

# Obsah

- 6      Úvod**
- 14    Pouze a jen jména?  
Pinkasova synagoga v Praze**
- Eva Janáčková**
- 42    Hřbitovy a prezentace minulosti v Terezíně:  
Formování a proměny různých typů paměti**
- Jiří Holý**
- 60    Nenápadná oběť normalizace: Neuskutečněné  
plány na úpravu pietních míst v Terezíně  
a Litoměřicích z roku 1968**
- Jakub Hauser**
- 82    Mezi nebem a zemí: Radikálnost návrhů  
Aleše Veselého pro Památník Terezín**
- Monika Čejková**
- 98    Hlas tichý, jemný: Síla pokory ve stolpersteinech  
Guntera Demniga**
- Deborah Johnson**
- 108   Urbánní paměť holokaustu od komunismu  
k občanskému aktivismu: Případová studie Vratislav**
- Nicolas Dreyer**
- 132   Prchavý pomník traumatu místa: Varšavské ghetto  
a Okysličovač Joanny Rajkowské**
- Jan Elantkowski**

- 150 Pomníky a památníky vybudované  
židovskou komunitou na maďarském venkově  
mezi lety 1945 a 1956

**Viktória Bányai a Kinga Frojimovics**

- 168 Pod křídly archanděla Gabriela:  
Nové památníky holokaustu v Budapešti

**András Szécsényi**

- 182 Komu je určen památník holokaustu?  
Dva památníky v Berlíně-Schönebergu

**Linda Mannheim**

- 200 Odkrývání přítomnosti: Knihovna Michy Ullmana  
a prostorová koncepce antipomníků

**Meital Raz**

- 218 Proti státnímu narativu? Připomínka genocidy  
německých Sintů a Romů v Berlíně-Marzahnu a Jeně

**Leonard Stöcklein**

- 232 Rozdílné cesty k důstojné památce: Památníky  
holokaustu Romů a Sintů v Letech a Hodoníně

**Anna Mišková**

- 252 **Prameny a literatura**

- 261 **Seznam zkratk**

- 262 **Seznam autorů**

- 264 **Jmenný rejstřík**

Hlas tichý, jemný:  
Síla pokory v projektu  
Guntera Demniga

Deborah Johnson

- 1 *Stolpersteine*, <https://www.stolpersteine.eu/en/home>.  
2 *Ibidem*.  
3 *Ibidem*.

Po odhalení *Památníku veteránů z Vietnamu* [1] ve Washingtonu v roce 1982 došlo k zásadní proměně umění i psychologie připomínání. Tato stavba, kterou navrhl Maya Ying Lin, je revoluční svým odklonem od glorifikace smrti a jasným zaměřením na individuální identitu. Památník je převratný i tím, jak pracuje se zemí jako s metaforou a zároveň jako s uměleckým materiálem. Rovněž je třeba zmínit důmyslný způsob, s jakým k sobě přitahuje pozorovatele, kteří jsou společně se jmény padlých spojováni se zemí. Tuto zásadní snahu o nové pojetí připomínání rozšiřuje od roku 1992 Gunter Demnig svými stolpersteiny.

Stolpersteiny [2], které se dnes nacházejí ve více než 2 000 měst západní, střední a východní Evropy,<sup>1</sup> zpřístupňují lidskému společenství prožitek těchto zásadních faktorů napříč časem a prostorem – stejně jako samotné šoa – a tím jsou jedinečné mezi četnými, ale co do kvality různorodými pomníky a památníky obětí holokaustu. Ve studii budeme usilovat o nalezení bodů, v nichž jsou stolpersteiny unikátní, a zaměříme se přitom na průsečíky s židovským i postmoderním myšlením. Zároveň se pokusíme přispět k osvětlení jejich významu a současné výzvě, které čelí.

