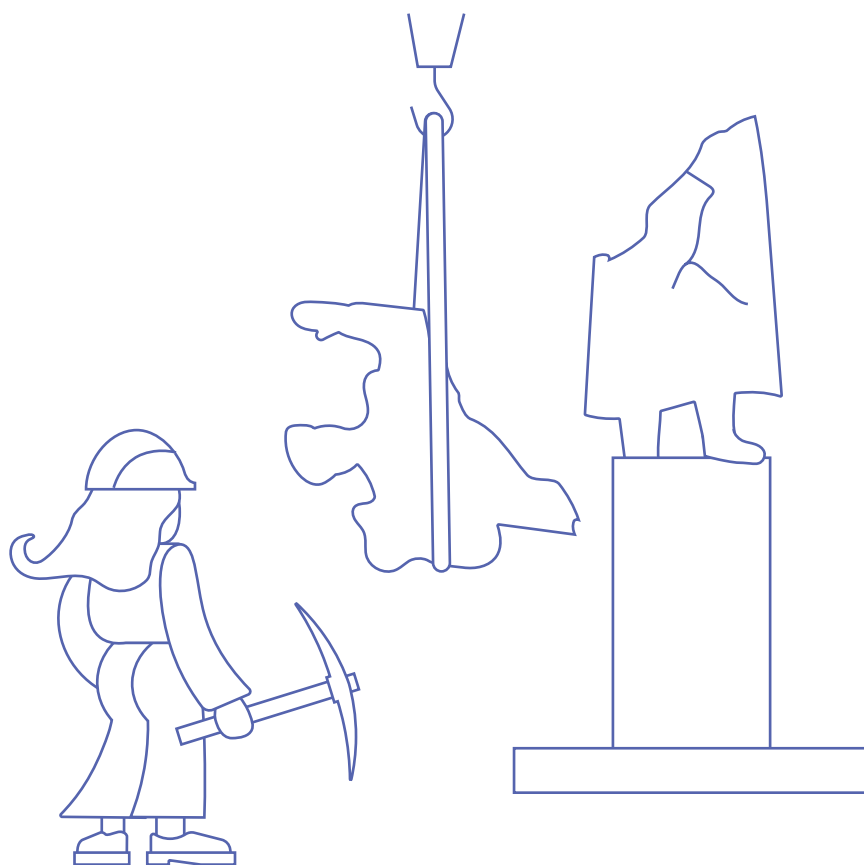


**Public
history**

**praktiky
médiá
instituce**



Kamil Činátl, Václav Sixta

Kniha *Public history: praktiky, média, instituce* vychází ze současných trendů na poli paměťových studií, public history a teorie historického vzdělávání, přičemž zdůrazňuje všudypřítomnost obrazů minulosti, význam mediálního zprostředkování kultury vzpomínání a demokratizaci produkce historických obsahů a významů. Autoři kladou důraz na možnost aktivně intervenovat do kultury vzpomínání ať již z pozice humanitních věd či paměťových institucí a jejich pracovníků a pracovníků. Součástí publikace jsou také tři překlady. Text Stephena Gappse se zaměřuje na pojem autenticity, který je klíčový pro aktuální diskusi o dějinách ve veřejném prostoru. Jasminko Halilović, zakladatel *War Childhood Museum* v Sarajevu, vypráví příběh o tom, jak se odvážný nápad proměnil v dnes široce uznávanou instituci. Poslední text reflektuje fenomén medievalismu, který výraznou měrou formuje současnou kulturu vzpomínání. Helen Young a Kavita Mudan Finn kladou důraz na kritický potenciál tohoto pojmu ve vztahu k zažitým představám o období středověku.

Public history

praktiky
média
institute

Kamil ČinátI
Václav Sixta



Financováno
Evropskou unií
NextGenerationEU



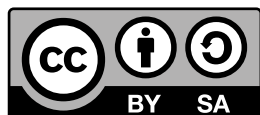
Národní
plán
obnovy



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons
Uveďte původ – Zachovejte licenci 4.0
Mezinárodní Licence

Tato publikace vznikla za podpory Ministerstva školství, mládeže
a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu
Transformace VŠ na UK (reg. č. NPO_UK_MSMT-16602/2022).

Recenzovali
Mgr. Branislav Panis
Mgr. Ondřej Dostál, Ph.D

© Kamil Činátl, Václav Sixta, 2024
© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2024

Za obsah a jazykovou správnost odpovídají autoři
Překlady: Magdaléna Beránková
Redakce překladů: Melinda Reidinger

ISBN 978-80-7671-151-8 (print)
ISBN 978-80-7671-152-5 (online: pdf)

Obsah

Úvod – expanze minulosti	7
(Všudy)přítomná minulost ve veřejném prostoru	10
Praktiky	11
Turismus	13
V Památníku Auschwitz-Birkenau	15
Mimo Osvětim	16
Intervence – Shahak Shapira – Yoloocaust	20
Úkol – turismus	22
Média	25
Pomníky a medialita	26
Dějiny perspektivou komiksu	28
Stará a nová média	29
Nová média a paměť	31
Případové sondy – Muž s odhalenou hrudí	31
Proč neexistuje úspěšná hra o holokaustu?	32
Intervence – Zmizelé Sudety	33
Úkol – práce s pamětníkem	36
Instituce	39
Dekolonizace a další proměny paměťových institucí	41
Zažít minulost na vlastní kůži	43
Instituce a kritika	45
Intervence – feministická oprava (Muzeum umění Manchester)	46
Úkol – institucionální kritika	48
Public history – intervence	51
Překlady	52
Stephen Gapps – Praktiky autenticity	52
Jasminko Halilović – Od knihy k muzeu: cesta, která mi změnila život	58
Helen Young a Kavita Mudan Finn – Globální medievalismus: úvod	68
English Summary	83
Rejstřík	86



Manchester

Saint Paul, Minnesota, USA

Brusel

Berlín

Buchenwald

Krušnohoří

Plzeň

Praha

Šelmberk

Cetviny

Bratislava

Sarajevo

Řím

Varšava

Osvětim

Krakow

Wieliczka

Úvod – expanze minulosti

Z jakých důvodů vznikla tato kniha a proč byste ji měli číst? Reagujeme na trvale narůstající přítomnost dějin ve veřejném prostoru. Vznikají nová muzea, točí se další a další filmy o minulosti, stále čteme s oblibou nové historické romány, kupujeme počítačové hry, účastníme se různých vzpomínkových akcí, navštěvujeme památky. Kulturní produkce zaměřená na historii je ohromná a pořád expanduje. V předkládané knize nabízíme nástroje, jak dějinám ve veřejném prostoru porozumět. Historii již dávno nedělají jen historici z archivů, muzeí, univerzit a ústavů. Sdílené představy o minulosti stále výrazněji formují praxe, v nichž nehrají odborníci hlavní roli.¹ Historie se sbírá, prodává a kupuje, performuje, prožívá, bourá či opravuje.

Abychom porozuměli této pestré směsici činností, nevystačíme si se standardním historickým vzděláním. Potřebujeme public history, kterou můžeme vymezit jako aplikovanou historii.² Zejména v zahraničí má výzkum toho, jak zacházíme s historií ve veřejném prostoru a k čemu ji využíváme, bohatou tradici. Nejprve se tento přístup rozvinul v USA, tamní National Council on Public History definuje dějiny ve veřejném prostoru následovně: „Public history popisuje mnoho různých způsobů, jak dějiny fungují v praxi. V tomto smyslu je to historie, která je aplikována na problémy reálného světa.“³ Právě bádání na poli paměti, kultur vzpomínání a public history nám poskytne nové perspektivy a nástroje, s jejichž pomocí můžeme expanzi historie porozumět.⁴ S ohledem na množství různých reprezentací minulosti je důležité promýšlet roli odborníka ve veřejném prostoru. Jak můžeme či máme jako edukátoři, historici, muzejníci či učitelé ve veřejném prostoru fungovat? Cílem knihy je nabídnout znalosti a dovednosti, díky nimž najdeme možnosti, jak vstoupit do hry, ať už se o kultivaci historie ve veřejném prostoru budeme snažit z jakékoliv pozice.

1 Srov. Jerome de Groot, *Consuming history: historians and heritage in contemporary popular culture*, London 2009. Sharon Macdonald, *Memorylands: heritage and identity in Europe today*, London 2013.

Raphael Samuel, *Theatres of memory. Volume 1: Past and present in contemporary culture*, London 1994.

2 K definici public history srov. Thomas Cauvin, *New Field, Old Practices: Promises and Challenges of Public History*, magazín 2, 2020, č. 1, s. 13–44.

Jill Liddington, *What is public history? Publics and their pasts, meanings and practices*, *Oral History* 30, 2002, s. 83–93. Paul Ashton a Hilda Kean (eds.), *People and their pasts: public history today*, London 2009.

Definici public history nabízí také Mezinárodní federace public history (IFPH) na svém webu: <https://ncph.org/what-is-public-history/about-the-field/> (19. 4. 2024)

3 Definice „*What is public history?*“ je dostupná na webu National Council of Public History <https://ncph.org/what-is-public-history/about-the-field/> (19. 4. 2024)

4 K vymezení paměťových studií srov. Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, in Astrid Erll a Ansgar Nünning (Eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin 2009, s. 1–18.

Nechce se vám věřit, že se s dějinami aktuálně něco podstatného děje? Předpokládáte, že vztah společnosti k historii se příliš nemění? Pojdme si současnou historickou situaci konkretizovat několika příklady. Představte si, že jste učitelé dějepisu, kteří si do hodiny pozvali pamětníci utrpení v sovětských gulazích. Věra Sosnarová se objevuje v televizi, její příběh vypráví Post Bellum, beseduje v knihovnách po celé republice. Najednou se dozvíte, že ji historici odhalili jako nedůvěryhodnou pamětníci. Jak porozumět její potřebě vymýšlet si falešnou paměť? Jak to vysvětlit žákům, kteří byli z její návštěvy nadšeni?

Ve vašem městě se před volbami rozhořel spor o pomník rudoarmějce, který sice přežil vlnu odstraňování památek komunismu na počátku 90. let, ale nyní je vhodným tématem pro předvolební kampaň. Pracujete v místním muzeu a máte na pomník napsat posudek. Má být odstraněn, nebo zachován? Zde nám modelově nestačí historické expertní vědění, detailní informace o pomníku nám nepomohou, abychom vyváženě zhodnotili význam památky a politického sporu pro lokální společnost. Potřebujeme porozumět tomu, proč a jak se spory o minulost vedou. Potřebujeme najít nástroje, s jejichž pomocí můžeme do debaty efektivně intervenovat, aniž bychom reprodukovali konfliktní strategie vzpomínání.

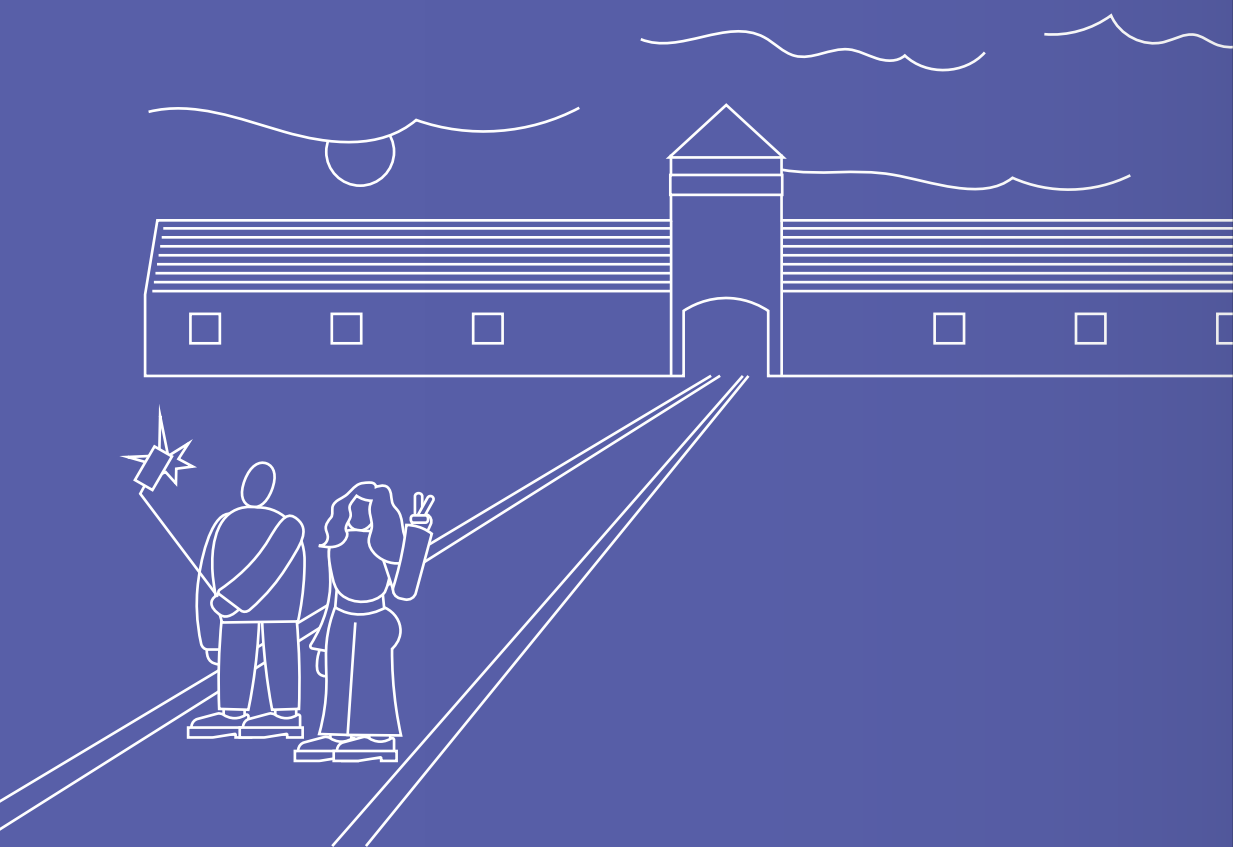
Vyrazili jste si s rodinou do Říma a vystáli jste dlouhou frontu před vatikánskou bazilikou sv. Petra. Dav vás vtáhl dovnitř a vy spolu s ostatními fotíte na mobil klíčové památky. Fascinující les rukou s mobily, který se zvedá a bliká před Michelangelovou *Pietou* a s ohromující dynamikou zmnožuje její zobrazení, vás nutí k zamyšlení. Proč to vlastně děláme? Kolik digitálních snímků *Piety* zde vznikne za jeden den? Jak mobilní telefony ovlivňují náš vztah ke kulturnímu dědictví? Díváme se na památky jinak než v době, kdy mobily nebyly?

Jak naznačují příklady, předpokládáme, že současná společnost public history potřebuje, aby porozuměla tomu, jak zachází s historií. Dějiny nejsou zavřené v akademických ústavech, v odborných knihách, archivech či muzejních sbírkách. Odehrávají se před námi tady a teď v nepřeborném množství variací. V těchto podmínkách považujeme za klíčové rozvíjet reflexivní přístup k dějinám ve veřejném prostoru. Předkládaná kniha chce podněcovat reflexivní otázky. Nemá smysl donekonečna replikovat stereotypizované debaty o tom, zda jsme se měli, či neměli bránit v září 1938. Je potřebné se reflexivně ptát, proč si obdobné otázky stále klademe. Proč odstraňujeme některé pomníky? Proč chceme naslouchat a věřit pamětníkům?

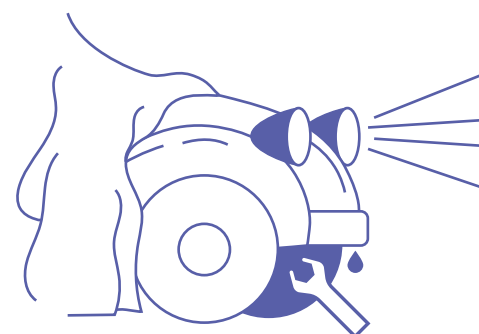
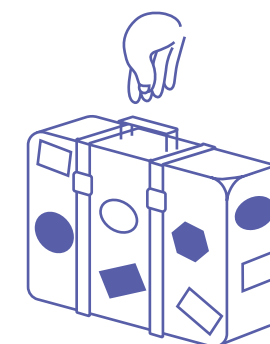
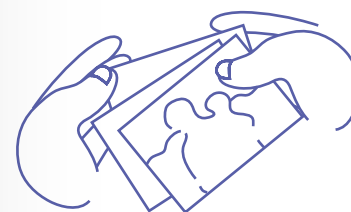
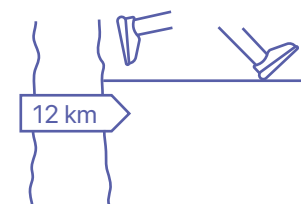
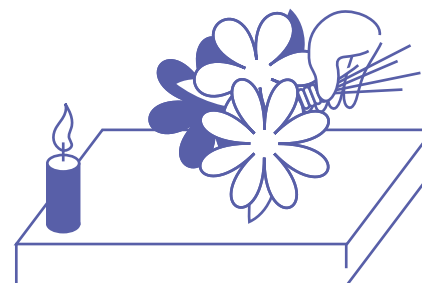
Porozumíme-li tomu, jak historie ve veřejném prostoru funguje a jaké poptávky plní, budeme schopni aktivně vstoupit do hry. Možnost intervence – to je další důležitá perspektiva této knihy. V rámci tří kapitol mapujeme klíčové kontexty historie ve veřejném prostoru. Nejprve věnujeme pozornost lidskému jednání. Reflektujeme konkrétní praxe užívání minulosti. Návazně zkoumáme vliv jednotlivých médií (film, komiks, pamětník či pomník) na zpřítomnění historie ve veřejném prostoru. Konečně se věnujeme institucím, jejichž prostřednictvím dějiny do veřejného prostoru vstupují. Kamenné muzeum produkuje jinou historii než spolek

zaměřený na living history. Tři kapitoly jsou doplněny třemi překlady, které zprostředkovávají zahraniční debatu a konkrétní příklady a nabízejí možnost přenést tyto inspirace do českého či střeoevropského kontextu. V celku by kniha měla čtenáře a čtenářky vybavit k tomu, aby dokázali konkrétní formy zacházení s historií ve veřejném prostoru kriticky reflektovat. Vedle této reflexivní dovednosti rozvíjíme ještě aktivní přístup založený na intervenci. Kniha nabízí inspirace a také konkrétní cvičení, díky nimž může čtenář rozvíjet aplikační dovednosti na poli historické či památkové edukace a popularizace vědy.

(Všudy) přítomná minulost ve veřejném prostoru



Praktiky



Shromažďování rodinných fotografií, navštěvování muzeí a památek, cestování na historicky významná místa, opravování opuštěných staveb, běh po trasách spojených s historickými událostmi, kladení květin k pomníkům, konzumace retro potravin či nákupy retro módy, sbírání nejrozmanitějších předmětů, opravování veteránů, pátrání po historii obce – tyto činnosti můžeme považovat za paměťové praktiky (memory či memorial practices).⁵ Je zřejmé, že jejich výčet by mohl být ještě o poznání delší a že bychom je mohli třídit do mnoha kategorií: například tradiční/nové, tělesné/digitální, pietní/vážné/zábavné, politicky angažované/neangažované a podobně.

Proč ale v kontextu dějin ve veřejném prostoru uvažovat optikou paměťových praktik, a nikoliv třeba tradičních pojmů kolektivní a individuální paměti? Důraz na praktiky totiž obrací naši pozornost primárně k tomu, „co se děje a jaké to má významy“. Významy spjaté s minulostí tak mohou nabývat i místa či činnosti, které si běžně s historií nespojujeme: obchodní centra, dopravní a technické stavby, komerční produkty a další. O „paměti“ se v odborné i veřejné debatě často mluví jako o konkrétním obsahu v podobě popisu historických narativů, míst paměti, popkulturních obrazů konkrétních historických fenoménů nebo analýz muzejních expozic či učebnic. Popisujeme národní paměť, literární paměť, paměť menšin či regionů.

Praktiky vedou naši pozornost směrem k uživatelské perspektivě. Co si myslí návštěvníci v expozici? Co vede mnoho rodin k pořizování vlastních rodokmenů? Co lze prožít skrze účast na brigádě na opravu chátrajícího kostela v pohraničí? Od těchto modelových otázek stačí již malý krok k otázkám po možnostech vlastní intervence nebo alespoň sebereflexe. Jakých praktik se účastním já? Jak mohu jako pracovník či pracovníce paměťové instituce produktivně zasáhnout do již existujících praktik?

Pojem „praktika“ či „praxe“ také otevírá prostor pro široké chápání našeho vztahu k minulosti. Historická věda má tradičně exkluzivní nárok na odborné a věrohodné poznání pohledu na minulost. Tak se postupně ke slovu dostaly kromě politických dějin i dějiny sociální, gender history či environmentální dějiny. Tyto přístupy pak mohou inspirovat dění v dalších zpusobech vztahování se k minulosti, jako je třeba školní výuka nebo muzejní expozice.

Kromě odborných institucí se však v současnosti aktivně o minulost zajímá nejširší společnost, a to nejčastěji ve svém volném čase. Mimo výše zmíněných příkladů si můžeme připomenout, že kanonickým vánočním filmem se staly pro české domácnosti *Pelíšky* (r. Jan Hřebejk, 1999) – tedy film tematizující pražské jaro a srpnovou okupaci z roku 1968. Naopak

⁵ Pojem paměťová praktika navazuje na výraz kulturní praktika či praxe (cultural practice), jež se etabloval v kulturních studiích zaměřených na studium konkrétních projevů kultury, než na její obecné struktury. Do paměťových studií tento přístup přenesla mimo jiné Sharon Macdonald. Srov. Jan Horský, „Kultura“, in: L. Štorchová a kol., *Koncepty a dějiny*, Praha 2014, s. 145–154. Sharon Macdonald, *Memorylands: heritage and identity in Europe today*, Londýn 2013, s. 1–26.

v létě celé rodiny navštěvují komentované prohlídky na hradech a zámcích.⁶ Během roku pak můžete zajet na prodloužený víkend do některého z evropských měst a navštívit místní katedrálu, muzeum druhé světové války, vychutnat si kávu v židovské čtvrti nebo si objednat jízdu ve starém automobilu po městě. V digitálním prostoru jsou pak tyto zážitky transformovány do podoby příspěvků na sociálních sítích a recenzí na cestovatelských platformách.⁷

Výše popsané praktiky se přibližně od sedmdesátých let 20. století rozšířily z Evropy po celém světě a zpřístupnily velké části obyvatel vyspělých států. Toto zaměření se na minulost bylo tak významné, že někteří badatelé a badatelky mluvili o „paměťové horečce“ nebo „paměťovém boomeru“.⁸ S nástupem internetu a digitalizací se pak tento proces ještě více zrychlil a otevřel přístup k historickým pramenům a dalším zdrojům informací téměř komukoliv. O tom, o jak nejednoznačný a obtížně předvídatelný vývoj jde, svědčí debaty o dezinformacích a šíření konspiračních teorií, kritika i rozmach internetové encyklopedie Wikipedie nebo reakce na nástup umělé inteligence.

Součástí identity public history a paměťových studií je takto demokratizované kultuře vzpomínání porozumět a vytvářet předpoklady pro vzdělávací intervence do jejího chodu. Když budou odborníci a odbornice na minulost rozumět principům kultury vzpomínání, mohou se na ní lépe podílet. Není v možnostech tohoto textu postihnout všechny existující paměťové praktiky, proto se zaměří pouze na vybrané případy. Na nich se pokusíme ukázat, jaké (výzkumné) otázky si historik či historička může klást tvář v tvář masově provozovaným praktikám, které jsou odděleny od jakékoliv odbornosti. Podíváme se také na to, jaké nástroje k tomu poskytují současná paměťová studia. V neposlední řadě spojíme vhledy do těchto světů s přemýšlením o možnostech, jak je zahrnout do vlastní praxe.

Turismus

Turismus patří mezi nejstarší a v současnosti nejmasovější paměťové praktiky. Jeho stopy bychom mohli hledat až k předmodernímu poutnictví, ale klíčovou vrstvou pro jeho etablování zejména ve středoevropském prostředí je sepětí turismu s nacionalismem.⁹ Mohli bychom mimo jiné připomenout aktivity Klubu českých turistů (zal. 1888) nebo celé řady českých i německých spolků, které od osmdesátých let 19. století značily trasy či budovaly rozhledny.¹⁰

Dnes turismus představuje masový způsob trávení volného času, který se stal významným tržním odvětvím a pro některé státy či regiony dokonce nepostradatelným segmentem

⁶ Michal Kurz a Čeněk Pýcha, *České hrady a zámky: možnosti interpretace fenoménu*, Dějiny, teorie, kritika 2022, č. 2, s. 227–252.

⁷ Čeněk Pýcha, *Místa paměti v digitálním prostředí*, Historie – Otázky – Problémy 10, 2018, č. 1, s. 32–45.

