

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

**Magisterská diplomová práce**

Eliška Žáková

## **Památník a paměť v České republice po listopadu 1989**

Memorial and Memory in the Czech Republic after November 1989

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Studijní obor: Dějiny umění  
Studijní program: Obecná teorie dějin umění a kultury

**Praha 2008**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a že jsem vyznačila prameny, ze kterých jsem čerpala, způsobem ve vědecké práci obvyklým.

V Praze dne \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Eliška Žáková

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském a právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorským svolením. Při citování je povinné uvedení autora a názvu díla.

## PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych tímto vyjádřila svůj dík všem, kdo mě podpořili při psaní předkládané diplomové práce – zejména své rodině, která mi po celou dobu psaní dodávala motivaci a potřebné zázemí. Velmi si vážím také ochoty a trpělivosti prof. Vojtěcha Lahody, který mou práci vedl, a rad zkušenějších kolegů a přátel. Zvláštní dík patří Štěpánu Jílkovi za textovou korekturu a Tereze Vávrové a Štěpánce Paškové za věcné připomínky ke struktuře textu.

Novou zkušeností pro mě byla spolupráce s umělci, konkrétně s autory památníků Olbřamem Zoubkem, Václavem Fialou a Janem Stolínem. Chtěla bych jim všem upřímně poděkovat za čas, který mi věnovali. Jsem jim zavázána také za pomoc při shromažďování doplňujících materiálů k případovým studiím.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>2. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>6</b>
2.1. ZHODNOCENÍ LITERATURY A DOSAVADNÍHO STAVU BĚDÁNÍ .....	6
2.2. VYMEZENÍ POJMU POMNÍK PROSTŘEDNICTVÍM JEHO CHARAKTERISTIK A FUNKCÍ .....	9
2.2.1. <i>Politicko-historická dimenze</i> .....	11
2.2.2. <i>Cesta ke vzniku pomníku</i> .....	13
2.3. VZTAH POMNÍKŮ K PAMĚTI .....	17
2.3.1. <i>Paměť vs. historická věda</i> .....	18
2.3.2. <i>Teorie kolektivní a kulturní paměti</i> .....	20
2.3.3. <i>Postavení pomníků ve veřejné vzpomínkové kultuře</i> .....	21
2.4. EXKURZ DO HISTORIE POMNÍKŮ .....	22
2.4.1. <i>Proměny pomníků od starověku do 19. století</i> .....	22
2.4.2. <i>Rozmach pomníkového žánru v 19. století</i> .....	24
2.5. NEJDŮLEŽITĚJŠÍ TYPY POMNÍKŮ A JEJICH FORMÁLNÍ POJETÍ.....	25
2.5.1. <i>Národní pomníky</i> .....	25
2.5.2. <i>Válečné pomníky</i> .....	26
2.6. AKTUÁLNÍ TENDENCE V PROCESU VZNIKU POMNÍKŮ.....	40
2.6.1. <i>Německé protipomníky jako reakce na pomníkovou krizi</i> .....	43
<b>3. PŘÍPADOVÉ STUDIE</b> .....	<b>51</b>
3.1. STRUČNĚ K VÝVOJI ČESKÉ POMNÍKOVÉ SCÉNY .....	52
3.1.1. <i>Období před první světovou válkou</i> .....	53
3.1.2. <i>Meziválečné Československo</i> .....	54
3.1.3. <i>Druhá světová válka a nástup komunismu</i> .....	55
3.1.4. <i>Období po listopadu 1989</i> .....	55
3.2. OLBRAM ZOUBEK: POMNÍK OBĚTEM KOMUNISMU .....	59
3.2.1. <i>Čekání na pomník</i> .....	59
3.2.2. <i>Kritika Jana Paula</i> .....	64
3.2.3. <i>Osobnost autora jako námět</i> .....	66
3.2.4. <i>Odhalení</i> .....	68
3.3. VÁCLAV FIALA: POMNÍK OBĚTEM PRVNÍ A DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY.....	77
3.3.1. <i>Další pomníková odysea</i> .....	77
3.3.2. <i>Výrazová schopnost abstraktního pomníku</i> .....	81
3.3.3. <i>Fiala po Rožnovu</i> .....	85
3.4. J. STOLÍN / P. STOLÍN / M. MITÁŠOVÁ: PAMÁTNÍK BOJOVNÍKŮM A OBĚTEM ZA SVOBODU VLASTI.....	95
3.4.1. <i>Hmotná a ideová koncepce památníku</i> .....	95
3.4.2. <i>Památník ve světle zahraniční diskuze o pomnících</i> .....	98
3.4.3. <i>Problematické věnování památníku</i> .....	100
3.4.4. <i>Rozchod s tradičními pomníky</i> .....	103
3.4.5. <i>Recepce památníku odbornou i širokou veřejností</i> .....	107
<b>4. ZÁVĚR</b> .....	<b>114</b>
<b>5. RESUMÉ (ČESKY)</b> .....	<b>115</b>
<b>6. RESUMÉ (ENGLISH)</b> .....	<b>116</b>
<b>7. PŘÍLOHY</b> .....	<b>116</b>
7.1. SEZNAM VYOBRAZENÍ .....	116
7.2. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	119
7.3. SEZNAM ZKRÁCENĚ CITOVANÉ LITERATURY .....	129



# 1. ÚVOD

U zrodu této práce stál můj objev konceptuální tvorby Jochena Gerze, na kterou mě upozornil jeden berlínský přítel. Zaujala mě především jeho originální řešení památníků, a když jsem si pak o nich zjišťovala více, narazila jsem více méně náhodou na podnětné eseje Jamese E. Younga o vztazích současných pomníků k politice paměti. Další shodou náhod se pak identická problematika probírala v rámci semináře o umění a politice prof. Vojtěcha Lahody. Ukázalo se, že v našem prostředí se novějšími pomníkovými causami téměř nikdo teoreticky nezabýval – čímž se mi naskytla příležitost vyplnit stávající mezeru. Na semináři proběhla navíc řada podnětných diskuzí o zásadách státu do uměleckých procesů a míře političnosti různých uměleckých odvětví. Pomníky jakožto křížovatky umění ve veřejném prostoru a politické paměti z nich vyšly jako žánr nejvíce podléhající politickým vlivům.

Rozhodla jsem se zaměřit právě na toto napětí mezi jejich uměleckou a politicko-historickou složkou, neboť pomníky by měly být schopné reagovat jak na dobové požadavky umění, tak všeobecné historie. Ve srovnání s Veronikou Mališovou, která jako studentka olomoucké univerzity také psala o našich porevolučních pomnících, jsem pro svou práci zvolila jak odlišné tématické těžiště tak i metodický postup. V jejím názvu jsem použila pojmy památník a paměť jako poukaz na to, že mi půjde více o teoretické otázky spojené s pomníky (resp. památníky) než o zmapování a klasifikaci naší současné pomníkové produkce. Kladu proto relativně velký důraz na první, obecně teoretickou část své práce, v níž jsem se pokusila systematicky shrnout poznatky zahraničního bádání na tomto poli. Ve většině případů se odvolávám na německé autory a to hlavně ze dvou důvodů. Předně jsem v Německu delší dobu pobývala, čímž mi byl usnadněn přístup k tamní odborné literatuře. Zároveň – a to budu zdůrazňovat průběžně – patří Německo k zemím s nejrozvinutější pomníkovou produkcí v Evropě (a možná i ve světě), spojenou s neméně rozvinutým teoretickým diskursem.

Množství témat, kterými se zahraniční pomníková teorie zabývá, jsem po úvodním zhodnocení literatury rozřadila do pěti navzájem se doplňujících okruhů – podkapitol. V první z nich se pokouším definovat pojem pomník na základě funkcí a charakteristik tradičních pomníků. V druhé zkoumám fenomén kulturní (historické) paměti na pozadí teorií M. Halbwachse a J. Assmanna a ukotvení pomníků ve veřejné vzpomínkové kultuře. Ve třetí podkapitole zachycuji ve stručnosti historické proměny pomníkových forem a ve čtvrté představuji blíže ty nejrozšířenější. Na závěr teoretické části rozebírám aktuální

tendence v procesu vzniku pomníků a zběžně se věnuji také kritice tradičních pomníků, která nedávno vyústila v novou uměleckou formu vzpomínky – protipomník.

V druhé části diplomové práce zaměřené již konkrétně na české prostředí, jsem se vědomě snažila vyhnout uvádění informací o co největším množství našich památníků. Přemýšlela jsem, jak zhodnotit a dále rozvinout předchozí teoretickou bázi. Nakonec jsem se rozhodla radikálně omezit zkoumaný „vzorek“ památníků ve prospěch větší hloubky. Mezi známějšími causami jsem hledala ty, na nichž bych mohla demonstrovat některé stěžejní aspekty pomníkové problematiky. Nakonec jsem vybrala tři a zpracovala je formou případových studií, v jejichž rámci se soustředím zejména na vnější (společensko-historicko-politické) okolnosti jejich vzniku a dále na jejich potenciál uchovat historickou paměť – obojí ve vztahu k jejich výtvarnému pojetí. Z uměleckých aspektů mě zajímalo nejvíce téma pomníku jakožto specifické umělecké zakázky: Čím se liší od ostatních typů uměleckých zakázek? Do jaké míry jí umělci podřizují svůj výtvarný projev? Jaké postavení zaujímají pomníkové návrhy v kontextu tvorby daných autorů?

Předkládaná práce samozřejmě nepodává vyčerpávající výklad pomníkové problematiky a mnoho témat nechává otevřených pro další bádání. Uvedu jeden příklad za všechny: Protože jsem se rozhodla analyzovat umělecké formy pomníků primárně z hlediska toho, jak naplňují pamětní funkci, nezbyl už mi dostatek prostoru na to, abych je uvedla v hlubší souvislost se současnými děním v oblasti výtvarného umění. (Přitom by se výtvarné hledisko mohlo zdát pro obor dějin umění důležitější.) Přínos této práce by měl ale spočívat hlavně v představení témat, která s pomníky souvisejí, a poskytnutí potřebného teoretického základu pro jejich další možný rozbor.

## **2. TEORETICKÁ ČÁST**

### **2.1. Zhodnocení literatury a dosavadního stavu bádání**

Už jen letmý pohled na přiložený seznam použité literatury napoví, že byť je téma této diplomové práce vázáno specificky na české prostředí, neobešlo se jeho zpracování bez konfrontace s výsledky zahraničního bádání. To platí zejména pro první část, věnovanou teoretickým aspektům pomníkové tvorby. V našem prostředí totiž dosud nebyly vytvořeny podmínky pro etablování dostatečné „pomníkové literatury“. Ani masové odstraňování pomníků po pádu komunismu v roce 1989, ani vypisování nových pomníkových soutěží nevyvolalo (na rozdíl od sousedního Německa) soustředěnější zájem odborné veřejnosti.

V tisku a dalších médiích bývají zveřejňovány nanejvýš reakce či kritiky na některé prestižnější pomníkové realizace. Často se ale zaměřují jen na jeden konkrétní problém (např. nevhodné umístění, předpojaté rozhodnutí pomníkové komise atd.) a postrádají napojení na hlubší a souvislejší teoretický diskurs. Mezi pomníkové causy, které si získaly větší pozornost médií a vedly částečně k serióznějšímu zamyšlení nad budoucností tohoto žánru, patří vedle *Růžového tanku* Davida Černého a soutěže na umístění sochy *T.G.M.* v Praze také mladší *Památník obětem komunismu* od Olbrama Zoubka.<sup>1</sup> Historici architektury Zdeněk Lukeš a Rostislav Švácha platí v této oblasti za autority, které se pomníkovým recenzím a kritikám věnují průběžně<sup>2</sup> a zohledňují v nich nejvíce souvislosti. Z monografických studií o jednotlivých pomnících bych pak ráda vyzdvihla Glancův text o *Památníku obětem šo'a* v Pinkasově synagoze,<sup>3</sup> který je velmi kvalitní případovou studií tohoto „místa paměti“.<sup>4</sup>

Od samého počátku mě ale téma pomníků zajímalo hlavně proto, že nabízí i přesahy do oblasti politologie, sociologie a kulturní antropologie. Považovala jsem za důležité prozkoumat také vztah pomníků a památníků k těmto společenskovědním disciplínám, ale zde už jsem nenašla oporu v česky psané odborné literatuře. Bylo mi známo, že Německo se na rozdíl od nás mnohem intenzivněji vyrovnává se svou nacistickou a totalitní minulostí a tato snaha má vliv na různé oblasti veřejného života. Vyústila nejen v novou vlnu budování pomníků, ale také ve vydávání související odborné literatury, která nahlíží pomníky jako opěrné body kolektivní paměti národa (a potažmo i národní identity). Většina německy píšících autorů proto pomníky zkoumá právě z hlediska sociologického nebo historicky-politologického.<sup>5</sup> Do této kategorie spadají především práce o „politice paměti“ od Petera Reichela, který v zásadě dokumentuje vývoj německé vzpomínkové kultury včetně jejích vnějších projevů, a dále souborná publikace vydaná Michaelem Jeismannem a Reinhartem Koselleckem o válečných pomnících a politickém využití kultu

---

<sup>1</sup> Např. Prohlášení VŠUP k růžovému tanku, in: Ateliér IV, č. 11, 1991, 1; Výbor sdružení teoretiků a kritiků výtvarného umění: Stanovisko k růžovému tanku, in: ibidem, 2; Zdeněk LUKEŠ: Pomníkování II, aneb jak to bylo s TGM, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 17, 2000, 30 – 37; Památník obětem komunismu, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 17-21; Jana MACHALICKÁ: Knížák vytáhl do boje proti sochám, in: Lidové noviny XIV, 2003 (18.2.), 1 ad.

<sup>2</sup> Např. Zdeněk LUKEŠ: Dvořák. Další pomníkové trauma, in: Architekt XLVI, č. 6, 2000, 83; Idem: Pomníkování - 1. část, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 3, 1995, 23 – 25; Idem: Pomníkování - 2. část, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 4, 1996, 42 – 43; Rostislav ŠVÁCHA: Bez patosu in: Stavba VIII, č. 2, 2001, 26-27 ad.

<sup>3</sup> Tomáš GLANC: Stopy jmen mrtvých, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 14, 1999, 37-46.

<sup>4</sup> Překlad termínu *lieux de mémoire* užívaného Pierrem Norou ve stejnojmenné stati. Viz NORA 1989.

<sup>5</sup> MENKOVIC 1996, VASAK 2004.

padlých vojáků.<sup>6</sup> Změny pojmu pomník a jeho současný vývoj mapuje nejlépe několik sborníků, které díky množství kratších příspěvků pokrývají široké spektrum otázek.<sup>7</sup> Důležité poznatky z dané oblasti přináší také monografie Christopa Heinricha.<sup>8</sup> Ve výše zmíněných sbornících je také věnován největší prostor kunsthistorickým aspektům pomníků: Flaggeho publikace uvádí pomník do kontextu umění ve veřejném prostoru v 80. letech, Diersův sborník zase zkoumá umělecké návrhy na pomníky z hlediska jejich vztahu ke kategorii věčného a monumentálního. Jako neméně podnětné se ukázaly také polemické spisy k nedávno proběhlým sporům o dva celoněmecky významné – a proto kontroverzní – pomníkové projekty. Konkrétně mám na mysli ztvárnění *Centrálního památníku SRN obětem války a despotismu (Neue Wache)* a *Památníku Židům zavražděným v Evropě za 2. světové války*, oba v Berlíně.<sup>9</sup> Jejich vznik byl spojen s mimořádně živými výměnami názorů mezi vědci, politiky i občany, které pomohly do značné míry formulovat problémy současné pomníkové praxe. Přihlédla jsem zároveň i ke starším pracím o historii a genealogii německých pomníků. Nejvíce mě zajímala jejich systematická výstavba a vymezení pojmu pomník, ale získala jsem díky nim také základní představu o historických pomníkových formách.<sup>10</sup>

Jedinou českou publikaci nabízející relativně ucelený přehled o vývoji naší pomníkové krajiny až do nedávné doby představují *Pomníky a zapomínky* od Zdeňka Hojdy a Jana Pokorného.<sup>11</sup> Jako jedni z mála českých autorů se v úvodu zabývají také výkladem samotného pojmu pomník a táží se na jeho funkce a charakteristiky. K látce ale přistupují převážně z pozice historiků a ostatní hlediska – např. kunsthistorická nebo sociologická – ponechávají více méně stranou. Spíše populárně-naučného ražení je dvojice knih o pražských pomnících a sochách od manželů Hruběšových.<sup>12</sup> Jejich přínos spočívá hlavně v tom, že upozorňují i na některé méně známé pomníkové realizace (např. *Památník obětem první světové války v Krči* nebo *Památník neznámých dětí 1939-1945* před hlavním průčelím kostela Panny Marie Vítězné) – postrádají ovšem jakoukoli syntetickou část.

---

<sup>6</sup> REICHEL 1995; JEISMANN / KOSELLECK 1994.

<sup>7</sup> Nejvíce jsem čerpala z MAI / SCHMIRBER 1989; HEMKEN 1996; DIERS 1993; FLAGGE 1991.

<sup>8</sup> HEINRICH 1993.

<sup>9</sup> Neue Gesellschaft für Bildende Künste Berlin-Kreuzberg (ed.): Der Wettbewerb für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas - eine Streitschrift, Berlin 1995; Michael JEISMANN (ed.): Mahnmale Mitte. Eine Kontroverse, Köln 1999.

<sup>10</sup> Např. Hans-Ernst MITTIG / Volker PLAGEMANN (ed.): Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik, München 1972; Helmut SCHARF: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984 ad.

<sup>11</sup> HOJDA / POKORNÝ 1996.

<sup>12</sup> HRUBEŠ / HRUBEŠOVÁ 2002; Idem 2003.

Zdánlivě stejné téma jako já si pro svou diplomovou práci z roku 2002 zvolila Veronika Mališová, formulovala je však o něco obecněji: *Pomníky v České republice po roce 1989*.<sup>13</sup> Vycházela z obsáhlého souboru realizací, který pak systematizovala na základě hledání příbuzností v jejich námětech a výtvarném řešení. Její práce mi poskytla cenné množství informací a odkazů na články a dílčí studie k jednotlivým pomníkům a dovedla mě k myšlence užšího propojení teoretické části s konkrétními příklady pomníkových realizací. Zjednodušeně by se dalo říci, že zatímco Mališová se teorií pomníků zabývá až druhotně s cílem poukázat na propast mezi českými a zahraničními realizacemi co do jejich ideově-teoretické náplně, byla pro mě teoretická stránka pomníkového žánru prvořadá, a mnou vybrané případové studie by měly sloužit zejména k ilustraci jednotlivých fází a aspektů vzniku pomníku – přičemž jsem se rozhodla z praktických důvodů zůstat u českých příkladů.

Ke zpracování případových studií jsem měla k dispozici několik různých druhů materiálů. Vycházela jsem jednak ze zadání a podmínek soutěže (nebo zakázky) na jednotlivé památníky a jednak z názorů samotných autorů, kteří mi vyšli vstříc, když jsem je požádala o kratší rozhovor. Posledním (ale zato velmi podstatným) zdrojem informací o daných památnících a jejich fungování ve veřejném prostoru byly články v odborném tisku (*Architekt, Ateliér, Stavba a Umění*) a běžně také články v denících a týdenících (např. *MF Dnes, Lidové noviny, Večerník Praha* nebo *Reflex*). Jejich vyhledávání mi velmi usnadnil předmětový katalog pražského UMPRUM muzea a předmětově řazený archiv výstřižků v oddělení pragensií Městské knihovny v Praze. O rožnovském pomníku a procesu jeho vzniku vyšla navíc monografie (vedle Václava Fialy do ní přispěli i Věra Jiroutová a Aleš Žanta) doprovobená dokumentárními fotografiemi Bohdana Holomíčka.

## **2.2. Vymezení pojmu pomník prostřednictvím jeho charakteristik a funkcí**

Vinou nedostatečné teoretické reflexe pomníkové problematiky v našem prostředí je její a s ní související terminologie velmi mnohoznačná. Hlavní úskalí přesnějšího vymezení pojmu pomník spočívá v tom, že sice existují jeho nejrůznější rozborů a klasifikace, ale prakticky žádné obecně platné definice. Nejvíce autorů se však odvolává na H. E. Mittiga,<sup>14</sup> který považuje za pomník každé „na veřejnosti postavené a k dlouhému trvání určené autonomní umělecké dílo, které má upomínat na jednotlivé osobnosti nebo

---

<sup>13</sup> MALIŠOVÁ 2002.

<sup>14</sup> Např. VASAK 2004; MENKOVIC 1998; HOJDA / POKORNÝ 1996 ad.

události a z této upomínky odvozovat a historicky zdůvodňovat ponaučení nebo výzvu pro společnost.“<sup>15</sup> Vychází přitom z předpokladu, že pomník nelze definovat prostřednictvím objektu samotného, nýbrž jen na základě jeho funkce na veřejnosti.

Z jeho definice vyplývají tři tradiční charakteristiky pomníků<sup>16</sup>. Jsou jimi

- **trvalost**, které bývá zpravidla dosaženo trvanlivými materiály (mramor, bronz)<sup>17</sup>. Pomníky aspirující na věčnost však dokáží zprostředkovat jen statickou interpretaci minulosti a tím zabraňují komunikativnímu dialogu. Nelze je proto využít pro diskurzivní střety v rámci hodnocení historie.<sup>18</sup>
- **umístění ve veřejném prostoru**, které zajišťuje širokou oblast společenského působení pomníků. Díky němu představují ideální médium pro zprostředkování politických obsahů.
- **zobecňující symbolika**, umožňující zjednodušené znázornění a uchování minulosti. Pomníky nepřestávají být symbolické dokonce ani tehdy, když využívají realistických prvků, jako např. portrétní busty. Osobnost, na kterou mají upomínat, v nich totiž není fyzicky přítomná, dokonce ani formou ostatků.<sup>19</sup>

Český výraz „pomník“ vznikl obdobně jako německý *Denkmal* odvozením od slovesa označujícího proces myšlení či vzpomínání (česky zast. „pomnout“, německy *denken*)<sup>20</sup>. V nejobecnější rovině se tedy jedná o jakýsi „pamětní znak“ nebo „znamení“, plnící primárně funkce vzpomínání, upomínání a uctívání.<sup>21</sup> Od ostatních „vzpomínkových médií“<sup>22</sup> (výstav, filmů, internetu nebo pamětních dnů) odlišuje pomníky jednak jejich materiální podstata a jednak skutečnost, že jejich politicko-historicky založená výpověď bývá rozšířena o estetický rozměr. Představují organickou formu propojení umění a

---

<sup>15</sup> MITTIG / PLAGEMANN (pozn. 10) 6.

<sup>16</sup> Srov. MENKOVIC 1998.

<sup>17</sup> Bohužel se časem prokázalo, že fyzická trvanlivost pomníků nezaručuje automaticky přetrvání politických obsahů a idejí, které jsou v nich zpřítomněny.

<sup>18</sup> Jochen SPIELMANN: Stein des Anstosses oder Schlussstein der Auseinandersetzung? in: MAI / SCHMIRBER 1989, 110-114, zde 113.

<sup>19</sup> Řeč symbolů je však už ze své samotné podstaty (dané kulturně-sociální podmíněností) vystavena značnému riziku ztráty srozumitelnosti („dešifrovatelnosti“) pro širší vrstvy veřejnosti. Viz MENKOVIC 1998, 14.

<sup>20</sup> Německý pojem *Denkmal* je však problematičtější a mnohvrstevnatější, protože označuje jak pomník, tak památku. O jeho klasifikaci se zasloužil na přelomu 19. a 20. století Alois Riegl. Ve svém stěžejním díle o památkové péči *Das moderne Denkmalkultus* dělí památky na chtěné (zamýšlené), jejichž posláním je uchovat či vyvolat vzpomínku, a nechtěné (nezamýšlené), které ji mohou vyvolat, ale jen skrze své stáří, které z nich činí „svědky času“. První zmíněná kategorii památek odpovídá současná definice pomníků (upomínají účelně na určitou dobu), druhá obecnější definici památky užívané v kontextu památkové péče (tzv. historické památky z určité doby, které nabývají pamětního významu až v průběhu let). Viz Alois RIEGL: *Moderní památková péče*, Ivo HLOBIL / Ivan KRUIS (ed.), Praha 2003.

<sup>21</sup> V němčině *Zeichen der Erinnerung*. Viz Michael S. CULLEN: *Wo liegt Hitler? Öffentliches Erinnern und kollektives Vergessen als Stolperstein der Kultur*, Berlin 1999, 9.

<sup>22</sup> srov. VASAK 2004, 190.

politiky, přičemž u některých realizací převládá složka politická a u jiných zase umělecká. Tradičně však bohužel platí, že čím je pomník významnější z hlediska politického, tím méně s sebou přináší výtvarných inovací a kvalit.

### **2.2.1. Politicko-historická dimenze**

Rakouská odbornice na politickou vzpomínkovou kulturu Biljana Menkovic zastává spolu s dalšími kulturními historiky tezi, že pomníky slouží v první řadě ke „*zviditelnění politické moci ve veřejném prostoru*“.<sup>23</sup> Symbolizují politicko-historické střety uvnitř určité společnosti a tím navenek vizuálně komunikují její politickou kulturu.<sup>24</sup> V zásadě bývají pomníky zřizovány vládnoucí vrstvou nebo skupinami jí loajálními a reprezentují oficiální státní ideologii. „*Když vznikají jiné, opoziční pomníky, je to ve společnosti s autoritativní, nebo dokonce totalitní mocí příznakem slabosti režimu [...]*“.<sup>25</sup> Právě autoritativní a totalitní režimy využívají v největší míře pomníky jako nástroje „symbolické politiky“.<sup>26</sup> Jejich představitelé si dobře uvědomují didaktický potenciál umění a jeho význam pro šíření státní propagandy, a proto se jej snaží monopolizovat pomocí cenzury a dalších omezujících mechanismů. V těchto nedemokratických podmínkách je pomník jako umělecký žánr vzhledem ke svým charakteristikám (trvalost, veřejnost, symboličnost) předurčen k tomu, aby se stal důležitým prostředkem rituální inscenace moci a zároveň její legitimace. Za názorný příklad „*vtělení totalitního ducha do hmoty*“<sup>27</sup> lze považovat monumentální sovětské skulptury 30. let, typické svými patetickými gesty a naturalistickými detaily. Vzdávají hold velkému socialistickému vůdci Stalinovi, i když mohou být oficiálně věnovány někomu zcela jinému: dokládá to vítězný návrh na pomník ukrajinskému básníkovi Tarasu Ševčenkovi z počátku 30. let 20. století od sochaře Manisera. Mezi postavami, které ukrajinského národního hrdinu obklopují, nejsou totiž jen protagonisté jeho eposů, nýbrž i dělnice, kolchozník a rudoarmějec. Jejich přítomnost napovídá, kterému „stvořiteli“ se ve skutečnosti skupina postav klaní...<sup>28</sup>

Poněkud odlišné postavení mají pomníky v demokratických státech. Vzhledem k tomu, že v pluralitní demokratické společnosti nedisponují mnohdy ani nejvyšší politické autority dostatečným vlivem na to, aby mohly beze zbytku prosadit své mocenské zájmy, mohou

<sup>23</sup> MENKOVIC 1998, 1; dále srov. VASAK 2004, TABOR 1994 ad.

<sup>24</sup> Srov. Joachim GILLER / Hubert MADER / Christina SEIDL: Wo sind sie geblieben...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992, 192.

<sup>25</sup> HOJDA / POKORNÝ 1996, 18.

<sup>26</sup> REICHEL 1995, 33.

<sup>27</sup> Igor GOLOMASCHTOK: Führer, Helden und Märtyrer. Das Wesen der Kunst im Totalitarismus, in: TABOR 1994, 36-55.

<sup>28</sup> Srov. Hubertus GASSNER: Sowjetische Denkmäler im Aufbau, DIERS 1993, 153-178, zde 176-177.

vznik „demokratických“ pomníků provázet zdlouhavé pře jak o jejich historickou výpověď, tak o uměleckou formu. Monumentalita a autoritativní nárok na jednoznačnou interpretaci minulosti by u nich měl ustoupit ve prospěch anticipační, interpretační a informační funkce.<sup>29</sup> Popření monumentality a výrazně konceptuální pojetí charakterizuje např. „efemérní“ pomník Christiana Boltanskiho v Berlíně. Touto instalací s názvem *The Missing House* upozornil veřejnost na zánik nájemního činžovního domu ve čtvrti Mitte, vybombardovaného na konci druhé světové války. Ne náhodou v něm žilo mnoho rodin židovského původu. Desky s příjmeními všech nájemníků, jejich povoláními a dobou jejich nájemního poměru připevnil Boltanski ve výši původních poschodí na zdi zachovaných okolních domů. Druhá část projektu spočívala ve shromáždění archivních údajů o tragicky zahynuvších rodinách. (Tento úkol neprováděl umělec sám, nýbrž jím pověřil dva studenty.) Nalezené dokumenty jako např. písemné záznamy, výslechové protokoly, půdorysy bytů nebo fotografie rodin v jejich bytech pak Boltanski vystavil pod názvem *Muzeum* ve skleněných vitrínách v areálu jedné berlínské zahrady. Obě části projektu zachycují velmi civilním, nepatetickým způsobem, jak náhle může být „skutečnost života redukována na pamětní znamení: když se dům zřítíl, zbyla jen jména v adresáři.“<sup>30</sup>



[1] Christian Boltanski: *The Missing House*, 1990, Berlin (Německo), Großhamburger Straße

<sup>29</sup> Srov. Andreas HUYSEN: *Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne*, in: YOUNG 1994, 9-17.

<sup>30</sup> Hans DICKEL: *Installationen als ephemere Form von Kunst*, in: DIERS 1993, 223-239.



Svým veřejně-společenským působením se pomníky významně podílí na formování a uchovávání kolektivní paměti společnosti.<sup>31</sup> Uvedené příklady ovšem napovídají, že obraz minulosti zprostředkovaný pomníky není objektivní. Nejde v něm totiž o historickou „pravdu“ (tedy o to, co se skutečně stalo, nebo o to, jací hrdinové opravdu byli), jako spíše o politické poselství do budoucna v rámci předávání kolektivní paměti. Peter Reichel proto výstižně nazývá pomníky „svědky dvojího historického času“,<sup>32</sup> neboť vypovídají pravdivěji o době, v níž vznikly, než o době, k níž se obsahově vztahují. Z tohoto důvodu představuje zkoumání pomníků relevantnější přínos pro politickou vědu než pro historii. Při zkoumání politických funkcí pomníku v době jeho vzniku si badatelé kladou nejčastěji následující otázky:

- Kdo nechal pomník vztyčit a proč?
- Kdo byli tito iniciátoři a jaké představy, zájmy a cíle je konkrétně k jejich činu motivovaly?
- Na co jsou budoucí generace upomínány, jaké poselství jim má být předáno?
- Jaké prostředky (tj. slova, symboly a umělecké ztvárnění) jsou pro předání poselství zvoleny? A jaké místo? Proč?<sup>33</sup>

### **2.2.2. Cesta ke vzniku pomníku**

Při zodpovídání a vyhodnocování výše uvedených otázek musí badatelé zohlednit, že pomník není pouhým statickým hmotným objektem, ale jeho nedílnou součástí tvoří také diskuze předcházející jeho vzniku, dále proces jeho realizace a následná recepce veřejností. Především v demokratických zemích vznikají od 80. let pomníky jako produkt kompromisu. „Skrze soutěžní řízení, veřejné diskuze, občanská sdružení atd. vstupují do procesu představy dalších skupin. [...] Poté, co padne zásadní rozhodnutí pro pomník, vedou se následně dohady o nabízených interpretacích minulosti. Podle toho, jak iniciátor vnímá například 8. květen 1945, jestli jako den kapitulace nebo jako den osvobození, bude koncipován pomník.“<sup>34</sup> Tyto dohady vrcholí výběrem nápisu, který má sloužit k tomu, aby pomník své poselství o minulosti komunikoval co nejjednoznačněji a nejsrozumitelněji. Spielmann dělí pomníkové texty do čtyř hlavních skupin, a sice na „věcné informace o historickém dění (tradování, zamlčování, překrucování), interpretace minulosti a udílení

<sup>31</sup> Kolektivní paměti jakožto společensko-antropologicko-historickému fenoménu je v této práci věnována jedna z následujících kapitol, a proto je na tomto místě zmíněna jen okrajově.

<sup>32</sup> REICHEL 1995, 49.

<sup>33</sup> Ernst-August ROLOFF: *Erinnern-Trauern-Verdrängen? Gedanken über Gedenken und Denkmäler* in Braunschweig (=Kleine Schriften 33), Braunschweig 1998<sup>2</sup>, 11.

<sup>34</sup> SPIELMANN (pozn. 18) 111.

významu smrti, nabídky identifikace pro pozorovatele a apel na pozorovatele“.<sup>35</sup> 19. století objevilo pro pomníkové nápisy kouzlo citátů, čerpaných jak z Bible, tak z textů klasických básníků a prozaiků, někdy také z lidových písní. Ve 20. století jejich obliba klesá na úkor věcnějších formulací (např. apelu poválečných památníků *Nikdy více!*), ale neznamená to, že by od nich bylo zcela upuštěno. Jedním z nedávných dokladů užití citátu je Plieščíkův *Památník obětem kolektivizace zemědělství*, pro který byl zvolen citát z básně J. V. Sládka. Válečné pomníky a některé soudobé památníky doplňuje často výčet jmen padlých nebo obětí, navazující na tradici pamětních desek k uctění mrtvých vojáků z doby napoleonských válek, umístovaných tehdy ještě do sakrálního prostoru kostelů. Časem se tato praxe přenesla na všechny válečné pomníky a existuje několik moderních realizací tohoto druhu, které se tématicky omezily jen na jmenný seznam obětí (např. *Památník obětem šoa* v Pinkasově synagoze v Praze nebo *Vietnam Veterans Memorial* ve Washingtonu).<sup>36</sup>

Dalšími častými zdroji nedorozumění a sporů v rámci procesu vzniku pomníku bývají jeho umístění a forma. Žádné místo není neutrální a vždy se významně spolupodílí na výpovědní schopnosti pomníku. Aleida Assmann přičítá místům opředěným pamětí (nazývá je *Gedächtnisorte*, doslova „pamětní místa“) magickou sílu podobnou té, jakou oplývala v minulosti svatá místa, které měla lidem zprostředkovat kontakt s bohy. Od pamětních míst prý podobně očekáváme, že nám zprostředkují spojení s „*velkými duchy minulosti*“.<sup>37</sup> Míra autenticity představuje však jen jeden z mnoha faktorů ovlivňujících výběr místa pro pomník. Neméně důležitý je pak urbanistický kontext. Někdy převáží požadavek na autentické umístění, někdy na přehledné urbanistické vazby – optimálně by měly být tyto dva faktory ve vzájemné rovnováze. Příirozeně proto existují rozdíly mezi pomníky vzniklými bez ohledu na jejich pozdější umístění (tzv. *drop-in sculptures*) a pomníky vytvořenými již pro předem určený prostor (*site-specific works*).

Nakolik komplikované a beznadějně může být dodatečné osazování prvně jmenovaných pomníků, dokládá nedávná *causa* z českého prostředí: hledání místa pro sochu TGM. Maketa prezidentovy stojící podobizny od Vincence Makovského nejdříve putovala po různých pražských lokalitách, aby se vyzkoušel potencionální účinek pomníku

---

<sup>35</sup> Ibidem, 112.

<sup>36</sup> Srov. VASAK 2004, 114-123; Helmut HERGER: Kriegestotengedenken in Hildesheim. Geschichte, Funktionen und Formen (=Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, sv. 17), Hildesheim 2006, 142-149.

<sup>37</sup> Aleida ASSMANN: Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften, in: Hanno LOEWY / Bernhard MOLTSMANN (ed.): Erlebnis-Gedächtnis-Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung, Frankfurt am Main/ New York 1996, 13-29, zde 25.

v různých prostorových souvislostech. „Několik hlasů ‚z lidu‘ prý doporučovalo lokalitu na Klárově. Rada Zastupitelstva hlavního města Prahy vypsalala v roce 1998 soutěž, kde ale Klárov nebyl jediným doporučeným místem. K dalším navrhovaným lokalitám příslušely Emauzy, dříve uvažovaný Újezd, Masarykovo nábřeží u Národního divadla, Palachovo náměstí, Sněmovní ulice a Prašný most. Areál Pražského hradu byl z úvah vyloučen, protože se k němu záporně vyjádřila Správa Pražského hradu.“<sup>38</sup> Nakonec bylo (zcela v rozporu s výsledkem původně vypsané soutěže, kterou vyhrál Přikrylův návrh situující sochu do Sněmovní ulice) rozhodnuto pro roh Salmovského (Schwarzenberského) paláce – a záměnu Makovského sochy za zvětšeninu Španielova sádrového modelu. Podle mnohých odborníků jde o velmi nešťastné propojení: Hradčanské náměstí sice odpovídá Masarykovu významu lépe než Sněmovní ulice, nicméně autor realizace Jiří Rathouský se nedovedl zcela přesvědčivě a originálně vypořádat s komplikovanými prostorovými vlastnostmi místa, v němž se stýkají dvě odlišné výškové úrovně. Jím navržené kruhové shody (navíc kritizované pro svou neoriginálnost a zjevnou inspiraci plečnickovskou architekturou) nevyrovnávají tento rozdíl dostatečně a socha tak přirozeně dominuje náměstí pouze při pohledu z Nerudovy ulice, zatímco z ostatních směrů vyvolává mírné nahnutí postavy dojem shrbenosti.<sup>39</sup>

Zásadám umístování pomníků se již v 19. století teoreticky věnoval rakouský urbanista, architekt a malíř Camillo Sitte v práci nazvané *Stavba měst podle uměleckých zásad*.<sup>40</sup> Přestože jeho postřehy a doporučení platí více méně univerzálně, současná pomníková praxe se na ně již příliš neohlíží. Výsledkem jsou „nefunkční“ pomníky a nevhodně využitá městská prostranství. Sitte varuje např. před umístování soch či pomníků do středu rozlehlých náměstí nebo na spojnici dopravních tepen, protože zde nemohou vyniknout tolik jako v komornějším, sevřenějším prostoru. A pokud chce pomník opravdu dominovat velkým náměstím, musí být výrazně naddimenzován (v zájmu zachování proporcí), což vylučuje jakoukoliv snahu o jemnější umělecké zpracování.

Co se formální podoby pomníku týče, panuje tradičně nesoulad mezi „uměleckou a ‚obecnou‘ představou o pomníkovém hrdinovi.“<sup>41</sup> V 19. století převládal požadavek na historickou věrnost ztvárnění, a tak tehdy pomníkové komise řešily mimo jiné problém rasy Žižkova koně nebo délky Husových vousů. Z dnešního pohledu jsou to malichernosti.

<sup>38</sup> MALIŠOVÁ 2002, 28.

<sup>39</sup> Ibidem 30; dále srov. Rostislav ŠVÁCHA: Masarykův pomník v Praze, in: *Architekt XLIV*, č. 25-26, 1998, 29-30; Zdeněk LUKEŠ: Pomníkování II, aneb jak to bylo s TGM, in: *Kritická příloha Revolver* Revue sv. 17, 2000, 30-37; Umístění pomníku TGM (soutěž), in: *Architekt XLIV*, č. 25-26, 1998, 25-28.

<sup>40</sup> Viz Camillo SITTE: *Stavba měst podle uměleckých zásad*, Praha 1995, 23-26 / 36-40.

<sup>41</sup> HOJDA / POKORNÝ 1996, 17.

Pomníkový žánr prošel po svém rozkvětu na přelomu 19. a 20. století mnohaletou krizí a spekulovalo se dokonce i o jeho zániku. To donutilo umělce, kteří věřili, že pomník má ještě co říci, hledat pro něj novou, aktuální výtvarnou formu. O jejich úspěších (i neúspěších) bude ještě řeč v závěrečné kapitole teoretické části, prozatím postačí konstatovat, že diskuze o formální stránce pomníku jsou dnes asi palčivější než kdy dříve a propast mezi umělci, kteří tíhnou k originalitě a experimentu, a veřejností upřednostňující tradiční formy, je stále velmi citelná.

Dostane-li se pomníkový návrh i přes popsaná úskalí do stadia realizace, prochází dalšími proměnami v jejím průběhu, často na nátlak iniciátorů nebo veřejného mínění. Po dokončení pomníku následuje jeho slavnostní odhalení, jež „[...] *dává příležitost k otevřené i skryté manifestaci politických postojů při prosloveh; žurnalisté se mohou zabývat počítáním účastníků slavnosti a podle toho usuzovat na momentální popularitu nejen toho, k jehož počtě byl pomník vztyčen, nýbrž i těch, kteří se jím zaštiťují. U pomníků se konají manifestace, směřují k nim průvody, kladou se věnce, proti pomníkům se demonstruje. Pomníky jsou proto také symbolickými a skutečnými epicentry vlivu, který je určitá komunita, v mnohonárodním prostředí například příslušníci jednoho z etnik, schopna na daném teritoriu prosadit.*“<sup>42</sup>

Při odhalení je veřejnost poprvé seznámena s interpretací události, kterou má pomník připomínat. Zda ji přijme nebo ne, leží již mimo dosah vlivu iniciátorů. Nemohou ovlivnit ani to, jak bude pomník dále vnímán. Aby mohl plnit svou společenskou funkci, musí se stát předmětem tzv. „rituální recepce“. K jejím formám se řadí např. pravidelné pamětní ceremoniály a pokládání věnců. Veřejnost může na pomník ovšem reagovat i negativně, a sice prostřednictvím „nerituální recepce“. Ta spočívá většinou v jeho fyzickém napadení – může být počmárán, poničen, pozměněn (např. odstraněním nebo přeformulováním doprovodného nápisu) nebo dokonce stržen či přemístěn. Ve všech případech se jedná o symbolické komentáře veřejnosti k jeho obsahu. Pomníky ale často také padají za oběť zapomnění, absenci veřejné pozornosti. Nejsou vnímány buď vůbec nebo už jen jako umělecké artefakty zbavené původního obsahu a funkce.<sup>43</sup> K této situaci se váže již klasický citát Roberta Musila, namířený v první řadě proti „inflačním“ pomníkům 19. a počátku 20. století: „*Na pomnících je totiž nejnápadnější, že je nevidíme. Stavějí se nepochybně proto, aby je všichni viděli, dokonce aby budily pozornost, ale zároveň jsou*

---

<sup>42</sup> Ibidem 18.

