

INSCENACE MASOVÉHO CVIČENÍ JAKO PALIMPSESTY MODERNÍ KULTURY

HEJMOVÁ, Anna. 2022. *Obrazy těla. Vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti*. Praha: UMPRUM, 2022, 152 s. ISBN 978-80-88308-42-3.

Masa a dav, růst jejich politické moci a imaginace nebo jejich různé reflexe od dob (ekonomické a sociální) průmyslové revoluce a (politické a kulturní) francouzské revoluce. To je důležitý soubor mnoha různých témat, která fascinují sociální vědce a vědkyně i umělce a umělkyně již více než 200 let: už v první polovině 19. století byl politizující se dav stěžejním motivem spisů zakladatelů sociologie, teoretiků třídního boje, básní Heinricha Heineho či Verdiho opery *Nabucco*. Ne náhodou všechna tato díla vznikala v době vzestupu politiky mas, v takzvaném „věku revolucí“, jak období dějin Evropy zhruba mezi roky 1780–1850 pojmenoval Eric Hobsbawm (1962).

Jeden z posledních příspěvků k výzkumu davů a mas v moderních dějinách předložila v českém jazyce ve své disertaci Anna Hejmová, jejíž přepracovanou verzi do knižní podoby vydalo nakladatelství UMPRUM. Autorka v návaznosti na sociálně vědní tradici vychází z předpokladu, že politický dav jako společenský a kulturní fenomén je dítětem moderní doby. A dodává, že 19. století se stalo věkem davu a mas, ale i věkem jejich estetizace. Právě metamorfózy masy v moderním uměleckém myšlení jsou jedním ze zkoumaných témat recenzované knihy. Nikoliv však jediným.

Hejmová ve své knize zkoumá různé formy masových tělocvičných inscenací (moderních rituálů, jak je také nazývá) v českém prostředí mezi polovinou

19. století, kdy dav v revoluci 1848–1849 „vstupuje“ na jeviště dějin, a koncem socialistického režimu v roce 1989. Konkrétně jde o 1) sokolské hnutí a slety jakožto vyjádření svébytnosti českého národa a tělesné zdatnosti „českých těl“, 2) dělnická kolektivní cvičení (a dělnické olympiády) v socialistických a komunistických spolicích coby vyjádření sebevědomí dělnické kontrakultury a moment emancipující se veřejné tělesnosti „lidí práce“ a 3) po roce 1948 spartakiády jako součást instrumentální kulturní politiky socialistického Československa. Autorku zajímá, jak se „jedinec v rámci masy ztotožňoval s identitou sokolskou, socialistickou a komunistickou“ (1). Identity cvičenců a cvičenek reprezentují v tomto schématu i jejich politickou příslušnost. Kniha je tak i příspěvkem k dějinám volnočasové kultury a vizuální reprezentace národního (záměrně nepoužívám termín pravice) hnutí a dvou nejvýznamnějších levicových hnutí českých moderních dějin.

Pramennou základnu pro výzkum inscenovaného masového cvičení tvoří vizuální i textové zdroje: fotografie akcí, architektonické modely a úvahy, realizované i nerealizované návrhy kostýmů a scén i dobové tělovýchovné spisy. Dostane se například na rozbor teoretických úvah zakladatele Sokola (a kunsthistorika) Miroslava Tyrše o antickém ideálu občanství a jeho zamýšleném znovuoživení v sokolském hnutí. Autorka analyzuje návrhy sokolských

krojí od Josefa Máneše, vizuální návrhy dělnických olympiád v meziválečném období od Ladislava Sutnara nebo například folklórní motivy v prvních dvou spartakiádách v letech 1955 a 1960. Téma knihy by se dalo lapidárně popsat i na ose jedinec – masa – umění – politika.