⁸ Kateřina Sixtová, *Babiččino údolí: krajina paměti v digitálních médiích*, Dějiny – teorie – kritika 19, 2022, č. 2, s. 253–282.

⁹ S. Macdonald, *Memorylands*, s. 3–4.

¹⁰ Barbora Půtová, *Antropologie turismu*, Praha 2019.

¹¹ Srov. např. Markéta Svobodová, *Hore zdar!: stavební strategie Klubu českých/československých turistů: (útulny a chaty)*, Praha 2020.

hospodářství.¹¹ Právě „bohatá minulost“ či „autentická atmosféra“ náleží k častým charakteristikám turistických destinací. Možnost navštívit historicky významné místo, zachovalou krajinu, světově proslulé muzeum či performance místních zvyků posiluje zájem o konkrétní destinaci. Cestovat tak dnes do velké míry znamená cestovat za historií. Je ovšem otázkou, jaký charakter tato podoba minulosti má a jak na ni reagují samotní turisté.

V následujícím textu se zaměříme na specifické místo paměti, které je zároveň turistickou destinací. Památník Auschwitz-Birkenau je symbolem holokaustu jakožto největší tragédie dějin 20. století. Právě proto, že nepředstavuje kulturní dědictví v původním slova smyslu, je vhodný jako sonda do fungování turismu jako paměťové praktiky.

V roce 1979, kdy byl bývalý koncentrační tábor v Osvětimi-Březince přijat mezi památky světového dědictví UNESCO, bylo toto místo muzeem a památníkem spravovaným socialistickou Polskou lidovou republikou. Od šedesátých let zde postupně vznikaly národní expozice států, jejichž občané v Osvětimi zahynuli, konaly se tu pietní akty za mezinárodní účasti nebo také mše svaté. Kromě toho navštěvovali památník zejména návštěvníci z Polska, doplnění zahraničními oficiálními návštěvami, jež kopírovaly vývoj polské zahraniční politiky, respektive vývoj vztahů mezi západem a východem.

O čtyřicet let později, v roce 2019, navštívily jen za pouhý jeden rok toto místo dva miliony tři sta dvacet tisíc návštěvníků z celého světa.¹² Řada expozic je inovovaná a památník spravuje několik profilů na sociálních sítích. Kromě toho se také pravidelně stává součástí kontroverzí, ať již politických, nebo spojených s chováním návštěvníků tohoto globálního symbolu holokaustu.

Pro účely tohoto textu je Památník Auschwitz-Birkenau – jak zní jeho oficiální název, změněný po jedné z kontroverzí – příkladem propojení globálního turismu s pamětí. Kromě toho je také uzlovým bodem současné kosmopolitní paměti.¹³ Tedy paměti, která překračuje rámce národních historických vyprávění a stává se globálně sdílenou a srozumitelnou. Propojení historické tragédie, turismu a různých praktik s ním spojených pomáhá odhalit tyto praktiky jako nesamozřejmé a naplněné významy, které lze jinak snadno přehlédnout. Jinými slovy: činnosti popsané v následujících odstavcích, se v masovém měřítku odehrávají i na místech jiného typu, jako jsou například objekty průmyslového dědictví, starověké a středověké památky nebo třeba muzea umění. Avšak jejich přenesení do kontextu paměti tragédie holokaustu usnadňuje jejich kritickou reflexi.

11 B. Půtová, *Antropologie turismu*.

12 Statistiky zveřejňuje památník na svém webu <https://www.auschwitz.org/>. V průběhu pandemie onemocnění Covid-19 návštěvnost výrazně klesla.

13 Wulf Kansteiner, *The Holocaust in the 21st Century*, in: A. Hoskins, *Digital Memory studies*, New York 2017, s. 110–140.

V Památníku Auschwitz-Birkenau

Prostory památníku lze procházet buď samostatně, nebo s průvodcem. Areál zahrnuje obě části táborového komplexu Auschwitz I a Auschwitz II (Birkenau). Součástí prohlídky jsou jak zbytky původních budov, kde žili vězni, tak místa hromadného vraždění či poprav. Kromě toho může návštěvník navštívit celou řadu expozic a památníků, které zde byly od doby osvobození tábora vybudovány. Procházení prostorů památníku tak osciluje mezi návštěvou klasické muzejní expozice, pietní cestou na hřbitov či k pomníku a do jisté míry i procházením muzea pod širým nebem.



Návštěvníké chování v Památníku Auschwitz-Birkenau zachytil ve svém projektu *Auschwitz: tourist behaviour* fotograf Roger Cremers. Zdroj: © Roger Cremers 2009

O povaze samotného navštěvování Osvětimi se již od poloviny devadesátých let 20. století vedou mezi odborníky debaty.¹⁴ Někteří radí tento památník spolu s Ground Zero v New Yorku mezi dvě ústřední místa dark tourismu – tedy vyhledávání míst spojených s tragickými událostmi, které je zaměřené na voyerskou konzumaci obrazů násilí a smrti.¹⁵ Vedle toho lze dokumentovat celou škálu dalších důvodů cest do Osvětimi: snahu dozvědět se více o historii, seznámit se s příběhy přeživších, náboženské důvody, potřebu uctít oběti či jako součást

14 Claire Griffiths, *Encountering Auschwitz: touring the Auschwitz-Birkenau State Museum*, *Holocaust Studies* 25, 2018, 1–2, s. 182–200.

15 Vanessa Agnew, *Dark Tourism*, in: V. Agnew – J. Tomann – J. Lamb (eds.), *Handbook of Reenactment Studies*, New York 2020, s. 44–48.

vztahování se k vlastní rodinné paměti. V neposlední řadě nesmíme zapomenout na školní výpravy, u kterých lze postoj, motivace a výsledné dojmy žáků a žákyň zjistit jen velmi obtížně.

Heterogenní povaha návštěvnických přístupů k tomuto místu ukazuje, že každá paměťová praktika – jako je například návštěva Památníku Auschwitz-Birkenau – může mít v různých situacích odlišné významy. Pokud jste například izraelský student, navštěvující památník jako součást jedné z mnoha výprav, které patří ke vzdělávací politice státu Izrael, může pro vás představovat Osvětim místo občanského rituálu a stvrzení národní identity.¹⁶ Pokud stejnou trasu absolvujete jako turista, který si zaplatil zájezd z Krakova do Osvětimi a zpět – může se celá návštěva odehrát bez nutnosti změnit nějak váš vztah k holokaustu, protože nejspíše budete součástí skupiny s přesně daným programem a míst na zastavení či vlastní rozhodnutí o podobě návštěvy nebude mnoho.¹⁷

Památník Auschwitz-Birkenau je institucí, která na turisty cílí záměrně. To lze vidět jak z nabídky komentovaných prohlídek, tak z přítomnosti turistické infrastruktury (občerstvení, parkoviště, obchod s publikacemi), která evokuje, že jde o turistickou destinaci jako každou jinou. To, co je ovšem na jiných místech vítanou a podporovanou aktivitou, může v Osvětimi vyvolávat pohoršení či konflikty. Opakovaně se tak ve světových médiích objevují skandalizující zprávy o tom, že si někteří návštěvníci pořizují na tomto místě nevhodné fotografie.¹⁸ Nejčastěji jde o selfies, ale do centra pozornosti se dostaly také fotografie zachycující návštěvníky balancující na kolejích vedoucích k ikonické bráně do tábora Auschwitz II. Právě fotografování a sdílení fotografií na sociálních sítích patří v současnosti mezi nejrozšířenější paměťové praktiky.

Diskuse se v těchto případech zaměřuje na vizuální stránku fotografií i způsob jejich pořízení a sdílení. Jaký výraz mají lidé na fotografiích? Na jakém místě byla pořízena? Byla fotografie upravena před sdílením pomocí filtru či jiného nástroje? Jakým textem ji uživatelé doprovodili? Lze z těchto znaků vyvodit, jaký má daný jednotlivec vztah k holokaustu? Jak by měl reagovat památník jako instituce? Na tyto otázky se pak často nabalují širší narativy o negativním vlivu digitálních technologií, neznalosti či nezájmu mladé generace o historii a podobně.

Mimo Osvětim

Turismus a připomínání holokaustu jsou však vzájemně provázány i mimo Osvětim. Příkladem může být město Krakov jako jedna (spolu se solnými doly Wieliczka) nejbližších turistických destinací a také místo nejbližšího leteckého spojení. Mezi v současnosti turisticky

16 S. Macdonald, *Memorylands*, s. 201–202.

17 C. Griffiths, *Encountering Auschwitz*.

18 W. Kansteiner, *The Holocaust in the 21st Century*, s. 115–117.

nejatraktivnější čtvrti patří krakovská čtvrť Kazimierz.¹⁹ Turistické průvodce ji charakterizují jako malebnou židovskou čtvrť se stylovými kavárnami a kvalitní gastronomií. V blízkosti centra tak můžete navštívit řadu židovských památek i křesťanských kostelů, projít se po nábřeží Visly a zcela jistě musíte ochutnat zapiekanku na Placu Nowem. Pokud přijedete na přelomu června a července, můžete také navštívit krakovský Festival židovské kultury, který se zde každoročně koná již od roku 1988.

udělena
Kazimierzi
městská práva
1335

po pogromu musely
být křesťanská
a židovská část
města odděleny zdí
1494

město bylo přičleněno
ke Krakovu jako jeho
předměstí
1800

Již od středověku v Kazimierzi sídlila početná židovská komunita. Protože řada židovských obyvatel se v průběhu 19. století odstěhovala do jiných částí města, a zároveň Kazimierz zůstala centrem náboženského života, zachovala se čtvrť ve stavu, v jakém se nacházela na konci 18. století. V době nacistické okupace byli krakovští Židé umístěni do ghetta ve čtvrti na druhé straně Visly Podgórze. Zde v té době pobývalo patnáct až dvacet tisíc lidí. V letech 1942–1943 probíhala jeho likvidace spojená s transporty do koncentračních táborů Belzec a Osvětim. Bezprostředně po konci druhé světové války 11. srpna 1945 proběhl v Kazimierzi pogrom, během něhož byla zapálena synagoga Kupa. V průběhu následujících desetiletí čtvrť chátrala a získala pověst nebezpečné části města.



Kavárny v Kazimierzi.
© ČTK, 2019

19 O vlivu turismu na Krakov pojednává také dokument *Komu patří město?: Krakov* (r. Jan Hubáček, Petr Kačírek 2023).

Proměna k současnému statusu čtvrti jako „must-see“ bodu turistického itineráře započala až na sklonku osmdesátých let 20. století, kdy se zde začal konat již zmíněný festival. Skutečný zlom však představoval až úspěch filmu *Schindlerův seznam* (r. Steven Spielberg, 1993), který se v Kazimierzi natáčel, přestože historicky se zde příběh filmu neodehrával. Úspěch a vizuální přitažlivost oskarového snímku vedly k vlně zájmu o zanedbanou čtvrť a spolu s investicemi do její údržby zde začaly vznikat kavárny a ubytovací zařízení tematizující židovskou kulturu. Došlo také k obnově židovské komunity a synagoga Remah dnes opět slouží náboženským účelům.

Kazimierz je tak v současnosti paradoxně čtvrtí – ačkoliv je svědkem spíše absence původní židovské komunity a místem řady tragických událostí – plnou židovské kultury a atmosféry, která přitahuje návštěvníky z celého světa. Městské muzeum v Krakově zde provozuje ve Staré synagoze stálou expozici přibližující historii každodenního života a kultury židů v Krakově.

Poněkud odlišný zážitek nabízí Galicja Jewish Museum, které je neziskovou organizací. Jeho expozice založená na fotografiích tematizuje nejen samotný holokaust (často v jeho ikonické podobě), ale také paměť a méně viditelné stopy zániku židovské populace v krajině. Současné dokumentární fotografie tak zobrazují lesní mohyly či hromadné hroby obětí, rozpadající se opuštěné synagogy nebo využití synagog pro komerční účely zcela zakrývající původní účel stavby. V těchto momentech výstava klade otázku, zda se polská společnost s holokaustem dostatečně vyrovnala a zda se pod malebnou slupkou „židovské Kazimierze“ neskryvá nedostatečně zpracované trauma, či na okraj odsunutý stereotypy.

V odborné debatě se tyto procesy – které můžeme v různých podobách identifikovat po celé Evropě – spojují s termínem „komodifikace dějin“ (commodification). Badatelé a badatelky se zabývají způsoby, jakými se minulost stává součástí trhu a jak toto spojení ovlivňuje podobu vyprávěných příběhů. S komodifikací se často pojí celá řada negativně míněných přívlasků, které naznačují, že tento typ zacházení s historií ji vyprazdňuje, zneužívá či z ní tvoří generický produkt postrádající autenticitu.²⁰ V tomto ohledu je pojem komodifikace poněkud nešťastný, protože může naznačovat, že existuje „čistá“ historie oddělená od vnějších vlivů. Zároveň však umožňuje pojmenovat jevy, které souvisí právě zejména s masovým turismem.

Pohledem, jenž zdůrazňuje negativní aspekty komodifikace, je perspektiva odlišující rituály či performance od show. Příkladem by mohl být právě krakovský Festival židovské kultury, který by v této perspektivě bylo možné vnímat jako show pro turisty, oproštěnou od náboženských významů a zcela oddělenou od života židovské komunity. Podle Sharon Macdonald je však to, co je „autentické“, tedy nekomodifikované, vždy předmětem vyjednávání. Každý festival či nová expozice musí přesvědčit veřejnost o své autenticitě.

20 S. Macdonald, *Memorylands*, s. 109–136.

Například soukromé pražské Muzeum komunismu je pro většinu zahraničních návštěvníků hlavního města autentickým způsobem vystavování komunismu, protože jeho expozice je svou formou v souladu s běžným způsobem vystavování dějin.²¹ Obyvatele České republiky mohou naopak o tom, že jde o komodifikaci dějin, přesvědčit plakáty s matřičkami, výše vstupného či preference anglického jazyka v expozici. Podobně může mít krakovský festival různé významy v různých situacích: pro někoho může skutečně představovat jakousi exotizovanou kulturu jako zpestření dovolené, pro někoho, kdo svoji návštěvu Krakova spojí s Osvětím, může však jít o moment reflexe nad současným stavem židovské kultury a jejích rozmanitých podob po holokaustu. Zcela jiný význam by festival mohl získat, například pokud by se v době jeho konání odehrál antisemitsky motivovaný útok nebo by ve veřejném prostoru dostal prostor popírač holokaustu.

Ve výše popsaném kontextu revivalu židovské kultury v Krakově lze za paměťovou praktiku považovat už samotnou návštěvu čtvrti, spojenou s identitou této část města. Kromě toho můžeme do výčtu zahrnout také nákupy tematických suvenýrů či konzumaci tradiční židovské kuchyně, návštěvy památek a muzeí nebo hledání informací v turistických průvodcích. Přestože se jedná povětšinou o aktivity, které si musí turista zaplatit, a jde o vypracované produkty, jež jsou stále stejné, nemusí nést vždy totožné významy. Ty se liší v závislosti na proměnách společenského kontextu, motivaci a společenském pozadí návštěvníka či jeho dosavadní zkušenosti s tématem či podobným formátem.

Paměťové praktiky si můžeme představit jako základní stavební jednotky kultury vzpomínání. Ty představují repertoár, který si každý návštěvník skládá podle svých potřeb a přisuzuje mu vlastní významy. Mohou mít celou škálu podob od bezmyšlenkovité konzumace nabízených aktivit přes jejich důmyslné i nahodilé kombinování po jejich kritickou reflexi, aktivismus či subverzivní převrácení. Z tohoto důvodu vyžaduje působení v oblasti public history pěstování citlivosti k rozlišování způsobů, jakými je s konkrétními praktikami zacházeno.

21 Čeněk Pýcha, *Muzejní stroj*, in: J. Jareš – Č. Pýcha – V. Sixta, *Jak vystavujeme soudobé dějiny. Muzeum v diskuzi*, Praha 2020, s. 122–127.



Intervence – Shahak Shapira – Yolocaust

Projekt Yolocaust reagoval na fotografie sdílené na síti Instagram, na kterých uživatelé hravě a mnohdy nekorektně využívají architekturu berlínského památníku zavražděným evropským židům.²² Památník, tvořený různě velkými betonovými kvádry, vytváří ideální pozadí pro pózování a vytváření atraktivních snímků. Iniciačním momentem pro vznik projektu pak byla fotografie dvojice skákající z bloku na blok s popiskou „Skákání na mrtvých židech“. Shapira vytvořil koláž, ve které doplnil k fotografii z Instagramu dobový snímek hromady mrtvých těl obětí holokaustu.

Letecký pohled na
Památník zavražděných
evropských židů
v Berlíně. © Alexander
Blum

Totožným způsobem vznikla série dvanácti fotodvojic, kterou autor zveřejnil v roce 2017. Díky ohlasu v médiích a sdílení na sociálních sítích se autorovi ozvalo všech dvanáct autorů původních fotografií.²³ Následně byly původní koláže na webu nahrazeny úvodním textem začínajícím oslovením „Dear Internet...“ a přepisy reakcí autorů fotografií z berlínského památníku. Ty – spolu s archivem článků v médiích – nyní tvoří prezentaci projektu.

22 <https://yolocaust.de/> (19. 4. 2024). Srov. Čeněk Pýcha, *Selfie z památníku. Jak vzpomínáme s novými médii*, A2 13/2017. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/13/selfie-z-pamatniku> (19. 4. 2024).

23 Srov. <https://www.bbc.com/news/world-europe-38675835> (19. 4. 2024) <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/kultura/yolocaust-umelec-predelal-prastena-selficka-z-pamatniku-holocaustu-104104> (19. 4. 2024).

Čeho si všimnout



- Projekt je formálně jednoduchý, technicky ho dnes zvládne téměř každý. Avšak i jednoduchou koláží obnovil autor ztracené spojení mezi pomníkem a připomínanou událostí.
- Projekt není normativní. Neříká, jak se správně lidé mají chovat na místě paměti, pouze upozornil na jeden z aspektů konkrétního chování. Autor také nijak protagonisty svých koláží neponižuje. Poté, co se mu ozvali, koláže odstranil.
- Projekt odhaluje mediální rozměr paměťové praxe. Digitální platformy jsou předpřipraveny na sdílení zejména pozitivních či neutrálních informací. Vytvořit příspěvek vyjadřující pietu, zármutek či vážnost vyžaduje větší úsilí než jiné typy sdílení.

Úkol – turismus

1

Shlédněte video *Hornický region Erzgebirge/Krušnohoří – památka světového dědictví UNESCO* a pokuste se odpovědět na následující otázky:

a) Jaké aspekty historie regionu video zdůrazňuje?

b) Jaké typy míst jsou v něm zachyceny?

c) Jaké aktivity se na videu dějí?

d) Jak byste shrnuli hlavní sdělení videa?



Video je z roku 2020 a tvoří součást oficiální prezentace regionu.²⁴ Na webu <http://montanregion.cz/cs/> lze najít informace o přístupných objektech i další propagační materiály.

2

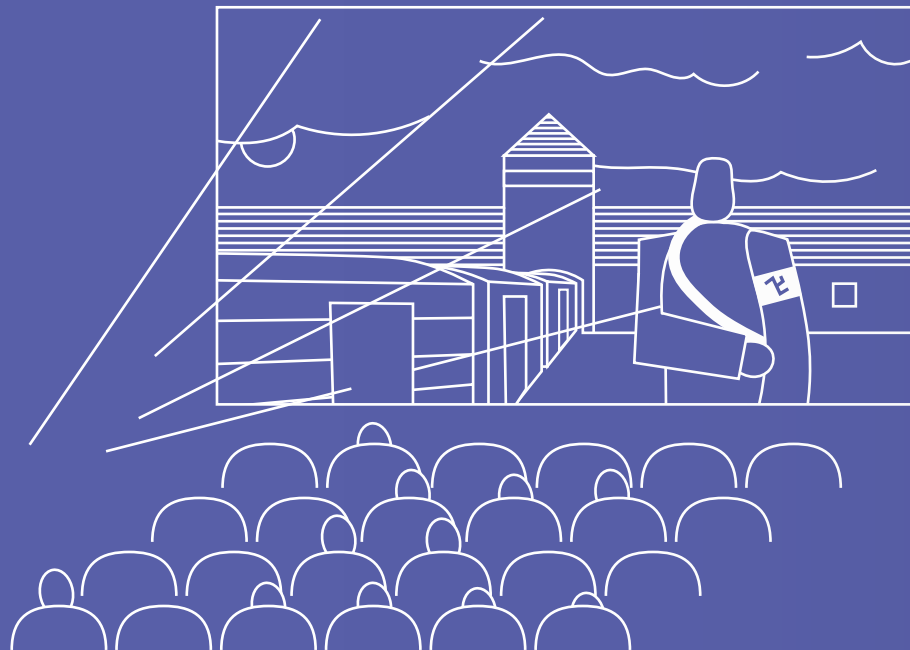
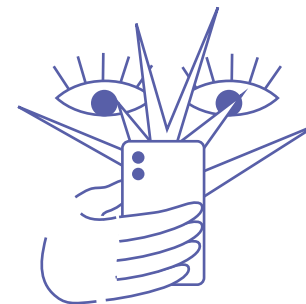
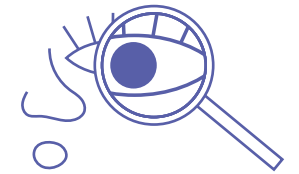
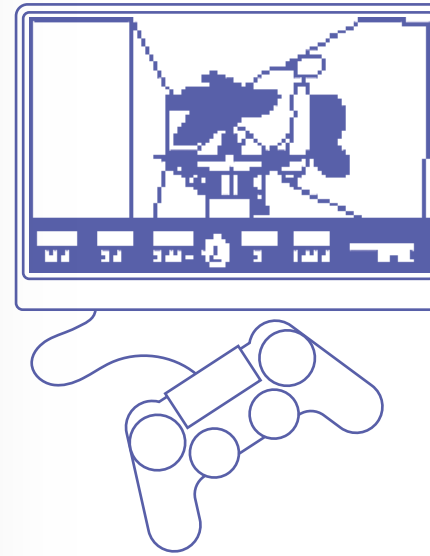
Zaměřte se na část věnovanou soudobým dějinám, zejména pak vysídlení německého obyvatelstva po druhé světové válce a pracovním táborech na Jáchymovsku po roce 1948. Zamyslete se nad tím, jaké místo zaujímají tyto dvě události v celkovém příběhu regionu.

3

Pokuste se navrhnout způsob, jak do videa více začlenit jednu z výše zmíněných událostí. Vytvořte scénář, kde popíšete záběr (tj. vizuální stránku) a komentář (tj. zvukovou stránku), který byste navrhli do videa vložit. Můžete upravit jakékoliv místo stávajícího videa, nebo libovolné části odebrat, či přidávat. Zachovejte žánr propagačního videa zaměřeného na potenciální návštěvníky regionu.

²⁴ Video je dostupné na platformě YouTube: https://youtu.be/dFQmwJhpcc?si=_3fEwOVvVRZWFqU (19.4. 2024)

Média



V další kapitole si osvětlíme, proč je v souvislosti s dějinami ve veřejném prostoru důležité reflektovat roli médií. Historii konvenčně poznáváme jako soubor znalostí (data, události, osobnosti a příběhy), ale význam poznávané historie utváří i médium, které obsah určitým způsobem zprostředkuje. Když se učíme o druhé světové válce z učebnice dějepisu vyzní to jinak, než když hrajeme počítačovou hru o válce jako je *Call of Duty* či sledujeme hraný film typu *Zachraňte vojína Ryana* (r. Steven Spielberg, 1998). Při zkoumání či intervenci do dějin ve veřejném prostoru bychom tak měli zohlednit klíčovou tezi Marshalla McLuhana, že i médium je součástí sdělení.²⁵ Měli bychom rozumět tomu, jak specifický nosič (učebnice, počítačová hra či film) ovlivňuje vyznění obsahu. Konkrétní způsob zprostředkování obsahu můžeme označit pojmem „medialita“.²⁶



Aktivistka před podstavcem pomníku Kryštofa Kolumba, který byl odstraněn po vlně protestů v červnu 2020. Saint Paul, Minnesota. © Lorie Shaul

Pomníky a medialita

Pro vstupní ilustraci tématu využijeme médium pomníku. Již zběžný pohled do veřejného prostoru ukazuje, že se pomníky často stávají předmětem sporů. Bude nás zajímat, nakolik to souvisí s jejich tématem a nakolik s jejich medialitou. Sochy světců, panovníků, vojevůdců či umělců často zhmotnily ideové spory o politické směřování. Vlny bourání pomníků v českých zemích mapuje práce historiků Jiřího Pokorného a Zdeňka Hojdy.²⁷ Obdobné spory známe i ze současného Česka (v poslední době socha maršála Koněva v Praze). Globální význam tohoto paměťového média dokládá nedávná série protestů vůči pomníkům Kryštofa Kolumba v USA v roce 2020. Přes třicet monumentů „objevitele Ameriky“, jehož odkaz by se v Česku mohl zdát neproblematický, bylo během pár měsíců odstraněno, mnohé byly dokonce poničeny.