<sup>43</sup> K veřejné recepci pomníků viz SPIELMANN (pozn. 18) 112.

*něčím proti pozornosti impregnovány, a ta po nich poslušně stéká jako kapky vody po olejovém povlaku a ani na okamžik se to nezastaví.*“<sup>44</sup>

Musilova kritika a jí podobné časem přinutily umělce hledat nové tvůrčí cesty a postupy ve ztvárňování pomníků, přičemž vždy respektovali jejich „základní vzorec“ formulovaný nejnověji Christophem Heinrichem s poukazem na Sol LeWittovu *Black Form – Dedicated to the Missing Jews* (realizovanou při příležitosti symposia *Skulpturprojekte Münster 1987* na münsterském *Schlossplatzu*). Heinrichův vzorec zní: „*Místo + znamení + věnování = pomník.*“<sup>45</sup> Pro svou jasnost a srozumitelnost představuje také ideální základ pro další úvahy o pomnících v rámci této práce.

### **2.3. Vztah pomníků k paměti**

*„Paměť není jen obrázek, který postupně bledne, a když jej chceme oživit, tak jej musíme co nejvěrněji obtáhnout čerstvou barvou. Důležitá část paměti je stará zeď, která jednoho dne začíná padat, a tak ji podepřeme několika novými kameny. Mnohé z našich osobních a historických vzpomínek jsou mnohokrát rekonstruovanou zdí, která možná dnes obsahuje víc nových než starých kamenů. Paměť se obnovuje tím, jak si lidé vyprávějí, jak interpretují minulost. Pamatujeme si proto i věci, které se nikdy nestaly. Věříme, že minulost bývala lepší než přítomnost, že zemřelí tyrani bývali vlastně docela lidští. Paměť není obraz minulosti, ale její interpretace. Každé dva tři roky paměť slábne a při její rekonstrukci zavádíme nové a nové vrstvy interpretací.*“<sup>46</sup>

Výše citovaná charakteristika paměti od Václava Cílka shrnuje stručně a pregnantně poznatky dosavadních vědeckých studií o kolektivní a kulturní paměti.<sup>47</sup> Metafora paměti jakožto pozvolna se rozpadající zdi, průběžně doplňované novým stavebním materiálem, vystihuje skutečnost především v tom směru, že výsledkem dialektiky paměti a zapomnění už není faktická, nýbrž upomínaná minulost, na jejíž invenci se navíc podílí mechanismy rekonstrukce a interpretace.<sup>48</sup> Tyto mechanismy neovládá sám jedinec, ani za ně sám

<sup>44</sup> Cit. in: HOJDA / POKORNÝ 1996, 9.

<sup>45</sup> HEINRICH 1993, 24.

<sup>46</sup> Václav CÍLEK: Paměť a protipaměť, in: iHNed, [http://ihned.cz/c4-10041240-16139120-000000\\_d-pamet-a-protipamet](http://ihned.cz/c4-10041240-16139120-000000_d-pamet-a-protipamet), vyhledáno 16.9.2008.

<sup>47</sup> Konkrétně lze uvést *Das kollektive Gedächtnis* francouzského sociologa Maurice Halbwachse (HALBWACHS 1967) a *Das kulturelle Gedächtnis* německého kulturního antropologa Jana Assmanna (ASSMANN 1992). Oběma z nich bude ještě věnována zmínka na stránkách této kapitoly.

<sup>48</sup> Metaforice paměti je věnována celá monografická studie od Aleidy Assmann. Autorka v ní upozorňuje na zdvojený význam pojmu paměti v západní kultuře, citelné především v anglickém jazyce: „memory“ může totiž znamenat jak paměť, tak vzpomínku. Tyto dva póly od sebe nejde beze zbytku oddělit. Assmann nicméně vykládá paměť jako virtuální schopnost či organický substrát a vzpomínku jako aktuální proces vštěpování si do paměti a vyvolávání určitých obsahů. Fungování paměti pak vysvětluje na dvou tradičních

nezodpovídá. Francouzský sociolog Maurice Halbwachs dokázal už ve 20. letech minulého století, že paměť stejně jako mechanismy s ní spojené vykazují silnou společenskou podmíněnost.<sup>49</sup>

### **2.3.1. Paměť vs. historická věda**

Také historická věda postupuje při vytváření obrazu minulosti selektivně. Jejím prvotním materiálem ovšem nejsou samotné historické události, nýbrž vzpomínky na ně, uložené v kolektivní paměti. Z nich si vybírá ty, které působí dějnotvorně z pohledu přítomnosti.<sup>50</sup> Francouzský historik Pierre Nora proti sobě staví historii a paměť jako dva protipóly, které si navzájem konkurují. Paměť je podle něj „*emocionálně zabarvená a magická*“, historie naopak systematická, vyžadující intelektuální operace, analytický postup a kritickou argumentaci. Proto zůstává vůči paměti podezřívavá a snaží se ji potlačit<sup>51</sup> - a dle Nory velmi úspěšně: „společenství paměti,“ v němž ještě převládal pocit kontinuity s minulostí, prý (alespoň v současné evropské kultuře) zcela nahradilo pojetí historie ve smyslu historického zkoumání. „*Jevem, který s sebou tato změna přináší,*“ píše ve své diplomové práci Veronika Mališová, „*je podle Pierra Nory ,materializace paměti‘. Skladujeme a archivujeme vše, co se namane, vše, co bychom si někdy mohli potřebovat připomenout. Žádná epocha se nevyznačovala tak ochotným vytvářením archívů jako ta naše. Nora vymezuje paměť nejdříve jako archív a dále paměť jako povinnost: přechod od paměti k historii totiž uložil každé skupině povinnost znovu vymezit svou totožnost novým oživením své vlastní historie. Být Židem dnes znamená hlavně ,pamatovat si‘, že jím jsem. [...] Minulost už nepřesahuje plynule do přítomnosti. Ztratili jsme jistotu, že víme, komu a čemu vděčíme za to, že jsme tím, čím jsme. Nejde již o retrospektivní kontinuitu, ale o osvětlení diskontinuity.*“<sup>52</sup>

Nora zdůvodňuje nástup historického myšlení a zvýšené potřeby archivace minulosti odumíráním kolektivní paměti. Snaha historie o umělé, materiální uchování informací je podle něj vedená strachem ze společenské amnézie. Historie ale nemůže (a ani o to neusiluje) uchovat vše a navíc v původních souvislostech. Proto „rekonstruuje“ pouze

---

prostorových metaforách paměti – chrámu slávy/knihovny a voskové tabulky/palimpsestu – a na dvou časových metaforách procitnutí a probuzení. Viz Aleida ASSMANN: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Ditrich HARTH (ed.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, 13-35.

<sup>49</sup> Peter BURKE: Geschichte als soziales Gedächtnis, in: HEMKEN 1996, 92-112, 93.

<sup>50</sup> Burke specifikoval hlavní kritéria, podle kterých historikové „vytváří dějiny“. Podle něj při tom rozhoduje zejména jejich příslušnost k určité sociální skupině a v ní převládající optika, v důsledku které kladou důraz buď na události nebo na struktury, na velké osobnosti nebo na prostý lid. Ibidem, 94.

<sup>51</sup> srov. NORA 1989, cit. in: VASAK 2004, 26.

<sup>52</sup> MALIŠOVÁ 2002, 79-80.

vybrané úseky paměti - zdi, jejímiž stavebními kameny jsou vzpomínky na minulost – některé původní, jiné vyměněné. Tato dvojí rekonstrukce vede k proměně obrazu minulosti: historie nezachycuje proběhlé události autenticky (tedy tak, jak se odehrály), nýbrž mezi nimi vybírá ty nejdůležitější a z nich komponuje obraz nový.

Výběr a uspořádání jeho jednotlivých složek se řídí potřebami přítomnosti, o kterých rozhoduje nejvlivnější sociální skupina. Z toho vyplývá, že minulost jediného území bude zachycena v tolika obrazech, kolik se na něm vystřídá vládců nebo režimů. Když se totiž dobyvatelé zmocní nového území (např. španělští conquistadoři Latinské Ameriky), získávají spolu s ním i právo napsat „znovu“ jeho dějiny – ovšem ze svého pohledu a v duchu svých tradic.

Pro úplnost zbývá doplnit, že ještě v první polovině 20. století se vztah historie a paměti jevil mnohem méně problematicky, neboť se nepočítalo s výběrovými a interpretačními mechanismy (ať už vědomými nebo nevědomými), které na ně působí. Peter Burke cituje některé starší metafory, podle kterých je historie jednou „*životem paměti*“,<sup>53</sup> jindy zase „*knihou paměti*“.<sup>54</sup> V obou případech má písemně zaznamenávat veřejné události, tradované do té doby jen ústní lidovou slovesností, aby neupadly v zapomnění a další generace z nich mohly čerpat ponaučení. Teprve v 60. letech začala historická věda více zohledňovat proměnlivost a pružnost kolektivní paměti, kterou vnímá jako dějinný fenomén, a pátrá důsledněji po tom, kým a jak je utvářena, případně jak se mění její obsah v závislosti na místních, časových a společenských podmínkách. Pokud s ní pracuje jako s historickým pramenem, pak jen po důkladném přezkoumání její spolehlivosti na základě tradiční historické kritiky dokumentů.<sup>55</sup> Burke se v této souvislosti odvolává na varování sinologa Stephena Owena: „*Při čtení memoárů snadno zapomínáme, že nečteme v paměti samé, nýbrž přijímáme její proměnu skrze písmo.*“<sup>56</sup>

(Faktem však zůstává, že přestože si historie dělá nárok na objektivní pravdu, nemůže jí nikdy dosáhnout. V současné době se vedou mezi historiky vypjaté diskuze o tom, zda jít cestou „velkých“ nebo „malých“ dějin. Např. odsun Němců se bude jevit jinak z hlediska státu a jinak z pohledu teplického řezníka... Na čí straně hledat pravdu? Možná na obou. Současné balancování na okraji obou dějin je pokusem o to, zachytit minulost co možná nejobjektivněji a nerezignovat na lidský pohled. Historická paměť má být odpovědí na

---

<sup>53</sup> CICERO: De oratore 2.36, cit. in: BURKE (pozn. 49) 92.

<sup>54</sup> BURKE (pozn. 49) 92. Tato metafora pochází původně od Danta a Shakespeara.

<sup>55</sup> Srov. ibidem 95.

<sup>56</sup> Stephen OWEN: Remembrances, Cambridge (Mass.) 1986, 114, cit. in: ibidem 96-97.

syntézu malých a velkých dějin, neboť reflektuje velké dějiny a jemně je deformuje pohledem národa – společenství, tedy nejen omezené sociální skupiny.)

### **2.3.2. Teorie kolektivní a kulturní paměti**

Maurice Halbwachs byl prvním teoretikem, který se podrobněji zabýval vlivem sociálních procesů na lidskou paměť a představil koncept „kolektivní paměti“. Ve svých úvahách vychází od jedince. „Individuální paměť“ je podle něj tvořena vzpomínkami na to, co tento jedinec ve svém životě fyzicky prožil. Přesto je její podoba silně podmíněna procesem socializace, během kterého se rozvíjí a upevňuje.<sup>57</sup> „Kolektivní paměť“ si lze představit jako mozaiku různých individuálních vzpomínek a pamětí sdílených určitou sociální skupinou.<sup>58</sup> (Co skupina, to jiná kolektivní paměť.) Jedinec se na ní podílí vždy z pozice člena této skupiny, a proto si dokáže uchovat i neosobní vzpomínky, jsou-li důležité z kolektivního hlediska. Kontinuita kolektivní paměti je zajištěna prostřednictvím tradic, zvyklostí a příběhů, které se předávají z generace na generaci např. uvnitř rodiny, náboženské komunity nebo stejné společenské třídy. Kolektivní paměť je pro danou sociální skupinu zároveň klíčem k její identitě.

Německý kulturní antropolog Jan Assmann navazuje myšlenkově v některých ohledech na Halbwachse, ale jeho – z dnešního pohledu již poněkud zastaralou – teorii významně transformuje a překonává tím, že v rámci kolektivní paměti rozlišuje navíc mezi pamětí „komunikativní“ a „kulturní“. První z nich je vlastně obdobou Halbwachsovy kolektivní (sociální) paměti, ale Assmann ji označuje adjektivem komunikativní, aby zdůraznil její vazbu na ideovou výměnu uvnitř dané sociální skupiny. Odehrává se jen v užším časovém horizontu, je součástí každodenního života a vychází z osobních zkušeností jedinců.<sup>59</sup> Kulturní paměť naopak charakterizuje dlouhodobost, trvalost a institucionalizovaný charakter. Zakládá se na tradicích a událostech, kterým je připisována kvalita „fixních bodů“ – navzájem propojených podle skutečných i imaginárních struktur, vytvářejících nadřazenou síť, podle níž se může paměť orientovat.<sup>60</sup> *„Pod pojmem kulturní paměti rozumíme zásobu znovu a znovu využívaných textů, obrazů a rituálů, vlastní každé společnosti a každé epoše. Péčí o ni upevňuje společnost svou představu o sobě a*

---

<sup>57</sup> Srov. VASAK 2004, 20.

<sup>58</sup> Srov. HALBWACHS 1967, 34-35.

<sup>59</sup> Srov. ASSMANN 1992; shrnutí VASAK 2004, 20-29.

<sup>60</sup> Srov. FIBICH 1989, 18.



*zprostředkovává ji dál.*“<sup>61</sup> K zajištění reprodukce kulturní identity jsou nezbytné specifické formy komunikace – jen díky nim se může kulturní uvědomění a vědění šířit mezi jednotlivými členy společnosti. Assmann o nich píše jako o a) „kulturním utváření“ (*kulturelle Formung*), k němuž řadí knihy, obrazy, filmy a výstavy, a jako o b) „institucionalizované komunikaci“ (*institutionalisierte Kommunikation*), pod níž rozumí školní výuku, oslavné a pamětní dny, pokládání věnců apod. Pomníky jako takové spadají do první kategorie, zatímco pokládání věnců, které se u nich pravidelně odehrává, je formou institucionalizované komunikace.<sup>62</sup> Nemá-li zaniknout, vyžaduje kulturní paměť (jakožto složka kolektivní paměti) instituce typu archivů a knihoven a další „veřejné mnemotechnické pomůcky“, <sup>63</sup> k nimž patří vedle názvů ulic a budov hlavně pomníky.

Anglista a judaista James E. Young se postavil skepticky jak vůči konceptu kolektivní, tak i kulturní paměti a postavil proti nim ideu „sebrané paměti“ (*collected memory*). „Paměť určité společnosti je tak možné interpretovat jako kompaktní sbírku mnoha, často navzájem protichůdných pamětí.“<sup>64</sup> Young měl pádný důvod do té doby platné teorie zpochybnit. Uvědomil si totiž, že individuální stanoviska a pocity, převládající v dnešní pluralitní společnosti, prakticky vylučují šanci na společný konsenzus ohledně výkladu minulosti. Také pomníky jsou vlivem tohoto individualismu vnímány každým pozorovatelem trochu jinak.

### **2.3.3. Postavení pomníků ve veřejné vzpomínkové kultuře**

Kolektivní připomínání si minulosti nachází podle Biljany Menkovic a Alexandry Vasak svůj vnější projev ve „veřejné vzpomínkové kultuře“ (*öffentliche Erinnerungskultur*), jejímiž nositeli jsou tzv. „pamětní společenstva“ (*Erinnerungsgemeinschaften*)<sup>65</sup>. Peter Reichel rozpracoval v tomto duchu koncept vzpomínkové kultury jako výsledku spolupůsobení kulturní a komunikativní paměti.<sup>66</sup> Operuje se čtyřmi základními složkami vzpomínkové kultury: emocionalitou, autenticitou, pravdou a spravedlností. U každé z nich definuje, jakými médii se podílí na formování a předávání kulturní paměti, a specifikuje i za jakým účelem. Na emocionální rovině se odehrává upevňování identity a integrace, a sice pořádáním politických slavností,

---

<sup>61</sup> Jan ASSMANN: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: idem: *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, 15, cit. in: SPIELMANN (pozn. 18) 110.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> VASAK 2004, 24.

<sup>64</sup> James E. YOUNG: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, Wien 1997, 17, cit. in: FIBICH 1998, 18.

<sup>65</sup> Obě se odvolávají na ASSMANN 1992, 30.

<sup>66</sup> REICHEL 1995, 359, cit. in: VASAK 2004, 24.

ustanovováním pamětních dnů apod.<sup>67</sup> Mohou připomínat tragické události a oběti stejně jako vítězství či osvobození. Nejvyšší míru autenticity obsahují pamětní místa jako ruiny, bývalé koncentrační tábory, muzea nebo pomníky. Stejnou kvalitu vykazují ale i historické dokumenty typu memoárů a dopisů, nebo obrazová média – malby, fotografie a filmy. Slouží především potřebám reprezentace a představitosti. Pravda by měla být soustředována především v poznacích historické vědy, která by ji měla také vykládat na základě dochované dokumentace a ústní tradice. Poslední ze čtyř složek vzpomínkové kultury podle Reichela, spravedlnost, je prosazována prostřednictvím trestů, amnestie nebo odškodnění. Je nezbytná k tomu, aby bylo dosaženo rehabilitace a legitimize.<sup>68</sup>

Vzpomínková kultura je stejně jako kolektivní paměť státně institucionalizovaná, tj. utvářená a ovlivňovaná politickými činiteli za účelem posílení či upevnění národní identity a prosazení jejich mocenských nároků. Jako křížovatky paměti a historie jsou pomníky podle této teorie zhmotněním vzpomínkové kultury ve veřejném prostoru.<sup>69</sup> Představují ony již jednou zmíněné „fixní body“ nezbytné pro tradování kolektivní (resp. kulturní) paměti. Ze své podstaty nic neanalyzují a nemusí ani zprostředkovávat žádná fakta – podle Pierra Nory jde o znamení, která odkazují pouze sama na sebe, aby svou přítomností zabránila zapomnění.<sup>70</sup> Ideálně by proto měla být srozumitelná bez dalšího komentáře a zdůvodnění. Na rozdíl od muzeí a dokumentačních center působí umělecky ztvárněné pomníky v první řadě jako „*nositelé a zprostředkovatelé určité nálady*“, <sup>71</sup> neboť svou výpověď směřují více na city než na rozum.

## **2.4. Exkurz do historie pomníků**

Následující podkapitola by měla zprostředkovat určitý základní přehled o postavení pomníků v různých dobách a naznačit, jaké formy byly obvykle využívány pro různé typy pomníků.

### **2.4.1. Proměny pomníků od starověku do 19. století**

Idea pomníku pochází již z dob starověkého Egypta a klasické antiky. V Egyptě měly první pomníky sepulchrální charakter – mrtví skrze ně zanechávali poselství živým. Podle

---

<sup>67</sup> Burke hovoří v této souvislosti o „kolektivních vzpomínkových rituálech“ a jako příklady uvádí Remembrance Day v Anglii, Memorial Day v USA nebo 14. červenec ve Francii. BURKE (pozn. 49) 97.

<sup>68</sup> Ibidem, 24-25.

<sup>69</sup> Srov. MENKOVIC 1998, 10; VASAK 2004, 13.

<sup>70</sup> Srov. VASAK 2004, 26-27.

<sup>71</sup> FIBICH 1998, 20.

Georga Sesselena je smrt metafyzikou každého pamětního znamení, fungujícího hned v několika rovinách: jako reprezentace, vzpomínka, projekce. „*Ukazuje, co mimo náboženství přesahuje smrt a zároveň zhmotňuje a ukazuje to, co přetrvává.*“<sup>72</sup> Staroegyptské pomníky jsou navíc jedinečné svým přísně geometrickým pojetím. Pohřební komory faraónů se zakomponovávaly do monumentálních jehlanovitých pyramid, v jejichž blízkosti se vztyčovaly stejně geometricky jednoduché obelisky.

Antika si své panovníky připomínala prostřednictvím mauzoleí (např. *Hadriánovo mauzoleum*). Vedle nich stavěla také pomníky k oslavě vítězných bitev a tažení, kterým dávala podobu vítězných oblouků a sloupů (např. *Konstantinův oblouk* nebo *Trajánův sloup*). [2] Ve starověkém Římě vznikly dokonce už i první panovnické jezdecké pomníky (např. jezdecká socha *Marca Aurelia* na římském Kapitolu). [3] Všechny zmíněné typy a formy starověkých pomníků našly v průběhu dějin nová uplatnění.

Křesťanský středověk pomníky „v pravém slova smyslu“ neznal – a zpětně se není čemu divit. Prakticky všechny sféry veřejného života tehdy ovládala církev a celá středověká kultura vycházela z hluboké zbožnosti. Smysl pomníků je ovšem striktně profánní – namísto k transcendenci se vztahují k historickému vědomí společnosti. Musíme je proto důsledně odlišovat od kultovních zobrazení a církevních zakázek. *Bamberský jezdec* ani Michelangelův *Mojžíš* nepatří mezi pomníky.<sup>73</sup> Tato teorie nevylučuje, že by světcům nemohl být vztyčen pomník (skutečnost nabízí nespočet příkladů, od sochy Johanky z Arcu v Louvru až po knížete Václava na Václavském náměstí v Praze) – ale náboženský obsah ustupuje radikálně do pozadí na úkor dějinně-profánního.

Z pochopitelných důvodů mohlo tedy k dalšímu významnějšímu rozvoji pomníkového žánru dojít až v renesanci, ruku v ruce se znovuobjevením a doceněním kulturního odkazu antiky. Oblibu si získal zejména jezdecký pomník a od té doby platil za upřednostňovaný způsob reprezentace panovnického majestátu.<sup>74</sup> Určitou transformací prošel v průběhu 18. století, kdy začal – v důsledku rodící se občanské společnosti – obecněji ztělesňovat ctnosti obyčejných vojáků.<sup>75</sup> [4]

---

<sup>72</sup> Georg SESSELEN: *Denkmal & Eingriff*, in: Matthias REICHEL (ed.): *Rudolf Herz / Reinhard Matz: Zwei Entwürfe zum Holocaust-Denkmal in Berlin*, Nürnberg 2001, 82-86, zde 83.

<sup>73</sup> Srov. Wolfgang KLUXEN: *Denkmäler setzen – Identität stiften*, in: MAI / SCHMIRBER 1989, 30-32, zde 31.

<sup>74</sup> Dokládají to např. notoricky známé jezdecké pomníky Bartolomea Colleoniho v Benátkách a Gattamelaty v Padově. Zejména Donatellův navazuje přímo na antickou sochu císaře-filozofa Marca Aurelia.

<sup>75</sup> Srov. HEINRICH 1993, 13-14.

### **2.4.2. Rozmach pomníkového žánru v 19. století**

Legendární pomníková horečka propukla naplno v 19. století. Tento celoevropský fenomén souvisel podle předního francouzského historika Pierra Nory<sup>76</sup> úzce se snahou národnostních států o sebeurčení skrze monumentální zvěčnění osudových okamžiků jejich historie. V předmluvě ke své stěžejní práci *Les lieux de mémoire*<sup>77</sup> tvrdí, že zrychlený běh dějin, odstartovaný v 19. století průmyslovou revolucí, vedl ke ztrátě kolektivní paměti, předávané dříve přirozeně formou tradic a ústní lidové slovesnosti z generace na generaci, a proto se objevila zvýšená potřeba paměť archivovat. Historicko-vědní disciplíny začaly postupně utvářet kánon vybraných dějintvorných milníků a s nimi spojených osobností (tzv. „oficiální dějiny“), s nimiž by se mohli občané toho kterého státu identifikovat.<sup>78</sup> Pomníky se staly účinnými nástroji státní moci, sloužící ke zviditelnění a propagaci „oficiálních dějin“ národa. Byly vztyčovány ve víře a naději, že se v budoucnu najdou lidé, kteří budou ochotni čerpat ponaučení z minulosti.<sup>79</sup>

Norova teorie nabízí jedno z možných vysvětlení nadprodukce pomníků v Evropě 19. století. Právě tehdy se odehrávaly boje za sjednocení do té doby roztržštěných států jako např. Německa či Itálie na národnostním principu. Potřebu vzhlížet ke svým velikánům vedle toho pociťovaly i národy utlačované, např. Češi pod habsburskou nadvládou. Hledání národních tradic, zakládání národních pomníků a vyhlásování národních svátků (ve Francii např. Den Bastilly) mělo ospravedlnit vznik národního státu a probudit národní cítění a loajalitu v jeho občanech.<sup>80</sup>

Za „pomníkovým morem“<sup>81</sup> konce 19. století, často napadaným a kritizovaným v dobovém tisku, se však skrývaly i prozaičtější důvody. Nezanedbatelnou roli sehrálo rozšiřování měst podle nových urbanistických plánů, většinou po vzoru hausmannské Paříže nebo vídeňské Ringstrasse. Tím vznikl v evropských metropolích nespočet nových náměstí, bulvárů a parkových úprav, jejichž těžištěm už však nemohla být sakrální stavba nebo socha světce, vzhledem k upadajícímu vlivu církve. Nahradily je pomníky: *„Pomníkový kult měl však s úctou, která byla prokazována sochám svatých, nemálo společného. Není proto náhoda, že pomníky hojně využívaly náboženské sémantiky*

---

<sup>76</sup> Nora se ve svých závěrech opíral především o studie Maurice Halbwachse a Jana Assmanna, které byly rozebrány v předchozí kapitole.

<sup>77</sup> Srov. NORA 1989.

<sup>78</sup> Nora teoreticky vychází ze sociologického zkoumání fenoménu paměti (jak bylo popsáno v předchozí kapitole), které dokládá, že vědomí společné minulosti (či sdílení kolektivní paměti) je jedním ze základních předpokladů pocitu příslušnosti jedince k určité skupině.

<sup>79</sup> HOFFMANN 1998, 21.

<sup>80</sup> BURKE (pozn. 49) 104.

<sup>81</sup> František Xaver ŠALDA: Mor pomníkový, in: Hájemství zraku, Praha 1940, 52-54.

*v motivech a stávaly se často novými poutními místy. [...] Okolo pomníku nebo před ním pak někdy vzniká posvátné území, jakési „campo santo“, jako se to stalo u svatováclavského pomníku na Václavském náměstí. [...] Četné paralely s církevními slavnostmi shledáme také u pomníkových ceremoniálů.“<sup>82</sup>*

## **2.5. Nejdůležitější typy pomníků a jejich formální pojetí**

Pro pomníkový žánr je typické, že se vzpírá univerzální systematizaci. V 19. století bylo uskutečněno několik pokusů o „evoluční model“ pomníkových forem, ale žádnému z nich se nepodařilo stanovit kritérium pro jejich systematizaci tak, aby do něj byly zařaditelné všechny.<sup>83</sup> Také existují zásadní nejasnosti ohledně terminologie, která je s klasifikací pomníků spojená: co lze považovat za „typ“, co za „druh“, co za „kategorii“, co za „rod“ a co za „formu“? Pomníky je totiž možné členit podle toho, zda jsou objekty architektonickými, sochařskými nebo mimouměleckými (zde se snad nejvíce hodí označení „forma“, např. obelisk, architektonický komplex nebo vojenský hřbitov), dále (pokud jde o umělecká díla) podle toho, jakým způsobem ztvárňují svůj námět (např. realisticky či alegoricky u figurálních pomníků, symbolicky u abstraktních pomníků apod.), a nebo také podle jejich společenského významu (zde by se snad nejvíce hodilo označení „typ“, např. válečné pomníky) – a tím zdaleka nejsou vyčerpány všechny možnosti.

Následující exkurz není motivován snahou postihnout rozmanitost pomníkových kategorií (typů, forem, druhů atd.) v jejím plném rozsahu. Bližší pozornost bude věnována pouze dvěma stěžejním typům pomníků: národním a válečným.

### **2.5.1. Národní pomníky**

Národní pomníky jsou neodmyslitelně spjaty s národně sjednocovacími tendencemi probíhajícími v 19. století. Měly vést lid k patriotismu, zprostředkovávat národní ideály a zobrazovat národ jako jeden celek. Jejich typologií na příkladě Německa podrobně rozpracoval v 60. letech minulého století Thomas Nipperdey.<sup>84</sup> Důležitou skupinu u něj představují „pomníky národně monarchistické“ nebo „národně dynastické“, jejichž motiv je redukován na oslavu skutků a zásluh jediné osobnosti. Z formálního hlediska se jedná

---

<sup>82</sup> HOJDA / POKORNÝ 1996, 16.

<sup>83</sup> Adolf Max VOGT: Das architektonische Denkmal – seine dritte Kulmination im 18. Jahrhundert, in: MITTIG / PLAGEMANN (pozn. 10) 27-47.

<sup>84</sup> Thomas NIPPERDEY: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206, 1968, 529-585, cit. in: MENKOVIC 1998, 12.

většinou o realisticky podanou figurální sochu nebo sousoší, respektující postavení dané osobnosti ve společenské hierarchii a její historický význam. Jezdecké podobizny bývaly s ohledem na tradici vyhrazeny panovníkům a generálům, zatímco politici a státníci, případně duchovní bývali zobrazováni ve stoje.<sup>85</sup> Pro ilustraci mohou posloužit dva z nejznámějších německých pomníků dané doby: jezdecká *Bedřicha II. (Velikého)* na berlínském bulváru Unter den Linden, vyznačující se překvapivě civilním pojetím, a monumentální socha stojícího pruského *kancléře Bismarcka* v hamburské čtvrti Neustadt. Druhá z nich pochází sice až z počátku 20. století (1906), ale její ideové založení spadá stále do století předchozího. Bismarckovo výlučné postavení v dějinách německé státnosti je vyzdviženo jeho středověkým ustrojením a mečem – symbolickými odkazy na rytířské ctnosti, zejména chrabrost, čestnost, hrdinství a loajálnost. Pomník lze díky těmto odkazům považovat nejen za oslavu postavy kancléře-sjednotitele, ale také za zhmotnění jmenovaných ctností, přičítaných celému německému národu. [5]

Nipperdey vymezuje dále „historicko-kulturní národní pomníky“, mající symbolizovat duchovní velikost a vzepjetí národa. Typickým příkladem je *Wallhalla* u Řezna koncipovaná jako síň slávy a cti, propojující monumentální klasickou architekturu s pamětními deskami a bustami oslavujícími významné osobnosti germánského původu (působící jak na poli politiky, tak i vědy a kultury). [6]

Funkci národních pomníků plnily dále např. „pamětní kostely“ (např. *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* v Berlíně). V nich byl národ nebo jeho čelní zástupci sakralizováni a uctěni v duchu křesťanských církevních tradic.<sup>86</sup>

## 2.5.2. Válečné pomníky

### 2.5.2.1. Motivy zakládání válečných pomníků

Na národně sjednocující myšlence se zakládají nezřídka také válečné pomníky. V úhrnu se jedná o velmi diferencovanou (a bezkonkurenčně nejpočetnější) skupinu pomníků, lišících se od sebe nejen místně, ale i historicky.<sup>87</sup> Jejich společného jmenovatele

---

<sup>85</sup> Realistickým pojetím se vyznačují i sedící podobizny, které připomínají vědce, filozofy či básníky. Ty ale nespádají do skupiny národně-dynastických pomníků. Srov. CULLEN (pozn. 21) 31.

<sup>86</sup> Výčet typů národních pomníků není těmito několika příklady zdaleka vyčerpán, ale vzhledem k tomu, že tato kapitola je zamýšlena pouze jako úvod do typologie pomníků, považuji danou redukci za žádoucí.

<sup>87</sup> Kategorie válečných pomníků je opravdu problematická a obtížně vymežitelná. Podle některých badatelů v sobě zahrnuje jako jednu z podkategorií také národní pomníky, podle názoru jiných je třeba nahlížet tyto dvě kategorie odděleně. Faktem zůstává, že se jejich charakteristiky do značné míry prolínají. Osobně se ale přikláním spíše k druhé variantě, protože ne všechny národní pomníky (např. *Wallhalla*) musí nutně reagovat na válečné události. (Srov. Der Wandel im Umgang mit den Kriegerdenkmälern in den östlichen

lze spatřovat v uctění památky padlých vojáků a válečných obětí, za nimž se však mohou skrývat různé pohnutky a cíle. Velmi podrobnou analýzu těchto motivů provedl Helmut Herger v rámci své studie o projevech válečné úcty v německém Hildesheimu.<sup>88</sup> Uvádí ji následovně: „*Motiv připomínat si a uctívat válečné oběti se může vztahovat na určitou osobu, skupinu nebo nějaké poslání, podle toho, jestli má ulehčit jedinci, spojit a udržet pohromadě skupinu nebo jestli chce zprostředkovat naléhavou žádost.*“<sup>89</sup> Individuální pohnutky jsou u Hergera zastoupeny zármutkem, útekou, pociťováním tragičnosti a traumatem a terapií.<sup>90</sup> Jsou-li pozůstalí při zakládání pomníku ovládnuti těmito pocity, znamená to, že si od něj slibují především zmírnění bolesti ze ztráty a rychlejší překonání těžké situace. Chtějí s jeho pomocí vykoupit své utrpení. Existence pomníku jim pak ale na druhou stranu brání na válečná traumata zapomenout. V tomto momentu vstupují do hry motivy sociální, jako např. pokus o kolektivní zproštění se viny skrze „tabuizaci“, vytvoření kulturní a sociální identity na bázi „topiky“ (propojení vzpomínky s konkrétním místem), vyjádření společné radosti „triumfem“ nebo společného protivenství prostřednictvím „vzdoru“ atd. Vedle toho mohou být přeživší motivováni také závazkem vůči nadcházejícím generacím, kterým by chtěli podat svědectví o proběhlých událostech, „potvrdit“ je, „transformovat“ je do srozumitelné podoby a „založit na nich tradici“, pravdivě uchovávat kult padlých.<sup>91</sup> Není snad ani třeba dodávat, jak moc spolu všechny výše uvedené motivy souvisí a že žádný válečný pomník nevzniká jen z jediného popudu a za jediným účelem.

V 19. století převládaly ovšem jednoznačně motivy sociální a pomníky měly v první řadě oslavit hrdinství padlých vojáků. Položili život za vlast jako její nejpříkladnější občané, a proto jejich smrt nebyla zbytečná. V Německu se občan dokonce stával nejnacionalističtější v okamžiku, kdy si oblékl vojenskou uniformu. Tato fixace na vojenský ideál ve smyslu nejvyššího vlasteneckého nasazení a plnění občanské povinnosti přežívala i v době mezi válečnými konflikty. Velmi záhy (v Německu a Francii již v 30. letech) se válečné pomníky proměnily z míst kontemplance nad smrtí padlých v místa

---

Bundesländern Deutschlands seit 1990, in: Jahrbuch für Pädagogik 2003, Frankfurt am Main 2003, 221-243 / <http://www.historischer-service.de/preussen/aufsatz/kriegerdenkmal.html>, vyhledáno 10.10.2008)

<sup>88</sup> HERGER (pozn. 36).

<sup>89</sup> Ibidem, 41.

<sup>90</sup> V originále jsou inspirovány aliterací hildesheimského faráře Maulhardta a začínají všechny na T: *Trauer, Trost, Tragikempfinden, Trauma und Therapie*. Ibidem.

<sup>91</sup> Plný výčet v originále: a) sociální motivy - *Treue, Trotz oder Triumph, Tabuisierung, Trivialisierung, Topik, Totenkult und Transzendenz*, b) motivy trvalého tradování - *Testat, Transformation, Testament, Tradierund und Tatenruhm*. Ibidem.

„politické instrumentalizace“.<sup>92</sup> Její stupeň se zvyšoval úměrně tomu, jak se vytrácela autenticita vzpomínek na válku z paměti jedinců. Ve výsledku byl kult padlých zcela zastíněn politicko-programovými rituály, tj. výročními pietními akty a ceremoniály, které válečnou smrt prezentovaly už jen z politické perspektivy.

### 2.5.2.2. Terminologie válečných pomníků

Obečně fungují v 19. století válečné pomníky jako synonymum (nebo nadřazený pojem) pro „pomníky hrdinům“ (*Heldendenkmäler*), „vítězná znamení“ (*Siegeszeichen*, např. *Vítězný sloup* neboli *Siegessäule* v berlínské Tiergarten), „čestné pomníky“ (*Ehrenmale*) nebo „válečné náhrobky“ (*Kriegsgrabmale*) či „hřbitovy hrdinů“ (*Heldenfriedhöfe*, u nás např. *Pruský hřbitov u Chlumu*, kde jsou pohřbeni vojáci padlí za prusko-rakouských válek).<sup>93</sup> [7]

Zjednodušeně lze konstatovat, že všechny válečné pomníky do roku 1918 bazírují shodně na motivu vítězství a oslavného uctění bojovníků, kteří za svou statečnost zaplatili životem. Jeho materializace – tedy architektonické nebo sochařské ztvárnění – má množství podob.<sup>94</sup> Nejčastěji se lze setkat s vítěznými sloupy nebo oblouky, obelisky, stélami, bludnými balvany, případně kamennými kříži nebo zdmi. Oblibu si udržely i figurální pomníky, zastoupené vedle postav válečníků (někdy v přítomnosti alegorie Vlasti – např. německé Germánie – která vyjadřuje vojákům vděk za jejich vlastenecké zásluhy) také symbolickými zvířaty (např. lvy a orly) poukazujícími na válečnické ctnosti. K dalším symbolům patřila např. koule (možná odkaz na zeměkouli), železný kříž nebo předměty spojené s vojenstvím (např. vojenské přilby). Válečné události prvořadého významu (např. bitva národů u Lipska) si ale říkaly o náročnější a monumentálnější formu upomínky a na scénu pak nastoupil architekt, který měl za úkol vytvořit důstojný pomník, zpravidla propojením krajinné úpravy, pamětní architektury a sochařských prvků. Na obdobném principu byla založena i o něco pozdější *mohyla připomínající bitvu u Slavkova*. [8] Nepostradatelnou součástí válečných pomníků se zhruba od 70. let 19. století, kdy v Německu probíhaly boje za sjednocení, začaly stávat seznamy jmen padlých a tento projev piety se udržel až do dnešní doby.

<sup>92</sup> Srov. Michael JEISMANN / Rolf WESTHEIDER: Wofür stirbt der Bürger, in: JEISMANN / KOSELLECK 1994, 31-52.

<sup>93</sup> Srov. MENKOVIC 1998, 9-10.

<sup>94</sup> Na jejich systematizaci panují v odborném světě odlišné názory a jen jejich samotný přehled by byl sám o sobě velmi obsáhlý. Proto se omezují jen na stručný výčet základních forem válečných pomníků.



### 2.5.2.3. První světová válka a oslava hrdinství řadových vojáků

První světová válka, která si vyžádala dosud nevídané množství obětí, vyvolala ve všech postižených zemích potřebu dát nový politický význam smrti vojáků a důstojníků padlých na válečných bojištích. Východiskem se jim stal již existující mýtus válečné zkušenosti, podle něhož vojáci neumírají nadarmo, nýbrž proto, aby později „vstali z mrtvých“ a určili směr, kterým se má národ v budoucnu ubírat. Přeživší na vítězné straně se mohli díky této myšlence lépe vyrovnat s lidskými oběťmi na životech a ti na straně poražené načerpat nové národní sebevědomí. Z tohoto mýtu se po první světové válce zrodil kult Neznámého vojína, jehož prostřednictvím byly bez jakékoliv diskriminace vyzdviženy jak zásluhy důstojníků, tak i těch nejobyčejnějších vojáků. Hodnotu lidského života už neurčovala výše vojenské hodnosti a všichni padlí došli národního uznání a poct. V Anglii a ve Francii toho bylo docíleno mimo jiné uložením ostatků Neznámého vojína do sousedství prominentních národních památek: *Westminsterského opatství* a *Triumfálního oblouku*.<sup>95</sup> [9] V Československu byl *Hrob Neznámého vojína* (s ostatky od Zborova) jako místo piety zřízen původně na Staroměstské radnici v roce 1922. O necelých dvacet let později jej však nechali zrušit nacisté. K obnovení tohoto kultu došlo pak při příležitosti vyvrcholení oslav 5. výročí bojů u Dukly 9. října 1949, kdy byly ostatky neznámého příslušníka československého vojska (exhumované několik měsíců předtím z hromadného hrobu ve Vyšném Komárniku) obřadně uloženy do žižkovského *Památníku osvobození*. V současné době je *Hrob Neznámého vojína* „vnímán v celé své šíři a významu jako výraz díků všem padlým ve všech světových válkách.“<sup>96</sup>

V zásadě platí, že většina pomníků vzniklých po první světové válce prezentuje válečné události ještě z pohledu vojáků, jejichž statečnost mají glorifikovat a smrt legitimovat. K této hrdinské symbolice se ale pomalu začínají přidávat i motivy utrpení pozůstalých – alespoň v Německu, kde byly válečné ztráty nejvyšší a poválečná krize v důsledku splácení reparací nejtěžší. S tématem truchlení a bolesti pracovali mimo jiné dvě přední osobnosti německého meziválečného sochařství, Ernst Barlach a Käthe Kollwitz. Zlomení rodiče, které válka připravila o děti, působí v jejich podání velmi přesvědčivě a expresivně. Že nešlo o typické pomníkové realizace pro danou dobu, dokládají např. kritické ohlasy na návrh Barlachovy stély pro Hamburg, která zachycovala v mělkém reliéfu navzájem se utěšující matku s dítětem v objetí. Výběrová komise ji

<sup>95</sup> Srov. Malcolm HUMBLE: The Unknown Soldier and the Return of the Fallen. The Political Dimension of Mourning in German Texts from the First World War to the Present, in: The Modern Language Review 4, 1998, 1034-1044.