## Odmítnutí velkého památníku

Stolpersteiny (kameny, o které je třeba klopýtnout, neboli kameny zmizelých) jsou mosazné pamětní destičky o rozměrech 10 × 10 cm. Bývají zasazené v chodníku před domy, které byly poslední známou adresou obětí holokaustu. Na tabulkách je vždy vyryto jméno, datum, případně místo deportace a úmrtí.<sup>2</sup> Například na kameni pro sedmiletou Rut Schächterovou v Praze [3] je krátce napsáno: „*Nar. 1935, deportována 1942 do Terezína, zavražděna 1944 v Osvětimi.*“ Kameny lze snadno přehlédnout, neboť jsou vsazeny do země, ale jakmile si jich člověk všimne, mohou jej přenést až do traumatizujícího momentu, zaskočí jej tím, že nevědomí je vytlačeno vědomím. Sám Demnig vysvětluje název „*kamenů, o které je třeba klopýtnout*“ nejen jako pouhé „*klopýtnutí*“, ale spíše jako „*narážení na ně*“.<sup>3</sup> V jeho pojetí se tedy jedná více o akt znovunabytého vědomí než fyzické aktivity. V rozsáhlé uměleckohistorické literatuře věnované stolpersteinům bývají tyto drobné artefakty nejčastěji popisovány specifickou terminologií. To je však zavádějící. Nejde o pomníky ani antipomníky, neztělesňují



1 — Památník veteránů z Vietnamu ve Washingtonu, 2011.  
Foto: Ken Scar, Wikimedia Commons, licence CC BY-SA 4.0



2 — Stolpersteiny Eduarda Böhma a Hermíny Böhmové v Praze, 2017.  
Foto: Christian Michelides, Wikimedia Commons, licence CC BY-SA 4.0

- 4 James E. Young, *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*, *Critical Inquiry*, č. 2, Winter 1992, s. 267–296.
- 5 Idem, *The Terrible Beauty of Nazi Aesthetics*, in: idem, *The Stages of Memory: Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, Amherst 2016, s. 127–139.
- 6 Ibidem.

umění ani estetiku a zcela se vyhýbají jakémukoli náznaku umělcova ega nebo pokusu o jeho sebevyjádření.

Samozřejmě existují i jiné pomníky a památníky holokaustu, které se vyjadřují podobným jazykem. James E. Young je popsal jako právě uvedené antipomníky (v anglickém originále „counter-monuments“).<sup>4</sup> Tyto radikálně nové přístupy připomínání označil za fenomén, který se vyvinul v osmdesátých a devadesátých letech 20. století v Německu v rámci celospolečenského vypořádávání se s holokaustem. Konkrétně šlo o způsoby, jež „kontrastovaly“ s tradičním pojetím „velkého památníku“ coby preferované formy připomínání – tedy takové, která vychází z doby sdílených a sjednocujících hodnot, upřednostňuje jednotící esenciální výklady toho, co má být zapamatováno, a tyto výklady balí do pompézní estetické formy. V poslední čtvrtině 20. století byly tyto hodnoty už vnímány jako klišé, které nemají k problému šoa co říci, a jež bylo navíc možné spojovat s Hitlerovým estetickým pojetím monumentální architektury ztělesňující jeho ideje.<sup>5</sup>

Ještě problematičtější je zjevný záměr „velkého památníku“, který jako by se chtěl domáhat možnosti historického vykoupení prostřednictvím estetické formy. Young přesvědčivě argumentuje, že tvořit umění z katastrofy holokaustu, nacházet v ní utěšující smysl nebo ji kompenzovat jakoukoli krásou by bylo zradou na historických zkušenostech obětí války.<sup>6</sup> Jinak řečeno, člověk by se mohl vykoupit nebo přinejmenším nechat odvést od viny, studu nebo vědomého přiznání těchto pocitů prostřednictvím ušlechtilých ideálů vtělených do svůdnosti uměleckého vyjádření, nadčasovosti kovu a kamene v monumentálních rozměrech. Bezprecedentní rozsah, působnost a důsledek šoa však iluzorní sebejistotu oprávněně vylučují.

