

Předmluva

Psaní o současném umění ve střední a východní Evropě.

Případ Edit András — 9

Jan Zálešák

Úvod autorky — 28

I. UMĚNÍ NA TROSKÁCH SOCIALISMU — 30

1. Bolestné loučení s modernismem — 33
2. Krajina po (nikdy nesvedené) bitvě — 41
3. Odklizení trosek — 73

II. UMĚNÍ NA VRCHOLCÍCH NACIONALISMU — 158

1. Střídání stráží v kultuře — 167
2. Strašidla dějin — 183
3. Imaginární společenství, soukromé představy — 217

Bibliografie — 313

Summary — 323

Seznam vyobrazení — 329

Jmenný rejstřík — 341

užívali jako výchozí body pro svou rozkrývací a kritickou práci konceptuálního rázu.³⁶ V roce 2004 z mlhy zapomnění vytáhli pomník Jánose Szántóa Kovácse* od Józsefa Somogyiho, vztyčený v roce 1965 ve městě Hódmezővásárhely a zatížený politickým významem; jejich počinem byl v Maďarsku zahájen diskurz týkající se paměti, v němž vyplavala na povrch potlačená traumata. Zmíněná socha vyvolala v době, kdy byla odhalena, ohnivou diskusi. Její tvůrce musel před publikem účastnícím se slavnostního aktu podat improvizované vysvětlení, proč se odchýlil od norem socialistického realismu, od požadavku věrné podoby a ideologické linie. V době odhalení pomníku byla předmětem sporu definice socialistického realismu, která právě tehdy ztratila trochu ze své přísnosti, k čemuž přispělo i Somogyiho dílo. Socha se stala bitevním polem, na němž se střetly protichůdné síly, aby prosadily své pozice: mluvčí oficiální kultury měli zájem na zachování hranic, umělci usilovali o rozšíření palety výrazových možností. Z hlediska těch, kteří trvali na linii strany, nebyl pomník dost heroický a vznešený, zatímco společenství umělců v něm vidělo pokus vymanit se ze sevření karantény. Revoluce z roku 1956 ještě zůstávala v poměrně živé paměti, a proto si politická moc dílo vytvořené na oficiální zakázku a oslavující památku hrdiny z řad zemědělského proletariátu netroufala otevřeně napadnout; polemika tudíž probíhala v demokratickém hávu, argumenty vyslovoval jakoby sám „lid“. Na kdysi ostrou diskusi i na sochu se zanedlouho zapomnělo, ale hlavně se zapomnělo na onen profesní dialog, který se točil kolem nového chápání pojmu socialistický realismus. V učebnicích vydaných po pádu totality bylo Somogyiho dílo uváděno už jen jako příklad ryzího socialistického realismu, bez jakéhokoli dalšího upřesnění. Rekontextualizace v podání Kis Varsó připomněla, že pomník koneckonců symbolizuje hnutí odporu.

Na amsterdamské výstavě *Time and Again*, věnované historické paměti a problémům integrace,³⁷ uvedla dvojice Kis Varsó zmíněné Somogyiho dílo do pohybu, a to nejen virtuálně, protože ho opravdu dopravila do Stedelijk Museum Amsterdam [I.8, I.9]. Umělci zkoumali, jak se „chová“ socha přivezená z východoevropského veřejného

* János Szántó Kovács (1852–1908) byl malorolník, proletář a vůdce agrárního socialismu v Maďarsku, zejména v rodném městě Hódmezővásárhely. Toto hnutí, vyvolané rychlým zhoršováním situace zemědělských dělníků a chudého rolnictva, trvalo od poloviny 19. století do konce první světové války (pozn. red.).

/ I.8 /

Převoz sochy Jánose Szántóa Kovácse od Józsefa Somogyiho do Amsterdamu v rámci projektu dvojice Kis Varsó *Instaurace* (Instauráció) Hódmezővásárhely 2004



prostranství ve vlivné výstavní instituci navázané na mezinárodní prostředí, které formuje umělecké trendy. Zajímalo je, jaké šance může mít partikulární dílo v mezinárodních souvislostech. Původně chtěli pomník vystavit i s podstavcem, ale vynořily se problémy



/ I.9 /

Kis Varsó
Instaurace (Instauráció)
 2004, instalace, Stedelijk
 Museum Amsterdam

se statikou, a proto byl podstavec umístěn ke vchodu do budovy. Cílem projektu orientovaného na domácí prostředí bylo rozčerení zklidněné hladiny, pod níž se skrývaly potlačené, neprodiskutované a tabuizované otázky jednak historického, jednak uměleckého rázu. Zdá se, že v té době ještě nenadešel čas klást ani ty nejopatrnější otázky; i po 40 letech od prvního vztyčení sochy zmíněný projekt vyvolal mocnou explozi emocí. Vyprovokováním reakcí v podobě neadekvátních a bezuzdných výpadů, k jejichž rozboru se vrátíme později, přispělo duo Kis Varsó k interpretaci a zmapování spletitých vztahů charakterizujících transformační období.

