

Mahnmal, Denkmal or Monument?

Short analysis of notions connected to artistic manifestations of collective memory in public space

Abstract

The text discusses the notions connected to collective memory and memorial artworks. In the 20th century, interest in memory grew because of traumatic events and grace of technology which have enabled to preserve memories. For some theorists and sociologists such as Andreas Huyssen or Aleida and Jan Assmann memorial works became a kind of tool supporting to get over with trauma. Besides this, memorial works were also considered as a tool to support commemoration. But during the 20th century the criteria for monuments changed and so did the meaning of notion monument. That's why it is important to talk about the meaning of notions connected to collective memory artworks. In Slovak language notions monument and memorial are not so often used. Instead of this there are two notions which can't be correctly translated in English – it is pomník and pamätník. English language translates them both as a monument. However, we can see that in many cases there is some difference between them. Therefore, a Czech art historian Anežka Bartlová links those notions to German notions Mahnmal and Denkmal where the difference of meaning is clear. But there are some examples that prove this linking doesn't work every time. Therefore, we have tried to think about using other notions which are international – monument and memorial. If we name an artwork monument it seems as to accuse it of not being modern. A traditional monument is figurative, vertical, permanent and posed on a pedestal. In her famous text *Sculpture in Expanded Field* Rosalind Krauss mentioned that modern sculpture is completely different from traditional monument. That's why a lot of sculptors don't want to make monuments. So, the nomenclature of memorial works in public space had to change. Some theorists for example James E. Young proposed other notions like contra-monument which opposes characteristics of monument – it is impermanent and often invisible but first of all interactive. For this kind of interactive monuments another notion – a memorial is proposed. For Young the process of commemoration is important. In Slovak language notions monument and memorial are just becoming relevant in the discussion about memorial works because the position of them has been changing just in last few years.

Key words: Mahnmal – Denkmal – monument – memorial – collective memory – trauma

Barbora Tribulová studied Art theory and history at Philosophic department of University of Trnava and at Academy of Fine Arts in Bratislava. Nowadays she is Head of Department of gallery education in Slovak National Gallery and at the same time she is researcher of memorial making in Slovakia at Academy of Fine arts in Bratislava.

tribulova@vsvu.sk

Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Monument proti fašizmu, 1986, Harburg, predmestie Hamburgu, detail monumentu

Pomník, pamätník, či monument?

Stručná analýza pojmov spájaných s výtvarnými prejavmi kolektívnej pamäti vo verejnom priestore

Kľúčové slová: pomník – pamätník – monument – memoriálna tvorba – kolektívna pamäť – trauma

Keď v kontexte moderných úvah o kultúre začali vznikať prvé verejné múzeá, bolo už jasné, že minulosť, história a pamäť majú pre spoločnosť nemalý význam. Špecifické postavenie nadobúdajú predovšetkým v druhej polovici, a najmä koncom 20. storočia vzhľadom na vypäté udalosti predchádzajúceho obdobia, ale aj rozvoj technologických možností uchovávaní. Mnohí filozofi a sociológovia hovoria o muzealizácii, ktorá vstupuje do každodenných životov,¹ čo je dôsledkom práve silného akcentovania minulosti. V USA pôsobiaci nemecký profesor komparatívnej literatúry Andreas Huyssen poukazuje na zmenu spoločenského vnímania minulosti koncom 20. storočia, keď hovorí o ambíciách prevziať

1 Pozri HUYSEN, Andreas: *Prítomnosť minulého: Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 43.



Dušan Jurkovič: Pamätník obetiam fašizmu, 1949, Kremnička

za ňu zodpovednosť.² Tieto ambície vedú k zaznamenávaniu minulosti do histórie a pamäti, pričom práve v celi tohto zaznamenávania je zásadný rozdiel. Ak bola história odjakživa významnou spoločenskovednou disciplínou, neprestáva ňou byť ani naďalej, no približne od druhej polovice 20. storočia jej pamäť začína silno konkurovať. Francúzsky historik Pierre Nora hovorí dokonca o svetovom nástupe pamäti.³ Je preto pochopiteľné, že problematika pamäti výrazne zasahuje aj do oblasti výtvarnej kultúry, kde rozprúdila diskusiu ohľadom memoriálnej tvorby. Nemecká profesorka literárnych štúdií Aleida Assmannová, ktorá sa spolu so svojím manželom dlhodobo venuje problematike kolektívnej pamäti, dokonca hovorí o tom, že umelecké diela sú istým zrkadlom zabúdania a potláčania v rámci kolektívneho vedomia, pretože prinášajú späť do hry aj to, čo súčasná kultúra zaznala.⁴ Na domácej scéne je táto diskusia zatiaľ nekoncentrovaná a čiastková (osobitý záujem sa venuje téme archívu ako princípu uchovávaní).⁵ Aj z toho

² Ibidem, s. 34.

³ NORA, Pierre: Světový nástup paměti. In KRATOCHVIL, Alexander (ed.): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 62.

⁴ ASSMANN, Aleida: *Cultural memory and Western civilisation: Arts of Memory*. New York: Cambridge University Press, 2011, s. 13 – 14.

⁵ V rámci slovenskej umenovednej spisby nebola doteraz publikovaná samostatná monografia venovaná teórii memoriálnej tvorby. Diela sú zahrnuté do súpisov pamiatok či súpisov sochárskych diel v rámci regiónov. Za najkoncentrovanejšie zhnutie je považovaná dvojdielna štúdia Ľubomíra Liptáka *Rošády na piedestáloch* publikovaná v časopise OS, čomu nasvedčuje aj množstvo odkazov práve na túto štúdiu. Záujem o problematiku opäť narastá v poslednom období, ilustruje to aj popularita nedávnej českej publikácie editovanej Anežkou Bartlovou *Manuál monumentu*. Mimo to sa na domácej scéne



Henry Bacon: Lincolnov pamätník, 1922, Washington

dôvodu je potrebné venovať pozornosť pojmom, ktoré s danou problematikou súvisia.