<sup>96</sup> <http://pamatnik.nm.cz/index.php?p=2-9>, vyhledáno 18.10.2008

hodnotila následovně: „*Pomník by neměl vyjadřovat smutek; ten patří na hřbitov.*“ Postrádala v ní také obligátní „*výraz velkých zásluh na poli a za vlast*“.<sup>97</sup> Přesto se stělu nakonec podařilo instalovat, během éry národního socialismu musela být ovšem odstraněna. Käthe Kollwitz vytvořila v roce 1932 (tj. rok po odhalení hamburské stély), sousoší *Truchlíci rodiče* pro vojenský hřbitov v belgickém Roggeveld, kde padl na začátku války její syn Peter. Tragické vyznění tohoto díla je maximálně autentické, nejspíše i proto, že Kollwitz čerpala z vlastní zkušenosti a zármutku nad ztrátou syna. [10]

#### 2.5.2.4. Druhá světová válka a nové požadavky na pomníky

Historický mezník, považovaný mnohými za naprosté selhání západní kultury, představují pro celé 20. století druhá světová válka a holocaust. Vyhlazovací mašinérie koncentračních táborů, nelidské útrapy a z nich pramenící traumata tvoří podle Andree Huysena hlavní „vzpomínkový materiál“ postmoderní doby.<sup>98</sup> Počet obětí dosáhl několika desítek milionů, což nemá v historii lidstva obdoby.<sup>99</sup> A nejen to: celkově přišlo ve válce o život podstatně více civilistů než vojáků (hlavně na straně Spojenců). Na otázku *Proč museli zemřít?* neexistuje uspokojivá odpověď. Válečná smrt přestala být po roce 1945 jak smysluplná, tak obhajitelná. Také pojem válečného hrdinství se stal nadmíru relativní: z morálního hlediska nelze např. oslavovat jako hrdiny piloty, kteří shobením atomové bomby zabili statisíce obyvatel velkoměsta a učinili danou oblast zcela neobyvatelnou...

V důsledku všech těchto okolností musely být nutně přeformulovány požadavky kladené na válečné pomníky. Je pochopitelné, že jinak se po válce utvářela veřejná vzpomínková kultura v zemích, které z ní vyšly vítězně, a jinak v Německu, jehož vnímání vlastní ceny bylo porážkou a pocitem viny za způsobenou tragédií těžce otřeseno.<sup>100</sup> Oslavované vzory statečnosti a ospravedlnění v duchu *Zemřeli pro národ a pro vlast* ustoupily pokornému smutku a naléhavému varování *Nikdy více!*, majícím zabránit opakování stejných chyb a zároveň zavazovat přeživší k míru a lidskosti.<sup>101</sup> Utrpení, bídu a zoufalství ze smrti postavili Němci do centra nového, svébytného druhu válečných

<sup>97</sup> <http://www.wege-zu-barlach.de/index.php?id=21>, vyhledáno 12.10.2008

<sup>98</sup> Srov. HUYSENEN (pozn. 29).

<sup>99</sup> Konkrétní počty padlých na straně Spojenců i Osy a jejich podrobná analýza jsou k nahlédnutí na [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=World\\_War\\_II\\_casualties](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=World_War_II_casualties), vyhledáno 25.10.2008.

<sup>100</sup> Srov. Hubert MADER: Tradition, Politik und Ideologie, in: GILLER / MADER / SEIDL (pozn. 24) 185-191.

<sup>101</sup> Christoph HEINRICH: Denkmal als soziale Plastik, in: HEMKEN 1996, 344-354; idem 1993, 15-18; srov. HOFFMANN 1998, 23.

pomníků. V němčině se nazývá *Mahnmal* – česky „památník“.<sup>102</sup> *Mahnmal* je substantivum odvozené od německého slovesa *mahnen*, které znamená „upomínat“. Vztahuje se stejně jako upomínka v obchodním styku k určitému provinění, které je třeba splatit nebo vyrovnat. Georg Sesselen definuje památník jako pomník s opačnou výpovědí, a sice ve vztahu ke smrti: zatímco u pomníku je smrt (nebo spíše její definitivnost) určitým způsobem popřena, jsou u památníku smrt a vina, která ji způsobila, samotným jeho tématem. Pomník dává smrti smysl, zatímco památník musí tento smysl důrazně popřít. Smysl pomníku je obsažen v něm samotném, smysl památníku leží mimo, resp. v tom, co vyvolává: vzpomínkový proces, reakci veřejnosti. Proto nemůže být ani „hezký“ ani „povznášející“.<sup>103</sup> Musí se od pomníku proto lišit také svou formou.

Sesselenovu definici naplňuje téměř beze zbytku vídeňský *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*,<sup>104</sup> odlišující se od běžných pomníků navíc tím, že vznikl z iniciativy samotného umělce. [11] Jeho slavnostnímu odhalení v roce 1991 předcházely dlouhé roky sporů, které vedl Hrdlicka s veřejnými zastupiteli ohledně podoby a umístění svého díla. Svým monumentalizujícím sochařským pojetím sahá Hrdlickův památník zpět k tradici antických monumentů (umělec se tedy navenek drží zavedené pomníkové formy). Použitou ikonografií dává však jasně najevo obsahový posun ve věnování památníku, jehož smyslem přestalo být zajištění nesmrtelnosti obětem. Ve čtyřech oddělených sochařských kompozicích (*Brána násilí*, *Žid myjící ulici*, *Orfeus vstupující do Říše mrtvých* a *Kámen republiky*) dává Hrdlicka přesvědčivou formu zármutku na zmařenými lidskými životy, které si vyžádala druhá světová válka (s fašistickou ideologií jako „hnacím motorem“). Se zármutkem se však mísí také motiv viny, který je obžalobou rakouského národa za jeho kolaboraci s Hitlerovou Říší. Tím získává celá kompozice dramatické napětí: památník nutí kolemjdoucí sáhnout si do svědomí a odpovědět si na otázku, zda

---

<sup>102</sup> Termín *Mahnmal* se užíval v německém prostředí původně jako synonymum pro válečný pomník (hlavně v 19. století), ale postupem času se vyvinul skrze svou funkci (nesloužil ke slávě padlých a kolektivní harmonii nýbrž k varování) v samostatný druh. Své bezprostřední předchůdce má v dříve zmíněných dílech K. Kollwitz a E. Barlacha, vzniklých po první svět. válce. Podle mého názoru odpovídá německému *Mahnmal* nejlépe český výraz „památník“, s nímž budu také nadále pracovat. Valná většina českých textů o pomnících od sebe ale pojmy „pomník“ a „památník“ nijak důsledně neodlišuje. „Památník“ může navíc v českém kontextu označovat (a je to velmi běžné) i tzv. autentická místa paměti (např. internační tábory nebo ghetta pro Židy, či pracovní lágry pro komunistické politické vězně), popřípadě dějiště důležitých historických událostí (u nás např. Lidice a Ležáky). Teprve zpětně byla opatřena statutem pamětních míst a upravena tak, aby veřejnosti mohla zprostředkovat co nejvěrohodnější poučení o historii. V německy mluvících zemích se pro tato místa ujal označení *Gedenkstätte*, a to především v souvislosti s bývalými koncentračními tábory. Viz hlavní textová část.

<sup>103</sup> SESSELEN (pozn. 72) 82–86.

<sup>104</sup> Česky *Památník proti válce a násilí*. Jeho podrobný rozbor viz Christoph HEINRICH: Alfred Hrdlickas *Mahnmal auf dem Wiener Albertinaplatz*, in: HEINRICH 1993, 83-118.

vidí sami sebe na straně obětí nebo viníků. (Schopnost klást provokativní otázky patří mezi základní charakteristiky památníků.)

V Německé spolkové republice a dalších zemích postižených holocaustem se do popředí veřejné vzpomínkové kultury dostaly po zveřejnění otřesných záběrů z osvobozování koncentračních táborů také oběti masového vyvražďování. První desetiletí po válce se zde proto neslo ve znamení zajišťování autentických míst paměti spojených s nacistickým terorem – především zmíněných koncentračních táborů – tehdy ještě bez jasnější vize, jakému účelu by měly do budoucna sloužit. Přesto se tehdejší autority shodly na tom, že by tato místa neměla být ponechána svému osudu a že je nutné je zachovat. V případě německého národa mohlo jít i o pomyslnou splátku dluhu za napáchané zlo a prohřešky vůči lidskosti. Bývalé koncentrační lágry v Německu, Rakousku, Polsku i Česku byly postupem času transformovány na „památníky“ (svěbytný, ojedinělý druh pomníku),<sup>105</sup> jejichž poslání definoval Hanno Loewy takto: „[...] měly by se intenzivně podílet na historicko-politické vzdělávací činnosti s cílem budovat v konfrontaci s formou pozůstatku národního socialismu demokratické vědomí a zprostředkovat relevantní historické poznání [...].“<sup>106</sup> [12]

V zemích, které byly součástí nebo se nacházely pod vlivem Sovětského svazu, vládly přirozeně naprosto odlišné představy o výkladu druhé světové války než na Západě (a také o oficiálním umění, k němuž pomníky jednoznačně patří). Vše zde řídila ruská státní propaganda, které šlo primárně o sjednocení obrovského impéria na základě vlasteneckého vědomí společné historie. Druhou světovou válku překřtila v těchto intencích na „Velkou vlasteneckou válku“ a své oběti obestřela anonymitou, aby mohla na úkor jednotlivých osudů vyzvednout kolektivní vlastenecké zásluhy vojáků. Proto v Sovětském svazu vystupuje (narozdíl od Německa apod.) do popředí motiv boje – boje za vlast – který má za úkol zastínit (nebo zmírnit) fakt, že mezi oběťmi byli nejen vojáci, ale také partyzáni, sabotéři, zastřelení rukojmí, Židé, civilisté, vyhladovělí, umrzlí atd.<sup>107</sup>

Frank Kämpfer, autor citované studie o kultu padlých vojáků v bývalém Sovětském svazu, zaznamenává viditelný přelom co do formy válečných pomníků v roce dvacetiletého

---

<sup>105</sup> V tomto kontextu užívám pojem památník ve smyslu německého termínu *Gedenkstutte*, vztahujícího se na specifickou skupinu památníků vzniklých právě v místech utrpení židovských a dalších obětí holocaustu nebo tam, kde sídlily bývalé nacistické instituce. Jedná se proto o celé areály (uvnitř kterých mohou být instalovány památníky sochařské - *Mahnmale*), doplněné zpravidla o muzeální expozici.

<sup>106</sup> Hanno LOEWY: Sichtbares und Unsichtbares. Zur Topologie der Erinnerung (Einführung in die Tagung „Literatur und Gedächtnis“, 12. – 13. Februar 1993 in Frankfurt am Main), 5.

<sup>107</sup> Srov. Frank KÄMPFER: Vom Massengrab zum Heroen-Hügel, in: JEISMANN / KOSELLECK 1994, 327-337.

výročí konce války, tj. v roce 1965. Do té doby převládaly masové „bratrské hroby“<sup>108</sup> či válečné hřbitovy, za jejichž založením stály povětšinou lokální iniciativy a jejichž pojetí bývalo maximálně strohé: většinou jen jednoduché náhrobky, náhrobní desky nebo obelisky, do kterých byla vyryta jména padlých. Vedle nich vznikaly samozřejmě i pomníky pro prominentní účastníky války (hrdiny nebo polní vojska) náležící žánru pamětního (někdy sepulchrálního) sochařství a proudu socialistického realismu. Že šlo o kamenné figurální sochy na soklu, je snad samozřejmostí.

Rokem 1965 je pak datován rozmach monumentální formy „pamětního komplexu“, tvořeného kombinací parkové úpravy, architektury a sochařství. K jejím předstupňům lze počítat *sovětský válečný monument v berlínské čtvrti Treptow* z let 1945-49 upomínající na sovětské vojáky padlé v bitvě o Berlín. [13] Vrcholnou fází reprezentuje *Pomník Neznámého vojína* v Kyjevě (1960-67) vyznačující se naddimenzovaným měřítkem a vyvýšenou polohou s výhledem na řeku. Jeho optickou pointu tvoří obligátní obelisk, který podtrhuje jeho funkci městské dominanty a především místa komplexního pamětního kultu (činící z něj cíl nejen obřadních procesí, ale i pomníkové turistiky), pěstovaného v Sovětském svazu od roku 1965. Tento kult si vyžádal i změny ve figurálním sochařství: podobizny socialistických vůdců a další individuální sochy sice sestoupily ze soklu na holou zem, zato ale nabyly kolosálních rozměrů.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Ibidem, 331.

<sup>109</sup> Touha po monumentálním účinku spojuje sovětské umění této doby s oficiálním stylem Hitlerovy Třetí říše. Zneužití umělecké kategorie monumentality diktátorskými režimy ji nenávratně poškodilo – viz dále v textu hlavní části.





[2] Řím (Itálie), Konstantinův oblouk, 315, mramor, pohled z Via Triumphalis



[3] Jezdecká socha Marca Aurelia (kopie), okolo 165, bronz, Řím (Itálie), Piazza del Campidoglio





[4] Christian Daniel Rauch: Jezdecký pomník Bedřicha II. Velikého, 1891, bronz, Berlín (Německo), Unter den Linden



[5] Johann Emil Schaudt / Hugo Lederer: Bismarckův pomník, 1906, granit, Hamburg (Německo), Elbpark, pohled od západu



[6] Leo von Klenze: Walhalla (Síň slávy), 1830-1842, břeh Dunaje u Řezna (Německo), pohled do interiéru stavby



[7] Heinrich Strack: Vítězný sloup (*Siegessäule*), 1873, Berlín (Německo), Tiergarten





[8] Josef Fanta: Mohyla míru (Památník bitvy u Slavkova), 1923, Slavkov u Brna, pohled z jihu



[9] Hrob Neznámého vojína, 1920, granit, Paříž (Francie), umístění pod *Vítězným obloukem*



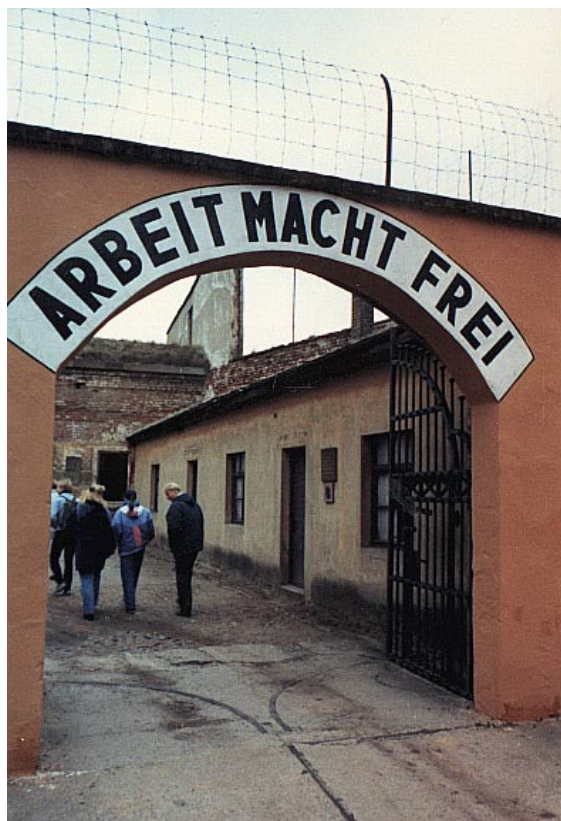


[10] Käthe Kollwitz: Truchlící rodiče, 1932, travertin, Vlaslo (Belgie), vojenský hřbitov



[11] Alfred Hrdlicka: Památník proti válce a fašismu, 1991, mramor a granit, Vídeň (Rakousko), Albertinaplatz





[12] Památník Terezín, vznik památníku 1947, Terezín, pevnost, vstupní brána



[13] Jakov S. Belopolski / Evžen Vučetyč / Alexander A. Gorpenko / Sarra S. Valerius:  
Sovětský památník v Treptově, 1949, bronz, různé druhy kamene, Berlín (Německo),  
Volkspark Friedrichshain

## 2.6. Aktuální tendence v procesu vzniku pomníků

Andreas Huyssen považuje za jeden z nejpodstatnějších rysů postmoderní doby její tíhnutí k historii, které se navenek projevuje mnoha různými způsoby: památkovou obnovou historických městských jader, zakládáním skanzenů, častými historickými citacemi v soudobé literatuře i umění, retrovlnami v módě, boomem bleších trhů, domácích videí a především memoárové literatury.<sup>110</sup> O důležitosti historie pro naši dobu vedle toho vypovídá rozkvět a masivní úspěch muzeí, pomníků a pamětních míst. Tento trend je natolik očividný, že se Huyssen musí tázat, co za ním stojí. Dochází k závěru, že společnost hledala (a stále hledá) protipól imateriální populární kultury (jejímž symbolem se stala televizní obrazovka a bezdrátová dálková komunikace) a našla jej v „konkrétní materiálnosti“ muzejních exponátů či pomníků. Upozorňuje však, že „renaissance“, kterou pomníky právě prodělávají tím, že se dostávají do centra zájmu veřejnosti (alespoň v Německu a v USA) jako předmět názorových střetů, může mít špatný konec – stejně jako jejich předchůdci v 19. století, mohou se i současné pomníky proměnit z míst paměti (a předmětů diskuze) v symboly zapomnění...<sup>111</sup>

Snad nejdiskutovanějším německým památníkem posledních desetiletí se stal berlínský *Památník Židů zavražděných v Evropě za druhé světové války (Mahnmal der ermordeten Juden Europas)*. [14] Myšlenka zřídit v Berlíně „centrální“ pomník holocaustu, věnovaný všem jeho židovským obětem, pochází od německé novinářky Ley Rosh, která pro ni začala už koncem 80. let minulého století shánět příznivce a finanční prostředky. Přesto trvalo více než dvacet let, než pro něj bylo vybráno odpovídající místo a umělecké řešení. Během této doby bylo vypsáno více soutěží, vystříдалo se několik spolkových vlád, až byl 12. května 2004 památník slavnostně odhalen. Nakonec stojí v bezprostřední blízkosti bývalého Hitlerova podzemní bunkru, tam, kde se za druhé světové války nacházela dvě z říšských ministerstev – ohnisek národně-socialistické moci. (To je podle názoru Jamese E. Younga srovnatelné s tím, jako kdyby se americká vláda rozhodla postavit památník obětem amerického otrokářství vedle *Washingtonského národního monumentu*.) S tradičními předválečnými pomníky se rozchází také v tom směru, že je oproštěn od jakékoliv symboliky. Jeho autor Peter Eisenmann jej komponuje jako zdánlivě nekonečné, ponuře působící pole šedých betonových stél bez jakýchkoli symbolických prvků, které by nezasvěcenému pozorovateli mohly napovědět, komu je památník určen. K památníku je

---

<sup>110</sup> Viz HUYSSSEN (pozn. 29).

<sup>111</sup> Ibidem, 17.

přidruženo i *Misto pro informace*, které bylo ovšem vybudováno odděleně od Eisenmanova díla (v podzemí stélového pole) – což podle některých kritiků odporuje běžné praxi německých památníků (především ve smyslu *Gedenkstätte*).

Uvedený příklad reprezentuje nejnovější tendence v památníkové tvorbě a vyústění mnohaletého vývoje. Hledání nového uměleckého pojetí památníku, které by adekvátně a nepateticky vyjadřovalo jeho tragický obsah, se váže specificky k problematice uchování vzpomínky na holocaust a vyrovnání se s nacistickou minulostí v Německu. Opírá se o starší pomníkovou kritiku zacílenou proti monumentalitě, trvalosti a jednoznačnému, dogmatickému výkladu historie. Z daného důvodu se bude tato podkapitola opírat především o příklady německých pomníkových realizací, které představují ve světovém měřítku nejprogresivnější proud.<sup>112</sup> Německo bylo navíc po druhé světové válce postaveno před velmi obtížný úkol co do „reformy“ své kulturní paměti a znovunabytí národního sebevědomí: muselo vybudovat nový, spravedlivý stát na základech tvořených vzpomínkami na vlastní brutální zločiny.

„*Jak má ale stát včlenit svá provinění vůči druhým do své vzpomínkové kultury? Jak má stát přednášet (mnohem méně už oslavovat) litanii svých hříchů a přijmout je tak za součást své existence? Pod čí záštitou a podle jakých pravidel si má národ připomínat vlastní barbarství?*“ táže se James E. Young v jedné ze svých úvah.<sup>113</sup> Tuto mučivou historickou sebereflexi odrážejí v Německu podle Jochena Spielmanna (zejména od 80. let) také pomníkové debaty.<sup>114</sup> V žádné jiné zemi se odborné pomníkové jury nezabývají při posuzování předložených návrhů v takovém rozsahu uměleckými, etickými a historickými otázkami. (James E. Young v této souvislosti podotknul, jestli za nejlepší německý památník fašismu nakonec nepovažovat právě tyto nikdy nekončící debaty o výkladu a způsobu uchování národní minulosti.<sup>115</sup>) Je rozhodně pozoruhodné, že se po relativně dlouhé době, během níž panoval názor, že pomník jako médium postrádá budoucnost,<sup>116</sup> znovu našly sociální skupiny, které spoléhaly na obnovení jeho politické funkce a začaly pomníků využívat k prosazení svých zájmů. Spielmann se zmiňuje např. o Sintech a Romech, kteří se snažili už od roku 1979 více upozornit na pronásledování svého lidu

---

<sup>112</sup> Také z toho důvodu progresivity tamních pomníkových forem. Teoreticky současný vývoj německé pomníkové kultury zmapovali HEINRICH 1993; idem (pozn. 101); SPIELMANN (pozn. 18); YOUNG 1992; idem 1999. O jejich závěry a poznatky se opírá prakticky celá následující část práce.

<sup>113</sup> YOUNG 1992, 270.

<sup>114</sup> Viz SPIELMANN (pozn. 18) 111.

<sup>115</sup> YOUNG 1992, 270.

<sup>116</sup> Thomas Kellein píše o „*ztracených funkcích*“ pomníku, „*vymírání*“ pomníku a jeho „*připodobnění*“ se formám „*autonomního*“ umění. Viz Thomas KELLEIN: Jeden Tag ein Denkmal! Die unerwartete Denkmaltreue und Denkmalliebe der Kunst nach 1960, in: DIERS 1993, 209-222, zde 209.

v době národního socialismu, až se jim po dlouhých kontroverzích podařilo prosadit počátkem 80. let odpovídající nápis na pamětní stěně v bývalém koncentračním táboře Bergen-Belsen.<sup>117</sup>

Za nový jev v rámci pomníkové praxe považuje Spielmann také rozrůstání a diferencování spektra skupin a jedinců, kteří nechávají pomníky zakládat (vedle již zmíněných Sintů a Romů k nim patří např. postižení, homosexuálové, Svědci Jehovovi atd.). Většinou jde o skupiny, které jsou v SRN ještě dnes diskriminovány (obtíže, kterým musí čelit při prosazování pomníků, to jen dokazují) a možnost připomínat si důstojně své vlastní oběti považují za akt emancipace. Spielmann však podotýká, že samotná existence takového pomníku neznamena, že projev úcty této skupině obětí je všeobecně závazný – vlastně nemusí mít žádný širší společenský dopad.

V 80. letech také narůstá význam historických míst (vystupňovaný až k magičnosti), po válce často zpustlých a nyní znovu odkrývaných občanskými dějepisnými spolky při archivním pátrání po stopách nacismu v jejich bezprostředním okolí. Málodky se proto v Německu uplatňují pro pomníky obětem národního socialismu jiná místa než bývalé synagogy, lágry nebo sídla nacistických institucí. Snaha o jejich zachování a nové zhodnocení (tzv. *Spurensicherung*<sup>118</sup>) je patrná díky probíhajícím vykopávkám, renovacím, výstavám, pamětním deskám a také díky konjunkturu pomníků. Historická místa s sebou sice přinášejí riziko, že souvislosti, které skrze ně nejdou ozřejmit, zůstanou opomenuty, ale na druhou stranu garantují autenticitu výpovědi. To platí také pro nekonvenční památník Michy Ullmanna – podzemní *Knihovnu* s prázdnými regály na berlínském Bebelplatzu, kde nacisté zorganizovali v roce 1933 první veřejné pálení knih zakázaných autorů. [15] [16] Ullmann toto kulturní barbarství vykládá jako počátek veškerého dalšího zla páchaného pak nacisty na lidech. Proto památník doplnil citátem Heinricha Heineho „*Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen.*“ („*Tam, kde se páli knihy, se budou na konec pálit také lidé.*“).

Historická místa mají ještě jedno unikátní využití, na které již bylo jednou upozorněno – časem zde mohou vzniknout památníky jako *Gedenkstätte*. Ve Spielmannově pojetí jde o místa, „*která umožňují vzájemné propojení vědeckého výzkumu, pedagogické činnosti a politických jednání.*“<sup>119</sup> Tuto definici naplňují také některé české památníky, např. Terezín nebo Lidice, aby byly jmenovány aspoň dva nejdůležitější. Stejně

---

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Tento termín se běžně užívá v německy psané literatuře.

<sup>119</sup> Ibidem, 113.

jako jejich německé protějšky usilují o zprostředkování vědomostí o době a událostech, které se k nim pojí. Nabízejí krátkodobé výstavy i stálé expozice, projekce dokumentárních filmů, zvou na panelové diskuze... Fungují jednak jako místa vzpomínky, ale ještě více jako místa informací s osvětovou funkcí.

Christoph Heinrich postřehl, že potřeba zprostředkování informací pronikla také obecněji do popředí uměleckých návrhů na pomníky. Spojuje ji (a nejspíš správně) se strategií, jak naplnit „rozostřený pojem vzpomínky určitým obsahem.“<sup>120</sup> Jako jeden z příkladů uvádí oceněný, ale nerealizovaný návrh Nikolause Langa a Jürgena Wenzela na ztvárnění vybombardovaného areálu bývalého ústředí Gestapa v Berlíně. Autoři jej zamýšleli jako „studijní místo pro chodce“<sup>121</sup> a chtěli celou plochu vydláždít železnými odlitky původních historických dokumentů z doby nacismu, např. výslechovými protokoly, seznamy mrtvých nebo listy z deníků obětí i pachatelů.

Ve stejné studii naráží Heinrich také na skutečnost, že pojem pomník se v poslední době roztříštil na nepřehledné množství konceptů a uměleckých forem. Jak a proč k tomu došlo? Především existovala reálná hrozba, že pokud pomník zůstane co do vnější a materiální podoby i nadále v zajetí svých tradičních vzorů, bude hned v několika směrech (názornosti, výmluvnosti, flexibilitě, detailnosti apod.) překonán moderními médii. Chtěl-li si udržet své dosavadní postavení a funkce v rámci veřejné vzpomínkové kultury, musel začít směřovat k zásadní „sebetransformaci“. Bylo nezbytné, aby se tvůrci pomníků začali aktivně zabývat novým smyslem veřejné vzpomínky a způsobem její inscenace. Jen to jim mohlo spolu se seriózním zhodnocením výrazových možností současného umění otevřít cestu k nalezení „životaschopné“ a „aktuální“ pomníkové formy. Touto cestou se ovšem nevydali zdaleka všichni umělci (a jen ojedinele za hranicemi Německa), a proto nyní stále vznikají efemérní pomníky vedle trvalých a moderní vedle tradičních.

### **2.6.1. Německé protipomníky jako reakce na pomníkovou krizi**

Asi nejdále se v hledání nové pomníkové formy dostali umělci, kteří se v Německu se svými realizacemi ve veřejném prostoru začali prosazovat na přelomu 80. a 90. let (zejména manželé Gerzovi, Horst Hoheisel, Norbert Rademacher, Renata Stih a Frieder Schnock ad.). Svůj úkol vzali všichni velmi vážně a zodpovědně. Definitivně zavrhlí možnost, že vzpomínku na tak závažné události, jako je holocaust, lze redukovat na

---

<sup>120</sup> HEINRICH (pozn. 101) 345.

<sup>121</sup> Ibidem.

„vystavování veřejné zručnosti nebo levného patosu“.<sup>122</sup> Na jednu stranu cítili etickou povinnost pamatovat si a prostřednictvím paměti se vymezit vůči generaci nacistických vrahů, ale na druhou stranu naráželi na neschopnost zprostředkovat okolí vzpomínku na události, které sami přímo nezažili. Jakožto umělci odchovaní érou land-artu, konceptuálního a sebedestruktivního umění si vypěstovali hlubokou skepsi vůči tradičním pomníkovým formám, které podle nich nedostačují k zachycení jejich osobního vztahu k událostem holocaustu, vnímaných skrze obrovskou propast času, která je od něj dělí. Zároveň opovrhli i konvenčními motivy zřizování pomníků a památníků: poskytnutím útěchy pozůstalým, snahou o kompenzaci nebo „nápravu“ (*Wiedergutmachung*) tragických událostí, případně záměrem zahojit paměť vyvražděné komunity.<sup>123</sup> Sice netvrdí, že by tyto motivy neměly mít své opodstatnění pro národy obětí připomínající si své mučedníky – ale zda i pro národ pronásledovatelů, který si připomíná oběti vlastní krutovlády, zůstává sporné.

Pomníky považují výše jmenovaní umělci za neodmyslitelnou součást lidské kultury a snad proto je přes všechny jejich nedostatky nezavrhnou, nýbrž se je snaží uvést v soulad s principy současného umění (které má podle jejich představ hlavně za úkol vytrhnout diváka z apatie a každodenního stereotypu) a společensko-historickým požadavkem na aktivní podporu „práce paměti“ (*Erinnerungsarbeit*). Výsledkem je skupina realizací, formálně velmi odlišných, ale koncepčně natolik spřízněných, že je lze považovat za jádro nové kategorie pomníků, pro které James E. Young vyvinul termín „protipomníky“ (*counter-monuments*).<sup>124</sup> Dané označení vystihuje velmi dobře jejich podstatu, která je ve více směrech popřením (či negací) tradičních pomníků. Jako „*estetická reakce současnosti na minulost*“<sup>125</sup> byl pomník v průběhu 20. století opakovaně kriticky konfrontován se svými vlastními hranicemi. Protipomníky jsou výsledkem převedení této proti pomníkům namířené kritiky do umělecké praxe. První kritické výhrady vůči pomníkům zazněly koncem 19. století, množily se s nástupem moderny a nejvíce se vyhrtyly po druhé světové válce s všeobecnou krizí reprezentace. Měly různou povahu, někdy byly namířeny na formální hlediska, jindy na kulturně-historické působení pomníků. V následujících odstavcích bude podán jen jejich stručný přehled.

Naprostá všudypřítomnost pomníků na přelomu 19. a 20. století iritovala německého filozofa Nietzscheho, který se ve svém eseji *O užitku a škodlivosti historie pro život*

---

<sup>122</sup> YOUNG 1992, 272.

<sup>123</sup> Srov. ibidem.

<sup>124</sup> Ibidem; YOUNG 1999.

<sup>125</sup> YOUNG 2004, 277.



vyslovuje pro potřebu žít přítomností. Jenže pomníky – filozofem vnímané jako zkamenělé fragmenty „*monumentální historie*“ – život naopak pohřbívají tím, že nás nenechají zapomenout.<sup>126</sup> Nietzsche proto se proto dožaduje skoncování s pomníky (monumenty): „*Ne! Nic monumentálního nemá vznikat!*“<sup>127</sup>

S nástupem avantgardních hnutí, zakládajících se na bezmezném víře v dějinný pokrok, byla nejčastěji kritizována snaha pomníků mumifikovat určitý dějinný stav prostřednictvím trvanlivého materiálu – tradičně kovu nebo kamene. Několika přesně cílenými argumenty tehdejší intelektuální elita dokázala, že monumentalita a permanentnost ztrácejí své opodstatnění jako pomníkové kategorie v moderní době, které chybí vědomí společných hodnot a tradic. Podle Lewise Mumforda dokonce nemůže existovat nic, co by se dalo nazvat „*moderním monumentem*“ – neboť „moderní“ znamená proměnlivý, flexibilní, zatímco „monument“ evokuje stabilitu a neměnnost.<sup>128</sup> Protipomníky reagují na tuto kritiku nezřídka dočasným, „efemérním“ charakterem – poučeny historií, že ani tradiční pomníky přes veškerou svou snahu nepřežívají navěky, rezignují na tuto ambici docela.

Při příležitosti 50. výročí konce druhé světové války byl v německém hlavním městě uskutečněn originální (a především megalomanský) umělecký projekt, který lze zařadit do kategorie efemérních pomníků: Christovo zahalení budovy německého parlamentu (*Reichstagu*). [17] [18] Na dva týdny (mezi 24. červnem a 7. červencem 1995) zmizelo rozporuplné místo německé historie pod pláštěm ze stříbřité, pokovované tkaniny, aby mohlo být po svém znovuodhalení spatřeno „v novém světle“ (doslova i přeneseně). Zájem médií a veřejnosti o tento projekt byl nevídaný: během oněch čtrnácti dnů navštívilo *Reichstag* pět miliónů lidí a zpráva o něm proběhla celým světem. Christovo umělecké gesto přineslo zároveň dva nečekané paradoxy: zviditelnění pomocí neviditelnosti a permanentnost na základě dočasnosti. Podrobně je rozebírá Andreas Huyssen ve své studii s názvem *Monumental Seduction*.<sup>129</sup> Dalším, již ne tak ambiciózním příkladem efemérního pomníku (protipomníku) by mohla být již zmíněná instalace francouzského umělce Christiana Boltanskiho *The Missing House*, připomínající nacistickou minulost Berlína a její oběti.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Srov. Friedrich NIETZSCHE: O užítku a škodlivosti historie pro život, in: idem: Nečasové úvahy I, Praha 1992<sup>2</sup>, 83-165.

<sup>127</sup> Ibidem, 95.

<sup>128</sup> Viz Lewis MUMFORD: *The Culture of Cities*, New York 1938, 438, cit.in: YOUNG 2004, 278.

<sup>129</sup> Viz Andreas HUYSEN: *Monumental Seduction. Christo in Berlin*, in: idem: *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003, 30-48.

<sup>130</sup> Viz kapitola *Vymezení pojmu pomník prostřednictvím jeho charakteristik a funkcí*, 12.

Několikrát během historie stála v ohrožení sama existence pomníků, jejich *raison d'être*. Vůbec nejkritičtější situace nastala po druhé světové válce v důsledku všeobecné krize reprezentace vyvolané válečnými traumaty. Holocaust se projevil jako civilizační zlom také ve smyslu estetickém: jeden z předních filozofů 20. století Theodor W. Adorno označil dokonce za projev „barbarství“ snahu o psaní poezie po Osvětimi.<sup>131</sup> Touto metaforou z literární tvorby se snažil poukázat na to, že tradiční umělecké prostředky ztratily svou výpovědní schopnost následkem prodělaného kulturního otřesu.<sup>132</sup>

Používání tradičních pomníkových forem mohlo být navíc vnímáno jako relativizace nacistických zločinů, neboť odkazovalo jakoby zpět k jejich estetice a umělecké praxi. Poválečné pomníky musely tedy hledat jak nový obsah, tak i novou formu.

V druhé polovině 20. století se stal předmětem dohadů také potenciál tradičních pomníků uchovat paměť. V 80. letech vyjádřil francouzský historik Pierre Nora pochybnost o tom, zda pomník, jak jej známe z 19. století, z nás tíhu paměti spíše nesnímá, než aby nás k ní zavazoval – zda neztělesňuje vedle naší viditelné vůle pamatovat si zároveň jakousi naši latentní touhu zapomenout, zejména pokud jde o historické tragédie. Jochen Gerz je přesvědčen, že „*paměť nemůže mít místo jinde než v nás samotných*“.<sup>133</sup> Pokud se jí snažíme umístit jinde, je výsledkem společenská amnézie – kolektivní zapomnění.<sup>134</sup> Pierre Nora v této souvislosti varuje, že současná nadprodukce pomníků (hlavně v Německu) nemusí automaticky znamenat znovuzrození paměti – právě naopak. Jeho teorie totiž předpokládá, že „*čím méně je paměť pocíťována uvnitř, tím více jí proniká navenek, kde svou existenci zakládá na zjevných znameních*“.<sup>135</sup>

Jakými způsoby se tedy pokouší současní němečtí tvůrci zabránit tomu, aby se pomník nestal pouhým „odkladištěm věnců“ (*Kranzwerfstelle*), „*nablýskanou posmrtnou maskou, která však neodráží aktuální paměť a neodpovídá na současné otázky*“?<sup>136</sup> Zdá se, že nejúčinnější strategií je přenesení paměti přímo na vnímatele (i za cenu zániku vlastního památníku). V praxi se to odehrává tak, že je vnímateli (tj. veřejnosti) přidělena aktivní role buď v procesu vzniku památníku nebo v rámci jeho pozdějšího působení.

---

<sup>131</sup> Srov. FIBICH 1998, 28.

<sup>132</sup> Adorno také zahrnuje možnost politizace umělecké praxe po druhé světové válce. Politizované umění by sloužilo pouze jako alibi a zamezovalo by vlastní politické změně, neboť politické poměry v momentě poválečné rekonstrukce kultury *de facto* neumožňují vedení revoluční politiky. Srov. Hal FOSTER / Rosalind KRAUS / Yve-Alain BOIS / Benjamin BUCHLOH: *Art since 1900*, London 2004, 31.

<sup>133</sup> Jochen GERZ: *Wir wissen, dass das Verdrängte uns immer verfolgt* (rozhovor s Jacqueline Liechtenstein a Gérardem Wajcmanem), in: HEMKEN 1996, 253-264

<sup>134</sup> Tím se nám uzavírá možnost poučit se z vlastní historie. Srov. YOUNG 1999, 1-10.

<sup>135</sup> NORA 1989, 13.

<sup>136</sup> YOUNG 2004, 289.

K nejúspěšnějším realizacím tohoto typu se řadí např. *Denk-Stein-Sammlung* Horsta Hoheisela, který se proslavil také návrhem „negativně utvořeného pomníku“ – *Aschrottovy kašny* v Kasselu. [19] Výsledkem Hoheiselova dlouhodobého, pedagogicky zaměřeného projektu na kasselských školách je permanentní instalace na nástupišti tamního nádraží, odkud byli za války deportováni Židé. [20] [21] Tvoří ji množství nádob naplněných kameny, které jsou zabalené v listech papíru. Klíčem k pochopení celého památníku (protipomníku) jsou právě ony listy papíru: z vnitřní strany na ně totiž byly předem zaznamenány příběhy židovských obyvatel Kasselu, vypátrané na umělcův podnět žáky kasselských škol a gymnázií. Pro mnohé z nich to byl vůbec první kontakt s nacistickou historií vlastního města. Měli za úkol oslovit pamětníky a dohledat co nejvíce informací o jednotlivých členech zaniklé židovské komunity. Zaznamenání výsledků jejich pátrání na papír byla vlastně už jen formalita nezbytná k transformaci příběhů do podoby památníku. Nesporně větší společenský dopad však měla skutečnost, že sami žáci se stali nositeli vzpomínek na dané osudy a příběhy.<sup>137</sup>

James E. Young považuje dimenzi společenského (veřejného) působení památníků za naprosto zásadní. Jejich vnitřní život podle něj nelze odkrýt prostřednictvím pouhého umělecko-historického zkoumání, které se tradičně omezuje jen na „*formálně estetická*“ nebo „*pietně historická*“ hlediska. Památníky si vyžadují alternativní kritiku, která „*jde za hranice otázky vysokého a nízkého umění, vkusnosti a vulgárnosti.*“ Jejich „*mlčenlivý zevnějšek*“ pod sebou ukrývá bouřlivé „*společenské, politické a estetické síly*“: vznikly na konkrétním místě v konkrétním čase, pod vlivem konkrétních historických a politických událostí. Proto pomníková kritika, která nechce zůstat povrchní, by se měla vždy vracet k procesu vzniku památníku a tím postihnout nejen to, „*jak jednotlivé památníky vytvářejí a upevňují konkrétní památku minulosti, ale také to, jak se minulost ve formě památníků nevyhnutelně navrácí zpět do politické současnosti.*“<sup>138</sup> Následující případové studie jsou pokusem o uvedený prohloubený pohled na pomníky (památníky).

---

<sup>137</sup> Srov. <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/>, vyhledáno 1.11.2008.

<sup>138</sup> Srov. YOUNG 2004, 289-290.



