

LIDÉ VE MĚSTĚ UHLÍ A OCELI: VIZUÁLNÍ ANALÝZA PŘÍKLADNÉHO SOCIALISTICKÉHO MĚSTA

PETR GIBAS

Lidé ve městě uhlí a oceli: Vizuální analýza příkladného socialistického města

Abstract: Ostrava, v minulosti přezdívaná ocelové srdce republiky nebo město uhlí a oceli, představovala během socialismu i po něm hlavní průmyslové město republiky. Socialistické oficiální vizuální reprezentace města a života v něm představují šťastný městský život, ve kterém je již možné zahlédnout záblesky zářné budoucnosti. Ostrava byla vizualizovaná jako ztělesnění pokroku umožněného a podmíněného industrializací a s ní spojenými změnami městské krajiny a každodenního života. V článku představuji analýzu oficiálního vizuálního diskurzu o městě práce a o každodenním životě lidí v něm, jak je konstruován prostřednictvím oficiálních fotografických publikací o Ostravě. Hlavní konstitutivní elementy této vizuální výpovědi pak konfrontuji s neoficiálními, výrazně ambivalentnějšími výpověďmi o alternativní městské krajině života obyvatel Ostravy, jak ji představují práce uměleckých fotografů (Kolář, Štreit, ale např. i Polášek). Cílem vizuální diskurzivní analýzy tohoto dvojího materiálu je pochopení základních skladebných prvků, z nichž sestává obraz socialistické Ostravy, a role obyvatel, která je jim prostřednictvím vizuálního materiálu přisouzena. Na obecné rovině mi bohatý vizuální materiál umožňuje promýšlet vztah mezi fotografickým obrazem a vizuálním diskursem. Díky tomu mohu předvést, jak za pomoci obdobných fotografických témat spojených s každodenním životem a tedy pomocí velmi podobných fotografií dochází ke konstrukci dvojí Ostravy – města práce, uhlí a oceli na straně jedné a města každodenního života na straně druhé.

Key words: vizuální diskurzivní analýza, antropologie krajiny, Ostrava, městská krajina, fotografie.

Ostrava, metropole severovýchodní části České republiky nedaleko hranic s Polskem, působila v průběhu 20. století jako symbol industrializace. Jako taková figurovala nejen v kulturní (například literární) produkci, ale od 50. let se stala jedním z klíčových motivů řeči socialistického režimu. Tady, v „černém městě“, ve „městě uhlí a oceli“ tepalo „ocelové srdce republiky“. V rámci oficiální rétoriky režimu, na kterou je zaměřen tento článek, se z Ostravy stalo příkladné průmyslové město, důležité nejen hospodářsky, ale zejména diskurzivně. Ostrava byla využívána jako ukázkové socialistické průmyslové město, v němž bylo možné již v přítomnosti nahlédnout budoucí utopickou jednotu lidí, prostředí a práce, ke které v ideové rovině směřovalo socialistické řízení tehdejšího Československa.

V následujícím textu je podrobena analýze část oficiální diskurzivní produkce o Ostravě z období socialismu. Předmětem zájmu jsou vizuální reprezentace Ostravy soustředěné ve fotografických publikacích o městě vydávaných od 50. let minulého století městskou správou, popřípadě dalšími institucemi převážně sídlícími v Ostravě. Cílem analýzy je rozkrýt diskurzivně prezentovanou a utvářenou jednotu Ostravy a zejména roli lidí v idealizovaném městě uhlí, ohně a oceli. Tyto vizuální reprezentace jsou stylisticky i tematicky ucelené a vytvářejí jakýsi obrazový kánon. Fotografie a obrazové celky lze chápat jako prezentace ostravské městské krajiny sestávající z určitých stavebních prvků a jejich vztahů, které je třeba rozkrýt. Samozřejmě, že v případě oficiální produkce jde o politickou, ideologickou výpověď, o utváření politické městské krajiny (obecně viz Warnke 1994). Ideologii lze spolu se Seligerem definovat jako „sadu představ, jejichž prostřednictvím člověk ustavuje, vysvětluje a ospravedlňuje účely a prostředky organizované sociální akce, především politické, bez ohledu na to, jestli má tato akce za cíl ochránit, opravit, svrhnout nebo přestavět daný sociální řád“ (Seliger 1976 cit. v Eagleton 1991: 6–7). Prostředky jsou v tomto případě vizuální povahy (fotografie a fotografické publikace), výsledkem je koherentní výpověď o Ostravě jakožto vizuálně utvářené městské krajině, sestávající z určitých stavebních prvků složených do jednodolitého, zdánlivě přirozeného, koherentního celku ideálního, příkladného socialistického města, které ukazuje cestu k utopické budoucnosti (vizuální diskurz).

Analyzovaná vizuálně utvářená politická krajina Ostravy je v druhé části textu konfrontována s alternativními fotografickými výpověďmi o městě a životě v něm, aby bylo možné denaturalizovat oficiálně budovaný obraz o Ostravě a jejich obyvatelích a narušit režim pravdivosti a samu koherentnost vytvářeného obrazu Ostravy. Jako materiál ve druhé části analýzy posloužila práce uměleckých fotografů (Viktor Kolář, Květoslav Kubala, Jindřich Štreit a Miloš Polášek), kteří se Ostravě dlouhodobě věnovali. Přestože se jejich výpovědi o Ostravě od sebe v mnohém liší, a to nejen stylisticky, ale i obsahově, všichni shodně destabilizují obraz krajiny Ostravy vytvářený oficiální produkcí a umožňují tak tuto produkci nově nahlédnout a díky tomu také promýšlet vztah mezi fotografickým obrazem a vizuálním diskurzem.

To pak může vést k obecnějším úvahám o městské krajině jako politickém výtvaru a specifickém způsobu vidění (viz Cosgrove 1984). Cílem celého článku je tedy rozkrýt komplikovaný obraz Ostravy (a role lidí v ní), jak je podáván těmito dvěma sadami vizuálních výpovědí, a na základě toho položit otázku vztahu mezi městem (městskou krajinou) a vizuálním materiálem.¹

Před samotnou analýzou je však třeba vyjasnit teoretickou a metodologickou pozici, na níž je článek postaven – vztah mezi (městskou) krajinou jako způsobem vidění a vizuální diskurzivní analýzou. Poté následuje analýza samotného materiálu a shrnutí prvků, z nichž sestává ostravská krajina, a konečně obecná diskuse vztahu fotografického materiálu a konstrukce svébytného způsobu vidění a možností jeho destabilizace.

Krajinou průmyslového města: Vidění, fotografie, analýza

Používat pojem městská krajina by se mohlo zdát (v českém společenskovedním prostředí) poněkud zvláštní a zároveň mimoběžné s otázkami fotografické produkce a vizuální analýzy. Krajinu je možné vnímat čistě „morfologicky“, tedy jako výsek vnějšího světa s určitým jednotným charakterem neseným stabilizovaným systémem vztahů jednotlivých jeho částí (srov. např. Hadač 1982). Ve společenských vědách se přinejmenším od dob humanistické geografie (např. Tuan 1977) začíná nicméně prosazovat „antropocentrické“ pojetí krajiny. Krajina je nahlížena v nejobecnější rovině jako žitý svět, jako člověkem–tělesnou bytostí zažívaná a pořádaná skutečnost (viz Tuan 1979, novější práce namátkou viz např. Bender 2002b; Low 2003; Wylie 2009). Snahy o zasazení člověka do krajiny a jeho propojení s ní vedou k tematizování jednotlivých způsobů zmíněného pořádání a zažívání geografické skutečnosti. S ohledem na cíle textu jsou inspirativní zejména práce britského geografa Dennise Cosgrova (Cosgrove 1984; Cosgrve – Daniels 1990), který chápe krajinu jako společenský konstrukt vzniklý v interakci materiálního prostředí a historicky specifické vizuality, a antropologů, kteří se věnují otázkám produkce konkrétních krajin (Hirsch – O’Hanlon 1995) a problémům moci při konstrukci krajiny, ať již ve formě materiálního přetváření prostor za účelem symbolizace, či jejich symbolickému přepisování (např. Duncan 1990). U Cosgrova je ono pořádání a zažívání geografické skutečnosti navázáno na otázku emocionality a estetiky a krajina je chápána jako vyvstávající ze setkání materiálního prostředí a pohledu, který jej určitým způsobem „vidí“ a prostředkuje materiální prostředí jako emocionální prožitek. U antropologů pak je ono pořádání navázáno na otázku společenského vyjednávání významů a možných prožitků materiálního prostředí a krajina vyvstává ze střetu

¹ Článek představuje jeden z výstupů mého dlouhotrvajícího výzkumu o české průmyslové krajině a jejích (post)socialistických proměnách (viz též Gibas 2008; Gibas 2010; Gibas 2013).

mezi materiálním prostředím a sociálně vyjednanými významy tomuto prostředí připsanými. Krajina je tedy v těchto pracích, které se epistemologicky rozkrácejí mezi antropologií a geografii, vždy chápána jako materiální prostor lidmi aktivně utvářený, symbolizovaný, vyjednávaný a jako takový prožívaný a vnímaný (viz též Rodman 1992; Okely 2001).