Problematikou kolektívnej pamäti a jej prejavov sa teoretici začali zaoberať už v priebehu prvej polovice 20. storočia a jednými z prvých tematických prác venovaných tejto téme boli štúdie francúzskeho filozofa a sociológa Mauricea Halbwachsa. Ten predstavil tézu, že okrem pamäti individuálnej jestvuje aj pamäť kolektívna, ovplyvnená sociálnym rámcom určitej skupiny.⁶ Podľa neho ľudská pamäť funguje len v rámci kolektívneho kontextu, ktorý môže byť evokovaný rôznymi spoločenskými podnetmi. Tými sú napríklad tradície udržiavané v rámci kolektívu, ale aj isté postoje skupiny voči súčasnosti. Všetko, čo prenikne do pamäti, sa totiž stáva súčasťou sociálneho systému ideí a ten-ktorý systém je závislý od danej sociálnej skupiny či kolektívu. Naše spomienky prechádzajú určitou selekciou a práve tá je v mnohých ohľadoch závislá od postojov a činov skupiny. Tá istá historická udalosť, ten istý fakt sú inak podávané rôznymi skupinami. Do ich prerozprávania sa projektuje určitý spoločenský cieľ. Individuálne uchopenie minulosti je teda závislé od spoločenského vedomia.

Halbwachsova téza nekonzervovanej, neustále znova a znova rekonštruovanej minulosti bola v druhej polovici 20. storočia ďalej rozvíjaná a opätovne

niekoľko výstav či monografií venuje umeleckej tematizácii pamäti či uchovávaní vo forme archívu (osobitne sa tejto téme venuje napr. Daniel Grűň).

⁶ Bližšie pozri HALBWACHS, Maurice: *On Collective Memory*. Preklad a úvodný text Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

premýšľaná ďalšími teoretikmi, pričom jednými z najvýznamnejších sú Aleida a Jan Assmannovci. Tí začali v rámci kolektívnej pamäti rozlišovať pamäť komunikatívnu a kultúrnu. Egyptológ Jan Assmann vyzdvihuje na Halbwachsových tézach vyvrátenie predstavy sociálnej pamäti ako dedičnej a jej posun zo sféry biológie do oblasti kultúry. Z toho vyplýva Assmannova definícia kultúrnej pamäti „*coby souhrnné označení všeho vědění, jež řídí jednání a prožívání určité společnosti ve specifickém rámci vzájemného působení a jež se předává z generace na generaci opakovaným osvojováním a zasvěcováním*“⁷ Aj Assmann zdôrazňuje opakovanú a neustálu aktualizáciu kultúrnej pamäti, ktorá síce vychádza z čohosi stáleho, no práve osvojovaním si minulosti jednotlivými skupinami či obdobiami dochádza k jej neustálej premene. V snahe určovať smerovanie týchto premien prichádza k potrebe spredmetnenia či formovania kultúrnej pamäti, pričom nemalú úlohu tu zohrávajú predmety vizuálnej kultúry. Tie potom na druhú stranu takpovediac ilustrujú opätovné konštruovanie kolektívnej pamäti.

Viacerí teoretici poukazujú na spoločenskú, ale aj individuálnu potrebu reflektovania minulosti pre budovanie vlastnej identity.⁸ Formovanie kultúrnej pamäti prostredníctvom predmetov vizuálnej kultúry potom pomáha presadzovať identitu. A to tak v snahe niektoré momenty minulosti vyzdvihnúť, ako aj v snahe opačnej – zamlčať, respektíve nevynášať príliš na svetlo. Vo svojej štúdii *Nepříjemnosti kritického myšlení* francúzsky filozof Jacques Rancière usvedčuje obrazy z toho, že dokážu hovoriť dvojakou rečou. Na jednej strane prinášajú pripomienku, na druhej strane odhaľujú moment, keď nechceme vidieť kritickú skutočnosť, pretože vieme, že sme za ňu zodpovední.⁹ Podobné momenty vyvstávajú predovšetkým v druhej polovici 20. storočia, pretože po druhej svetovej vojne sa spoločnosť postupne vyrovnáva s jej traumatickými udalosťami. Podľa Aleidy Assmannovej sa potreba reagovať na „*vzrastajúci záujem v otázke (kolektívnej) identity a prenosu na jednej strane a na novú skúsenosť traumatickej alebo »horúcej« minulosti, ktorá nevybledne, na strane druhej*“¹⁰ stáva čoraz aktuálnejšou najmä po roku 1989. K tomuto názoru sa prikláňa aj Andreas Huyssen, pričom však varuje pred prílišným sústredením sa na traumy, či dokonca jej považovaním za ústrednú kategóriu pamäti,¹¹ pretože by to viedlo k značnému skresleniu vnímania pamäti. No bez pojmu trauma sa pri skúmaní pamäti, obzvlášť v 20. storočí, pravdepodobne zaobiš nedá. Najmä preto, že sú to práve traumatické udalosti, ktoré rozohrávajú napätie medzi spoločenským spomínaním a zabúdaním.

Viacerí sociológovia pripisujú úlohu pri udržaní mierového stavu dialogickému zabúdaníu – procesu, pri ktorom sa otvorené rany nemajú zbytočne jatriť, naopak, dochádza k zmiereniu až odpusteniu a nerozdúchávajú sa myšlienky na odplatu za krivdy ich neustálym pripomínaním.¹² Zhodujú sa však v tom, že niekedy v osemdesiatych rokoch 20. storočia amnéziu postupne strieda

anamnéza. Aspoň čo sa týka spoločenského postoja voči udalostiam druhej svetovej vojny. Za príležitosť vedúcu k tejto zmene je zväčša označované striedanie generácií, ktoré znamenalo aj zmenu pozície voči kritickým témam. Dôvodom na zmenu bolo pravdepodobne pretrvávajúce napätie aj napriek dlhodobému dialogickému zabúdaníu. Ako sa ukázalo, až spoločné spomínanie viedlo k postupnému uvoľneniu. „*Díky tomu, že oběť není ponechána sama se svou vzpomínkou a její perspektivu zároveň sdílají potomci pachatelů v »anamnetické solidaritě« (Johann Baptist Metz), může se dějinné trauma stát základním kamenem společné budoucnosti.*“¹³