[14] Peter Eisenmann: Památník Židům zavražděným v Evropě za druhé světové války, 2005, pohledový beton, Berlín (Německo), Ebertstraße



[15] Micha Ullman: Prázdná knihovna, 1995, Berlín (Německo), Bebelplatz





[16] Prázdná knihovna (viz výše) – pamětní deska



[17] Paul Wallot: Budova německého parlamentu (*Reichstag*), 1884-1894, Berlín (Německo), pohled od západu



[18] Christo / Jeane-Claude Christo: Zahalení budovy německého parlamentu, 1995, speciální pokovovaná tkanina, Berlín (Německo), pohled od západu





[19] Horst Hoheisel: Aschrottova kašna, 1987, Kassel (Německo), Rathausplatz, pohled z výšky na dokončený památník

[20] Horst Hoheisel: *Denkstein-Sammlung*, 1988-1995, fotografie umělcovy knihy o osudech židovských obyvatel Kasselu, z níž předčítal na svých přednáškách v rámci projektu



[21] *Denkstein-Sammlung* (viz výše), permanentní instalace na kasselském nádraží

### 3. PŘÍPADOVÉ STUDIE

V následující části své diplomové práce se budu formou případových studií detailně věnovat třem českým památníkům: pražskému *Pomníku obětem komunismu* od Olbrama Zoubka (rok odhalení 2002), libereckému *Památníku bojovníkům a padlým za svobodu vlasti* Jana a Petra Stolínových z roku 2000 a rožnovskému *Památníku obětem 1. a 2. světové války* od sochaře Václava Fialy z roku 1996.

Obsahovou kostru každé ze studií tvoří odpovědi na několik následujících otázek: Jaké byly okolnosti jejich založení? Kdo je inicioval a jakým způsobem byl vybrán umělec, kterému byla zakázka svěřena? Jak se tento umělec vypořádal se svým úkolem (hlavně po výtvarné stránce) a jakým problémům musel čelit v průběhu realizace? Kam lze návrh na památník zařadit v kontextu dosavadní tvorby umělce? Čím je specifický?

Vedle uvedených otázek mě bude zajímat také společenské působení jednotlivých památníků. Z ohlasů veřejnosti a míry jejich politické instrumentalizace doufám vyvodit obecnější závěry o jejich „fungování“ či „nefungování“ z hlediska toho, nakolik jsou schopny uchovat paměť.

Průběžně se budu snažit také o srovnávání třech vybraných památníků s různými dalšími realizacemi, čímž bych je chtěla ukázat v nových, hlubších souvislostech. Paralely budu hledat jak v domácím tak zahraničním prostředí. Zaměřím se i na otázku, jakou formu volí pro shodné téma jiní umělci (pokud bude k dispozici srovnávací materiál).

Při výběru památníků pro případové studie mi šlo především o to, abych při jejich malém počtu postihla maximální šíři současných uměleckých řešení. (Přiznávám, že bez ohledu na to, zda zastupují dominantní proud v současné pomníkové produkci, nebo spíše solitérní řešení.) Zoubkův památník (který vyvolal asi nejhmatatelnější kontroverzi) je ještě figurální, zatímco Fialův už se zbavuje jakékoliv předmětnosti a konkrétní symboliky. K nejradiálnějšimu výrazu dospěli bratři Stolínovi svým multimediálním objektem – instalací. Odlišnosti mezi jednotlivým památníky jsou tedy na první pohled patrné a pramení jistě i z velmi odlišného uměleckého založení svých autorů, kteří ve vypracování návrhu pomníků vychází vesměs ze své dosavadní volné tvorby. Autoři patří navíc ke třem různým uměleckým generacím – nejmladší Jan Stolín studoval těsně po revoluci na VŠUP v Praze, zatímco Olbram Zoubek, kterému už je přes 80 let, prošel ateliérem Josefa Wagnera. Za totality měl zákaz veřejně vystavovat, ale po Sametové revoluci došlo jeho dílo celonárodního uznání. To z něj dělá jednoznačně nejznámějšího umělce z vybrané trojice a vlastně i jednoho z nejznámějších českých sochařů současnosti.

Václav Fiala, sídlící v Klatovech, se zatím do vědomí širší české veřejnosti výrazněji nezapsal – což může souviset i s tím, že většina jeho realizací se nachází buď mimo naše hlavní město nebo v zahraničí.<sup>139</sup> Poslední z umělců, Jan Stolín, je ve srovnání se svými dvěma staršími kolegy nejméně „mediálně úspěšný“. Pravděpodobně i kvůli tomu, že se jeho tvorba nejvíce vymyká většinovému vkusu. To však neznamená, že by nebyla známá a ceněná v uměleckém světě: dokládá to jeho postup do finále Chalupeckého ceny v roce 2000.

To, co by mělo všechny realizace naopak spojovat, je jejich tematika: jsou bez výjimky věnovány obětem různých historických tragédií: světových válek, totalitní zvůle... Spadají proto do kategorie „památníku“.<sup>140</sup> Rozhodla jsem se zaměřit právě na ni, protože jsem přesvědčená, že představuje pro umělce o něco závažnější výzvu než ztvárnění individuálního pomníku. Památníky se totiž (jakožto deriváty válečných pomníků) vztahují ke kolektivním událostem a musí se proto pokusit oslovit co nejširší vrstvu veřejnosti. Zároveň u nich nedochází tak často k tomu, že by se staly pouhou ozdobou města a lákadlem pro turisty. (V Praze takto nedávno dopadl např. pomník Franze Kafky na Starém Městě...) [22] Tím se rozhodně nesnažím snížit společenský ani umělecký význam individuálních pomníků – jen bych ráda poukázala na to, že se jedná o dva odlišné typy uměleckého úkolu, vyžadující odlišné způsoby řešení. A v druhém případě bývají umělci ještě více svázáni figurální tradicí a obtížněji dospívají k novým, originálním formám.

### **3.1. Stručně k vývoji české pomníkové scény**

Vzhledem k tomu, že teoretická část této práce byla vystavěna převážně na zahraničních příkladech a reflexi nejnovějších světových tendencí v pomníkové tvorbě, považuji nyní za nezbytné zmínit se alespoň ve stručnosti o českém prostředí. Problematika pomníků je totiž unikátní a specifická pro každou zemi, neboť je těsně spjata s jejími politickými dějinami. (Ráda bych zde ještě jednou zopakovala, že pomníky jsou vizualizací oficiálního, „legitimizovaného“ výkladu dějin, a jsou tudíž místně, časově a společensky podmíněné.) Na následujících stránkách se pokusím nastínit, jakými změnami

---

<sup>139</sup> Paradoxně největšího ohlasu došly jeho práce v Austrálii, kde s nimi dva roky po sobě zvítězil na mezinárodním sochařském sympoziu v Sydney.

<sup>140</sup> Zde se odvolávám na vymezení pojmu památník z předcházející části své práce. Uvědomuji si však – a na to chci zde poukázat – že v češtině se pojem památník nepojí se stejně jednoznačným významem. Tím pádem jak autoři, tak odborníci hovoří o zkoumaných realizacích jednou jako o „pomnicích“ a jindy jako o „památnících“, bez ohledu na charakter vzpomínky, kterou mají zprostředkovat. V textu studií se budu pro přehlednost přidržovat oficiálního názvu, jak se objevuje v originálních dokumentech (podmínkách soutěže, zadání zakázky apod.).



procházela naše pomníková produkce počínajíc přelomem 19. a 20. století a jakými snahami bylo zakládání pomníků v různých obdobích vedeno.

### **3.1.1. Období před první světovou válkou**

Počátkem 20. století zasáhl také Čechy pomníkový „boom“, který se postupně šířil Evropou. Pierre Nora jej zdůvodňuje tehdejšími národně-sjednocujícími a národně-osvobozeneckými tendencemi provázejícími vznik nových národních států. Jejich (budoucí) občany bylo třeba poučit o společné historii a tradicích, vypěstovat v nich národní hrdost a v neposlední řadě rozvinout jejich národní cítění. To vše, aby se mohli co nejlépe ztotožnit s ideou češství, němectví, francouzství atd. Pomníky se jevily jako ideální nástroj k naplnění těchto cílů.

V našem prostředí se prosadily v největší míře pomníky věnované velikánům českých dějin a kultury. Přestože byly věnovány individuálním osobnostem, měly vyjádřit zejména obecnou ideu, kterou daná osobnost zastupuje v panteonu národní tradice.<sup>141</sup> Největším pomníkem z daného období co do významu pro český národ je nepochybně Myslbekův *Svatý Václav*. Představuje nejen výsostné umělecké dílo (slovy F. X. Šaldy „*věc jadrnou, hutnou, nevyběhlou do mlékařské pěny*“<sup>142</sup>), ale také „fungující“ pomník, kterému se podařilo ovládnout celý přilehlý prostor Václavského náměstí a učinit z něj nejen důstojné místo pietních aktů, ale také dějiště významných historických událostí. [23] Jezdecké socha světce – předního českého patrona – se stala symbolem české státnosti *par excellence*. Pomník byl odhalen roku 1914, ale definitivní model sochy Myslbek předvedl již na výstavě obchodní komory deset let předtím. (Šlo o vyústění jeho téměř dvacetiletého uměleckého snažení a právem bývá jeho dílo označováno za vrchol českého realistického sochařství). Kvalitativně se mu nevyrovná pravděpodobně žádný z pozdějších alegorizujících pomníků, věnovaných např. církevnímu reformátorovi Janu Husovi nebo obrozeneckému historikovi Františkovi Palackému.

F. X. Šalda považoval posledně jmenované pomníky dokonce za úpadkové a ve svém známém pamfletu *Mor pomníkový* je podrobil zdrcující kritice. Myslbekův *Svatý Václav* jí zůstal jako jediný ušetřen. Šaldu irituje zejména to, že pomníky zahltily téměř všechna volná pražská prostranství, aniž by pro město znamenaly jakékoliv obohacení – právě naopak. Prý překážejí modernímu ruchu a přehnaně se snaží upoutat pozornost artistním

---

<sup>141</sup> Srov. Petr WITTLICH: *Otázka pomníku*, in: idem: *České sochařství ve XX. století 1890 - 1945*, Praha 1978, 142-157, zde 153.

<sup>142</sup> ŠALDA (pozn. 81) 52.

sochařským provedením – to však jen maskuje nedostatek vnitřního obsahu. Pro Šaldu už nemají pomníky jiné opodstatnění, než živit sochaře.<sup>143</sup>

### 3.1.2. Meziválečné Československo

Se vznikem samostatného československého státu se do popředí veřejné vzpomínkové kultury dostala problematika legitimizace a upevnění ideových základů nové demokratické republiky, která sdružovala více národů (vedle Čechů a Slováků zde žilo také mnoho Němců a Rusínů). Jedna z ústředních otázek zněla: Na jakém principu (když ne na národním) by měl být československý stát vnitřně sjednocen a jakým způsobem (prostřednictvím jakých vizuálních symbolů) by měl být tento princip navenek prezentován? Největší jednotící potenciál byl nakonec přiřčen demokratickým hodnotám (jako jsou např. svoboda, rovnost, spravedlnost, pravda ad.), jež nejpresvědčivěji ztělesňoval sám prezident Masaryk.

Masarykovy pomníky (nebo alespoň busty) se začaly brzy objevovat ve větších i menších městech, která si je objednávala nezřídka od renomovaných sochařů. Jedna z nejzdařilejších Masarykových podobizen stojí v Olomouci a pochází od autorské dvojice Jaroslav Fragner – Vincenc Makovský.<sup>144</sup> V hlavním městě si prezident svůj pomník vysloveně nepřál (nechtěl zde pěstovat kult své osobnosti ještě za svého života), ale přesto se zdá paradoxní, že se Praha dočkala Masarykova pomníku až o více než půl století později.

Nejmonumentálnějším pomníkovým počinem První republiky je nepochybně žižkovský *Památník osvobození*, původně koncipovaný jako symbol české nezávislosti a oslava skutků českých zahraničních legií, které se o ni oficiálně zasloužily. [24] (Projekt památníku předcházela záměr postavit na vítkovském vrchu pomník Jana Žižky, na který byla dokonce před válkou vypsána výtvarná soutěž. Zúčastnili se jí téměř všichni významní architekti a sochaři té doby, ale jejich návrhy byly natolik ambiciózní – většina v duchu monumentálního splynutí kubisticky laděné skulptury a architektury – že nemohly nikdy dojít uskutečnění.) Nešťastný vývoj dějinných událostí ale zamezil tomu, aby žižkovský památník začal plnit své původní poslání. Krátce po jeho dokončení v roce 1938 vypukla druhá světová válka, která vše změnila...

---

<sup>143</sup> Shrnutí Šaldových argumentů viz WITTLICH (pozn. 141) 144-145.

<sup>144</sup> Po Sametové revoluci se měla stát vzorem pro dlouho plánovaný pomník TGM v Praze, z její realizace ale nakonec sešlo (důvody nejsou zcela jasné).

### **3.1.3. Druhá světová válka a nástup komunismu**

Druhá světová válka násilně ukončila demokratickou tradici první republiky a s ní i většinu rozpracovaných pomníkových projektů. Pokus o restituci předválečných poměrů a znovunastolení demokratické občanské společnosti ztroskotal „Vítězným únorem“ 1948, kdy na základě puče převzala moc (na dlouhých 42 let) komunistická strana. Tak se tehdejší československý stát dostal do sféry přímého vlivu Sovětského svazu, jak po stránce politicko-ideologické, tak i po stránce umělecké – naše totalitní pomníky jsou toho jasným důkazem.

Komunistická éra vyprodukovala sice úctyhodné množství pomníků nejrůznějším stranickým hodnostářům, vůdcům mezinárodního dělnického hnutí a dalším propagátorům socialistických a komunistických myšlenek, jejich umělecká úroveň však byla až na výjimky nevalná – zůstávaly většinou beznadějně poplatné socialistickému realismu. Za jednu z oněch výjimek lze považovat *Sbratření* Karla Pokorného, původně instalované před Staroměstskou radnicí v Praze, vyznačující se dynamickou kompozicí zobrazené dvojice figur a kvalitním sochařským zpracováním. Nejmonstróznějším pomníkovým projektem bylo naopak Stalinovo sousoší, které sedm let shlíželo na Prahu z výše letenské pláně. Pro odlehčení se mu časem začalo přezdívat „fronta na maso“. [25] Realizace Stalinova pomníku byla asi jednou z největších katastrof v naší novodobé pomníkové historii – od promrhaných finančních prostředků až po sebevraždu jeho autora Otakara Švece. Negativně zatížené místo, na němž pomník mezi lety 1955 a 1962 stával, rituálně „odklesl“ až metronom sochaře Vratislava Nováka, který sem byl umístěn v roce 1991.<sup>145</sup>

### **3.1.4. Období po listopadu 1989**

I po roce 1989 zůstal stát největším zadavatelem veřejných uměleckých zakázek (mezi něž pomníky jednoznačně patří), a proto by bylo chybné se domnívat, že nástupem demokracie jeho vliv na umění nějak výrazně oslabil. Nicméně došlo k několika změnám ve smyslu demokratizace procesu zadávání těchto zakázek. Ta se navenek projevila rozšířením spektra uplatňovaných uměleckých řešení.

Veronika Mališová naráží ve své diplomové práci na jeden důležitý jev, který má za důsledek „privátnější“ charakter nově vznikajících pomníků. Jedná se o vztah mezi „veřejným“ a „soukromým“, který byl v době nejtuzší totality vědomě potlačován.

---

<sup>145</sup> Viz HOJDA / POKORNÝ 1996, 221.

*„Člověku se spojují pojmy veřejné - neosobní, soukromé - osobní. Mnohé pokusy o porevoluční pomníky se pokoušejí o zosobnění, přiblížení se člověku.“<sup>146</sup>*

Také podle Zdeňka Hojdy a Jana Pokorného hledají nové pomníky „*novou tvář*“, aby nemohly být zaměňovány se svými totalitními předchůdci.<sup>147</sup> Bohužel nedospívají často k opravdovým inovacím – a vinu lze přičítat především konzervativně naladěné veřejnosti, která odvážnější pomníkové projekty zpravidla nepřipustí.

Co se týče tématického zaměření našich polistopadových pomníků, zahrnují je Hojda s Pokorným „*pod společného jmenovatele ‚napravování‘ dějin, vyrovnávání starých dluhů.*“<sup>148</sup> Jako bychom se jejich prostřednictvím snažili odčinit křivdy, které totalitní výklad dějin spáchal na osobnosti TGM, legionářích, protagonistech zahraničního odboje, obětech holocaustu a mnoha dalších. Jim všem jsou věnovány nové pomníky. Vedle toho se začíná také stabilizovat interpretace naší bezprostřední totalitní minulosti, která představuje východisko pro zakládání památníků obětem nesvobody, totalitní zvěle nebo památníků věnovaných třem odbojům. Do poslední kategorie spadají také dvě z následujících případových studií.

---

<sup>146</sup> MALIŠOVÁ 2002, 13.

<sup>147</sup> Srov. HOJDA / POKORNÝ 1996, 230.

<sup>148</sup> Ibidem.



[22] Jaroslav Róna: Pomník Franze Kafky, 2003, bronz, Praha, Dušní ul.



[23] Josef Václav Myslbek: Pomník sv. Václava, 1914, bronz, Praha, Václavské náměstí



[24] Praha, Národní památník na Vítkově, dok. 1938, v popředí socha Jana Žižky od Bohumila Kafky



[25] Otakar Švec: Stalinův pomník, 1955 (- 1962), žula, Praha, Letná, pohled od západu

## 3.2. Olbram Zoubek: Pomník obětem komunismu<sup>149</sup>

### 3.2.1. Čekání na pomník

Praha se sice považuje za centrum protikomunistického odboje, ale trvalo poměrně dlouho, než městští zastupitelé učinili rozhodující krok k důstojnému uctění jeho obětí vypsáním veřejné soutěže na *Pomník obětem komunismu*. Jejimi oficiálními vyhlášovateli byly MČ Praha 1 a Hlavní město Praha ve spolupráci s Konfederací politických vězňů. Psal se 1. únor 2000 a nikdo tehdy netušil, že potrvá přes dva roky, než bude pomník dokončen. Myšlenka jeho vybudování se zrodila pochopitelně již mnohem dříve, vlastně hned po revoluci, ale dlouho panovaly neshody ohledně toho, kde by měl být pomník umístěn. Uvažovalo se mimo jiné o rohu Bartolomějské ulice, Ruzyni a o několika dalších lokalitách<sup>150</sup>, které lze přímo spojovat s komunistickou represí. Proti všem se ale nakonec sneslo příliš mnoho námitek: buď hrozily potíže s realizací nebo následnou údržbou pomníku, nebo (protože mělo jít o politické gesto ústředního významu) se nezdály být dostatečně reprezentativní. Nakonec bylo vybráno místo neautentické, ale zato s „jasnými urbanistickými vazbami“: dostatečně frekventované, navíc umožňující pohled z dálky, snadný přístup a plochu pro shromažďování.<sup>151</sup> Dle znění podmínek soutěže měl být pomník věnován všem obětem komunismu, „nejen popraveným a vězněným, ale i všem, jejichž životy byly totalitní zvlí zničeny, živnostníkům, sedlákům, studentům bez perspektiv a rodinám s tragickými osudy.“<sup>152</sup> (K tomu, do jaké míry splnil vítězný návrh tento požadavek, se dostanu později.) Z textu výše citovaných podmínek vyplývá, že ideální návrh pomníku měl řešit také sadové úpravy okolí a především respektovat vyjádření státní správy a památkářů k dané lokalitě.

Do prvního kola veřejné anonymní umělecké soutěže bylo přijato dohromady třicet pět návrhů od nejrůznějších českých malířů, sochařů a architektů, z toho pět od umělců, kteří byli k účasti přímo vyzváni: Olbrama Zoubka, Milana Váchy, Josefa Vajceho, Josefa Klimeše a Jana Kaplického.<sup>153</sup> Devítičlenná porota, v níž zasedali vedle úředníků (zástupců

<sup>149</sup> Veřejná soutěž byla vypsána doslova na *Pomník obětem komunismu*. Rozhodla jsem se původní označení *pomník* respektovat a užívat pro potřeby tohoto textu, i když se teoreticky (vzhledem k jeho věnování, resp. poslání připomenout si oběti totalitního režimu) jedná spíše o *památník*.

<sup>150</sup> Mezi místy vytipovanými pro pomník bylo i Václavské náměstí – dějiště Sametové revoluce. V jeho horní části pod Národním muzeem vznikl nakonec skromný Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce, jehož autorkou je téměř neznámá výtvarnice Barbora Veselá. [26] Srov. Pomník obětem komunismu, in: Večerník Praha XII, 2002 (8.4.), C.

<sup>151</sup> Viz Soutěžní podmínky (úřední dokument, zpracovatel OÚR OÚ P1 ve spolupráci s OMI MHMP), 4 (z osobního archivu Olbrama Zoubka).

<sup>152</sup> Ibidem.

<sup>153</sup> Šestým vyzvaným byl Stanislav Kolíbal, který ale soutěž nakonec neobeslal.

MČ P1 a Magistrátu hl. m. Prahy) a členů Konfederace politických vězňů především sochaři, architekti (Jan Hendrych, Jakub Cigler, Petr Keil ad.) a památkáři, nechala nakonec odměnit a postoupit do druhého kola čtyři návrhy. Svůj výběr náležitě písemně zdůvodnila a ke každému postupujícímu návrhu připojila doporučení týkající se dalšího zpracování. [27] Ve vyhodnocování druhého kola pak hrálo zajisté roli i to, jak dalece autoři obsah doporučení naplnili. Vedle vítězného projektu Olbrama Zoubka (vzniklého v úzké spolupráci s architektky Zdeňkem Hölzelem a Jiřím Kerelem a vyznačujícím se podle poroty harmonickým a kultivovaným propojením architektonické a sochařské složky) měl po prvním kole například velké šance návrh regionálního umělce Marka Borsanyiho, zakládající se na originální výtvarné myšlence lidských hlav drcených masivním betonovým blokem. [28] Nakonec však nepřesvědčil právě proto, že sochař nedal na doporučení poroty a nespojil se s architektem, aby svůj návrh učinil přesvědčivým i z hlediska realizovatelnosti. Oproti prvnímu kolu nezaznamenal podle mínění poroty pozitivní vývoj ani nekonvenčně („moderně“) pojatý pomník Petra Jandy a Aleše Kubalíka – zrcadlo, vybízející kolemjdoucí k sebereflexi, se zdálo v daném místě působit příliš „scénograficky“, porota navíc argumentovala zcela pragmaticky tím, že by jeho odrazy mohly ohrožovat okolní dopravní provoz.<sup>154</sup> Autorům (pod hlavičkou ateliéru Sporadical) se nakonec naskytla možnost umístit variaci svého nápadu v Liberci, na křižovatce cest (tedy v místě pouze pro pěší) v parku při Jablonecké ulici. Nové prostorové vztahy daly vyniknout filosofické koncepci díla, přinesly mu větší účinnost a nakonec i uznání ze strany odborníků.<sup>155</sup> [29]

Výsledky 2. kola soutěže na pomník obětem komunismu byly veřejně prezentovány v rámci 4. ročníku výstavy *Budoucnost a přítomnost Prahy 1*, konané 2.-5. listopadu 2000 pod záštitou tehdejšího starosty Jana Bürgermeistera. Pokud vím, nevyvolal tehdy žádnou výraznější kontroverzi. Později se však ukázalo, že jeho autoři neměli ještě zdaleka vyhráno. Podle smlouvy o dílo z 8. března 2001 byla kolaudace pomníku naplánována na 30. září 2001 – ve skutečnosti ale proběhla s více jak půlročním zpožděním. Na vině byly pražské úřady. První závažné problémy nastaly již ve fázi vydávání územního

---

<sup>154</sup> Protokol o závěrečném vyhodnocení 2. kola kombinované výtvarné dvoukolové soutěže na ztvárnění *Pomníku obětem komunismu* [...], Praha 13.9.2000 (z osobního archivu Olbrama Zoubka).

<sup>155</sup> Liberecký *Památník obětem komunismu* získal Grand Prix v kategorii výtvarné dílo v architektuře za rok 2006. Literatura k památníku: Památník obětem komunismu v Liberci, in: Informační servis obce architektů 13 / 14, 2006, 1-3; Miroslav PETŘÍČEK: Památník jako apel k přítomnosti, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 20; Monika MITÁŠOVÁ: Památník? Na okraj zrkadla v libereckom parku, in: ibidem, 20-21.



rozhodnutí.<sup>156</sup> Došlo k tomu, co se může stát jen v zemi s dvojkolejným systémem památkové péče: Státní památkový ústav v hl. m. Praze (dále jen SPÚ) i Státní ústav památkové péče (SÚPP), které ovšem nedisponují výkonnou pravomocí, vydaly rozhodnutí ve prospěch realizace díla v navržené podobě, které doplnily jen několika málo připomínkami k úpravě okolí pomníku a podmínkou, že „*projektová dokumentace ke stavebnímu povolení bude v rozpracovanosti konzultována se SPÚ MHMP a po dokončení předložena OPP MHMP ke schválení.*“<sup>157</sup> Přes jejich kladná doporučení však Odbor památkové péče pražského magistrátu (tj. výkonný orgán) rozhodl, že „*příprava navrhovaných prací dle předložené dokumentace k územnímu řízení [...] je z hlediska zájmů státní památkové péče **přípustná** za podmínky, že bude realizována pouze horní část pomníku k první pěší cestě, tj. bez schodiště spadajícího až na úroveň chodníku při komunikaci.*“<sup>158</sup> Proti tomuto rozhodnutí se AHK architekti (tj. Zdeněk Hölzel a Jan Kerel – spoluautoři návrhu) okamžitě odvolali k Ministerstvu kultury ČR a od Odboru územního rozhodování MHMP si mezitím vymohli přerušení územního řízení. Nechtěli se smířit s tím, že by museli na nátlak úřadů měnit celou koncepci pomníku, s níž uspěli ve veřejné soutěži. Situaci ještě zhoršilo negativní stanovisko Odboru životního prostředí MHMP, založené na argumentu, že parcela určená pro pomník náleží k ochrannému pásmu přírodní památky Petřínské skalky.<sup>159</sup> Příslušný odbor vyzval dokonce k podání protestu několik občanských sdružení na ochranu životního prostředí. Pokud by na výzvu zareagovala, mohla by stát účastníky řízení a zasahovat do realizace. Šlo o právoplatný krok, který však ve svém důsledku posouval projektové přípravy do nedohledna. Autoři pomníku nevěděli, jak si tyto nenadálé průtahy vykládat: architekti se časem začali přiklánět k teorii „komunistického spiknutí“ (tj. odpor proti realizaci pomníku ze strany bývalých komunistů), zatímco „optimističtější“ Olbram Zoubek přičítal většinu problémů „*obecné byrokracii, lenosti a liknavosti úředníků a osobním averzím*“.<sup>160</sup> Bezradní a demotivování,

---

<sup>156</sup> Vývoj situace mapuje (kromě archivních dokumentů) také článek Markéty Kohoutové: Markéta KOHOUTOVÁ: Pražský památník obětem komunismu v moci úředníků, in: Lidové noviny XIV, 2001 (12.7.), 28.

<sup>157</sup> Přestože původní vyjádření pražských památkářů (tehdy v čele s ředitelem Pavlem Pirklem) zavrhovalo jakékoliv stavby – „*včetně schodišť a zpevněných ploch, které by byly na úkor sadové úpravy nebo by nahrazovaly zeleň jako určující urbanistickou kvalitu při průhledu Vítěznou ulicí*“ – ve funkci plánovaného pomníku! Souhlasili jen s decentním uměleckým dílem, „*které by nezměnilo stávající přírodní charakter lokality.*“ (Citováno z přílohy k Podmínkám soutěže, dopisu adresovanému OÚ P1 – odbor územního rozvoje, z 22.7.1997)

<sup>158</sup> Rozhodnutí OPP MHMP ze dne 25.6.2001, nepag. (osobní archiv Olbrama Zoubka)

<sup>159</sup> Pro upřesnění šlo „jen“ o parcelu pro zamýšlenou horní část pomníku nad cestou, kde měly být instalovány Zoubkovy figury.

<sup>160</sup> Citováno z dopisu tehdejšímu prezidentu Havlovi, datovaného 28.6.2001 (osobní archiv Olbrama Zoubka).

rozhodli se autoři obrátit s prosbou o pomoc na vyšší místa: jednak na starostu Prahy 1 Bürgermeistera, od kterého žádali zveřejnění situace, jednak na tehdejšího prezidenta Havla, kterému Olbram Zoubek adresoval osobní dopis.

Nakonec Ministerstvo kultury přece jen změnilo stanovisko magistrátních památkářů a výsledná podoba pomníku zcela odpovídá původnímu návrhu. Na první pohled mu dominuje zužující se betonové schodiště o 26 stupních, v jehož vrchní části je rozmístěno 7 mužských figur. Jejich význam a symboliku osvětlí nejlépe slova samotného autora: „*Skupina soch je komponována na téma M.U.K.L. – muž určený k likvidaci. Tento pojem přešel do komunistických věznic z doby nacismu. Opakovaná postava muže je postupně likvidována. Mukl, ač ničen, stále stojí. Materiálem je bronz – slavnostní a pathetický v kontrastu s betonem. Sochy stojí přímo na stupních, nemají vlastní plinty (sokly). Vyzývají diváka, aby mezi ně vstoupil a konfrontoval se s nimi.*“<sup>161</sup> [30] Mají sloužit jako metafora oběti a utrpení. Nařčení, že jeho pomník diskriminuje ženy, protože opakuje pouze mužskou postavu, se Olbram Zoubek brání několika argumenty. Nejupřímnější a umělecky nejzávažnější z nich se zdá být ten, že by nedokázal stejným způsobem rozdrásat ženské tělo, které bezmezně obdivuje a ctí jako zdroj inspirace. Navíc pojímal pomník do značné míry autobiograficky, vycházel ze své vlastní zkušenosti s minulým režimem – a proto se také neubrání tomu, vtisknout sochám své rysy.

O oprávněnosti mužské figury pro souhrnné ztělesnění všech obětí komunismu by se jinak dala vést dlouhá filosofická diskuze, která ovšem nepatří do této studie.<sup>162</sup> A fakta hovoří jednoznačně: většina umučených a odsouzených byli muži. Když si za téma pomníku zvolil „muže určeného k likvidaci“, opíral se Zoubek o tato fakta. Osobně nespátřuji nedostatek pomníku v tom, že by diskriminoval ženy. Jestli se mi v něčem nezdá úplně přesvědčivý, pak spíše ve způsobu připomínky obětí, které režim fyzicky „nezlikvidoval“. V podmínkách soutěže byl formulován záměr věnovat pomník *všem* obětem komunismu (tedy nejen těm, co přišli o život, nebo uprchli, ale i těm, kterým režim zničil život jinak – třeba tím, že jim zakázal dále vykonávat své povolání, studovat apod.). Tento záměr podle mě nebyl naplněn, ne beze zbytku. Bronzový pásek, zapuštěný po celé délce v ose schodů, udává opakovaně jen počty obětí, které byly odsouzeny (205 486),

---

<sup>161</sup> Citát jsem načerpala z tištěné (avšak nepublikované) verze projevu Olbrama Zoubka na tiskové besedě *Nezapomeňme na oběti komunismu*, které se konala z iniciativy Mladých křesťanských demokratů 24.2.2005 v sále Zdeňky Podhajské na nám. Kinských 3 v Praze. (osobní archiv Olbrama Zoubka)

<sup>162</sup> Narazili bychom při ní zajisté i na „genderovou“ otázku: obecně není neobvyklé – a naše užívání mužského a ženského rodu v jazyce to dokazuje – pracovat s mužským rodem jako „nadřazeným“ a zastupujícím obě pohlaví. Klasický příklad: ve větě *Ženy a muži se sešli v parku*, se vyskytuje měkká koncovka *-i*, která je příznakem mužského rodu – a přitom nevylučuje přítomnost žen ve skupině.

popraveny (248), zemřely ve věznicích (4 500) nebo při pokusu o překročení hranic (327) a nakonec počet politických emigrantů (170 938). Na pamětní desce sice dodatečně stojí, že „*pomník obětem komunismu je věnován všem obětem, nejen popraveným a vězněným, ale i všem, jejichž životy byly totalitní zvlí zničeny.*“ Avšak celkovým ztvárněním (postupné ubývání figury vyvolává přímo asociaci smrti) uctívá pomník opravdu spíše ty, co přinesli oběť nejvyšší... [31]

Ještě pár slov k architektonické složce pomníku, která také nebyla přijata bez výhrad – monumentálnímu schodišti. Tento motiv může vzdáleně připomínat starší návrh Jana Kaplického, který tento v Británii žijící architekt českého původu vypracoval bez jakéhokoliv oficiálního vyzvání v roce 1993 pro pražskou letenskou pláň. [32] Odkazoval symbolicky na *věčnou jizvu*, kterou zanechalo v kolektivní paměti českého národa 42 let totality.<sup>163</sup> Fyzicky měl podobu rozměrného schodiště o 42 stupních z nerezové oceli, zapuštěného do granitového údolí v místech, kde stával Stalinův pomník. Stěny rýhy – schodiště – měly být obloženy černým sklem, do něhož by byla vyryta jména obětí a zároveň vloženo několik vitrín na upomínkové předměty z dané doby. Tato originální syntéza architektury a symbolismu s politikou a historií by měla vedle duchovního významu i význam praktický: sloužila by jako pěší zóna, a proto by její upomínka zůstávala stále živá. Z bližšího popisu Kaplického záměru je však zcela zřejmé, že mezi ním a návrhem Hölzela a Kerela nelze hledat žádnou vnitřní spřízněnost. AHK architekti se patrně jen potřebovali vyrovnat se svažujícím se terénem petřínského kopce, aby byly zachyceny dálkové pohledy (až z Národního divadla) a zároveň byl – slovy Olbrama Zoubka – „*divákovi poskytnut blízký kontakt s výtvarným dílem. Architektura monumentálního schodiště prodlužuje osu Vítězné třídy a soustřeďuje pozornost k jejímu zakončení.*“<sup>164</sup> Už v průběhu výstavby pomníku se však ozývaly hlasy (především z řad památkářů), že schodiště působí v kontextu svého umístění naddimenzovaně a příliš vyčnívá na úkor soch. Zajímalo mě, co si o této a dalších kritikách myslí jeden z autorů pomníku, sochař Zoubek. Z jeho odpovědi vyšlo najevo, že proporce schodiště představují podle něj jediný oprávněný terč kritiky, a pokud by se s kolegymy architektky ocitl znovu před

---

<sup>163</sup> Více o podobě Kaplického návrhu viz Benjamin FRAGNER / Jan KAPLICKÝ: *Memoriál. 42 let 42 schodů*, in: *Technický magazín* č. 5, 1995, 26-27; Kaplický byl přizván také do veřejné soutěže v roce 2000 – jeho novější návrh pro Újezd rozebrán v následujícím článku: Ivan MARGOLIUS: *Site Lines. Memorial to the Victims of Communism*, in: *Architectural Design* č. 3, 2001, 110-111.

<sup>164</sup> *Nezapomeňme na oběti komunismu* (pozn. 162).

stejným úkolem, snažil by se je získat pro subtilnější pojetí. Jinak by prý ale na pomníku nic neměnil.<sup>165</sup>

### 3.2.2. Kritika Jana Paula

Asi nejextrémnější odsuzující reakce na pomník vzešla od Jana Paula. Ve svém článku píše mimo jiné, že autoři „vybetonovali půlku Petřína,“ že vzniklý pomník je „obrovský trapas“, který v závěru nazývá „strnulým mementem umělecké bezradnosti a výsměchem pro ty, kterým byl určen.“<sup>166</sup> Velmi ostré (a zaujaté) soudy vynáší zejména o Zoubkových figurách, které podle něj nejsou ani kvalitní ani originální, jen bloudí a tápají a „nevyjadřují nic z „věčných“ emocí lidských bytostí.“<sup>167</sup> Osobně považuji Paulovu kritiku za velmi subjektivní a nepodloženou a normálně bych se jí už dále nezabývala.<sup>168</sup> Jenže Paul nezůstal jen u hanění Zoubkovy tvorby. V návazném článku pro Britské listy očerňuje také členy odborné soutěžní komise, která sochařův návrh doporučila k realizaci. Soutěž byla dle jeho slov asi jen pouhou „jednoaktovkou s jasně určenými rolami a předem vybranými herci,“ v níž se rozhodovalo podle pravidla „NČFU (Nadace Český fond umění) a architekti sobě“.<sup>169</sup> Složení komise<sup>170</sup> podle něj neodpovídalo celonárodnímu významu zakázky a ohrožovalo prý i anonymitu soutěže. („U seriózních soutěží je [...] nemyslitelné, aby profesní spolupracující kolega o kolegovi rozhodoval v důležité porotě.“) Paul v ní postrádá „skutečně nezávislé odborníky“ –kunsthistoriky, kteří by „objektivně“ posuzovali výtvarnou úroveň návrhů. Jeho argumenty mají pak v úhrnu poukázat na to, že od dob komunismu se „mechanismus zadávání státních zakázek“ vůbec nezměnil a stále v něm převládají pragmatická hlediska, touha po finančním obohacení a „profesní kamarádšoft“.

---

<sup>165</sup> Zde se odvolávám na rozhovor, který jsem se panem sochařem Zoubkem vedla v jeho ateliéru 12.10.2008.

<sup>166</sup> Jan Paul svou nadměrně urážlivou kritiku k petřínskému pomníku otiskl hned v několika denících pod lehce odlišnými názvy. Viz Jan PAUL: Zoubkův pomník – defilé sochařské průměrnosti, in: MF Dnes XIII, 2002 (25.6.), D/5; idem: Smutné defilé sochařské průměrnosti, in: Hospodářské noviny č. 110, 2002 (7.-9.6.), 13; idem: Oběti alkoholové závislosti mají svůj pomník, in: Britské listy, 2002 (29.5.)/  
<http://www.blisty.cz/2002/5/29/art10641.html>, vyhledáno 16.3.2005.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Jan Paul také není uměleckým kritikem ani kunsthistorikem, nýbrž „zneuznaným“ malířem, glosujícím příležitostně současné umění. Jeho články bývají často názorově vyostřené, přestože se nezakládají na přesvědčivých argumentech.

<sup>169</sup> Jan PAUL: Monitor Jana Paula: Soutěž na pomník Obětem komunismu byla fraška, in: Britské listy, 3.2.2003 / <http://www.blisty.cz/2003/2/4/art12707.html>, vyhledáno 16.3.2005.

<sup>170</sup> Tj. „úzký okruh lidí, vzájemně provázaný v profesních vztazích“. Autor věnuje rozboru vztahů mezi jednotlivými členy komise poměrně velký prostor. Je sice poněkud zvláštní, že zástupkyně vypisovatele soutěže (OÚ MČ P1) Jana Eismannová nebyla schopná vysvětlit, jakým způsobem byli vybráni jednotliví členové komise. Na druhou stranu to ale nemusí hned znamenat, že komise se skládala z loutek, které měly za úkol nechat zvítězit Zoubkův, Hölzelův a Kerelův návrh, jak se domnívá Jan Paul.

Nechám stranou další sporná obvinění a útoky, kterých je v Paulově článku nespočet, a zaměřím se pouze na proces rozhodování o vítězi soutěže na *Pomník obětem komunismu*. Nechystám se při tom pátrat v minulosti členů odborné komise, zda se osobně přáteli s některým ze tří autorů vítězného návrhu a zda by měli nějaký osobní prospěch z toho, že svým hlasem dopomohou jeho realizaci. Ani si nemyslím, že by tato cesta mohlo vést k potvrzení nebo vyvrácení Paulovy „kospirační teorie“. Chtěla bych jí namísto toho nastavit zrcadlo, vyjít z opačného předpokladu, než z jakého vycházel Paul (tj. kvality Zoubkova návrhu) a položit pár doplňujících otázek...

Kritika Jana Paula stojí a padá na následujících tvrzeních a domněnkách: a) Zoubkovo dílo je po umělecké stránce nekvalitní, nic neříkající, přežitě, b) odborná jury by měla vybírat mezi soutěžními návrhy výhradně na základě jejich uměleckých kvalit, c) pokud zvítězí umělecky neuspokojivý návrh, je na vině odborná nekompetentnost, názorová předpojatost nebo dokonce zkorumpovanost členů poroty.

Zásadní omyl a nedostatek Paulovy kritiky spatřuji v tom, že v ní ani náznakem nerozlišuje mezi pomníkem a uměním ve veřejném prostoru. Proto mu uniká, že pomníkům náleží ještě další funkce než jen estetické dotváření městských prostor. A že porota musí tím pádem při projednávání návrhů zvažovat i jiná než umělecká kritéria, např. kulturní, politická nebo společensko-historická. Protože stále platí, že vybudování pomníku je především aktem „symbolické politiky“.<sup>171</sup> Také Julius von Schlosser se ve 30. letech minulého století zabýval v jedné své přednášce vzájemným vztahem estetické a kulturně-politické složky pomníku. Považoval pomníky mnohem spíše za dokumenty duchovních a společenských poměrů dané doby, než za autonomní umělecká díla. Zdůvodňoval to tím, že u nich nestojí v popředí „umělecká hodnota“, nýbrž proces zakládání jako takový, i se svým politickým pozadím.<sup>172</sup> Pokud tedy dala porota přednost Zoubkovu figurálnímu návrhu s velmi jasnou symbolikou např. před abstraktním, z uměleckého hlediska současnějším konceptem historické sebereflexe Petra Jandy a Aleše Kubalíka, svědčí to sice na jednu stranu o její konzervativnosti, ale ne o odborné nekompetentnosti. Porota rozhodně zastávala konzervativní stanoviska. Lze to vyčíst mimo jiné z jejího hodnocení Jandova a Kubalíkova návrhu. Působí prý „dočasně“, což odporuje tradičnímu pojetí pomníků, které porota očividně preferovala. Na druhou stranu realizace tohoto návrhu v Liberci ukázala, že v původně navržené pražské lokalitě by nejspíš opravdu nefungoval,

---

<sup>171</sup> Viz REICHEL 1995.

