náhradní svět. Nechává kolem sebe kroužit své básně jako planety kolem slunce, stává se středem malého vesmíru, v němž není nic cizího, v němž se cítí doma jako dítě v matce, neboť vše je tu utvořeno z jediné materie jeho duše. Zde pak může uskutečňovat vše, co je »venku« tak obtížné.“ (KUNDERA 1979: 257)

Lyričnost je dále podle Kundery jednoznačně vlastností mládí, tato dvě slova jsou pro něj často synonymy. Pokud se ovšem vyskytnou zároveň v politických souvislostech, stávají se Kunderovi předmětem širavé kritiky. Ovšem nejen Kunderova románově esejistická definice reflektovala lyriku nejen jako literární či obecněji umělecký druh. S reflexí lyrizace politiky a ideologie se setkáme také v prostoru uměnovědném. Dva němečtí kunsthistorici věnovali obsáhlou pasáž lyrickým prvkům ve výtvarném umění stalinistického Ruska a mluví jednoznačně o **pronikání** tohoto principu do epických struktur výtvarného díla (GASSNER – GILLEN 1994).

Chápeme-li lyriku v klasické poetologické triádě (s epikou a dramatem) jako svébytný způsob výpovědi založený na subjektivním, niterném prožívání, měli bychom si být zároveň vědomi implicitní přítomnosti epického

podloží, tak jak to formulovala nitranská škola literární komunikace a především pak její zakladatel František Miko (1973). Sgrafita samozřejmě nemůžeme považovat za čistě lyrická, už proto ne, že jejich „hrdinou“ není sebe-reflexivní, nepojmenovaný lyrický subjekt, ale dítě zobrazené v procesu hry. Ale právě izolovanost jednotlivých, takřka „komiksových oken“, jejich minimální ambice spojit se s ostatním do koherentního celku, nám dává možnost přistoupit k porubským sgrafitům jako *sui generis* meznímu či komplementárnímu žánru, žánru lyricko-epické skladby.

Jakým způsobem fungují oba principy na prostoru jednoho díla? Budeme-li problém analyzovat jako hodnotové dění, protože ono je právě v persvazivně budované estetické komunikaci v centru pozornosti, pak dospějeme asi k těmto závěrům: lyrické prvky, uzlové body, tvoří ta sémanticky exponovaná místa epicky budované linie, ve kterých se příběh zastavuje a je „lyrický“ rozvíjen. V okamžiku utkvění je receptivní průběh odlišný od recepcce narativní struktury. Aleatorika narativních spojnic je podstatně volnější než v textech vysloveně epických/narativních, zvýznamnění lyrických „tkvění“ je silnější, autonomie jednotlivých částí leporela větší, interpretační potenciál vyšší. Síla celku „skladby“ je uložena v jeho částech, jde o variaci na jednu strunu, ale, sub speciae ideologických potřeb a implikací, docela virtuózní (ZELINSKÝ 1990).

Převédeme-li toto pozorování, primárně učiněné v diskurzivně budovaném světě, na ne-textové dílo, v našem případě tedy na porubská sgrafita, pak bychom mohli konstatovat, že jednotlivé části/okna sgrafitového cyklu tvoří právě ona místa lyrického zastavení. Tím nerealizovaným, ale přesto sugestivně přítomným velkým příběhem, který je lyrickými body rozčleněn, rytmitizován, je příběh budoucnosti současného dítěte a přes ně, metaforicky, pak příběh státu či společnosti s novým uspořádáním věcí veřejných. Lyricnost dětského reje tak vstupuje do ambivalentní opozice k epičnosti velkého dějinného příběhu, který je nejen ve sgrafitech zobrazován, ale zároveň jimi ve společenské komunikaci také spoluutvářen.

+ + +

Francouzští a němečtí badatelé přinesli ve druhé polovině 20. století podnětné směry k výzkumu dětského světa a jeho obrazů. Zakládající roli zde hraje francouzský historik Philippe Ariès se svými *Dějninami dětství*. Jde o rozsáhlou historickou monografickou práci s aspekty sociologickými, pedagogickými, psychologickými a obecně kulturními. Autor se věnuje vzta-

hům středověké společnosti k dítěti a dětství jako takovému, zkoumá dějiny her, dětského oblékání, velký prostor věnuje školnímu věku a také středověké a moderní rodině a statutu dítěte v nich. Klíčovým momentem jeho monografie je tvrzení o tom, že středověk si k dětem nevytvořil žádný specifický vztah v tom smyslu, jak jej chápeme dnes. Dítě bylo „malým“ dospělým od okamžiku, kdy zvládlo základní prvky sebeobsluhy.