Aleida Assmannová potom rozlišuje dva druhy spoločenského spomínania – také, ktorého cieľom je zabrániť zabúdaníu, alebo spomínanie terapeutické, ktorého cieľom je národná a sociálna integrácia. V prípade terapeutického spomínania sa často spomína preto, aby sa zabudlo – opätovným prežívaním minulosti sa s ňou dá lepšie vyrovnáť. Dôležitú úlohu tu zohrávajú umelecké diela a procesy, ktoré opätovné prežívanie umožňujú. Paradoxne sú však niektoré diela usvedčované z podielu na procese zabúdania. Sú to práve diela memoriálnej tvorby, ktoré preberajú funkciu pamätníka, vykonávajú spomínanie, a tým zbavujú spoločnosť potreby pamäti. „Čím viac monumentov existuje, tým sa minulosť stáva neviditeľnejšou a tým ľahšie je zabudnúť.“¹⁴

Najmä v prípade udalostí druhej svetovej vojny a holokaustu však vstupuje do hry ešte ďalší pojem – rozpomínanie. Nie je totožné so spomínaním, pretože spomínajú osoby, ktoré dané udalosti zažili. Rozpomínať sa však môže aj celá nasledujúca generácia, ktorá do kontaktu s týmito udalosťami prichádza len sprostredkované, vďaka spomínaniu svedkov. Pojem rozpomínanie je úzko spätý s Platónovou filozofiou a jeho koncepciou sveta ideí. Práve svet ideí je ten, na ktorý sa rozpomíname, a podľa obrazu, ktorý sa nám pri rozpomínaní tvorí, formujeme svet vecí. Na podobnom princípe dislokovaného znaku funguje rozpomínanie aj v diskusii o kolektívnej pamäti a memoriálnej tvorbe. V čase postupného dožívania pamätníkov vojny je táto diskusia živá vytváraním obrazov „ideových“ udalostí a ich kontextov, aby sa tak podporilo rozpomínanie spoločnosti na významnú dejinnú epochu, ktorá by nemala upadnúť do zabudnutia, aby sa podobná situácia už nikdy neopakovala. Dôležitú úlohu tu opäť zohrávajú vizuálne diela ako sprítomnená a neraz zhmotnená forma týchto obrazov. Je teda namieste zaoberať sa dielami memoriálnej tvorby ako nástrojov kolektívnej pamäti, pričom umelecko-vedná perspektíva môže ponúknuť iné pohľady a nové poznatky k danej problematike. Sama si však musí najprv poradiť s pojmoslovím, ktoré s memoriálnou tvorbou súvisí. Najmä pre iné kategórie klasifikácie, ale aj preto, že memoriálna tvorba sa v mnohých prípadoch prelína s tvorbou neumeleckou.

Tie najfrekvencovanejšie pojmy spájané s memoriálnou tvorbou sú pomník a pamätník, ale aj monument a memoriál. Posledné dva pojmy majú medzinárodný charakter a zvyknú sa v rovnakom význame používať vo viacerých jazykoch. Pre prvé dva pojmy nemá každý jazyk svoj ekvivalent. Napríklad

7 ASSMANN, Jan: Kolektivní paměť a kulturní identita. In KRATOCHVIL 2015, ref. 3, s. 51.

8 Ibidem, s. 54; HUYSEN, Andreas: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995, s. 249.

9 RANCIÈRE, Jacques: *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, s. 28.

10 ASSMANN 2011, ref. 4, s. xi.

11 HUYSEN 2005, ref. 1, s. 23.

12 ASSMANN, Aleida: Od kolektivního násilí ke společné budoucnosti. Čtyři modely, jak zacházet s traumatickou minulostí. In KRATOCHVIL 2015, ref. 3, s. 242.

13 Ibidem, s. 245.

14 HUYSEN 2005, ref. 1, s. 53.



Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Monument proti fašizmu, 1986, Harburg, predmestie Hamburgu, celok a detail monumentu

angličtina pre ne používa práve spomínané pojmy monument a memorial. V slovenskom synonymickom slovníku sa pomník, pamätník a monument vyskytujú ako synonymá, pričom sa k nim zaraďujú aj náhrobok alebo socha. Memorál sa v týchto synonymách nenachádza, pretože je to cudzie slovo a ako také sa v našom kontexte spája skôr so športovými pamätnými udalosťami.¹⁵ Očividne medzi všetkými vyššie uvedenými pojmami jestvujú isté, v niektorých prípadoch väčšie, významové odchýlky. Práve tie poukazujú na kritické momenty memoriálnej tvorby a fungovania kolektívnej pamäti.

Všetky uvedené pojmy majú spoločný slovný základ – pamäť, hoci pri pojme monument treba siahnuť po latinskom slovníku, aby tento základ bol zjavný. Moneo totiž znamená predpovedať, upozorňovať alebo pripomínať. U nás sú skôr používané pojmy pomník a pamätník. Otázka je, v ktorom prípade ktorý pojem použiť. Obdobne sa príbuzné, no významovo odlišné pojmy využívajú v nemeckom jazyku, kde okrem pojmu monument aplikujú aj pojmy *Mahnmal* a *Denkmal*, ktoré sa do slovenského jazyka prekladajú ako pomník alebo pamätník. Tu je však koreň slova v odlišnom význame návodom na uchopenie rozdielu aj medzi slovenskými pojmami. Sloveso *denken* má viacero významov, no tie najfrekvencovanejšie sú myslieť alebo uvažovať. Vo vzťahu k memoriálnej tvorbe by teda *Denkmal* mal byť taký druh monumentu, ktorý má nabádať k úvahám a zamysleniu napríklad nad skutkami nejakej osobnosti. Naproti tomu *mahnen*