- 3 — Stolperstein  
Rut Schächterové v Praze,  
2018.  
Foto: Christian Michelides,  
Wikimedia Commons,  
licence CC BY-SA 4.0



## Pomníky a památníky v éře subjektivity

Antipomník se naopak určitým způsobem vyhýbá statické ustálenosti, sebejistotě a dřívějšímu autoritářskému didaktismu. Pokud mohla být estetická potěcha vnímána jako určitá forma vykoupení, nyní už pro ni nezbylo místo. Obzvláště výstižným příkladem je *Pomník proti fašismu*, čtyřstranná stěla z galvanizované oceli a olova vyrobená v roce 1986 Jochenem Gerzem a Esther Shalev-Gerz pro město Hamburk [4].

Návštěvníci byli vyzýváni k tomu, aby jako určité svědectví vyryli svá jména přímo na věž, a pokaždé, když se povrch jmény zcela zaplnil, byla věž zapašována 140 cm do země. Z nadzemního pohledu úplně zmizela 19. října 1993, avšak část je stále viditelná oknem z podzemního průchodu. I když dílo vyzývalo k aktivnímu dialogu s pozorovatelem, což byl poměrně odvážný krok, a směle koketovalo s ošklivostí, bylo pořád aktivně symbolické a dále pracovalo s metaforami mizení lidí a paměti. Jak naznačuje název, pomník nebyl věnován obětem fašismu, nýbrž samotné jeho ideji, což je daleko důležitější. Příležitost distancovat se od reality pronásledování, mučení a smrti navzdory účasti těch, kteří v tu dobu stále žili a podepisovali se na věž, posunula pomník do roviny určité abstraktnosti.

Důležitý předěl ve vývoji tohoto stále odvážnějšího přístupu k připomínání se objevil nejméně o dvě desetiletí dříve, konkrétně v roce 1967 ve známém eseji Rolanda Barthes *Smrt autora*. Barthes patřil k prvním teoretikům, kteří stručně



4 — Pomník proti fašismu v Hamburku (nyní v podzemí), 1986.

Foto: City Square via Art on File

a konzistentně argumentovali proti dlouholeté praxi prosazovat umělecký záměr a zkušenost jako nezbytné podmínky pro pochopení uměleckého díla. Tím otevřel cestu k dekonstruktivismu v umění a filozofii, čímž položil důraz na individuální subjektivitu, a „dekonstruuje“ autorovu či umělcovu zažitou nadřazenost i představu jediného, konečného významu. Možná ještě důležitější však je, že tím zároveň podnítl – nebo reflektoval – tytéž sociální postoje, které v naší době upozadují okázalý historický pomník a utlumují autorský hlas ve prospěch individuální reakce a okolností, které ji vyvolaly.

Položme si otázky: Jak si připomínat vraždu miliónů obětí holokaustu v době, která spatřuje autoritu v subjektivitě? Jak zpřítomnit absenci tohoto ohromného počtu lidí v době, která z velké části odmítá nepřímou reprezentaci ve veřejném připomínání? A jak naplnit předpokládaný účel pomníků, tedy jak převést dávnou vzpomínku do podoby, která bude smysluplná a relevantní pro současnost? Zde je na místě ujasnit si rozdíl mezi pomníkem a památníkem, který začal nabývat na důležitosti se vznikem nového výrazu „antipomník“. Young rozlišuje dva typy: *Denkmal* a *Mahnmal*.<sup>7</sup> Přičemž *Denkmal*, z německého „přemýšlet“, je pomník určený k připomínání historické události nebo osoby s cílem „zhodnotit“ ji, a tak historicky odčinit. Dalo by se říct, že je v podstatě ambiciózní z hlediska uměleckého ztvárnění i obsahu a lze jej jednoduše ztotožnit s formou popsanou výše. Naopak *Mahnmal*, z německého „napomínat“, vybízí k připomínání události či osoby ne za účelem oslavy, což je očekávaný apel pomníku, ale z důvodu hlubšího uvědomění si důsledků. Komunikační nástroje památníku vedou často k hlubšímu sebepoznání a nesoustředí se na vedlejší produkt komunikace, tedy estetický objekt.