Ke změně tohoto stavu došlo podle Arièse až na přelomu 16. a 17. století v tehdejších městském prostředí. Další autoři se však shodují na tom, že prudký zlom v chápání dítěte a jeho místa v rodině přináší až druhá polovina 18. století. V důsledku industrializace se rodina osvobozuje od role bezprostředního zajišťovatele obživy, vznikají zárodky konzumní společnosti. Manželství je stále častěji záležitostí lidských citů, stává se emocionálnějším a intimnějším. Vztah matky a dítěte se individualizuje a také intimizuje, dítě se ze světa dospělých vyčleňuje stále zřetelněji. Výchova dítěte získává na významu. Konstituuje se moderní rodina, což se projevuje třeba i v architektuře výstavbou rodinných, měšťanských domů (ALEFELD 1996, BAADER 1996, LENZEN 1985). Začíná se pomalu, ale jistě vytvářet mýtus dítěte, který má svůj první vrchol v romantismu. Vizualizátorem toho mýtu se stává především Philipp Otto Runge (1777–1810). V romantické manýře kombinuje obrazy dětí s květinovými ornamenty. Rungeho děti v andělských stylizacích nejsou také oboupohlavními (nebo také bezpohlavními), hermafroditickými stvořeními, jak byli andělé koncipováni (obr. 24). Zpodobení dětí se nese jednoznačně v raffaellovském stylu, Wackenroderovu (byl Rungeho vrstevníkem) citaci na toto téma jsme už uvedli výše.

Pokud jde o gesta, která můžeme na sgrafitových figurách dětí najít, je potřeba se přiklonit k názoru, že jejich ikonografická analýza by nás k podstatě problému, tedy k interpretaci zobrazeného i nediskurzivně stylizovaného světa, příliš nepřiblížila. Gestace obecně ztratila svou antickou a z ní později vycházející barokní (dvorskou) symboliku (HISTORISCHES WÖRTERBUCH 1994, SCHMITT 2004). Umění 19. a počátku 20. století už totiž vkládá do gest individuální významy vnitřního napětí a emocionálního světa postav vůbec (BEREDTE HÄNDE 2004). „Naše“ porubské děti tedy užívají rukou především jako nástrojů ke hře, stíní si jimi oči před sluncem, dávají důraz slovům při rozhovoru nad dětskou stavbou, ale také třeba udržují rovnováhu při krasobruslení nebo jsou nabízeny ke společnému tanci (s výjimkou nabádavého gesta cogitantis na předposledním sgrafitu). V každém případě se však takřka vždy, jsou-li součástí skupiny, účastní hry **společně**, tedy podílejí se na **společném** díle, což je poselství dobově silně příznačné.

Problémy s recepcí

Pracujeme ovšem s takovým typem objektu, nechce se mi říkat artefaktu, že je potřeba ke stručné explikaci tematické přidat ještě dovětek metodologický ve smyslu komunikačně-pragmatickém. Musíme si zkrátka být vědomi povahy toho typu komunikace, ke které podle našeho názoru nad výše zmíněnými obrazovými prezentacemi dochází. Dostáváme se do situací, kdy cítíme rozpor mezi interpretovaným objektem a jeho komunikačním statutem, jeho recepčním bytím, které jediné jej habilituje.