25 Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: extenze člověka*, Praha 1991.

26 Pro orientaci v současném myšlení o médiích doporučujeme antologii Tomáše Dvořáka. Tomáš Dvořák (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií*, Praha 2010.

27 Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínání*, Litomyšl a Praha 1996. Širší nadnárodní kontext pomníků zohledňuje práce: Sergiusz Michalski, *Public monuments: Art in political bondage 1870–1997*, London 1998.

Abychom americké vlně odporu vůči Kolumbovi porozuměli, musíme zohlednit širší kontext událostí. Klíčovou roli zde hrálo hnutí Black Lives Matter, které tímto protestovalo proti rasově motivované policejní brutalitě. Miliony demonstrantů přivedl do ulic tragický případ Afroameričana George Floyda zavražděného při zatýkání policisty. Odstraňování pomníků Kolumba bylo součástí symbolické spravedlnosti za rasové násilí. Americké bourání mělo silné ohlasy i v Evropě.²⁸ Vidíme, že zde kolumbovská historie slouží k politické artikulaci křivdy a že právě pomníky se nabízejí jako vhodný prostředník. Proč?

Prověřme specifickou medialitu pomníků, abychom si ujasnili, proč právě ony přitahují konflikty. Historička umění Milena Bartlová definuje pomníky jako „... umělecké dílo, které prostřednictvím sdíleného vzpomínání ustavuje politickou veřejnost tím, že je neustále na očích a v cestě a sděluje své poselství, jemuž se nedá uhnout.“²⁹ Připojuje ještě další charakteristiky: pomník deklaruje trvanlivost, důstojnost a nadčasovost, ztělesňuje vládnoucí hodnoty dané společnosti a je většinou spojen s přímým politickým zadáním, což se často odráží v jeho problematické umělecké kvalitě (tíhnutí k realismu a srozumitelným formám). Právě výrazová autorita pomníku a jeho vztah k politické moci mohou osvětlit, proč se stává terčem konfliktů ve veřejném prostoru. Až když porozumíme medialitě pomníků, můžeme z perspektivy public history promýšlet, jak s nimi ve veřejném prostoru pracovat. Milena Bartlová spatřuje jednu z hlavních výzev současné debaty nad pomníky v tom, aby bylo historické téma pomníku zpracováno jazykem současného umění.

Z perspektivy public history je klíčová otázka, jakou roli by ve sporech o pomníky měli hrát historik či historička. Zpravodajská média postoj expertů povětšinou předznačují: doplní informace o pomníku či zobrazovaných osobách a posoudí, zda je odstranění na místě. Pro public history je však zásadní posun na reflexivní rovinu. Historik či historička nereprodukuje emotivní argumenty, distancují se od sporu a prostřednictvím reflexivních otázek intervenují do konfliktu: Proč je tento pomník kontroverzní? Co to vypovídá o našem vztahu k historii? Jak zde zacházíme s minulostí? Kdo a k jakým cílům zde historii využívá? Skrze reflexi může historik „zchladit“ emoce a vrátit do hry racionální historické myšlení.³⁰ Pokud chceme takto fungovat ve veřejném prostoru, je pro nás důležitá dovednost reflektovat, jak je minulost mediálně zprostředkována.

Z hlediska public history je tedy podstatná kritická reflexe starších sporů, neboť odhaluje mechanismy toho, jak a proč zacházíme s dějinami ve veřejném prostoru. Veřejnost se v aktuálních sporech zaměřuje především na významový obsah pomníku, kdyby zároveň vnímala i medialitu, přispělo by to ke kultivaci debaty. Je to náročný vzdělávací cíl? Stačí si uvědomit,

28 Natasha A. Kelly – Olive Vassell (ed.), *Mapping Black Europe: Monuments, Markers, Memories*, Bielefeld 2023.

29 Milena Bartlová, „Pomník: paměť, moc, komunikace a hlavně umění“, in: Dalibor Bača – Anežka Bartlová (ed.), *Manuál monumentu*, Praha 2016, s. 54.

30 Konfliktní historická témata se ve veřejném prostoru prosazují stále výrazněji. V souvislosti s válkou na Ukrajině a sérií současných krizí o tom podnětně přemýšlí Andrew Hoskins. Andrew Hoskins, *Radical war: Data, attention and control in twenty-first century*, Oxford 2022.

že pomník je symbolický monument, který autoritativně reprezentuje sdílenou identitu. V evropském prostředí vyrostly pomníky národních velikánů z katolické tradice zobrazování světců, a pojí se tak s obdobnými praktikami. U živého pomníku (třeba posmrtné masky Jana Palacha na FF UK) můžeme i dnes položit květinu či zapálit svíčku. Tato praxe má smysl jako ritualizovaný úkon, jímž symbolicky přijímáme reprezentované hodnoty. Máme však i tradici bourání (třeba husitský ikonoklasmus). Spory o sochy světců či národních hrdinů provázejí politické změny, odstraňované a nově instalované pomníky zde symbolizují nový společenský řád. Pokud reflektujeme tuto funkci pomníků, získáváme kritickou distanci od obsahu sporů, což může oslabit emotivní dynamiku konfliktů a kultivovat veřejnou debatu.

Dějiny perspektivou komiksu

Nakolik může být zprostředkující médium součástí sdělení, efektivně ilustruje komiks. Zatímco pomníky představují tradiční formu připomínání, v níž dějiny často „tuhnou“ do monументu, komiks přináší dynamiku, která otevírá prostor interpretaci. Pohybuje se na rozhraní různých médií, jež zprostředkovávají minulost, a tak vzbuzuje otázku: V čem se komiks liší od literatury, filmu či fotografie? Je-li pomník často úzce provázán s politikou paměti, komiks se pojí spíše s kritickým pohledem. Má potenciál ukázat dějiny zdola, z periferie, reflektovat politizaci dějin. Je to poměrně mladé médium, které do kultury vzpomínání vstupuje často s podvratnou ironií, jež odkrývá ustálené přístupy k zobrazování dějin, a tak bourá pomyslné monumenty paměti.



Art Spiegelman vkládá do komiksového příběhu autentické fotografie z rodinného archivu. Napětí mezi kresbou a fotografií podněcuje u čtenáře zamyšlení nad tím, jak komiks reprezentuje holokaust. Zdroj: Art Spiegelman, *Maus I-II*, Praha 2012, s. 294.

Potenciál komiksu si můžeme ilustrovat na holokaustu, který představuje kanonické místo globální paměti. Vzpomínkovou kulturu holokaustu utvářely výrazně film a televize.³¹ Klíčovou roli zde sehrál úspěšný americký TV seriál *Holocaust* (r. Marvin J. Chomsky, 1978)

31 Z české perspektivy popisuje proměny vzpomínání na holokaust Tomáš Sniegoň. Tomáš Sniegoň, *Zmizelá historie: holokaust v české a slovenské historické kultuře*, Praha 2017.

a filmový blockbuster *Schindlerův seznam* (r. Steven Spielberg, 1993). Původně okrajové a problematické téma se dnes stalo klíčovou součástí kultury vzpomínání. Způsoby reprezentace se natolik ustálily, že většinová filmová a literární produkce jen stereotypně opakuje osvědčené postupy.

Nakolik komiks podněcuje k reflexi mediality, jak dokáže dějiny reprezentovat podvratně a umí nabourávat stereotypy, to si představíme na sérii *Maus* (Art Spiegelman, 1980–1991).³² Oproti filmům, které ukazují koncentrační tábory doslovně realisticky a působí silně na emoce, nabízí *Maus* neúplný obraz, jenž poskytuje větší prostor imaginaci, není tak emotivní, a tak připouští racionální reflexi. Ironicky cituje stereotypy tím, že židy ukazuje jako myši, Němce jako kočky a Poláky jako prasata. Čtenář musí přemýšlet: Je to urážka, nebo podnět k tomu, abych se zamyslel nad způsobem vzpomínání na holokaust? Spiegelman vypráví příběh holokaustu z autobiografické perspektivy syna přeživších.

Když začal *Maus* v roce 1980 vycházet, budil pohoršení. Žánr komiksu byl spojován především se zábavou, s dětskými čtenáři, a komiksově zobrazení holokaustu tak vyznívalo jako blasfémie. Dnes široce uznávaný *Maus* nepochybně přispěl k tomu, že se žánr grafického románu prosadil. Z naší perspektivy je však klíčový přínos komiksu pro kritickou reflexi kultury vzpomínání. Vizualně schematický styl se odpoutal od realismu fotografií a filmu, a otevřel tak prostor pro reflexi náročnějších otázek spojených s rolí holokaustu ve veřejném prostoru.

Mnoho badatelů využilo *Maus* jako východisko k reflexi paměti. Podnětné jsou interpretace Marianne Hirsch, podle níž Spiegelman v příběhu otce a syna zachytil dynamiku mezigeneračního přenosu traumatu, kterou označila pojmem „postmemory“. Dále zdůraznila, že díky ironické komiksově citaci fotografií (Spiegelman překreslil například známé snímky Margaret Bourke-White z osvobození Buchenwaldu) poukázal na roli ikonických míst paměti v rodinných rámcích vzpomínání.³³

Stará a nová média

Význam médií z perspektivy public history souvisí též se změnami, jež přinesly nové technologie. Často se v této souvislosti hovoří o starých a nových médiích. Tuto dynamiku můžeme modelově ilustrovat na příkladu tradičního formátu knihy o dějinách a nového média v podobě článku na Wikipedii. Zatímco papírová kniha má jasně určeného autora, článek na Wikipedii vzniká kolektivně, autorství je rozptýlené a nelze přesně určit. Text knihy je fixován, lze jej upravit až při dalším vydání, článek na Wikipedii je však fluidní a může se průběžně měnit. V případě konfliktních témat jako je příkladně nucené poválečné vysídlení, se konečná

32 Art Spiegelman, *Maus I-II*, Praha 1997, 1998.

33 Marianne Hirsch, *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the holocaust*, New York 2012, s. 30n.

verze článku dlouho vyjednává.³⁴ U významných témat Wikipedie nabízí různé jazykové verze článků, které se navíc mohou lišit. Oproti tomu překlad knihy do jiného jazyka by měl být věrný původní verzi. Zatímco knihy o historii píšou nejčastěji experti, tedy školení historici a historičky, článek na Wikipedii může psát kdokoliv. Ze srovnání zřetelně vyplývají posuny, k nimž v kontextu nových médií dochází (absence autora a též expertní autority, proměnlivost textu, demokratizace přístupu) a jež mají podstatné dopady na to, jak je historie ve veřejném prostoru zprostředkována, jak ji komunikujeme a chápeme.

Nová média nemění pouze obecné rámce toho, jak historii rozumíme, ale ovlivňují i konkrétní formy chování. V éře analogové fotografie nechodil každý s fotoaparátom po ruce a nefotil vše, co ho zaujalo. Analogová technologie je založena na přenosu světla na film, který obsahuje 24 či 36 polí. Film se posléze musí vyvolat a fotografie vznikají až následně v temné komoře. Produkce je tedy náročná finančně i časově. Fotograf si dobře rozmyslí, na co film využije. Plošné rozšíření digitální fotografie prostřednictvím mobilních telefonů chování lidí zcela změnilo. Akt fotografování se stal jednou z dominantních praktik interakce s veřejným prostorem. Fotografujeme vše, co nás oslovilo, co považujeme za důležité. Pokud jsme dříve historii především četli v knize či ji sledovali ve filmu, nyní se výrazně prosadila praxe, že ji fotografujeme.

Nástup nových médií nabídl uživatelům aktivnější roli (mohou participovat na článku na Wikipedii, mohou fotografovat a sdílet dějiny), a tak plošně přispěl k demokratizaci historického vědění. Díky digitalizaci a možnostem sdílení jsou zdroje potřebné k bádání o historii snáze přístupné. Technologie významně rozšířily možnosti, jak „dělat dějiny“ mimo akademické prostředí a konvenční analogová média. Příkladem mohou být historicky zaměřené podcasty či kanály na Youtube. Public history se jako specifická disciplína „aplikované historie“ snaží na tuto demokratizaci reagovat a hledá cesty, jak podpořit vzájemnou komunikaci mezi aktivisty, kteří „dělají dějiny“ zdola, a školenými odborníky na historii (historiky, archiváři, muzejníky či učiteli dějepisu). Jednou z možností je koncept „citizen science“,³⁵ který předpokládá participaci zapálených dobrovolníků. Zatím však převládají projekty zaměřené na přírodní vědy, aplikace přístupů „občanské vědy“ do oblasti historie představuje aktuální výzvu. Další možností je využití nových médií při popularizaci historiografie, jak modelově ukazuje podcast *Přepište dějiny* historika Michala Stehlíka a publicisty Martina Gromana.

34 Zajímavou analýzu vyjednávání v článcích o nuceném vysídlení na české Wikipedii nabízí Václav Smyčka. Václav Smyčka, *Dějiny zachycené v síti, Dějiny – teorie – kritika* 2014, 1, s. 93–107.

35 Koncept občanské vědy je srozumitelně osvětlen na Wikipedii: https://en.wikipedia.org/wiki/Citizen_science (19. 4. 2024).

Nová média a paměť

Nástup nových technologií ovlivnil způsoby zacházení s minulostí a dle mnohých badatelů přispěl k tomu, že se v současnosti mění základní rámce toho, jak rozumíme historii. Podle Andrew Hoskinse došlo v souvislosti s novými médii ke konektivnímu obratu.³⁶ Historické obsahy jsou nyní široce přístupné a propojené, neustále se multiplikují, probíhá nepřetržitě sdílení. Tato hyperkonektivita dle Hoskinse mění základní parametry kulturní paměti a dotýká se konkrétních praktik, jež si se vzpomínáním spojujeme.

Můžeme si to konkretizovat na příkladu, jak mobilní telefony ovlivňují chování lidí na místech paměti. Běžný návštěvník cítí nutkání objekt vyfotografovat, sdílet na sociální síti a je spokojen, když dostane „lajky“. Většina přítomných přitom fotografuje tytéž ikonické záběry a nevadí jim, že jen zmnožují již existující zobrazení. V centru pozornosti je přítomný a technologicky zprostředkovaný akt recepce místa paměti: dějiny poznávám, když si je vyfotografuji a začlením do svého osobního archivu.

Hyperkonektivita dle Hoskinse vytlačuje tradiční způsoby chápání minulosti založené na vztahu k prostoru a k jeho historickým obsahům. Nová média nás odpoutávají od místa a produkují nebývale fluidní a proměnlivou kulturní paměť, jež se stále znovu odehrává v přítomném aktu recepce. Historik François Hartog zkoumá tyto posuny na představách o čase, jako nový časový režim se dle něj prosazuje prezentismus, v důsledku čehož Hartog hovoří o „nové historické situaci“.³⁷

Případové sondy – Muž s odhalenou hrudí

Specifické kvality fotografie jako média kulturní paměti ilustruje dramatický příběh snímku, který 21. srpna 1968 pořídil slovenský fotograf deníku *Smena* Ladislav Bielík na Šafárikově náměstí v Bratislavě. Momentka zachycující muže, který se postavil do cesty invaznímu tanku, vyšla den poté bez udání autora (z důvodu ochrany Bielíka před okupanty) a rychle se stala světově známým ikonickým záběrem srpnových událostí v Československu.

Zrádnost fotografie jako média, které vyvolává dojem nezprostředkovaného průhledu do minulosti, lze dobře dokumentovat na zmatcích kolem Bielíkova snímku. Fotka působí emotivně, vypovídá obecně o střetu jedince s mocí, a tak nevyžaduje bližší kontextualizaci. Ještě v roce 1995 bylo možné ji zveřejnit v učebnici dějepisu bez udání autora a s chybným určením, že se jedná o momentku z maďarského povstání v roce 1956.³⁸

K obdobným záměnám docházelo u Bielíkovy fotografie často, byla spojována nejen s Maďarskem, ale též s 21. srpnem 1968 v Praze. Snímek se proslavil zejména v zahraničí, kam jej

36 Andrew Hoskins, *Memory Ecologies*, *Memory Studies* 2016, Vol. 9 (3), s. 348–357.

37 Francois Hartog, *Na cestě k nové historické situaci*, *Slovo a smysl* 27, s. 238–250.

38 Jan Kuklík, *Dějiny 20. století*, Praha 1995, s. 158.

jako kopii novinového vydání snímku ve *Smeně* vyvezl západoněmecký student Peter Stefan Lutz, který se vydával za autora. Spletitý příběh záměn objasnil až právní spor dědiců Ladislava Bielika, kteří vysoudili práva na snímek na agentuře DPA. Rozhodující bylo, že potomci fotografa našli negativy. Ladislav Bielik již nemohl do sporů o autorství vstoupit, neboť v zahynul při nehodě v roce 1984.



Příběh „Muže s odhalenou hrudí“ ukazuje nezbytnost kritické distance od média, které klamně vzbuzuje důvěru. Měli bychom se vždy ptát po autorovi/autorce a též pátrat po zobrazených osobách, jak opět exemplárně dokládá případ Bielik. Zmatky byly i kolem zobrazeného muže, který byl považován za protestujícího studenta či přeživšího holokaustu, který na sebe na protest oblékl mundúr koncentračníka. I jeho identitu se podařilo odhalit. Muž s odhalenou hrudí je Emil Gallo (narozen 1924), v roce 1968 instalatér a vdovec starající se o čtyři děti. Právě modelový příběh emotivní fotografie, která falešně vzbuzuje důvěru, a přitom pod povrchem skrývá mnohá překvapení, může dobře posloužit jako vzdělávací intervence do veřejného prostoru. Konkrétním příkladem dobré praxe může být vystavení Bielikova snímku v Bratislavě při výročí okupace v roce 2018, kdy byla fotografie doplněna kontextuálními informacemi o právním sporu, o Emilu Gallo či o chybné lokalizaci.³⁹

Proč neexistuje úspěšná hra o holokaustu?

Napadlo vás někdy, proč se v mimořádně dynamickém herním průmyslu dosud neprosadilo téma holokaustu? Komerčně úspěšných her s historickou tematikou je přitom celá řada. Historik Wulf Kansteiner, který zkoumá různá mediální zprostředkování holokaustu, došel k závěru,

³⁹ Podobu výstavy dokumentuje katalog: Ladislav Bielik, *50 rokov po / 50 years after*, Bratislava 2018.

Fotografie muže s odhalenou hrudí (Ladislav Bielik, Bratislava, 21. 8. 1968) má natolik univerzální význam, že docházelo k jejímu ztotožnění s jinými událostmi. V učebnici *Dějiny 20. století* od Jana a Jana Kuklíkových byla přemístěna do Budapešti v roce 1956. Zdroj: Jan Kuklík, *Dějiny 20. století*, Praha, Práce, 1995, s. 158.

že herní rekonstrukce koncentračních táborů představuje hlavní tabu současné vzpomínkové kultury.⁴⁰ Souvisí to se specifickou medialitou herního světa, která narozdíl od filmu předpokládá aktivní participaci hráče a přináší tudíž až kontrafaktuální nepředvídatelnost. Hra interaktivně simuluje možné jednání dobových aktérů ve virtuální realitě, a tak se výrazně liší od filmu, který formuje pasivní pozici diváka holokaustu. Hraní navíc obsahuje zneklidňující prvek zábavy. Právě v medialitě her spatřuje Kansteiner důvody, jež vedou paměťové instituce spojené s tematikou holokaustu k odmítnutí počítačové hry jako vhodného nosiče kulturní paměti. Instituce, jejichž přístupy k dějinám formovala stará analogová média jako je film, si nové digitální médium hry spojují s rizikem bagatelizace, zneuctění či dokonce popírání holokaustu.

Wulf Kansteiner nekončí diagnózou stavu, ale provokuje otázkami. Pokud jsme dnes technologicky schopni rekonstruovat minulost jako virtuální realitu a zároveň se můžeme opřít o výstupy historiografie, neměli bychom hru o holokaustu vytvořit? Kansteiner přepokládá, že by interaktivní simulace okupované společnosti (představme si třeba Protektorát Čechy a Morava), v níž jsou židé vytlačováni na okraj a postupně vtahováni do byrokratické mašinerie holokaustu, mohla podpořit historickou empatii a porozumění událostem z perspektivy dobových aktérů. Digitální kultura je zejména současné mládeži bližší než ta analogová, která historicky utvářela tradiční způsoby vzpomínání na holokaust. Z perspektivy public history je potřeba překonávat tabu, která brání efektivní edukaci a popularizaci historiografie.

Intervence – Zmizelé Sudety

Příkladem intervence do veřejného prostoru, kdy sehrála klíčovou roli právě medialita, může být projekt *Zmizelé Sudety* nevládní organizace Antikomplex. Tým mladých historiček a historiků chtěl přispět k tomu, aby se změnila povaha veřejné debaty o tzv. Sudetech a poválečném osudu českých Němců. Rozhodli se pro nevelkou mobilní výstavu srovnávacích fotodvojic sudetské krajiny a obcí s názvem *Zmizelé Sudety*, která byla poprvé představena v prosinci 2002 v Praze. Dobově byla veřejná debata o tématu velmi vyhrocená, jak dokládá například antologie polemických textů z 90. let uspořádaná Petrem Pithartem a Petrem Příhodou.⁴¹ Povaha tehdejší kontroverze se odráží ve významové neslučitelnosti pojmů „odsun“, který se většinou používal v českém prostředí, a „Vertreibung“ (vyhnání), jenž převládá v německém kontextu. První výraz představuje událost jako neosobní proces bez aktérů, zatímco druhý akcentuje aktéřské pozice a předpokládá násilí a utrpení. Obdobně neslučitelné byly i pozice v konfliktní veřejné debatě o politice paměti, jež se jádrově vedla kolem Česko-německé deklarace z roku 1997.

Jaká byla v této situace role Antikomplexu? Malá neziskovka zvolila netradiční způsob reprezentace konfliktního tématu, v jehož centru nebyli lidští aktéři, ale krajina. Důležitou roli

⁴⁰ Wulf Kansteiner, *The Holocaust in the 21st century*, in: Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, New York 2018, s. 131–132.

⁴¹ Petr Pithart – Petr Příhoda, *Čítanka odsunutých dějin*, Praha 1998.

Úkol – práce s pamětníkem

Důležité médium, jehož prostřednictvím vstupují dějiny do veřejného prostoru, představuje pamětník. Po osobních svědectvích lidí, kteří prožili významné historické události, je velká poptávka, jak dokládá rozsáhlá produkce pamětnických vyprávění v rozhlase, v televizi i na internetu. Nová média výrazně posílila roli pamětníka díky široké dostupnosti příběhů a demokratizaci přístupu k tvorbě svědectví. V Česku to modelově dokládají aktivity organizace Post Bellum, která provozuje portál Paměť národa a edukační projekt Příběhy našich sousedů, v jehož rámci vytvářejí svědectví žáci a studenti.

Pamětník má v současné kulturní paměti klíčovou pozici, a tak je potřeba i jemu věnovat kriticky reflexivní pozornost. Proč jsou svědectví tak oblíbená a v čem spočívá jejich specifická medialita? Tyto otázky budou předmětem tvořivé práce se zdroji v této kapitole. K reflexi mediality využijeme konkrétní případ pamětnického svědectví Věry Sosnarové, který byl předmětem sporů ohledně věrohodnosti. V roce 2019 publikoval historik Adam Hradilek studii *Neskutečný příběh Věry Sosnarové*, v níž na základě podrobného výzkumu zpochybnil, že by pamětnice byla přeživší gulagu.⁴³ Návazně proběhla veřejná kontroverze a falešná pamětnice se posléze stáhla z veřejného prostoru.

1

Přečtěte si studii Adama Hradilka *Neskutečný příběh Věry Sosnarové*.⁴⁴

2

Podívejte se na portál Příběhy našich sousedů na výstupy práce žáků z Jihlavy, kteří příběh pamětnice v projektu zpracovali ve školním roce 2018/2019.⁴⁵



43 Adam Hradilek, *Neskutečný příběh Věry Sosnarové*, *Paměť a dějiny* 2019, 2, s. 23–37. Dostupné online: https://www.ustrcr.cz/wp-content/uploads/2019/07/PD-2-19_Neskutecny-pribeh-Very-Sosnarove.pdf

44 Adam Hradilek, *Neskutečný příběh Věry Sosnarové*, *Paměť a dějiny* 2019, roč. XIII, č. 2, s. 23–37.

45 Dostupné z: <https://www.pribehynasichsousedu.cz/jihlava/jihlava-2018-2019/sosnarova-vera> (19. 4. 2024).

3

Proved'te vlastní rešerši na internetu a doplňte ještě další zdroj a zdůvodněte jeho informační hodnotu pro případ Věry Sosnarové.