## Náhodné setkání s pamětí

Lze se domnívat, že tendence tradičního pomníku vidět minulost jako nějakým způsobem ukončenou událost „v minulosti“, je nepřitelem následné práce s pamětí, a tedy i nepřitelem uplatnění subjektivity jako ústředního prvku jejího zakoušení. V tomto ohledu Demnigovy stolpersteiny naplňují mnoho funkcí pomníku jedinečně přizpůsobeného naší době. Zpočátku se uprostřed prožitku nachází jednotlivý pozorovatel: osoba, která narazí na kámen, je bezděčně vyrušena něčím nečekaným a uvědomí si realitu místa, kde se nachází. Poté se pozornost přesune

k oběti. Jméno obyčejného člověka s datem narození oznamuje, že zde žil, stejně jako my, v určitém čase a místě. Následný soukromý rozhovor mezi pozorovatelem a obětí vytváří distorzi času, která slučuje minulost a přítomnost, živé a mrtvé, každodenní s věčným a především na krátkou chvíli navrácí život mrtvým, což je v kontextu připomínání zásadní.

Některé detaily v životopisných údajích jednotlivců se mohou kámen od kamene mírně lišit, ale na konci nápisu Demnig konzistentně používá výraz „zavražděn/a“, což si žádá bližší vysvětlení. Je to slovo, které postrádá eufemismus, uhlazenost nebo metaforičnost, prostě oznamuje náhlý konec jinak obyčejného života. Také použití daného výrazu pomáhá odlišit stolpersteiny od informačních tabulek na stěnách nebo budovách, které jsou emočně utlumené a kromě věčných údajů se od sebe moc neliší. Zřejmě nejvíce odlišuje Demnigovy stolpersteiny od jiných druhů pomníků jejich vložení do chodníků, což někdy vyvolává určitou kontroverzi mezi místními obyvateli. V diskuzích občas zaznívá, že někteří lidé jsou proti umístění kamenů, neboť se obávají, že se tak sníží hodnota jejich nemovitosti. Další nesouhlasné názory pramení ze strachu z přilákání nechtěné pozornosti. Zaznívají rovněž obavy, že „šlapání po jménech obětí“ působí hluboce neuctivě. V podobném duchu se objevuje námitka, že se kameny postupem času špiní a zanášejí.<sup>8</sup>

- 8 Der Ton wird schärfer, *Westdeutsche Zeitung*, 2005, 24. 12.
- 9 Viz Stolpersteine – Den Opfern ihre Namen zurückgeben, *Kiel*, [https://www.kiel.de/de/kiel\\_zukunft/stadtgeschichte/stolpersteine.php](https://www.kiel.de/de/kiel_zukunft/stadtgeschichte/stolpersteine.php).

## Význam pochází od pozorovatele

Neexistují žádná data, která by potvrzovala relativní stabilitu cen nemovitostí poté, co před nimi byly umístěny stolpersteiny. Skutečnost, že jsou tyto kameny mimořádně náchylné ke znečištění, paradoxně vedla k projevům úcty vůči obětem a jejich památce. Například v Německu se běžně pořádají sousedské akce zaměřené na opravu a úklid opotřebovaných či znečištěných kamenů. K těmto akcím se často připojují i školní skupiny – předchází jim průzkumy životních osudů jednotlivých obětí; několik skupin pak tato zkušenost inspirovala k objednání dalších kamenů.<sup>9</sup> Pokud se jedná o možné zneuctění mrtvého tím, že po jeho jméně šlapeme, lze stejně tak tvrdit, že sklonění hlavy nebo pokleknutí při čtení nápisu nepředstavuje akt úcty. Z této pozice člověk vidí jen nohy kolemjdoucích, spěchajících za svými každodenními záležitostmi, což můžeme vnímat tak, že to přispívá k navrácení života mrtvým. Kameny v každém případě nijak nevyzývají

10 Tony Paterson, The Independent Holocaust Memorial Plaques: Are Munich's 'Stumbling Stones' a Tribute to the Nazi Victims – Or an Insult?, *The Independent*, <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/holocaust-memorial-plaques-are-munichs-stumbling-stones-a-tribute-to-the-nazis-victims-or-an-insult-10428616.html>.

11 *Stolpersteine* (pozn. 1).

12 *Ibidem*.

k symbolické interpretaci, ale zdůrazňují, že význam pochází primárně od pozorovatele.