Cosgrove chápe krajinu jako „historicky specifický způsob zakoušení světa vytvořený určitými sociálními skupinami, pro které je smysluplný“ (Cosgrove 1984: 15). Popisuje vlastně „velkou“ historii krajiny jakožto evropského, v průběhu evropské historie vzniklého konceptu a ukazuje, že krajina je velmi úzce propojena se způsoby vizuálního zobrazování vnějšího světa a tedy s vizuální estetikou a jejím vývojem. Krajina je nejen estetický koncept, ale jako taková je také ideologická, v určitém historickém okamžiku prodchnutá významy a emocemi spojenými s estetikou a vizuální symbolikou určitých sociálních skupin. Krajina podle Cosgrova „není čistě a jednoduše svět, který vidíme, ale je to konstrukce, kompozice světa. Krajina je způsob vidění“ (Cosgrove 1984, 13).

Antropocentrické pojetí krajiny není, jak by se mohlo zdát, solipsistické, netvrdí, že krajina existuje pouze jako mentální konstrukt bez propojení s materiální „skutečností“. Naopak zdůrazňuje a analyzuje důvěrné propojení mezi lidským vnímáním světa a materiálním zapojením se do něho a přiznává mu zásadní roli při utváření krajiny, jíž zase přiznává zásadní vliv na utváření tohoto důvěrného propojení (Bender 2002a: 487). Krajiny, subjektivně vnímané jednotlivými lidmi, nejsou v těchto přístupech konceptualizovány subjektivisticky. Lidské vnímání krajiny, její estetické pojmání a emocionální prožitek jsou totiž vždy podmíněny sociokulturním a historickým kontextem, který se konkretizuje v prožitku krajiny člověkem jakožto sociálně, kulturně a historicky jednoznačně situovanou bytostí. Jak říká Barbara Benderová, krajina je na jednu stranu materiálně existující vně lidské mysli, ale zároveň „jsme to my, kdo prostřednictvím tělesného porozumění ... vytváříme kategorie a interpretace ... Říci, že krajina a čas jsou subjektivní, nepředstavuje pád do hlubin kulturního relativismu; prostě to znamená, že naše účast na krajině a čase je historicky podmíněná, zapletená do sociálních vztahů a hluboce politická.“ (Bender 2002b: 104).

Jsou to právě antropologové jako Benderová nebo Hirsch a O’Hanlon, kdo se na rozdíl od Cosgrova věnují „malým“ historiím konkrétních krajin, konkrétním důvěrným propojením mezi materiálním a sociálním a ukazují, jak se v krajině odráží žitá každodennost a ideální, imaginární existence, „idealizovaný svět vizuálně reprezentovaný obrazem“, tedy onen způsob vidění. Hirsch a O’Hanlon tvrdí, že krajina vyvstává „ze vztahu mezi ‚popředím‘ a ‚pozadím‘ sociálního života“ a představuje tak výsledek vyjednávání mezi sociálně utvářenými představami a ideály, probíhajícího v rovině každodennosti, každodenních prožitků a praktik (Rodman 1992; Hirsch – O’Hanlon 1995: 3).

Kromě vizuálních metafor krajiny se v antropologii objevují i metafory textuální, jejichž cílem je opět pochopit propojení mezi lidským pořádáním a vnímáním světa a jeho materiálním vyjádřením, způsoby, jak se v krajině materializují a jak krajina vyjadřuje „sady představ a hodnot, nezpochybňovaných předpokladů o tom, jak společnost je, nebo jak by měla být organizována... V podstatě každá krajina může být analyzována jako text, ve kterém jsou zapsány sociální vztahy.“ (Duncan – Duncan 1988: 123) Krajina však není jediný text, ale spíše prostor, kde se odehrávají propojení mezi jednotlivými sociálními texty, kde se vyjednávají vztahy mezi představami v těchto textech zapsanými a skutečnostmi těmito texty vyjadřovanými. Krajina je tak opět chápána jako prostor prolnutí pozadí sociálně akcentovaných textů a popředí každodennosti sociálního života. Zkoumání krajiny jako intertextuality umožňuje rozkrýt mocenské vztahy stojící v pozadí produkce a vyjednávání krajiny jako samozřejmě dané a přirozené, umožňuje tedy denaturalizovat krajinu jako výraz zdánlivě přirozeného řádu, a zároveň umožňuje nahlédnout nejednoznačnost krajiny a její mnohohrstevnatost, proměnlivost a političnost. Ač (například prostřednictvím fotografií, textů a obrazů) reprezentovaná a vnímaná jako stabilní, apolitická a neideologická protože přirozená, krajina je ve skutečnosti neustálým procesem (Hirsch – O’Hanlon 1995), který propojuje materiální svět kolem nás s významy, které jsou do něj neustále prostřednictvím praktik a prožitků vpisovány. Zdánlivě stabilní krajina tak podobně jako čas nikdy nezůstane stát (Bender 2002b: 103).

Je zřejmé, že v rámci takovýcho pojetí není důležité, jestli jde o krajinu takzvaně neměstskou, nebo městskou. Na oba typy krajin je možné pohlížet stejným způsobem, mění se pouze konkrétní sady textů a obrazů, způsoby vidění a produkce významů, které jsou na jednotlivé krajiny uplatňovány. Analyzovat krajinu jako způsob vidění nebo jako intertextualitu znamená rozkrývat symbolické a mocenské struktury vepsané do krajiny, které následně umožňují a formují způsoby vnímání a prožívání, emocionalitu dané krajiny a vlastně danou krajinu utvářejí jak „navenek“, tak i s ohledem na prožitek (viz např. Okely 2001). Záměrem tohoto článku je rozkrýt symbolicky a mocensky utkaný vizuální text o Ostravě a role lidí v ní, a to prostřednictvím vizuální diskurzivní analýzy, jak ji nastavuje Gillian Roseová (Rose 2002).

Roseová s odkazem na Foucaulta chápe diskurz jako „sadu výroků, které strukturují způsoby přemýšlení o věcech a podmiňují naše jednání. Jinými slovy, diskurz je určitá znalost o světě, která tvaruje způsoby, jak chápeme svět a jak v něm jednáme“ (Rose 2002, 136). Diskurzivní analýza prvního řádu, o kterou se text článku opírá, je pak analytická metoda, která klade důraz na „diskurz artikulovaný prostřednictvím různých vizuálních obrazů a verbálních textů“ (ibid.: 140). Článek se tedy věnuje analýze samotného vizuálního materiálu, který je v rámci fotografických publikací o Ostravě čas od času kontextualizován prostřednictvím textů – popisků, komentářů, názvů fotografií apod. Záměrně je pomíjena analýza institucionálního pozadí

produkce těchto knih a celého vizuálního diskurzu a konkrétní praktiky jednotlivých institucí (tedy diskurzivní analýza, kterou Roseová chápe jako analýzu druhého stupně). Roseová zároveň ukazuje, že pro produkci významu vizuálního materiálu (obrazu nebo sady obrazů) jsou klíčová tři místa – místo produkce, místo recepce a obraz samotný –, na která je možné se při studiu vizuálního materiálu zaměřit zvlášť nebo v kombinaci (ibid.: 32). Vizuální diskurzivní analýza prvního stupně se zaměřuje na obraz samotný a na významy, jak jsou produkovány pomocí vizuálních prostředků a jejich kombinace, a na efekty pravdivosti a přirozenosti, které jsou takto utvářeny. Diskurzivní analýza předpokládá zájem o rozkrytí autoritativnosti, pravdivosti a přirozenosti daného diskurzu. S ohledem na krajinu jde, podle Duncana a Duncanové, o rozkrývání symbolického systému, který umožňuje materializaci významů, jež se následně stávají zdánlivě přirozenými (Duncan – Duncan 1988, 123).