V první řadě je nutno ocenit zcela originálně definovaný výzkum, který zasahuje do mnoha různých odvětví (autorka dle vlastních slov čerpala inspiraci z teatrologie, kunsthistorie, kulturní historie, sociologie, antropologie; 11) a zároveň je sám o sobě velmi inovativní konceptualizací a periodizací moderních českých dějin. Důležitou součástí zaujímá v analýze Hejmové fenomén kolektivní paměti, přičemž zkoumá znaky, které se opakují v různých epochách a směrech masového inscenovaného cvičení, a tím se hlouběji propisují do vizuální kolektivní paměti. Pro tento směr úvah používá autorka dvě hlavní metodologické inspirace: první je *ars memoriae* (umění paměti) britské historičky Frances Yates (2015), jenž je založeno na utváření paradigmat kulturního porozumění. Ještě zásadnějším pro další bádání (a v metodologickém ohledu i největším přínosem recenzované publikace) je způsob čtení masových tělocvičných performancí jako palimpsestů. V původním významu užívaném v diplomatice jsou palimpsesty pergameny, na nichž byl pro nedostatek psacího materiálu vyškrábán původní text a přes něj napsán jiný, aniž by se ten původní podařilo zcela odstranit. V teorii intertextuality jde pak o „text, skrze nějž prosvítá text jiný“ (18). Hejmová chápe masové tělocvičné inscenace jako palimpsesty moderní kultury: každá z forem masového cvičení se sice chtěla radikálně rozejít s předchozí tradicí, přitom na ni ale vždy navazovala a některé znaky z předchozích forem uchovala. Toto pojetí autorce umožňuje pátrat po stopách cyklicky se vynořujících a zase zanořujících vizuálních stop v české kultuře

a může se stát inspirativním návodem pro další interdisciplinárně založené výzkumy. Ostatně autorka s tímto konceptem v publikaci dále pracuje: oslovil mě například způsob, jakým popisuje různé estetické vrstvy v slavnostech revoluce v Sovětském svazu, které dle jejího názoru vycházely z ruského lidového divadla a pravoslavného ritu, ale během dvacátých let byly ovlivněny tendencemi modernismu, konstruktivismu a futurismu (84).

V knize spatřuji dva hlavní problémy:

1) První spočívá v rovině formulační a jazykové. Při definici otázek nebo v rámci některých analytických a shrnujících odstavců, tedy tam, kde by čtenář čekal jasnou formulaci nebo tezi, se autorka často uchyluje buď k příliš poetizujícímu jazyku, který spíše zahaluje, než objasňuje, nebo k vědeckému newspeaku, kdy je pro složitost, až krkolomnost výroku sdělení zcela nejasné. Pokusím se to demonstrovat na několika citátech:

a) V úvodní metodologické části své analýzy autorka píše: „Způsob vizuální reprezentace masových tělovýchovných shromáždění [...] analyzuji z perspektivy, která se odráží ve struktuře následujícího textu. Vycházím z horizontálního členění časově a tematicky definované vrstvy a z vertikálních průníků dvou vzájemně se formujících neoddelitelných subjektů: těla a pohybu v konkrétním prostoru, které vytváří výslednou vizuální kompozici performancí a specifikou identitu těchto pohyblivých obrazů“ (19). Přiznám se, že ani po několikátém přečtení mi není jasné, co přesně bude předmětem analýzy.

b) V rámci autorčiny periodizační tabulky se u roku 1848 píše: „Tělo vlastence se skrze vizuálně zřetelné atributy reprezentované ve veřejném prostoru stalo politickým znakem“ (20). Pokud je mi známo, tak v roce 1848 skutečně začíná v českém prostředí móda vizuálního přihlášení

se k národnímu hnutí: lidé v Praze nosili červenobílou kokardy na oblečení (jako odpověď na německou černo-červenozlatou trikoloru, již se během revoluce zbarvila Vídeň), čeští poslanci ve vídeňském parlamentu se oblékali do slovanských čamar. Proč ale autorka hovoří (bez předchozího kontextu) o „těle“ vlastence, když se vnější atributy týkaly spíše oděvů? Nemohu se ubránit dojmu, že jediný důvod je ten, že „tělo“ zní v tomto kontextu více sofistickovaně; užití tohoto pojmu zde nemá další analytický potenciál.

c) Část o teoretickém díle zakladatele Sokola Miroslava Tyrše autorka uzavírá slovy: „Miroslav Tyrš se stal stvořitelem *nového* člověka, sokola“ (39). Přiznám se, že mi zde opět chybí nějaký návod pro čtenáře, jak k tomuto tvrzení autorka dospěla. Proč nestačí říci, že Tyrš se stal zakladatelem Sokola? Musí být rovnou stvořitelem „*nového* člověka“? Byl Jan Žižka stvořitelem *nového* člověka, husity; Karl Marx stvořitelem *nového* člověka, komunisty; nebo TGM stvořitelem *nového* člověka, československého občana? Nevím a není mi jasné, proč je zrovna sokol novým člověkem. Nejde spíše o to, že se tělesné cvičení ve volném čase ve druhé polovině 19. století masově rozšířilo a Tyrš stál u zrodu tohoto fenoménu v českých zemích?