15 KRÁLÍK, Ľubor: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: Veda, 2015, s. 345.



Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Monument proti fašizmu, 1986, Harburg, predmestie Hamburgu, detaily monumentu

znamená upozorňovať, vyzývať či upomínať. *Mahnmal* by potom mohol predstavovať memoriál, ktorý upozorňuje na nejaké udalosti a vyzýva k pripomínaniu, či upomína až varuje pred opakovaním podobných udalostí. Anežka Bartlová v publikácii *Manuál monumentu* spája tieto definície so slovenskými, respektíve českými pomenovaniami – *Denkmal* ako pamätník a *Mahnmal* ako pomník. To znamená, že z jej pohľadu je pamätník venovaný skôr akémusi pozitívnemu pripomínaniu pamätných činov a udalostí. Pretože takto pozitívne pripomínať sa zvyknú najmä skutky rôznych osobností (vedcov, národných dejateľov a pod.), môže dochádzať ku skreslenej predstave, že pojem pamätník sa spája s osobnosťami, zatiaľ čo pomník sa viaže skôr na pamätné udalosti. Bartlová však pojem pomník spája s takým druhom monumentu, ktorý upozorňuje skôr na negatívne momenty v histórii (vojny, tragédie a pod.), na momenty, na ktoré by sme nemali zabúdať, aby sa minulosť neopakovala.¹⁶

Zdá sa, že takýto výklad pojmov sa zažil najviac, a veľa pomníkov a pamätníkov nesie svoje pomenovania podľa tohto členenia – napríklad je pamätník SNP, pretože má pripomínať silu odboja, ale pomník druhej svetovej vojny, pretože pripomína udalosti, na ktoré spomínáme neradi, ale nemali by sme na ne zabúdať. Sú však prípady, ktoré vyššie spomenutý výklad pojmov vyvracajú. Ako napríklad pamätník obetiam v Nemeckej. Ten sa nazýva pamätníkom aj na stránkach

16 BARTLOVÁ, Anežka: *Manuál monumentu*. Praha: UMPRUM, 2016, s. 18.

Múzea Slovenského národného povstania¹⁷ aj napriek tomu, že nejde o pozitívne pripomínanie. V tomto prípade však môžeme vnímať použitie pojmu pamätník z hľadiska širšieho kontextu. V Nemeckej je pamätník obetiam súčasťou pamätníka SNP. No ďalšou výnimkou je napríklad pamätník obetiam holokaustu¹⁸ alebo pomník Georga Rafaela Donnera,¹⁹ oba na Rudnayovom námestí v Bratislave. Zdá sa, že Bartlovou ponúkané aplikovanie nemeckých pojmov na domácej pôde tak úplne nefunguje. Koniec koncov sama píše, že ani v Nemecku neplatí striktné dodržiavanie členenia.

Okrem toho, odvolávajú sa aj na Milenu Bartlovú, ponúka Anežka Bartlová inú, hierarchickú interpretáciu pomníka a pamätníka, kde pomník je pojem nadradený, definovaný ako „sochařsky či architektonicky formovaný objekt či prostor nadaný určitým poslaním: někomu je určen a někomu (zpravidla současnému) má za úkol něco připomínat.“²⁰ Pamätník je potom taký druh pomníka, ktorý je umiestnený na autentickom mieste udalosti, prípadne spomína aj pamätník inštitucionálny, keď je nositeľom pamätnej myšlienky inštitúcia, a vtedy nemusí byť pamätník priamo spätý s konkrétnym miestom. Napríklad Gymnázium Andreja Kmeťa v Banskej Štiavnici je akýmsi rozšírením lokálneho pamätníka tejto osobnosti spolu s pomníkom na malom námestíčku medzi Akademickou ulicou a Ulicou Andreja Kmeťa, ako aj spolu s horskou chatou Andreja Kmeťa na vrchole Sitna – najvyššieho kopca v okolí.

Táto interpretácia pojmov sa zdá byť rovnako prijateľná, hoci v predchádzajúcom prípade má použitie slov aj akúsi etymologickú logiku – pamätník ako ten, čo ukladá spomienky na to, čo má pre spoločnosť význam, a pomník ako ten, čo upomína – nezabudni! Etymologická logika v prípade pamätníka ako pomníka na autentickom mieste však nefunguje. Napriek tomu sa zdá, že táto interpretácia je na domácej scéne relevantná. Napokon vysvetľuje aj pamätník v Nemeckej aj pamätník holokaustu v Bratislave. Veď na dnešnom Rudnayovom námestí pôvodne stála synagóga a židovská štvrť. No kým pamätník Ľudovíta Štúra môže stáť na mieste bývalého korunovačného pahorku, teda mieste preň veľmi neautentickom, na mieste posledného odpočinku Ľudovíta Štúra, teda mieste veľmi autentickom, sa nachádza jeho pomník. Pomník sa totiž okrem iného dá vykladať aj ako náhrobok, čo celú situáciu ešte komplikuje. Náhrobok najčastejšie neupozorňuje na minulosť, na ktorú by sme nemali zabudnúť, aby sa neopakovala, a vždy je veľmi autenticky spätý s miestom posledného odpočinku osobnosti, ktorej je venovaný. Na istý rozdiel vo vnímaní pomníka ako náhrobku však upozorňuje historik Ľubomír Lipták, keď píše, že „na hroboch sa pripomína, pri pomníkoch slávi.“²¹ Zdôrazňuje tak politickú funkciu pomníkov. K podobným záverom dospieva aj americký profesor kunsthistórie Kirk Savage, keď poukazuje na memoriálnu funkciu hrobu založenú na autentickom mieste. Veľmi dôležitý je pri tom fakt, že na hrob prichádzajú spomínať pozostalí, tí, čo osobu poznali, a teda môžu mať na ňu uchované spomienky. Naproti