Jako základ rekontextualizace posloužil autorům slavný výrok rakouského spisovatele Roberta Musila, podle něhož jsou pomníky na veřejných prostranstvích neviditelné, jsou impregnovány proti povšimnutí.³⁸ Nejzuřivější reakci napsal jeden z oficiálních kritiků epochy státního socialismu, který se sám řadu desetiletí aktivně podílel na formování a uplatňování ideálu socialistického

umění — a tentokrát obvinil Kis Varsó z barbarství.³⁹ Nevzal přitom na vědomí, že úmyslem umělecké dvojice je vyjasnění a psychologická verbalizace, že Kis Varsó nabízí dialog o našem vizuálním prostředí zděděném z éry socialismu a uměleckých strategiích umožněných změněnými poměry. Autory obvinil i z profesní nevědomosti a tím, že je ocejoval jako bořitele soch, je přemístil z uměleckého kontextu do kategorie obrazoborectví, která už ani nestojí za pokus o nějakou interpretaci. Tato rétorika a nálepka barbarství, jež jejich akt vyloučila z oblasti civilizovaného jednání a zpochybnila patřičnou odbornou úroveň umělců, už zavánějí obžalobou z vandalismu. Zatímco pojem obrazoborectví nebyl v dějinách nositelem negativních konotací — a to ani v případě, že se obrazoborectví dalo do služeb radikálních učení —, vandalismem se vždy mínilo hloupé, necivilizované chování, které si nezaslouží žádnou další analýzu, žádné vysvětlení.⁴⁰ Kritikovy názory sdíleli mnozí, včetně části těch, již v rozpolceném kulturním prostředí socialistické éry stáli na druhé straně. Pohyby škatulat a bizarní setkávání na společné platformě resentimentu dále komplikuje fakt, že v rámci protestů se často ocitli na jedné lodi někdejší protirežimní aktéři i zasloužilí představitelé předrevoluční oficiální kulturní politiky, což dobře ukazuje na hlavu postavené postsocialistické poměry. Széchenyiho literární a umělecká akademie (Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia — SZIMA), instituce založená v transformačním období, uveřejnila otevřený dopis, ve kterém práci dvojice Kis Varsó odsoudila a zahájila podpisovou akci — a oživila tak oblíbenou formu protestu z dob socialismu. A zde je na místě otázka: co vlastně bylo hybnou silou, čeho se výše popsany projekt dotkl natolik, že dokázal převést na společného jmenovatele síly, jež jinak zastávaly diametrálně odlišné politické a umělecké názory? Co je přimělo ke společnému vystoupení proti společnému nepříteli? Signatáři upřeli projektu charakter umělecké práce. Petice — v mnoha myšlenkách přizvukující egyptskému tisku protestujícímu proti projektu Nefertiti — vyčítala mladým kolegům mimo jiné trestuhodný nedostatek tolerance k předchůdci a obvinila je ze zneuctění sochařova životního díla, neboť pomník byl vyňat z původního kontextu, který autor použil a schválil. Toto obvinění se zakládá na modernistickém dogmatu, že dílo je platné pouze ve svém vlastním kontextu — v tom, v němž

OPATRná CESTA DO HLOUBI TĚLA

Apokalyptické pojetí těla na konci tisíciletí na rozdíl od dřívějšího idealizovaného chápání upírajícího tělu materiální charakter i možnost rozkladu a zkázy přenáší pozornost z uceleného „estetického“ zevnějšího ohraničeného a udržovaného pokožkou na vnitřek, na zranitelnost fyzické existence a smrtelnost. V klasických kulturách představovalo lidské tělo mikrokosmos jakožto zmenšený obraz vesmíru a akt vyjadřoval jednotu, integritu. Kůže, fetišizovaný povrch těla, zakrývala vnitřek, tělesné tekutiny, odpadní látky, poruchy funkcí, choroby. Protipólem čistoty, pořádku, kontroly, dokonalosti a estetična je *abjekt*, tedy ztělesnění protivného a odporného, nečistého, chaotického a nenormálního, ba zruďného — všeho, co „ohrožuje identitu, systém, řád, co nemá v úctě hranice, pozice, pravidla, co je někde mezi, co je pochybné (...) nejdůležitější taková hranice od sebe odděluje tělesný zevnějšík a vnitřek, což znamená, že odděluje Já [self] od Jiného [other]“.⁶⁹ Přiblížení k takovému tělu a tělesným relacím, jak to například předvedlo Whitney Museum of American Art výstavou *Abject Art*,⁷⁰ objevíme v domácím uměleckém prostředí 90. let jen ve značně nepřímých variantách.

Použití tělesných tekutin (Kiki Smith, Cindy Sherman, Helen Chadwick) a cesta dovnitř těla (Mona Hatoum) nás konfrontují s naším odporem vůči tělesným funkcím, odpadním látkám, vůči nedokonalostem, stárnutí a úpadku těla — což koneckonců není nic jiného než strach ze smrti a naše neustálé úsilí jej překonat. Tento umělecký přístup se rozvinul paralelně se zvýšenou pozorností věnovanou realitě, nejbližšímu prostředí a všednosti, což byla reakce na umění dřívějších dob, zaměřené na abstraktní, metafyzické hodnoty.

Společná instalace Ilony Németh a Ágnes Deli *Zameťme to pod koberec* (Söpörjök be a szőnyeg alá, 1997) [I.17] se dá chápat i jako „kůže“, vyplněná nahoře i dole odpadem a harampádím nalezeným na půdách. Vstoupíme-li do tohoto díla, jako bychom se ocitli uvnitř těla, v dusivém prostoru. Na měkké amorfní půdě divák ztrácí rovnováhu. Odpor vůči této „náhražce těla“ je vyvolán obavami z vlastní tělesné nejistoty, ze ztráty kontroly nad vlastním tělem. Zároveň však titul díla a recyklace odpadků upozornily i na nutnost mentálního úklidu.