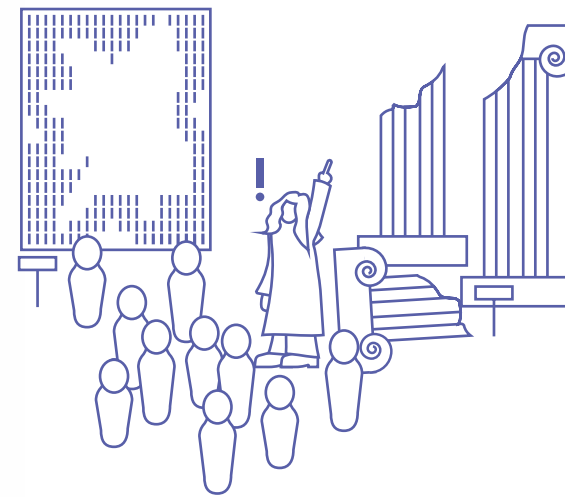
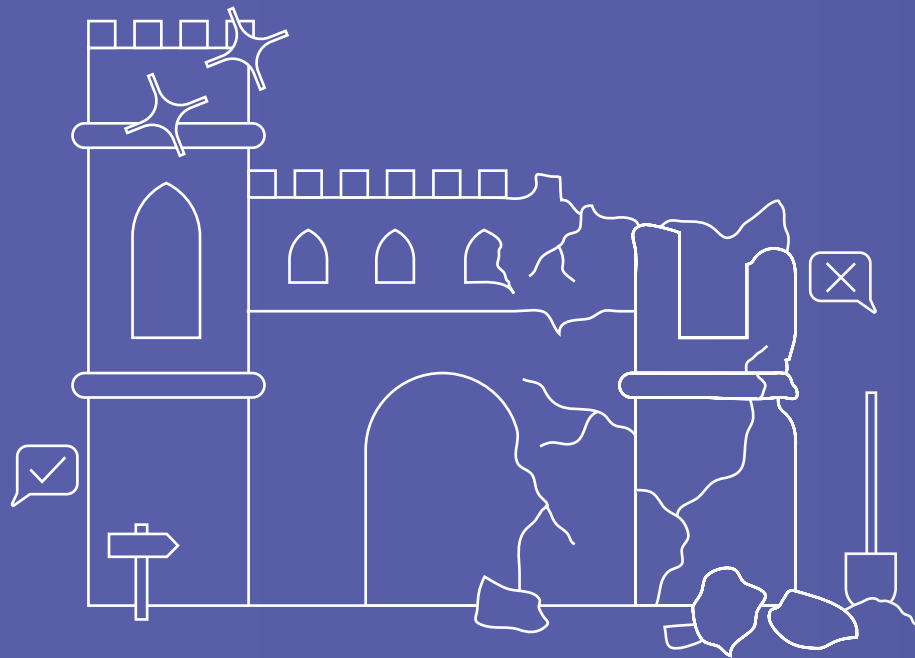
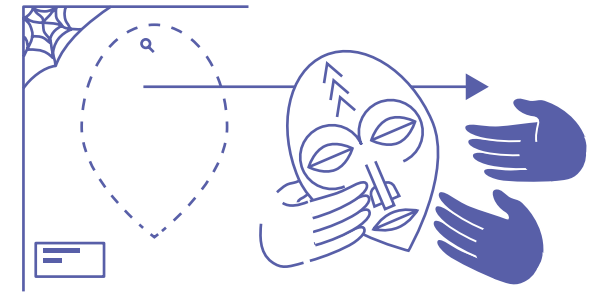
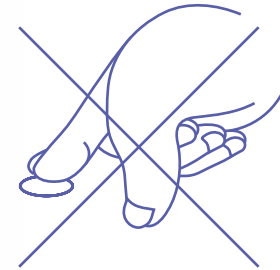
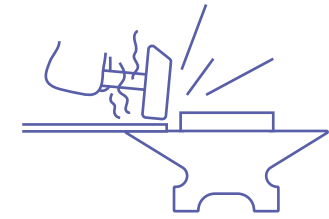
4

Pokuste se na základě kontroverzního příběhu Věry Sosnarové popsat specifické rysy mediality pamětníka.

5

Navrhňte, jak byste řešili následující situaci. Jste učitelem/učitelkou dějepisu na střední škole. Ještě před zveřejněním Hradilkovy studie jste Věru Sosnarovou pozvali do výuky. Její svědectví mělo mezi studenty velký ohlas. Řada z nich si dokonce přečetla knihu *Krvavé jahody*, v níž spisovatel Jiří S. Kupka zpracoval příběh pamětnice. Jak byste se studenty komunikovali závěry Hradilkovy studie?

Institute



Jestliže média tvoří materiální a technologické podmínky paměti a praktiky si představíme jako repertoár, kterým lze tato média užívat, pak instituce můžeme chápat jako místa, kde se zájem o minulost koncentruje, vyjednává na rovině politiky paměti, občanské angažovanosti a hodnot, které společnost sdílí. V souvislosti s dějinami ve veřejném prostoru si jako instituce nejčastěji vybavíme školy, muzea, památky, neziskové organizace, spolky nebo třeba nadnárodní organizace typu UNESCO. Instituce v tomto textu chápeme v širokém slova smyslu nejen jako prostory, kde se odehrává komunikace o minulosti například prostřednictvím výstavy nebo výuky, ale také jako mechanismy, které nejsou na první pohled viditelné, ale mohou ovlivňovat významy, jež jsou minulosti přisuzovány.⁴⁶

Historie většiny paměťových institucí, jak je známe dnes, sahá zejména do 19. století, kdy se utvářela jejich podoba v úzké návaznosti na proces modernizace. Spolu s procesy národní emancipace, vytváření občanské společnosti a se zvyšováním sociální mobility vznikly i instituce, které tyto procesy spoluformovaly.⁴⁷ Etnické, genderové, náboženské a občanské identity procházely paměťovými institucemi v tom smyslu, že právě v nich se vyjednávalo, co je „normální“ či „přijatelné“ chování, vzhled či postoj ke konkrétnímu tématu a kdo se vůbec může občanského života účastnit.

Jednoduchým příkladem mohou být různá zhmotnění národního historického příběhu, jako můžeme vidět v Pantheonu Národního muzea nebo ve starších učebnicích dějepisu. Autoritu těchto normativních ztvárnění minulosti zajišťují jak instituce (ministerstvo, muzeum, odborník z univerzity), tak jejich užívání skrze výuku či návštěvu muzea. Abstraktnějším příkladem téhož pak mohou být zvyklosti spojené s navštěvováním muzeí: slušné oblečení, pomalý, tichý pohyb, šeptání a tak podobně. I tyto zdánlivě neutrální a praktické záležitosti představují normy, které v době jejich zrodu formulovaly zejména vyšší společenské vrstvy.

V průběhu 20. a 21. století pak probíhaly a probíhají emancipační procesy, které vedou ke zrovnoprávnění přístupu k těmto institucím pro opomíjené skupiny obyvatel. Další důležitou vrstvou v historii těchto institucí pak jsou zkušenosti s oběma moderními diktaturami, které se snažily si tyto instituce přizpůsobit vlastním politikám paměti nebo si vytvořit instituce vlastní.⁴⁸ Podíváme-li se na současný stav v této oblasti, uvidíme, že tradiční paměťové instituce procházejí výraznými proměnami, a zároveň jsou doplňovány novými typy subjektů, jako jsou občanská sdružení či platformy pořádající historické eventy, a zároveň se samy proměňují.

46 Proměnám institucí paměti v českém prostředí se věnuje také naásledující práce: Čeněk Pýcha, *Dějiny ve veřejném prostoru: Proměny institucí paměti*, disertační práce obhájená na Univerzitě Karlově v roce 2020.

47 Tonny Bennet, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London – New York 2005.

48 Tereza Arndt – Bohumil Melichar – Čeněk Pýcha (eds.), *13 objektů z (ne)šťastného muzea*, Praha 2022. Klára Woitschová – Libor Jůn (eds.), *Národní muzeum v éře Československa*, Praha 2019.

Dekolonizace a další proměny paměťových institucí

Jednou z nejvýznamnějších změn, kterou současné paměťové instituce procházejí na celosvětové úrovni, je dekolonizace.⁴⁹ Jde o způsob, jakým reagují na vlastní podíl na evropském imperialismu zejména 19. a 20. století. V té době muzejní instituce svou sbírkotvornou i výstavní činností podporovaly fyzické i symbolické násilí páchané imperiálními mocnostmi. Současné bohatství a věhlas sbírek nejvýznamnějších muzeí zejména západní Evropy tak do velké míry spočívá v uchování a vystavování předmětů získaných jako kořist, či bez souhlasu jejich původních komunit.

Výstavy zobrazující obyvatele kolonií stereotypním způsobem pak podporovaly koloniální politiku. Jejich přetrvávání i v době po dekolonizaci se během 20. století postupně stávalo předmětem kritiky. Dekolonizaci však můžeme chápat nejen jako pojem umožňující popsat vyrovnávání se s koloniální minulostí, ale také jako svého druhu imperativ, který umožňuje se ptát či vznášet nárok. Co znamená dekolonizovat konkrétní instituci?

Typickým příkladem procesu dekolonizace je příběh Královského muzea střední Afriky v Tervurenu na okraji Bruselu. Muzeum bylo založeno v roce 1897 v době, kdy bylo tehdejší Kongo majetkem belgického krále. Již tehdy byly brutální praktiky prosazování belgické moci kritizovány. V roce 2013 bylo muzeum uzavřeno a znovuotevřeno v prosinci 2018. Důvodem rekonstrukce byly expozice, jejichž poslední významnější úpravy proběhly v roce 1957, kdy bylo Kongo ještě pod belgickou nadvládou. Během rekonstrukce došlo nejen k nahrazení původní rasistické expozice a nově byl prezentován podíl muzea na ospravedlňování koloniální vlády.⁵⁰



Intervence do budovy muzea v Tervuren s názvem Ombres (Stíny). © RMCA a Fredy Tsimba

49 B.T. Knudsen – J. Oldfield – E. Buettner – E. Zabunyan (eds.), *Decolonizing Colonial Heritage: New Agendas, Actors and Practices in and beyond Europe*, London 2021. Daniela Bystron – Anne Fäser (eds.), *Das Museum dekolonisieren?: Kolonialität und museale Praxis in Berlin*, Bielefeld 2022.

50 Sarah Van Beurden, *Royal Museum for Central Africa, Tervuren, Belgium*, *The American Historical Review*, Volume 124, Issue 5, December 2019, s. 1806–1809.

Dekolonizace se projevila například také uměleckými intervencemi spojenými s původními prvky architektury. Mimo jiné umělec Fredy Tsimba doplnil pamětní desku se jmény „pio-nýrů“ belgické kolonizace o jména (násobně početnějších) obětí z řad obyvatel tehdejšího Konga.⁵¹ Dalším projevem dekolonizace přímo v expozici bylo zapojení expertů afrického původu jako mluvčích hlav ve videích či tematizace původu předmětů ve sbírce muzea. Celkově pak expozice změnila svoji strukturu od etnologické expozice exotizující vystavovanou kulturu ke komplexně pojaté, problémově orientované expozici pokrývající jak tradiční témata jako například náboženství a rituály původních obyvatel, po části věnované například africké diaspoře v Belgii či současné Africe.

O tom, že lze dekolonizační perspektivu uplatňovat i v prostoru střední a východní Evropy, svědčí dílo polského teoretika a kurátora Piotra Piotrowského.⁵² Piotrowský byl v roce 2009 zvolen za ředitele varšavského Národního muzea, avšak po výstavě *Ars Homo Erotica* byl o rok později přinucen dozorčí radou k rezignaci. Piotrowski v rámci svého konceptu kritického muzea prosazoval, aby muzejní instituce otevřeně refletovaly samy sebe jako místa, kde se koncentruje moc nad výkladem dějin umění, a tím tuto moc zviditelňovaly.⁵³ Součástí této reflexe pak byla i analýza vlastní pozice ve vztahu k západním centrům kulturního kánonu ve Francii, Velké Británii či Belgii.

Piotrowski taktéž upozorňoval na potřebu číst dekolonizaci ze specifické pozice semi-periferie střední a východní Evropy. Ukazoval, že Evropa není homogenním celkem a že i její východní část má bohatou zkušenost s vnitřními kolonizacemi a různými projevy imperialismu.⁵⁴ Výstavy, které Piotrowski podporoval či připravoval, se týkaly aktuálních společenských témat, vyzývaly veřejnost k zapojení se do diskuse a jejich významným společným jmenovatelem byla práce s vlastními sbírkami muzea.

Jak jsme se pokusili popsat výše, dekolonizace může mít rozmanité podoby v závislosti na kontextu konkrétní společnosti a instituce. Tento proces vyžaduje jak základní porozumění jeho principům, tak schopnost ho zhmotnit v konkrétních projektech. Podobně je tomu i u dalších proměn paměťových institucí. Mezi ně můžeme počítat zejména kritiky národních historických narativů, feministickou kritiku, ale také přístupy reflektující samotnou povahu muzea jako normativní instituce. Ve vztahu k muzejním institucím je třeba podtrhnout novou muzeologii, na kterou později navázala kritická muzeologie.⁵⁵ Tyto směry poukazují na

51 https://expotsimba.africanmuseum.be/en/exhibition/fredy_tsimba (19. 4. 2024).

52 Piotr Piotrowski – Pavlína Morganová – Martin Škabraha (eds.), *Umění a emancipace: výběr z textů Piotra Piotrowského*, Praha 2022.

53 Piotr Piotrowski, *Muzeum: od kritiky instituce ke kritické instituci*, in: Piotr Piotrowski – Pavlína Morganová – Martin Škabraha (eds.), *Umění a emancipace: výběr z textů Piotra Piotrowského*, Praha 2022, s. 177–190.

54 Piotr Piotrowski, *Východoevropské umělecké periferie a postkoloniální teorie*, in: Piotr Piotrowski – Pavlína Morganová – Martin Škabraha (eds.), *Umění a emancipace: výběr z textů Piotra Piotrowského*, Praha 2022, s. 191–208.

55 Peter Vergo (ed.), *The new museology*, London 1991. Anthony Shelton, *Critical museology: A Manifesto, Museum Worlds* 1.1. 2013, s. 7–23.

mocenskou povahu sbírání, třídění, uchovávání a vystavování předmětů a usilují o muzea otevřenější spolupráci s veřejností včetně kritiky či otevírání témat, která mohou být kontroverzní. Lze říci, že tyto proměny probíhají současně, vzájemně se doplňují a spoluutvářejí dynamiku současných paměťových institucí.

Zažit minulost na vlastní kůži

Paměťové instituce však nejsou jen tradiční kamenné instituce financované státem. Na území kultury vzpomínání operují také spolky a občanské iniciativy s různými agendami. Příkladem mohou být spolek Danar a akce Zvon #9801. Spolek Danar se na svých webových stránkách charakterizuje jako: „... kolektiv lidí, jejichž snahou je osvěta naší historie. Ať už jsou mezi námi profesionální řemeslníci, historici, pedagogové či IT specialisté, spojuje nás jeden hlavní cíl, a to poučením z historie pozitivně ovlivnit budoucnost v duchu motto: 'S úctou k odkazu našich předků.'“⁵⁶ Činnost spolku, spočívající v řemeslné výrobě, vzdělávání prostřednictvím řemeslných seminářů a produkci pro filmovou tvorbu, je úzce spojena se zříceninou hradu Šelmbek nedaleko Mladé Vožice.⁵⁷



Festival historických řemesel na hradě Šelmbek u Mladé Vožice. ©Deník/Jiří Dintar, 2019

Členové spolku tuto historickou památku (chráněnou od roku 1958) postupně renovují a provozují v ní Historicko-řemeslně vzdělávací centrum,⁵⁸ kde se odehrává například noc netopýrů, setkání kovářů či dětský tábor. Jeho členové se také zúčastňují rozmanitých akcí, jako je muzejní noc, jarmarky a různé historické festivaly. Výrobky z proveniencí Danaru jsou k vidění jako repliky v řadě muzejních expozic. V rámci místního regionu patří Šelmbek

56 <http://www.danar.net/o-nas/> (19. 4. 2024).

57 <https://pamatkovykatalog.cz/hrad-selmbek-s-myslivnou-697762> (19. 4. 2024).

58 <http://www.centrumselmbek.cz/cs/> (19. 4. 2024).

mezi vyhledávané a doporučené turistické cíle: prochází jí jihočeská svatojakubská trasa a také jeho okolím vede naučná stezka kolem hradu Šelmberk. Zřícenina je rovněž doporučeným cílem v rámci mikroregionu Toulava.⁵⁹

Aktivity spolku se pohybují mezi reenactmentem, living history a historickým řemeslem. Hlavní hodnotou je pak práce, vykonávaná za použití původních postupů a využívána k tvorbě předmětů, které odpovídají svým historickým předobrazům.⁶⁰ To je vidět i na komunikaci na sociální síti Facebook, kde většina komentářů oceňuje právě kvalitu práce a případně se také objevují otázky na konkrétní detaily daného předmětu. Například proč má replika bot z 15. století špičku? Druhou spíše implicitní hodnotou je pak samotné místo – hrad Šelmberk. Členové sdružení do jeho oprav investují peníze získané ze své činnosti a také vlastní čas věnovaný práci v areálu. Ani jedna z těchto hodnot však není spojena (alespoň ve veřejné prezentaci spolku) s konkrétními historickými narativy: o rozvoji české státnosti, o českém národě (např. v opozici k německému) či o lokálním odporu vůči globalizaci, jakkoliv je zde přítomna představa, že řemesla provozovali „naši“ předkové.

Historické eventy na první pohled nepůsobí jako instituce v úzkém slova smyslu: nemají vlastní budovu, zřizovací listinu a často ani stálé zaměstnance.⁶¹ Na druhé straně pro ně platí, že v sobě koncentrují procesy, které ovlivňují to, jak je s minulostí zacházeno a k čemu je používána. Akce jako jsou Slavnosti svobody v Plzni, Korzo Národní nebo různé festivaly spojené s výročími založení měst a dalšími obdobnými příležitostmi soustředí kolem sebe rozmanité množství aktérů (jednotlivce, státní instituce, firmy, spolky, církve), formátů (festivaly, videomapping, výstavy, koncerty, občanskou participaci, vzdělávání) a postupů (crowdsourcing, sponzoring, otevřené výzvy, spolupráce, ale i politicky angažované mediální kampaně).⁶² Díky jejich pravidelnému konání tak vytvářejí síť spolupracujících subjektů, které společně prosazují konkrétní agendu nebo vytvářejí prostor pro různé komemorativní praktiky.

Zvon #9801 odkazuje zároveň ke konkrétnímu zvonu odlitému jako připomínka všech zvonů zabavených nacistickou správou na území Protektorátu Čechy a Morava pro válečné účely, a zároveň k celé řadě aktivit spojených se stejnojmenným eventem. Jako event bychom mohli popsat založení a vyhlášení sbírky na zvon, propagační kampaň, odlití zvonu a jeho transport do Prahy, který vyvrcholil jeho odhalením 28. srpna 2022. Hlavními organizátory byl spolek Sanctus Castulus a společnost MVP events s.r.o. Záměr schválilo vedení města Prahy a sbírka získala podporu celé řady firem a nadací, mezi kterými je řada developerských firem.⁶³

59 <https://www.toulava.cz/9374713a-5d58-4314-bfc6-8140e9fc4345> (19. 4. 2024).

60 Srov. text Stephena Gappse v této knize.

61 Filip Liška, *Na Měsíc a ještě dál: historické eventy ve veřejném prostoru*, diplomová práce obhájená na FF UK v roce 2023

62 Anna Kolářová, „Dudy + fezy + motocykly = Strakonice“. *Oslavy výročí města jako příležitost ke konstrukci lokální identity*, *Marginalia Historica: časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury*, Roč. 10, 2019, č. 2, s. 93–111.

63 Srov. <https://9801.cz> (5. 4. 2024)

Podíváme-li se na obrazy minulosti, které v rámci iniciativy zaznívaly, objevuje se několik opakujících se motivů.⁶⁴ Asi nejobecnějším je imperativ paměti: „na roztavené zvony nesmí být zapomenuto“. Velký zvon je vždy důsledně prezentován jako symbol všech odvezených zvonů. Silným prvkem spojujícím minulost a současnost pak je protiválečný motiv (zbraně vyráběné ze zvonů), který se v průběhu kampaně spojil s ruskou agresí vůči Ukrajině. Na současnost také odkazují teze o tom, že zvony vždy spojovaly společnost, v čemž má nový zvon taktéž pokračovat. Významnou roli hraje také duchovní rozměr celého projektu: některých momentů se zúčastnili představitelé římskokatolické církve Filip Boháč a Tomáš Halík, ale i ostatní aktéři mluví o „hlasu shůry“ a civilním jazykem popisují duchovní rozměr zvonu.



Povrch zvonu 9801 zdobí prvky ze zabavených zvonů a nápis: „Promlouvám hlasem tisíců zvonů, které umičela válka“ © Matúš Sedláč 2022

Nakonec je třeba zmínit, že se příběhem zvonu #9801 prolíná silný důraz na prožitek, osobní příběh organizátorů i pamětníků, popisy zvuku působícího na tělo. Jak říká Ondřej Boháč v závěru filmu *Zvon zvonů*: „Musím říct, že jsem za tím vlastně slyšel všechny ty zvony. Měl jsem pocit, že celý ty Maniny – jak znám ty fotky hřbitova zvonů – že celý ty Maniny znějí a že to slyším.“⁶⁵ Paměť je v tomto případě na jedné straně fixovaná ve hmotě zvonu, ale zároveň je primárně prožitkem, který ji teprve činí funkční. Paměť zde není to, co si přečteme, ale to, co prožijeme.

Instituce a kritika

Zaměřit se na dějiny ve veřejném prostoru optikou paměťových institucí znamená věnovat pozornost podmínkám, ve kterých jsou prezentace minulosti vytvářeny. Jakým způsobem je daná aktivita financována? Kdo o její podobě rozhoduje a kým je kontrolován? Jakým částečným společností je výsledek přístupný a kdo je z podílu na jeho tvorbě či užívání vyloučen? Jak daná aktivita promění veřejný prostor? Na jakém místě a v jakém kontextu je minulost prezentována? Tyto a další podobné otázky rozvíjí v oblasti vystavování umění institucionální kritika. Jejím cílem je: „... přezkoumání a zviditelnění struktur a nástrojů, které používají instituce ke svému fungování a působení.“⁶⁶

64 Nejkoncentrovaněji ve filmu *Zvon zvonů* (r. Vít Klusák, 2023), ale také na webu a v dalších mediálních výstupech.

65 *Zvon zvonů* (r. Vít Klusák, 2023).

66 Anna Remešová, *Institucionální kritika v západním a československém umění 60. a 70. let 20. století*, *AUC Philosophica et Historica 1 / studia historiae artium II*, s. 267.

Příkladem uplatnění institucionální kritiky z prostředí public history v České republice je Náprstkovo muzeum, které postupně stále více otevírá diskusi nad původem svých sbírek a podobou budoucích expozic. Z prostředí muzeí umění jsou pak známé případy kritiky Kunsthalles Praha a olomoucké Telegraph Gallery, protože první je financována ze zisků z těžby uhlí a druhá ze zdrojů exekutorské firmy. Kritika se tedy nezaměřovala na to, že jde o soukromé instituce, či na konkrétní výstavu, ale na etický rozměr jejich financování.⁶⁷ V pozadí těchto debat pak stojí otázka, zda vystavování umění či prezentace dějin ve veřejném prostoru neslouží jen k zakrývání současných problémů.

Paměťové instituce nejsou z tohoto úhlu pohledu jen prázdné, neutrální nádoby na historická vyprávění, ale naopak velmi aktivní aktéři zapletení do ekonomických, společenských a politických vztahů. Pro porozumění konkrétní výstavě či události je třeba rozumět i institucionálnímu zázemí, ve kterém vznikla. Kromě toho z této perspektivy také vyplývá potřeba vytvářet transparentní a dobře fungující paměťové instituce, jež mohou tvořit věrohodné zázemí pro vypořádávání se s nejrůznějšími historickými i současnými problémy.

Intervence – feministická oprava (Muzeum umění Manchester)

Manchester Art Gallery je městským muzeem umění, vystavujícím své sbírky jak prostřednictvím stálých expozic, tak skrze tematické výstavy. Ve sbírce zahrnující celou chronologii dějin umění se vyjímá zejména sbírka viktoriánského umění a preraphaelitů. Stálé expozice představují klasickou prezentaci sbírky s důrazem na kánon nejvýznamnějších autorů ať již z pohledu evropských dějin umění nebo z perspektivy regionu.

V roce 2015 u příležitosti mezinárodního dne žen vznikla pod názvem „feministická oprava (feminist revision)“ série textů umělkyně Anne-Louise Kershaw. Texty představovaly doplnění hlavních kurátorských textů ve stálých expozicích. Galerie samotná pak tuto sadu textů převzala a v roce 2018 ji vystavila jako součást stálé expozice. V současnosti již tyto texty v expozicích nejsou, zároveň však galerie řadu jejich podnětů začlenila do svého programu.