Je zřejmé, že diskurzivní analýza záleží „nikoli na kvantitě analyzovaného materiálu, ale na jeho kvalitě“ (Rose 2002, 143). Z oficiální² socialistické produkce bylo po intenzivním pátrání získáno a analyzováno deset knih (Dějiny NHKG 1981; Karvinsko 1975; Ostrava 1975; Ostravsko 1975; Ostravsko-karvinský revír 1975; Ostravsko ve fotografii 1972; Ostrava 1978; Ostrava 1985; Ostrava barevná 1962 a Uhlí a lidé 1974), z nichž byla zaměřena pozornost na poslední čtyři. Jako zásadní pro následnou analýzu se ukázala kniha *Ostrava barevná*, ve které se tematicky i stylisticky kondenzuje diskurz produkováný všemi použitými knihami. Jako kontext, ke kterému se text explicitně nevyjadřuje, ale který rámuje chápání produkováného diskurzu ukotvené v představované analýze, slouží i postsocialistická oficiální (Síkula 2006; Ostrava 2005; Ostrava Nonstop 2010; Technické památky v Ostravě 2007) a umělecká produkce (Renner – Sklář 2007). Z produkce, jíž je věnována druhá část článku, byly analyzovány publikace fotografů Viktora Koláře (2010), Jindřicha Štreita (2008), Miloše Poláška (2010) a Květoslava Kubaly (2012), které sice vyšly v posledních letech, obsahují však fotografie z doby socialismu nebo tematicky i obsahově velmi blízké.³ Jako klíčové se jeví zejména práce Kolářova

² Rozdělení na oficiální a alternativní (neoficiální) publikace je samozřejmě do značné míry umělé. Fotografické publikace o Ostravě v období socialismu vydávaly různé instituce z Ostravy, ale i mimo ni (např. ČTK), u postsocialistických publikací je situace ještě složitější kvůli množství nakladatelství a vydavatelství. Obecně chápu uměleckou neoficiální, alternativní produkci jako takovou, kde je pozice autora fotografií jako umělce podstatná, na rozdíl od oficiální, kde jsou autoři fotografií (zejména v období socialismu) upozaděni. V případě knih z druhé části analýzy se jedná o retrospektivy podstatné části životní práce jednotlivých autorů, jejichž primárním cílem není produkce vizuálních výroků o Ostravě, ale mapování umělecké činnosti autora.

³ Štreitovy Vítkovice byly vyfoceny a vydány k 180. výročí Vítkovických železáren. Používám je pro jejich tematickou (obsahovou i stylistickou) příbuznost, protože stejně jako práce ostatních tří fotografů umožňují některá témata oficiální produkce nahlédnout nově.

a Kubalova Ostrava, v nichž se kondenzuje vizuální protipól oficiální produkci, jak jej nicméně obsahují knihy všech čtyř fotografů.⁴

Při analyzování publikací mě s odkazem na Roseovou zajímalo zejména: jak konkrétně je produkován diskurz strukturován a jak utváří představu koherentního sdělení; jaké konkrétní významy se prostřednictvím fotografií a jejich celků produkuje a jak se fotografie i významy shlukují; jak se utváří přesvědčivost a pravdivost výpovědi; do jaké míry je celkový obraz (diskurz) koherentní a kde jsou v něm obsaženy interní protimluvy; a v neposlední řadě, co se v obrazovém materiálu nevy-skytuje, co je „zneviditelněno“ (Rose 2002, 150–158). Práce s vizuálním materiálem probíhala tak, že byly jednotlivé obrazy co nejdětalněji nakódovány s ohledem na témata, obsahy i formální zpracování a následně zkoumány jejich vztahy napříč celou sadou obrazů, shluky vztahů a jejich významy. Vizuální diskurzivní analýza není a nesmí podle Roseové být příliš svázána formálními nároky. Jde koneckonců o hermeneutický interpretativní proces, který „méně záleží na rigorózních procedurách a více na ostatních kvalitách“ jako řemeslná dovednost či erudovanost (ibid.: 149) a důkladnost. Při vizuální diskurzivní analýze je třeba se „ponořit do materiálu, se kterým se pracuje. Číst a znovu jej pročitat; znovu a znovu procházet obrazový materiál“ (ibid.: 150). Interpretace, které dále nabízím, jsou výsledkem takového opakovaného, kontrolovaného vníkáni a znovupročitání, na jehož počátku byla snaha oprostit se od možných „předrozumění“ a nahlédnout je kriticky. Představují výstup analýzy, nikoli východiska, tj. způsob, jak jsou na základě analýzy chápány a posléze interpretovány celky analyzovaných fotografií.

Ostrava barevná: Práce, zacílenost, harmonie

První věc, která člověka zaujme při listování fotografickými publikacemi o Ostravě z období socialismu, je skutečnost, že Ostrava je především barevná. Ne že by všechny fotografie nutně musely být v barvě, ale převážná část z nich barevná je, zejména ty, které se vyskytují na významných místech v knihách (většinou na přebalu a jako hlavní fotografický celek uprostřed) a zobrazují klíčová témata. Důraz na barevnost fotografií souvisí s důrazem na pokrok, který je charakteristický pro tuto sadu publikací, a zároveň odkazuje na objektivnost a realističnost. Knihy

⁴ Poněkud problematické a zároveň extrémně zajímavé se mi zdají Poláškovy a Kubalovy práce, protože oba v různé míře přispívali v období socialismu do oficiálních publikací. Nicméně právě z těchto důvodů chápu zejména Poláškovu monografii (jehož fotografie plnily oficiální publikace ve velké míře) v tuto chvíli jako doplňkovou. Promyšlení vztahů mezi oficiální a osobní produkcí by si zasloužilo podstatně více místa i důkladnějšího zájmu, než je mu zde možné věnovat, zároveň by vyžadovalo zaměřit se nejen na vizuální materiál samotný, ale i na místa produkce, což by vyžadovalo komplexnější metodologii než uplatňuji v tomto textu.

předstírají, že zobrazují Ostravu takovou, jaká je, bez příkras a zbytečných emocí, plnou úspěchů a rozvoje, života a práce, obydlenu lidmi, kteří do Ostravy patří.

Realisticky barevné fotografie svým tematickým zaměřením dokládají úspěšnost výstavby města a jejím prostřednictvím též zářné komunistické budoucnosti, jejíž odlesky lze v Ostravě zahlédnout již dnes. Ostrava funguje jako příkladné město a Poruba, sídliště postavené pro více než 100 000 obyvatel na zelené louce v období mezi 50. a 70. lety, jako jeden ze stavebních kamenů této příkladnosti (obr. 1).