tomu memoriálne diela sú miestami spoločenského „zážitku“, pričom dôležitý je moment emocionálneho prežívania. To podľa Savagea vedie k tomu, aby sa o monumentoch začalo opäť hovoriť a uvažovať ako o umeleckých dielach vo verejnom priestore.²² Hoci Ľubomír Lipták sa pridáva takpovediac na jeho stranu, keď, citujúc Štefana Holčíka, bráni pomníky pred politickými „rošádami“ argumentujúc práve statusom umeleckého diela,²³ v tom istom texte napríklad vyníma pamätník v Kremničke z pozície monumentu a ustanovuje ho iba ako miesto zamyslenia.²⁴ Okrem toho Lipták definície pojmov pomník, pamätník, monument vôbec nerieši, navyše samotný pamätník v Kremničke nazýva pomníkom. To by sa dalo vysvetliť tým, že ho vníma ako miesto masového hrobu, no na prvý pohľad používa pomník a pamätník ako synonymá. Prečo teda to vymedzenie sa voči monumentu? Čím sa v jeho ponímaní monument líši od pomníkov a pamätníkov? Proti vlastnostiam monumentu, ktoré však v texte nepribližuje, stavia moment miesta (masového hrobu) a symboliku kríža, ktorú tu považuje za úplne spontánnu. Zdá sa teda, akoby monument v jeho ponímaní bol čímsi nespontánnym, vytvoreným s určitým zámerom. Štúdia *Rošády na piedestáloch* (pokračovala aj v ďalšom čísle periodika) mala u nás pomerne veľký ohlas, pretože ide o jeden z prvých textov, ktorý sa venuje téme memoriálnej tvorby. Je však písaný z pozície politickej histórie a ohlas²⁵ si pravdepodobne vyslúžil práve pre analýzu socio-politického významu narábania s memoriálnymi objektmi. Definíciami pojmov sa veľmi nevenuje. Ostatne, s vyjasnením pojmov je na domácej scéne vôbec problém.

Ako sa ukazuje, nie je možné celkom objasniť, ako sa pojmy pomník a pamätník používajú. Ani riešenia ponúkané Anežkou a Milenou Bartlovými neviesli do problematiky viac svetla. Pomník by síce mohlo byť dielo, ktoré má určitú varovnú funkciu, a pamätník by mohol byť skôr oslavný, no niekoľko príkladov ukázalo, že tento princíp nie vždy platí. Podobne ako nie vždy platí, že pamätník je takým pomníkom, ktorý je spojený s autentickým miestom, alebo je inštitucionalizovaný. Do tejto spleti potom ešte vstupuje aj pomník ako náhrobok alebo pamätník ako osoba či diár. Ak tieto pojmy na domácej scéne nie sú jasne definované a ani vymedzované jeden voči druhému, má potom vôbec zmysel podobné vymedzenia a definície hľadať? Veď v synonymickom slovníku sú rovnocenné a aj historické vedy a politika ich očividne vnímajú ako synonymá. No ak sa pripustí jestvovanie odlišného prístupu k memoriálnym prejavom bez ohľadu na to, ako sa momentálne pomenujú, potom určite má zmysel podčiarknuť tento odlišný prístup odlišným pomenovaním. Z hľadiska výtvarného poňatia je totiž nezanedbateľné, či má mať dielo oslavný charakter a byť istým prejavom pocty, alebo má skôr apelovať na diváka. Na upozornenie na to, že sa niečo na danom mieste udialo, stačí aj náznak, nejaké „gesto“, ktoré vytrhne diváka z bežného prostredia. Na to, aby bolo možné niekoho alebo niečo oslavovať a vzdávať mu pocty, je potrebná istá dávka narácie. Autorovi budúceho memoriálneho objektu

17 Pozri <http://www.muzeumsnp.sk/expozicie/kulturna-pamiatka-nemecka/> [cit. 30.7.2018].

18 Pozri napríklad <http://zilina-gallery.sk/picture.php?/41540/category/3064> [cit. 30.7.2018].

19 Pozri <https://www.pamiatky.sk/po/po/Details?id=259> [cit. 30.7.2018].

20 BARTLOVÁ 2016, ref. 16, s. 17.

21 LIPTÁK, Ľubomír: Rošády na piedestáloch. In *OS – Fórum občianskej spoločnosti*, 1998, č. 11, s. 30.

22 SAVAGE, Kirk: *Monument wars*. Los Angeles: University of California Press, 2009, s. 21.

23 LIPTÁK 1998, ref. 21, s. 35.

24 Ibidem, s. 32.

25 Takto text zhodnotil napríklad aj Martin Bútora vo vyjadrení pre denník *Sme* po Liptákovej smrti. Dostupné na <https://www.sme.sk/c/1140843/zomrel-historik-lubomir-liptak.html> [cit. 30.7.2018].

by jasnejšie definície a zjavné odlišenie funkcie určite pomohli. Preto sa zdá byť návrh Anežky Bartlovej prevziať nemecké členenie tým najjednoduchším spôsobom riešenia tohto problému. A to aj preto, že napríklad v angličtine a francúzštine takéto rozlišovanie nie je, používajú sa len pojmy *monument* a *memorial*, respektíve *mémorial*.

Ako už bolo spomenuté, v slovenskom jazyku má memoriál veľmi špecifický charakter – športového podujatia na čiusi počesť. S výtvarnou tvorbou sa spája skôr pojem monument. Ten však, ako už naznačil text Ľubomíra Liptáka, nemusí byť vždy prijímaný s nadšením, najmä v oblasti umeleckej scény. Na to poukazujú aj niektorí zahraniční teoretici. Na druhej strane podľa Andreasa Huyssena napriek tomu, že monumentálnosť a monumentalizmus sú všeobecne hanobené, „pojem monumentu ako pamätníka alebo spomienkového verejného podujatia slávi triumfálny návrat“²⁶ Je možné, že v rámci tohto „triumfálneho návratu“ sa postupne ustáli jeho pozícia aj na domácej scéne a stane sa popri pojmach pomník a pamätník rovnocenne používaným. Na druhej strane, jeho význam je neustále spochybňovaný najmä v súčasnosti. Vyplýva to z konfliktu monumentálnosti a aktuálnosti či modernosti umenia.