Mnohý, ba možná dokonce každý z nás tu situaci zažívá denně, ale jen málokdo si ji uvědomí. Kráčíme známými místy, do zaměstnání, za pochůzkami, do kavárny, a potkáváme či spíše míjíme billboard, reklamní plakát, poutač, ale často také sochu, nástěnnou mozaiku, sgrafito... Nejde mi při této příležitosti o celou šíři možných situací, které mohou při těchto každodenních setkáních nastat. Modelově chci ukázat na jeden aspekt v komunikačním řetězci, podle mého názoru opomíjený jak teoretiky, tak praktiky interpretace. Staré známé schéma o odesílateli, adresátovi, komunikačním kanálu a předávaném sdělení totiž ve svém teoretickém modelu nepracuje (protože ani nemůže) s jednou vlastností, která je komunikačnímu procesu inherentní – totiž s rozměrem slábnutí, ubývání intenzity či přesněji intenzit. Na straně odesílatele jde o intenzitu zájmu, chuti či vůle sdělení vyslat (jsem si vědom toho, že při výčtu modalit jsem opomněl jejich nesynonymičnost), na straně příjemce o intenzitu ochoty sdělované přijmout, na straně kanálu o intenzitu schopnosti informaci nést bez ztráty jejích souřadnic – a konečně na straně sdělení samotného o sílu, přesněji cenu, v nepekuniárním slova smyslu, takového sdělení v komunikačním procesu. Nás v tuto chvíli a na tomto místě zajímá jen a pouze sdělení samo, informace, její hodnota ve chvílích, kdy jejího nositele opět potkáváme, kdy se s ním, po ono příslovečné x-té střetáváme a třeba i míjíme. Jako viditelný příklad jsme si zvolili estetickou komunikaci recipienta – diváka s artefakty, které zůstaly ve veřejném prostoru po době nedávno minulé, s díly, výtvořky lidských rukou, které byly proponovány na ony příslovečné „věčné časy“. Jejich volba je záměrná, především pro samu povahu estetické komunikace, dále pak pro hraničnost žánru a limity estetického statutu.

Z jiného úhlu pohledu komentuje situaci slábnutí intenzity komunikačního procesu polský literární historik a estetik Wojciech Tomasik. Charakterizuje kulturu stalinismu jako „verbocentrickou“, logos je prvořadý pro všechna další umění, včetně a především architektury, která svou monumentálností jen na chvíli, v počátcích nástupu socialistického realismu zastoupila

slovo. Ovšem jen do té chvíle, než „architektonický komunikát začal potřebovat překlad, zpřesnění [...]. Architektonická hmota nebo plocha obrazu mají nepatrné narativní možnosti; stejně mizivá je i jejich schopnost vyjádřit široce založené filozofické obsahy nebo či komplikované ideologické teze. Architektura »mluví«, ale mluví především literaturou. Bez slovního, literárního doprovodu jí hrozí, že zůstane němá.“ (TOMASIK 1999: 47)

Také to je důvod pro zdobení fasád socrealistických staveb, ať už převzatými architektonickými prvky, které jsou na budovu podobně jako na uniформу výložky „přišity“ či již explicitnějšími figurálními motivy, které v sobě nesou příběh přirozeně právě přes zobrazenou postavu.

Artefakty tohoto typu se deklarovaly a byly deklarovány jako umělecká díla, dominance ideologické funkce nad estetickou však byla taková, že muselo nutně dojít ke změně v recepčním procesu. Navíc při proměně estetického paradigmatu ve veřejném prostoru zůstaly, i když nikoliv všechny, ale pouze ty, které by, použijme jazyk trestného zákona, nemohly naplnit skutkovou podstatu trestního činu propagace hnutí směřujících k potlačení lidských práv a svobod. Odstraněny byly především ty, které zobrazovaly konkrétní protagonisty totalitního režimu, zůstaly takové, jejichž neutrální emocionální působení (motivы dětí, rostlin, zvířat, ornamentální tvorba) případně lidský, etický rozměr (pomníky padlým apod.) byly a zůstávají společensky akceptovatelné.

Pojmenovávám ad hoc problémy s recepcí těchto děl pojmy **komunikační setrvačnost a recepční slepota**.

Problém komunikační setrvačnosti je záležitostí vztahu adresáta a komunikované informace. Časté a opakované setkávání s jedním podnětem automatizuje průběh komunikačního aktu. Dobrým příkladem je trojí až čtveráčetba korektur jakéhokoliv textu. Kdo tuto zkušenost má, jistě potvrdí. A potvrdí i fakt, že s tím jde ruku v ruce právě ona recepční slepota.

Pod tímto pojmem rozumím situaci, kdy nevnímáme pravidelně, ve vysoké frekvenci potkávaný vjem z okolí. Jde do značné míry také o záležitost tempa (rytmizované rychlosti), kterým věci kolem sebe vnímáme. Tedy: nejde ani tak o problém, který povrchně označujeme jako uspěchanost, neschopnost zastavit se k reflexi a sebereflexi, jako spíše o množství vjemů, podnětů a informací, které se do našeho (biorytmem daného) každodenního času vměstňávají.