Texty například upozorňovaly, že: „Dramatický růst britského bohatství v 18. století (které neprokapalo k těm, kteří by je potřebovali, ale jen dalo bohatým mužům další peníze k utrácení) přinesl větší poptávku po umění a designu (za co jiného také utrácet peníze ve století, které vynalezlo chudobince?). [...] Jediným účelem bylo umožnit bohatým chlápům, ukazovat svým posh kámošům jejich bohatství a vkus.“ V části výstavy nazvané „Mýtus, sen a realita“ sarkasticky komentují její zaměření takto: „Výstava zkoumá způsoby, jakými v tomto období mužští autoři (jsou zde také dvě ženy, ale klid – převažují muži) zobrazovali (tradičně dokonale) mužské a ženské tělo; fakt rádi se dívali na sexy těla!“

⁶⁷ Srov. <https://www.advojka.cz/archiv/2020/1/negativa-umeleckeho-trhu>; <https://artalk.info/news/jak-nove-promyslet-umelecke-a-kulturni-instituce-1-cast>; <https://artalk.info/news/reakce-kunsthalle-praha-na-kritiku-jejich-fungovani-a-financovani>. O kritice informovala také mainstreamová média vč. České televize, portálu iDnes či Novinky.cz.

Návštěvnícké reakce na feministické revize z cestovatelských platform

Tripadvisor, mc m, srpen 2018

Really enjoyed visiting those gallery the Annie Swynnerton work was very interesting and inspiring. I was also interested in the feminist perspective asides accompanying the male dominated paintings which for instance reminded us that while rich young men were doing the European tour and all the hedonism that entailed their sister's were stuck at home going quietly bonkers.

Tripadvisor, Foodange, prosinec 2018

There's a host of boards labelled 'Feminist Revision', starting to rewrite history and some of them are actually (intentionally?) hilarious. Some of the placards made valid points of course but some just seemed to be full of bitterness and spite, especially (in our view) the rant on Face & Place, Portraiture and Landscape in the 18th Century.

Tripadvisor, Danny H., únor 2020

It has a mix of the usual old masterpieces and some more modern works. The thing that will stay with me was the feminist perspective plaques around the exhibits. It made me really relook at the art and gave a whole new perspective to pieces that you may be familiar with.

Z blogu White Little Attic, 17. května 2019

Yesterday I went to Manchester Art Gallery. Lovely gallery, with some great artworks. But 1 thing ruined the entire experience: The feminist revision. There is no enlightenment, no new information—everyone knows that women in the past didn't have the same opportunities as men, we are talking about the art world centuries ago. How sad and pathetic are you that you're looking at great art, and all you can think about is gender? This obsession with the identity of the artist shows an indifference to artistic merit and artistic quality.

Čeho si všimnout



- Texty „revize“ používají hovorové výrazy v protikladu k formálním textům v expozici.
- V textech je přítomná i silná emoční stránka: jak umění a způsob jeho instalace působí.
- Feministická perspektiva se zaměřuje nejen na estetické, ale také na sociální a ekonomické podmínky vzniku a šíření umění.
- Galerie nebránila přítomnosti těchto textů v expozici.
- Intervence je produkčně i finančně nenáročná.

Úkol – institucionální kritika

Vyberte si jednu instituci a pokuste se o její institucionální kritiku prostřednictvím následujících otázek. Otázky čerpají z principů kritické muzeologie, dekolonizace a institucionální kritiky.

1

Jaký má instituce status a právní formu?

2

Jakými způsoby je instituce financována?

3

Kdo instituci řídí a jaké podléhá kontrole?

4

Jak instituce pracuje s vlastní historií a historií své budovy?

5

Jak instituce pracuje s historií své sbírky? Jakými kritérii se řídí způsob doplňování sbírek?

6

Umožňuje instituce participaci veřejnosti na svých aktivitách? Pokud ano, jakým skupinám obyvatel?

7

Jak byste popsali zájmy, jež má instituce prosazovat v závislosti na způsobu, jakým byla zřízena? Jak se tyto zájmy odrážejí v činnosti instituce? Jak reaguje instituce na proměny společenského kontextu od doby, kdy byla založena?

Public history – intervention

Výše popsané paměťové praktiky, média a instituce si lze představit jako repertoár způsobů, jakými se v současnosti zachází s minulostí ve veřejném prostoru. Optikou těchto kategorií lze nahlížet na konkrétní existující počiny nebo také vlastní plány a aktivity. Kdy má smysl vyjít vstříc očekáváním, jež se s danou praktikou, médiem nebo institucí pojí, a kdy je vhodné vykročit ze zaběhnutých kolejí? Hrát „repertoár“ dějin ve veřejném prostoru však vyžaduje kromě konceptuální výbavy také reflexivní přístup a vnímavost na specifika konkrétních situací a témat.

Dobře to ilustrují příklady, vybrané do sekce „Intervence“. Shahak Shapira například využil digitální média k intervenci do zažité praxe fotografování v berlínském památníku holokaustu. Ukázal, že produkce a sdílení fotek na místech historických tragédií vyžaduje zvláštní reflexi. Zároveň však, když se mu autoři problematických fotografií ozvali, jejich fotografie nahradil texty sebereflexí, kterými na jeho koláže reagovali. Projekt tak nikoho zbytečně nedehonestuje. Shapira svým projektem prokázal citlivost k povaze digitálních médií i k paměťové praxi návštěvování památníku holokaustu. Historici a historičky z Antikomplexu intervenovali výstavou Zmizelé Sudety do dobově vyhrocené debaty o odsunu, vyhnání či vysídlení českých Němců z poválečného Československa. Srovnávací fotografie sudetské krajiny nabídly novou perspektivu na důsledky historických událostí a přispěly ke zklidnění sporů. Prostřednictvím feministické revize popisů vystavených uměleckých děl intervenovali kurátoři Manchester Art Gallery do konvenčních způsobů jejich vystavování. Chtěli podpořit kritickou vnímavost návštěvníků vůči roli galerijní instituce, jež ve vztahu k tradici určuje význam vystavených děl. Právě tyto druhy citlivosti patří k důležitým kompetencím všech, kdo praktikují dějiny ve veřejném prostoru.

Perspektiva intervencí je v souvislosti s rolí historika či historičky a dějinami ve veřejném prostoru klíčová, a proto na ni klademe patřičný důraz. Doufáme, že konkrétní případy zacházení s minulostí a též příklady intervencí podnítí čtenáře a čtenářky, aby kriticky reflektovali nejen praxe, média a instituce na poli public history. Snad se nám podařilo téma otevřít s aplikačním potenciálem, jako případný návod pro budoucí intervence, které přispějí k funkční popularizaci historiografie, ke kritické reflexi rozšířených praxí zacházení s minulostí, ke kultivaci veřejných debat o historii a podpoří kreativitu na poli vzdělávání a vystavování dějin.

Tento text je tak stejnou měrou teoretickým základem, na kterém lze dále stavět vlastní studium či profesní rozvoj, jako výzvou k akci. Jako autoři bychom si přáli, aby podporoval své čtenáře a čtenářky k vykročení do terénu veřejného prostoru a ke snaze být citlivými na různé způsoby, jakými je v něm minulost přítomna.

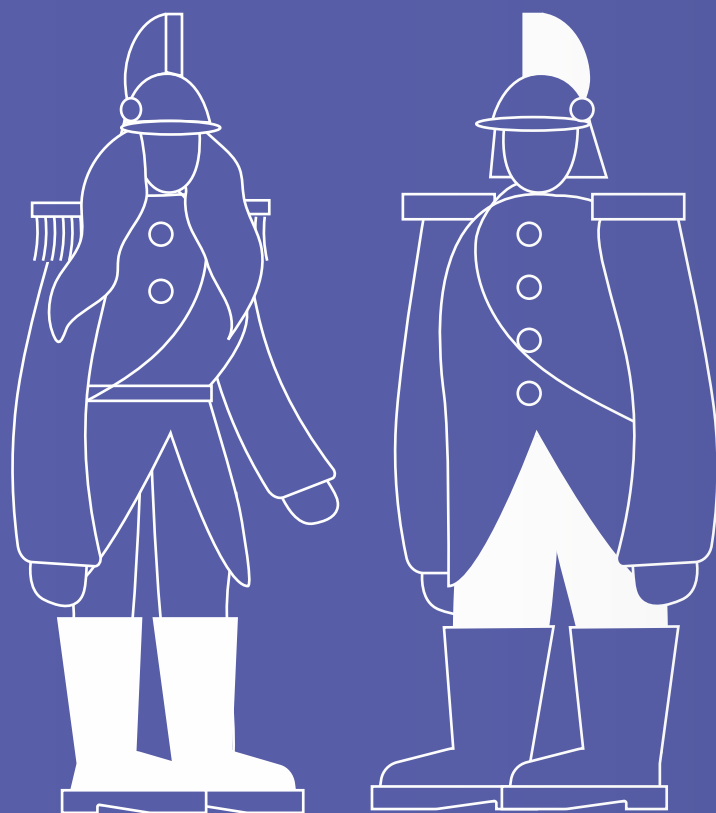


Stephen Gapps

Praktiky autenticity

Pojem autenticity patří k důležitým, avšak obtížně uchopitelným termínům v oblasti public history. Proto mu věnujeme i jeden z překladů v této knize. Text původně vyšel v kontextu publikace *Handbook of Reenactment Studies*. Reenactment je zde však chápán široce jako fenomén prostupující celou kulturou vzpomínání od paměti holokaustu po festivaly středověkých řemesel. Gapps ve svém textu nejen nastiňuje základní vývoj významu tohoto pojmu, ale také upozorňuje na etické a politické spory doprovázející rekonstrukce různých historických událostí. Přináší také argumenty, proč by se akademici měli zabývat reenactmentem, a tematizuje způsoby vyjednávání o autenticitě v těchto komunitách.

Stephen Gapps je australský historik věnující se dlouhodobě public history zejména v souvislosti s kolonizací Austrálie. Je autorem oceněné knihy *Cabrogal to Fairfield – A history of a multicultural community* a od roku 2011 pracoval jako kurátor Australian National Maritime Museum, kde připravoval mimo jiné výstavy o první světové válce nebo vojenské podpoře Austrálie nezávislosti Indonésie. V současnosti se zabývá výzkumem válek mezi původními obyvateli Austrálie a britskými kolonizátory (Australian Frontiers Wars).



Stephen Gapps Praktiky autenticity

Autenticita je hlavním a charakteristickým rysem historických rekonstrukcí. Pro reenactory je autenticita klíčovým měřítkem úspěšnosti jejich simulací a rekonstrukcí událostí a věcí z historie. Praktiky autenticity, které reenactoři používají, mají silný vliv na podoby historických vyprávění přítomných v reenactmentu a jsou silně spojeny s vlastním míněním reenactorů o tom, jak sami prožívají minulost.

Od 60. let 20. století, kdy v západních společnostech přibývalo volného času a individuálního bohatství, došlo k demokratizaci tvorby dějin a této tvorby se ve stále větší míře ujímali amatérští tvůrci dějin a prováděli ji mimo obvyklá místa státem posvěcené a vědecké historie. Současně s rozmachem cestovního ruchu začaly historické zábavní parky, jako například Colonial Williamsburg a Plimoth Plantation v USA, propagovat kostýmované historické interpretace v sugestivním prostředí jako pohlcující a autentické zážitky z minulosti, přestože tyto inscenace byly pouze imitací minulosti).

Poučení proměnami muzejních expozic a vzdělávacích metod a povzbuzení novými sociálními dějinami začali samozvaní historičtí reenactoři doslova brát historii do vlastních rukou – prováděli vlastní výzkum, šili si vlastní kostýmy a vyráběli repliky historických předmětů. Ačkoli docházelo ke křížení s nostalgickým ožíváním mizejících uměleckých řemesel, jako je kovářství a zpracování kůže, reenactment byl úzce spjat s novými metodami vzdělávání veřejnosti. Zejména v USA, Velké Británii a Austrálii se od 60. do 90. let 20. století reenactment rozšířil mimo oblast vzpomínkových akcí a byl propagován jako přístupnější forma vzdělávání a poznávání minulosti prostřednictvím hmatatelných předmětů, živých vystoupení a interakce s veřejností. Evropa tento přístup rychle následovala a v poslední době byl zapojen do vzdělávací praxe v zemích, jako je Turecko a Indonésie.

Zdá se, že historická rekonstrukce nabízí divákům autentičtější zážitek než jiné silně zprostředkované nebo kurátorované verze historické reprezentace. Hledání autentického zážitku z minulosti bylo jistě důvodem rychlého růstu a popularity inscenovaných historií od 60. let 20. století. To protože lidé skutečně prováděli dějiny – používali artefakty tak, jak mohly být používány v minulosti –, dodávalo to simulaci důvěryhodnost skutečné historické reprezentace.¹

Tento obecný příklon k reenactmentu jako autentickému zážitku však nelze zaměňovat za to, jak sami reenactoři používají termín autenticita. Autorizace konkrétních předmětů jako pravých či

¹ Stephen Gapps, *Performing the Past: A Cultural History of Historical Reenactments*, Disertační práce obhájená na University of Technology Sydney, Sydney 2002. Dostupné z <https://opus.lib.uts.edu.au/handle/10453/20121> (19. 4. 2024)
Dean MacCannell, *Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings*, *American Journal of Sociology* 79, 1973, č. 3, s. 589–603.

reálných (autentizace) byla dlouho doménou muzeí a odborníků. Podobně jako v případě badatelů v oblasti rodinné historie ze 70. let 20. století lze říci, že reenactoři přispěli k demokratizaci autentizačních procesů. Komunity historických rekonstrukcí si vytvořily specifickou škálu autenticity, která se vztahovala na vnímanou kvalitu jejich vystoupení a rekonstruovaných předmětů, což zase fungovalo jako prostředek pro poměrování statusu skupiny. Lpění reenactorů na autenticitě jako ztělesněném fyzickém prožitku minulosti bylo kritiky této praxe a zejména tradičními historiky často přeceňováno. Historičtí reenactoři se zase zaměřovali na to, co bylo popsáno jako jedno z „mnohočetných lidových užití“ termínu autenticita ve smyslu „autorita autentizovat“.²

Od 70. let 20. století je tato kontextově specifická konceptualizace autenticity charakteristickým rysem postupů historických reenactorů a jejich oficiálních inscenací rekonstrukcí. Mnozí reenactoři se propojili s experimentální archeologií, kde jsou artefakty rekonstruovány a používány, aby se zjistilo, zda to vrhne nové světlo na způsoby, jakými mohly být tyto předměty v minulosti používány. Někteří reenactoři se například propojili s experimentální plavbou, aby rekonstruovali vikingské langskipy a testovali teorie, jak daleko mohly cestovat. V některých případech, jako je například používání obuvi z doby kamenné, testování skutečnými lidmi nepochybně ukázalo, že historické rekonstrukce mohou poskytnout užitečné informace, které by laboratorní testy pravděpodobně nezjistily. Tyto vyšetřovací postupy historických rekonstrukcí byly kritizovány kvůli výrokům svých příznivců, že jsou pravdivější – údajně reálnější – a tedy dokonalejší než postupy akademické historie. To však má tendenci přeceňovat vliv experimentální archeologie na postupu reenactmentu, které se zřídka vyskytují izolovaně od akademické historie.³

V 90. letech 20. století si mnozí individuální reenactoři zřizovali vlastní mobilní muzea, která bylo možné naložit do přívěsů a rozložit na veřejných akcích. Reenactorské skupiny pečlivě připravovaly své tábory oživené historie (living history) na veřejných akcích a nabízely zážitky v podobě pop-up muzeí pod širým nebem. U mnoha reenactorů přispívalo vědomí správnosti nebo autenticity k posílení soudržnosti skupiny i k veřejnému poslání. Zatímco se reenactoři obecně vyhýbali otázkám po povaze důkazů a po tom, kdo autentizuje, co je správně, zaměřovali se na jemné a často chybějící detaily velkých akademických historií v muzeích a učebnicích. Jednalo se o měřítko historie, které mohli zvládnout jednotlivci a malé skupiny a kterému rozumělo jejich publikum. Navzdory otázkám ohledně toho, co je to důkaz nebo správný postup při simulacích, představovaly postupy rekonstrukce výzvu pro historické myšlení – výzvu, kterou se historici oficiálně začali zabývat teprve relativně nedávno.⁴

² D. MacCannell, *Staged Authenticity*, s. 589–603.
Dimitrios Theodossopoulos, *Introduction: Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas*, *Anthropological Quarterly* 86, 2013, č. 2, s. 340–341.
Thomas Fillitz a Jamie A. Saris, *Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, New York 2013.
³ Vanessa Agnew, *Reenacting the Stone Age: Journeying Back in Time Through the Uckermark and Western Pomerania*, in David M. Dean (ed.) *A Companion to Public History*, Hoboken, New Jersey, 2018, s. 365–375.
⁴ V. Agnew, *Reenacting the Stone Age*.
Stephen Gapps, *Mobile Monuments: A View of Historical Reenactment and Authenticity from Inside the Costume Cupboard of History*, *Rethinking History* 13, 2009, č. 3, s. 395–409.

Pozornost věnovaná detailům při historických rekonstrukcích dodala představením bohatou textovou mizanscénu, ale důraz na autenticitu vyvolal další, někdy nečekané problémy. Koncem 90. let 20. století se historické rekonstrukce staly známými jako bezpečné útočiště pro vyjadřování konzervativních politických názorů – zejména v USA ve vztahu ke Konfederaci v rekonstrukcích historických bitev z americké občanské války.⁵ Reenactři mohli politiku vydávat za historii a zároveň tvrdit, že vytvářejí autentické rekonstrukce. Zásada autenticity se tak stala obhajobou například zařazení *Minstrel show* na akcích představujících americkou občanskou válku nebo nacistické vojáky do rekonstrukcí druhé světové války.⁶ Mnohé z těchto skupin se vědomě zaměřily na důslednou historickou přesnost, aby posílily přijetí ostatními reenactry. Lidé, kteří nesplňovali náročné standardy autenticity, mohli být organizátory z akcí vyloučeni, ale bylo obtížné vyloučit velmi přesné, i když nevkusné reprezentace.

Využívání požadavku na autenticitu při politizaci historických rekonstrukcí vedlo k formě kontra-politiky, která není příliš známá vně reenactorských skupin. Když se v Austrálii na veřejných akcích objevili němečtí váleční reenactři z druhé světové války, jiní reenactři se pouštěli do často vášnivých debat o etických otázkách týkajících se hranic rekonstruovatelné historie. Když se v 90. letech 20. století v Austrálii objevily reenactorské spolky Konfederace, vznikly jako přímá politická reakce skupiny Unie.⁷ Některé reenactorské skupiny byly skutečně založeny speciálně proto, aby rozšířily škálu reprezentací v reenactmentu, aby čelily politickým prosazováním se v rámci reenactmentu a aby uhájily spornou povahu historických událostí. Autenticita v reenactmentech anglické občanské války 17. století například znamenala, že bylo třeba ukázat spektrum politické příslušnosti od radikálních rovnostářů (levellers) po konzervativní royalisty. Provozování reenactmentu bylo často vnímáno jako v podstatě mužská záležitost, přitažlivá pro nostalgickou, konzervativní politickou větev. Nicméně rekonstrukce demonstrací sufražetek z počátku 20. století nebo reprezentace afroamerických vojáků na akcích občanské války často fungovaly jako forma kontra-politiky.⁸

Etické otázky spojené s předváděním nepříjemných událostí se dramatičtěji vynořily při veřejnějších nebo oficiálně schválených rekonstrukcích, zejména v muzeích oživilé historie. V roce 1994 se muzeum Colonial Williamsburg rozhodlo rekonstruovat prvky americké historie 18. století, které nebyly dostatečně zastoupeny, konkrétně každodenní život Afroameričanů. Oznámení, že do představení bude zařazena dražba otroků, se zpočátku setkal s pobouřením veřejnosti. Představení se však uskutečnilo a jeho živost nakonec působila proti odpornému konceptu dražby otroků. Jak řekl jeden z protestujících, který se rekonstrukce zúčastnil a následně na ni změnil názor, „bolest měla tvář, nedůstojnost měla tělo, utrpení mělo slzy“.⁹

5 Tony Horwitz, *Confederates in the Attic. Dispatches from the Unfinished Civil War*, New York, 1998.

6 Pozn. překladatele: Nedílnou součástí těchto Minstrel show bylo užívání tzv. blackface, tedy situace, kdy herci s bílou pletí karikují či jinak předvádějí postavy tmavé barvy pleti.

7 S. Gapps, *Performing the Past*.

8 S. Gapps, *Performing the Past*. T. Horowitz, *Confederates in the Attic*.

9 Cary Carson, *Colonial Williamsburg and the Practice of Interpretive Planning*, *The Public Historian* 20, 1998, č. 3, s. 51.

Ačkoli se nezasvěceným může zdát, že se rekonstrukce příliš soustředí na autenticitu rekvizit a kostýmů, ústřední roli hrají také otázky týkající se autenticity samotných účinkujících. Jistě, někteří reenactři například prosazovali, že genderové role by měly odrážet ty historické: zdálo se, že autentičnost by měla znamenat, že muži by měli hrát muži. Reenactorské skupiny však čelily reálným otázkám ohledně diskriminace, pokud odmítaly dovolit ženám ztvárňovat muže. Potom rychle, i když někdy neochotně, přijímaly ženy hrající mužské genderové role.¹⁰ Tyto skupiny také často zažily své vlastní případy žen vydávajících se za muže. Až soudní spor, který vedla žena ztvárňující vojáka z americké občanské války proti Správě národních parků USA, přesvědčil veřejnost mimo komunitu reenactmentu, že její vystoupení je ve skutečnosti historicky správné.¹¹

Snaha o autenticitu přinesla další nečekané problémy reenactorům, jejichž rekonstruované předměty jsou záměrně nově vyrobeny a nevyzařují vlastnosti a auru minulosti, po kterých diváci touží. Autentický předmět je obvykle chápán spíše jako originál než jako napodobení. Pro reenactry je však muzejní artefakt sám o sobě neautentický. Reprodukce s čerstvými známkami po výrobě, je přesnějším zobrazením toho, jak by se předmět z minulosti jevil lidem v minulosti. Ve veřejných expozicích mají diváci problém porozumět rekonstruovaným předmětům, které nemají patinu stáří, jakou očekávají lidé vychovaní na památkové péči a muzejních expozicích.¹²

Praktiky reenactmentu byly často zvenčí vnímány jako posedlost detaily na úkor kontextu – do té míry, že pozorovatelé často považovali historické rekonstrukce za zcela neautentické.¹³ Tyto kritiky však často směřují vědecké chápání autenticity se specifickými hodnotami a používáním tohoto termínu v rámci reenactorských komunit a opomíjejí důležité politické debaty, probíhající uvnitř těchto skupin. S tím, jak se budou objevovat další etnografické studie reenactmentu, se však těchto více významů autenticity vyjasní a přispěje k našemu chápání přetrvávajícího zájmu veřejnosti o reenactment jako formu historické reprezentace.

10 S. Gapps, *Performing the Past*.

11 DeAnne Blanton a Lauren M. Cook, *They Fought like Demons: Women Soldiers in the American Civil War*, Baton Rouge, 2002.

12 S. Gapps, *Performing the Past*. T. Fillitz a J. A. Saris, *Debating Authenticity*.

13 Gregory Hall, *Selective Authenticity: Civil War Reenactors and Credible Reenactments*, *Journal of Historical Sociology* 29, 2016, č. 3, s. 413–435.

Jasminko Halilović

Od knihy k muzeu: cesta, která mi změnila život



Text Jasminka Halilović je úvodem k publikaci doprovázející expozici War Childhood Museum v Sarajevu. Halilović v něm popisuje vznik tohoto muzea věnovanému obléhání Sarajeva v letech 1992–1996. Text ukazuje, jak může vypadat proces zrodu takovéto instituce na pomezí občanského aktivismu, podnikání a vzdělávání. Kromě toho je tato instituce významným příkladem vyrovnávání se konkrétní komunity s relativně nedávnou traumatizující událostí a snahou nalézt jazyk, jak obléhání města prezentovat zahraničním návštěvníkům. Text vybíráme mimo jiné proto, že prezentuje projekt, který nevzešel primárně z akademického prostředí či tradičních paměťových institucí, a nabízí tak odlišnou perspektivu než zbývající překlady.

Jasminko Halilović je především zakladatelem a ředitelem War Childhood Museum v Sarajevu, které bylo otevřeno v roce 2017 a o rok později obdrželo ocenění Evropské muzeum roku. Halilović vystudoval finanční management a nyní se věnuje výzkumu managementu muzeí. Před založením muzea se podílel na vzniku několika jiných podnikatelských subjektů. V souvislosti s muzeem vystupuje na řadě konferencí a univerzit. V roce 2018 byl zařazen do žebříčku „30 pod 30“ časopisu *Forbes*.