Socialismus je samozřejmě výhonkem modernity a modernistická estetika (nebo lépe její pozůstatky) tvoří nedílnou součást socialistické vizuality. Geometrické formy sídliště představují častý motiv, jsou velebeny rétoricky i vizuálně, fotografovány hlavně z výšky nebo z dálky, aby mohla vyniknout jejich pravidelnost. Právě dálka a nadhled z nich činí abstraktní figury, protože jim umožňuje vystoupit samotným, bez lidí, bez činnosti a mimo každodennost v čisté monumentalitě geometrických tvarů. K monumentalizaci sídlišť ovšem slouží autorům většinou černobílé fotografie. Barevně je sídliště zobrazeno hlavně tehdy, pokud je třeba zdůraznit budování, pokrok, dosažené cíle. Černobílá monumentalizace je ještě podtržena použitím barevných (červených) filtrů, které ve výsledné fotografii nechají vystoupit temné nebe s těžkými oblaky: „Skončené žně u 5. obvodu Poruby připomínají i žně stavařů – dokončenou výstavbu tohoto bydliště pracujících ostravských závodů,“ říká popisek u jedné z takových fotografií, kde je pohled na vzdálený celek sídliště rytmizované pravidelně stojícími výškovými budovami rámován sklizenými poli (Ostrava 1978: 26). Ve své abstraktnosti, dané vzdáleností pohledu a vizuálními prostředky, pak ostravská sídliště působí jako samostatné, svébytné celky.

Kromě úspěšně zvládnuté monumentalizované bytové výstavby slouží jako svědci pokroku směrem k zářné budoucnosti i ostatní součásti městského prostoru, dopravními prostředky počínaje a zdravotními, vzdělávacími a rekreačními objekty konče. Tyto objekty jsou sice zdánlivě méně monumentální, avšak svým vztahem ke každodennosti života ve městě a způsobem zobrazení vytvářejí jednoznačné poselství – obyvatelům příkladného průmyslového města se dostává všeho, co k pilné práci, každodennímu životu a aktivnímu odpočinku potřebují. Od bezchybně fungující a moderní městské dopravy po špičkově vybavené laboratoře, velíny a univerzitní posluchárny plně soustředěně naslouchajících studentů nejen z Československa, ale z celého světa, jak to dosvědčují tváře přítomných Afričanů (např. Ostrava barevná 1962: 64, 72, 74–75).

Přestože je pokrok směrem k zářným zítřkům jednou z hlavních obsahových linií barevné Ostravy, neznamena to, že by z městské krajiny zmizela minulost. Publikace nabízejí specifickou vizi minulosti a způsobů její přítomnosti v městské krajině Ostravy. Minulost je také monumentalizována. Klíčovými prvky jsou svědkové a připomínky boje za socialismus a zejména bojů 2. světové války a prvky oslavující vítězství. Tato *divoká, nespoutaná minulost je ale zkrocena* a přetrvává ve formě

starých fasád budov (jako např. muzeum města Ostravy) jako pozadí *šťastného života v současnosti*, jenž sice staví na minulosti, ale *hledí s očekáváním vpřed*. Barevná Ostrava je ahistorická v tom smyslu, že minulost i budoucnost jsou zbaveny vlastního života (a jakékoli možnosti alternativního narativu) a spoutány ve městě, které ač historické, překračuje svou pokrokovostí běžnou časovost. *Před hlavními zkrocených děl velkých bojů minulosti si hrají děti, naděje pro budoucnost* (obr. 2).

Přestože jsou fotografické publikace především o Ostravě a figurují v nich témata městského života a mobiliáře, monumenty minulosti i současnosti, hlavní důraz je kladen na průmysl, zejména ve formě těžby uhlí a produkce oceli. Uhlí a ocel představují klíčové prvky, z nichž Ostrava povstala a které jsou jádrem a důvodem její existence, pravým důvodem, proč Ostrava existuje ve formě, v jaké je realisticky, barevně fotografována.

Zejména v knize *Ostrava barevná*, ale v menší míře i v ostatních publikacích, je průmysl (i lidé podílející se na něm) zobrazován piktorialisticky, estetizován způsobem, který evokuje malbu. Venkovní záběry zobrazují průmyslové objekty a efekty průmyslové výroby (zejména kouř, smog a záři vycházející z továren) jako harmonickou součást městského prostoru: *děti sedí nad městem, přes střechy domů se dívají do dále, kde dýmá Nová huť a nad jejich hlavami se vznáší lanovka dopravující nad městem vozíky s uhlím* (Ostrava barevná 1962: 31). Nebo se průmyslové objekty (továrny, komíny, kaliště) stávají výhonky přírodního prostředí, dotvářejí atmosféru a dávají přírodě další emocionální rozměr (obr. 3). Průmysl se tak stává nedílnou součástí přírody i města a vizuální reprezentace této harmonie opět dokládají úspěch pokrokových snah barevné Ostravy. Tady dochází k naplnění modernistického snu o industrializaci a urbanizaci, které mohou jít ruku v ruce do budoucna beze strachu ze sociálních a environmentálních následků.

Záběry z interiéru také odkazují k malbě, zejména portrétní ve stylu socialistického realismu. Jde buď o záběry z hlubin země, kde v *slabě osvětlených šachtách dolů soustředěně a bez oddechu pracují neúnavní havíři téměř splývající s uhlím, z černých tváří jim září pouze oči* (Ostrava barevná 1962: 14), nebo o záběry z továrních hal *plných světla slunce a žhavého kovu, kouře a ohně, který byl zkrocen uměním hutníků a je využíván pro blaho všech*. Zajímavá je fascinace, skoro až fetišizace světla barvy ohně, ať již jde o paprsky nízko stojícího slunce, nebo ohně z tavicích pecí. Mezi dvěma plameny, většími než on, stojí sotva viditelný havíř v bílé kukle, „Prométeus,“ říká popisek (Ostrava barevná 1962: 35). Oheň a umění jej zkrotit je jedním z nejstabilnějších a nejzdůrazňovanějších témat celé socialistické oficiální produkce o Ostravě (obr. 4).

Nicméně je možné se ptát, kde jsou skuteční lidé obývajcí velkolepá sídliště a užívající všechny vymoženosti Ostravy. Zajímavé na lidech barevné Ostravy je, že harmonicky splývají se svým okolím, zapadají do harmonie průmyslu, města a přírody. Téměř nikdy se nezastaví, a pokud ano, tak vždy s nějakým záměrem.

Každodennost lidského života, jak jej představují a vytvářejí fotografické publikace, je harmonická, plná řádu a pořádku, uvědomění a zacílení. V Ostravě neexistují prázdné momenty, okamžiky bez významu a cíle, nuda. I odpočinek je především aktivním stavem – kromě fotografií věnovaných průmyslu, výstavbě a provozu města obsahují všechny knihy záběry (většinou umístěné až na konci) věnované dětem a aktivnímu odpočinku, sportu, tělovýchově či účasti na prvomájovém průvodu. Pouze maminky s dětmi a staří lidé *užívající zasloužené plody své práce* se mohou zastavit a posadit se na lavičky v parku.

Hlavním důvodem, proč je Ostrava obydlena lidmi, kteří se v rámci každodennosti poddávají řádu a harmonii příkladného města, je skutečnost, že fotografie vlastně neukazují živé lidské bytosti s jejich emocemi, starostmi a strastmi, váhající a rozhodující se, ale pouze davy a idealizované typy – příkladně pracovníky *plně nadšení z práce, z vlastních schopností zvládat oheň či vyrvat zemi uhlí*. Barevnost hrající hru na realističnost tak vlastně pomáhá zakrývat nerealističnost a typizovanost produkované městské krajiny Ostravy a umělost jejích obyvatel, idealizovaných, typizovaných postav..

Ostrava černobílá: Únava, intimita, kontrasty

Fotografie pro oficiální publikace byly dozajista pečlivě vybírány a poskládány tak, aby v celku vyjadřovaly požadované významy a vzbuzovaly vhodné emoce, popřípadě aby neobsahovaly nic, co by mohlo tyto významy, emoce a jejich celek narušit. Jednotlivé fotografie získávají význam a sdělnost v souvislosti s ostatními fotografiemi v dané knize (a napříč oficiálními publikacemi) a také díky názvům a popiskům. Do procesu utváření významu promlouvá též formální nastavení fotografických publikací (které je obdobné i pro odpovídající knihy z období postsocialismu): fotografie jsou převážně barevné, struktura knih je podobná – čtenář buď listuje časem (od minulosti do přítomnosti nebo od jara do léta), nebo postupně probírá nabízená témata (uhlí, průmysl, město, děti, volný čas).