V instalaci Ilony Németh, nazvané *Rákosi* (Nád, 1996) jako bychom, navzdory výrazné změně měřítka, rovněž vstoupili dovnitř

92



/ I.17 /

Ilona Németh —
Ágnes Deli
Zameťme to pod koberec
(Söpörjök be
a szőnyeg alá)
1997, instalace (plátno,
nalezený odpad),
200 × 400 × 400 cm,
Stúdió Galéria, Budapešť

93

těla. Návštěvníka do sebe vsaje gigantická stavba představující hrozivý a skličující prostor jakési soutěsky, je to „*monstrous feminine*“,⁷¹ obrovský pohlavní orgán. Jedno dřívější landartové dílo téže autorky — *Elementární forma* (Elementáris forma, 1994)⁷² — poukazuje na ženské genitálie explicitnějším způsobem, tudíž i v případě této práce si můžeme dovolit stejnou interpretaci. Setkáváme se zde s reinkarnací „*femme fatale*“ konce tisíciletí, se spojením sexuality a záhuby na základě tradice ženské sexuální moci, opředené ďábelským, démonickým fluidem a uváděné do souvislosti se smrtí.⁷³

Mária Berhidi se na přelomu 80. a 90. let odvrátila od svých dřívějších prací, rozpitvávajících pohlavní identitu, protože ty zůstaly bez ohlasu. Začala vytvářet křehké sochy z nalezených materiálů, vyznačující se napjatou rovnováhou, pro něž v souladu s domácím kontextem použila abstrahující, formalistický jazyk. Ale na rozdíl

od tuzemských sochařských tradic a konvencí nejsou její díla samostatnými artefakty, nýbrž součástmi prostoru pojatého jako jednotná, ucelená entita. Z tohoto hlediska opět přizvukuje umělecké praxi a teoretickému diskurzu, které spojily ženu s prostorem (a muže s časem).⁷⁴ Na autorčinu výstavu uspořádanou v roce 1996 v Budapest Galéria Kiállítóháza lze hledět i jako na instalaci, na tělo vnímané zevnitř, jež autorka zformovala z kamenů a tvrdého materiálu. Do prostoru jsou vklíněny agresivní, hrozivé, ostré a pichlavé předměty vyvolávající téměř fyzickou bolest — můžeme je chápat i jako trest či zkracení těla, které se provinilo erotickými touhami. Náš ambivalentní, zdrženlivý přístup k tělu, tělo pojímané jako abjekt, znázornil „koberec“ tvořený rozkutálenými kameny, po němž se návštěvník pohyboval velmi nejistě.

LOKÁLNÍ VARIANTA KONSTRUKCÍ ŽENSKÉ A MUŽSKÉ IDENTITY

Mariann Imre si v roce 1997 zvolila jako médium patronku hudebníků svatou Cecílii (*Svatá Cecílie* [Szent Cecília] [I.18]). Jejím prostřednictvím se zaměřila na změny tělesné konzistence, fyzická muka, deformace, utrpení a smrt a snažila se postihnout další spirituální osud těchto představ v mentální sféře, v paměti a fantazii. Sochu Stefana Maderna (*Umučení svaté Cecílie*, 1600) z římského kostela Santa Cecilia in Trastevere — barokní alter ego světičky odsouzené k udušení kouřem a později smrtelně zraněné třemi ranami katova meče — odlila ve formě plochého průmětu do betonu. Poté do tohoto chladného, popraskaného materiálu vyšila zelenou nití „cévy“ a nervy. Otisk těla díky tomu ožil, na neúrodné půdě to začalo „klíčit“. Reinkarnace pokračovala i ve spirituální sféře; nitě vycházející ze sochy a visící ze stropu umělkyně pečlivě zauzlovala, a tím jako nějakému ženskému Pygmalionovi vdechla život zmrzačenému, mrtvému tělu, jehož prostorový objem vytvořil les uzlíků visících ve vzduchu. Oživující biologický charakter díla se proměnil ve tvůrčí sílu při vyvolávání mrtvých duší, při odhalování tělesných detailů na autorčiných vyšívaných betonech; zpoza omítky vykukla „zazděná“ těla s nervy nebo svalovinou, případně s cestičkami po vyschlých tělesných šťávách vyznačenými červenou

94

/ I.18 /

Mariann Imre
Svatá Cecílie
(Szent Cecília)
1997, instalace
(nitě, beton),
250 × 200 × 50 cm



nití. V našem regionu vyvolávají vzpomínku na mytickou postavu ženy Kelemena Zedníka, zaživa zazděná na hradě Déva,* která zaplatila životem za mužskou tvůrčí sílu, za mužskou práci.

* Dnes Deva, Rumunsko. Podle pověsti se hrad stále nedařilo dostavět, zdvo padalo, a tak se zedníci dohodli, že si úspěch zajistí lidskou obětí; obětují manželku jednoho z nich — tu, která se jako první objeví na stavbě. Podle jedné verze příběhu byla žena Kelemena Zedníka zaživa zazděna, podle jiné byla upálena a její popel byl přimíchán do malty. Příběhem se inspirovala jedna z nejstarších zachovaných maďarských balad (pozn. překl.).