Jasminko Halilović

Od knihy k muzeu: cesta, která mi změnila život

Když jsem v roce 2010 začal sbírat vzpomínky pro tuto knihu, nic nenasvědčovalo tomu, že se pouštím do projektu, který bude trvat tolik let. Tisíc jednotlivců, jejichž vzpomínky jste četli na předchozích stránkách, mi poslalo i další materiály: předměty, dokumenty a fotografie. Když jsem si uvědomil, že si tolik lidí ponechalo nedocenitelné památky z války a považuje za důležité podělit se o ně s ostatními, vznikla myšlenka na založení War Childhood Museum.

Nejsem si jistý, kdy přesně tento nápad vznikl, ale vím, že 4. května 2012 jsem si sedl a sepsal první koncept War Childhood Museum – jak vznikne, rozsah jeho činnosti a jakou roli by mělo plnit. Když jsem pracoval na knize, mé prostředky byly velmi omezené a myšlenka na vytvoření muzea se zdála nedosažitelná. Přestože kniha a muzeum v mé mysli rostly společně, soustředil jsem se na knihu, jejíž první vydání vyšlo v roce 2013.

Před vydáním knihy jsem cítil, že mám zodpovědnost vůči účastníkům, kteří do ní přispěli, i všem ostatním, kteří byli za války dětmi. Vystupoval jsem jako hlas naší generace. Budou spokojeni? Budou naplněna jejich očekávání? Budou hrdí? Kniha War Childhood měla přinést odpovědi na tyto otázky – a velmi rychle se to také stalo.

Křtu knihy v Sarajevu se zúčastnilo přes tisíc lidí a jejich dojmy potvrdily, že jedna část úkolu – zdokumentovat a prezentovat naše zkušenosti formou knihy – byla splněna správně. Dalším krokem bylo představit zkušenost vyrůstání ve válce za hranicemi Bosny a Hercegoviny, a to především kvůli dětem, které dnes prožívají své vlastní válečné dětství.

Krátce před vydáním knihy War Childhood mě kontaktovala jedna z našich účastnic, Ivana s tím, že přijede ze Záhřebu do Sarajeva na křest knihy. Na tom by nebylo nic neobvyklého, kdyby se Ivana nevracela do svého rodného města poprvé od chvíle, kdy tam byla zraněna v roce 1994. Další účastnice z Kanady mi poděkovala za to, že kniha zahájila v její rodině hovor o minulosti. Tehdy jsem si uvědomil schopnost knihy War Childhood měnit životy; věděl jsem, že to bude pravděpodobně nejdůležitější projekt mého života.

Během mezinárodního propagačního turné knihy jsem pokračoval v rozvíjení myšlenky War Childhood Museum. V květnu 2013 jsme uspořádali akci v Bělehradě. Vystavil jsem stránky z knihy, a to byl první pokus přenést tyto vzpomínky z knihy do fyzického prostoru. Následovaly propagační akce v Evropském parlamentu v Belgii, stejně jako v Rakousku a Polsku. Poté byly sjednány dohody o vydání knihy v německém a japonském překladu.

Se svým nápadem na War Childhood Museum jsem se nesvěděl mnoha lidem. Krátce před vydáním knihy bylo Národní muzeum Bosny a Hercegoviny, jedna z nejuznávanějších institucí v regionu, uzavřeno kvůli nedostatečnému financování. Jakákoliv zmínka o novém muzeu

v době, kdy byly vládní investice do kulturních institucí na historickém minimu, zněla jako bláhové snění.

Sny se stávají skutečností

Příběhy, které jsem slyšel, lidé, které jsem potkal, a vše ostatní, co jsem se při práci na knize dozvěděl, ve mně zanechalo nesmazatelný dojem. Vyprávění těchto příběhů se stalo mým životním posláním a založení War Childhood Museum mi připadalo jako něco, co musím udělat. Na konci roku 2014 jsem se cítil připraven začít druhou, více vzrušující kapitolu projektu War Childhood a přenést vzpomínky ze stránek knihy do fyzického prostoru. Věděl jsem, že to bude vyžadovat vydatnější prostředky a především lidi.

První osobou, kterou jsem kontaktoval, byla Selma Tanović, s níž jsem se seznámil při práci na knize a jejíž válečné deníky prokazují fundamentální snahu dokumentovat a uchovávat historii s velkým smyslem pro detail. Věděl jsem, že má dva magisterské tituly z lékařské antropologie a že se ve své práci zabývá traumatem a dopady války na děti a dospívající; přirozeně byla první osobou, se kterou jsem chtěl probrat svůj nápad muzea. Na konci našeho rozhovoru přes Skype Selma vyjádřila ochotu vrátit se z Paříže, kde studovala, do Sarajeva a spolupracovat se mnou na založení War Childhood Museum, a to i přesto, že jsem jí na oplátku nemohl nabídnout vůbec nic.

Dalším členem našeho týmu se stala Amina Krvavac. V té době studovala práva dětí v postgraduální úrovni studia. Naším prvním společným úkolem bylo vypracovat metodiku: jak budeme tvořit sbírku pro War Childhood Museum. Rozhodli jsme se, že kromě osobních předmětů a jejich doprovodných příběhů natočíme také videozáznamy svědectví lidí, kteří byli za války dětmi.

První artefakty ve sbírce muzea byly ty, které jsme získali od účastníků na knize: Meliny baletní střevíce, Filipův obal na humanitární pomoc, Almina kniha z Národní knihovny... Rychle jsme zjistili, že nejdůležitějším faktorem pro vytvoření muzejní sbírky tohoto druhu je důvěra. Důvěra, kterou jsem si při práci na knize s účastníky vybudoval, byla pro vznik War Childhood Museum zásadní, a proto jsou kniha a muzeum dvě neoddelitelné části jednoho celku.

Toto období, od začátku do poloviny roku 2015, bylo obzvláště náročné, protože jsme pracovali tiše. Cítil jsem, že pracuji na něčem důležitějším než cokoli, co jsem doposud dělal, a nemohl jsem se o tuto radost podělit s ostatními. Rozhodli jsme se, že naši práci necháme v tichosti, dokud nebudeme mít dostatek času na otestování naší metodiky a dokud nezajistíme, abychom byli připraveni přivítat co nejvíce účastníků.

Během tohoto období jsem přišel s neologismem „umuzejiti“ – „učinit něco součástí muzejní sbírky“. Ukázalo se, že v případě našeho muzea „umuzejiti“ znamená víc než jen zařadit předmět do muzejní sbírky. Ve většině případů tento proces zahrnoval to, že účastník nejprve předmět našel a oživila se jeho paměť. Začaly se pokládat otázky a začaly hovory. Několik prvních rozhovorů s účastníky ukázalo, jak katarzní a až terapeutický tento proces může být.

První tiskovou konferenci jsme uspořádali v září 2015, kde jsme veřejně oznámili, že pracujeme na vybudování War Childhood Museum. To byla naše první otevřená výzva lidem, kteří byli za války dětmi, aby „umuzejili“ své památky. V té době jsme vybavili malé studio pro účely natáčení video svědectví. Zbytek našich aktivit – schůzky týmu, setkání s účastníky, předávání předmětů, obchodní schůzky – se odehrával v místních kavárnách. Toto muzeum – jediné svého druhu na světě – se tak vlastně zrodilo v sarajevských kavárnách.

Do naší sbírky přibýly stovky nových exponátů a náš videoarchiv byl den ode dne bohatší. Zhruba po roce naše sbírka čítala přes 3 000 exponátů a 100 hodin videozáznamů.

Muzeum, které existuje i neexistuje

Zatímco náš tým pracoval na vývoji sbírky, hledal jsem pro ni i trvalý domov. Navštěvoval jsem sarajevské ulice, pečlivě sledoval nabídky a prováděl studie proveditelnosti. Každý prostor, který měl potenciál, jsem navštívil se svými přáteli architektky a odhadli jsme, kolik investic si prostor vyžádá. Posílal jsem dopisy místním úřadům. Ve vzácných případech, kdy na tyto dotazy přišly odpovědi, byly jejich odpovědi neuspokojivé.

Jádro každého muzea tvoří jeho sbírka. V tomto smyslu jsme již sbírku měli, War Childhood Museum již existovalo. Věděl jsem, že kdybychom začali vystavovat – ať už dočasně nebo virtuálně –, splnili bychom další základní funkci muzea. V souladu s tradičním pojetím muzea však muzeum bez stálého prostoru, bez stálé expozice, není muzeem. Tak se stalo, že jsem byl ředitelem muzea, které zároveň existovalo i neexistovalo. Věděl jsem, že skutečně existuje, ale protože naše práce nebyla vidět, ostatní si mysleli, že neexistuje.

Přestože se muzeum nedalo navštívit, zpráva o něm se již rozšířila za hranice Bosny a Hercegoviny. V patách japonského vydání knihy, kterou vydalo významné nakladatelství Shueisha Inc. Mluvil jsem o muzeu v Tokiu, Kjótu a Hirošimě. O Válečném dětství informovala některá z nejrenomovanějších japonských médií, včetně *Nikkei Asian Review* a *Asahi Shimbun*. Okopíroval jsem ukázkou článků o Válečném dětství, které se objevily v nejčtenějších novinách na světě, a předložil je místním úřadům spolu s mými dopisy. Nežádal jsem o peníze, ale o prostor. Nežádal jsem ani o prostor zdarma, ale o prostor k pronájmu. Bohužel tyto žádosti nebyly vyslyšeny.

Ve zcela zkorumpované společnosti, kde jsou všechny složky moci – politika, ekonomika i média – jasně rozděleny mezi tři dominantní etnické skupiny, boj o muzeum, které patří všem stejně a nikomu výhradně, není snadným úkolem. To jsem zpočátku nechápal; naivně jsem si myslel, že proti protiválečnému, dětskému muzeu nikdo nemůže protestovat. Velmi rychle jsem si však uvědomil svou vlastní důvěřivost a to, že nás čeká těžká cesta.

Nebyl to první neúspěch od doby, kdy jsem začal upravovat War Childhood, kvůli němuž se zdálo, že překážky převažují nad možnostmi. Obrátil jsem se na ty, kteří mě podporovali a kteří stáli

za tímto projektem: na přátele, účastníky a partnery. Zahájili jsme mediální kampaň na podporu War Childhood Museum a vedli jsme otevřený a veřejný boj za jeho stálý domov. Podpora médií a veřejnosti byla jednotná a neobyčejně široká. Fanoušci fotbalového klubu Željezničar vyvěsili dvacetimetrový transparent s nápisem „Požadujeme otevření War Childhood Museum“. Delegace Evropské unie a Rady Evropy uspořádala akci na podporu War Childhood Museum. Můj přítel Nihad Kreševljaković shromáždil podpisy více než 50 osobností veřejného života, umělců a odborníků z oblasti kultury, kteří požadovali, aby vláda podpořila naše muzeum.

S cílem rozšířit mezi ostatní zprávu, že War Childhood Museum již existuje, jsme se rozhodli uspořádat naši první výstavu, která se konala od 4. do 14. května 2016 v Historickém muzeu Bosny a Hercegoviny. 3. května 2016, noc před zahájením výstavy, jsem napsal na Facebook: „Když jsme se se Selmou rozhodli začít spolupracovat na vytvoření muzea, měli jsme jen nápad, vízi a knihu War Childhood jako základ pro naši činnost. Teď, o rok později, ve 23:00, jsme poslední v Historickém muzeu Bosny a Hercegoviny, kde zítra otevíráme naši první expozici. Válečné dětství je v tomto prostoru všude kolem nás, uchované v neuvěřitelných předmětech a vzpomínkách, zdokumentované tak, jak jsme snili, že je zdokumentujeme. Slzy v našich očích nepředstavují úlevu na konci cesty. Víme, že nás ještě čeká boj za stálý výstavní prostor pro War Childhood Museum. Přesto je to pro nás důležitý okamžik – poprvé vystavíme část naší sbírky.“

War Childhood Museum, zvěčněné

Silný déšť nezabránil několika stovkám návštěvníků, aby přišli na zahájení výstavy. Po vernisáži jsem napsal na Facebook: „Od dnešního večera je War Childhood Museum nesmrtelné. Výstava nyní doplňuje naši výzkumnou práci – je to klíčový krok vpřed na cestě k přeměně našeho dokumentačního projektu v muzeum. Nedávno jsme také zahájili rozsáhlé vzdělávací aktivity. Nyní jsou aktivní všechny tři pilíře naší činnosti: výzkum, výstava a vzdělávání. Na otázku, zda jsem byl spokojen s účastí, jsem odpověděl, že ano, kvůli síle, kterou v sobě měla objety od lidí, kteří ke mně se slzami přicházeli. S některými z nich jsem se setkal poprvé, ale to neznamena, že bychom se neznali.“

A až se mě zeptají na mé další kroky, odpověď najdou hned v té první větě. Od dnešního večera je Muzeum válečných dětí nesmrtelné. Ať už bude otevřeno nejdříve v Tokiu, New Yorku, Sarajevu nebo jinde. Ať bude mít jediné stálé místo, nebo více dočasných. Ať bude cestovat po světě, nebo se o něm dozvíme z médií, o kterých jsme dosud neslyšeli – na těchto otázkách teď už záleží méně. Od dnešního večera a navždy bude War Childhood Museum existovat. A bude vysílat jasný vzkaz: ne válce, ano objety.“

Během následujících deseti dnů výstavu navštívilo více než 4 000 lidí a informovala o ní všechna relevantní média v Bosně a Hercegovině. Výstava se setkala s pozitivním ohlasem v Sarajevu, Mostaru, a dokonce i v Banja Luce – což je pro sarajevský projekt zabývající se tématem války neobvyklé. V hluboce rozvrácené zemi se War Childhood Museum stalo platformou,

kteřá spojila lidi, kteří se odmítli smířit s rozdělením. Zpráva o výstavě doletěla daleko – informovala o ní BBC a několik dalších mezinárodních zdrojů. Návštěvníci vyplnili dvě návštěvní knihy, v nichž popsali význam muzea pro ně samotné. A zatímco cizinci psali: „Myslím, že je to prostě úchvatné“ nebo „Jedna z nejlepších výstav, které jsem kdy navštívila“, jedna z účastnic, Sanja, která během války přišla o bratra a která darovala kamna, jimiž si jako malá holčička topila, napsala: „Děkuji vám, že jste nejmladším přeživším vrátili důstojnost a sebevědomí“.

Více než 1000 návštěvníků výstavy se vyfotilo s nápisem „Chci War Childhood Museum“ pro facebookovou kampaň, s níž jsme pokračovali v našem veřejném boji a lobbování za stálé výstavní prostory.

Boj o prostor a přípravu stálé expozice

Zájem o War Childhood Museum výrazně vzrostl po první výstavě v Sarajevu. Následovaly další dočasné výstavy a první dětské dílny ve školách. S pomocí dárců a partnerů muzeum zaměstnávalo deset lidí a rozsah jeho aktivit se každým dnem rozšiřoval.

Od samého počátku bylo mým cílem vytvořit soběstačné muzeum. Soběstačné znamená, že muzeum bude financováno pouze ze svých vlastních příjmů. To je velká výzva pro každé muzeum, ale pro War Childhood Museum obzvlášť, protože v něm probíhají nejen výstavy, ale také výzkumné a vzdělávací aktivity. Čísla ukazují, že abychom udrželi základní aktivity, musíme se jednoho dne dostat mezi tři nejnavštěvovanější muzea v Bosně a Hercegovině. Byl jsem přesvědčen, že tohoto cíle můžeme dosáhnout, ale vyžadovalo by to najít místo v srdci města. V tomto smyslu by se mé úsilí o nalezení prostor muselo zaměřit na sarajevské městské části Centrum a Staré Město.

Mladí zastupitelé městské části Staré Město, kteří sami byli dětmi za války, zahájili iniciativu, aby muzeum našlo svůj domov právě v této části. Tato iniciativa však čelila několikaměsíčním obstrukcím ze strany etno-nacionalistů, kteří hájili své soukromé, místní zájmy. O tom všem jsem veřejně hovořil v naději, že náš poctivý a transparentní přístup přinese bosenské a hercegovské společnosti nějaký pozitivní vývoj.

Ve stejné době o muzeu psalo mnoho mezinárodních médií, například Reuters, The Huffington Post, The Economist, CNN, Lonely Planet a Der Spiegel. Muzeum dostávalo pozvánky od některých z nejuznávanějších univerzit a konferencí. Kontrast mezi celosvětovou podporou a uznáním a podporou místních úřadů, které byly zodpovědné za přidělení prostor, byl neuvěřitelně frustrující. Po měsících lobbování získalo War Childhood Museum prostory v historické sarajevské ulici Logavina. V srpnu 2016 muzeum konečně našlo domov ve městě svého zrodu.

Kreativní architektonický tým se připojil k již existujícím výzkumným, výrobním a vzdělávacím pracovníkům War Childhood Museum, zatímco já jsem pracoval na logistice financování a adaptaci prostor. Muzeum se také prezentovalo na summitu *One Young World* a na

přednáškách na Torontské univerzitě, Severozápadní univerzitě a Kolumbijské univerzitě. Kromě toho se prezentovalo na výročním zasedání Asociace muzeí Spojeného království.

Jako jsme si od počátku představovali – a jak jsme učinili během první výstavy – cílem stálé sbírky je představit kolektivní zkušenost dospívání během války prostřednictvím exponátů a jejich příběhů. S vědomím jedinečné síly exponátů a příběhů účastníků bylo naším jediným cílem říkat co nejméně a nechat výstavu mluvit samu za sebe. Stálá sbírka War Childhood Museum se veřejnosti otevřela v lednu 2017.

Síla malých muzeí

Jako dítě jsem byl fascinován velkými muzei, do kterých se vejdu celá letadla nebo lodě. Později, jak jsem rostl, už mě velká muzea tolik nebavila. Proudí lidí, kteří přicházejí obdivovat exponáty, jimž nerozumějí, exponáty, jejichž hodnota je dána jejich umístěním ve veřejném prostoru, vyvolávaly stále stejné otázky: *Proč jsou muzea tak vzdálená svým návštěvníkům? Proč jejich vyprávění opomíjí lidskou zkušenost?* Nechci tím říct, že tento typ muzeí je zbytečný – jen nesouhlasím se způsobem, jakým prezentují své sbírky.

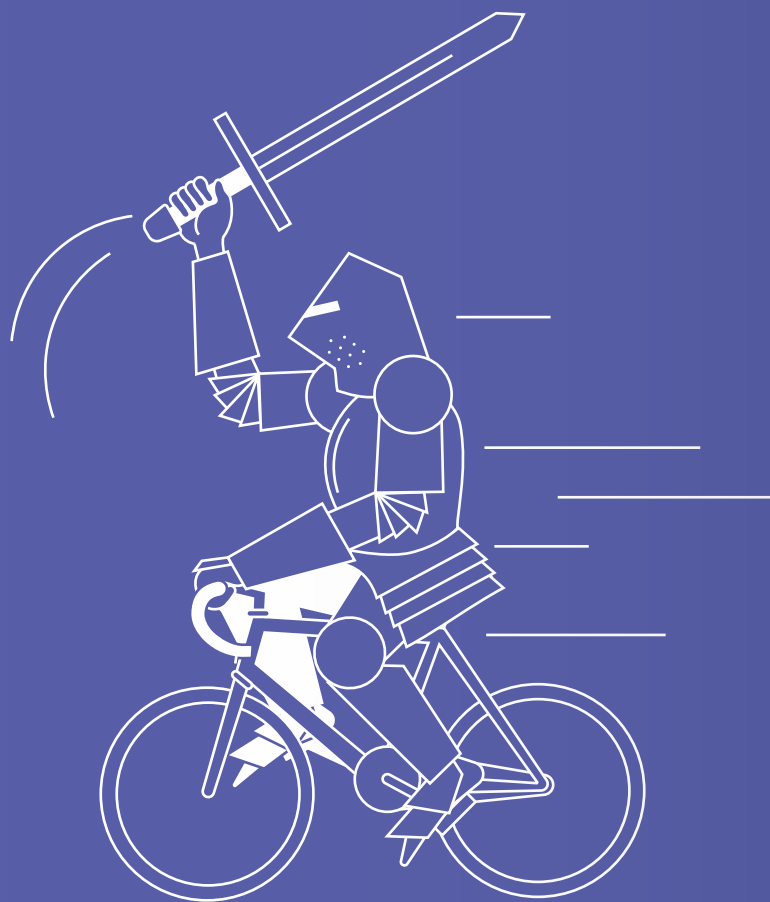
V šestnácti letech jsem začal vydělávat vlastní peníze a všechny vydělané peníze jsem utratil za cestování. O dvanáct let, šedesát zemí a více než sto měst později mě nepřestávají udivovat malá muzea – často taková, která jsou daleko od hlavních ulic a velkého státního financování.

Během roku, kdy jsem se připravoval na otevření Muzea válečných dětí, jsem zvýšil počet návštěv malých muzeí. Musel jsem vypadat podezřele, když jsem se krčil na podlaze, abych zkontroloval, odkud svítí reflektory, nebo když jsem pozorně sledoval, jak ostatní návštěvníci používají mapy a mobilní průvodce. U vchodu do jednoho z takových muzeí – Muzea nevinosti v Istanbulu – jsem si přečetl manifest pro muzea, který napsal jeho zakladatel Orhan Pamuk a který moudře vyjádřil mnohé z myšlenek, které mě v posledních letech o muzeích napadaly.

Pamuk v manifestu mimo jiné píše: „Nepotřebujeme další muzea, která se snaží konstruovat historický příběh společnosti, komunity, týmu, národa, státu, kmenu, firmy nebo druhu. Všichni víme, že obyčejné, každodenní příběhy jednotlivců jsou bohatší, lidštější a mnohem radostnější. Ukázat bohatství čínské, indické, mexické, iránské nebo turecké historie a kultury není problém – musí se to samozřejmě udělat, ale není to obtížné. Skutečnou výzvou je využít muzea k tomu, aby se stejným leskem, hloubkou a silou vyprávěla příběhy jednotlivých lidských bytostí žijících v těchto zemích. Měřítkem úspěchu muzea by neměla být jeho schopnost reprezentovat stát, národ či společnost nebo konkrétní historii. Měla by to být jeho schopnost odhalovat lidskost jednotlivců.“¹

1 Manifest je dostupný na webu Muzea nevinosti: <https://www.masumiyetmuzesi.org/en/mani-festo> (19. 4. 2024).

Helen Young a Kavita Mudan Finn Globální medievalismus



Kolem pojmu „medievalismus“ se soustředují debaty zaměřené na představy kolující o středověku a jejich využívání v populární kultuře i politice. Přestože pro oblast střední Evropy jsou významné také texty Richarda Uzte, zde vybíráme text australské historičky a politoložky Helen Young a historičky středověku a literární vědkyně Kavity Mudan Finn. Autorky se zaměřují na globální projevy tohoto fenoménu a rozlišuje časový (temporal) a prostorový (spatial) medievalismus. Text nepostrádá kritický rozměr, když vede své čtenáře k zamyšlení nad tím, jak se mění představy o středověku v čase, k čemu jsou využívány a jak k nim ne/ přispívají odborníci a odbornice na středověké dějiny. Autorky ve svém textu spojují medievalismus s historizující architekturou, trilogií J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů* nebo seriálem *Vikingové*. Věříme, že text může pomoci zasadit český medievalismus do globálního kontextu a přispět k jeho reflexi.

Helen Young působí na Deakin University v Austrálii a ve svých výzkumech se zabývá zejména krajně pravicovou politikou. Mimo jiné se zaměřuje na to, jak ve své rétorice krajně pravicová hnutí využívají historické motivy a také na jejich vztah ke konspiračním teoriím. Kromě toho věnovala texty počítačové hře *Kingdom Come: Deliverance*, která byla hojně diskutována i v českém prostředí. Kavita Mudan Finn je nyní nezávislou badatelkou, která působila na řadě univerzit. Kromě medievalismu se věnuje také tématům spjatým se životem a dílem Williama Shakespeara či výzkumům fandumu. Je tak mimo jiné spolueditorkou knihy věnované fandumu série *Game of Thrones*.