Při srovnání oficiální vizuální reprezentace Ostravy s obrazovými monografiemi věnovanými důležitým ostravským fotografům vyvstávají na první pohled dva základní rozdíly: fotografie uměleckých fotografů jsou zásadně černobílé a jsou většinou ponechány bez delších komentářů.⁵ Ostrava uměleckých monografií je černobílá, jako kdyby ambicí nebyl realismus, snaha zachytit vzhled věcí, ale jejich vnitřní fungování a život, hlubší význam. Zdánlivě serióznější, ontologičtější černobílá Ostrava je paradoxně – co se týče témat – civilnější a vlastně realističtější,

⁵ U Koláře jsou pouze datovány, u Kubaly je u fotografií krátká, většinou topografická informace a obecná datace (desetiletí), popřípadě krátký název, u Štreita jsou fotografie ponechány samy o sobě. Výjimku tvoří Polášek, jehož fotografie nesou jím daná jména, někdy ironická, jindy popisná.

více zakořeněná v každodennosti a pomíjivosti. A to i přesto, že obsahově jsou umělecké monografie fotografiím oficiálních publikací velmi blízké. Absence názvů, vysvětlujících popisků a zejména sloganů zároveň nutí fotografie mluvit pouze prostřednictvím vlastní vizuality, která přestává být ilustrací a stává se hlavním médiem sdělení. Zároveň – alespoň tak působí práce Koláře, Štreita i Kubelky – umožňuje fotografiím vymanit se z místa a času fotografované Ostravy a usilovat o obecnější význam. Piktorialismus průmyslu přestává být nástrojem harmonizace a stává se naopak prostředkem vytváření kontrastu (obr. 5). Jízda autobusem přestává být přímo vztažena k jakékoli abstraktní budoucnosti a technologickému pokroku, ale stává se každodenní aktivitou s vlastní emocionalitou (únava, nuda), s níž se jako diváci můžeme snadno ztotožnit (viz např. Kolář 2010: 141). Zároveň se objevují i fotografie přeplněných autobusů (např. ibid.: 101), nebo takové, na nichž (dopravní) technologie selhává úplně, ale život města jde dál, i když pomaleji a unaveněji (ibid.: 76). Nadšená emocionalita pokroku je tak nahrazována civilní emocionalitou každodennosti, monumentální typizovaná krajina barevné Ostravy je nahrazena krajinou zdánlivě méně realistickou (protože černobílou), sestávající však z většího množství detailů vážících se nikoli k typizovaným postavám, ale k živým lidem s jejich vlastní, na obrazech zachycenou emocionalitou.

Kolář i Kubala zobrazují každodenní okamžiky, pousmání, posezení u piva v zahradní restauraci, nudu. Černobílá Ostrava se při opětovném probírání se fotografiemi plní lidmi s emocemi, zachycenými v konkrétních okamžicích životů. Jejich čas není plynutím velké historie od *bojovné minulosti k zárné budoucnosti*, popřípadě bezčasím naplněným jednoznačným významem a účelem, ale spíš každodenním časem plynoucím nerovnoměrně, jednou rychle a emotivně, jindy zastaveným v okamžicích čekání, očekávání a nudy, které byly z barevné, oficiální Ostravy odstraněny. Například na Kolářově fotografii hlouček mužů s mávátky zrudně a unaveně postává u kanálu a vyčkává, až nadejde čas vyrazit do průvodu (Kolář 2010: 51).

S tím souvisí také intimita času a prostoru, zobrazovaná na fotografiích a utvářená prostřednictvím jejich kombinace. Černobílá Ostrava je městem konkrétních lidí, kde existují soukromá místa vztahů a emocí, kde jsou lidé sami a kde mohou odpočívat po svém, třeba s cigaretou, a nikoli v závislosti na řádu a harmonii příkladného města (obr. 6). S intimitou času (a prostoru) souvisí i množství fotografií zachycujících okamžitost, přelétavost – pád z kola (Kubala 2012: 144) či ze saní (ibid.: 79), výbuch při odstřelu těžní věže (ibid.: 21) – nebo jejich následky – nabourané tramvaje či pozůstatky po výbuchu plynu (ibid.: 40, 41).

Ačkoli černobílá Ostrava sleduje podobná témata jako Ostrava barevná, jde o jiný způsob vidění (sic!) těchto věcí. I v černobílé Ostravě se pracuje, ale jak ukazuje Štreit, průmyslové prostory jsou obývány lidmi a nikoli typy a práce je nabita nejen pozitivními emocemi, ale je zároveň i vyčerpávající a únavná. Zatímco barevná

Ostrava je prodchnuta pojetím práce jako radostné aktivity, umožňující *směřovat po cestě pokroku ozářené ohněm vysokých pecí*, Štreitovy fotografie vracejí práci zpět do světa lidí, pracujících, smějících se a vyčerpaných. Únava zároveň není něčím, co by nutně muselo být z každodennosti fotografiemi utvářené městské krajiny vypovězeno, co by mělo být přehlušeno a odbouráno radostí ze zkrocení ohně, jako je tomu v Ostravě barevné. Únava i odpočinek jsou naopak integrální součástí lidských životů (obr. 7). Štreit zároveň nabourává socialistickou estetizaci průmyslu a průmyslových prostor tím, že je představuje jako místa, kde nejen pracují, ale také jednájí a své životy prožívají konkrétní lidé – jako na fotografiích páru líbajícího se v provozu železáren nebo muže krmícího kočku v hale poblíž jeřábu (obojí Štreit 2008: nestr.).

Černobílá Ostrava je tedy paradoxně mnohem živější, realističtější a ve svém důsledku i barevnější než Ostrava barevná. Zároveň je v ní zpochybněna harmonie mezi lidmi, uhlím, ocelí a městem a vytváří se představa vztahů mnohem složitějších, méně uspořádaných, ale o to zajímavějších. Černobílá krajina Ostravy je mnohvrstevnatější, komplikovanější a méně stabilní než krajina Ostravy barevné. Zatímco tam si *děti spořádaně hrají v parku před zkroceným dělem* a jsou součástí harmonie a řádu, v Ostravě černobílé se občas i poperou (obr. 8).

Závěr

Krajina je ve společenských vědách a antropologii zvláště chápána jako utvářená nikoli pouze z materiálních objektů (a prostor), ale také z významů, které jsou na ně navázány a které jsou jim v rámci vyjednávání v dané sociohistorické situaci připisovány, a z emocí, jejichž prožívání je na krajinu (a její estetiku) navázáno. Krajina tedy není totožná s materiálním prostorem, ale vzniká z těsného propojení prostor, významů a emocí (prožitků), jejichž konkrétní propojení jsou neustále vyjednávána, a v důsledku toho se neustále proměňují. Krajina – abych parafrázoval Benderovou (2002b) a Hirsche s O'Hanlonem (1995) – je proces, který nikdy nezůstane stát.

Prostředků ustavování představ, utváření a diseminace vyjednávaných krajin je samozřejmě řada, Cosgrove (1984) nicméně ukazuje, že v samotném jádru západního konceptu krajiny stojí vizualita a na ni navázaná emocionalita, prožitek. V rámci vizuálních reprezentací krajiny, které ji – jak tvrdí Cosgrove – nejen ukazují, ale také spoluvytvářejí, jde nejen o zobrazované elementy (to, co je zobrazeno), ale také význam, smysl, který je těmito elementy v rámci vizuálního materiálu komunikován. Tento význam je utvářen dvojím způsobem: prostřednictvím estetiky a vizuálních prostředků (kompozice, „nálady“, barevnost apod.), které jsou opět produkty určité kulturně-historické situace a na něž je v dané situaci navázána určitá emocionalita (co je krásné a co nikoli), ale jak ukazuje Duncan (1990), také prostřednictvím vztahů v rámci vizuálního materiálu a napříč tímto materiálem (textualita a intertextualita).