95

v jeho skutečném stavu před plastickou operací. Je nám předloženo jako realita z masa a kostí, kterou se akty v rámci západní kulturní tradice snažily skrýt a zatajit. Kriszta Nagy tyto „negativní“ znaky, ve srovnání s nimiž lze vytvořit „pozitivní“ identitu nacházející zálibu v sobě samé, jež odpovídá společenským požadavkům, nepromítá do cizího těla. „Krev, zvratky, moč a výkaly zaujímají v našich kulturně a společensky vykonstruovaných hororových, děsivých představách ústřední místo. Představují propast mezi dvěma řády, mateřskou autoritou a otcovským zákonem (...) Tělesné výměšky a výkaly ohrožují subjekt konstruovaný v relacích symbolického řádu pojatého jako koherentní celek.“¹¹¹ Na autorčině billboardu s názvem *Trend V Cadillac* (Trend V. Cadillac, Godot Galéria, Budapešť, 2000) vidíme rozpad tohoto koherentního těla, neboť se vyklání z uhánějícího auta a velkým obloukem zvrací. Svým způsobem tak přitakává do obrazu vloženému nápisu „*And I am fucking tired of this pace*“ (A já jsem z toho tempa zasraně unavená). Plakát funguje jako závěrečné titulky k filmu a můžeme jej číst i jako filmový záběr. To obohacuje jeho interpretaci o nová hlediska. Stejně jako Cindy Sherman, i Kriszta Nagy předvádí modely ženských rolí, ale jen v menší míře to jsou klíšé (filmového) zobrazování ženy. Zaměřuje se spíše na ženu jako umělkyni, na možná místa jejího uplatnění a s tím související stereotypy. U Nagy jde o reflexe vztahující se na širší kontext její tvorby a pevně spjaté s aktuálními jevy, problémy, anomáliemi lokálního uměleckého prostředí. Pomocí osobního volně překračuje hranice mezi soukromým a veřejným prostorem; přesněji řečeno osobní charakter a vlastní tělo používá jako médium. Jejich prostřednictvím může vyjádřit svůj názor na všeobecné poměry v oblasti umění. Autorčina díla lze číst i ve světle vývoje a změn uměleckého života v Maďarsku; v lomeném světle jejich reflexí se viditelně rýsuje období transformace.

Vyznání „*Moje umění jsem já*“ (A művészetem én vagyok) Kriszta Nagy hned napoprvé, na billboardu z roku 1998, realizovala s použitím vlastního těla a upozorňovala jím na problematiku věci veřejné v oblasti umění po pádu starého režimu. Neomezovala se při tom na profesní prostředí, nýbrž vynesla svůj apel do veřejného prostoru. Text „*Jsem současná malířka*“ (Kortárs festőművész vagyok) [I.31] spojený s tělem umělkyně v póze typické pro reklamy na spodní prádlo představoval v osobní interpretaci odplatu za

118



/ I.31 /
Kriszta Nagy
Jsem současná malířka
(Kortárs festőművész
vagyok)
1998, digitální tisk, PVC,
238 × 504 cm

ponížení utrpěné při přijímacích zkouškách, respektive prorážel rámec vnucené ženské role zažité během vysokoškolských studií. Rovněž se odvrátil od oné eufemistické mluvy, která u nás byla charakteristická pro autorky používající ženské tělo. Toto vše umělkyně učinila v přechodném období, kdy paralelně řádily zbytky socialismu a divoký kapitalismus, kdy se část tuzemských výtvarníků aristokraticky uzavřela před mocným přílivem populární a mediální kultury a distancovala se od strategií prosazování vlastních zájmů. V důsledku toho se současné výtvarné umění na kulturním poli bleskurychle marginalizovalo. Jiná část uměleckého prostředí, především nově založené soukromé galerie a jimi zastupovaní autoři, byla zaměstnána honbou za možnostmi sebeuplatnění a tržního úspěchu. Právě na tyto jevy poukázala Nagy svým billboardem. Její intervence se zároveň rovnala naplnění veřejného prostoru, tradičně rezervovaného mužským aktivitám, alternativními ženskými hodnotami, což destabilizovalo hierarchický vztah mezi pohlavími a znamenalo nakročení k jejich redefinici. Reakce byla symptomatická a přesně taková, jaká se v lokálním kontextu dala očekávat. Nápis na plakátu přepsali — pravděpodobně její kolegyně — na „*Jsem současná kurva*“ a jedna malířka jí vyčetla: „*Jak můžeš malířství takhle pošpinit, já do něho patřím taky.*“¹¹² Toto dílo

119

a církev a podnikly rozhodné kroky v zájmu uzurpace veřejného prostoru. Idealizovaná minulost účelově upravená podle politického zadání je stejně tak součástí kultury paměti jako pokusem o monopolizaci veřejného prostoru. Posláním narativů soupeřících spolu v boji o paměť bylo sestavit žebříček utrpení. Do konceptu homogenní identity a kultury se nevejdou paměti odchylné od dominantního proudu, a proto jsou také pamětní místa dějišti konfliktů. V Maďarsku zaplavily veřejná prostranství sochy svatého Štěpána a toto horečnaté vztyčování soch se s podporou státu přelilo přes hranice i do sousedních zemí, především na Slovensko a do Rumunska, do obcí obývaných maďarským obyvatelstvem.

Paralelně s likvidací zbytků socialismu probíhala v celém regionu — zejména v zastoupení pravicových vlád — „změna režimu v kultuře“. Tam, kde to znamenalo budování konzervativně-národního kulturního kánonu, se v rétorice oficiální socialistická kultura dostala na společnou platformu se svými levicovými opONENTY, s avantgardní kulturou a kritickým současným uměním, tvořícím v duchu mezinárodních trendů. V Maďarsku se po střídání stráží v kultuře počínaje rokem 2010 obě tendence slily. Dále mám v úmyslu analyzovat jednotlivé fáze a specifické rysy tohoto procesu, jakož i odpovědi, kterými na ně současné umění reagovalo.

1.