Helen Young a Kavita Mudan Finn Globální medievalismus

Medievalismus, tedy přetváření a využívání představ o středověku, je základní součástí politické a populární kultury jednadvacátého století. Zřejmě všechny medievalismy v populární kultuře jsou politické, protože populární kultura odráží a zároveň utváří ideologie své produkce, včetně, i když ne výhradně, modelů identifikace a začleňování a vyčleňování v rámci společenských skupin. Stejně jako akademická medievalistika i populárně kulturní medievalismus konvenčně "touží po bílém, převážně cisgenderovém a mužském středověku a reifikuje ho".¹

Spojování středověké Evropy a lidí, kteří v ní žili, s běloštvím a jejich postavením jako nositelů bílého dědictví nemá své kořeny v historických důkazech, ale v nově přetvořené historii, která selektivně interpretuje známé – a smyšlené – lidi a události ve službách moderních rasistických ideologií, nacionalismu, kolonialismu a imperialismu. Bílý západní medievalismus vypráví a převypravuje novými způsoby a médii příběh o minulosti, který ospravedlňuje současné utlačovatelské struktury jako přirozené, nevyhnutelné a správné; jak upozorňuje Dorothy Kim, „medievalistika je úzce spjata s bělošskou nadvládou, a je tomu tak již dlouho“.²

Protipříběhy (counterstories) mohou a musí být vyprávěny, aby bránily útlaku a násilí, které jsou obvykle v medievalismu obsaženy. V neposlední řadě díky přejímání fašistickými bílými extremisty, abychom, jak říkají Mary Rambaran-Olm, Bree Leake a Micah James Goodrich, „se chránili navzájem a také budoucnost, kterou si představujeme“.³ Do této sféry vstupujeme v duchu radikální naděje a snažíme se dekonstruovat všeobecně rozšířený bílý západní medievalismus a identifikovat a podporovat strategie protivyprávění. Začneme tedy nově vznikající kritickou orientací v medievalistice, která je s touto sérií protkaná: globálním středověkem.⁴

Co je globální středověk?

Tuto otázku klademe v přítomném čase, protože „středověk“ byl vymyšlen dodatečně a od té doby je v jistém smyslu neustále znovu přetvářen. Středověk roku 2022 není středověkem roku 2002, stejně jako nebyl středověkem roku 1602. Tyto procesy přetváření – a o to v medievalismu jde – vytvořily vícenásobný, často protichůdný „středověk“: místa barbarství, která jsou zároveň předmětem nostalgie – násilná, bahnitá a krvavá, ale také dvorská, rytířská a romantická.⁵

1 Mary Rambaran-Olm, Leake, M. Breann a James Micah Goodrich, *Medieval Studies: The Stakes of the Field*, Postmedieval 11, 2020, č. 4, s. 357.

2 Dorothy Kim, *Teaching Medieval Studies in a Time of White Supremacy*, In The Middle, dostupné online: <https://www.inthemedievalmiddle.com/2017/08/teaching-medieval-studies-in-time-of.html> (19. 4. 2024).

3 M. Rambaran-Olm, L. M. Breann a J. M. Goodrich, *Medieval Studies: The Stakes of the Field*, s. 357.

4 Poznámka překladatele: termíny „Middle Ages“ a „Medieval“ s vystřídal v posledních letech výraz „Postclassical Period“ nebo „Postclassical Studies“ kvůli sporům o pozici Západu jako měřítka technologického, společenského i historického vývoje.

5 Umberto Eco a William Weaver, *Travels in Hyperreality*, Eugene, Oregon 1990, s. 61–85. Viz také argumentace Davida Matthewse o groteskním a romantickém medievalismu: David Matthews, *Medievalism: A Critical History*, Cambridge 2015, s. 15.

Evropský středověk vytvořili italští humanisté patnáctého století, aby ohraničili přibližné tisíciletí mezi svou vlastní dobou a koncem klasického období, o němž tvrdili, že je ožívají renesancí. Středověk je především časový konstrukt: čas mezi časy, jakési limbo, a jeho existence vyžaduje zásadní rozdělení na předmoderní a moderní. Jak tvrdí Geraldine Heng a Lynn Ramey: „Západní čas vnímá modernitu jako jedinečný a neopakovatelný příchod úkazu, který ukončuje dlouhé éry předmoderny a představuje vznik nových, nikdy předtím nepoznaných jevů: vědecké revoluce, průmyslové revoluce, počátků kolonizace, impéria, rasy atd.“⁶

Podle tohoto příběhu se pouze Západ stal moderním se vším, co modernita obnáší, v ten pravý čas. Tato přehodnocená časovost umožnila kolonialismus a imperialismus tím, že všechny neevropské národy a kultury označila za předmoderní, zaostalé a necivilizované, které proto „potřebují“ evropskou civilizaci. Tak také vznikl mýtus „pokroku“, s nímž se dodnes potýkáme na globálním Severu a Západě. Středověk je v tomto pojetí ohraničen nejen časově, ale i prostorově, odehrává se pouze v Evropě. Obrat k medievalismu jako k oblíbenému paradigmatu utváření identity v Evropě byl poháněn etnonacionalismem; „lze si jej představit jako rostoucí a organický, lze ho nalézt v krvi, půdě, jazyce a materiálních pozůstatcích vlastního místa jednotlivce“.⁷

Jak však poznamenává Sharon Kinoshita, „nacionalistická paradigmata, která tradičně utvářela naše chápání středověku, se často nehodí k předmětům, které mají vysvětlovat“, protože hranice lidí, národa a používání jazyka se během středověku i novověku měnily.⁸ Události jako dánské a normanské dobytí Anglie jsou zpětně vysvětlovány jako vnitrorasové sloučení germánských (nebo gótských) národů již ve spisech Richarda Verstegana a Williama Camdena ze šestnáctého století.

Tato víra v nehybnost společností – v tomto případě po celé tisíciletí – je základem pro budování nadřazenosti bílé rasy. Představuje se jako dostatečně dlouhá doba na to, aby různé podskupiny v rámci této kategorie Homo europaeus (bílý člověk), jako jsou Gótové, Keltové, Anglosasové atd. vydestilovaly své specifické rasové charakteristiky a vyjádřily je prostřednictvím odlišných kultur a sociálních institucí. Tento příběh o specifickém evropském časoprostoru, ve kterém krystalizace bělošské identity vede k vyloučení všech ostatních, je zásadní pro evropský kolonialismus a imperialismus a je hluboce spjat se současným populárně kulturním medievalismem. Není to však jediný příběh, který lze vyprávět. Středověk může – a měl by – být globální.

6 Geraldine Heng a Lynn Ramey, *Early Globalities, Global Literatures: Introducing a Special Issue on the Global Middle Ages*, Literature Compass 11, 2014, č. 7, s. 391.

7 Lousie D'Arcens a Andrew Lynch (eds.), *International Medievalism and Popular Culture, Amherst 2014*, s. xi–xxx. O medievalismu a formování moderních evropských národů viz např. Patrick Geary, *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*, Princeton 2002.

8 Sharon Kinoshita, *Medieval Boundaries: Rethinking Difference in Old French Literature*, Pittsburgh 2006, s. 3.

Tento text navazuje na základní teorii Geraldine Heng o „globálním středověku“, který decentralizuje Evropu, narušuje evropské temporality a dekonstruuje rasovou časoprostorovost „středověku“⁹. Jak tvrdí Heng a Ramey, činí tak tím, že vytváří „poznání, že modernita sama je opakujícím se transhistorickým jevem, který zanechává stopu v různých vektorech světa pohybujících se různou rychlostí“.¹⁰ Kromě toho je „čistá“ bílá středověká Evropa současné západní imaginace výtvorem modernity, který vznikl staletými převyprávěními a je zakořeněn v rétorice etnonacionalismu a kolonialistických představ. Globální středověk by měl být naopak považován za rámec pro protipříběhy evropského středověku, který narušuje struktury a odhaluje opomenutí a protimluvy a zároveň nabízí rozsáhlejší, komplexnější a etičtější vyprávění minulosti. Dekolonizace středověku prostřednictvím decentralizace Evropy a narušování bílých kolonialistických časoprostorových narativů se v žádném případě neomezuje na akademickou půdu. Výstava v *The Black Museum* nazvaná *The Caravans of Gold: Fragments in Time* v roce 2019 zkoumala saharský obchod a jeho propojení západní Afriky, severní Afriky, Blízkého východu a Evropy od osmého do šestnáctého století. Z podobného konceptu vychází i práce Muzea J. Paula Gettyho.¹¹

Odmítáme použití nálepky „globální středověk“ jako povrchní „iniciaci diverzity“ v oboru, který je stále hluboce ponořen do bílého heteropatriarchálního kolonialismu, který Sierra Lomuto důrazně kritizovala.¹² Za tímto účelem se opíráme o intersekcionalní rámec předmoderních kritických rasových studií Margo Hendricks, který „uznává schopnost analytického pohledu definovat předmoderní dobu jako multietnický systém soupeřících nezávislých útvarů“.¹³

Ačkoli to, co analyzujeme, často představuje bělošskou nebo eurocentrickou perspektivu, je naším cílem tuto perspektivu zpochybnit a tam, kde je to možné, nabídnout protipříběh. Hovoříme-li tedy o globálním středověku, máme na mysli epistemologický, politický a medievalistický projekt, který se snaží vyprávět nové příběhy o středověké minulosti a o tom, co s ní můžeme dělat v současnosti – včetně budoucnosti, kterou si díky ní můžeme představit. Přiznáváme si své vlastní pozice bělošky z globálního Jihu (Helen) a Jihoasiatky z globálního Severu (Kavita), obě s vědeckými kořeny v anglofonní literatuře. Snažily jsme se rozšířit své genealogie svých zdrojů, aby lépe odrážely to, jak by měl globální středověk vypadat; případné chyby či opomenutí jsou naše vlastní.

9 Geraldine Heng, *Early Globalities, and Its Questions, Objectives, and Methods: An Inquiry into the State of Theory and Critique*, *Exemplaria* 26, 2014, č. 2–3, s. 234–53.

Geraldine Heng, *The Global Middle Ages: An Experiment in Collaborative Humanities, or Imagining the World, 500–1500 C.E.*, *English Language Notes* 47, 2009, č.1, s. 205 – 216.

10 Geraldine Heng a Lynn Ramey, *Early Globalities, Global Literatures: Introducing a Special Issue on the Global Middle Ages*, *Literature Compass* 11, 2014, č.7, s. 391.

11 Kathleen Bickford Berzock, *Caravans of Gold, Fragments in Time: Art, Culture, and Exchange across Medieval Saharan Africa*, Princeton 2019. K projektu Getty srov. Bryan C. Keene, *Toward a Global Middle Ages: Encountering the World through Illuminated Manuscripts*, Los Angeles 2019.

12 Sierra Lomuto, *Sierra, Becoming Postmedieval: The Stakes of the Global Middle Ages*, *Postmedieval* 11, 2020, č. 4, s. 503–12.

13 Margo Hendricks, *Coloring the Past, Considerations on Our Future: Race4Race*, *New Literary History* 52, 2021, č. 3/4, s. 379.

Co je globální medievalismus?

Medievalismus je procesem vyprávění (storytelling), i když nemá narativní formu. Například novogotické katedrály v osídlených koloniálních státech, jako je Austrálie, Kanada nebo Spojené státy, vyprávějí příběh o vyvlastnění země bílými Evropany. Stejně jako celá kultura se i medievalismus „zabývá významy, požitky a identitami“.¹⁴

Můžeme o tom tedy uvažovat jako o pokračujícím procesu vyprávění příběhů, který určuje, jaké významy jsou spojovány se „středověkem“, a proto také ovlivňuje, kdo může mít požitky z této imaginární minulosti a vytvářet si na jejím základě svou identitu. Ve své současné podobě vypráví především příběh ohraničeného evropského středověku, který do centra všeho vkládá Evropu a bělošství (v jeho rozmanitých formách) až do té míry, že se z nich stala synonyma. To neznámá, že pouze běloši se mohou těšit z medievalismu nebo prostřednictvím něj pracovat na své identitě; černošský a antirasistický medievalismus existuje již po staletí, jak stále více dokazuje bádání Mathewa X. Vernona, Jonathana Hsyho a dalších.¹⁵ Nicméně běloši mají privilegovaný přístup k medievalistickým příběhům a většina západní populární kultury opakuje staletí medievalismu, který ospravedlňoval, podporoval a přispíval k bílé moci a ideologiím.

Medievalismus je hluboce spjat s evropskými imperiálními a koloniálními projekty a s bílými rasovými formacemi, které jsou jejich základem. Původně eurocentrický koncept „středověku“ byl přenesen do jiných částí světa, kde sloužil imperialistickým ideologiím kolonizátorů i kolonizovaných.¹⁶ Již od počátku stavěl „zbytek“ světa do pozice zaostalého, nedostatečného a nejen otevřeného, ale i vyžadujícího evropskou nadvládu.

Candace Barrington tvrdí, že globální medievalismus je kolonialistický proces, který potvrzuje a znovu potvrzuje bílou heteropatriarchální moc a vlastnictví tím, že „používá evropskou středověkou minulost jako prisma pro interpretaci, formování a svazování kultur mimo západoevropské národy–státy“.¹⁷ Přestože v tomto textu vykračujeme mimo přesnou terminologii

14 John Fiske, *Understanding Popular Culture*, New York 2010.

15 Jonathan Hsy, *Antiracist Medievalisms: From 'Yellow Peril' to Black Lives Matter*, Leeds 2021.

Matthew X. Vernon, *The Black Middle Ages: Race and the Construction of the Middle Ages*, New York 2018.

Kathleen Davis and Nadia Altschul (eds.), *Medievalisms and the Postcolonial World: The Idea of 'the Middle Ages' outside Europe*, Baltimore 2009.

16 Například, Nadia R. Altschul, *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality and the Transatlantic National Epic*, Chicago 2012.

Louise D'Arcens, Andrew Lynch a Stephanie Trigg, *Medievalism, Nationalism, Colonialism: Introduction*, *Australian Literary Studies* 26, 2011, s. 1–5.

Louise D'Arcens, *Old Songs in the Timeless Land: Medievalism in Australian Literature 1840–1910* Turnhout 2011.

Kathleen Davis, *Periodization and Sovereignty: How Ideas of Feudalism and Secularization Govern the Politics of Time*, Philadelphia 2008.

Michelle R. Warren, *Creole Medievalism: Colonial France and Joseph Bédier's Middle Ages*, Minneapolis 2011.

17 Candace Barrington, *Global Medievalism and Translation*, in Louise D'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge 2016, s. 183.

K problematice přebírání majetku bílými kolonisty viz Aileen Moreton-Robinson, *The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty*, Minneapolis 2015.

Barringtonové tím, že dáváme přednost kritické konceptualizaci „globálního“, vysvětlené výše, jsme přesvědčeny, že nabízí typologii medievalismů – prostorových, časových a jazykových, která je užitečná pro pochopení bílého západního medievalismu a zdůrazňuje potenciál post- a dekoloniálních medievalismů, které těmto normám vzdorují.¹⁸

K časovému medievalismu dochází, když jsou nezápadní národy a kultury (ať už kolonizované nebo ne) moderními evropskými kulturami považovány za „středověké“, a tudíž necivilizované.¹⁹ Časový medievalismus, založený na striktním rozdělení na středověk a modernu, se v evropských národech a osadnických koloniích používá k marginalizaci a znevažování národů a jejich kultur, které jsou v jakémkoliv kontextu považovány za „ne-bílé“. Podle prostorového medievalismu osadnické kolonie jako Austrálie a USA investují do středověku jako do součásti svého národního dědictví a umožňují lidem mimo Evropu zapojit se do časového medievalismu.²⁰ Jak tvrdí Adam Miyashiro, v bílé „politice kulturního dědictví“ národů jako USA a Austrálie „není osadnický koloniální projekt kritizován, ale vychvalován jako rozšíření středověké Evropy“.²¹

Lingvistický medievalismus je však rezistentní, „kontra“ nebo postkoloniální způsob, v němž si kolonizované kultury „přisvojují koloniální středověké texty pro své vlastní účely“.²² Tracy Banivanua-Mar tvrdí, že jedním z typů dekolonizace je „dialog, který domorodé národy vedly s koloniálními mocnostmi a v němž prosazovaly své právo vybrat si to nejlepší a odmítnout to nejhorší z kolonizace“.²³ V souladu s touto optikou navrhuje, aby si globální medievalismus vybral z kolonialistického „středověku“ to, co mu vyhovuje, a odmítl to, co mu nevyhovuje – buď tím, že se s ním odmítne ztotožnit, nebo tím, že to přetvoří. Vytváří tak nový, rezistentní protipříběh, který narušuje bělošskou koloniální a imperialistickou logiku hegemonního obrazu středověku.

Globální medievalismus je proces vyprávění příběhů globálního středověku, forma ke kategorii rasy kritického protipříběhu, který se snaží narušit vyprávění o „evropském středověku“ a vytvářet nové příběhy o minulosti a skrze ně o současnosti a budoucnosti. Medievalismus vždy mluví o přítomnosti a směřuje do budoucnosti, i když nově pojímá minulost. Příběhy

18 Kathleen Davis a Nadia Altschul (eds.) *Medievalisms and the Postcolonial World: The Idea of 'the Middle Ages' outside Europe*, Baltimore 2009.
Nadia Altschul, *Medievalism and the Contemporaneity of the Medieval in Postcolonial Brazil*, *Studies in Medievalism* 24, 2015, s. 139–54.
Lisa Lampert-Weissig, *Medieval Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh 2010, s. 108–150.
Catherine E. Karkov, Anna Kłosowska a Vincent W. J. van Gerven Oei (eds.), *Disturbing Times: Medieval Pasts, Reimagined Futures*, New York 2020.
19 C. Barrington, *Global Medievalism and Translation*, s. 183.
20 C. Barrington, *Global Medievalism and Translation*, s. 187–9.
21 Adam Miyashiro, *Our Deeper Past: Race, Settler Colonialism, and Medieval Heritage Politics*, *Literature Compass* 16, 2019, č. 9–10, s. 4.
22 C. Barrington, *Global Medievalism and Translation*, s. 190.
23 Tracey Banivanua Mar, *Decolonisation and the Pacific: Indigenous Globalisation and the Ends of Empire*, Cambridge 2016, s. 4.

o minulosti naznačují budoucnost, i když ji neztělesňují. Globální medievalismus si tedy představuje minulost, která by mohla vést k rovnější, spravedlivější a inkluzivnější budoucnosti, v níž by současné utlačovatelské mocenské struktury (kapitalistický kolonialistický bílý heteropatriarchát) mohly být odstraněny nebo – ve fantazijních světech – by nikdy ani nemohly existovat.

Přijatá středověká minulost je silná, ale lze jí vzdorovat prostřednictvím protipříběhů. To může zahrnovat například vyprávění medievalistických příběhů ze subalterní perspektivy, dekonstrukci mýtů o evropském středověku, soustředění se na lidi a kultury z jiných částí světa než z Evropy a zdůrazňování globálních vazeb. Globální medievalismus se shoduje s užitečnou formulací Louise D'Arcens o „světovém medievalismu“ v tom, že oba jsou transhistorické, transnacionální a transkulturní.²⁴

Dáváme přednost termínu „globální“ pro jeho spojení s důležitým „globálním středověkem“, o němž jsme hovořili dříve v tomto textu, a proto, že se zde zajímáme konkrétně o medievalismy, které vzdorují kolonialistickému kapitalismu spojenému s moderním pojetím globálního. V tomto textu tvrdíme, že globální medievalismus se projevuje v populární kultuře jednadvacátého století prostřednictvím zkoumání příběhů a protipříběhů v této oblasti. Protipříběhy vymezující se vůči bílému západnímu středověku mají staletou historii; zajímá nás, jak se projevují v současné populární kultuře, a očekáváme vznik mnoha dalších.

Populární kultura a globální medievalismus

Neexistuje jednoduchá a obecně přijatá definice populární kultury. Imre Szeman a Susie O'Brien nabízejí užitečné shrnutí: „zábava produkována komerčními médii (televize, film, hudební průmysl atd.), která mají ekonomickou a technologickou kapacitu oslovit velké, demograficky rozmanité a geograficky rozptýlené publikum“.²⁵ To je pro nás vhodné ze dvou důvodů: zaprvé zahrnuje nadnárodní povahu velké části současné populární kultury a zadruhé komerční zábavní média jsou jedním z klíčových míst medievalismu v jednadvacátém století (a i dříve).²⁶

Zde definované rysy populární kultury se různě objevují v textech, které zkoumáme v dalších částech knihy. Sahají od rozsáhlých multimediálních franšiz, jako ty, které vznikly kolem románů *Pán prstenů* J. R. R. Tolkiena nebo *Píseň ledu a ohně* George R. R. Martina, až po fantasy a historické romány nadnárodních i malých nakladatelství. Rané studie o pop-kulturním

24 D'Arcens dává přednost pojmu „světový“ před pojmem „globální“ a tvrdí, že jako pojem je „pro kulturní fenomén, jakým je medievalismus, vhodnější: svou časovou hloubkou a horizontem překračuje pojem globální a umožňuje představu transkulturní ekumeny, která sahá až za období, kdy se „globe“ (země) stala synonymem globálního kapitalismu“. Srov. L. D'Arcens, *World Medievalism*, s. 16.
25 Imre Szeman a Susie O'Brien, *Popular Culture: A User's Guide, The Eloquence of the Vulgar*, Oxford 2017, s. 24.
26 Ve vědeckých pracích o populární kultuře se výraz „globální“ obvykle používá v hovorovém významu, který znamená multi nebo transnacionální, nebo ve vztahu k moderní globalizaci. Srov. Lane Crother, *Globalization and American Popular Culture*, Lanham 2010.

medievalismu se často zaměřovaly na film²⁷ ale v posledním zhruba desetiletí zájem o něj exponenciálně vzrostl, což vedlo ke značnému rozšíření tohoto výzkumného pole a výrazné teoretizaci.²⁸

Někteří badatelé v oblasti medievistických studií odmítají populárně kulturní medievalismus kvůli vnímanému nedostatku zájmu o historický středověk.²⁹ Jiní si přivlastnili pejorativní termín Umberta Eca „neomedievalismus“ při teoretických úvahách o fungování pop-kulturního (zejména elektronického) medievalismu, přičemž často hledají rozdíly oproti jiným druhům medievalismu.³⁰ Elitní dějiny ve veřejném prostoru a pop-kulturní medievalismy podstatně přispěly ke konstrukci evropského, nikoli globálního středověku.³¹ To dokládá i nejnovější výzkum anglosaxonismu.³² Medievalismus v populární kultuře používá vlastní logiku a hodnoty, pokud jde o vyvážení komerčních, rekreačních a vzdělávacích cílů. Mohou mít různé formální rysy, strategie a zápletky než jiné medievalismy, ale obvykle vyprávějí stejný příběh evropského středověku. Proto dáváme přednost širšímu termínu „medievalismus“ před jinými variantami, jako je „neomedievalismus“.

-
- 27 Například Kevin J. Harty, *The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films about Medieval Europe*, Jefferson 1999.
Martha W. Driver a Sid Ray (eds.), *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, Jefferson 2004.
- 28 Louise D'Arcens a Andrew Lynch (eds.), *International Medievalism and Popular Culture*, Amherst 2014.
David W. Marshall, *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, Jefferson 2007.
Helen Young (ed.), *Fantasy and Science Fiction Medievalisms: From Isaac Asimov to 'A Game of Thrones'*, Amherst 2015.
Helen Young (ed.), *The Middle Ages in Popular Culture: Medievalism, Genre, and Identity* Amherst 2015.
- 29 M. Alexander, *Medievalism*. U. Eco, *Travels in Hyperreality*.
- 30 Kellyann Fitzpatrick, *Neomedievalism: Popular Culture and the Academy*, Cambridge 2019)
David W. Marshall, *Neomedievalism, Identification, and the Haze of Medievalism*, *Studies in Medievalism* 20, 2011, s. 21–34.
Richard Utz, *A Moveable Feast: Repositionings of "The Medieval" in Medieval Studies, Medievalism, and Neomedievalism*, in Carol L. Robinson and Pamela Clements (eds.), *Neomedievalism in the Media*, Lewiston 2012, s. i–v.
Časopis *Studies in Medievalism* obsáhl velkou část teoretické diskuse, zejména v tematických svazcích XIX a XX v letech 2010 a 2011.
- 31 Helen Young, *Race, Medievalism and the Eighteenth-Century Gothic Turn*, *Postmedieval* 11, č. 4, 2020, s. 468–75.
Helen Young, *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*, London 2016, s. 15–87.
Ilan Mitchell-Smith, *The United Princesses of America: Ethnic Diversity and Cultural Purity in Disney's Medieval Past*, in Tison Pugh and Susan Aronstein (eds.), *The Disney Middle Ages: A Fairy-Tale and Fantasy Past*, New York 2012, s. 209–24.
Dimitra Fimi, *Tolkien, Race, and Cultural History*, London 2009.
Maria Sachiko Cecire, *Medievalism, Popular Culture and National Identity in Children's Fantasy Literature*, *Studies in Ethnicity and Nationalism* 9.3, 2009, s. 395–409.
Mary Rambaran-Olm, *Sounds about White: Review of Matthew Gabriele and David M. Perry's The Bright Ages*, Medium.com, 24 April 2022. <https://mrambaranolm.medium.com/sounds-about-white-333d0c0fd201>.
- 32 Donna Beth Ellard, *Anglo-Saxon(ist) Pasts, postSaxon Futures*, New York 2019.
Adam Miyashiro, *Decolonizing Anglo-Saxon Studies: A Response to ISAS in Honolulu*, In the Middle, 28 July 2017, www.inthemedievalmiddle.com/2017/07/decolonizing-anglo-saxon-studies.html.
Adam Miyashiro, *Our Deeper Past: Race, Settler Colonialism, and Medieval Heritage Politics*, *Literature Compass* 16.9–10, 2019, s. 1–11.
Mary Rambaran-Olm, *Anglo-Saxon Studies, Academia and White Supremacy*, Medium.com, 27 June 2018, <https://medium.com/@mrambaranolm/anglosaxon-studies-academia-and-white-supremacy-17c87b360bf3>.
M. Rambaran.Olm, *Sounds about White*.
David Wilton, *What Do We Mean By Anglo-Saxon? Pre-Conquest to the Present*, *Journal of English and Germanic Philology* 119.4, 2020. s. 425–54.
Poznámka editorů: Anglosaxonismus je teorie, jež vznikla v 19. století a sloužila k potvrzení nadřazenosti anglicky mluvících společností nad ostatními kulturami.