Takto by šlo pokračovat dalšími citáty, ale myslím, že má výtka je již jasná. Uvědomuji si, že skloubení vyprávěcích a analytických disciplín (historie, sociologie) s ryze teoretickými disciplínami (estetika, filozofie) v jednom koherentním textu je nesmírně těžký úkol a pro autory a autorky navíc představuje výzvu, aby nepřejímali jazyk svých zdrojů. Rovněž nejsem teoretik ani historik umění, proto nedokážu odhadnout, zda styl, kdy se střídají popisné pasáže s básnickými tezemi vyřčenými bez opory v předešlém textu, nepatří k vnitřnímu úzu uměnovědných oborů. Myslím ale, že je možné za všech okolností psát zároveň pregnančně i lehkým perem a že

se i věcná vědecká analýza může stát pro čtenáře literárním zážitkem.¹

2) Druhý okruh výtek se týká roviny obsahové. Během čtení mi přišlo škoda, že Hejmová v takto široce a transdisciplinárně pojatém výzkumu zůstala pouze ve sféře umělecké klasifikace a teorie a výsledky své práce téměř vůbec nepropojila s dobovým sociokulturním nebo politickým kontextem. Čtenáře by například mohlo zajímat, z jakých vrstev se rekrutovaly první sokolové, jaký byl poměr počtu příslušníků Sokola a členů Dělnické tělocvičné jednoty před první světovou válkou nebo jaké jiné možnosti trávení volného času a prožívání mimopracovní kolektivity měl komunistický dělník v Československu okolo roku 1930. Podobně informace o tom, kolik vlastně bylo účastníků na různých sokolských sletech, dělnických olympiádách nebo spartakiádách, nejsou systematizované, ale spíše nahodilé. Čtenářstvo, které není orientované v dějinách sokolského, socialistického nebo komunistického hnutí, se tak může často ztratit v toku textu, jehož záchytné body jsou pouze díla a myšlenky různých teoretiků a teoretiček nebo umělců a uměleků.

Na některých místech se ale autorce podařilo uměleckou, sociální a politickou linku propojit: např. když hovoří o tom, že na první Dělnické olympiádě (organizované sociální demokracií) v roce 1921 došlo k symbolickému zlomení meče, jež mělo znamenat odmítnutí

1 Příkladem může být krátké, a přitom velmi obsažné shrnutí třiceti let spartakiád z pera Blanky Činátlové, který Anna Hejmová v recenzované publikaci cituje na s. 128: „V něčem je ale normalizační spartakiáda přeci jen výjimečná. Zatímco sémantika první spartakiády zdůrazňovala étos práce a budování [...], ta normalizační tone v bezbřehé estetizaci, jejímž klíčovým ornamentem se samozřejmě stává tělo. Vystupuje před námi jasně poselství – v padesátých letech jsme republiku budovali, zatímco nyní v letech sedmdesátých a osmdesátých už si radostně užíváme štěstí a míru v socialistické přítomnosti“ (Činátlová 2010: 124–134).

radikality třídního boje, který se po vzniku KSČ stal devízou komunistů (102). Sociální demokracie, jak Hejmová dále ukazuje, byla i ve své vizuální produkci věrná masarykovské republice. Jinde se píše, jak byli teoretici komunistické tělovýchovy fascinováni moderní organizací práce a biomechanikou: výsledkem tak v masových komunistických cvičeních měla být estetizace geometricky racionálních pohybů cvičící masy, a nikoliv


individuální výkony a tělesná krása jako v případě liberálně-národního sokolstva (85). Většinou ale publikace zůstává na rovině uměleckých či teoretických koncepcí.

Závěrem shrnuji, že autorka ve své knize předložila originální způsob čtení vizuální kultury moderní doby, který se dotýká života společnosti, umění i politiky. Ze zpracování je však místy stále patrné, že se původně jednalo o kvalifikační práci.

Bibliografie

- ČINÁTLVÁ, Blanka. 2010. Dederon a stadion aneb Tělo poučené z krizového vývoje. In Blanka Činátlová – Petr A. Bílek. *Tesilová kavalérie: Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. 1962. *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*. London: Cardinal, 1962.
- YATESOVÁ, Frances. 2015. *Umění paměti*. Praha: Malvern, 2015.

Jakub Raška
Historický ústav AV ČR, v. v. i.
raska@hiu.cas.cz

 <https://orcid.org/0000-0002-5976-8028>



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.