Střídání stráží v kultuře

Vláda pravicové politické strany Fidesz — Maďarská občanská unie (Fidesz — Magyar Polgári Szövetség, zkráceně Fidesz), jež v roce 2022 zahájila své čtvrté volební období, je označována mnoha názvy — neliberální demokracie, kompetitivní autoritářský režim, volební autokratický systém, zvnějšku limitovaný hybridní režim,¹² mafiánský stát¹³ či plebiscitní řízená demokracie.¹⁴ Tato vláda vytvořila centralizovaný, silně kontrolovaný a pevně řízený systém a v zájmu jeho udržení také sobě oddanou klientelu. V souladu s vlastními zájmy zgruntu přepsala a dodatečně ještě několikrát upravila ústavu, monopolizovala veřejnoprávní média, a tím podřídila svému vlivu podstatný segment veřejného mínění; rozdělování veřejných financí se děje prostřednictvím vládě zcela loajálních, často nově vytvořených institucí. Pro činnost systému jsou charakteristické populistické prvky — antielitismus, antipluralismus, antiliberální mentalita —, za další důležité rysy pak můžeme označit mužskou dominanci, válečnou rétoriku, jakož i nepřetržité hledání nepřátel, respektive viníků. Výsledkem uplynulých 12 let je na nejvyšší míru polarizovaná společnost. Etnický nacionalismus



a polarizace se šíří i mezi Maďary žijícími za hranicemi maďarského státu. A všechny tyto znaky beze zbytku odráží i „střídání stráží v kultuře“.¹⁵

Pravicově konzervativní vedení strany Fidesz začalo tuto oblast přetvářet už během prvního vládního období, v letech 1998–2002. Od roku 2010 v tom pokračovalo s ještě větší vervou, přičemž prvním krokem byla výměna elity. Vytrvalou a systematickou prací postupně přeoralo všechny oblasti kulturního života. Tím, jak říkají ideologové, „svedlo rozhodující politickou bitvu“ o dlouhodobou nadvládu nad kulturou.¹⁶ Zpočátku bylo vidět jen vrcholek ledovce a jednotlivé přijatá opatření se nespojila v koherentní obraz — nenápadnost představovala součást strategie.¹⁷ Formování probíhalo pomalu a trpělivě. Rozložilo se do tří volebních období a v určitém časovém úseku se pokaždé soustředilo jen na jedno pole. V každé oblasti se vždy provádělo zdánlivě *ad hoc*, což vyvolávalo iluzi, že sféry, které jsou v daném časovém úseku nedotčené, se mohou ovládnutí

/ II.1 /

Ilona Németh
Nikdo nezůstal
 (Senki nem maradt)
 2013, performance před
 galerií Múcsarnok,
 Budapešť, text: Martin
 Niemöller (1892–1984)

168

shora vyhnout. Uplatněním této „salámové politiky“¹⁸ se podařilo ochromit solidaritu mezi různými kulturními poli a zabránit jejich společnému vystoupení, důraznému a efektivnímu odporu. Vskutku prorocká byla, jak se dodatečně ukázalo, performance Ilony Németh, protestující pod názvem inspirovaným větou německého duchovního a teologa Martina Niemöllera: *Nikdo nezůstal* (Senki nem maradt) [II.1] na schodech galerie Múcsarnok v Budapešti v roce 2013. Tato akce hned po prvních krocích nové vlády varovala před očekávatelnými následky; neboli řečeno s Niemöllermem: „Když odváděli mě, nezůstal už nikdo, kdo by mohl protestovat.“

Za „coming out“ kulturní politiky či ještě spíše tužeb týkajících se kultury se dá považovat projev maďarského premiéra a předsedy Fideszu Viktora Orbána z roku 2018, pronesený na letní univerzitě v sedmihradském městě Băile Tușnad.* Tento projev se zpětnou platností poskytuje i klíč k účelu dřívějších změn: „(...) epocha je vždy více než politické zřízení. Epocha je specifickým a charakteristickým kulturním prostředím. Epocha je řád duchovní povahy, určitá společná nálada, možná i vkus, určitý způsob chování (...) Epocha se skládá spíše z kulturních proudů, kolektivních přesvědčení a společenských zvyklostí. Tento úkol stojí nyní před námi, to znamená, že teď bychom měli politický systém včlenit do kulturní epochy.“¹⁹ Deklarace měla formu manifestu a následující čtyři roky, jež byly po dalším volebním úspěchu k dispozici, ponoukaly obě strany k výkladům a analýzám. Jako výsledek kolektivní práce opozičních humanitních intelektuálů se zrodila souhrnná zpráva nazvaná *Háttal Európának* (Zády k Evropě, 2020), která metodicky a na základě faktických údajů pořídila seznam změn realizovaných v jednotlivých oblastech.²⁰ Hybné páky budování totálního systému, kroky a postupy vedoucí k získání moci zase shrnul mladý pravověrný ideolog Orbánovy éry, Márton Békés, v knize nazvané *Kulturális hadviselés* (Vedení kulturní války, 2020); vademecum odpovídající na otázky „co je cílem?“, „čím ho dosáhneme?“, „kdy a co máme dělat?“ udílí čtenáři i praktické strategické rady.²¹ Literární kritik, teoretik a spisovatel Zsolt Farkas podrobil publikaci několika-dílné důkladné kritické analýze a ve své interpretaci shrnuje obsah knihy těmito slovy: „*jak završit totální byrokratickou přestavbu*

169

* Dnes Rumunsko, maďarsky se město nazývá Tusnádfürdő (pozn. překl.).

proti aktuální „náhražce oběti“.⁶³ Pocit ohrožení, hrající klíčovou roli při stmelování společnosti, může být projekcí mnoha různých niterných strachů. Obavy a tíseň z nezaměstnanosti, z ekonomické krize, z restrikcí a inflace, respektive aktuálně z nedostatku energie a z války, se mohou převrátit do apokalyptických vizí a nouzových scénářů. Pokud se obnovena a systematicky živená národní mytologie do takové míry soustředí na národní prohry a boj o přežití, zatímco politika se snaží získat maďarskou menšinu v sousedních zemích dvojitým občanstvím a exportem vlasteneckých soch, národní mýtus se dá beze všeho směnit za hrozbu smrtelného nebezpečí.