<sup>172</sup> Srov. Fritz SAXL ed.: *Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1926-1927* (6.), Leipzig / Berlin 1930, 1-21, cit. in.: HOFFMANN 1998, 24.

neboť je příliš rušná. (A porota to, zdá se, předvíдалa.) Paradoxně tedy tomuto návrhu prospělo, že v pražské soutěži neuspěl.

Pomníky by měly usilovat o všeobecnou srozumitelnost, aby nepřišly o veškerou demokratickou platnost, a proto se ještě v dnešní době vracejí k *mimesis*, čímž působí z pohledu současného umění poněkud anachronicky.<sup>173</sup> Zdeňka Hölzel k tomuto paradoxu poznamenal: „*Víte, doba nechce být patetická. Figuralismus je mrtev, symboly zneváženy, přiznání citu zesměšněno. Takový může být obecný pohled na pomníky a památníky.*“<sup>174</sup> *Pomník obětem komunismu* je figurativní. Znamená to, že musí být automaticky odsouzen jako špatné umělecké dílo a špatný pomník? Odpověď na tuto zásadní otázku budu hledat až na závěr. Předtím bych se chtěla ještě blíže věnovat osobnosti umělce a jeho vztahu k zakázce.

### **3.2.3. Osobnost autora jako námět**

Původně byl Olbram Zoubek vyzván, aby se do soutěže na *Pomník obětem komunismu* zapojil jako jeden z porotců. Tuto nabídku odmítl, protože byl odhodlán se do soutěže sám přihlásit. Jako umělec, který prožil prakticky celý život v boji s komunistickým režimem, a byť nebyl nikdy vězněný ani mučený, byly jeho občanské svobody výrazně omezovány policejním sledováním a výslechy. Z politických důvodů mu bylo také zakázáno veřejně vystavovat. Režimu se znelíbil poté, co sejmul posmrtnou masku uhořelému Janu Palachovi. Proto pak svou uměleckou kariéru založil primárně na restaurátorské činnosti (jako odborník na renesanční sgrafito se podílel na obnově litomyšlského zámku) a na svých vlastních sochách pracoval jen v zimě, kdy nebyla venkovní práce na památkách možná.<sup>175</sup> Vzhledem k tomu, čím si za komunistické éry prošel, stalo se pro Olbrama Zoubka morální vyrovnání se s komunismem životním tématem. „*Občanské ctnosti*“ mu dle jeho vlastních slov „*leží na srdci*“. Také proto bral tehdy práci na pomníku obětem komunismu velmi osobně (částečně do ní zahrnul i autobiografické momenty), a vnímal ji

---

<sup>173</sup> V zadání našich nejvýznamnějších pomníkových zakázek stále dominují tradiční požadavky na všeobecnou srozumitelnost a didaktickou funkci pomníků. Podle Jamese E. Younga tento způsob zadání přímo implikuje figurativní ztvárnění, neboť figura má nejlepší schopnost zaujmout diváka a vyvolat tak empatické spojení mezi ním a pomníkem, které pak snáze nabývá konkrétního významu. Young však vzápětí dodává, že v současné době (která má tendenci všechno relativizovat a zpochybňovat) už zmíněné požadavky na pomník neobstojí – a navíc byly zkompromitovány totalitními režimy – a navrhuje jejich radikální přehodnocení. Jeho úvahy však nejsou v našich politických kruzích (a mezi dalšími zadavateli pomníkových zakázek) očividně reflektovány, a proto je pravděpodobné, že u nás budou ještě dlouho dobu vznikat „anachronické“ pomníky. Srov. kapitola *Aktuální tendence v procesu vzniku pomníků* této práce; YOUNG 2004.

<sup>174</sup> Pomník obětem komunismu u Petřína, in: Večerník Praha XII, 2002 (8.4.), C.

<sup>175</sup> Srov. Lenka HORNOVÁ, Občanské ctnosti mi leží na srdci, in: Listy Prahy I XI, č. 6, 2006, 16.

jako „*přirozený výsledek svého občanského života*“.<sup>176</sup> Z tohoto pohledu šlo vlastně o vzácné souznění citění umělce s požadavky zadavatele.

Motiv ubývající lidské postavy předtím sochařsky ztvárnil už dvakrát: poprvé v roce 1953, kdy jej použil jako východisko pro návrh pomníku obětem židovského holocaustu pro Osvětim, podruhé v sedmdesátých letech v rámci své volné tvorby. Toto druhé provedení tvoří nyní součást stálé expozice jeho děl ve sklepení litomyšlského zámku. Vyzkoušel si na něm i efekt rozmístění mizejících figur na schodiště. Když pak byla konečně vypsaná soutěž na pražský pomník obětem komunismu, byl na ni sochař dobře připraven. V již citovaném článku Lenky Hornové vyjadřuje také pocit zadostiučinění, že se této soutěže vůbec dožil – v jeho pokročilém věku mu prý sil už rychle ubývá.<sup>177</sup>

Propojení Zoubkova sochařského nápadu (slovy jeho kolegy Vladimíra Preclíka „*zprávy o utrpení a konci týraného člověka*“) s architekturou bylo přirozeným vyústěním jeho mnohaleté profesní spolupráce a přátelství se Zdeňkem Hölzelem a Janem Kerelem. Navíc je Zoubek znám svým tradičním vnímáním sochařství jako řemesla, zcela v intencích antické kultury. Snad i proto mu vyhovuje těsná spolupráce s architekty, která s sebou přináší nutnost sebekázně a určité umělecké pokory. Lze se domýšlet, že tíhnutí a respekt k uměleckým tradicím se u něj ještě prohloubily v průběhu jeho dlouhé restaurátorské praxe. Citlivá syntéza sochařské a architektonické části návrhu (mimořádně naprosto běžná u starších pomníkových návrhů, např. Myslbekova *Sv. Václava*, k němuž sokl navrhl architekt Dryák) oslovila také porotu, která už po prvním kole ocenila jeho „*vyvážené architektonické a sochařské řešení*“.<sup>178</sup>

Už jen z takto stručné Zoubkovy umělecké biografie<sup>179</sup> vyplývá, že pokud porota brala při rozhodování opravdu v potaz i osobnost umělce, musela na ně zapůsobit Zoubkova morální autorita a jeho úcta k demokratickým hodnotám – a nakonec i jeho umělecké renomé. Přestože on sám se snaží všude zdůrazňovat, že je jen jedním ze tří autorů a velký podíl na realizaci mají architekti, domnívám se, že hlavně jeho jméno a osobnost přispěly k úspěchu návrhu.<sup>180</sup> (Čímž rozhodně netvrdím, že by pomníky musely být bezpodmínečně zaštitěny známým jménem a čitelným uměleckým rukopisem. Naopak - někdy je to dokonce na škodu, protože hrozí, že pomník pak bude více pomníkem svého autora než

---

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> KOHOUTOVÁ (pozn. 157).

<sup>179</sup> Snad bych měla ještě zmínit, že v roce 1990 mu byla udělena Národní cena a v roce 1996 obdržel státní cenu – medaili za zásluhy.

<sup>180</sup> Velká část novinových zpráv podíl architektů sice nezamílčuje, ale jednoznačně „nadržuje“ sochaři, když píše o „Zoubkově pomníku“ apod.



obětí, vítězů apod. kterým má být věnován.) Myslím si, že minimálně v konkurenci třech dalších návrhů, které spolu s ním postoupily do druhého kola, se umístil na špičce zcela oprávněně. Svou roli mohlo sehrát i to, že projekt řešil velmi precizně i technickou a konstrukční stránku provedení.<sup>181</sup> [33]

### 3.2.4. Odhalení

Jedním z ústředních momentů v historii každého pomníku je jeho slavnostní odhalení. V případě *Pomníku obětem komunismu* dopadlo poněkud nešťastně. Jeho termín byl totiž na přání Konfederace politických vězňů stanoven na 22. května 2002, aby se mohl stát součástí celého týdne připomínek obětí komunismu. Na jeho odhalení pak navázal v sobotu 25. května třináctý ročník tzv. *Jáchymovského pekla*, příležitosti k tradičnímu setkávání bývalých politických vězňů. Jenže šlo zároveň o politicky velmi vypjaté období těsně před parlamentními volbami a to celý pietní akt uctění obětí poškodilo: média se soustředila mnohem více na to, kteří politici se odhalení pomníku zúčastnili (a kteří ne a proč), než aby se snažila přiblížit osudy obětí, rozpoutat diskuzi o naší totalitní minulosti apod. Je pravda, že režie celé akce trpěla výraznými „diplomatickými“ nedostatky a mohla se oprávněně jevit jako záminka k „předvolební agitaci ODS“. Mezi řečníky a přítomnými byli převážně členové ODS – údajně z pozice vyhlášovatелů soutěže: MČ P1 a pražského magistrátu (oba úřady v rukou ODS). Samozřejmě byl zastoupen i třetí vyhlášovatel, Konfederace politických vězňů. Její předseda Stanislav Drobný čestně odhalil čelní sochu pomníku. [34] (Zúčastnění z řad politických vězňů byli nakonec jako jedni z mála spokojeni s průběhem odhalení pomníku a s jeho podobou, neboť celý akt vnímali především jako zadostiučinění za útrapy, kterými v minulosti prošli.)

Hlavním předmětem následných mediálních dohadů a sporů se stalo to, že organizátoři (tj. MČ P1) nepozvali s poukazem na jejich komunistickou minulost dvě přední osobnosti české politické scény: předsedu vlády Miloše Zemana a předsedu Senátu Petra Pitharta. Největším *faux-pas* ale bylo, že na tak význačném ceremoniálu chyběl tehdejší prezident Václav Havel, který si pomník prohlédl v doprovodu jeho autorů pouze neoficiálně den před odhalením. Podle slov Jana Bürgermeistersa si pražští radní mysleli, že prezidenta pozve Konfederace a naopak. Předseda Poslanecké sněmovny Václav Klaus se nedostavil

---

<sup>181</sup> Viz *Soutěž Pomník obětem komunismu a Soutěž Pomník obětem komunismu – II. kolo* (osobní archiv Olbrama Zoubka).

pro změnu kvůli obavám, aby obřad nebyl vnímán jako sebepropagace ODS – k čemuž nakonec stejně došlo.<sup>182</sup>

### 3.2.4.1. Reakce médií a umělců

Výše popsané okolnosti odhalení pomníku se jednoznačně podepsaly na tom, že veřejná diskuze o něm se od počátku ubírala „špatným“ směrem – nestal se podnětem pro hlubší, seriózní zamyšlení o době, kterou má připomínat, jako spíše záminkou ke kritice zainteresovaných politických činitelů a způsobu zadávání státních zakázek. Nejvíce výtkám museli však nakonec čelit samotní tvůrci pomníku, zejména sochař Zoubek. Petr Volf, píšící pro Reflex, jeho rozpadající se postavy označil za „*zombie*“ a umělecké kliše a konstatoval, že by byl pomník přijatelnější bez nich. Jednoznačně se přiklání k jednoduchému, abstraktnímu řešení pomníků. „*Méně může být často více. Srovnám-li Zoubkův pomník s mnohem méně známým Památníkem I., II. a III. odboje, který najdete pod sokolovnou v Nuslích, dopadá tento památník o poznání lépe. František Novotný a Jaroslav Suchan jej v roce 1997 vyřešili jako vodní fontánu, k níž se přichází po širokém schodišti a člověk pod protékající vodou čte prosté údaje: 1914-1918, 1939-1945, 1948-1989. Je to tak jednoduché a případně pietní.*“<sup>183</sup> [35]

Vlna nesouhlasu s uměleckým ztvárněním pomníku vyvrcholila protestní akcí, vedenou Milanem Knížákem, která byla kromě Zoubkových soch namířená také proti Opočenského Pomníku bratří Čapků a „umělecky pokleslým“ sochám Anny Chromy.<sup>184</sup> Při příležitosti Knížákova protestu bylo sepsáno prohlášení, v němž stálo, že jmenovaná díla „*nesplňují ani základní nároky na plastiku ve veřejném prostoru*“ – aniž by ovšem tyto nároky byly v prohlášení jakkoli specifikovány.<sup>185</sup> Knížák tamtéž prohlašuje: „*Pomník na Újezdě je panoptikálním divadlem, které uráží důvod svého vzniku.*“ Tato a další vyrocené formulace,<sup>186</sup> vytýkající Zoubkovi mimo jiné množství zakázek pro banky a další veřejné pražské budovy, nezůstaly bez protireakce: Jaromír Slomek poukázal např. na skutečnost, že jak Zoubek, tak Opočenský dostali příležitost realizovat svá díla na základě veřejné soutěže, zatímco Knížák si své sochy před NG musel sám koupit... Co k tomu dodat? I

<sup>182</sup> K tématu slavnostního odhalení pomníku viz Milan HULÍNSKÝ: Bude odhalení pomníku ostuda?, in: MF Dnes XIII, 2002 (21.5.), D/2; sta: Pomník obětem komunismu byl odhalen, in: Listy Prahy I XI, č. 6, 2002, 1; Silvie BLECHOVÁ: Volební agitace ustoupila pietě, in: Lidové noviny XV, 2002 (23.5.), 4; Petr JANIŠ / Kamil HOUSKA: U pomníku obětem komunismu nebudou Havel, Zeman, Pithart, in: Právo XII, 2002 (15.5.), 2.

<sup>183</sup> Petr VOLF: Pro paměť i zlost, in: Reflex XV, č. 31, 2004, 30–35, zde 34.

<sup>184</sup> Viz Jana MACHALICKÁ: Knížák vytáhl do boje proti sochám, in: Lidové noviny XVI, 2003 (18.2.), 1; Eva MIKOLÁŠOVÁ: Knížák vedl protest proti sochám v centru, in: MF Dnes XIV, 2003 (19.2.), D/3.

<sup>185</sup> MACHALICKÁ (pozn. 185).

<sup>186</sup> K dalším Zoubkovým kritikům patřili např. David Černý nebo Lenka Lindaurová.

když mohly být Knížákovy názory v mnoha směrech oprávněné, způsob, jakými je veřejně prezentoval (za podpory studentů svého ateliéru, kteří si vyrobili molitanová kladiva, aby jimi mohli dané sochy pomyslně ničit) působí z mého pohledu příliš agresivně a pateticky. Nemyslím si, že by tudy vedla cesta k reformě systému výběru děl pro veřejná prostranství – Knížák strhnul pozornost médií více sám na sebe než na danou problematiku...

### 3.2.4.2. Reakce veřejnosti

Zatímco z uměleckých kruhů nezaznívaly na adresu nového pražského pomníku příliš nadšené ohlasy,<sup>187</sup> občané Prahy se s ním zdají být spokojeni. Alespoň to vyplývá z ankety zveřejněné ve Večerníku Praha krátce po jeho odhalení.<sup>188</sup> Obyčejní lidé vítají pomník jako oživení dříve nevýrazné části parku a jsou tudíž spokojeni s jeho umístěním. Starší generace má ráda také Olbrama Zoubka a líbí se jí lidské měřítko pomníku, že nepůsobí příliš monumentálně. Co se týče v něm obsažené symboliky, stala se opravdu pro všechny velmi dobře čitelná. Ztotožňují se s ní především pamětníci. Prý vystihuje velmi dobře to, jak lidé trpěli, „nejdříve duševně a poté fyzicky.“<sup>189</sup>

Jak vyplývá z předchozích odstavců, byly umělecké kvality malostranského pomníku hodnoceny nanejvýš rozporuplně. Marianne Doezemaová ale správně poznamenává, že působení pomníku se zdaleka neomezuje jen na jeho styl či sloh. Veřejný pomník podle ní není jen „osobním vyjádřením individuálního umělce; je to taktéž umělecké dílo vytvořené pro veřejnost, a proto může být a mělo by být hodnocené z hlediska své schopnosti vyvolávat lidské reakce.“<sup>190</sup> Young jí dává za pravdu, když píše, že „pomník nemůžeme oddělit od jeho veřejného života“, a klade rovnítko mezi jeho společenskou funkcí a estetické působení.<sup>191</sup> Vlastně považuje za mnohem důležitější než otázku estetické kvality otázky týkající se toho, k jakým společenským cílům a historickým závěrům pomník lidi vede.

V tomto smyslu, myslím, *Pomník obětem komunismu* svou roli a poslání plní. Stal se z něj všeobecně známý a uznávaný (centrální?) symbol komunistických zločinů a podle toho na něj společnost reaguje. Vedle emocionálního působení (více dotázaných z řad

---

<sup>187</sup> I když i mezi umělci našel pomník své obhájce, byť ze starší generace. (Pomníku se veřejně zastal např. Zoubkův kolega Preclík).

<sup>188</sup> Jak se vám líbí pomník obětem komunismu? in: Večerník Praha XII, 2002 (23.5.), 2. Nutno však dodat, že podobné ankety bývají často manipulované, aby vypovídaly ve prospěch kontroverzních děl a tím vytvořily podmínky pro jejich lepší přijetí veřejností.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> Marianne DOEZEMA: The Public Monument in Tradition and Translation, in: The Public Monument and Its Audience, Cleveland 1977, 9, cit. in: YOUNG 2004, 290.

<sup>191</sup> Ibidem.

mých známých a rodiny mi potvrdilo, že ze soch cítí depresi a beznaděj, které si asociují s minulým režimem) mu lze připsat i dalekosáhlejší působení společenské. K tradiční rituální recepci (např. zapálení svíček při pomníku v rámci vzpomínkového aktu na Únor 1948 v roce 2004) se ovšem přidává i recepce nerituální – pomník byl za svou existenci několikrát napaden.<sup>192</sup> V listopadu 2003 dokonce explodovala na jedné ze Zoubkových figur nálož výbušniny (konkrétně u třetí sochy v zástupu, která byla výbuchem poškozena do té míry, že musela být odstraněna a nahrazena kopií). V našem prostředí šlo o ojedinělý typ zločinu, který byl původně vykládán jako komunistický bojkot. Nakonec se však ukázalo, že útok měl na svědomí třiašedesátiletý penzista, který jej zamýšlel jako projev nenávisti vůči celé současné společnosti.

Pražský pomník tedy rozhodně nezapadl a nestal se „neviditelným“ jako pomníky, o nichž psal na počátku 20. století Robert Musil.<sup>193</sup> Z hlediska novodobé kritiky pomníků trpí sice spoustou tradičních „neduhů“ (svým materiálem si nárokuje věčné trvání, nehledá novou cestu k uchování historické paměti, nekomunikuje dostatečně s vnímatelem atd.), ale na jeho obhajobu je třeba říci, že reprezentuje důležité etické a humanistické hodnoty, zaštitěné morální autoritou svého tvůrce. Fakt, že nesehrál významnější roli ve veřejné debatě o komunistických zločinech, přičítám nepřipravenosti české společnosti na otevřenou konfrontaci s nedávnou etapou vlastní historie.



[26] Barbora Veselá: Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce, 2000, bronz, Praha, rampa pod Národním muzeem

<sup>192</sup> Viz Petr LINK: Výbuch poškodil památník, in: MF Dnes XIV, 2003 (11.11.), SC1.

<sup>193</sup> Viz kapitola *Definice pojmu pomník prostřednictvím jeho charakteristik a funkcí*, 16.

3

Protokol

závěrečném vyhodnocení II. kola

kombinované výtvarné dvoukolové soutěže na ztvárnění „Pomníku obětem komunismu“, včetně parkové úpravy okolí, v Praze 1 - Újezdě, konaného dne 13. 9. 2000 v Malém sále budovy Žofín, Slovanský ostrov 2/226, Praha 1.

Členové jmenované soutěžní poroty posoudily všechny čtyři návrhy II. kola soutěže a hlasováním rozhodli o pořadí a ocenění jednotlivých návrhů.

Návrh č. 18 :

Návrh nejvíce ze všech soutěžních návrhů předložených ve II. kole dokumentuje výrazný pozitivní vývoj proti I. kolu soutěže. Prezentace je provedena na vysoké profesionální úrovni architektonické i výtvarné a porota nemá pochybnosti o schopnosti autorů realizovat svůj záměr.

Myšlenka i symbolika návrhu nejsou prvoplánové, přitom však budou srozumitelné.

Návrh č. 4 :

Idea a výtvarný nápad tohoto návrhu byly porotou v I. kole hodnoceny velmi vysoko. Byly však pochybnosti o výtvarné i profesionální schopnosti autora dovést návrh k úspěšné realizaci. Porota postrádala i jakýkoliv náznak architektonického řešení. Návrh odevzdaný do II. kola soutěže tyto pochybnosti ještě prohloubil, protože podle názoru poroty nedokumentuje proti I. kolu žádný výtvarný vývoj. Naopak od úspěšné realizace se spíše vzdálil.

Návrh č. 20 :

Kvalitně zpracovaný a výtvarně kultivovaný návrh. Porota je však toho názoru, že výtvarný projev není soudobý a tvarově připomíná plastiky realizované v dřívějších dobách. O určitých rozpacích autora svědčí naznačovaná zeleň uvnitř plastiky (břečťan ?) - tuto úpravu považuje porota za nevhodnou.

Návrh č. 33 :

Jeden ze zajímavých moderních a originálních návrhů I. kola, který však ve II. kole nerozptýlil určité pochybnosti poroty. Návrh podle názoru poroty působí ještě více scénograficky či jako zařízení dočasného charakteru a rozchází se tak s tématem soutěže.

Podle hodnocení bylo hlasováním členů poroty stanoveno pořadí jednotlivých návrhů:

1. místo návrh č. 18
2. místo návrh č. 4
- o 3. místo se dělí návrhy č. 20 a č. 33

V souladu se soutěžními podmínkami dle bodu č.18 odhlasovala porota ocenění návrhů takto:

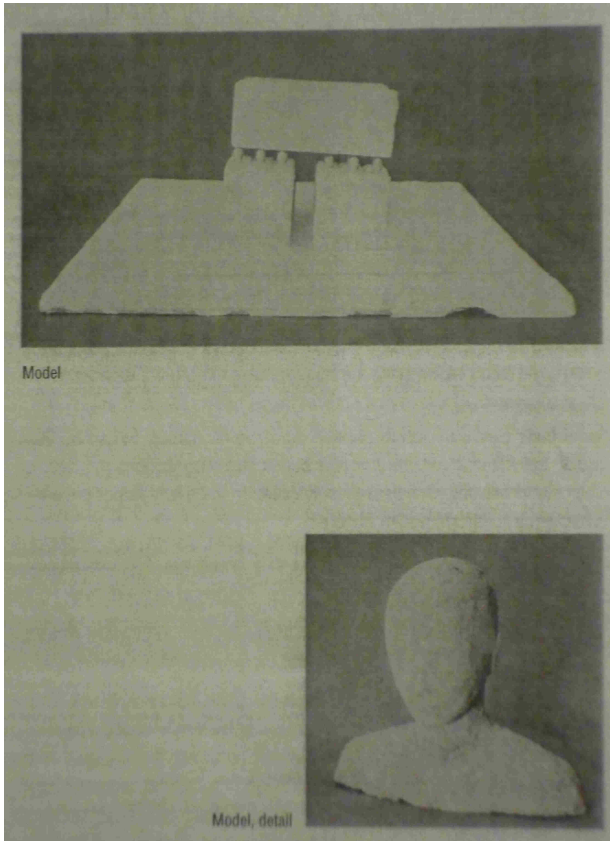
1. místo - návrh č. 18 - autorům bude zadána realizace pomníku
2. místo - návrh č. 4 - odměna 80 000,- Kč
3. místo - návrhy č. 20 a č.33 - odměna pro každý návrh 40 000,- Kč

Závěrečný protokol odsouhlasen podpisy členů poroty:

Handwritten signatures of the jury members, including names like J. Čech, Petrina, and others, written in cursive script.

[27] Kopie protokolu o závěrečném vyhodnocení II. kola soutěže na Pomník obětem komunismu, osobní archiv Olbrama Zoubka





[28] Marek Borsanyi: Model soutěžního návrhu na *Pomník obětem komunismu*, 2000, sádra, majetek autora

[29] Ateliér Sporadical (Petr Janda / Jakub Našinec / Aleš Kubalík / Josef Kocián): Památník obětem komunismu, 2006, Liberec, park při Jablonecké ulici



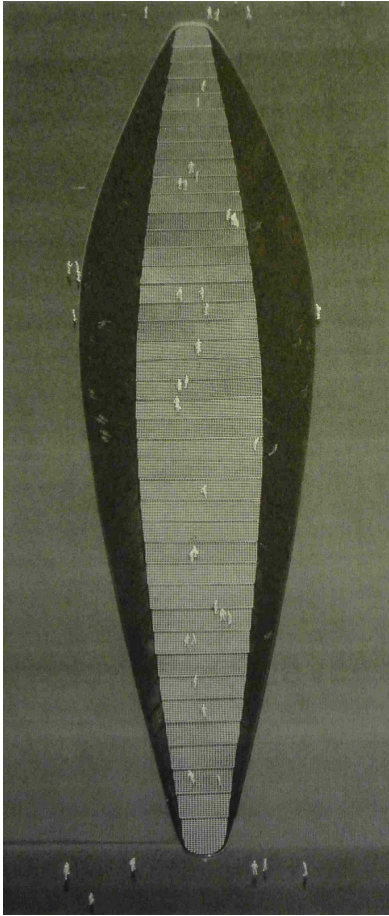


[30] Olbram Zoubek / Jan Kerel / Zdeněk Hölzel: Pomník obětem komunismu, 2002, bronz, beton, Praha, úpatí Petřína, pohled z Karmelitské ul.



[31] Pomník obětem komunismu (viz výše), bronzová pamětní deska nesoucí české věnování

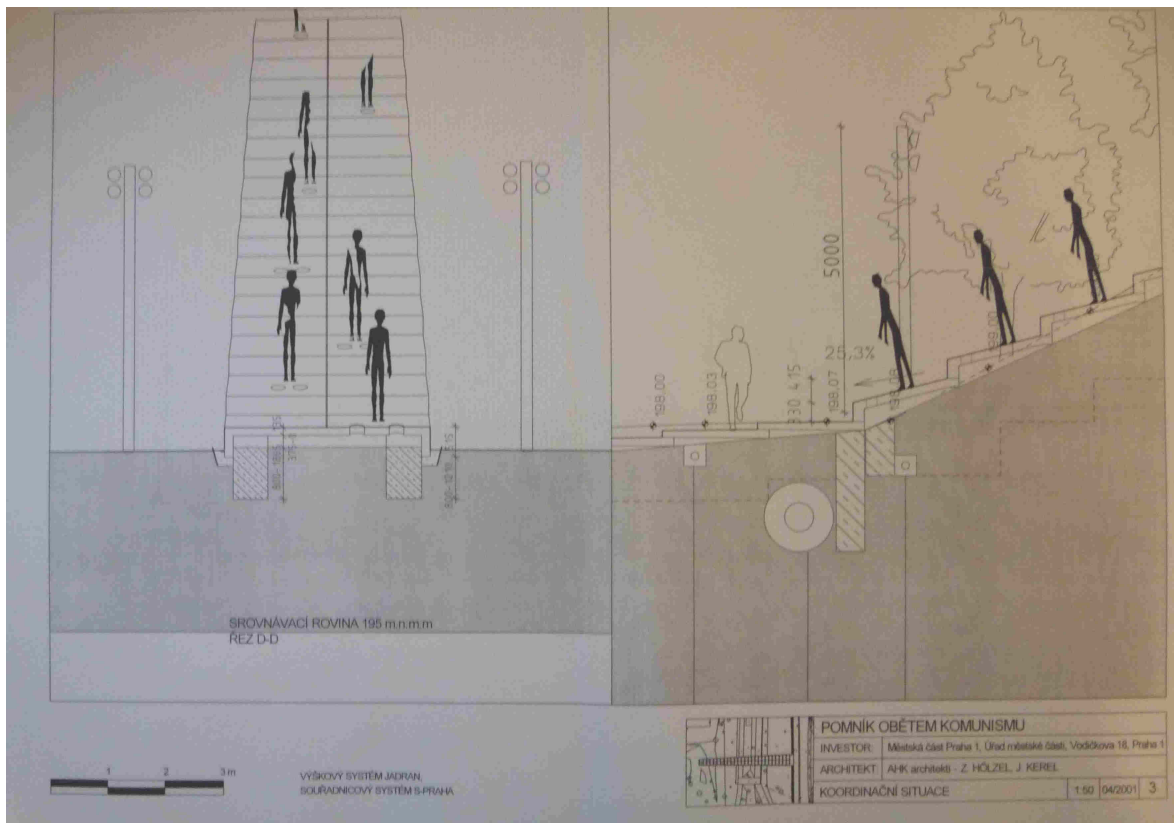




[32] Jan Kaplický: Nerealizovaný návrh na památník Obětem komunistické diktatury pro pražskou Letnou, 1993



[34] Předseda Konfederace politických vězňů Stanislav Drobný odhaluje čelní sochu památníku



[33] Ateliér AHK architekti (Zdeněk Hölzel / Jan Kerel): Architektonický výkres k projektu *Pomník obětem komunismu*, 2001, koordinační situace, osobní archiv Olbrama Zoubka



[35] František Novotný / Jaroslav Suchan: Památník I., II. a III. odboje, 1997, Praha, nám. Generála Kutlvašra

### **3.3. Václav Fiala: Pomník obětem první a druhé světové války**

#### **3.3.1. Další pomníková odysea**

V roce 1995 vypsalo valašské město Rožnov pod Radhoštěm užší neveřejnou soutěž na *Památník obětem první a druhé světové války*.<sup>194</sup> Byl zamýšlen jako důstojné, přesto však jednoduché a skromné vyjádření úcty všem obyvatelům Rožnova, kteří zahynuli v těchto válkách. Městu podobné pietní místo do té doby scházelo – dokládá to stať Aleše Žanty o dějinách rožnovských válečných pomníků.<sup>195</sup> Desky se jmény obětí první světové války a osvobození Rožnova, původně instalované při pomníku TGM na hlavním rožnovském náměstí, byly v roce 1950 přeneseny do rušné Palackého ulice – tedy na místo zcela nepietní. Tento neutěšený stav měl řešit návrh na nový urbanismus rožnovského náměstí, vypracovaný počátkem roku 1989. V jeho rámci se počítalo s přehrazením náměstí žulovou zdí, do které by byla vytesána jména obětí poslední války.<sup>196</sup> Jenže na veřejnost se brzy proslechlo, že na zdi se měla objevit jen jména těch, kteří padli jako přesvědčení komunisté. Toto ideologické kádrování obětí vyvolalo mezi rožnovskými vlnu odporu, jež vyústila v sepsání petice proti realizaci pomníku. Těžko říci, zda by s ní uspěli, nebýt listopadové revoluce...

90. léta u nás znamenala návrat k demokracii a tedy veskrze pozitivní společenskou proměnu. Městu Rožnov se tím konečně otevřela možnost připomenout si opravdu všechny své válečné oběti (tj. bez rasové nebo ideologické diskriminace určitých skupin). Vypsání soutěže a realizaci památníku proto předcházelo rozsáhlé archivní bádání po úmrtních listech, evidenčních kartách deportovaných židovských obyvatel v kartotéce Federace židovských obcí apod. (Jak správně poznamenává Veronika Mališová, i tato náročná badatelská činnost představuje součást památníku, jejímž prostřednictvím byla oživena určitá vrstva kolektivní paměti obce.<sup>197</sup>) Teprve pak byl položen základní kámen a formulovány podmínky soutěže, k níž byli vedle Václava Fialy přizváni ještě např. Marius Kotrba či Igor Kitzberger (oba působící na Moravě). Odměna za vítězný návrh nebyla nijak vysoká (9000,- Kč) a podle hodnocení Veroniky Mališové tomu prý částečně

---

<sup>194</sup> Termínu památník je užito v Zadání veřejné zakázky a já se ho budu držet i nadále, byť např. Václav Fiala upřednostňuje název pomník a i svou monografickou publikaci nazval *Pomník pro Rožnov*.

<sup>195</sup> Aleš ŽANTA: O rodném městě a jeho pomnících, in: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 15-16.

<sup>196</sup> Tento tradičně pojatý válečný pomník měla ideově pointovat socha dívky, která svírá v levé dlani holubici a pravou zvedá k jakési přísaze – personifikace mírové myšlenky od sochaře Karla Vašuta...

<sup>197</sup> MALIŠOVÁ 2002, 43.

odpovídala i úroveň došlých návrhů.<sup>198</sup> Při pročitání *Zadání veřejné zakázky*<sup>199</sup> mě zaujalo, jaký důraz položili její autoři na „*střídmé*“ a „*pietní*“ působení pomníku a že předem odmítli jakýkoli jiný text kromě výčtu jmen padlých. Projevili tím (ať už vědomě či podvědomě) touhu vymezit se vůči monumentálním totalitním pomníkům, které podle Věry Jirousové tematizují hlavně „*neosobní odvahu, která se vrhá do smrti jako do propasti času, kde se řady bezejmenných lidí v uniformách násobí, aby dosáhly až k horizontu nesmrtelnosti*“<sup>200</sup> – tj. oslavují vítěze, ale zapomínají na ty, co zahynuli. Jedinou příbuznost s tradičními válečnými pomníky, kterou zadání soutěže připouštělo, byla touha po věčném trvání, která se odrazila v preferovaných materiálech památníku: kameni a kovu. (Zdůrazňuji ovšem, že šlo jen o doporučení a jako alternativa těchto trvanlivých materiálů figurovalo v zadání i sklo.)

Vrací-li se Václav Fiala ve svých vzpomínkách k rožnovské soutěži, pozastaví se vždy nad skutečností, že mu byla zakázka nakonec svěřena. Jakoby neustále pochyboval o svých uměleckých schopnostech. Pravdou je, že soutěž obeslal návrhem, který měl být proveden v kameni – přičemž si byl vědom toho, že s jeho opracováním nemá žádné předchozí zkušenosti. Ale co se týče atypické horizontálnosti památníku a jeho důrazně geometrického pojetí, rezignujícího na zavedenou symboliku, šel umělec (aspoň dle mého názoru) za jistým cílem. Z výše uvedených požadavků zadavatelů vyvodil, že rožnovští netouží po monumentálním, vertikálním pomníku, nýbrž po díle komornějším a skromnějším. A přesně to jim dokázal nabídnout. [36]

Jím navržený památník je vlastně jakousi rozměrnou pamětní deskou převedenou do prostoru. Pro její vypuklý parabolický tvar jí umělec přezdívá „*čočka*“ nebo „*lentilka*“ (výjimečně také „*UFO*“).<sup>201</sup> Má zhruba 3,5 m na délku, 2 metry na šířku a necelých 40 cm na výšku. Je vybroušena z jediného bloku kamene, pocházejícího z lomu Hyena v dalekém Zimbabwe a starého přes 1 700 milionů let. Jde o druh vyvřelé horniny, která je jihoafrickými geology nazývána „*dolerit*“. Vyznačuje se nesmírnou tvrdostí a sytě černou barvou, která byla základním předpokladem pro uskutečnění Fialovy umělecké představy. Než kámen doputoval z Afriky na místo určení – tedy do rožnovského parku – prošel

---

<sup>198</sup> Srov. ibidem, 42. Bohužel se mi toto tvrzení nepodařilo podložit reprodukcemi ostatních došlých návrhů – umělci mi tvrdili, že už k soutěži nemají uschovanou žádnou obrazovou dokumentaci.

<sup>199</sup> Srov. *Zadání veřejné zakázky*, Rožnov pod Radhoštěm 9.3.1995 (osobní archiv Václava Fialy).

<sup>200</sup> Věra JIROUSOVÁ: Pomníky na jednom i druhém břehu času, in: Václav FIALA: *Pomník pro Rožnov*, Praha 1997, 13-14, zde 13.

<sup>201</sup> Srov. Václav FIALA: *Pomník pro Rožnov*, Praha 1997.

rukama mnoha a mnoha lidí. Všichni<sup>202</sup> si prý vážili příležitosti podílet se na vzniku tak unikátního památníku a podle Václava Fialy vložili do kamene velké množství „pozitivní energie“. <sup>203</sup> Přesto provázely realizaci památníku mnohá technická úskalí (mj. i při přenosu jmen, pro něž zvolil Fiala ostrou budoucnost, aniž by měl jistotu, zda bude písmo čitelné bez zvýraznění výplní), které si vyžádaly odklad kolaudace o více než půl roku.<sup>204</sup> Ve vyprávění Václava Fialy se z nich stávají téměř románové zápletky. [37] [38] [39]

Hotový památník byl osazen na samý konec speciálně zbudované cestičky (široké asi jen 1 m) z liberecké žuly, která nahradila klasický sokl. Černý lesklý objekt se nad ní jakoby vznáší, a protože jako zrcadlo odráží stromy, oblohu a své bezprostřední okolí, působí téměř nehmotně.<sup>205</sup> K symbolickému přesahu tohoto zrcadlení, díky němuž se při setkání s pomníkem stáváme sami jeho součástí, se záhy vrátím. [40]

Slavnostní odhalení památníku se uskutečnilo symbolicky v den 51. výročí ukončení druhé světové války, tj. 8. května 1996 (lokálně vnímaného jako den osvobození města od nacismu). Den předtím byla v rožnovské *Galerii MK* otevřena také kombinovaná výstava Fialových soch a fotografií Bohdana Holomíčka. Jeden z našich předních fotografů-dokumentaristů průběžně zaznamenával jednotlivé fáze vzniku památníku, aby z nich později sestavil fotografický cyklus, který posloužil mj. jako obrazový doprovod Fialovy knižní monografie. [41] Ceremoniál při příležitosti odhalení památníku poctili svou přítomností jak starosta města Rožnova JUDr. Jaroslav Kubín, tak jeho zástupkyně Jarmila Maleňáková, která za město koordinovala realizaci památníku. Jeden z proslavů pronesl také Michal Orban z Českého svazu bojovníků za svobodu. Nechyběl ani hudební doprovod v podobě vystoupení pěveckého sboru rožnovského gymnázia. Důstojné, tradiční odhalení netradičního válečného památníku.<sup>206</sup> [42] Teprve během ceremoniálu začala socha podle Fialových slov „*fungovat*“ jako památník.<sup>207</sup> Vzhledem k úzké přístupové cestě k němu zúčastnění museli přistupovat jednotlivě, takže při pokládání květin s ním na moment osaměli – zůstali jen oni a jména obětí. V tomto smyslu se umělci podařilo učinit z památníku místo vhodné ke kontemplaci a vzpomínání. Kdyby však rožnovská

---

<sup>202</sup> Zejména dovozce kamene Themis Rožnov, dále Lignarit Liberec, kde byl kámen opracován, a nakonec pan Bělík z Jablonce nad Nisou, který zajistil povrchovou úpravu kamene.

<sup>203</sup> Jiří TICHÝ: S Václavem Fialou o pomníku obětem 1. a 2. světové války (rozhovor), in: *Ateliér IX*, č. 20, 1996, 16.

<sup>204</sup> Původní termín byl stanoven na září / říjen 1995.

<sup>205</sup> Nakonec se tedy našťastí nepotvrdila původní autorova obava, že „*vznikne velká černá placka, která bude schliple ležet na zemi.*“ Viz TICHÝ (pozn. 204).

<sup>206</sup> Srov. Osvobození oslaví odhalením pomníku, in: *Region Valašsko 1996 (7.5.)*; Pomník z kamene ze Zimbabwe, in: *Naše Valašsko 1996 (14.5.)*; Fiala a Holomíček vystavují v Rožnově, in: *MF Dnes VII*, 1996 (17.5.).

<sup>207</sup> TICHÝ (pozn. 204).

radnice vynaložila větší finanční sumu na instalaci památníku, mohl být kontemplativní charakter tohoto místa ještě znásoben. Původně totiž Václav Fiala pomýšlel „na nízkou vodní nádrž...přesně ohraničenou plochu...v ní žulový chodníček zároveň s hladinou a na hladině levitující pomník.“<sup>208</sup>

Rožnovský pomník vyvolal v době, kdy vznikl, relativně velký rozruch – přičemž ohlasy na něj byly veskrze pozitivní. Mluvílo se o něm jako „o novém přístupu, jak lze dělat něco tak svazujícího, jako je pomník obětem války.“<sup>209</sup> Mnozí jej dodnes považují za jeden z nejkvalitnějších polistopadových památníků u nás.<sup>210</sup> Čím si Fialova socha vysloužila tolik chvály? Co způsobuje to, že jeho památník „neuráží intelektuály a zároveň oslovuje běžné lidi“?<sup>211</sup> Podle mého názoru je třeba hledat odpověď v jeho abstraktní, geometricko-minimalistické formě, která díky svému dokonalému klenutí a řemeslnému opracování působí velmi elegantně a esteticky. Ušlechtilý tvar památníku je vskutku potěšením pro oko. Jím si pravděpodobně získává většinu „běžných lidí“. Do intelektuální roviny jej pak povyšuje abstraktní symbolika, kterou lze spojovat s jeho umístěním, materiálem apod. Nepromlouvá k nám prostřednictvím žádných konkrétních symbolů či textů (pomineme-li jmenný seznam obětí), ale o to otevřenější zůstává vůči různým interpretacím svého poselství. Věra Jirousová poukazuje například na skutečnost, že se Fiala ve svém návrhu inspiroval přírodními kameny – viklany, což jsou mnohatunové balvany, které při veškeré své tíze nestojí pevně a lze je snadno vychýlit. Svou labilní statikou kopírující viklany poukazuje prý památník na „význam války jako otřesení a vychýlení dějinného času.“<sup>212</sup> Symbolicky lze vnímat i černou barvu kamene, z něhož je památník vyroben: černá je přece v evropské tradici barvou smuteční, zároveň působí tajemně a mysticky. Její účinek je v případě Fialovy skulptury umocněn vysokým leskem, díky němuž se v ní zrcadlí okolní příroda a dění. Tím vzniká určité napětí a interakce, mezi vnímatelem, který v památníku na pozadí dlouhého seznamu jmen může pozorovat i sám sebe. Zrcadlením přítomnosti se pomník neustále proměňuje: zatímco jeho materiální podstata zůstává stále stejná, jeho vnější podoba reaguje na proměny okolí (a v přeneseném slova smyslu i historické proměny). Trvanlivost a stáří kamene se nachází v přímém kontrastu s prchavostí momentů, které reflektuje. Nastává tu podobný efekt jako u libereckého *Památníku obětem komunismu* od Petra Jandy a Aleše Kubalíka (který filosof

<sup>208</sup> Viz e-mail Václava Fialy z 30.10.2008.