V průběhu analýzy a interpretace vizuálních reprezentací Ostravy byly tyto dva pohledy krajiny propojeny, aby se ukázalo, jak je vizuálně tvořena a jako taková reprezentována městská krajina Ostravy. Nebylo záměrem textu navázat tuto vizuálně (re)prezentovanou krajinu na konkrétní současnou emocionalitu žité krajiny Ostravy, šlo hlavně o to analyzovat prvky, z nichž sestává krajina města uhlí, lidí a oceli, a rozkrýt, jak je prostřednictvím vizuálního materiálu konstruována a jakou roli v ní hrají lidé, její obyvatelé.

Z výše řečeného je zřejmé, že krajina je mnohvrstevnatá, a to nejen jako koncept, ale také jako žitá zkušenost, nejen jako výzkumný terén, ale i jako prostor životů lidí, tělesných bytostí situovaných v konkrétní sociohistorické situaci. Její mnohvrstevnatost (a do značné míry též neuchopitelnost) vyplývá ze skutečnosti, že krajina vzniká na pomezí „politického, symbolického, materiálního, imaginárního a osobního“ (Gibas – Pauknerová 2009: 134). Proto také nemusí být nutně konzistentní, ostatně jak upozorňuje Rodmanová, krajina je mnohvrstevnatá a komplikovaná mimo jiné také proto, že je „multilokální v tom smyslu, že utváří a vyjadřuje různé významy pro různé své obyvatele“ (Rodman 1992: 647).

Z této mnohvrstevnatosti pro navázání na krajinu ve smyslu emocionální zkušenosti (viz Okely 2001) bylo třeba se soustředit zejména na vztah estetiky (kompozice, výtvarné prostředky) a krajiny jako esteticky utvářené výpovědi o městské krajině Ostravy. Ostrava barevná a Ostrava černobílá, jak byly popsány v předchozích částech, se mohou jevit jako protikladné. Obě představují specifické způsoby vidění světa, ukotvují skutečnou Ostravu do sítě významů produkovaných pomocí vizuálního materiálu a dotvářejí (či radikálněji pojato utvářejí) její městskou krajinu. Jako takové se nemohou úplně vylučovat. Jde spíše o dvě sady vizuálních textů, které se více či méně přibližují, občas se protnou a občas existují paralelně. Jednotlivé fotografie obou Ostrav zobrazují obdobné objekty, kterým je však prostřednictvím vztahů v rámci obou sad výpovědí příkládán rozdílný, někdy až protichůdný význam a je na ně navázána různá emocionalita. Lidé jsou v tomto směru ukázkovým elementem vizuálních reprezentací obou krajin. V barevné Ostravě slouží jako jakési idealizované typy obývající *spořádaně až nadšeně město práce, uhlí a oceli* a fungují jako nezbytná součástka Ostravy na její cestě *k zářným zítřkům* utopické budoucnosti. Jsou to lidé-typy, kteří *radostně pracují v továrnách a dolech a ovládají oheň ku prospěchu všech* či vychovávají další generace pracovníků-obyvatel. Teprve v černobílé Ostravě mají idealizované typy možnost stát se lidmi, ustaranými, unavenými a někdy i bezstarostnými. Obě Ostravy jsou městy práce, ale teprve černobílá Ostrava je rovněž Ostravou lidí.

Koherenci významu se barevná Ostrava snažila zajistit mimo jiné také pomocí důsledného propojení obrazu a textů, fotografií a popisků či sloganů. To mělo zaručit, že fotografie budou správně nahlédnuty, tedy viděny a pochopeny. Celek pak působil jako (více méně) přirozený pohled na Ostravu jaká je, naturalizoval určitý způsob vidění města, konstruoval, propagoval a potvrzoval určitou krajinu, do které byla

Ostrava zapuštěna. Černobílou Ostravu můžeme naproti tomu chápat jako jakousi výzvu této krajině či jako její obohacení, které destabilizuje zdánlivou celistvost a přirozenost barevné Ostravy a odhaluje její nedostatky a umělost. Zároveň je možné obě Ostravy s Lefebvrem (1992: 33) chápat buď jako dvě svébytné sady reprezentací prostoru (Ostravy), nebo jako volně spojený reprezentační prostor, v kterém se tyto dvě sady potkávají, jako výsek oné mnohvrstevnatosti, kterou je jakákoli krajina. Oba celky se prolínají v krajině současné Ostravy a vizualita jak Ostravy černobílé, tak barevné byla například aktivizována při konstrukci komplexního obrazu Ostravy utvářeného nejrůznějšími vizuálními i textuálními sadami výpovědi při kandidatuře Ostravy na Evropské město kultury 2015.

Řečeno s Cosgrovem, černobílou a barevnou Ostravu je možné pojmout jako dva specifické (a zároveň přinejmenším tematicky příbuzné) způsoby vidění (Ostravy), dvě do značné míry paralelní kompozice, konstrukty jedné městské krajiny. Vzhledem k intertextuální povaze krajiny, kterou zmiňují Duncanovi, vzhledem k její mnohvrstevnatosti však lze obě Ostravy chápat také jako dva různé stavební kameny městské krajiny Ostravy, ve které se *hrdinská práce*, harmonie a barevnost prolínají s únavou, roztržičností a šedí každodenního života.

Červen 2013

Literatura:

- Bender, Barbara: 2002a – Landscape. In: Barnard, A. – Spencer, J. (eds.): *Encyclopaedia of Social and Cultural Anthropology*. London – New York: Routledge: 487–489.
- Bender, Barbara: 2002b – Time and landscape. *Current Anthropology* 43, Supplement: 103–112.
- Cosgrove, Dennis: 1984 – *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cosgrove, Dennis – Daniels, S. (eds.): 1990 – *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dějiny NHKG*. 1981 – Praha: Práce.
- Duncan, James: 1990 – *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duncan, James – Duncan, Nancy: 1988 – (Re)reading the Landscape. *Environment and Planning D: Society and Space* 6: 117–126.
- Eagleton, Terry.: 1991 – *Ideology: An Introduction*. London: Verso.
- Gibas, Petr: 2008 – Industrial Nostalgia: The Case of Poldi Kladno. *Lidé Města/Urban People* 10(2): 92–114. <http://lidemesta.cz/index.php?id=78>
- Gibas, Petr: 2010 – Globalised Aestheticisation of Urban Decay. In: Mácha, Přemysl – Kopeček, V. (eds.): *Beyond Globalisation: Exploring the Limits of Globalisation in the Regional Context*. Ostrava: University of Ostrava: 155–161.
- Gibas, Petr: 2013 – Marginalizace, estetizace, nostalgizace: vyjednávání industriální minulosti v postindustriálním městě. *Město ve společenských vědách: kulturní přístup*. (v recenzním řízení)