V roce 2015 nastala změna v diskurzu týkajícím se žánru rekonstrukce minulých událostí (*reenactment*): místo přímé, fyzické účasti začala být upřednostňována angažovanost vědomí a představ. Pro tento nový přístup je charakteristické, že se odklání od bezprostředního svědectví, ba i zprostředkované, mediatizované paměti a míchá dohromady dokumentaristiku s fikcí. Jeho cíl nespočívá v hledání historické pravdy, spíše v básnickém vyjádření spravedlnosti, jež podkopává koncepci nezměnitelné minulosti. Umělecká rekonstrukce hluboce proniká do složitého mechanismu vytváření mýtů a otřásá interpretací dějin a politickými sny osobností na mocenském výsluní. Upozorňuje na zákulisní „tanečky“ a motivy, umožňuje pronikavý a inspirativní pohled do zpochybňované minulosti a zamotané přítomnosti. Szabolcs KissPál proti fikcionalizaci dějin vytváří podvratnou antifikci jako alternativu a přitom odhaluje historické mýty jako konstrukce. Odkrývá náboženský charakter politické víry a ve velkých narativích nachází historiografickou metodu ponechávající bez povšimnutí osobní příběhy či individuální lidské osudy a navlékající lineární, vyžehlené dějiny na řetěz zákonitostí.

Úctyhodné sbírky umělcova fiktivního muzea mapují různé projevy tohoto profánního trianonského náboženství jakožto radikální a utkvělé fantazie, od zrodu po jejich vzkříšení. Zmíněné projevy prostřednictvím relikvií, kultovních předmětů, rituálů, akcí, institucí a věřících vrostly hluboko do tkáně společnosti. To, co je eliminováno nebo tabuizováno, celá ta zavržená část stavby tvořící národ, bylo rekonstruováno po tenké osobní linii, na základě dvou zachovaných dopisů (*Nález v propasti* [Szakadéklelet], 2016) [II.16], a v příběhu se objevuje prostřednictvím fiktivní lásky Tamáse

200

/ II.15 /

Szabolcs KissPál
Povznesení spadlého pera
 (A lehullott toll
 felemelkedése)
 2016, snímky z videa



as a monument to the greatness of their kingdom.



...the greatness collapsed, and a time of strong emotions:
 grief, vengeance and vindication followed.

a židovské dívky, Sáriky Rosenberg. V srpnu 1920 jí Tamás poslal pohlednici, na níž si on sám, představující rozkouskovaný národ, kope vlastní hrob; podobná pohlednice, kterou odeslal v roce 1944, už Sáriku nezastihla. Szabolcs KissPál věnoval katalog projektu památce Sáriky Rosenberg a všech, kteří byli vyloučeni z národa.

Mária Chilf, stejně jako Szabolcs KissPál, přesídlila do Maďarska ze Sedmihradska. Její dobrodružný, spletitý mikropříběh vede jako rázný škrť napříč uhlazenou strukturou velkého vyprávění. Ve své

201



/ II.39 /

Tibor Horváth
co.co.
2010, snímek z videa

prapor někdejšího Československa, který byl, co se poměrů stran týče, o mnoho delší než standardní vlajka [II.40]. Při „sametovém rozchodu“ se nové státy dohodly, že žádný z nich nebude používat bývalý společný národní symbol, ale Česká republika si přesto ponechala původní československou vlajku. Při vstupu do Kunsthalle se musel návštěvník expozice rozhodnout, zdali vidí již neplatnou vlajku neexistujícího státu, po které může jako po koberci či rohožce klidně přejít, nebo tu na podlaze leží prapor v barvách současné České republiky, jehož umístění a případné pošlapání se rovná zneuctění národa. Po stížnosti ze strany české velvyslankyně na Slovensku Livie Klausové však byla práce vykládána tímto druhým způsobem a vypukl politický skandál, jehož vlny sahaly až ke slovenským vládním orgánům zabývajícím se národnostními menšinami. Od té chvíle se v souvislosti s „aférou s vlajkou“ nemluvílo o ničem jiném než o vlajce České republiky, která měla být používána jako rohožka. Kromě osoby, jež podala trestní oznámení, nikdo z kompetentních oficiálních osobností samotné dílo ani výstavu, jejímž ústředním tématem byl právě výzkum nacionalismu, neviděl. Politici se nesešli s kurátory ani s umělcem, aby si o věci pohovořili, zato jako retorzi odebrali organizátorům dotaci, která měla realizaci výstavy podpořit.