Recepční kapacita je vymezena našimi individuálními schopnostmi, vzděláním, aktuální emocionální a psychickou situací a samozřejmě také komunikačním statutem zdrojového objektu. To je ovšem obecně platné

a dobře známé. Vstupování do kontaktu s objektem s dominantní estetickou funkcí má vždycky povahu festivity. Recepční rámec nás svými signály upozorňuje, že vstupujeme do prostoru ne zcela obvyklého, svátečního, že budeme obcovat s jevy, objekty, situacemi, které se charakteristikám velké, většinové množiny jiných vymykají jako například znělky televizní i rozhlasové, vstup do galerie, placení vstupného, uvaděčky v divadle, otevření knihy, nad kterou nás všechny sémiotické signály upozorňují, že jde o beletrii atp. (ČERVENKA 1996). Jinými slovy, je značný rozdíl mezi situací, kdy vstupujete do obchodu a kdy do galerie, když otevíráte básnickou sbírku anebo manuál k použití bouracího kladiva, když pozvedáte oči k soše či se vyhýbáte sloupu pouličního osvětlení.

Dostáváme se tak ovšem do interpretační (a zároveň i komunikační) aporie. Každá interpretace je nejen potvrzením recepčního bytí díla, ale je zároveň i jeho aktualizací, tedy vytažením na světlo, před-stavením před oči jiných recipientů, aktualizací ostenzí. Interpretovat hloubkovým způsobem lze jen ve výjimečných situacích (a na specifických místech). Nejedná se o situaci virtuální, ale reálnou se všemi standardně přítomnými šumy a rušivými vlivy. Tam, kde je dílo situováno do každodenního, profánního prostoru (parky, náměstí, vestibuly veřejných budov), už není aktualizované a recepčně otevřené „čtení“ dost dobře možné. Jinak řečeno, významový potenciál, estetická účinnost takto situovaného díla v čase klesá (jako z fyzikálních a chemických příčin slábnou data na elektronických nosičích). A to i u děl vysloveně hodnotných a nepochybnitelných. Pokud k této situaci dojde, pak se pokoušíme revitalizovat a rekonstruovat genetickou a vývojovou hodnotu díla v aktuálním stavu a čase. Jde o proces vysoce subjektivní, ve velmi specifických případech pak maximálně intersubjektivní (KOŽMÍN 1986). Na druhé straně tuto možnost ovšem předpokládá alespoň zbytková přítomnost recepčního potenciálu. Kde je už významově mrtvo, nelze resuscitovat ani balzamovat, lze se pouze pokoušet o rekonstrukci, a to již docela jinými nástroji, totiž historickou reflexí.

Přítomnost recepčního potenciálu vede ke vzniku situace receptivity, která zásadně ovlivňuje proces recepce samotný. Naše psychické rozpoložení je v těchto chvílích nastaveno receptivně, jsme otevřeni podnětům díla i prostoru, ve kterém je umístěno, jsme ochotni dílu „naslouchat“, přemýšlet o něm, konfrontovat je s jeho názvem, konstruovat souvislosti apod. Jsme v situaci jedinečné laboratoře, kterou situace obcování s uměleckým dílem nastoluje. Tato laboratoř samozřejmě není přirozená ve smyslu kvantita-

tivní obvyklosti, běžnosti. Naopak je výlučná a specifická. Na rozdíl od situace právě opačné, při každodenní konfrontaci s objektem, v jehož ontologickém statutu dominuje jiná než estetická funkce, například přesvědčovací nebo ideologická. Je tak zásadní rozdíl v recepčním bytí artefaktu a kupříkladu *advertfaktu*, reklamním prostředku na nejvyšším stupni zobecnění, počítaje v to i propagandistické nástroje.

Jsmo-li tedy s artefaktem konfrontováni v obvykle zabydleném a zastavěném, všedním, každodenním, civilním prostředí, musíme rozlišit dvojí situace. Je rozdíl, dochází-li k setkání poprvé či přejde-li setkání v setkávání, v opakovaný proces s vysokou mírou frekvence (distinktivní rys dokonavosti je zde zcela na místě). Poprvé může jít o situaci velmi působivou. Ovšem pouze poprvé. Se stoupajícím počtem kontaktů schopnost díla vytvářet receptivně motivující prostředí rychle klesá. Nulový stupeň významotvornosti pak rychle konstituuje recepční slepotu a my se už s objektem **ne-setkáváme**, ale pouze **míjíme**. A to i v případech děl výsostně uměleckých. Setkáme-li se s dílem, jehož estetické ambice byly jakkoliv neesteticky podmíněny, například afirmativním dialogem s ideologickou mocí, pak je tento proces ještě strmější.