- Gibas, Petr – Pauknerová, Karolina: 2009 – Mezi pravěkem a industriálem: několik poznámek k antropologii krajiny. *Český lid* 96: 131–146.
- Hadač, Emil. 1982. *Krajina a lidé*. Praha: Academia.
- Hirsch, Eric. – O'Hanlon, Michael.: 1995 – *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Space and Place*. Oxford: Clarendon Press.
- Karvinsko*. 1975 – Karviná: ONV Karviná.
- Kolář, Viktor: 2010 – *Ostrava*. Ostrava: Kant.
- Kubala, Květoslav: 2012 – *Mizející Ostrava*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall.
- Lefebvre, Henri: 1992 – *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Low, Setha: 2003 – Embodied space(s): anthropological theories of body, space and culture. *Space & Culture* 6: 9–18.
- Okely, Judith: 2001 – Visualism and landscape: Looking and seeing in Normandy. *Ethnos* 66: 99–120.
- Ostrava barevná*. 1962 – Ostrava: Krajské nakladatelství Ostrava.
- Ostrava, sedm staletí města*. 1975 – Ostrava: Národní výbor Ostravy.
- Ostrava*. 1978 – Ostrava: Osveta.
- Ostrava*. 1985 – Ostrava: Osveta.
- Ostrava*. 2005 – Ostrava: Repronis.
- Ostrava Nonstop*. 2010 – Ostrava: Repronis.
- Ostravsko (František Krasl)*. 1975 – Praha: Nakladatelství ČTK.
- Ostravsko ve fotografii (Antonín Gribovský)*. 1972 – Ostrava: Osveta a Profil.
- Ostravsko-karvinský revír*. 1975 – Ostrava: OKD.
- Polášek, Miloš: 2010 – *Ostrava: Tvář města mé generace*. Ostrava: En Face.
- Renner, Boris – Sklář, Richard: 2007 – *Ostravaci všem*. Ostrava: Agentura AAM.
- Rodman, Margaret: 1992 – Empowering place: Multilocality and multivocality. *American Anthropologist* NS 94, 3: 640–656.
- Rose, Gillian: 2002 – *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.
- Síkula, Petr: 2006 – *Ostravsko-Karvinsko*. Ostrava – Mariánské Hory: Montanex.
- Štreit, Jindřich: 2008 – *Vitkovice*. Ostrava: Kant a Vitkovice, a. s.
- Technické památky v Ostravě*. 2007 – Ostrava: Statutární město Ostrava a Repronis.
- Tuan, Yi-Fu: 1977 – *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tuan, Yi-Fu: 1979 – Thought and Landscape: The Eye and the Mind's Eye. In: Meinig, D.W. (ed.): *The Interpretation of Ordinary Landscapes*. New York: Oxford University Press: 89–102.
- Uhlí a lidé: Ostravsko-karvinský revír*. 1974 – Ostrava: OKD a Profil.
- Warnke, Martin: 1994– *Political Landscape: The Art History of Nature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wylie, John: 2009 – Landscape, absence and the geographies of love. *Transactions IBG* NS 34: 275–289.
-

Contact: Petr Gibas, MSc., Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, U Kříže 8, 150 00 Praha 5, e-mail: gibasek@mybox.cz.



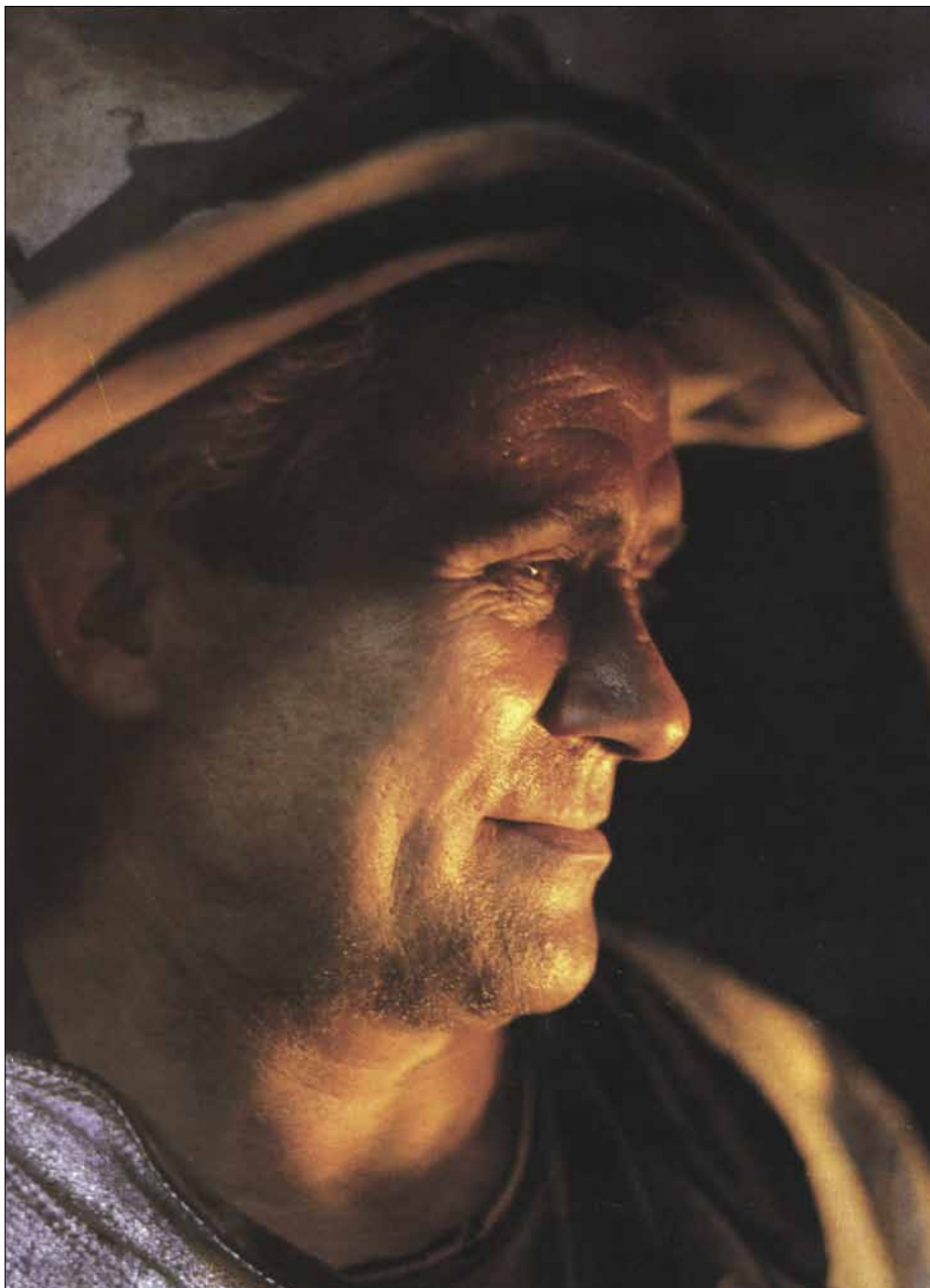
Obr. 1: „Rozkvetly třešně a louky i města. Nový květ Ostravy je Poruba, od počátku 50. let do nedávna těžišť výstavby města“, Ostrava 1978: 74.



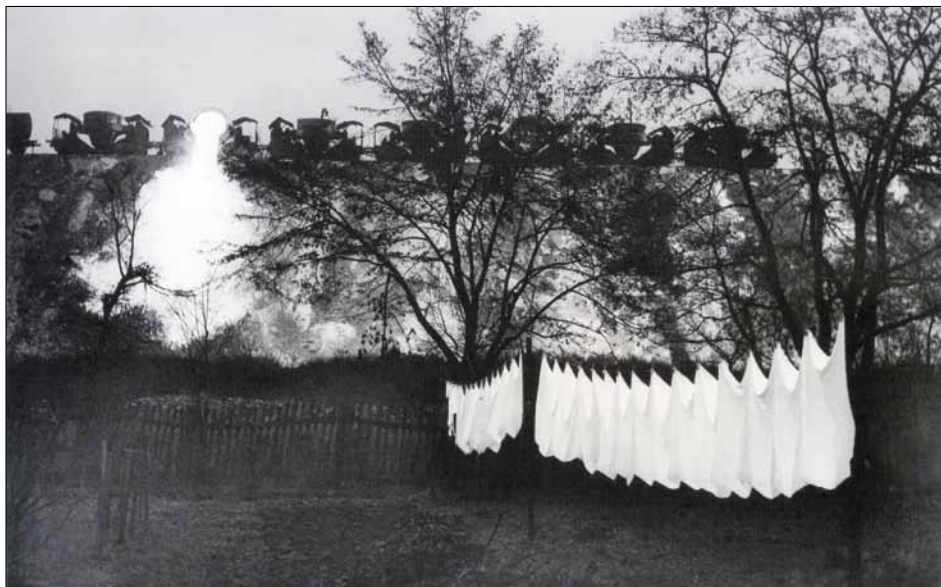
Obr. 2: „Ochočené dělo u památníku hrdinů v Komenského sadech, kde je uloženo 658 uren rudarmějců, padlých za osvobození Ostravy“, Ostrava barevná 1962: 70.