Andreas Huyssen obviňuje monumenty z viacerých dôvodov: „*Monumentálne je podozrivé esteticky preto, lebo sa viaže na zlý vkus devätnásteho storočia, na gýč a na masovú kultúru. Politicky je podozrivé preto, lebo ho vnímame ako predstaviteľa nacionalizmu devätnásteho storočia a totalitarizmu dvadsiateho storočia. Sociálne je podozrivé preto, lebo je privilegovaným spôsobom vyjadrenia masových hnutí a masovej politiky. Eticky je podozrivé preto, lebo v uprednostňovaní veľkosti sa vyžíva v nadľudskosti, v úsilí ohromiť jednotlivca. Psychoanalyticky je podozrivé preto, lebo sa viaže na narcistické veľikášstvo a pomyselnú celistvosť.*“²⁷ Hoci by sa mohlo zdať, že pre perspektívu umenia je podstatná len prvá výčitka, ani tie ostatné by nemali byť zanedbateľné. Monument, či pomník, či pamätník, je a aj by mal byť vecou politickou, teda záležitosťou verejnosti. V rámci svojej prednášky na Vysokej škole výtvarných umení v októbri 2017, venovanej verejnému priestoru, Milena Bartlová poukazovala aj na politickú funkciu monumentu. Naznačila, že jedným z kritérií posudzovania kvality monumentu by malo byť aj to, ako funguje ako miesto politických stretnutí. Je potom pochopiteľné, že dochádza minimálne k vnútornému rozporu, ak Huyssen tvrdí, že monumentálne je politicky podozrivé pre spájanie s nacionalizmom a totalitarizmom. Zdá sa, že z tohto hľadiska by bolo vhodnejšie upustiť od pojmu monument, aby sa podobnému rozporu predišlo. O to viac, ak sa monument spája so snahou ohromiť a zavádza nadľudskosťou. Ale robí to skutočne?

Vo svojej štúdii o memoriálnom areáli vo Washingtone Kirk Savage používa príklad Lincolnovho pamätníka, ktorého súčasťou sú dva Lincolnové prejavy, v tom čase publikované aj v tlači a dnes už bežne dostupné prakticky všade. Savage si kladie otázku, aký má význam prichádzať na miesto bez historického významu a čítať text, ktorý môže byť čítaný kdekoľvek inde. Jeho odpoveďou je aura monumentu.²⁸ Tá je z veľkej časti tvorená monumentálnymi rozmermi,

26 HUYSEN 2005, ref. 1, s. 54.

27 Ibidem, s. 64.

28 SAVAGE 2009, ref. 22, s. 6.

drahým trvácim materiálom – mramorom a symbolikou posvätného. Architektúra monumentu totiž vychádza z antickej chrámovej architektúry. Práve tieto faktory vytvárajú efekt nadľudskosti. Napriek tomu, že miesto nemá historický význam, návštevník ho interpretuje ako veľmi dôležité. A interpretuje ho tak vďaka výtvarnej stránke, ktorá je formovaná tak, aby upriamila diváku pozornosť. Čo sa vizuálnej stránky monumentu týka, profesorka amerických štúdií Erika Dossová hovorí o určitom štýle tradičného monumentu. Opisuje ho ako figuratívny, vertikálny a umiestnený na podstavci,²⁹ teda čosi na prvý pohľad nebudiace príliš veľký estetický záujem, no nepochybne snažiac sa ohromiť.

Zdá sa, že jestvujú isté predpoklady, ako by mal monument vyzeráť a pôsobiť. Okrem figuratívnosti, vertikality a podstavca sa uňho predpokladá aj trvácny materiál.³⁰ Takáto charakteristika podľa amerického profesora východných štúdií Jamesa E. Younga odporuje vnímaniu monumentu v kontexte moderného umenia a kultúry. Odvolávajú sa na Lewisa Mumforda upozorňuje na to, že to, čo chce byť moderné, nemôže zároveň chcieť byť nemenné.³¹ Preto zavádza pojem kontramonument, ktorý provokuje, mení sa, až stráca, a predovšetkým vyžaduje interakciu.³² Podľa neho sa totiž tradičný monument stáva pre verejnosť neviditeľným, pretože od diváka prakticky nič nevyžaduje. Naopak, samotný monument supluje pripomínanie – aktivitu, ktorá by mala zostať na verejnosti. Na neviditeľnosť monumentu upozorňuje aj Andreas Huyssen, rovnako v súvislosti so snahou o popieranie princípov tradičného monumentu, keď ako príklad uvádza zahalenie Ríšskeho snemu v Berlíne umeleckou dvojicou Christo a Jeanne-Claude. No hoci sa zdá, že monumentu hrozí zavrhnutie, minimálne zo strany umeleckej scény, Huyssen predsa len na inom mieste vyzdvihuje aj niektoré jeho pozitíva, akým je napríklad schopnosť upútať publikum nespokojné s neustálou simuláciou a mihotáním mediálnych kanálov.³³ Akoby odrazu trvácnosť a monumentálnosť boli výhodou. Z čoho teda pramení konflikt pomenovania objektu monumentom a snahy povýšiť ho na umelecké dielo? Je monument naozaj nezlučiteľný s umeleckou tvorbou? Prečo sa umelci bránia tomu, aby ich dielo bolo označené za monument?³⁴

Týmito otázkami sa okrem iných zaoberá aj Milena Bartlová, keď polemizuje s dôvodmi odopierania umeleckého statusu monumentu kvôli predstave o apolitickosti umenia.³⁵ Monument totiž apolitický nie je a vo svojej podstate ani byť nemôže, keďže jeho funkciou by malo byť nabádať politickú verejnosť k pripomínaniu. Vzťah k politike predstavuje v prípade monumentu problém, pretože sa zdá, že sú jej podriadené aj umelecké ambície. Najrozšírenejší je predpoklad, že autor monumentu musí jeho formu podriadiť vkusu širšieho

29 DOSS, Erika: *Memorial mania. Public feeling in America*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, s. 37.

30 BARTLOVÁ, Milena. Pomník: paměť, moc, komunikace a hlavně umění. In BARTLOVÁ 2016, ref. 16, s. 46.

31 YOUNG, James E.: The German Counter-Monument. In MITCHELL, W.J.T. (ed.): *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1990, s. 54.

32 Ibidem, s. 59.

33 HUYSEN 1995, ref. 8, s. 255.

34 Erika Dossová uvádza výroky niekoľkých umelcov, ktorí uprednostňujú pomenovanie *memorial* pred pojmom monument, pretože naznačuje niečo uniformné a oslavné. Pozri DOSS 2010, ref. 29, s. 39.