Recepční potenciál díla lze samozřejmě obnovit, a to možná až k míře intenzity prvotního zážitku. Základním prostředkem k tomu je aktualizace. Rozumíme tím pojmem „dynamickou společenskou sílu, působící proti ochuzení a schematizaci konvenčního vidění a myšlení [...] je »vepsána« do objektivní struktury díla a podmiňuje jeho estetický účín [...] proměňuje estetickou emoci v umělecké poznání“ (CHVÁTÍK 2001: 63–64).

Řečeno jazykem fyziky, jde o skládání silových vektorů, vložená energie se vrací v podobě „nově nasvíceného“ díla. Na úrovni estetického programu s tímto modelem přišly modernistické směry počátku minulého století. Umístěním díla do prostředí zdánlivě nekompatibilního (četba poezie na veřejných shromážděních, pouliční divadlo, hudba pro letiště Briana Ena), anebo také naopak, do typického prostředí estetické komunikace se umístila díla původně bez estetického potenciálu (známá Duchampova Fontána, ready made apod.)

Pokud je dílo nadáno vysokou mírou estetické hodnoty, přijímá automaticky ze svého okolí podněty ke své revitalizaci. Tak například se recepční potenciál sochy umístěné ve volném prostoru proměňuje se střídou denních dob, ročních období, ale také například v rytmu volných a pracovních dnů. S tím souvisí například variabilní barevnost okolního prostředí. U ideologicky iniciovaných a vybudovaných děl je potřeba potenciál dodávat uměle,

stále znovu jej inovovat skutečnou i sémiotickou ostenzí – ukazováním, vyzvedáváním díla na světlo z každodenní všednosti. Totalitní režimy na to měly svátky, kladení věnců u soch, zdobení fasád domů vlajkami, prapory a praporky, parádemarše apod. V současné době jde už pouze o ojedinělé případy, jako je například mediální přestřelka o znovuumístění sochy par tyzána ve Vsetíně nebo zařazení podle principů sorely vybudovaných sídliš-
ních satelitů Poruby a Havířova do seznamu památkově chráněných objektů (KRÁL 2006). I tak ovšem zůstane jejich recepční bytí omezeno na redakční komentář v denním tisku, jeho životnost je dána maximou o tom, že není nic staršího než včerejší noviny.

Fakulta multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati

Literatura

ALEFELD, Yvonne-Patricia

1996 *Göttliche Kinder* (Paderborn: Schöningh Verlag)

ARIÈS, Philippe

1975 *Geschichte der Kindheit* (München: Carl Hanser Verlag)

BAADER, Meike Sophia

1996 *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit* (Berlin: Luchterhand)

BEREDTE HÄNDE...

2004 *Beredte Hände – Die Bedeutung von Gesten in der Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 17. 7. – 1. 11. 2004 (Residenzgalerie, Salzburg)

ČERVENKA, Miroslav

1996 „K sémiotice samizdatu“; in *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 366–373

DERRIDA, Jacques

2003 *Prawda w malarstwie* (Gdańsk: słowo/obraz Terytoria)

DIDI-HUBERMAN, Georges

1995 *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration* (Paderborn: Fink Verlag)

DIERS, Michael

2004 „Affekt und Effekt – Körpersprache und Bildrhetorik bei Velázquez“; in *Politische Kunst* (Berlin: Akademie Verlag). s. 17–31

FLACKE, Monika (ed.)

1995 *Auftrag: Kunst 1949–1990* (Berlin – München: Klinkhardt & Biermann)

FORMÁNKOVÁ, Pavlína

2007 „Propaganda pro nejmenší“; *Dějiny a současnost XXIX*, č. 1, s. 17–20

GASSNER, Hubertus – GILLEN, Eckhart

1994 „Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein“; in H. Gaßner, I. Schleier, K. Stenze (edd.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit* (Bremen: Ed. Temmen), s. 27–59

GOMBRICH, Ernst Hans

2001 *Příběh umění*; přel. Miroslava Tůmová (Praha: Argo, MF)

GÜNTHER, Hans

2006 „Totalitní stát jako umělecká syntéza“; *Česká literatura LVI*, č. 4, s. 106–118

HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER RHETORIK

1994 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, sv. 2; [hesla Gestik, Chironomie], ed. Gert Ueding (Tübingen: Max Niemayer Verlag)

CHVATÍK, Květoslav

2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

JUNG, Carl Gustav

1997 *Archetypy a nevědomí*; přel. Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka)

KLINGER, Cornelia

2002 „Corpus Christi, Lenins Leiche und der Geist des Novalis“; in H. Belting, D. Kamper, M. Schulz (edd.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (München: Fink Verlag), s. 219–232

KOŽMÍN, Zdeněk

1986 *Interpretace básní* (Praha: SPN)

KRÁL, Jan

2006 „Komunistické sochy se vrací“; *Lidové noviny* (20. 2.), s. 6

KUNDERA, Milan

1979 *Život je jinde* (Toronto: 68Publishers)

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: 68Publishers)

1989 *Kunst des Romans* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag)

LENZEN, Dieter

1985 *Mythologie der Kindheit* (Hamburg: Rowohlt)

MACURA, Vladimír

1992 *Šťastný věk* (Praha: Pražská imaginace)

MIKO, František

1973 *Od epiky k lyrice* (Bratislava: Tatran)

MONÍKOVÁ, Libuše

1991 *Fasáda* (Toronto: 68Publishers)

ROYT, Jan

2006 *Slovník biblické ikonografie* (Praha: Karolinum)

RAPPE, Sara

2000 *Reading neoplatonism* (Cambridge: CUP)

RYWIKOVÁ, Daniela

2005 *Renesanční nástěnné malby v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě* (Ostrava: Ostravská univerzita)

SCHMITT, JEAN-CLAUDE

2004 *Svět středověkých gest*; přel. Lada Bosáková, Pavla Doležalová a Veronika Sysalová (Praha: Vyšehrad)

STRAKOŠ, Martin

2005 „Nová Ostrava – svět paláců a práce a obraz utopického města“; *Obrácená strana měsíce*, č. 2, s. 15–19

TOMASIK, Wojciech

1999 *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej“* (Wrocław: Fundacja na rzecz nauki polskiej)

VYBÍRAL, Jindřich

2003 „Architektura disciplíny a mobilizace“; *Ateliér XVI*, č. 1, s. 16

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich

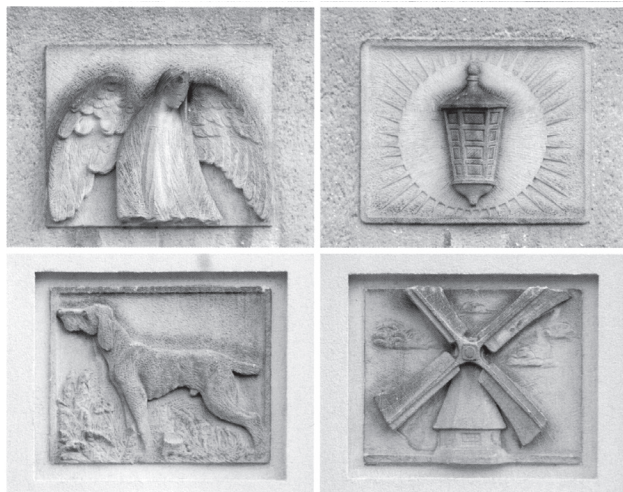
1991 *Sämtliche Werke und Briefe* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag)

ZELINSKÝ, Miroslav

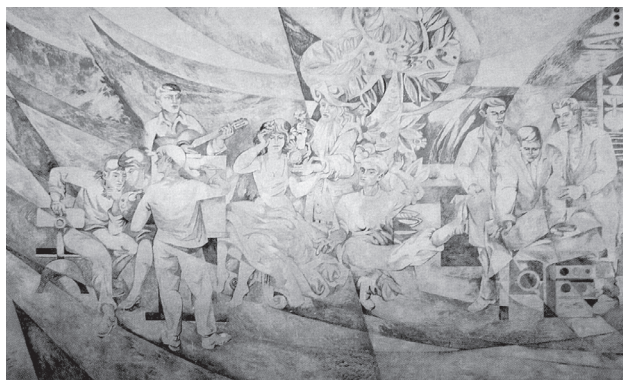
1990 „Hodnotové dění v lyrickoepické skladbě“; in Ľubomír Plesník (ed.): *Hodnotové súvislosti umeleckej komunikácie* (Nitra: Pedagogická fakulta), s. 65–75