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> Např. Marcel FIŠER: Místa soustředěné paměti Václava Fialy, Listy S.V.U. Mánes 1, 2000, 22-23.

<sup>211</sup> Takto své dílo zhodnotil sám Václav Fiala během našeho rozhovoru.

<sup>212</sup> JIROUSOVÁ (pozn. 201), 14.

Miroslav Petříček nazývá „zpřítomněním skrze zrcadlení“<sup>213</sup>) – nicméně ideové pozadí obou památníků je natolik odlišné, že je lze jen stěží srovnávat. Ten liberecký programově vybízí k sebezpytování a zamyšlení se nad vlastní minulostí – zatímco ten rožnovský se nijak nevtírá – pokud chceme, můžeme se do něj nechat „vtáhnout“ a zamyslet se nad pomíjivostí času a relativitou dějin, záleží jen na nás, jak si budeme jeho symboliku vykládat.

### **3.3.2. Výrazová schopnost abstraktního pomníku**

Užívání abstraktních forem pro památníky má však i své kritiky, kteří zpochybňují především schopnost abstraktního umění připomínat události, které leží mimo ně samé. Opírají se přitom o závěry uznávané americké kunsthistoričky Rosalindy Krauss, která tvrdí, že modernistické (tj. abstraktní) pomníky nedokáží odkazovat „jako čistý znak nebo základ na cokoli jiného kromě sebe samých.“<sup>214</sup> Podle její teorie je tedy pravděpodobnější, že „poukazují donekonečna jen na své vlastní gesto vůči minulosti.“<sup>215</sup>

Ani přední odborník na problematiku pomníků a paměti James E. Young nijak nezastírá, že se abstrakce nachází v rozporu s tradičním posláním pomníků, které by měly být především „místy pro společný sebeobraz a společně udržované ideály. Hermetická a osobní vize abstrakce podporuje u diváků osobní vnímání, které by mohlo mařit společné a kolektivní cíle veřejných monumentů.“<sup>216</sup> Young však zároveň připouští, že abstraktní výrazové formy, které odkazují na „všeobecnou situaci ve světě, na vnitřní stav mysli, na zničenou důvěru v lidstvo či dokonce na neschopnost umění zobrazovat realitu,“<sup>217</sup> představují v dnešní postmoderní době adekvátnější a vhodnější způsob vyjadřování. Proč? Protože naše doba podle Lewise Mumforda popírá „univerzální hodnoty“ a tím brání utváření „univerzálních symbolů“ reprezentovaných tradičními monumenty.<sup>218</sup>

Současné upřednostňování abstraktních forem u pomníků a památníků lze tedy považovat za určitou dobovou reakci na „nejednotné vědomí a nejednotnou kulturu“<sup>219</sup> postmoderní doby, jejichž následkem se monument „stává stále víc dějištěm zápasících a soutěžících významů, ba ještě víc dějištěm kulturního konfliktu než společných národních

---

<sup>213</sup> Miroslav PETŘÍČEK: Památník jako apel k přítomnosti, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 20.

<sup>214</sup> Rosalind E. KRAUSS: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge 1988, 280, cit. in: YOUNG 2004, 281.

<sup>215</sup> Ibidem.

<sup>216</sup> YOUNG 2004, 282.

<sup>217</sup> Ibidem, 282-283.

<sup>218</sup> Viz Lewis MUMFORD: The Culture of Cities, New York 1938, 179, cit. in: YOUNG 2004, 279.

<sup>219</sup> J. L. SERT / F. Léger / S. GIEDION: Nine Points of Monumentality, in: S. GIEDION: Architecture, You and Me: The Diary of a Development, Cambridge 1958, 48, cit. in: YOUNG 2004, 279.



*hodnot a ideálů.*“<sup>220</sup> Abstrakce umí vyjádřit tuto postmoderní nejistotu a ambivalentní vztah k dějinám lépe než figurace – a to zejména proto, že dokáže obsáhnout tolik významů, kolik jen do ní lze promítnout.

Fiala tedy zvolil pro svůj památník aktuální výtvarný jazyk, vědomě se přitom vyhýbaje monumentalitě a dogmatickosti socrealistických pomníků komunistické éry, čímž symbolicky poukázal i na překonanost komunistické ideologie jako takové. Komunistický režim (stejně jako ostatní totalitní režimy) na úrovni veřejné vzpomínkové kultury prakticky nepřipouštěl existenci válečných obětí – alespoň ne ve smyslu poražených. Svou ideologii založil na oslavě hrdinství proletariátu (a to i ve válce) a poraženectví spolu se zpochybněním smyslu válečné smrti se tím pádem dostaly na seznam „zakázaných“ motivů. Měly být zapomenuty, ne připomínány. Už samotným svým námětem se tedy rožnovský památník brání srovnání s totalitními pomníky.

### 3.3.2.1. Zahraniční inspirační zdroje

Velice obvyklé jsou naproti tomu válečné památníky (*Mahnmal* – na připomínku utrpení obětí) v zahraničí.<sup>221</sup> V zemích jako Německo, Izrael a USA dominují pomníkové produkci již dlouhou řadu let a je pravděpodobné, že se některými z nich nechal Václav Fiala inspirovat. Po formální stránce vykazuje jeho návrh kupříkladu množství shod s *Vietnam Veterans Memorial* ve Washingtonu, postaveným roku 1981 podle návrhu (tehdy ještě studentky architektury na Yalu) Mayi Lin. [43] Spojuje je nejen minimalistické abstraktní pojetí (horizontálnost, žádné zavedené symboly, jen výčet jmen obětí), ale i vlastnosti materiálů, z nichž jsou provedeny (v obou případech černý kámen, vybroušený do takového lesku, že zrcadlí své okolí). Oba památníky jsou navíc instalovány tak, že se jmen na nich vyrytých lze dotýkat. Zde ovšem jejich podobnost končí. Washingtonský památník je památníkem národním, centrální připomínkou války ve Vietnamu, která dodnes platí za jednu z nejkontroverznějších kapitol v amerických dějinách – má řadu obhájců i odpůrců. K překlenutí (a zároveň zdůraznění) této kontroverze použila Maya Lin rafinované a mnohovrstevnaté abstraktní symboliky, s níž se nemůže rožnovský památník měřit. Například zahloubení washingtonského památníku do země evokuje nezhojenou jizvu, kterou se válka zaryla do národní paměti. Jeho negativní pojetí (černá barva, zahloubení do země) má navíc jedinečnou možnost vyniknout v kontrastu s ostatními pomníky na Mallu – bílými, vertikálními, monumentálními...

---

<sup>220</sup> YOUNG 2004, 278.

<sup>221</sup> Viz podkapitola *Druhá světová válka a nové požadavky na pomníky*, 30-31.

Druhým významným inspiračním zdrojem, který Václav Fiala sám zmiňuje, je pomník (*samádhi*) Mahátmy Gándhího na břehu řeky Jamuny v Dillí. [44] Má podobu velkého čtvercového bloku z černého leštěného kamene, sahajícího sotva ke kolenům, a je opatřen jediným nápisem: „*Hé Rám*“. V překladu znamenají tato slova „Ó Bože“ a podle novodobé legendy jimi prý Gándhí požehnal svému vrahovi, když ho zasáhla smrtící kulka. V *Pomníku pro Rožnov* Fiala popisuje, jak hluboce na něj zapůsobil ničím nepřizdobený, ani nijak netvarovaný kámen, jehož veškerou ozdobu představovaly oranžové květy, kterými pomník zasypali poutníci.<sup>222</sup> Pravděpodobně si přál vytvořit obdobně slavnostní a posvátnost vyzařující místo i v Rožnově – a částečně toho dosáhl. Nicméně působení pomníku se vždy odvíjí od veřejnosti, „*posvátnost monumentálního místa se odvíjí od ochotné spoluúčasti veřejnosti na základní iluzi monumentu.*“<sup>223</sup> Proto nemůže rožnovský památník dosáhnout stejné míry posvátnosti jako místo, kde bylo zpopelněno tělo indického duchovního vůdce, jehož myšlenky stále oslovují široké masy.

### 3.3.2.2. Domácí inspirace

I v našem prostředí lze nakonec nalézt památníky, které ideově rezonují s Fialovou černou „kosmickou“ skulpturou. K nejvýznamnějším z nich patří nepochybně *Památník obětem holocaustu*, realizovaný podle konceptu Hany Volavkové v průběhu 50. let Václavem Boštíkem a Jiřím Johnem. [45] Z dnešního pohledu se zdá téměř neuvěřitelné, že komunistický režim vznik tohoto pietního místa v pražské *Pinkasově synagoze* umožnil. Tehdy šlo o naprosto neobvyklý způsob připomínky obětí *šoa*, který spočíval jen a pouze ve výčtu jejich jmen – na základě poválečných kartoték<sup>224</sup> jich bylo nashromážděno 77 297 a umělci je přenášeli na stěny synagogy celých dlouhých pět let. Tomáš Glanc spatřuje výjimečnost vzniklého památníku právě v tom, že „*nic neukazoval, nepředváděl, nepředstavoval, neznázorňoval. Byli v něm pouze přítomni lidé prostřednictvím svých jmen.*“ Dodává, že dodnes neexistuje „*žádný srovnatelný příklad pro sto sedmdesát čtverečních metrů jmen zapsaných na stěnách zdevastovaného sakrálního prostoru vedle staletí starého židovského hřbitova, způsobem uměleckého díla, jako jedinečné vyjádření dvou vyhraněných umělců.*“<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> FIALA (pozn. 202) 5.

<sup>223</sup> YOUNG 2004, 288.

<sup>224</sup> Vznikly bezprostředně po válce z dochovaných transportních listin, registračních soupisů a výpovědí přeživších. Srov. Tomáš GLANC: Stopy jmen mrtvých, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 14, 1999, 37-46, zde 39.

<sup>225</sup> Ibidem 40-41.

Z Glancova zasvěceného komentáře již částečně vyplývá, kde bude možné hledat paralely mezi zkoumanými památníky a kde naopak rozdíl. Co je především spojuje, je jejich nepředmětný, nezobrazivý charakter. Vedle písma využívají jen minimálních výrazových prostředků (Boštík s Johnem interiér starobylé stavby, Fiala černý vyběřený kámen). „*Zatímco zobrazení představuje obvykle více či méně názorné zpřítomnění či připomínku reprezentovaného, písmo je vždy jen odkazem, náznakem, šifrou, ponechávající obrazotvornosti širokou svobodu.*“<sup>226</sup> Nápis na rožnovském památníku obsahuje opravdu jen jména obětí (řazená abecedně – až na pár výjimek vynucených grafickým rozvrhem plochy – podle příjmení), která jsou pro lepší historickou přehlednost rozdělena do skupin nazvaných „*oběti první světové války 1913-1918*“, „*oběti druhé světové války 1939-1945*“, „*vojáci Rudé armády*“, „*oběti války*“ a „*oběti rasové perzekuce*“. Jmenný výčet je uvozen krátkým věnováním: „*Na památku všech, kdož položili své životy za svobodu a nezávislost.*“<sup>227</sup> Když se řešila otázka výčtu jmen v *Pinkasově synagoze*, jeho koncepčního uspořádání a grafického rozvrhu, vstoupila do hry skutečnost, že většina židovských obětí byla pochována v masových hrobech a nebyl jim tudíž vztyčen náhrobní kámen. Zdánlivě nekonečný seznam jmen na zdech synagogy plní tudíž do jisté míry funkci náhrobního nápisu – a snad i proto jsou jména obětí doplněna daty jejich narození a úmrtí (nebo posledního transportu).

Tomáš Glanc si v souvislosti s rolí jmen v *Památníku obětem holocaustu* položil jednu zásadní filosofickou otázku, kterou lze vztáhnout na problematiku výčtu jmen na válečných památnících obecně. Zajímalo ho, jaký vztah panuje mezi jménem a jeho vlastníkem – a tím si současně odpovědět na otázku, jakým způsobem jsou prostřednictvím svých jmen přítomni mrtví v prostorách památníku. Pátrá nejprve v židovské tradici, kde naráží na „*podstatnou, bytostnou a výlučnou, jedinečnou vazbu,*“ pojící jméno s pojmenovávaným.<sup>228</sup> Podobné pojetí jména pak nachází u ruského myslitele Pavla Florenského, který ve svých teoriích navazuje na tradici, zdůrazňující, že „*jména velmi ‚reálně‘ souvisejí s tím, koho nebo co označují [...].*“<sup>229</sup> V duchu Florenského výkladu je pak možné chápat jména zapsaná na stěnách synagogy (a stejně tak i na černém kameni rožnovského památníku) jako „*reálné zastupitele lidí, o které tu jde.*“<sup>230</sup> Zároveň zpřítomňují jména i jejich osudy, které by byly jakoukoliv jinou formou nevyjádřitelné,

---

<sup>226</sup> Ibidem 42.

<sup>227</sup> Osobně mi připadá poněkud zvláštní vztáhnout dané věnování na skupiny židovských a civilních obětí, ale považuji to spíše za problém historický, přesahující rámec této studie.

<sup>228</sup> GLANC (pozn. 225) 43.

<sup>229</sup> Ibidem 44.

<sup>230</sup> Ibidem.

protože Florenskij je přesvědčen, že jméno má dokonce schopnost předurčit (nebo alespoň do značné míry ovlivnit) osud svého nositele.

Srovnání rožnovského a pražského památníku bych chtěla zakončit poukazem na jednu podstatnou odlišnost, která mezi nimi panuje. Konkrétně mám na mysli proces jejich vzniku a roli tvůrčího umělce v rámci tohoto procesu. Jak už jsem jednou zmínila, malíři Boštík a John se při práci v *Pinkasově synagoze* vrátili jakoby zpět ke „středověké“ tradici, kdy umění bylo považováno především za „řemeslo“. Jejich tvůrčí přínos zůstal omezen hlavně na rytmické rozvržení ploch stěn synagogy a výběru písma. Ostatním se podřídili představě Hany Volavkové a pokorně pět let pracovali na jejím uskutečnění. Vyprostit rožnovský památník z tvrdého kamenného bloku také nebylo jednoduché – ale práci za umělce vykonal stroj a leštění zajistili profesionální řemeslníci. Václav Fiala práci na památníku spíše řídil, než prováděl. (Což mu samozřejmě nelze vyčítat, protože z technických důvodů nebylo možné, aby byl kámen opracován ručně)

### **3.3.3. Fiala po Rožnovu...**

V úvodu této studie zaznělo, že zakázka na rožnovský památník byla Fialovou první prací v kameni – a hned s ní slavil nevídaný úspěch. Začaly přicházet další pomníkové objednávky, pozvánky na různá sochařská sympozia, soutěže a také výstavní projekty. Václav Fiala se do všeho vrhal s velkou pílí a nadšením, ale osobně jsem toho názoru, že většina jeho pozdějších realizací už nedosáhla kvality a originality té rožnovské. Přesto bych se na tomto místě chtěla jedné z nich krátce věnovat, a sice *Památníku obětem heydrichiády* v Klatovech. Jedná se o určitý tvůrčí dozvuk rožnovského památníku, navíc vyrobený i ze stejného kamene. Z původního kvádru se totiž na rožnovskou „čočku“ spotřebovala pouhá třetina a se zbytkem materiálu mohl sochař naložit dle vlastního uvážení. Některé odsekané kusy kamene nechal vyleštit a vyskládal z nich na zem kruhové *Kamenné zrcadlo*. Zrcadlo tedy vzniklo v rámci Fialovy volné tvorby a spolu s dalšími umělcovými skulpturami bylo vystaveno na Pražském hradě v roce 1997. Pamětní funkci získalo až dodatečně.<sup>231</sup> Roku 1999 oslovil Václava Fialu Český svaz bojovníků za svobodu, který si přál v zahradě klatovské vily, v níž za války sídlilo gestapo, založit *Památník obětem heydrichiády*. Měl připomínat tragickou smrt 72 klatovských obyvatel, kteří byli v souvislosti s atentátem na říšského protektora Heydricha gestapem vyslýcháni a

---

<sup>231</sup> Německý badatel Georg Friedrich Koch označuje tento způsob vzniku pomníků za typicky postmoderní: volné sochy putují přes několik stanic, až jsou zakoupeny a vystaveny jako pomníky. Georg F. KOCH: Die Postmoderne und das Denkmal, in: MAI / SCHMIRBER 1989, 115-124, zde 115.

následně zastřeleni v nedalekém Lubském lese. Jejich těla nechali nacisté spálit a na konci války, když po sobě zahlazovali stopy, popel rozprášili na zahradě vily.<sup>232</sup> Svaz původně navrhoval tradiční pomník ve tvaru urny s křížem. Jenže toto řešení nebylo příliš citlivé vzhledem k současnému využití vily, neboť v ní sídlí mateřská školka. Nakonec Václav Fiala iniciátory památníku přesvědčil, že bude lepší se tomuto ponurému symbolu smrti vyhnout, a jako alternativu nabídl své *Kamenné zrcadlo*. Bylo zapuštěno do země v úrovni terénu a stejně jako rožnovský památník odráží své okolí. [46] Stojí na něm následující věnování: „*Oloupeným o život i o smrt – padlým a obětím tohoto místa – budeme věčně vzpomínat.*“ Marcel Fišer si na něm cení toho, že nepůsobí traumaticky a tím do značné míry neutralizuje ponuré dědictví místa, které bylo dějištěm mnoha tragédií. To však provokuje k otázce, zda vůbec plní svou připomínkovou funkci... Bylo v tomto případě rozhodnutí iniciátorů umístit pomník za každou cenu na autentické místo, které v současné době slouží zcela odlišným účelům, správné? Nebylo by bývalo vhodnější vybrat pro něj jinou lokalitu, kde by žádné vnější okolnosti nebránily v připomínce traumatizujícího charakteru válečných událostí?

Svou studii o rožnovském památníku bych chtěla zakončit pár obecnějšími poznámkami o umělecké dráze a ambicích Václava Fialy. Jsem přesvědčena, že i jeho umělecké renomé má svůj podíl na současné recepci památníku.

Předně je důležité si uvědomit, že Václav Fiala své nadání pro sochařinu objevil až po mnohaleté činnosti na poli grafiky<sup>233</sup> – a od té doby se už prý rydel a štětců ani nedotkl. Umělec přikládá tehdejšímu momentu „obrácení“ vyšší, až nadpřirozený význam a považuje jej za vedení osudu. Tvrdí, že teprve práce s prostorem mu přinesla tvůrčí naplnění a také větší prestiž mezi výtvarníky – sochařů je u nás podstatně méně než grafiků a nepanuje mezi nimi taková rivalita (spíše se navzájem podporují) a několikametrová socha-stavba zároveň vyvolá respekt (mnohem spíše než drobná grafika) – už jen z toho důvodu, že se za ní skrývají dlouhé hodiny náročné fyzické práce.

Jako sochař se Fiala zaměřil na vytváření objektů pro určité místo, dobu a čas (*site-specific sculpture*), jejichž vzniku musí vždy předcházet hledání výtvarně-architektonických, prostorových a významových souvislostí. Fiala přitom vychází často z osové souměrnosti a centrálnosti, aby svým pracím vtisknul jasný řád a přehlednost. Co do výrazových prostředků, pracuje prakticky jen se základními geometrickými a

---

<sup>232</sup> K *Památníku obětem heydrichiády* viz MALIŠOVÁ 2002, 43-44; FIŠER (pozn. 211).

<sup>233</sup> Václav Fiala se narodil v roce 1955 v Klatovech a je absolventem Střední uměleckoprůmyslové školy v Praze. První (dřevěnou) sochu vytvořil až v roce 1992 jako „náhodný“ host jednoho sochařského symposia.

stereometrickými tvary, které rozvíjí podle potřeby myšlenkové náplně. Podle mnohých je v jeho sochách přítomen „*intimní prožitek, spočívající v tom, že se dá do nich pohroužit*“<sup>234</sup> a dokonce i komunikovat prostřednictvím napojení mysli. Ivo Janoušek nešetřil slovy chvály a o Fialových pracích napsal, že jsou výrazem „*vztahování se lidské existence k vyššímu řádu a jeho tajemství*“.<sup>235</sup> Prý představují způsob, jak „*lze soudobě, prostřednictvím geometrických a konstruktivních prvků a postupů nově vyložit klasické kategorie spojené se sochařstvím, jako je vztah materiálu k jeho opracování, relace proporcí k celku a k siluetě, vztah vnitřních forem k vnějším, souvislost hmoty a prostoru, spojitost vnitřního a vnějšího prostoru či nosnost forem pro symbolické vyjádření myšlenky nebo poslání díla*“.<sup>236</sup> Kritici dále hodnotí pozitivně Fialovu čistotu výrazu, která je pro ně dokladem o směřování ke kráse. Jaroslav Zemina přičítá jeho dílům navíc určitou „*etickou kvalitu*“, která údajně pramení z toho, že Fiala pracuje jako sochař pomalu a během práce musí překonávat nejrůznější překážky. Tím dává podle Zeminy svým věcem „*vnitřní rozměr v dnešním umění ojedinělý*“.<sup>237</sup> [47]

Dosud jsem citovala pouze hlasy Fialových příznivců a obdivovatelů. Všichni bez výjimky se zaměřovali na duchovní a prostorový prožitek, který dokáže svými díly zprostředkovat. Problematičtěji se ale jeví otázka jejich originality a původnosti jeho uměleckých nápadů. Narazila jsem na ni už v rozboru rožnovského památníku, který nezapře výraznou formální inspiraci památníkem od Mayi Lin a Gándhího pomníkem v Indii. Ve své volné tvorbě zhodnocuje Fiala velké množství vlivů a některé jeho práce působí jako přímé citace např. Richarda Serry nebo Isamu Noguchiho. [48] Kvůli tomu je některými kunsthistoriky podezříván z epigonství. Souhlasím s tím, že shody s díly jmenovaných světových autorů jsou v některých případech až zarážející a Fiala jejich vliv na svou práci ostatně i přiznává, ale nezdá se mi, že by šlo o „programové výpůjčky“, spíše snad o shodu ve výtvarném názoru (Fiala nepatří mezi umělce s vyhraněným rukopisem). Jestli ale umělce z něčeho podezřívám, pak ze snahy zavděčit se co nejširšímu publiku. Částečně tomu nasvědčují jména, která dává některým svým dílům: *Oblouk pro Adalberta Stiftera, Past pro Alfreda Kubina, Dům pro filozofa Lao'c* apod. Věnování soch významným osobnostem na mě působí jako pokus o jejich popularizaci.

---

<sup>234</sup> Božena VACHUDOVÁ: Pokus o retrospektivu Václava Fialy (Karlovy Vary: Galerie umění, 12.1.-26.2.), in: Ateliér XIX, č. 5, 2006, 5; dále srov. Jaromír ZEMINA: Co tvoří hodnotu díla, in: Václav Fiala. Sochy a objekty (kat. výst.), Praha 1997 (nepag.).

<sup>235</sup> Ivo JANOUŠEK: Sochy-Stavby Václava Fialy (kat. výst.), Praha 1994 (nepag.).

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> ZEMINA (pozn. 235).

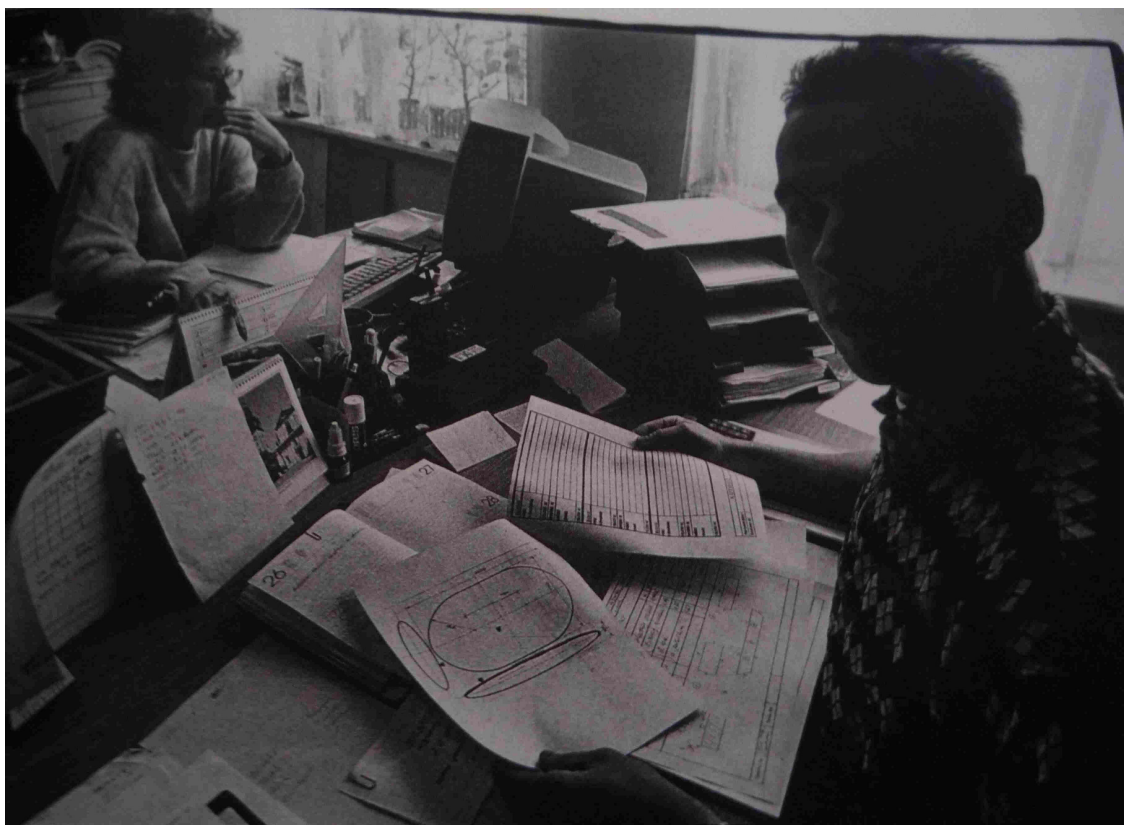
Z toho, jak se Fiala o svých dílech vyjadřuje, není úplně patrné, zda u něj převažuje umělecká skromnost, nebo snaha nikoho neiritovat, a tím si získat co nejvíce příznivců. O svém rožnovském památníku řekl: „Šlo mi hlavně o to, abych z toho díla jako sochař příliš netrčel. V opačném případě by hrozilo, že nedělám pomník obětem světových válek, ale sobě samému, což je hrozné nebezpečí. Proto jsem šel až na samou hranici jednoduchosti. Čisté tvary mají výhodu, že nikoho nedráždí...“<sup>238</sup> Pomník pro Rožnov představuje nepochybně jeden ze zlomových momentů Fialovy umělecké dráhy. Z mého pohledu ten nejšťastnější – protože ať už k jeho formě dospěl umělec na jakkoliv (na základě jakýchkoliv pohnutek), město Rožnov si stěží mohlo přát lepší a důstojnější připomínku svých padlých.



[36] Václav Fiala: Památník obětem I. a II. světové války, 1996, dolorit, Rožnov pod Radhoštěm, dolní park. Václav Fiala zakrývá pomník den před slavnostním odhalením

<sup>238</sup> Petr VOLF: Pro paměť i zlost, in: Reflex XVI, č. 31, 2004, 30–35, zde 34.





[37] Objednávka na památník (viz výše)



[38] Památník po vyleštění na dvoře pana Bělského v Jablonci nad Nisou



[39] Pohled na památník skrze stromy rožnovského parku.



[40] Památník obětem I. a II. světové války (viz výše), zrcadlení okolních stromů





[41] Václav Fiala s plakátem na společnou výstavu s Bohdanem Holomíčkem



[42] Slavnostní odhalení památníku za přítomnosti městských zastupitelů a pamětníků



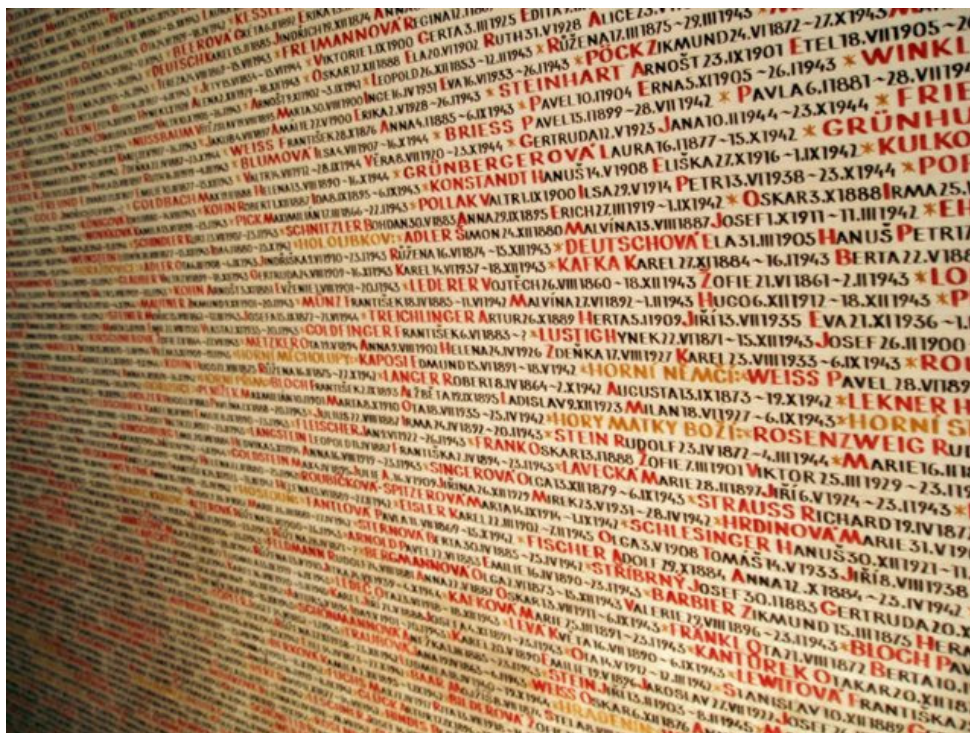


[43] Maya Lin: *Vietnam Veterans Memorial*, 1982, granit,  
Washington D.C. (Spojené státy americké)



[44] *Samádhi Mahatmy Gándhího*, 1949, granit, Dillí (Indie)





[45] Václav Boštík / Jiří John / Hana Volavková: Památník obětem holocaustu, 1959 (znovuotevření po rekonstrukci 1996), Praha, Pinkasova synagoga



[46] Václav Fiala: Památník obětem heydrichiády (Kamenné zrcadlo), 1999, dolorit, Klatovy, zahrada bývalého sídla gestapa v ul. Národních mučedníků





[47] Václav Fiala: Kaple pro Sydney, 2005,  
dřevo, Sydney (Austrálie)

[48] Richard Serra: Fulcrum, 1987,  
zkorodované ocelové pláty, Londýn  
(Anglie), Liverpool Street Station



### 3.4. J. Stolín / P. Stolín / M. Mitášová: Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti

#### 3.4.1. Hmotná a ideová koncepce památníku

Autorské trojici Monika Mitášová – Jan Stolín – Petr Stolín se v severočeském Liberci podařilo vytvořit co do umělecké formy a konceptu asi nejprogresivnější ze současných českých památníků. Stojí na Štefánikově náměstí na zeleném prostranství před kasárnami a už z dálky působí velmi „nepomníkově“ – spíše jako součást „*technického vybavení parku či města*“.<sup>239</sup> Dává nám okamžitě na srozuměnou, že od něj nemáme (a ani nemůžeme) očekávat to samé, co od běžného pomníku. Když se k němu ze zvědavosti přiblížíme, všimneme si, že je tvořen dvěma částečně průhlednými kovovými klecemi, umístěnými paralelně vedle sebe tak, že vytvářejí úzkou uličku pro průchod. Záleží jen na nás, ze které strany do ní vejdem. Umělci si dali záležet na vytvoření napětí mezi dvěma odlišnými pohledovými kulisami: orientovali památník tak, že z jednoho konce uličky se nám otevírá pohled na panorama Jizerských hor, druhý konec ústí do prostoru parku. Klece představují ale jen vnější slupku památníku, která chrání to nejdůležitější: vnitřní orgány v podobě stříbrných rour se vzduchotechnikou, halogenových svítidel a elektronických světelných panelů. Všechny tyto prvky mají výrazně technicistní charakter a patří k sériově vyráběným dílům využívaným běžně ve stavebnictví a průmyslu – zde však nacházejí nové uplatnění. „*Umělecký jazyk tohoto památníku tak navazuje nejen na aktuální dění na současné mezinárodní umělecké scéně, ale i na tradici úspěšného výstavního projektu Socha a město v Liberci roku 1969 a na technicistní pojetí liberecké architektury 60.-80. let*“.<sup>240</sup> Památník je navíc zkombinován s interaktivním principem: všechna zařízení zůstávají vypnutá až do okamžiku, kdy se rozhodneme do památníku vstoupit. Jakmile senzor zaregistruje pohyb, spustí hlučné proudění vzduchu v rourách a aktivuje displeje, na kterých začnou probíhat údaje o událostech prvního, druhého i třetího odboje ve třech různých barvách: červené, žluté a zelené. Nápisů je celkem dvacet pět a jejich podrobnějším tematickým rozbořem se budu ještě zabývat na jiném místě. Teprve při opakovaném průchodu se celý památník rozsvítí, čímž je dovršen jeho „dialog“ s návštěvníkem. [49] [50]

Rostislav Švácha, který dílu věnoval kratší studii v časopisu *Stavba*, napsal, že Stolínovy stříbrné roury „*představují jedinou součást památníku, kterou bychom mohli*

<sup>239</sup> Rostislav ŠVÁCHA: Bez patosu, in: *Stavba* VIII, č. 2, 2001, 26-27, zde 26.

<sup>240</sup> Jan STOLÍN: Památník jako interaktivní bod v městské krajině. Prostor paměti, krajina a interaktivní objekt (úvodní text k plánovanému habilitačnímu řízení, osobní archiv Jana Stolína), 2008.



označit za ‚výtvornou‘, <sup>241</sup> protože v nás mohou vyvolat určité obrazové asociace (např. na střeva, hady...). Po rozhovoru s Janem Stolínem jsem ale nabyla dojmu, že motiv, který ho dovedl k obnažení rour a tím pádem zviditelnění zdroje zvuku, nebyl ani tak výtvarný jako spíše experimentální. Odhalení něčeho, co zůstávalo ještě v jeho předchozí instalaci divákovým očím skryto – jak bude nyní divák reagovat? Pokud tedy roury mají potenciál provokovat naši obrazovou představivost, jedná se spíše o vedlejší účinek než o jejich poslání. Těžiště umělecké výpovědi Jana Stolína spočívá především v dynamické souhře obrazu, světla a zvuku, kterou památník produkuje a která prochází neustálými proměnami v závislosti na denní a roční době nebo na počasí. [51] Zážitek kontaktu s památníkem je proto pokaždé nový a jedinečný, památník „žije“ a živě reaguje na své okolí. Jako napůl „živý organismus“ také rychleji stárne, nečiní si jako ostatní pomníky nárok na nesmrtelnost. V tomto ohledu, stejně jako v mnoha dalších, projevuje liberecký *Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti* vzácné souznění s programem německých „protipomníků“ <sup>242</sup> (*countermonuments*) manželů Gerzových, Norberta Rademachera a dalších. Ty všechny zakládají svou existenci (jak už jsem mnohokrát zdůraznila) na negaci některých zažitých funkcí a vlastností pomníků, rodí se „*navzdory tradičnímu předpokladu svého zrodu*.“ <sup>243</sup> A to platí i pro liberecký památník.

Než se blíže zaměřím na ideovou koncepci díla a autorský záměr, považuji za důležité zmínit se pár slovy o jeho vzniku. Už dopředu se lze domýšlet, že takto „odvážnou“ realizaci by za normálních okolností nebylo jednoduché prosadit. V případě zakázky na liberecký památník však sehrál velmi pozitivní roli rychlý časový spád událostí: <sup>244</sup> magistrát města měl v úmyslu naklonit si novým urbanismem Štefánikova náměstí příznivě veřejnost před blížícími se volbami. Vypracováním urbanistické studie pověřil nejdříve místní architektku Jaklovou, jejíž návrh se však neukázal jako dostatečně invenční. Aby měli aspoň nějaké srovnání, rozhodli se zástupci magistrátu na poslední chvíli oslovit ještě Petra Stolína, který má v Liberci architektonický ateliér. Protože zadání počítalo nejen s parkovou úpravou prostoru před starými kasárnami, ale i s vypracováním návrhu na památník, který by byl věnován účastníkům všech třech odbojů, přizval Petr Stolín k projektu svého bratra sochaře. Společně se museli vypořádat mimo jiné s problémem masivního soklu, smutného pozůstatku ideologických pomníků totalitní éry. Původně na

---

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> Viz YOUNG 1992; YOUNG 1999; YOUNG 2004.

<sup>243</sup> Ibidem 27.

<sup>244</sup> Sám hlavní autor památníku Jan Stolín vyjádřil během našeho rozhovoru (16.10.2008) pochybnost, že by bylo bývalo možné originální návrh beze změn realizovat, kdyby o tom bývala rozhodovala nějaká odborná komise nebo by se dopředu prezentoval širší veřejnosti.

něm stála socha J. V. Stalina, jejíž základní kámen byl položen roku 1949. V roce 1966 byl místo ní na stejném místě vztyčen pomník J. Seiferta, ale i ten se po nějaké době znelíbil a v roce 1974 ho nahradila socha sovětského vojáka. Padla bezprostředně po Sametové revoluci v roce 1989... Bratři Stolínové nakonec odmítli sokl nadále uchovávat. Novému památníku, nové formě připomínky, mělo odpovídat také nové umístění. Takto argumentovali v průvodní zprávě k předloženému projektu: *„Domníváme se, že jakékoliv konzervování tohoto fragmentu a jeho doplňování jinými jeho verzemi není možné. Neřeší problém navrácení místa zpět k vzpomínkovému prostoru. Z tohoto důvodu navrhujeme neobnovování současného stavu, ale nové řešení. Navrhujeme úplné odstranění zbytků památníku, chceme toto místo navrátit jeho původnímu účelu a významu a zároveň formulovat jeho podobu s přihlédnutím k současnému názoru na umění a architekturu.“*<sup>245</sup> „Navrácením místa jeho původnímu účelu“ míní autoři návrat zpět před rok 1949, kdy se zde spontánně projevovala úcta padlým vojákům.

Kromě nového památníku zahrnoval jejich projekt i revitalizaci parkové zeleně, instalování laviček a odpadkových košů, které měly park proměnit ve vyhledávané místo odpočinku. Ale zpět k památníku: jak asi dospěli autoři k takto netradičnímu řešení? Jan Stolín tvrdí, že v dané době neměl žádné hlubší povědomí o současné pomníkové kritice, pěstované v Německu a v USA. Zároveň se ale s bratrem shodli na tom, že tradiční formy pomníků až ztrácí svou výpovědní schopnost, a proto se rozhodli jít cestou inovace. V tomto rozhodujícím okamžiku poprosil Jan Stolín o pomoc Moniku Mítášovou, slovenskou teoretičku architektury a umění, která přednáší mimo jiné na Fakultě architektury TU v Liberci. Byla to ona, kdo zformuloval základní koncepci památníku, usilující o to, aby byl památník co nejméně zatížen některými tradičními nedostatky tohoto žánru. Tento záměr velmi dobře vysvětluje z následující části průvodní zprávy:

*„[...] Dále bychom chtěli v tomto prostoru vytvořit památník, kde bude možné si připomenout válečné události, bojovníky a oběti bez toho, abychom je vázali k bývalé symbolice umožňující pouze omezující jednostranný výklad a pasivní přístup diváků. Navrhujeme proto vytvořit prostředí spojující dva fenomény – ‚krajinu‘ / park ve městě / a ‚interaktivní objekt‘. Krajinou rozumíme celý prostor sevřený přilehlými ulicemi, ve kterém bude současný park doplněn o další travnaté plochy a volně rostoucí zeleň, čímž bude vytvořen relativně uzavřený prostor nepodléhající současným pohledovým osám. V takto definovaném prostředí interaktivním objektem rozumíme dvě stěny obsahující text,*

---

<sup>245</sup> Jan STOLÍN / Petr STOLÍN: Průvodní zpráva k památníku, 2000 (osobní archiv Jana Stolína).

*připomínající všechna místa, události a oběti tří odbojů, které reagují světlem a prouděním vzduchu na přítomnost vzpomínajících, kteří mezi stěnami prochází. Záměrně nahrazujeme používání kodifikovaných obrazových symbolů nehmotným prouděním vzduchu a světla. Takto otevřené dílo nabízí prostor pro další možné vrstvy památníku a jeho možného výkladu. V celé této krajině nebude pohyb diváků limitován předem určenými cestami a nebo shromažďovacím prostorem, který by byl zneužitelný jako v minulosti.*<sup>246</sup> [52] [53]

Kdyby dnešní doba ještě přála avantgardním manifestům, dala by se celá koncepce shrnout do několika následujících proklamací:

1. Zavrhuje: monumentalitu, definitivnost, iluzi věčného trvání, jednostranný dogmatický výklad historie, symbolický výtvarný jazyk.