Populární kultura utváří to, co „víme“ o středověku³³, a je součástí masmediálního ekosystému, který šíří politický medievalismus spojený se současnými ideologiemi.³⁴ Dominantním způsobem pop-kulturního medievalismu jednadvacátého století je „drsný“ nebo „ponurý“ přístup spojovaný s franšizami *Hra o trůny* a *Zaklínač*, který přepisuje bílý rasový medievalismus, i když prosazuje svou vlastní odlišnost od Tolkiena a Disney filmů.³⁵

Žánrové zařazení je důležitým aspektem medievalismu, protože formuje jak produkci, tak přijetí díla veřejností a v konečném důsledku ovlivňuje to, co je chápáno jako historicky autentická reprezentace středověké minulosti.³⁶ Bylo by snadné odmítnout medievalismy populární kultury jako pouhé podřízení se hegemonické moci. Jak však tvrdí bell hooks, „pokud si přejeme dekolonizovat mysl i představitivost... populární kultura může být a je mocným místem intervence, výzvy a změny“.³⁷ Na tuto myšlenku navazuje práce Ebony Elizabeth Thomas, která tvrdí, že přepisování příběhů (restorying) může proměnit i nadnárodní franšizy v prostory emancipačního odporu proti hegemonii, kterou konvenčně medievalismus prosazuje.³⁸

Barringtonové typologie bílých koloniálních a rezistentních medievalismů, nastíněná dříve v tomto textu, je užitečným východiskem pro zkoumání různých způsobů, jak medievalismy v populární kultuře fungují a jak mohou být globální. Časový medievalismus – stavění ostatních jako středověkých, a tedy zaostalých a necivilizovaných ve srovnání s moderní bílou západní identitou – má v populární kultuře poněkud odlišnou podobu.

Když je přítomnost vyprávění nastavena jako evropský středověk, časový středověk staví ostatní do pozice, kde nejsou zatím nebo dokonce vůbec středověcí; tento orientalistický rámec vidíme naplno v seriálech HBO *Hra o trůny* (2011–2019) a BBC *Poslední království* (2015–2020).³⁹

Diváci v osadnických koloniích, jako je Austrálie a USA, se zapojují do prostorového medievalismu, když chápou medievalistickou narativní přítomnost těchto pořadů jako spojenou se svým dědictvím. *Pán prstenů* J. R. R. Tolkiena nabízí názorný příklad toho, jak časový a prostorový medievalismus přispívá k příběhu «evropského středověku» prostřednictvím populární kultury.

-
- 33 Paul B. Sturtevant, *Based on a True History? The Impact of Popular 'Medieval Film' on the Public Understanding of the Middle Ages*, Leeds 2010.
- 34 Andrew B. R. Elliott, *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*, Cambridge 2017.
- 35 H. Young, *Race and Popular Fantasy Literature*, s. 63–87.
- 36 Andrew B. R. Elliott, *Remaking the Middle Ages: The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*, Jefferson 2011, s. 215–16.
- 37 bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York, 1994, s. 5.
- 38 Ebony Elizabeth Thomas, *The Dark Fantastic: Race and the Imagination from Harry Potter to The Hunger Games*, New York 2019, s. 159–164.
- 39 Srov. Stephanie Downes a Helen Young, *The Maiden Fair: Nineteenth-Century Medievalist Art and the Gendered Aesthetics of Whiteness in HBO's Game of Thrones*, *Postmedieval* 10, 2019, s. 219–35.
Mat Hardy, *The East Is Least: The Stereotypical Imagining of Essos in Game of Thrones*, *Canadian Review of American Studies* 49.1, 2019, s. 26–45.

Ačkoli se to přímo v jeho publikovaných dílech nikdy neobjevilo, často se říká, že Tolkien vytvořil mytologii pro Anglii.⁴⁰ U něho však nešlo o čistě nacionalistický medievalismus; ačkoli většinu života strávil v Anglii, ve skutečnosti se narodil v jihoafrické kolonii. Jeho medievalismus byl silně bělošský, rasový a eurocentrický⁴¹ s podstatnými germánskými a anglosaxonskými prvky; velebil „ušlechtilého severského ducha“, který podle něj charakterizoval bílé germánské národy, včetně Angličanů, a ty Angličany, kteří se podíleli na koloniálním projektu.⁴² To dokládá i jeho vlastní oddanost středověkému anglickému jazyku a literatuře.

Pán prstenů navíc představuje prostorový medievalismus prostřednictvím koloniálního vztahu padlé říše Numenor a království Gondor. Lid Gondoru je „rodem Numenoru“, když Aragorn při korunovaci opakuje slova svého numenorského kolonizačního předka: „Z Velkého moře přicházím do Středozeří. Zde budu bydlet já a mí dědicové do skonání světa.“⁴³ Prostorový medievalismus se významně projevil také při přijetí *Pána prstenů* v osadnických koloniích; po natáčení dvou tolkienovských trilogií Petera Jacksona v Aotearoa (Nový Zéland) vznikl významný turistický průmysl, který spojuje reálná místa s částmi Středozeří.⁴⁴

Časový medievalismus v kolonialistickém pojetí je zřetelný při setkání Rohanských jezdců s „divokými lidmi“ z Druadanského hvozdu. Jejich vůdce, Ghan-buri-Ghan, je představen spíše jako součást přírody než jako člověk: „...zvláštní mužská bytost, zvrásněná jako starý kámen. Měl krátké nohy a tlusté paže, silné a pahýlovité, a oblečen byl jenom travou kolem pasu.“⁴⁵ Hobit Smíšek vidí podobnost se starobylými sochami v Rohanu: „Tady jako by jedna ze soch oživila, nebo to stvoření bylo po nekonečných letech přímým potomkem těch, které sloužily jako model dávnověkým řemeslníkům.“⁴⁶ Výměnou za průchod lesem žádají divocí lidé Rohany, aby „zahnali zlou tmou jasným železem“, aby se „divocí lidé mohli vrátit spát do divokých lesů“.⁴⁷ Poté zmizí a „žádný Rohanský jezdec je už nikdy nespátřil.“⁴⁸

40 O Tolkienově etnonacionalismu srov. D. Fimi, *Tolkien, Race and Cultural History*.

41 D. Fimi, *Tolkien, Race, and Cultural History*.

H. Young, *Race and Popular Fantasy Literature*, s. 15–39.

Kathy Lavezzo, *Whiteness, Medievalism, Immigration: Rethinking Tolkien through Stuart Hall*, *postmedieval* 12, 2021, s. 21–59.

Helen Young, *Diversity and Difference: Cosmopolitanism and The Lord of the Rings*, *Journal of the Fantastic in the Arts* 21.3, 2010, s. 351–65.

Televizní seriál *Prsteny moci* se v době psaní tohoto článku ještě nevysílal, ale předběžně bylo naznačeno, že obsazení bude rasově rozmanitější než u předchozích tolkienovských adaptací.

42 Myles Balfé, *Incredible Geographies? Orientalism and Genre Fantasy*, *Social and Cultural Geography* 5.1, 2004, s. 75–90.

Peter Firchow, *The Politics of Fantasy: The Hobbit and Fascism*, *Midwest Quarterly* 50.1, 2008, s. 15–31.

J. Obertino, *Barbarians and Imperialism in Tacitus and The Lord of the Rings*, *Tolkien Studies* 3, 2006, s. 117–31.

T. A. Shippey, *The Road to Middle Earth*, London 1982, s. 152.

K anglo-saxonismu srov. Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*, Cambridge 1986.

43 John R. R. Tolkien, *Návrat krále*, Praha 2007, s. 267.

44 K fan tourismu srov. Rebecca Williams, *Fan Tourism and Pilgrimage*, in Melissa A. Click a Suzanne Scott (eds.), *The Routledge Companion to Media Fandom*, London 2017, s. 98–106.

45 J. R. R. Tolkien, *Návrat krále*, s. 111.

46 J. R. R. Tolkien, *Návrat krále*, s. 111.

47 J. R. R. Tolkien, *Návrat krále*, s. 112.

48 J. R. R. Tolkien, *Návrat krále*, s. 114.

Ghan-buri-Ghan a jeho lid jsou konstruováni jako existující mimo čas, zaostalí a necivilizovaní ve srovnání se „středověkými“ Rohanskými a Gondorskými lidmi, a tak neschopní a neochotní se změnit, že úplně zmizí z vyprávění a naznačené budoucnosti Středozeří. I texty s vyprávěním zakotveným ve středověké současnosti tedy využívají způsoby vyloučení, aby postavily lidi mimo časovost, která vede k očekávané modernitě.

Kolonialistický prostorový a časový medievalismus marginalizoval domorodé obyvatelstvo prostřednictvím diskurzů, které jsou, jak demonstruje výše uvedený příklad, významné v populární kultuře. Když jsme pracovali na tomto textu, Helen popsala projekt profesoru Danielu Heath Justiceovi, z národa Čerokí, odborníkovi na domorodá studia a autorovi spekulativních fikcí. Nadšeně přikyvoval, dokud nepadlo slovo „medievalismus“. Kolonialistické propletence medievalismu fungují speciálně k vyloučení původních obyvatel už tak dlouho – a jsou samy tak hluboké – že to nebylo překvapivé. Globální medievalismus tuto perspektivu otevírá, ale hegemonní moc nadnárodní populární kultury, často spjaté s neokolonialismem, stojí proti její realizaci.

Justice nám doporučil jediné dílo světové medievalistické populární kultury od domorodých tvůrců, které se nám podařilo identifikovat: historický román pro mládež *Skraelings: Clashes in the Old Arctic* (2014) od autorů Rachel Qitsualik-Tinsley a Sean Qitsualik-Tinsley, kteří mají inuitský původ.⁴⁹

Mobility a globální medievalismus

Mobilita je naším ústředním pojmem pro „uchopení globálního“ v pop-kulturního medievalismu v tomto textu.⁵⁰ Současné studie mobility, které mají základ ve společenských vědách, se zaměřují na pohyb předmětů, lidí, peněz a myšlenek, individuální i masový, v místním, národním i mezistátním měřítku.⁵¹

Vycházíme z Hengové pojetí jako jedné ze tří základních trajektorií přístupu ke globálnímu středověku. „Jedna se zaměřuje na mobilitu: jak lidé, myšlenky, hmotné předměty, technologie a kultury křižovali planetu. Druhá se soustředí na body tzv. kotvení: města a státy, obchodní bloky a přístavy, v nichž svět obchodoval a setkával se a kde kvetly mezilidské vztahy.“⁵² Třetí trajektorie je „zaměřena na čas: kontinuitu a změnu, vzájemné oživení minulosti

49 To neznamená, že neexistují žádné medievalismy původních obyvatel (Indigenous medievalisms); spíše zde sledujeme specifické místo na okraji populární kultury. O indigenous studies a medievalism srov. Tarren Andrews, *Indigenous Futures and Medieval Pasts: An Introduction*, *English Language Notes* 58.2, 2020, s. 1–17.

50 Aiwah Ong, *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*, Durham 2006, s. 121.

51 Srov. Mimi Sheller a John Urry, *The New Mobilities Paradigm*, *Environment and Planning A: Economy and Space* 38.2, 2006, s. 207–226.

Kevin Hannam, Mimi Sheller a John Urry, *Mobilities, Immobilities and Moorings*, *Mobilities* 1.1, 2006, s. 1–22.

52 Geraldine Heng, *Romancing the Portal: MappaMundi and the Global Middle Ages*, in Jennifer E. Boyle and Helen J. Burgess (eds.), *The Routledge Companion to Digital Medieval Literature*, London 2017, s. 44.

a přítomnosti“, a tedy na pohyb lidí, předmětů a konceptů v čase.⁵³ To nám naznačuje nejen souhru časovosti (temporalit), kterou vytváří globální pohled, ale také časový pohyb, který je vlastní populárním medievalismům, které nám představují středověk v modernitě, abychom ho mohli sledovat, číst a hrát. V tomto textu přidáváme „časovou“ k dimenzím mobility.

Pozornost věnovaná mobilitě ve všech jejích podobách odhaluje sociální a kulturní systémy, struktury a mocenské vztahy: „Mobilita a kontrola nad mobilitou odráží a posiluje moc. Mobilita je zdrojem, k němuž nemají všichni stejný vztah.⁵⁴ Mobilita může být ukazatelem moci nebo jejího nedostatku v případech invaze a nuceného vysídlení, dvou strategií, které jsou nedílnou součástí kolonialismu. Způsoby a projevy mobility tedy mohou odhalit nejen mocenské struktury fikčních světů, ale i medievalismy, které tyto světy podkreslují. Ať už globální, nebo ne.

Kdo a co cestuje a proč? Odkud a kam? Jaké mocenské struktury odhaluje zkoumání těchto otázek? Existuje centrum, kam vedou všechny cesty? Jaké vzorce mobility a kotvení charakterizují prostorové a časové medievalismy současné populární kultury a vtaňují je do hegemonického západního příběhu evropského středověku? Jaké vzorce kotvení a mobility charakterizují protivyprávění globálního medievalismu?

V následující části se budeme zabývat reprezentací Vikingů, kteří patřili k velkým středověkým cestovatelům, ve dvou historických fikcích dvacátého prvního století: v televizním seriálu *Vikingové* (2013–20) a v již zmíněném románu pro mládež *Skraelings* (2014). Vikingové a obecněji Seveřané byli od druhé poloviny osmnáctého století vkládáni do bílých rasových medievalismů. Vyprávění o nich – fiktivní i jiná – byla součástí příběhů o evropském středověku v národních a koloniálních projektech devatenáctého a dvacátého století.

Tvrdíme, že mobilita a kotvení ve *Vikinzech* odpovídají modelům vzniklým v 19. a 20. století století, a ukazujeme, že se prostorové a časové medievalismy vyskytují ve všech šesti sériích. *Skraelings* proti těmto příběhům staví globální medievalismus, decentralizuje Vikingy a jejich krátkou přítomnost ve středověké Severní Americe staví do role tamních domorodých obyvatel.

Poté se zaměříme na epickou fantasy, abychom analyzovali, jak medievalismy utvářejí imaginární světy. Eurocentrické konvence medievalistické fantasy spojují imaginární světy nikoli s realitou nějakého historického středověku, ale se staletými prostorového a časového medievalistického vyprávění. Naše dvě hlavní případové studie jsou franšiza vytvořená kolem nedokončené knižní série George R. R. *Martina Píseň ledu a ohně* (1996–) a *Převorství u pomerančovníku* (2019) Samantha Shannon.

53 G. Heng, *Romancing the Portal*, s. 44.

54 Beverly Skeggs, *Class, Self, Culture*, New York 2004, s. 49.

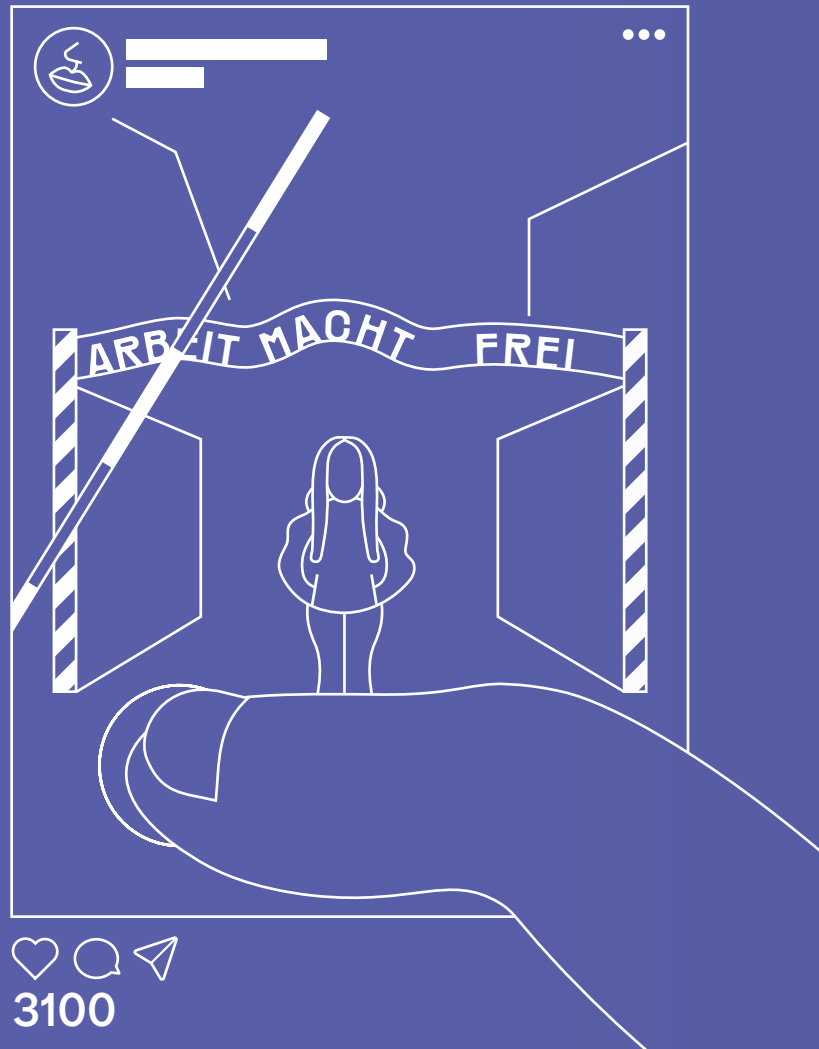
Zkoumáme cesty hlavních postav imaginárními kulturními a geografickými prostory, které jsou do značné míry analogické těm v reálném světě, a využíváme teorii Ulricha Becka o rizikové společnosti, abychom rozvinuli naši argumentaci o schopnosti populární kultury vytvářet globální medievalismus.⁵⁵ Žánrové konvence, které reprodukují prostorový a časový medievalismus, mohou být prostřednictvím procesů protivyprávění dekonstruovány a znovu vybudovány prostřednictvím globálního medievalismu.

Fantasy, pravděpodobně nejvýraznější žánr populárního medievalismu v jednadvacátém století, je také předmětem následující části, který nabízí dva způsoby konstruktivního přístupu ke globálnímu středověku. První z nich, kterou ilustruje trilogie *Daevabad* Shannon A. Chakraborty (2017–2020), zcela opouští Evropu a zaměřuje se na imaginární svět ukotvený v islámu a dějinách Blízkého východu. Místo toho, aby její vyprávění nahrávalo ubližujícím islamofobním stereotypům, jak se to často stává v medievalistických (a vlastně i středověkých) textech, nabízí přesvědčivý korektiv a díky využití mobilit ústředních postav osvětluje fascinující středověkou síť v okolí Indického oceánu.

Druhým způsobem je dekonstrukce a transformace existujícího kanonického evropského vyprávění – v tomto případě imaginárního světa artušovské legendy – a jeho převyprávění z nové perspektivy v románové a povídkové formě. Vzhledem k rozsahu tématu nemůžeme doufat, že zde budeme alespoň vzdáleně vyčerpávající, ale naším cílem v tomto textu je zahájit rozhovor, zasít semínka příběhů, které teprve přijdou.

55 U. Beck, *World Risk Society*.

English Summary



Although the book was written within the framework of the study of museum studies at the Faculty of Arts of Charles University, Prague, it can be used for a variety of purposes. In addition to being a tool for students, it is also a basic orientation tool for academics and practitioners in the field of public history. The aim of the publication is to present the broadest area of the use of the past through the diverse perspectives and formats embedded in contemporary memory and museum studies.

The book is divided into two parts. The first is a study by the editors that presents public history from the perspective of three concepts: practices, media and institutions. These keywords allow us to view specific manifestations of cultural memory from different perspectives or with different emphases. The section on practices describes activities dedicated to the past that are practiced both in public space (participation in a historical event) and in private (family history). The section on media discusses key media of memory and continuously emphasizes the emergence of new media that have qualitatively transformed the dynamics of contemporary memory culture. The section on institutions does not only emphasize traditional memory institutions, but also non-profit organizations or associations. It also addresses the topics of institutional criticism and decolonization.

The study also includes two specific formats. "Interventions" provide readers with examples of successful interventions in the cultural memory. These present examples of good practice that have intervened in the public space and helped to reveal the otherwise invisible mechanisms of how memory works. "Tasks" are specific prompts for readers to do their own research or find solutions to a particular problem. These assignments can be used by teachers in the classroom, but also by other readers as illustrations of problems encountered by practitioners in the field of public history.

The second part of the book consists of translations of texts dealing with contemporary phenomena in the field of cultural memory and public history. First is the text "Practices of authenticity by Australian" scholar and curator Stephen Gapps. The concept of authenticity is one of the important but difficult to grasp terms in the field of public history. That is why we devote one of the translations in this book to it. The text was originally published in the context of the Handbook of Reenactment Studies. However, reenactment is here understood broadly as a phenomenon permeating the entire culture of remembrance, from Holocaust memory to medieval craft festivals. In his text, Gapps not only outlines the basic

Rejstřík

- A** Austrálie 56, 57
- B** Barrington, Candace 73, 77
Bartlová, Milena 27
Beck, Ulrich 81
Berlín 20, 51
Bielik, Ladislav 31, 32
Boháč, Filip 45
Boháč, Ondřej 45
Bourke-White, Margaret 29
Bratislava 31
Buchenwald 29
- C** Cetviny (Zettwing) 34
- D** D'Arcens, Louise 75
- E** Eco, Umberto 76
- G** Gallo, Emil 32
Gapps, Stephen 53
Goodrich, Micah James 70
Groman, Martin 30
Ground Zero 15
- H** Halík, Tomáš 45
Halilović, Jasminko 59, 60–66
Hartog, François 31
Heng, Geraldine 71, 72, 79
Hendricks, Margo 72
Hirsch, Marianne 29
Hojda, Zdeněk 26
hooks, bell 77
Hornický region Erzgebirge/Krušnohoří 22–23
- Hoskins, Andrew 31
Hradilek, Adam 36
Hřebejk, Jan 12
- Ch** Chakraborty, Shannon A. 81
Chomsky, Marvin J. 28
- J** Jackson, Peter 78
Justice, Daniel Heath 79
- K** Kansteiner, Wulf 32, 33
Kazimierz (čtvrť v Krakově) 17–19
Kershaw, Anne-Louise 46
Kinoshita, Sharon 71
Kongo 41, 42
Kolumbus, Kryštof 26–27
Krakov 14
Krvavac, Amina 61
Kupka, Jiří S. 37
- L** Leake, Bree 70
Lomuto, Sierra 72
Lutz, Peter Stefan 39
- M** Macdonald, Sharon 18
Manchester 46, 51
Martin, George R. R. 75, 80
McLuhan, Marshall 26
Miyashiro, Adam 74
Mudann Finn, Kavita 67
- N** Nový Zéland 78
- O** Olomouc 46
- P** Památník Auschwitz-Birkenau 14–16
Palach, Jan 28
Pamuk, Orhan 65
Piotrowský, Piotr 42
Pithart, Petr 33
Plzeň 44
Pokorný, Jiří 26
Praha 19, 26, 28, 44, 45, 46
Příhoda, Petr 33
- R** Rambaran-Olm, Mary 70
Ramey, Lynn 71, 72
- Ř** Řím 8
- S** Sarajevo 59
Shakespeare, William 69
Shannon, Samantha 80
Shapira, Shahak 20, 51
Sosnarová, Věra 8, 36–37
Spiegelman, Art 28, 29
Spielberg, Steven 18, 26, 29
Spojené státy americké 26–27, 54, 56
Stehlík, Michal 30
- Š** Šelmberk (Mladá Vožice) 43, 44
- T** Tanović, Selma 61
Tervuren (Brusel) 41
Thomas, Ebony Elizabeth 78
Tolkien, John R. R. 69, 75, 77–79
Tsimba, Fredy 42
- Y** Young, Helen 69
- V** Varšava 42
- W** Wieliczka 14

Kamil ČinátI, Václav Sixta

Public history

Vydala Univerzita Karlova, Filozofická fakulta,
nám. Jana Palacha 2, Praha 1

Sazba Ondřej Zámíš

Ilustrace Vojtěch Liebl

Vyrobil Art D – Grafický atelier Černý, s. r. o.

Vydání první, Praha 2024



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova



9 788076 711525