Otázka, zda stolpersteiny přivolávají nechtěnou pozornost, je však na místě. Některé kameny byly totiž poškozeny, nebo dokonce vypáčeny. Krajně pravicová politická uskupení je navíc veřejně odsuzovala.<sup>10</sup> Lze namítnout, že v kontextu práce s pamětí jde o nešťastný, ovšem ne nutně negativní projev. Jednou z velkých předností kamenů je jejich jedinečná schopnost existovat v přítomném okamžiku, a tak tyto reakce zaznamenávají zarputilou přítomnost nenávisti, přesněji řečeno antisemitismu, jsou tedy naším vlastním odkazem budoucím generacím. Kameny rovněž slouží ke zdůraznění cílené absence jedinečného významu, důležitosti nebo dopadu děl vytvořených v rámci barthesovské subjektivity a nevšímavosti či nedůvěry vůči hlasu autora, která dominuje postmoderním kritickým přístupům.

Pokora potřebná k potlačení hlasu autora ze strany samotného umělce, která může a nemusí být záměrná, odpovídá nejen požadavkům doby, ale je také mimořádně vhodná pro pomníky obětem, které byly z velké části židovského původu. Gunter Demnig sám sice není Žid, projevil však zájem o řadu principů židovství nebo o nich měl alespoň povědomí.<sup>11</sup> Samotné použití kamene jako prvku připomínání dává obětem pomyslný náhrobek, který by často jinak neměly, a také připomíná židovskou tradici, při níž návštěvníci hřbitovů pokládají drobné kamínky na náhrobky. Ty jsou dnes na židovských hřbitovech často kvůli obavám z vandalismu, vysokým cenám nebo jako projev pokory před tváří Boha nízké, ploché a malé. Proto drobné kamínky, které na ně pokládají návštěvníci, určitým způsobem nahrazují další výzdobu, jako jsou fotografie nebo květiny. Sám Demnig navíc citoval Talmud, hlavní pramen židovského náboženského práva, podle kterého je člověk zapomenut, jenom když je zapomenuto jeho jméno,<sup>12</sup> a proto je nám nařízeno si jméno pamatovat. Stolpersteiny se tohoto příkazu chápou tím nejpřímějším možným způsobem, neboť zaznamenávají jméno člověka bez jakýchkoli příkras, a co je možná nejdůležitější, bez autorské sebeprojekce.

## Koncept *cimcum*

Stolpersteiny tímto umenšením umělcova ega se záměrem ponechat prostor pro ostatní připomínají nejen Barthesovo nejvlivnější dílo, ale také důležitý kabalistický princip *cimcum*,

který v hebrejštině znamená „stažení“, „smrštění se“. Podle tohoto učení, rozvinutého v 16. století kabalistickým učencem Jicchakem Luriou, Bůh před stvořením vyplňoval veškerý prostor.<sup>13</sup> Poté započal proces stvoření pouhým smrštěním se – redukcí – svého vlastního nekonečného světla, aby vznikla prázdnota, ve které mohly konečné sféry zaujmout své místo. Protože stvoření si žádalo zároveň přítomnost i nepřítomnost Boha, *cimcum* představuje paradox koexistence přítomnosti a absence nebo přítomnosti v nepřítomnosti či nepřítomnost v přítomnosti.

Model *cimcum* je ze své vlastní podstaty vysoce komplexním a výsostně teologickým pojmem, má však obdobu v mnoha dalších prvcích židovské liturgie, především v poetickém konceptu „hlasu tichého, jemného“, který najdeme v hebrejské Bibli. V První knize Královské se píše, že Bůh přikázal nespokojenému proroku Eliášovi: „*Vyjdí a postav se na hoře před Hospodinem. 'A hle, Hospodin se tudy ubírá. Před Hospodinem veliký a silný vítr rozervávající hory a tříštící skály, ale Hospodin v tom větru nebyl. Po větru zemětřesení, ale Hospodin v tom zemětřesení nebyl. Po zemětřesení oheň, ale Hospodin ani v tom ohni nebyl. Po ohni hlas tichý, jemný. Jakmile jej Eliáš uslyšel, zavinul si tvář pláštěm, vyšel a postavil se u vchodu do jeskyně. Tu mu hlas pravil: 'Co tu chceš, Elijáši?'*“<sup>14</sup> Význam „hlasu tichého, jemného“ jako metanarativu ukazuje, že důležité chvíle nemusí být doprovázeny dramatickými odhaleními nebo projevy. V kontextu připomínání holokaustu by zmíněná pasáž mohla metaforicky ilustrovat posun od monumentálního k nenápadnému pomníku. Nebo, jak s určitou nadsázkou praví jedna reklama na parfém z roku 1975: „*Chcete-li upoutat něčí pozornost, šeptejte.*“