35 BARTLOVÁ M. 2016, ref. 30, s. 49.



Dušan Kuzma: Pamätník SNP, 1966 – 1969, Banská Bystrica



Jozef Jankovič: Obete varujú, 1969, Pamätník SNP, Banská Bystrica

publika, respektíve jeho schopnosti porozumieť. To vysvetľuje charakterizovanie tradičného monumentu ako figuratívneho a na podstavci. Na druhej strane však Bartlová tvrdí, že práve „umělecká kvalita je patrně zásadním parametrem, který umožňuje pomníku naplňovat jeho funkci připomínky“. A dodáva, že „víra v údajnou samostatnou schopnost umělecké výpovědi, která má být vlastní právě »srozumitelným« formám a zejména realistickému stylu, je na počátku 21. století stejným reliktem z dějin idejí, jako sto padesát let stará představa o autonomním uměleckém gestu, nezávislém na společnosti. A nakonec, pouze kvalitní umělecké dílo má šanci (i když nikoli nutně zajištěnou), že zůstane stát na svém místě i v situaci, kdy jeho politická výpověď přestane být aktuální.“³⁶ Konstatuje tiež, že monument, ktorý na svojom mieste nezostane a dostane sa do múzea, prestáva byť monumentom a stáva sa sochou. A umelci, zdá sa, chcú byť radšej sochári ako tvorcovia monumentu. No ak monument od toho, aby sa stal sochou, delí iba umiestnenie vo verejnom priestore, potom by to znamenalo, že sochári sa budú tvorbe vo verejnom priestore vyhýbať. Čo sa, našťastie, nedeje, pretože medzi sochou a monumentom toho stojí trochu viac. Tejto problematike sa venuje jeden zo zásadných textov Rosalind Kraussovej *Socha v expandovanom poli*. Kraussová v úvode spája logiku sochy s logikou monumentu, pričom uvádza niekoľko príkladov sochárskych diel vo verejnom priestore, pre ktoré je charakteristická už spomínaná vertikálna, figuratívna a umiestnenie na podstavci. Zdôrazňuje

36 Ibidem, s. 50 – 51.

práve úlohu podstavca pre vnímanie diela, keď podstavec je prostredníkom medzi reálnym miestom a reprezentačným znakom.³⁷ To podstavec upozorňuje okoloidúcich na to, že sa pozerajú na dielo, ktoré čosi reprezentuje. Odstránením podstavca v začiatkoch modernistického sochárstva dochádza k „bezmiestiu“ a negácii monumentu. Socha už nie je s monumentom stotožňovaná. Monument sa stal akýmsi reliktom predchádzajúcich období. Je potom pochopiteľné, že moderní a súčasní sochári sa podľa Eriky Dossovej snažia voči pojmu a tvorbe monumentu vymedziť.³⁸ Preto sa v súvislosti s kolektívnou pamäťou uprednostňuje čoraz viac pojem *memorial*, aspoň v anglicky hovoriacich krajinách. No v našom prostredí sa tento pojem s umeleckou tvorbou príliš nespája.

Erika Dossová vo svojej publikácii *Memorial Mania* venuje konfliktu pojmov monument a *memorial* samostatnú podkapitolu. Okrem iných v nej cituje aj architekta múzea holokaustu vo Washingtone Jamesa Ingo Freeda, podľa ktorého sa pod pojmom monument skrýva čosi oslavné. Monument vníma ako niečo, čomu sa vzdáva úcta. Čo sa do kontextu pripomínania holokaustu príliš nehodí. Preto uprednostňuje pojem *memorial*. Zmeny postoja k monumentu dáva koniec koncov do súvislosti so zintenzívnenou snahou pripomínať holokaust aj

37 KRAUSS, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field. In *October*. Vol. 8, 1979, s. 33. Dostupné na <https://www.jstor.org/stable/778224> [cit. 3.8.2018]. Hoci text reaguje na situáciu sedemdesiatych rokov minulého storočia, poukazuje na princíp zmeny vnímania (nielen) sochárskeho diela, pričom krok späť – k pôvodnému vnímaniu už nenastal, nanajvýš sa dnes sochárska a memoriálna tvorba musia vyrovnávať s novými aktuálnymi prístupmi k umeniu. Práve preto je štúdiu aj naďalej relevantná.

38 DOSS, Erika, ref. 29, s. 45.

James E. Young a istým spôsobom sa k nemu pripája aj Andreas Huyssen, keď, odvolávajúc sa práve na Younga, konštatuje, že téma holokaustu v memoriálnej tvorbe priniesla nové výzvy modernej soche. Len ťažko si totiž predstaviť figuratívne monumenty holokaustu zobrazujúce umučené postavy alebo naopak estetizáciu teroru. A hoci Huyssen hovorí o nových kritériách a intertextualite, stále používa pojem monument. Upozorňuje však, že kritérium trvácnosti už platiť nemôže, pretože samotná historiografia sa stala viac premenlivou.³⁹ Rovnako Erika Dossová hovorí o dielach, ktoré sú viac procesuálne, a tým pádom sa z jej pohľadu nedajú zastrešiť pojmom monument.⁴⁰