2. Usilujeme o: nepatetičnost, interaktivnost, otevřenost různým interpretacím / nestrannou prezentaci historických údajů, proměnlivost, současné výtvarné pojetí.

### **3.4.2. Památník ve světle zahraniční diskuze o pomnících**

Jak už jsem naznačila v úvodu, mnoho z těchto požadavků se nachází v překvapivé shodě s argumenty předkládanými a rozvíjenými kritiky tradičních pomníků v sousedním Německu a Spojených státech.<sup>247</sup> Tuto souvislost zaznamenal také Rostislav Švácha, který ve svém článku o libereckém památníku<sup>248</sup> několikrát cituje Jamese E. Younga, autora teorie německých protipomníků. Ty se sice tématicky váží téměř výlučně k problematice vzpomínky na holocaust a národní socialismus (tj. typicky německé kulturní fenomény), nicméně způsob, jakým zhodnocují výrazové prostředky a strategie současného umění v kontextu práce s pamětí, je obecně poučný a inspirativní, a v neposlední řadě použitelný v odlišném kulturním rámci. Dalo by se říci, že protipomníky vše podřizují cíli navrátit paměť zpět mezi lidi. Kolektivní (nebo kulturní či historická) paměť by měla být nadále (znovu) součástí našeho vědomí, a pomníky ji v sobě tudíž nesmí pohřbívat a tím nás zbavovat povinnosti si sami aktivně pamatovat. Právě naopak: jejich nejdůležitější funkcí by mělo být přenášení paměti na pozorovatele („*diffuse paměti*“<sup>249</sup>), a to i na úkor vlastního zániku.<sup>250</sup> Z toho vyplývá také přechodný, „efemérní“ charakter protipomníků, ústící

---

<sup>246</sup> Ibidem.

<sup>247</sup> Viz podkapitola *Aktuální tendence v procesu vzniku pomníků*.

<sup>248</sup> ŠVÁCHA (pozn. 239).

<sup>249</sup> YOUNG 1999, 3.

<sup>250</sup> Viz *Hamburger Mahmal* – památník od Ester-Shalev Gerz a Jochena Gerze, dvanáctimetrová stéla nořící se postupně do země, až po své úplné zmizení... Zbyla jen pamětní deska podávající výpověď o kdysi vyčnívajícím pomníku, který „obětoval svou existenci“, aby si lidé mohli sami pamatovat. Srov. NORA 1989; YOUNG 1992 ad.

někdy v jejich naprostou nemateriálnost<sup>251</sup> nebo dokonce neviditelnost.<sup>252</sup> Ze zásady nezaujímají žádné jednoznačné stanovisko k historickým událostem, čímž reagují na postmoderní recepci dějin, která podléhá neustálým změnám a pochybnostem. Aby zůstaly flexibilní a dokázaly na tyto změny reagovat, musí být současné památníky především účinnou „roznětkou“ k zamýšlení se nad interpretací dějin – a ne jejich interpretací *an sich*.

Památník bratrů Stolínových a teoretičky Mitášové se vyhýbá jednoznačnému, definitivnímu výkladu dějin dvěma různými způsoby. Za prvé rezignuje na „*používání kodifikovaných obrazových symbolů*“<sup>253</sup> a místo nich nabízí jen věcné informace (data, lokality apod.) o hlavních událostech třech odbojů. Ty nejsou ničím ilustrovány, jen je volně doprovází proměnlivé fyzikální jevy – zvuk, proudění vzduchu a světlo. Druhá strategie památníku jak se vypořádat s nedefinitivností a proměnlivostí interpretace národních dějin je digitální (a tudíž lehce přeprogramovatelná) podoba textu. Myslím, že nic nevystihuje relativitu dějin a to, jak snadno podléhají přepsání, lépe a názorněji. Autoři tak zároveň originálním způsobem přispěli k řešení problému selektivnosti v práci s historickými fakty a jejich zkreslování. Také Švácha poznamenává, že „*dějiny, které pomník zobrazuje, nelze nikdy obsáhnout vcelku.*“<sup>254</sup> Prostřednictvím výše popsaného mechanismu může ale památník jako barometr průběžně zachycovat, na jaká fakta je v konkrétní době kladen největší důraz (a také na která se zapomíná).

Památníkové projekty, které nechávají promlouvat holá fakta (případně autentické texty) a prezentují je takovou formou, která umožní vnímateli utvořit si vlastní názor na minulost, nejsou v Německu už ničím neobvyklým. Na podobné myšlenky se zakládal i vítězný „památník“ Renaty Stih a Friedera Schnocka v Bavorské čtvrti (*Bayerisches Viertel*) v Berlíně, který měl upozornit na zánik tamní židovské komunity během druhé světové války, která před jejím vypuknutím čítala na 16 000 členů. Jako „informační materiál“ použili autoři úryvky a jednotlivé paragrafy z Hitlerových protižidovských zákonů, které v kombinaci s piktogramy otiskli na cedule a ty vyvěsili na 80 různých místech po celé čtvrti. Vsadili na bezprostřední intervenci do žitého prostoru tamních obyvatel. Jelikož cedule nedoprovázel žádný vysvětlující komentář, považovali je lidé často za projevy neo-nacismu a kontaktovali policii. Autorům se jednoznačně podařilo dostat téma rasové diskriminace do veřejného povědomí, protože kdo by se dokázal při

---

<sup>251</sup> Viz světelná projekce Rademacherova nápisu v berlínském Neuköllnu upozorňující na tristní válečnou minulost čtvrti, v níž sídlila továrna na zbraně, fungující v době nacismu mimo jiné jako tábor nucených prací. (YOUNG 1992.)

<sup>252</sup> Srov. Gerzův *Neviditelný památník* v Saarbrückenu.

<sup>253</sup> STOLÍN / STOLÍN (pozn. 245).

<sup>254</sup> ŠVÁCHA (pozn. 239) 26.

setkání s nápísem „*Telefonanschlusse von Juden werden von der Post gekündigt*“ (Pošta zruší Židům telefonní linky.) chovat netečně a dále v rozhovoru probírat počasí nebo nákupy...<sup>255</sup> [54a] [54b]

### 3.4.3. Problematické věnování památníku

Zamyslíme-li se hlouběji nad věnováním libereckého památníku, uvědomíme si i jeden velmi podstatný důvod, proč dali jeho autoři přednost abstraktní formě a co možná nejnezaujatejšímu zprostředkování historických faktů. Skutečnost, že památník má připomínat současně „*hrdiny*“ i „*oběti*“ za svobodu vlasti<sup>256</sup>, s sebou totiž přináší nejen paradox. Dějiny tří odbojů se píší na pozadí střídání politických režimů, v praxi uskutečněných pomocí výměny politických a společenských elit. Z obětí se tak stávali přes noc hrdinové a naopak. Obzvláště kontroverzní se z dnešního pohledu jeví např. role komunistů v naší historii: svou účastí na druhém odboji přispěli k osvobození Československa od nacismu, ale po převzetí moci nastolili režim, který si vyžádal velké množství lidských životů. Tento a další případy se už předem vymykají jednoznačnému, černobílému výkladu.

Mimořádně široké věnování památníku<sup>257</sup> postavilo Moniku Mitášovou a bratry Stolínovi před delikátní problém: pokud si přáli uctít památku všech rovnocenným způsobem, museli najít dostatečně „svobodnou“ (otevřenou) formu uměleckého vyjádření, která by dokázala aspoň do určité míry sjednotit množství odlišných vzpomínek a názorů na minulost, zastávaných jednotlivými skupinami „*bojovníků*“ a „*obětí*“. Reálně byly tyto skupiny zastoupeny členy Československé obce legionářské, České obce sokolské, Českého svazu bojovníků za svobodu, Židovské obce, Konfederace politických vězňů ad. Podle vyjádření Jana Stolína se k sobě nechovali během několika společných setkání, která předcházela realizaci památníku, příliš přátelsky. Umělci před nimi museli nicméně obhájit konečný návrh památníku, tedy přimět je k určitému názorovému konsensu.

S odvoláním na Jamese E. Younga si znovu dovolím zdůraznit, že liberecký památník se rodil z podobných společensko-historických předpokladů jako většina současných

---

<sup>255</sup> YOUNG 1999, 8.

<sup>256</sup> Osobně se mi zdá poněkud krkolomné a nešťastné také slovní a myšlenkové spojení „*oběti za svobodu vlasti*“ v názvu památníku. Logicky by mělo odkazovat k těm, kteří položili svůj život za svobodu vlasti – tedy v boji za společný cíl. Tomuto chápání ale neodpovídá zařazení obětí židovského a romského holocaustu mezi ostatní oběti politických odbojů. Vždyť okolnosti a příčiny jejich smrti byly natolik odlišné... Iniciátoři památníku měli pravděpodobně v úmyslu uctít všechny oběti tragických událostí 20. století, ale formulovali jej zavádějícím způsobem, který vyznívá na první pohled příliš vlastenecky.

<sup>257</sup> Jak už jsem naznačila v předchozí poznámce, památník má být určen prakticky všem společenským skupinám postiženým tragickými dějinnými zvraty v průběhu minulého století.

zahraničních památníků. Slovy Younga: „*Současný pomník* [v angl. orig. *monument* – pozn. autorky] *se namísto předpokladu, že společný soubor ideálů podpírá jeho formu, pokouší ustanovit jedinečnou architektonickou formu na sjednocení rozdílných a protichůdných vzpomínek. Při absenci společné víry a nebo společných zájmů může umění ve veřejných prostorech nutit jinak roztržštěný dav, aby svou rozdílnou minulost a zkušenost rámoval společným prostorem.*“<sup>258</sup> Popsanou funkci měl naplňovat i společný projekt bratrů Stolínových a Moniky Mitášové. Ti správně usoudili, že užití jakýchkoli symbolů by bylo zavádějící, a tudíž napadnutelné některou ze skupin. Jedinou možností, jak mezi nimi nastolit určitý smír, bylo vydat se cestou radikální abstrakce – tj. nevkládat do památníku vlastní interpretaci dějin, ale pouze nabídnout divákovi vodítko pro její vytvoření. S touto koncepcí se nakonec ztotožnili zástupci všech skupin. A byť se mohlo její konkrétní umělecké řešení od Jana Stolína jevit očima jejich generace šokující, přijali jej v přesvědčení, že osloví generace následující, kterým je především adresován.

Události a data z dějin našich tří odbojů a světových válek vybral nakonec Jan Stolín po konzultaci s libereckým evangelickým farářem, zástupci liberecké Židovské obce a dalších zainteresovaných. V chronologickém sledu probíhají na světelných elektronických panelech památníku.<sup>259</sup>

### ***Československým legionářům v první světové válce 1914-1918***

*Zborov - Ukrajina 2.7.1917*

*Bachmač - Ukrajina 7.-13.3. 1918*

### ***Studentům 17. listopad 1939***

### ***Československým vojákům v armádách spojenců za druhé světové války 1939- 1945***

*Krakov - Polsko 1939*

*Bitva o Anglii 13. 8. - 31.10. 1940*

*Tobruk - severní Afrika Libye 21.10 -10.12. 1941*

*Sokolovo - Ukrajina 8.3. 1943*

*Dukla - Slovensko, Polsko 1944*

---

<sup>258</sup> YOUNG 2004, 280.

<sup>259</sup> Citované údaje mi laskavě poskytl sám Jan Stolín. Předtím se mi v rozhovoru svěřil, že při jejich finálním výběru pro něj bylo nejobtížnější najít rovnováhu v jejich množství – přál si, aby události všech tří odbojů a další historické mezníky byly připomenuty jako více méně rovnocenné. (Přesto se od ostatních odlišuje např. vzpomínka na židovský holocaust...). Zdá se pravděpodobné, že jedním z podstatných výběrových kritérií bylo pro Stolína kolektivní hledisko: protagonisty všech zmíněných událostí jsou určité skupiny, části národa a ne jednotlivci jako např. Milada Horáková nebo Jan Palach. Zajímavé je, že umělec při výběru nespolečně pracoval s žádným odborným historikem. Památníkem prezentovaná mozaika našich dějin by proto mohla představovat zajímavý materiál pro dodatečnou historickou (či historicko-politickou) analýzu.

Zvýraznění určitých pasáží respektuje originální verzi textu od Jana Stolína (osobní archiv Jana Stolína).

*Dunkerque - Francie 8.10. 1944 - 9.5. 1945*

***Účastníkům domácího odboje proti německé okupaci v letech 1939 - 1945***

*Lidice -Čechy 10.6. 1942*

*Ležáky - Čechy 24.6.01942*

***Obětem romského holocaustu***

*Lety - Čechy*

***Židům vyvražděným nacisty- holocaust /šoa/***

*Za druhé světové války zahynulo v nacistických koncentračních táborech Terezín, Osvětim, Majdanek, Mauthausen a řadě dalších více než 7 milionů Židů.*

*Vyvražděna byla rovněž prakticky celá předválečná liberecká židovská komunita.*

***Popraveným a pronásledovaným komunistickým režimem od roku 1948***

*Jáchymov - Čechy 1949 - 1960*

***Obětem okupace armádami komunistických zemí v srpnu 1968***

***Diskriminovaným v době normalizace v letech 1969 - 1989***

***Signatářům Charty 77 a českému disentu***

Vzhledem ke komplikovanému zadání a naznačeným názorovým neshodám mezi posuzovateli považuji za velmi překvapivé, že byl návrh památníku nakonec přijat bez jakýchkoli změn a realizován zcela podle původních plánů. Podle Jana Stolína to lze přičítat šťastné souhře několika vnějších okolností. Předně hrál v jejich prospěch čas: zástupci libereckého magistrátu na vše velmi spěchali, po konečném schválení projektu zbýval pouhý měsíc na jeho provedení. Rozhodnutí se tudíž dělala rychle a nevznikl žádný prostor na promýšlení alternativ.<sup>260</sup> Především ale do probíhajících prací nestačila zasáhnout veřejnost, jejíž mínění mohlo úspěšné dokončení památníku hypoteticky nejvíce ohrozit. (Nasvědčují tomu veskrze negativní veřejné ohlasy na odhalený památník – viz později.) Magistrát měl jistě zkušenosti s tím, že projednává-li se určitá zakázka veřejně, dochází k mnoha nepředvídatelným průtahům. Ty však městští zastupitelé nemohli riskovat, protože chtěli památník za každou cenu odhalit při příležitosti 55. výročí konce druhé světové války (tj. 8. května 2000). Proto se rozhodli vyhnout veřejné soutěži zařazením dané zakázky do kategorie „dovybavení města městským mobiliářem“,<sup>261</sup> která je spojena s nižšími finančními náklady a může být tím pádem legálně svěřena přímo vybraným autorům. Jan Stolín je přesvědčen, že za jiných okolností by jejich návrh asi jen

---

<sup>260</sup> Tuto skutečnost nehodnotí Jan Stolín jednoznačně pozitivně, nicméně naznačil, že to odpovídá jeho obvyklému stylu práce.

<sup>261</sup> MALIŠOVÁ 2002, 65.



stěží došel realizace, neboť by nezískal podporu veřejnosti. Většinový vkus totiž jednoznačně preferuje konzervativní řešení.

#### 3.4.4. Rozchod s tradičními pomníky

Památník bratrů Stolínových však (a tím se dostávám zpět k jeho srovnání s německými protipomníky) s konzervativním řešením pomníků vědomě polemizuje. Čím se ještě liší od obecně vžitě představy pomníku jako monumentálně komponovaného sousoší na podstavci? Zejména absencí monumentality – umělecké kategorie zprofanované totalitními režimy. Autoři proti ní bojují jednak excentrickým umístěním památníku mimo pohledové osy náměstí, jednak použitím „nemonumentálních“ materiálů. Tradiční kámen či bronz nahrazují drátěným pletivem skříní, vzduchotechnikou, diodami a elektrickými kabelem. [55] Jedná se o materiály, které nemají dlouhou životnost, podléhají snadněji erozivnímu působení klimatických jevů a vyžadují tudíž častější údržbu. Činí také památník zranitelnějším vůči útokům vandalů, kvůli kterým musel být již několikrát opravován. Pravidelná údržba i nárazové opravy stojí samozřejmě město a jeho občany peníze, za což byl památník nejednou kritizován. Celý problém lze ale nahlížet z opačného konce a skutečnost, že se o něj musí společnost průběžně starat, vnímat jako klad – položíme-li rovnítko mezi péčí o památník a péčí o paměť. Skrývá se za tím určitá symbolika: tím, že pomník vyžaduje neustálou obnovu a investice, je i město (nebo přinejmenším jeho veřejní zastupitelé) nuceno se jím zabývat a spolu s ním i důvodem, proč byl postaven. Vzdálenou analogii lze hledat v *Černé zahradě* americké konceptuální umělkyně Jenny Holzer, která nechala v německé obci Nordhorn vysázet soubor černých keřů a dalších okrasných květin s černou jabloní uprostřed jako kontrast k tamnímu heroickému válečnému pomníku. Parkovou úpravu doplnila několika lavičkami, vybízejícími k odpočinku a zároveň k zamyšlení, neboť je doprovází výroky o smrti a zmaru. Byť to svou barvou navenek popírá, je *Černá zahrada* živoucím organismem – a tudíž odkázána na neustálou péči ze strany obce. Symbolicky tak zavazuje komunitu k paměti, protože v okamžiku, kdy o ní přestane obec pečovat, zanikne...<sup>262</sup>

„*Efemérní*“<sup>263</sup>, dočasný charakter, který Jan Stolín památníku vtiskl tím, že pro něj použil technické (tj. neumělecké, každodenní) materiály<sup>264</sup>, je v souvislosti s pomníky znám již z dob meziválečné avantgardy. Tehdejší důsledně lineární vnímání dějin nevratně

<sup>262</sup> HEINRICH (pozn. 101) 348.

<sup>263</sup> Srov. DIERS 1993.

<sup>264</sup> Bezprostředně tím navázal na svou dosavadní volnou tvorbu, což považuji za velmi podstatný moment a budu se jej později snažit rozvést.

zpochybnilo a zesměšnilo autoritu tradičních monumentů usilujících o umělé zakonzervování minulosti v kameni. Monumentalita byla z pohledu avantgardy anachronismem především proto, že si protiřečila s moderním ideálem pokroku, který se měl odehrávat ve všech oblastech lidského života. V této souvislosti bývá často citován výrok amerického historika vědy a techniky Lewise Mumforda, který se ve své knize *The Culture of Cities* vyjadřuje také k problematice moderních pomníků: „*Pojem moderního monumentu je skutečně protimluvem. [...] Pokud je něco monumentem, není to moderní, a pokud je to moderní, nemůže to být monumentem.*“<sup>265</sup> Young k tomu dodává: “[...] *pevný obraz vytvořený v jednom čase a přenesený do jiného času se zdá náhle archaický, cizí anebo docela irrelevantní.*“<sup>266</sup> Avantgardní umělci reagovali na toto poznání pokusem o přizpůsobení pomníkové formy proměněným nárokům na jeho společenské působení.

Originální umělecká řešení vznikla zejména v tehdejší Rusku (přírodně před ustanovením socialistického realismu jako oficiálního slohu), kde se jako hlavní výrazové prostředky prosadily technické konstrukce, doplněné často vizuálními médii.<sup>267</sup> (Překvapivá paralela k libereckému památníku!) Za zcela ojedinělý a na tehdejší dobu vizionářský lze považovat nerealizovaný projekt maďarského umělce (který prošel Gropiovým ateliérem na děsavském Bauhausu), s nímž se na počátku 30. let zúčastnil soutěže na pomník ukrajinskému básníkovi Tarasu Ševčenkovi v Charkově. Stejně jako dnes Stolínovi, šlo tehdy i jemu především o to, aby byl jím navržený pomník „*aktuálním a zcela dobovým uměleckým výtvozem.*“<sup>268</sup> Dospěl tak až na samu hranici tehdejších technických možností: pojal pomník jako „*plastickou montáž*“, která spojovala velké množství funkcí, zajištěných moderními vizuálními médii: filmem a divadlem. Sebökova konstrukce obsahovala pódium (pro řečníky, taneční soubory apod.), projekční kabiny, hlásná zařízení a další vymoženosti. Pomník měl zároveň představovat jakousi výstavní plochu pro básnickovy citáty, úryvky z textů, portréty a jiné dokumenty týkající se jeho osobnosti. Zcela v duchu požadavků, které na moderní pomníky vznesl přední teoretik konstruktivistické skupiny *Oktjabr* Alfred Kurella, je i Szebökův výtvar „*transformátorem, který přepíná hodnoty minulosti na hodnoty přítomnosti a budoucnosti*

---

<sup>265</sup> Lewis MUMFORD: *The Culture of Cities*, New York 1938, 438, cit.in.: YOUNG 2004, 278.

<sup>266</sup> YOUNG 2004, 288.

<sup>267</sup> Srov. GASSNER (pozn. 28).

<sup>268</sup> *Ibidem* 174.

– a to ne ‚pro masy‘, nýbrž s masami, které se mění z pasivních diváků na spoluaktéry pomníku.<sup>269</sup>

Sebökovo pojetí efemérního pomníku jakožto technické (spíše než umělecké) platformy, umožňující zprostředkování neustále proměnlivých obsahů, vykazuje podle mého názoru jistou příbuznost s pojetím libereckého památníku bratrů Stolínových a Moniky Mitášové – i když nepředpokládám, že by se jím současní autoři přímo inspirovali. Nejspíš půjde o příbuznost čistě náhodnou, nicméně poučnou. Například pro zdůraznění toho, jak se do řešení současných pomníkových zakázek znovu vrací ambice umělců ztvárnit pomník jako svébytné umělecké dílo, které se svými uměleckými kvalitami vyrovná autorově volné tvorbě – a také požadavkům soudobého umění. Jan Stolín se nikdy netajil svým záměrem využít zakázku na památník jako příležitost dát nový rozměr své dosavadní tvorbě, která zůstávala omezena na galerijní prostory. V našem prostředí přitom pozoroval u většiny umělců opačnou tendenci: přišlo mu, že jsou-li postaveni před úkol navrhnout pomník, vrátí je to v tvorbě vždy o krok zpět a zůstanou u zavedených, „osvědčených“ řešení. Stolín chtěl ale i v památníku dále rozvíjet umělecké postupy, s nimiž dosud pracoval v rámci galerijních instalací a projektů. Zakládaly se hlavně na komunikaci s divákem (prostřednictvím interaktivních zvukových a světelných zařízení) a zhodnocení estetiky technických věcí. Zároveň si dobře uvědomoval, že jeho představa o umění se vymyká chápání běžného diváka, nijak nepoučeného o dění na naší (či zahraniční) výtvarné scéně. Umístěním svého díla do veřejného prostoru, kde je konfrontováno s podstatně širším publikem, než které zavítá do galerie, riskoval tedy od počátku nepochopení.

Přesto se rozhodl neslevit ze svých nároků a v návrhu památníku se spoléhal jen na své umělecké cítění. Možná bychom za tím mohli hledat i určitou snahu o „uměleckou osvětu“<sup>270</sup> (ne náhodou působí Jan Stolín také jako pedagog). Každopádně koncipoval památník jako by šlo o další z jeho projektů.<sup>271</sup> Takto popisuje pozici památníku v genealogii své výstavní praxe sám umělec: „*Polarita mezi původním, čistě praktickým účelem kovových rour, popřípadě ventilátorů, a estetickou samoúčelností sekundárního využití v umělecké instalaci se stala výchozím skladebným principem dalších realizací na*

---

<sup>269</sup> Alfred KURELLA: Erläuterungen zu dem Denkmalentwurf von Istvan Sebök, MS. o. J. 1930, fond Alfred Kurella Akademie der Künste, Berlin, cit. in.: GASSNER (pozn. 28) 176.

<sup>270</sup> Srov. Jan Stolín o Památníku padlých v Liberci (Rozhovor s Mgr. Janem Stolínem, autorem projektu Památníku padlých v Liberci. Dotazy klade redakce hnutí Antijeshed) / <http://www.ideon.cz/arch/modules.php?op=modload&name=Audiobanka&file=index&q=f&f=%2FStol%EDn+Jan>, vyhledáno 13.10.2008.

<sup>271</sup> <http://www.stolin.cz>, vyhledáno 18.10.2008.

*samostatné výstavě Projekt Kobližná 2 v brněnské galerii Dům U Rudého vola (2000) a v rámci rozsáhlejších kolektivních výstav Projekt 2000 v pražské Galerii Via Art (2000), Modelové fikce v Galerii Václava Špály v Praze (2001) a Objekt/Objekt v Českém muzeu výtvarných umění v Praze a Moravské galerii v Brně (2001). Památník obětem bojů za svobodu vlasti zaujímá v této řadě klíčové místo právě v tom, že jako první důsledně tematizuje polaritu vnějšího a vnitřního, skrytého a zjevného, plastického a nemateriálního, tedy spojení protikladů, které předtím nebylo vyzkoušeno a ověřeno v žádných krátkodobých galerijních instalacích. [...]*

*Památník vznikl jako zhodnocení dosavadních prací pohybujících se na rozhraní skulpturálních a architektonických kvalit, zapojených do konceptu výtvarného artefaktu jako procesuálního a konceptuálního díla, podmíněného proporcemi galerijního prostoru a lidské postavy i způsobem pohybu v instalaci.*“<sup>272</sup> [56] [57]

Originální umělecké zhodnocení snadno rozpoznatelných průmyslových elementů (větráků, stříbrných, zavínutých rour), které se postupně staly ustáleným nositelem Stolínova autorského gesta, dostalo Jana Stolína rok po realizaci památníku až do finále Chalupeckého ceny. V jeho rámci vystavoval s ostatními nominovanými výtvarníky ve Veletržním paláci v Praze. „Do popředí zde vystoupila blízkost prostorového řešení architektury, poetika nalezeného průmyslového výrobku i poměr mezi strohým geometrickým projektem prostoru a téměř biomorfním vzhledem zkroucených kovových rour, vizuálně velice emotivní složky celé instalace.“<sup>273</sup> [58] Nakonec však cenu získal Stolínův známější spolužák z ateliéru Kurta Gebauera (na pražské VŠUP) David Černý.

Pokud bychom si položili otázku, proč je David Černý jako umělec populárnější (některá jeho díla dosáhla masového úspěchu, např. mimina lezoucí po žižkovské věži) než Jan Stolín, narazili bychom mimo jiné<sup>274</sup> na zásadní rozdíl v uměleckém jazyce, který používají. Černý se vyjadřuje prostřednictvím odkazů na současnou populární kulturu – je tím pádem lehce srozumitelný a jeho díla mohou oslovit větší spektrum diváků. Díla Jana Stolína jsou naproti tomu pro veřejnost hádankou, zapsanou v neznámých vizuálních šifrách. Ty navíc nepůsobí na první pohled příliš umělecky a diváci proto mají problém s tím, jak je jako umění přijímat.

---

<sup>272</sup> STOLÍN (pozn. 240).

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> Konkrétně mimo to, že David Černý žije a působí v Praze, tedy v centru uměleckého dění, a svá díla nechává umísťovat téměř bez výjimky do veřejného prostoru, kde jsou stěží přehlédnutelná. Navíc se stará o jejich medializaci různými roztržkami s veřejnými činiteli apod.

### 3.4.5. Recepce památníku odbornou i širokou veřejností

Tím se nepřímou dostávám i k otázce veřejné recepce Stolínova památníku v Liberci. Jaké reakce a ohlasy ze strany tamních obyvatel vyvolal? Přijali ho jako místo piety, chodí si k němu připomínat hrdiny a oběti naší nedávné historie?

Faktem je, že jako místo pro shromažďování a konání pietních aktů se památník příliš neosvědčil: chybí mu přehledná orientace na hlavní osu náměstí ve směru hlavní třídy, odkud by mohla přicházet slavnostní procesí, je průchozí, takže nemá jasně určenou čelní stranu, a není tudíž kam klást věnce. Všechny vyjmenované „handicapy“ se naplno projevíly již při úvodním ceremonálu odhalení památníku: spojení mašinistického památníku se stuhou v barvě národní trikolory, kterou byl při příležitosti té velké slávy opásán, působilo až komicky. Zabránit „rituální recepci“ památníku, která probíhá zpravidla na oficiální politické rovině, byl ale jeden z autorských záměrů bratrů Stolínových a teoretičky Mitášové. Přáli si totiž, aby památník více oslovoval běžné lidi a stal se integrální součástí jejich žité, každodenní reality – aby zůstal viditelný i mimo oslavy konců válek apod., aby provokoval v lidech otázky a tím jim vrátil vzpomínku na ty, jimž je věnován. [59] [60]

Jejich představy o působení památníku se ale naplnily jen částečně. Památník se sice stal velmi navštěvovaným místem v Liberci, začali k němu dokonce chodit i turisté a např. zahraniční školní zájezdy – ale typickou reakcí na něj je spíš překvapení (když návštěvník zjistí, k čemu mají vlastně kovové klece sloužit) a nepochopení, než ztotožnění se s jeho připomínkovou funkcí. Nicméně existují jedinci, kteří dokáží senzitivně vnímat světelné a zvukové procesy, prostřednictvím kterých s nimi památník komunikuje, a vykládat si je v souvislosti s historickou pamětí: vítr v trubkách jako symbol rozervanosti dějin, světlo jako oslnivé slunce nad africkým Tobrukem atd.<sup>275</sup> Jan Stolín se mi zmínil, že nejpozitivněji přijala památník (překvapivě) nejstarší generace – tj. pamětníci válečných událostí. Jeho výtvarné pojetí zase oslovilo odbornou uměleckou veřejnost: památník získal čestné uznání Grand Prix Obce architektů v kategorii Výtvarné dílo v architektuře za rok 2001.

Jak už jsem ale několikrát zdůraznila, podle názoru většiny (především střední generace ve věku 35-50 let) neměl památník v této podobě nikdy vzniknout: působí prý nepietně a monstrózně. Proto si brzy vysloužil přezdívky jako „*kotelna*“ nebo „*liberecký vysavač*“ a v anketě MF Dnes o největší hrůzu libereckého kraje se umístil v první desítku

---

<sup>275</sup> Tento postřeh pochází od jednoho z válečných pamětníků. Dozvěděla jsem se o něm od Jana Stolína, který se zdál být potěšen tím, že jeho dílo má sílu vyvolávat podobné asociace.

(na šestém místě).<sup>276</sup> Negativní přijetí památníku vyústilo dokonce i ve fyzické útoky, kterými byl ohrožován hlavně během prvního roku své existence. Nyní už tak silné emocionální reakce a kontroverze nevyvolává.

Liberecký památník je nepopíratelně svébytným, unikátním uměleckým dílem, které nezapře Stolínův autorský rukopis. Na závěr se mi ale vnucuje otázka, jestli své „umělecké pravdě“ neobětoval Jan Stolín příliš, tedy zda náhodou – slovy Václava Fialy – nepostavil „*pomník sám sobě*“ namísto protagonistům našeho odboje. Osobně považuji liberecký památník za koncepčně nejlépe vyřešený a umělecky nejoriginálnější – ale co je to platné, když větší část veřejnosti odmítá uznat jeho pamětní funkci? Ta se nechává odradit z jejího pohledu „nepietní“ formou památníku místo toho, aby se snažila pochopit její význam. Zřejmě se také lidé ptají sami sebe více na to, kdo stvořil ono „železné monstrum“, než na to, k čemu má sloužit a komu je určeno. Nedokáží se vyrovnat se skutečností, že místo klasické sochy má pietu navodit modernistická změť trubek. Já se ale odvažuji optimisticky tvrdit: „Prozatím.“ V dějinách umění se běžně stává, že dílo (či umělec) předběhne svou dobu a dojde pochopení a uznání až s časovým odstupem – ale o to větší ono společenské uznání zpravidla bývá.



[49] Jan Stolín / Petr Stolín / Monika Mitášová: Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti, 2000, Liberec, Štefánikovo náměstí, pohled od severovýchodu

<sup>276</sup> [http://zpravy.idnes.cz/nejvetsi-hruza-libereckeho-kraje-palac-syner-fna-/domaci.asp?c=A070920\\_131153\\_domaci\\_itu](http://zpravy.idnes.cz/nejvetsi-hruza-libereckeho-kraje-palac-syner-fna-/domaci.asp?c=A070920_131153_domaci_itu), vyhledáno 25.10.2008.





[50] Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti (viz výše), detail pletiva a rozsvícených nápisů



[51] Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti (viz výše), rozsvícený památník s návštěvníky



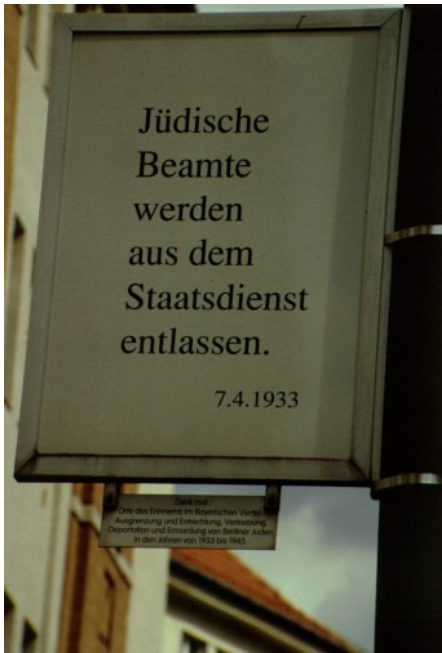


[52] Průhled vzrostlou vegetací parku na památník, umístěný mimo hlavní osy náměstí

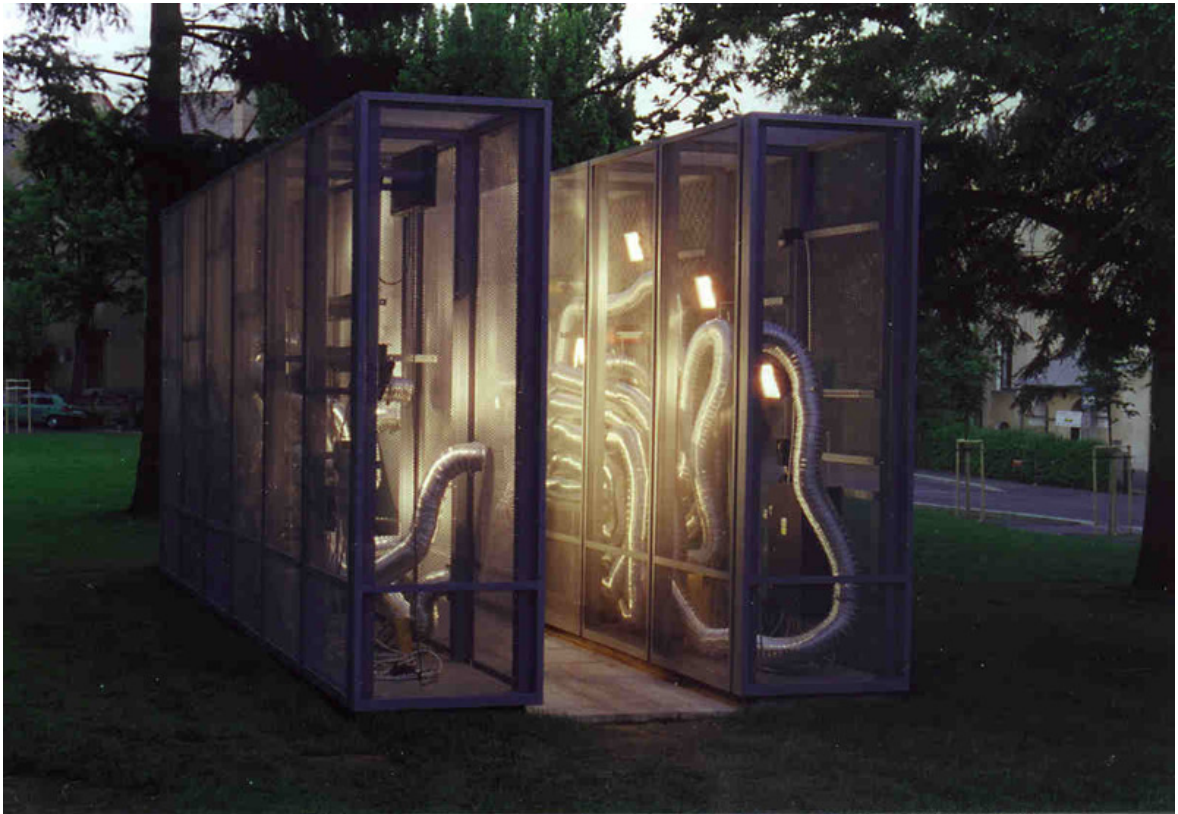


[53] Pohled od severovýchodu na rozsvícený památník





**[54a] [54b]**  
 Renata Stih /  
 Frider Schnock:  
 Místa  
 vzpomínání,  
 1993, Berlín –  
 Bayerisches  
 Viertel  
 (Německo),  
 citace  
 protižidovského  
 zákona z r. 1933  
 o propuštění  
 židovských  
 úředníků ze  
 státních služeb

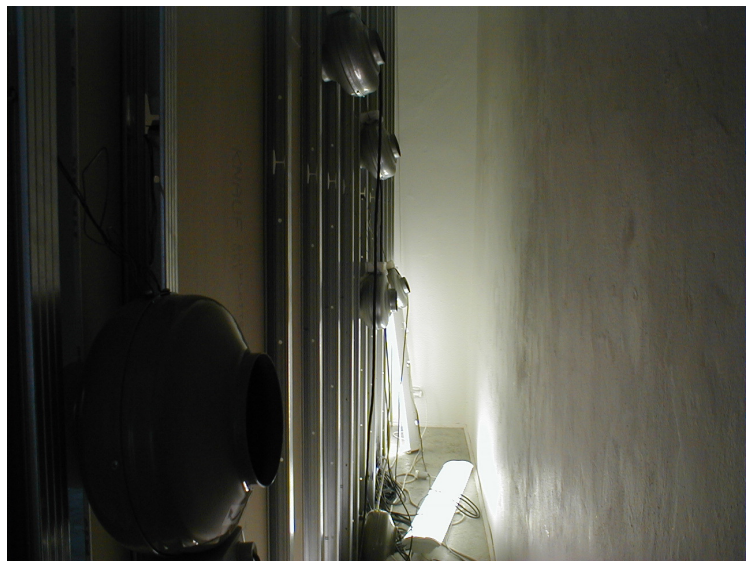


**[55]** Rozsvícený památník zve k návštěvě, pohled od severu



[56] Jan Stolín: Prostorová instalace v rámci samostatné výstavy v galerii Die Aktualität des Schönen, 1998, Liberec

[57] Jan Stolín: Divákovi skrytá část autorovy instalace v rámci skupinové expozice *Nejasné evidence*, 2000, Dům umění, České Budějovice



[58] Jan Stolín: Prostorová instalace v rámci skupinové výstavy finalistů Chalupeckého ceny, 2001, Veletržní palác, Praha





[59] Slavnostní odhalení památníku 8.5.2000,  
pohled na památník přepásaný národní trikolórou



[60] Pamětníci druhého odboje ukládají v rámci pietního aktu k památníku urny s prstí  
ze sedmi bojišť druhé světové války

## 4. ZÁVĚR

Jako průsečíky mezi uměním ve veřejném prostoru a politickou pamětí se pomníky konstruují na základě spolupůsobení společenských, estetických a politických sil, k jejichž vzájemnému propojení dochází vždy v konkrétním historickém čase a na konkrétním místě.<sup>277</sup> Jednou z jejich primárních funkcí je uchování a zprostředkování vzpomínky na minulost, a proto zaujímají důležité místo ve struktuře historické paměti národa. Vzhledem ke svému umístění ve veřejném prostoru představují zároveň ideální médium pro komunikaci politických obsahů. Vládnoucí společenská vrstva je často využívá k prosazení a upevnění svých mocenských nároků: interpretuje minulost podle svých potřeb a takto manipulovanou vzpomínku pak veřejně propaguje prostřednictvím pomníků. Z této perspektivy lze pomníky vnímat jako nástroje „symbolické politiky“.<sup>278</sup>

Předpokladem tradičního pomníku je existence jednotného názoru na minulost, jednotné kultury a vyznávání společných hodnot a ideálů uvnitř určité sociální skupiny nebo národa. Jejich zhmotněním podporuje pomník vědomí identity u členů těchto kolektivů. Moderní a postmoderní doba však trpí názorovým relativismem, který má za důsledek popření veškerých univerzálních hodnot. Pomníkový žánr je proto nucen se radikálně transformovat a hledat jak nové společenské uplatnění, tak i tomu odpovídající formální jazyk. Za nejprogresivnější proud bývají v současnosti považovány německé protipomníky, které jsou – vzato do důsledku – popřením tradičního pomníkového konceptu. Vyznačují se nemonumentálností a pomíjivostí, někdy jsou zcela neviditelné. Usilují o reflexi proměn paměti v historickém čase a vzájemného napětí mezi procesy vzpomínání a zapomínání. V těsné souvislosti s dříve potlačovanou vzpomínkou na holocaust tematizují protipomníky originálním způsobem „vzpomínku na zapomnění“.