Koncept *cimcum* spolu s „hlasem tichého, jemného“ se výrazně odlišují od převládajících směrů většiny novověkého a moderního západního myšlení. Tyto trendy lze ve zkratce popsat jako převážně egoistické, jejich důsledkem bylo podřízení historie apoteóze individuálního génia a velkých fenoménů. Tyto procesy se začaly rozpadat až v druhé polovině 20. století, přičemž dnes je tento rozklad patrný jak v umění, tak v životě samém. Určitým ukazatelem této změny může být skladba Johna Cage 4'33" z roku 1952, pravděpodobně nejrevolučnější a nejvýznamnější hudební dílo 20. století, které se skládá výhradně ze 4 minut a 33 sekund zdánlivého ticha. Podobně působil populární song *Hlas ticha* Paula Simona, který se stal hymnou generace roztrpčené americké mládeže v šedesátých letech. Do současné doby se tento trend stále častěji promítá v přístupech k dějinám, v nichž to, co je obyčejné, všední či

<sup>13</sup> Louis Ginzberg, Cabala, *Jewish Encyclopedia*, <https://jewishencyclopedia.com/articles/11253-mysticism>.

<sup>14</sup> Viz 1 Král 19, 9–13, *Bible: Český ekumenický překlad*, <https://www.bible.cz/app/b?book=Kgs1&no=19>.

15 *Stolpersteine* (pozn. 1).

16 E-mailová komunikace s Evou Janáčkovou, 24. 9. 2024.

17 Adachara Zevi, *A Ubiquitous Memorial*, in: Inbal Ben-Asher Gitler, *Monuments and Site-Specific Sculpture in Urban and Rural Space*, Cambridge 2017, s. 41–67, zvl. s. 48.

jindy přehlížené, nově zaujímá místo „velkého člověka“ nebo „velké události“. Při výuce je už dnes běžné, že studenti jsou vyzýváni k aktivnímu studiu, pasivně se tedy nepodřizují autoritativnímu hlasu učitele nebo textu. A právě tento princip nacházíme ve stolpersteinech, v jejich výjimečně přesném odrazu naší doby a zároveň zásadně židovském tématu.

## Závěr

Stolpersteiny se začaly pokládat v roce 1992 a k dnešnímu dni jich bylo do chodníků a cest po celé Evropě osazeno přes 100 000. Většinu z nich si objednaly rodiny obětí.<sup>15</sup> Ačkoli pravděpodobnost, že by se jejich pokládání zalíbilo nějaké vládě ve snaze učinit velké a odvážné gesto, je jen malá, staly se oslavou demokracie – vytvořené lidmi pro lidi, zdola směrem nahoru. V České republice se stolpersteiny poprvé objevily v říjnu 2008 v Praze. Iniciovala je Česká unie židovské mládeže a dnes je najdeme napříč celou zemí. V Praze se nachází přibližně 800 stolpersteinů, v celé České republice asi 2 000, přičemž každý měsíc přibývají další.<sup>16</sup>

Na závěr uvedme, že mlčení může být paradigmatickým hlasem naší doby, a proto lze také stolpersteiny považovat za paradigmatické. Za zmínku stojí, že Demnig označuje stolpersteiny jako „akční“ umění.<sup>17</sup> Nejedná se však o díla, která káží, vyprávějí, vysvětlují, nebo dokonce se předvádějí, jsou to díla, jejichž cílem je především aktivní zapojení pozorovatelů do jejich vlastního tichého dialogu s pamětí ve výsostně židovském jazyce.