236

/ II.40 /

Dalibor Bača
CZ_SK_HU_D_PL
2014, instalace, výstava
Privátní nacionalismus,
Košické kultúrne
centrá — Kunsthalle /
Hala umenia Košice,
2014



Badatelé zabývající se nacionalismem srovnávají národní hymny s náboženskými hymny a co do významu je považují za rovnocenné kulturní symboly s mimořádnou performativní silou.¹¹² Na videosmyčce maďarského umělce Lajose Csontóa *Hymna* (Himnusz, 2004–2015) [II.41] plave na staré, poněkud zanedbané plovárně muž pomalými a rovnoměrnými tempy, zatímco slyšíme melodii maďarské státní hymny. Hlavní pojmy z jejího textu se ve filmu objevují jako titulky, ale v překladu do jazyka jiného národa. Když muž plave nazpátek, viděné a slyšené informace si vymění místo a na promítacím plátně se v maďarštině ukazují pojmy obsažené ve státní hymně té země, v jejímž jazyce byla na dřívějších záběrech maďarská hymna otitulkována. Národní hymny, jejichž posláním je zpívat o specifických znacích, hodnotách, historických narativech a obrazech budoucnosti, by měly národu určit nějaké dobře identifikovatelné *vlastní místo* mezi všemi národy světa. Ze slov vybraných pro titulky ale vyplývá přesný opak: nejdůležitější hodnoty různých národů označují velmi podobné pojmy. V národním povědomí, založeném na instinktivních reakcích, automatizovaných reflexech a evidentních prohlášeních, nastává zmatek: notoricky známou melodii doprovázejí cizojazyčné titulky, smysly dopravují do mozku odlišnou informaci. „*Tímto způsobem* [Csontóova práce] *v důsledku*

237



nedokáže uplatnit. Opakováním však také přebírá nejefektivnější metodu nacionalismu, jenž nám neustálou přítomností, nepřetržitě vtlučná do hlav vědomí národní příslušnosti, které nasáváme téměř s každým nadechnutím a zdá se nám už stejně samozřejmé jako vzduch; činí to všemi prostředky a nejrozmanitějšími cestami — v západních demokraciích ve formě „banálního nacionalismu“¹⁴⁴ nenápadně, zatímco v postsocialistických zemích agresivně, protože ty obnovu národního citění prosazují násilně, v intenzivním kurzu. Před vůdcem se nelze schovat, soudě podle použitých podkladů (ložní prádlo, ubrusy), je přítomen i v intimní sféře.

Andy Warhol převzal metodu přesvědčování a vrývání do paměti z komerčních inzerátů v době, kdy v USA panovala euforie z ekonomické prosperity, nadvýroby a spotřebního kapitalismu. Jeho multiplikované portréty jsou bezduché, sterilní masové produkty vyrobené na běžícím pásu, současně realistické i abstraktní.

/ II.56 /

Kriszta Nagy
57 vzorů — portrét
Viktora Orbána
(57 Minta — Orbán
Viktor arckép)
2014, tisk, akryl,
každý díl: 35 × 55 cm

262

Portrétování jsou *ready made*, hotové, všeobecně známé, okamžitě rozpoznatelné slavné osobnosti, ale v tuctovém provedení jsou ambivalentní. Oscilují mezi projevy úcty a parodií, mezi nadšeným zbožňováním a posměchem — právě tak jako v cyklu Kriszty Nagy, i když v tiskových ohlasech bylo její dílo nahlíženo jen z jedné z obou stránek, jako projev bezmezní úcty. Tomu napomohlo i chytré gesto manželky portrétovaného, která jeden obraz koupila, tudíž vzala vítr z plachet kritické interpretaci — alespoň zdánlivě.

Práce je ovšem mnohem složitější, udržuje bravurní rovnováhu mezi oběma extrémami. Warhol prohlásil, že pop-art znamená lásku k věcem, k předmětům.¹⁴⁵ Z tohoto pohledu by mohla být pestře rozžářená stěna Kriszty Nagy i projevem stockholmského syndromu, kdy se oběť zamiluje do svého únosce. Muž ve smyslu moderní měšťanské konstrukce hegemonní maskulinity ovládá svoje (animální, primitivní) sexuální touhy, drží je na uzdě v zájmu naplnění vyšších (civilizačních) cílů, svého poslání. Erotické tělesné touhy, které se derou na povrch, podkopávají „ctihodnost“¹⁴⁶ a to má za následek ztrátu politické moci. Do takové pasti se může chytit pouze žena nebo někdo, kdo není úplně mužem. Práce Kriszty Nagy ztělesňuje lokální absolutní moci feminizuje, protože se u ní objevuje na textiliích soukromé sféry s ženskými konotacemi, na ubrusu a prostěradle. Obrysy jednoznačně stanoveného společenského pohlaví jsou rozostřené právě tak jako na Warholových portrétech *Marilyn*, na nichž sexuální symbol ztrácí znaky svého ženství a stává se androgynem.

Warholovy portrétní série dělají z každého hrdiny, hvězdy nebo celebrity zboží nerozlišitelné od spotřebních artiklů a kapitalismus je pohltí stejným způsobem jako konzervu Campbell stojící v regálu v řadě mnoha stejných konzerv. Je-li v plechovce jen instantní (umělé) maso, jsou v portrétovaných instantní (umělé) hodnoty, a přesto jsou slavní, ač jejich sláva nemusí bezpodmínečně pocházet z hodnot, jež v sobě nesou. Ani u Kriszty Nagy nevidíme portréty v klasickém významu tohoto žánru, jen podobizny redukované na zobrazení tváře. Na rozdíl od portrétu, který má zhustit nejdůležitější charakterové znaky, nevidíme žádný skutečný obličej, neboť osobnost se při klonování ztrácí, stává se z ní klišé. Chybí prostředí a chybí perspektiva, pozadí a předmět zobrazení splývají, jsou jednotné, obličej se mění na textilní vzor, stejně jako na rusko-sovětském

263

*Parce que trop de choses échappent à la représentation,
comme trop de rapports échappent à la logique de l'Etat.*