Výše zmíněná pluralita názorů na minulost, charakteristická pro dnešní dobu, umožňuje značnou svobodu a nevyhraněnost v užívání pomníkových forem. Vedle protipomníků proto stále vznikají i tradiční, figurativní nebo architektonicky řešené pomníky. Jakýsi pomyslný přechod mezi těmito dvěma vyhraněnými skupinami vytvářejí pomníky abstraktních forem, jejichž výhodou je otevřenost vůči různým interpretacím

Koexistenci různých tvůrčích přístupů v rámci pomníkové praxe dokládají památníky vybrané pro případové studie. Zoubkův *Pomník obětem komunismu* zastupuje tradiční, figurální řešení, Fialův *Památník obětem 1. a 2. světové války* se uchyluje k abstrakci,

---

<sup>277</sup> Srov. YOUNG 2004, 289.

<sup>278</sup> REICHEL 1995, 33.

zatímco k nejradiálnějšimu (a zároveň nejsoučasnějšimu) konceptu dospěli bratři Stolínovi a Monika Mitášová v *Památníku bojovníkům a obětem za svobodu vlasti*. Pouze u posledního příkladu je patrné předchozí kritické zamyšlení autorů, a to jak nad současnými uměleckými možnostmi zpředmětnění a uchování paměti, tak i nad současnou rolí a významem pomníků pro společnost.

Z hlediska dějin umění jsou všechny tři realizace svébytnými uměleckými díly, kterým jejich autoři vtiskli jasnou pečeť svého rukopisu a u obou mladších umělců reprezentují navíc důležitý vývojový mezník v kontextu jejich volné tvorby.

Z reakcí české veřejnosti na zkoumaná díla je patrná velká míra konzervativnosti, spojená s nedůvěrou vůči novým, nekonvenčním formám veřejné vzpomínky. Zdá se, že společnost u nás ještě není připravená na otevřenou konfrontaci s vlastní minulostí, jejíž součástí by měly tvořit i diskuze ohledně nově vznikajících památníků a jejich historické výpovědi. Teprve v okamžiku, kdy se všeobecně prohloubí uvažování o pomnících, nastanou podmínky pro vznik odvážnějších pomníkových projektů, které by umožnily větší podíl veřejnosti na uchování historické paměti a tím účinněji naplnily své hlavní poslání.

## 5. Resumé (česky)

Diplomová práce zpracovává téma současné pomníkové (památníkové) tvorby v České republice s důrazem na teoretickou stránkou pomníkového žánru.

V první části, obecně teoretické, autorka systematicky shrnuje poznatky zahraničního bádání v oblasti dané problematiky, uvádí zahraniční příklady a reflektuje nejprogresivnějši světové tendence v pomníkové tvorbě.

V druhé části, zaměřené již konkrétně na české prostředí, zhodnocuje předchozí teoretickou bázi a ilustruje stěžejní aspekty pomníkové problematiky prostřednictvím vybraných případových studií, věnovaných pražskému *Památníku obětem komunismu* od Olbrama Zoubka, libereckému *Památníku bojovníkům a padlým za svobodu vlasti* autorské trojice Stolín – Stolín – Mitášová a rožnovskému *Památníku obětem 1. a 2. světové války* od sochaře Václava Fialy. Exemplární analýzy využívá autorka k detailnějšimu pohledu na společensko-politicko-estetické okolnosti vzniku konkrétních památníků, přičemž se zaměřuje zejména na jejich potenciál pro uchování historické paměti.

Cílem diplomové práce je přispět k vytvoření teoretického zázemí pro současné uvažování o žánru pomníku.

## 6. Résumé (English)

This thesis deals with contemporary monumental and memorial production in the Czech Republic and focuses specifically on the theoretical side of the monumental genre.

The first part systematically summarizes foreign research outcomes in the examined field, shows some concrete examples from abroad, and reflects the most progressive trends in today's world monumental production.

The second part focuses on the Czech background. It is based on the previous theoretical findings and uses three different case studies to illustrate the core aspects of the monumental issue. The case studies deal with the Prague *Memorial to the Victims of Communism* by Olbram Zoubek, the Liberec *Memorial to the Fighters and Fallen for the Country's Freedom* by the artistic trio Stolín – Stolín – Mitášová, and the Rožnov *Memorial to the Victims of the First and Second World War* by Václav Fiala. Exemplary analysis is used for a more detailed description of the social, political, and esthetical context of the creation of the examined memorials, with a special emphasis on their potential to preserve historical memory.

The aim of this thesis is to contribute to the creation of a theoretical basis for the contemporary thinking about the monumental genre.

## 7. PŘÍLOHY

### 7.1. Seznam vyobrazení

[1] Christian Boltanski: The Missing House, 1990, Berlin (Německo), Großhamburger Straße. Reprodukce z internetu:

<http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/berlin/nameplaguesa.jpg>, vyhledáno 21.11.2008

[2] Řím (Itálie), Konstantinův oblouk, 315, mramor, pohled z Via Triumphalis.

Reprodukce z internetu:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/RomeConstantine%27sArch03.jpg>, vyhledáno 30.11.2008.

[3] Jezdecká socha Marca Aurelia (kopie), okolo 165, bronz, Řím (Itálie), Piazza del Campidoglio. Reprodukce z internetu:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Marc\\_Aurel\\_Capitol\\_Roma\\_BW\\_1.JPG](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Marc_Aurel_Capitol_Roma_BW_1.JPG), vyhledáno 30.11.2008.

[4] Christian Daniel Rauch: Jezdecký pomník Bedřicha II. Velikého, 1891, bronz, Berlín (Německo), Unter den Linden.



Reprodukce z internetu:

[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bild:Reiterstandbild\\_Friedrichs\\_des\\_Gro%C3%9Fen\\_2.jpg&filetimestamp=20050621224211](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Bild:Reiterstandbild_Friedrichs_des_Gro%C3%9Fen_2.jpg&filetimestamp=20050621224211), vyhledáno 21.11.2008.

[5] Johann Emil Schaudt / Hugo Lederer: Bismarckův pomník, 1906, granit, Hamburg (Německo), Elbpark, pohled od západu.

Reprodukce z internetu:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Hamburg\\_Bismarck-Denkmal\\_01\\_KMJ.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Hamburg_Bismarck-Denkmal_01_KMJ.jpg), vyhledáno 21.11.2008.

[6] Leo von Klenze: Walhalla (Síň slávy), 1830-1842, břeh Dunaje u Řezna (Německo), pohled do interiéru stavby.

Reprodukce z internetu:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Walhalla\\_innen2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Walhalla_innen2.jpg), vyhledáno 11.12.2008.

[7] Heinrich Strack: Vítězný sloup (*Siegessäule*), 1873, Berlín (Německo), Tiergarten.

Reprodukce z internetu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Siegess%C3%A4ule\\_Berlin](http://de.wikipedia.org/wiki/Siegess%C3%A4ule_Berlin), vyhledáno 11.11.2008.

[8] Josef Fanta: Mohyla míru (Památník bitvy u Slavkova), 1923, Slavkov u Brna.

Reprodukce z internetu:

[http://www.ckkiwi.cz/souteze/foto\\_mesice\\_listopadu/slavkov\\_mohyla\\_miru](http://www.ckkiwi.cz/souteze/foto_mesice_listopadu/slavkov_mohyla_miru), vyhledáno 11.11.2008.

[9] Hrob Neznámého vojína, 1920, granit, Paříž (Francie), umístění pod *Vítězným obloukem*. Reprodukce z internetu:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Unknownsoldier\\_paris.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Unknownsoldier_paris.jpg), vyhledáno 12.11.2008.

[10] Käthe Kollwitz: Truchlící rodiče, 1932, travertín, Vladslo (Belgie), vojenský hřbitov.

Reprodukce z internetu:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Het\\_treurende\\_ouderpaar\\_-\\_K%C3%A4the\\_Kolwitz.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Het_treurende_ouderpaar_-_K%C3%A4the_Kolwitz.JPG), vyhledáno 11.11.2008.

[11] Alfred Hrdlicka: Památník proti válce a fašismu, 1991, mramor a granit, Vídeň (Rakousko), Albertinaplatz. Reprodukce z internetu:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hrdlicka\\_Mahnmal\\_Wien04.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hrdlicka_Mahnmal_Wien04.jpg), vyhledáno 21.11.2008.

[12] Památník Terežín, vznik památníku 1947, Terežín, pevnost, vstupní brána.

Reprodukce z internetu:

<http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/terezin/terezinLFentrance.jpg>, vyhledáno 21.11.2008.

[13] Jakov S. Belopolski / Evžen Vučetyč / Alexander A. Gorpenko / Sarra S. Valerius: Sovětský památník v Treptově, 1949, bronz, různé druhy kamene, Berlín (Německo), Volkspark Friedrichshain. Reprodukce z internetu:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Berlin\\_Treptow\\_Ehrenmal\\_07.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Berlin_Treptow_Ehrenmal_07.jpg), vyhledáno 1.12.2008.

[14] Peter Eisenmann: Památník Židům zavražděným v Evropě za druhé světové války, 2005, pohledový beton, Berlín (Německo), Ebertstraße. Reprodukce z internetu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Holocaust-Mahnmal\\_Berlin\\_2006.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Holocaust-Mahnmal_Berlin_2006.jpg), vyhledáno 11.11.2008.

[15] Micha Ullman: Prázdná knihovna, 1995, Berlín (Německo), Bebelplatz. Reprodukce z internetu: <http://www.well.com/~tom/berlin/bebelplatz.html>, vyhledáno 11.11.2008.

[16] Prázdná knihovna (viz výše) – pamětní deska. Reprodukce z internetu: [http://www.well.com/~tom/berlin/bebelplatz\\_plaque.html](http://www.well.com/~tom/berlin/bebelplatz_plaque.html), vyhledáno 11.11.2008.

[17] Paul Wallot: Budova německého parlamentu (*Reichstag*), 1884-1894, Berlín (Německo), pohled od západu. Reprodukce z internetu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Reichstag\\_building\\_Berlin\\_view\\_from\\_west\\_before\\_sunset.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Reichstag_building_Berlin_view_from_west_before_sunset.jpg), vyhledáno 18.11.2008.

[18] Christo / Jeane-Claude Christo: Zahalení budovy německého parlamentu, 1995, speciální pokovovaná tkanina, Berlín (Německo), pohled od západu. Reprodukce z internetu: <http://www.christojeanneclaude.net/wr.shtml>, vyhledáno 18.11.2008.

[19] Horst Hoheisel: Aschrottova kašna, 1987, Kassel (Německo), Rathausplatz, pohled z výšky na dokončený památník. Reprodukce z internetu: <http://www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/0/64A4BBBE53CEC43C85256FAA006C809F>, vyhledáno 12.11.2008.

[20] Horst Hoheisel: *Denkstein-Sammlung*, 1988-1995, fotografie umělcovy knihy o osudech židovských obyvatel Kasselu, z níž předčítal na svých přednáškách v rámci projektu. Reprodukce z internetu: <http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/images/stonecollectiona.jpg>, vyhledáno 12.11.2008.

[21] *Denkstein-Sammlung* (viz výše), permanentní instalace na kasselském nádraží. Reprodukce z internetu: <http://chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/images/historiestiedaroundstonea.jpg>, vyhledáno 12.11.2008.

[22] Jaroslav Róna: Pomník Franze Kafky, 2003, bronz, Praha, Dušní ul. Reprodukce z internetu: <http://www.jaroslav-rona.cz/cz/pomnik-franze-kafky.html>, vyhledáno 17.11.2008.

[23] Josef Václav Myslbek: Pomník sv. Václava, 1914, bronz, Praha, Václavské náměstí. Reprodukce z internetu: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Wenceslaus\\_I\\_Duke\\_of\\_Bohemia\\_equestrian\\_statue\\_in\\_Prague\\_3.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Wenceslaus_I_Duke_of_Bohemia_equestrian_statue_in_Prague_3.jpg), vyhledáno 10.12.2008

[24] Praha, Národní památník na Vítkově, dok. 1938, pohled na sochu Jana Žižky od Bohumila Kafky. Reprodukce z internetu: <http://www.vets.estranky.cz/fotoalbum/nezarazene/pamatnik-na-vitkove/original/8242>, vyhledáno 15.11.2008.

[25] Otakar Švec: Stalinův pomník, 1955 (- 1962), žula, Praha, Letná, pohled od západu. Reprodukce z internetu: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Letna\\_stalin\\_sousosi.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Letna_stalin_sousosi.jpg), vyhledáno 15.11.2008.

- [26] Barbora Veselá: Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce, 2000, bronz, Praha, rampa pod Národním muzeem.  
Reprodukce z internetu: <http://www.reflex.cz/images/imgdb/original/phpXClrjv.jpg>, vyhledáno 13.11.2008.
- [27] Kopie protokolu o závěrečném vyhodnocení II. kola soutěže na *Pomník obětem komunismu*, osobní archiv Olbrama Zoubka. Foto: autorka.
- [28] Marek Borsanyi: Model soutěžního návrhu na *Pomník obětem komunismu*, 2000, sádra, majetek autora. Reprodukce z časopisu: Pomník obětem komunismu, in: *Architekt XLVI*, č. 11, 2000, 61.
- [29] Ateliér Sporadical (Petr Janda / Jakub Našinec / Aleš Kubalík / Josef Kocián): Památník obětem komunismu, 2006, Liberec, park při Jablonecké ulici.  
Reprodukce z internetu: [http://cooltoora.blogspot.com/2007\\_01\\_01\\_archive.html](http://cooltoora.blogspot.com/2007_01_01_archive.html), vyhledáno 13.11.2008.
- [30] Olbram Zoubek / Jan Kerel / Zdeněk Hölzel: Pomník obětem komunismu, 2002, bronz, beton, Praha, úpatí Petřína, pohled z Karmelitské ul.  
Reprodukce z internetu: [http://www.totalita.cz/pomnik/pomnik\\_praha\\_001.php](http://www.totalita.cz/pomnik/pomnik_praha_001.php), vyhledáno 13.11.2008.
- [31] Pomník obětem komunismu (viz výše), bronzová pamětní deska nesoucí české věnování.  
Reprodukce z internetu: <http://www.estav.cz/zpravy/obeti.asp>, vyhledáno 1.12.2008.
- [32] Jan Kaplický: Nerealizovaný návrh na památník Obětem komunistické diktatury pro pražskou Letnou, 1993.  
Reprodukce z časopisu: Jana TICHÁ & kol.: Památník v Praze Obětem komunistické diktatury in: *Zlatý řez* č. 17, 1998, 53.
- [33] Ateliér AHK architekti (Zdeněk Hölzel / Jan Kerel): Architektonický výkres k projektu *Pomník obětem komunismu*, 2001, koordinační situace, osobní archiv Olbrama Zoubka. Foto: autorka.
- [34] Předseda Konfederace politických vězňů Stanislav Drobný odhaluje čelní sochu památníku. Reprodukce z internetu: <http://www.estav.cz/zpravy/obeti.asp>, vyhledáno 1.12.2008.
- [35] František Novotný / Jaroslav Suchan: Památník I., II. a III. odboje, 1997, Praha, nám. Generála Kutlvašra.  
Reprodukce z internetu: [http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto\\_id=583](http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto_id=583), vyhledáno 13.11.2008.
- [36] Václav Fiala: Památník obětem I. a II. světové války, 1996, dolorit, Rožnov pod Radhoštěm, dolní park. Václav Fiala zakrývá pomník den před slavnostním odhalením. Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 47.

[37] Objednávka na památník (viz výše). Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 23.

[38] Památník po vyleštění na dvoře pana Bělského v Jablonci nad Nisou. Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 32.

[39] Pohled na památník skrze stromy rožnovského parku. Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 61.

[40] Památník obětem I. a II. světové války (viz výše), zrcadlení okolních stromů. Foto: Václav Fiala.

[41] Václav Fiala s plakátem na společnou výstavu s Bohdanem Holomíčkem. Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 41.

[42] Slavnostní odhalení památníku za přítomnosti městských zastupitelů a pamětníků. Foto: Bohdan Holomíček. Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 53.

[43] Maya Lin: *Vietnam Veterans Memorial*, 1982, granit, Washington D.C. (Spojené státy americké).  
Reprodukce z internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Image:IMG\\_2717-vi.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:IMG_2717-vi.jpg), vyhledáno 18.11.2008.

[44] *Samádhi* Mahátmy Gándhího, 1949, granit, Dillí (Indie). Reprodukce z knihy: Václav FIALA: Pomník pro Rožnov, Praha 1997, 6.

[45] Václav Bošтік / Jiří John / Hana Volavková: Památník obětem holocaustu, 1959 (znovuotevření po rekonstrukci 1996), Praha, Pinkasova synagoga. Reprodukce z internetu: <http://picasaweb.google.com/sedlyboy352/4AVPraze#5205878088692524050>, vyhledáno 11.11.2008.

[46] Václav Fiala: Památník obětem heydrichiády (Kamenné zrcadlo), 1999, dolorit, Klatovy, zahrada bývalého sídla gestapa v ul. Národních mučedníků. Reprodukce z internetu: <http://www.vets.estranky.cz/fotoalbum/Vojenska-pietni-mista/Vojenska-pietni-mista-okres-Klatovy/original/3704>, vyhledáno 10.11.2008.

[47] Václav Fiala: Kaple pro Sydney, 2005, dřevo, Sydney (Austrálie). Reprodukce z internetu: [http://artworks.sca-art.cz/342\\_img.php?id=3](http://artworks.sca-art.cz/342_img.php?id=3), vyhledáno 13.11.2008.

[48] Richard Serra: Fulcrum, 1987, zkorodované ocelové pláty, Londýn (Anglie), Liverpool Street Station. Reprodukce z internetu: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/RichardSerra\\_Fulcrum2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/RichardSerra_Fulcrum2.jpg), vyhledáno 29.11.2008.

[49] Jan Stolín / Petr Stolín / Monika Mitášová: Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti, 2000, Liberec, Štefánikovo náměstí, pohled od severovýchodu. Foto: Jan Stolín.

[50] Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti (viz výše), detail rozsvícených nápisů. Foto: Jan Stolín.

[51] Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti (viz výše), rozsvícený památník s návštěvníky. Foto: Jan Stolín.

[52] Průhled vzrostlou vegetací parku na památník, umístěný mimo hlavní osy náměstí. Foto: Jan Stolín.

[53] Pohled od severovýchodu na rozsvícený památník. Foto Jan Stolín.

[54a] [54b] Renata Stih / Frider Schnock: Místa vzpomínání, 1993, Berlín – Bayerisches Viertel (Německo), citace protižidovského zákona z r. 1933 o propuštění židovských úředníků ze státních služeb. Reprodukce z internetu:  
<http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/remembrance/gallery1.html>,  
vyhledáno 3.12.2008.

[55] Rozsvícený památník zve k návštěvě, pohled od severu. Foto: Jan Stolín.

[56] Jan Stolín: Prostorová instalace v rámci samostatné výstavy v galerii Die Aktualität des Schönen, 1998, Liberec. Foto: Jan Stolín.

[57] Jan Stolín: Divákovi skrytá část autorovy instalace v rámci skupinové expozice *Nejasné evidence*, 2000, Dům umění, České Budějovice. Foto: Jan Stolín.

[58] Jan Stolín: Prostorová instalace v rámci skupinové výstavy finalistů Chalupeckého ceny, 2001, Veletržní palác, Praha. Foto: Jan Stolín.

[59] Slavnostní odhalení památníku 8.5.2000, pohled na památník přepásaný národní trikolorou. Foto: Jan Stolín.

[60] Pamětníci druhého odboje ukládají v rámci pietního aktu k památníku urny s prstí ze sedmi bojišť druhé světové války. Foto: Jan Stolín.

## **7.2. Seznam použité literatury**

### **Obecně teoretická část**

1. ASSMANN Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992
2. ASSMANN Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: HARTH Ditrich (ed.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt am Main 1991, 13-35
3. BERG Nicolas / JOACHIMSEN Jess / STIEGLER Bernd (ed.): Shoah - Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, München 1996
4. CULLEN Michael S.: Wo liegt Hitler? Öffentliches Erinnern und kollektives Vergessen als Stolperstein der Kultur, Berlin 1999
5. DIERS Michael (ed.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993

6. FEBEL Gisela / SCHRÖDER Gerhart (ed.): La Piazza. Kunst und öffentlicher Raum. Geschichte – Realitäten – Visionen, Stuttgart 1988
7. FIBICH Peter: Gedenkstätten, Mahnmale und Ehrenfriedhöfe für die Verfolgten des Nationalsozialismus. Ihre landschaftsarchitektonische Gestaltung in Deutschland 1945 bis 1960 (nepublikovaná disertační práce na Technische Universität Dresden), Dresden 1998 / <http://hsss.slub-dresden.de/documents/993471154921-2399/993471154921-2399.pdf>, vyhledáno 11.10.2008
8. FLAGGE Ingeborg (ed.): Architektur in der Demokratie. Kunst im öffentlichen Raum: Kunst im städtischen Alltag, Stuttgart 1991
9. FOSTER Hal / KRAUSS Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLOH Benjamin: Art since 1900, London 2004
10. GILLER Joachim / MADER Hubert/ SEIDL Christina: Wo sind sie geblieben...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992
11. HALBWACHS Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967
12. HEINRICH Christoph: Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München 1993
13. HEMKEN Kai-Uwe (ed.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996
14. HERGER Helmut: Kriegestotengedenken in Hildesheim. Geschichte, Funktionen und Formen (=Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, sv. 17), Hildesheim 2006
15. HOFFMANN Detlef: Das Gedächtnis der Dinge, in: idem (ed.): Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995, Frankfurt / New York 1998, 6-35
16. HOHEISEL Horst: Aschrottbrunnen - Denk-Stein-Sammlung - Brandenburger Tor - Buchenwald. Vier Erinnerungsversuche, in: BERG Nicolas / JOCHIMSEN Jess / STIEGLER Bernd (ed.): Shoah - Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, München 1996, 253-266
17. HOJDA Zdeněk / POKORNÝ Jan: Pomníky a zapomníky, Praha / Litomyšl 1996
18. HOJDA Zdeněk: Pomník – svatyně národa, in: Sacrum et profanum. Sborník stejnojmenného sympozia, Praha 1998, 54–64
19. HUMBLE Malcolm: The Unknown Soldier and the Return of the Fallen. The Political Dimension of Mourning in German Texts from the First World War to the Present, in: The Modern Language Review 4, 1998, 1034-1044



20. HUYSSSEN Andreas: Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne, in: YOUNG James E. (ed.): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens (kat. výst.), München 1994, 9-17
21. HUYSSSEN Andreas: Monumental Seduction. Christo in Berlin, in: idem: Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory, Stanford 2003, 30-48
22. JEISMANN Michael / KOSELLECK Reinhart (ed.): Der Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994
23. JEISMANN Michael (ed.): Mahnmal Mitte. Eine Kontroverse, Köln 1999
24. LOEWY Hanno: Sichtbares und Unsichtbares. Zur Topologie der Erinnerung (Einführung in die Tagung „Literatur und Gedächtnis“, 12. – 13. Februar 1993 in Frankfurt am Main)
25. LOEWY Hanno / MOLTSMANN Bernhard (ed.): Erlebnis-Gedächtnis-Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung, Frankfurt am Main/ New York 1996
26. MAI Ekkehard / SCHMIRBER Gisela (ed.): Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989
27. MALIŠOVÁ Veronika: Pomníky v České republice po roce 1989 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), Olomouc 2002
28. MENKOVIC Biljana: Politische Gedenkkultur. Denkmäler: Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum, Wien 1998
29. MITTIG Hans-Ernst / PLAGEMANN Volker (ed.): Denkmäler im 19. Jahrhundert: Deutung und Kritik, München 1972
30. Neue Gesellschaft für Bildende Künste Berlin-Kreuzberg (ed.): Der Wettbewerb für das Denkmal für die ermordeten Juden Europas - eine Streitschrift, Berlin 1995
31. NIETZSCHE Friedrich: O užitku a škodlivosti historie pro život, in: idem: Nečasové úvahy I, Praha 1992<sup>2</sup>, 83-165
32. NORA Pierre: „Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*, in: Representations 26, 1989, 7-24 / <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>, vyhledáno 3.3.2008
33. PETŘÍČEK Miroslav: Památník jako apel k přítomnosti, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 20
34. REICHEL Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit, München / Wien 1995
35. REICHEL Matthias (ed.): Rudolf Herz / Reinhard Matz: Zwei Entwürfe zum Holocaust-Denkmal in Berlin, Nürnberg 2001

36. RIEGL Alois: Moderní památková péče, HLOBIL Ivo / KRUIS Ivan (ed.), Praha 2003
37. RIESENFELLNER Stefan / UHL Heidemarie: Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Wien / Köln / Weimar 1994
38. ROLOFF Ernst-August: Erinnern-Trauern-Verdrängen? Gedanken über Gedenken und Denkmäler in Braunschweig (=Kleine Schriften 33), Braunschweig 1998<sup>2</sup>
39. SCHARF Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984
40. SCHLUSCHE Günter (ed.): Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedenkkultur, Berlin 2006
41. SCHMIDT-WULFFEN Stephan: Ein Mahnmal versinkt. Ein Gespräch mit Esther und Jochen Gerz, 1987, in: YOUNG James E. (ed.): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens (kat. výst.), München 1994, 42-49
42. SITTE Camillo: Stavba měst podle uměleckých zásad, Praha 1995, 23-26 / 36-40
43. ŠALDA František Xaver: Mor pomníkový, in: Hájemství zraku, Praha 1940, 52-54
44. TABOR Jan (ed.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (kat. výst.), Baden 1994
45. VASAK Alexandra: Sichtbare Erinnerung. Der Umgang mit Denkmälern in Österreich, Frankfurt am Main 2004
46. VAŠKO Imro / ZERVAN Marian: "Ground Zero" diskurz, in: Stavba 2, 2002, 18-23
47. YOUNG James E.: Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten und Denkmäler des Holocausts, in: idem (ed.): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens (kat. výst.), München 1994, 18-40
48. YOUNG James E.: The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in: Critical Inquiry 2, 1992, 267-296 / <http://jstor.org>, vyhledáno 3.3.2008
49. YOUNG James E.: Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany, in: Harvard Design Magazine 9, 1999, 1-10 / <http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/9young.pdf>, vyhledáno 15.6.2008
50. YOUNG James E.: Pamät' / Monument, in: NELSON Robert S. / SCHIFF Richard: Kritické pojmy dejín umenia, Bratislava 2004, 277-292
51. <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/>, vyhledáno 1.11.2008
52. <https://tspace.library.utoronto.ca/citd/holtorf/2.7.html>, vyhledáno 1.12.2008

## **Případové studie**

53. DOLEŽEL Alois: Pomníkové otazníky, in: Informační servis Obce architektů 12/13, 2000 (červenec), 11
54. pokračování: Informační servis Obce architektů 14, srpen 2000, 11
55. DUŠEK Zdeněk: Rehabilitace zmizelých pomníků, in: Věstník Klubu Za starou Prahu XXXII, 2, 2002, 22–23
56. GRUBER Josef / KNOFLÍČEK Zdeněk / MADEROVÁ Marie: Pomníky a pamětní desky v Plzni, Plzeň 1997
57. HRUBEŠ Josef / HRUBEŠOVÁ Eva: Pražské sochy a pomníky, Praha 2002
58. HRUBEŠ Josef / HRUBEŠOVÁ Eva: Ve stínu pražských soch a pomníků, Praha 2003
59. JARKOVSKÝ Pavel: Růžový tank je umělecké dílo, in: Ateliér IV, č. 11, 1991, 3
60. KRUPKA Jakub: Atentát na Heydricha připomene nový pomník, in: Pražský deník č. 124, 2008 (28.5.), 3
61. LINDAUROVÁ Lenka: Pomníky nebo umění ve veřejném prostoru?, in: Art & Antiques I, 2002 (září), 60-65
62. LOSENICKÝ Bronislav: Americký památník v Plzni, in: Ateliér V, č. 15, 1992, 7
63. LUKEŠ Zdeněk: Dvořák. Další pomníkové trauma, in: Architekt XLVI, č. 6, 2000, 83
64. LUKEŠ Zdeněk: Pomníkování - 1. část, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 3, 1995, 23 – 25
65. LUKEŠ Zdeněk: Pomníkování - 2. část, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 4, 1996, 42 – 43
66. LUKEŠ Zdeněk: Pomníkování II, aneb jak to bylo s TGM, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 17, 2000, 30-37
67. MÁDL Karel Borromejský: Pomník na náměstí, in: Volné směry IV, 1930-1, 245-265
68. MACHALICKÁ Jana: Pomníky jsou ilustrací dějin, in: Lidové noviny XV (příloha Kultura), 2002 (23.5.), 17
69. MITÁŠOVÁ Monika: Památník? Na okraj zrkadla v libereckom parku, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 20-21.
70. POSPISZYL Tomáš: Pomníky na současnost, in: Týden XI, č. 35, 2004 (23.8.), 68–69
71. RYBAŘÍK Václav: Pražské obelisky a monolyty (1), in: Kámen č. 6, 2002, 155 – 157

72. SRNSKÝ Stanislav: Málo známé pražské pomníky a památníky, in: Věstník Klubu Za starou Prahu XXXIII, č. 2, 2003, 36–40
73. ŠUMBEROVÁ Vladimíra: Památník bych stihnul, tvrdí David Černý, in: MF Dnes XVI, 2005 (4.5.), SC7
74. ŠVÁCHA Rostislav: Masarykův pomník v Praze, in: Architekt XLIV, č. 25-26, 1998, 29-30
75. VOLF Petr: Pomník padlým hrdinům (Praha-Vokovice), in: Reflex XVI, č. 43, 2005, 76
76. VOLF Petr: Pro paměť i zlost, in: Reflex XV, č. 31, 2004, 30–35
77. VOTRUBOVÁ Andrea: Politicky korektní pomník odboji, in: MF Dnes XVII, 2006 (26.5.), příloha JC3
78. WEWERKA Olga, Ve znamení židovské hvězdy, in: Ateliér XII, č. 7, 1999, 9
79. WITTLICH Petr: Otázka pomníku, in: idem: České sochařství ve XX. století 1890-1945, Praha 1978, 142-157
80. Pomník druhému odboji, in: Listy S.V.U. Mánes č. 1-2, 2006, 15-16
81. Prohlášení VŠUP k růžovému tanku, in: Ateliér IV, č. 11, 1991, 1
82. Umístění pomníku TGM (soutěž), in: Architekt XLIV, č. 25-26, 1998, 25-28
83. Výbor sdružení teoretiků a kritiků výtvarného umění: Stanovisko k růžovému tanku, in: Ateliér IV, č. 11, 1991, 2

### **Olbram Zoubek**

84. BLECHOVÁ Silvie: Volební agitace ustoupila pietě, in: Lidové noviny XV, 2002 (23.5.), 4
85. FRAGNER Benjamin / KAPLICKÝ Jan: Memoriál. 42 let 42 schodů, in: Technický magazín č. 5, 1995, 26-27
86. HOUSKA Kamil / JANIŠ Petr: U pomníku obětem komunismu nebudou Havel, Zeman, Pithart, in: Právo XII, 2002 (15.5.), 2.
87. HULÍNSKÝ Milan: Bude odhalení pomníku ostuda?, in: MF Dnes XIII, 2002 (21.5.), D/2
88. KOHOUTOVÁ Markéta: Pražský památník obětem komunismu v moci úředníků, in: Lidové noviny XIV, 2001 (12.7.), 28.
89. KORYCH Martin: Památník obětem komunismu v Liberci, in: Informační servis Obce architektů č. 13-14, červenec 2006, 1-3
90. LINK Petr: Výbuch poškodil památník, in: MF Dnes XIV, 2003 (11.11.), SC1

91. MACHALICKÁ Jana: Knížák vytáhl do boje proti sochám, in: Lidové noviny XVI, 2003 (18.2.), 1
92. MARGOLIUS Ivan: Site Lines. Memorial to the Victims of Communism, in: Architectural Design č. 3, 2001, 110-111.
93. MIKOLÁŠOVÁ Eva: Knížák vedl protest proti sochám v centru, in: MF Dnes XIV, 2003 (19.2.), D/3
94. Olbram Zoubek: autor pomníku obětem komunismu, <http://www.praha2.cz/default.aspx?id=2037&ido=272&sh=-1121249320>, vyhledáno 11.10.2008
95. Památník obětem komunismu, in: Stavba XIV, č. 1, 2007, 17-21
96. PAUL Jan: Zoubkův pomník – defilé sochařské průměrnosti, in: MF Dnes XIII, 2002 (25.6.), D/5
97. PAUL Jan: Monitor Jana Paula: Soutěž na pomník Obětem komunismu byla fraška, in: Britské listy, 2003 (3.2.) / <http://www.blisty.cz/2003/2/4/art12707.html>, vyhledáno 16.3.2005
98. Pomník obětem komunismu, in: Architekt XLVI, č. 11, 2000, 60 – 61
99. Pomník obětem komunismu u Petřína, in: Večerník Praha XII, 2002 (8.4.), C
100. SLOMEK Jaromír: Masaryka bych neuměl, in: Lidové noviny XIV (rubrika Výtvarné umění), 2001 (19.4.), 27
101. TICHÁ Jana & kol.: Památník v Praze Obětem komunistické diktatury in: Zlatý řez č. 17, 1998, 52-53
102. V Praze byl slavnostně odhalen pomník Obětem komunismu, in: Stavba IX, č. 3, 2002, 3
103. <http://www.virtualtravel.cz/praha-mala-strana/pomnik-obetem-komunismu.html>, vyhledáno 6.12.2008

### **Václav Fiala**

104. FIALA Václav: Pomník pro Rožnov, Praha 1997
105. Fiala a Holomíček vystavují v Rožnově, in: MF Dnes VII, 1996 (17.5.)
106. FIŠER Marcel: Místa soustředěné paměti Václava Fialy, Listy S.V.U. Mánes č. 1, 2000, 22-23
107. GLANC Tomáš: Stopy jmen mrtvých, in: Kritická příloha Revolver Revue sv. 14, 1999, 37-46
108. JANOUŠEK Ivo: Sochy-Stavby Václava Fialy (kat. výst.), Praha 1994

109. Osvobození oslaví odhalením pomníku, in: Region Valašsko 1996 (7.5.)
110. Pomník z kamene ze Zimbabwe, in: Naše Valašsko 1996 (14.5.)
111. TICHÝ Jiří: S Václavem Fialou o pomníku obětem 1. a 2. světové války (rozhovor), in: Ateliér IX, 20, 1996, 16
112. Václav Fiala. Sochy a objekty (kat. výst.), Praha 1997
113. VACHUDOVÁ Božena: Pokus o retrospektivu Václava Fialy (Karlovy Vary: Galerie umění, 12.1.-26.2.), in: Ateliér XIX, č. 5, 2006, 5

### **Jan Stolín**

114. BUBRISKI Wanda, Odpovědnost za život s pomníky in: Architekt XXXIX, č. 4, 1993, 1/6
115. KOUSAL Radim: Jak otrást uspávajícím chodem přirozeného života, in: Stavba VIII, č. 2, 2001, 36 – 37
116. LINDAUROVÁ Lenka: Minimalismus a prostor, in: Umělec V, č. 1, 2001, 88
117. LIŠKA Pavel: Jan Stolín, in: Ateliér XVI, č. 7, 2003, 4
118. RAIMANOVÁ Ivona: Liberecká výstava Socha a město v roce 1969, in: Stavba VIII, č. 2, 2001, 25
119. STOLÍN Jan / STOLÍN Petr: Průvodní zpráva k památníku (archiv autorů)
120. STOLÍN Jan: Památník jako interaktivní bod v městské krajině. Prostor paměti, krajina a interaktivní objekt. (Úvodní text k plánovanému habilitačnímu řízení, archiv autora)
121. Jan Stolín o Památníku padlých v Liberci (Rozhovor s Mgr. Janem Stolínem, autorem projektu Památníku padlých v Liberci. Dotazy klade redakce hnutí Antijeshted) / <http://www.ideon.cz/arch/modules.php?op=modload&name=Audiobanka&file=index&q=f&f=%2FStol%EDn+Jan>, vyhledáno 13.10.2008
122. ŠVÁCHA Rostislav: Bez patosu in: Stavba VIII, č. 2, 2001, 26-27
123. <http://www.stolin.cz>, vyhledáno 18.10.2008
124. <http://www.stolin58.com/>, vyhledáno 18.10.2008
125. <http://kubikova.blog.denik.cz/c/34533/Valecny-pamatnik-na-Stefanikove-namesti.html>, vyhledáno 18.10.2008
126. [http://zpravy.idnes.cz/nejvetsi-hruza-libereckeho-kraje-palac-syner-fna-domaci.asp?c=A070920\\_131153\\_domaci\\_itu](http://zpravy.idnes.cz/nejvetsi-hruza-libereckeho-kraje-palac-syner-fna-domaci.asp?c=A070920_131153_domaci_itu), vyhledáno 25.10.2008



## Internet

<http://bss.sfsu.edu/jacksonc/H317/Holocaust/H317-LO-memorials.htm>, vyhledáno

26.10.2008

<http://www.vets.estranky.cz>, vyhledáno 27.10.2008

<http://www.pametnidesky.estranky.cz>, vyhledáno 27.10.2008

### **7.3. Seznam zkráceně citované literatury**

- ASSMANN 1992                      ASSMANN Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992
- DIERS 1993                              DIERS Michael (ed.): Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993
- FIBICH 1998                              FIBICH Peter: Gedenkstätten, Mahnmale und Ehrenfriedhöfe für die Verfolgten des Nationalsozialismus. Ihre landschaftsarchitektonische Gestaltung in Deutschland 1945 bis 1960 (nepublikovaná disertační práce na Technische Universität Dresden), Dresden 1998
- FLAGGE 1991                              FLAGGE Ingeborg (ed.): Architektur in der Demokratie. Kunst im öffentlichen Raum: Kunst im städtischen Alltag, Stuttgart 1991
- HALBWACHS 1967                              HALBWACHS Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967
- HEINRICH 1993                              HEINRICH Christoph: Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre, München 1993
- HEMKEN 1996                              HEMKEN Kai-Uwe (ed.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996
- HERGER 2006                              HERGER Helmut: Kriegestotengedenken in Hildesheim. Geschichte, Funktionen und Formen (=Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, sv. 17), Hildesheim 2006
- HOFFMANN 1998                              HOFFMANN Detlef: Das Gedächtnis der Dinge, in: idem (ed.): Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995, Frankfurt / New York 1998, 6-35
- HOJDA / POKORNÝ 1996                              HOJDA Zdeněk / POKORNÝ Jan: Pomníky a zapomínky, Praha / Litomyšl 1996

- HRUBEŠ /  
HRUBEŠOVÁ 2003 HRUBEŠ Josef / HRUBEŠOVÁ Eva: Ve stínu pražských  
soch a pomníků, Praha 2003
- JEISMANN /  
KOSELLECK 1994 JEISMANN Michael / KOSELLECK Reinhart (ed.): Der  
Politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne,  
München 1994
- MAI / SCHMIRBER 1989 MAI Ekkehard / SCHMIRBER Gisela (ed.): Denkmal –  
Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute,  
München 1989
- MALIŠOVÁ 2002 MALIŠOVÁ Veronika: Pomníky v České republice po roce  
1989 (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity  
Palackého v Olomouci), Olomouc 2002
- MENKOVIC 1998 MENKOVIC Biljana: Politische Gedenkkultur. Denkmäler:  
Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum,  
Wien 1998
- NORA 1989 NORA Pierre: „Between Memory and History: *Les Lieux de  
Mémoire*, in: *Representations* 26, 1989, 7-24
- REICHEL 1995 REICHEL Peter: Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte  
im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit,  
München / Wien 1995
- TABOR 1994 TABOR Jan (ed.): Kunst und Diktatur. Architektur,  
Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien  
und der Sowjetunion 1922-1956 (kat. výst.), Baden 1994
- VASAK 2004 VASAK Alexandra: Sichtbare Erinnerung. Der Umgang mit  
Denkmälern in Österreich, Frankfurt am Main 2004
- YOUNG 1992 YOUNG James E.: The Counter-Monument: Memory  
against Itself in Germany Today, in: *Critical Inquiry* 2, 1992,  
267-296
- YOUNG 1994 YOUNG James E.: Die Zeitgeschichte der Gedenkstätten  
und Denkmäler des Holocausts, in: idem (ed.): *Mahnmale  
des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*  
(kat. výst.), München 1994, 18-40
- YOUNG 1999 YOUNG James E.: Memory and Counter-Memory. The End  
of the Monument in Germany, in: *Harvard Design Magazine*  
9, 1999, 1-10
- YOUNG 2004 YOUNG James E.: Pamäť / Monument, in: NELSON Robert  
S. / SCHIFF Richard: *Kritické pojmy dejín umenia*,  
Bratislava 2004, 277-292

## **MEMORIAL AND MEMORY IN THE CZECH REPUBLIC AFTER NOVEMBER 1989 (Master Thesis Annotation)**

This thesis deals with contemporary monumental and memorial production in the Czech Republic and focuses specifically on the theoretical side of the monumental genre.

The first part systematically summarizes foreign research outcomes in the examined field, shows some concrete examples from abroad, and reflects the most progressive trends in today's world monumental production.

The second part focuses on the Czech background. It is based on the previous theoretical findings and uses three different case studies to illustrate the core aspects of the monumental issue. The case studies deal with the Prague *Memorial to the Victims of Communism* by Olbram Zoubek, the Liberec *Memorial to the Fighters and Fallen for the Country's Freedom* by the artistic trio Stolín – Stolín – Mitášová, and the Rožnov *Memorial to the Victims of the First and Second World War* by Václav Fiala. Exemplary analysis is used for a more detailed description of the social, political, and esthetical context of the creation of the examined memorials, with a special emphasis on their potential to preserve historical memory.

The aim of this thesis is to contribute to the creation of a theoretical basis for the contemporary thinking about the monumental genre.