To nás privádza späť k Youngovi a jeho konceptu kontramonumentu. Zavrnutie pojmu monument súvisí s tým, čo tento pojem predstavuje, teda aj s novými požiadavkami na memoriálnu tvorbu. Ak Youngovi nestačí pojem *memorial*, je to zrejme preto, že sa snaží nové nároky otvorene vymedziť voči prostriedkom tradičného monumentu. Úvahám a argumentom v prospech súčasnej memoriálnej tvorby venoval celú publikáciu *The Stages of Memory*,⁴¹ v ktorej sa podrobne venuje niekoľkým významným súčasným memoriálom a predovšetkým súvislostiam, ktoré ovplyvnili ich vznik. Sám používa pojem *memorial*, pretože vo väčšine prípadov nejde o čisto sochárske dielo. Young bol členom komisií rozhodujúcich o výbere autorských tímov niektorých pamätných miest, napríklad pri Ground Zero. Dôležitým výstupom publikácie je formulovanie požiadaviek na súčasnú memoriálnu tvorbu. Pri analýze konkrétnych prípadov Young upozorňuje na rôzne hľadiská a štádiá spomínania predovšetkým pri traumatických udalostiach. Za dôležité považuje rovnako vytvorenie priestoru pre spomínanie ako vytvorenie priestoru pre rozpomínanie. Inými slovami, memoriál by mal zohľadňovať tak pozostalých, ako tých, ktorých sa udalosti bezprostredne nedotkli. Tu zdôrazňuje úlohu múzea ako súčasť pamätného miesta. Teda pojem monument je naozaj ťažšie aplikovateľný vzhľadom na to, že už nejde o samostatné sochárske či architektonické dielo. Young apeluje na to, že tak ako aj vyrovňavanie sa s traumatickými udalosťami je určitý proces, mala by byť procesom aj samotná memoriálna tvorba. Od prvých prejavov smútku a spomínania (umiestňovanie fotografií, mien obetí, krížov, sviečok, kvetov a pod.) cez rozhodnutie zbudovať pamätné miesto a výber projektu až po jeho realizáciu a otvorenie. Takýmto spôsobom je monument/memoriál neustále „viditeľný“ a jeho funkcia pripomínania je dostatočne naplnená. Proti stálosti monumentu, ktorý „si pamätá“ za spoločnosť a postupne prestáva pripomínať, Young stavia memoriál, ktorý opätovne kladie otázky a nabáda znova a znova sa minulosťou zaoberať. Súčasťou tohto procesu je napríklad aj diskusia s verejnosťou o predstavách budúceho memoriálu, zverejnené vypísanie súťaže, ako aj zverejnené rozhodnutie odbornej komisie, pričom čím viac je do odbornej diskusie zapojená verejnosť, tým aktívnejší memoriál je. Okrem toho je výhodou, ak je súčasťou memoriálu inštitúcia, ako napríklad múzeum, kde diskusie môžu prebiehať aj po

39 HUYSEN 1995, ref. 8, s. 258.

40 DOSS 2010, ref. 29, s. 45.

41 Pozri YOUNG, James E. *The Stages of Memory: Reflections on Memorial Art, Loss and the Spaces Between*. Boston: University of Massachusetts Press, 2016.

ukončení stavebných prác. Takýmto spôsobom je memoriál neuzavretý a živý.

Ak sa význam pojmu memoriál na domácej scéne spája skôr s podujatiami, hoci aj športového charakteru, potom nie je veľmi ďaleko od významu, v akom ho používa Young a koniec koncov aj iní, predovšetkým americkí teoretici. Počet monumentov, pri ktorých by sa viedli odborné diskusie, vypisovala súťaž a verejnosť sa tak čiastočne podieľala na ich realizácii, je však na domácej scéne mizivý. Príkladom môže byť Pamätník SNP v Banskej Bystrici,⁴² hoci verejnosť priveľmi angažovaná do jeho vzniku a následného života nebola. Nedostatok obdobných príkladov by mohol vysvetľovať, prečo sa u nás pojem memoriál nezvykne spájať s umeleckou tvorbou. Young a Huyssen však uvádzajú aj príklady, keď nejde o architektonický komplex, ale sochárske dielo (kontramonument Jochena Gerza a Esther Shalev-Gerzovej: Monument proti fašizmu vybudovaný na predmestí Hamburgu vo štvrti Harburg v roku 1986, alebo zahalenie Ríšskeho snemu v Berlíne realizované Christom a Jeanne-Claude v roku 1995), ktoré nabáda verejnosť k interakcii a stáva sa tak živým monumentom. V spomínaných prípadoch sa okrem iného pracuje s neviditeľnosťou či absenciou, a najmä dočasnou, skrátka s popieraním princípov tradičného monumentu.

Kým v zahraničí sa pojem monument postupne stáva neaktuálnym, na domácej scéne to vyzerá, akoby sa mal čoraz viac používať s pojmami pomník a pamätník, prípadne ich nahradiť, keďže ich významy a odlišnosti nie sú celkom jasné. Naznačilo sa, že pomník a pamätník sa u nás neraz používajú ako synonymá, hoci sa objavujú ambície ich odlišovať. Napriek tomu, že nasledovanie nemeckého vzoru vzťahnutím pomníkov a pamätníkov na pojmy *Denkmal* a *Mahnmal* sa ukázalo byť zatiaľ neuplatnené v plnej miere, zdá sa byť vhodnou cestou postupného utriedenia pojmov. Otázne však je, do akej miery by bolo takéto členenie uplatniteľné spätne na už jestvujúce memoriálne diela. Iným východiskom by mohlo byť nahradenie pojmov pomník a pamätník súhrnným pomenovaním monument, no ten sa javí byť zaťažený nedôverou zo strany umelcov. Nesie v sebe akýsi punc neumeleckosti, a tak je otázne, či sa u nás monument napokon udomáčni. K aplikácii pojmu memoriál zrejme bude viesť ešte dlhá cesta premeny tvorby a vnímania pomníkov a pamätníkov. Je to však cesta, ktorá sa ukazuje ako moderná a progresívna. Začať o memoriálnej tvorbe inak premýšľať, čo sa u niektorých domácich autorov už deje, je prvým krokom k opätovnému formulovaniu kategórií a pojmov.

Barbora Tribulová je absolventkou teórie a dejín umenia na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity a Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. V súčasnosti pôsobí ako vedúca oddelenia galerijnej pedagogiky Slovenskej národnej galérie a výskumná pracovníčka v Centre výskumu VŠVU v Bratislave, kde sa zaoberá skúmaním memoriálnej tvorby.

tribulova@vsvu.sk

42 Napriek tomu, že Pamätník SNP v Banskej Bystrici vznikol na základe víťazstva v architektonickej súťaži, jeho súčasťou je múzeum a súsošie Jozefa Jankoviča *Obete varujú*, okolo ktorého umiestnenia, odstránenia a opätovného umiestnenia sa viedli búrlivé diskusie, čím sa stal v podstate živým pamätníkom.



Christo a Jeanne-Claude: Zabaleny Reichstag, 1971 - 1995, Berlin. Foto: Wolfgang Volz © 1995 Christo