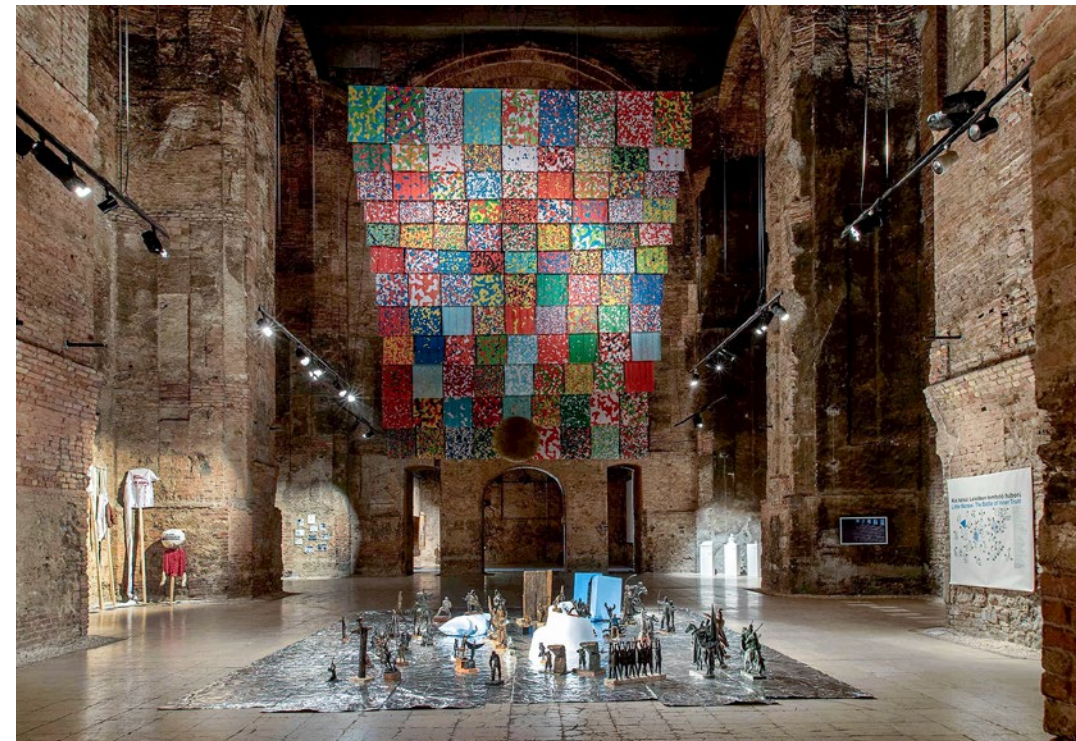
vyjádřená neschopnost tvoří společně humorný celek. Stejně jako v jiných souvislostech Bachtinův „lidový smích“, v tomto případě „feministický smích“, je to, co funguje jako odzbrojující kritická metoda rozptylující hustou atmosféru národního patosu.

Práce dvojice Société Réaliste (Ferenc Gróf — Jean-Baptiste Naudy) nazvaná *Kamufláž OSN* (ENSZ kamuflázs, 2011–2013) vytrhává národní vlajku, používanou na vyjádření odstupu i nepřátelství, ze začarovaného kruhu, ve kterém sama sebe neustále posiluje, simulací vlajky navozující alternativní představu otevřenosti. Umělecká dvojice s pomocí software určeného k navrhování textilních vzorů konvertovala vlajky všech členských zemí Organizace spojených národů (OSN) na maskovací vzor. Při transformaci byly zachovány původní barvy vlajek a jejich proporce a jako výsledek dostali umělci soubor 193 maskovacích (kamuflovacích) vlajek. Vlajky jednotlivých zemí — od Afghánistánu po Zimbabwe — sice ztrácejí význam

/ II.72 /

Sanja Iveković
*Proč umělec nemůže
zastupovat národní stát?*
(Pourquoi un[e] artiste ne
peut pas représenter un
État-nation?)
2012, snímek z videa

296



/ II.73 /

Société Réaliste
Kamufláž OSN (ENSZ
kamuflázs)
2011–2013, 120 kusů ze
193 vlajek, každý kus:
150 × 100 cm, výstava
*Imaginární společenství,
soukromé představy.
Privátní nacionalismus*
Budapešť, Kiscelli
Múzeum — Fővárosi
Képtár, Budapešť, 2015

297

předmětů reprezentujících národní identitu, ale přesto jsou nějak divně povědomé. Ideologická, politická nebo kulturní unikátnost se rozpustí ve společné formě, kterou je maskovací vzor. Existuje několik způsobů, jak dojít k maskovacímu účinku, tedy kamufláži. Ať už je to ochranné zbarvení v biologii či v textilním průmyslu, jev se dá popsat jako kombinace barev splývající s pozadím. V části výstavy *Imaginární společenství, soukromé představy. Privátní nacionalismus Budapešť* (Képzelt közösségek, magánképzetek. Privát nacionalismus Budapest, 2015), která byla uspořádána v Kiscelli Múzeum — Fővárosi Képtár, přeměnil Ferenc Gróf vlajky států, z nichž přijeli pozvaní umělci, na maskovací vlajky, naprosto nevhodné k běžnému použití. Více než symboly, v jejichž jménu se dá okupovat, zotročovat, zabíjet a znásilňovat, totiž připomínaly barevné prádlo sušící se na šňůrách ve středomořských ulicích **[II.73]**. Jediným zpochybnujícím faktorem tohoto gesta byl fakt,