ŽIŽEK, Slavoj

1998 *Mor fantázií*; přel. Marína Gáliková a Vladislav Gálik (Bratislava: Kalligram)



Obr. 1 – Zlín, domovní znamení



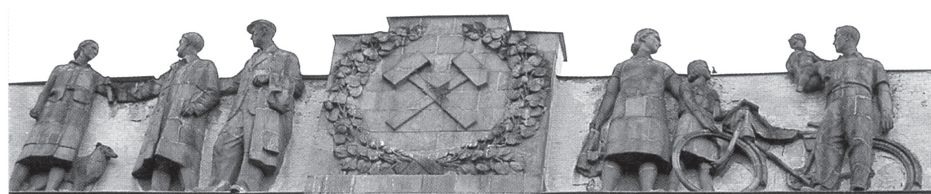
Obr. 2 – Levá polovina „erfurtského DDRamatu“ (1972)



Obr. 3 – Pravá polovina „erfurtského DDRamatu“ (1972)



Obr. 4 – Sgrafitové okno 4



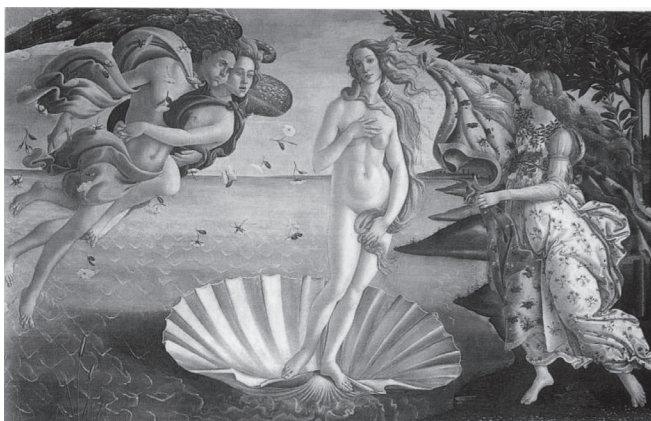
Obr. 5 – Sousoší nad porubským „obloukem“



Obr. 6 – Sousoší nad porubským „obloukem“ (detail)



Obr. 7 – sgrafitová okna 23–29 (1956)



Obr. 8 – Sandro Botticelli: Zrození Venuše (kol. 1484)



Obr. 9 – Luboš Synecký: Zrození Venuše dle Botticelliho (70. léta?)



Obr. 10 – Sgraffitové okno 5



Obr. 11 – Josef Mánes: Léto a podzim (1856)



Obr. 12 – Josef Mánes: Vyjížd'ka (1856)



Obr. 13 – Josef Mánes: Honba (1856)



Obr. 14 – Josef Mánes: Tanec (1856)



Obr. 15 – Josef Mánes: Hudba (1856)



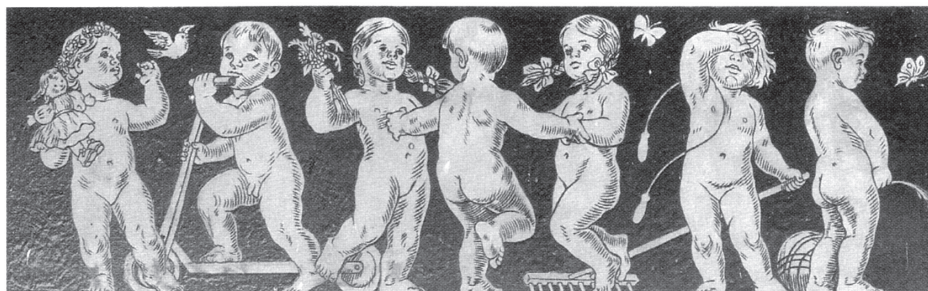
Obr. 16 – Josef Mánes: Zima a jaro (1856)



Obr. 17 – Sgrafitová okna Čtyři roční období (podzim, zima)



Obr. 18 – Čtyři roční období (1956)



Obr. 19 – Čtyři roční období (jaro, léto)



Obr. 20 – Univerzita Erfurt



Obr. 21 – Weg der Wolle (Apolda, SRN, konec 19. st.)



Obr. 22 – Sgraffitové okno 3



Obr. 23 – Sgraffitové okno 28



Obr. 24 – Philipp O. Runge: Morgen (1805)