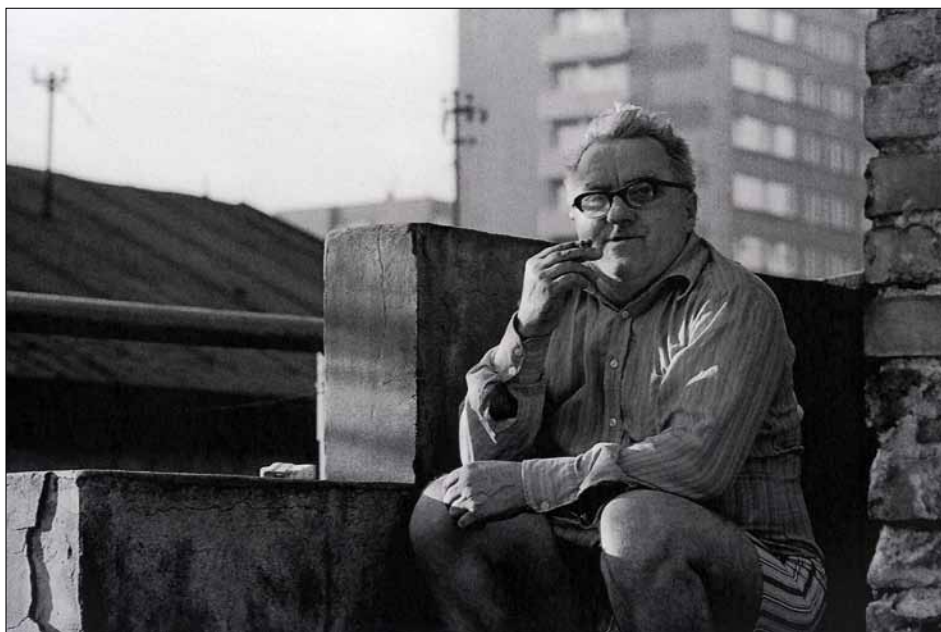
Obr 3: bez popisku, Uhlí a lidé 1974, nestr.



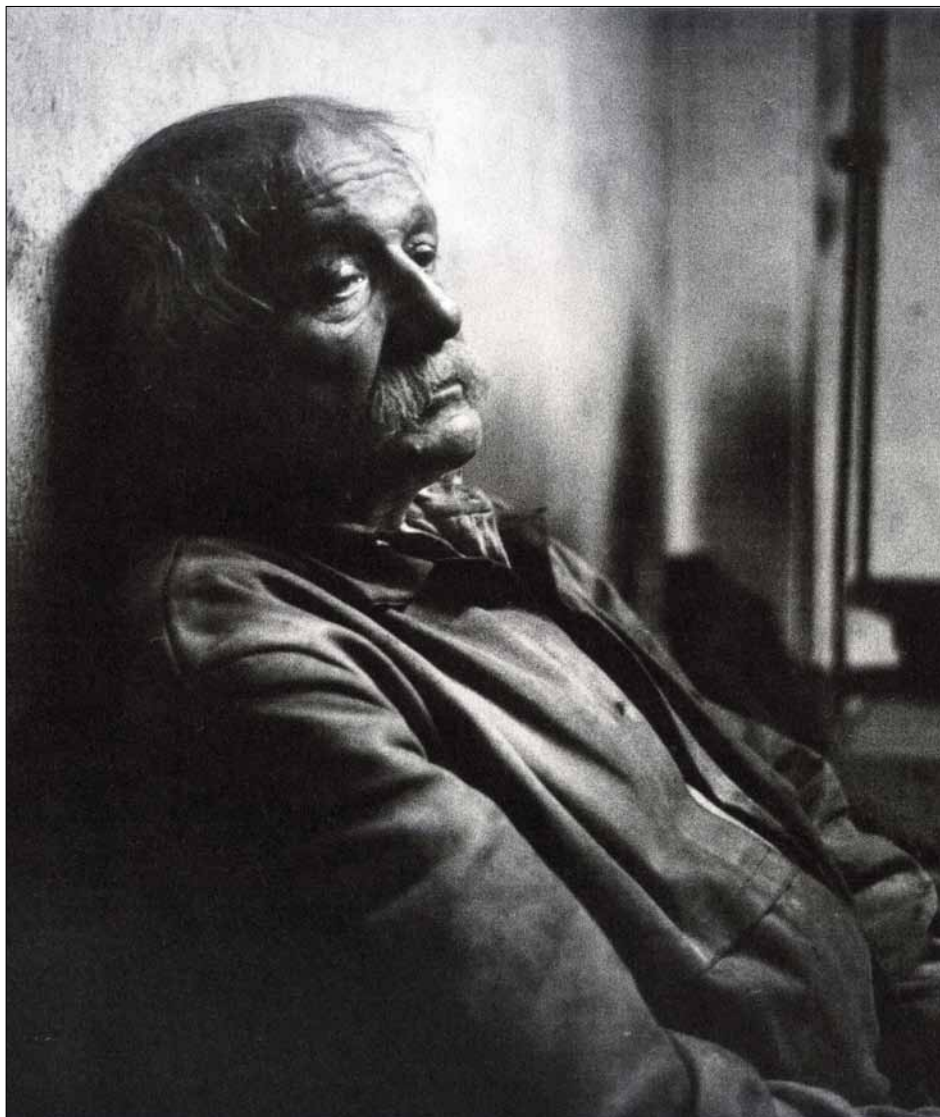
Obr. 4: bez popisku, Ostrava 1985, nestr.



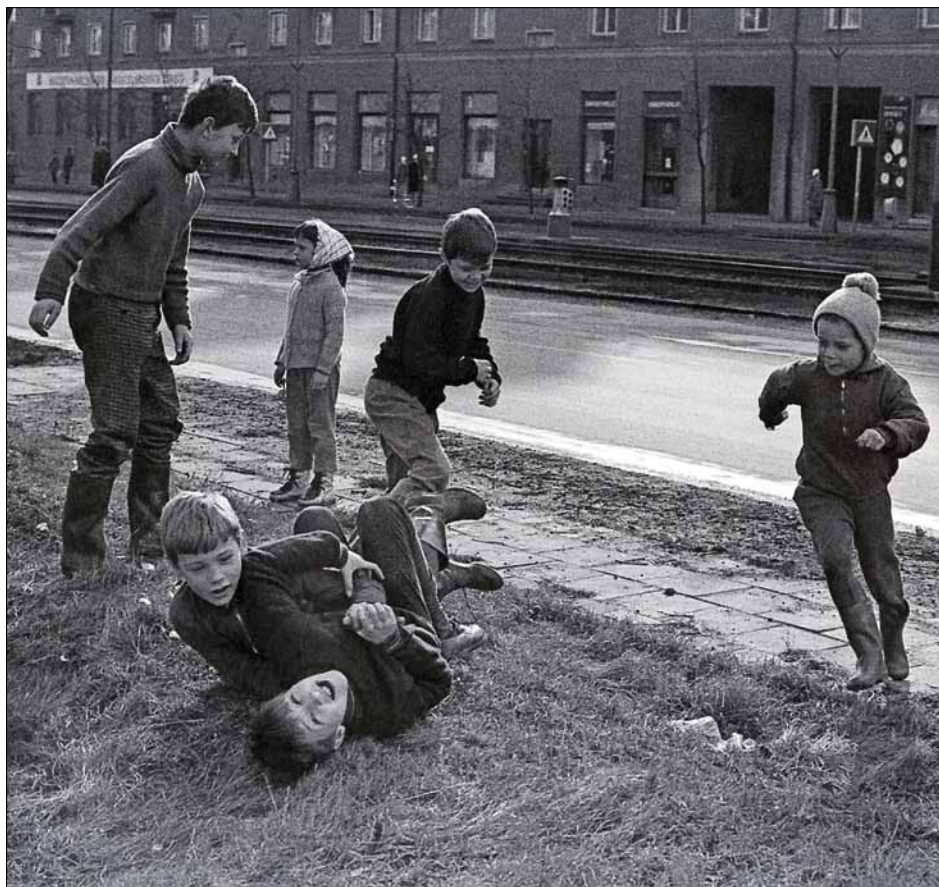
Obr. 5: Kolář 2010: 145.



Obr. 6: Kubala 2010: 101.



Obr. 7: Štreit 2008, nestr.



Obr. 8: Kubala 2012: 84.