

Ikonografická a symbolická reflexe pomníku Jana Palacha a Jana Zajíce*

Eva Karina Brožová

Tento článek se zabývá ikonografickou a symbolickou reflexí pomníku Jana Palacha a Jana Zajíce na Václavském náměstí v Praze. Zaměřuje se na analýzu jeho vizuálních a symbolických aspektů v souvislosti s teologicko-filozofickým zázemím sebeobětování a komparaci s dalšími memoriálními díly věnovanými taktéž Janu Palachovi. Podnět pro zkoncipování předmětného textu představuje autorčin zájem o mapování ikonografického znázornění fenoménu bolesti a utrpení ve vybraných dílech současných českých výtvarných umělců s ohledem na teologicko-filozofický aspekt této problematiky a současně autorčino sblížení s výtvarnicí Barborou Veselou.

Metodologicky studie kombinuje formální analýzu předmětného memoriálního díla na základě dostupných zdrojů a rozhovorů s Veselou. Stavební archiv Úřadu městské části Praha 1 ve věci veřejné anonymní soutěže na návrh vyznačení památného místa upálení Jana Palacha a Jana Zajíce na předmětném místě uchovává pouze částečnou dokumentaci k vítěznému návrhu, jímž je zrealizovaný pomník, návrhy ostatních předkladatelů jsou zcela nedostupné.¹ Vzhledem k tomuto omezení byl zvolen postup využívající sekundární literaturu, publikovaná interview a vizuální dokumentaci rozšířený o primární zdroj: osobní konzultaci s umělkyní.

Cílem této studie je vytvořit ucelený náhled na koncepční, vizuální a symbolickou charakteristiku tohoto pomníku, a to v kontextu výše uvedené perspektivy na základě dostupných údajů. Klíčový zdroj představuje detailní publikace *Jan Palach '69* Petra Blažka z roku 2009.² K tématu článku je relevantní diplomová práce Veroniky Jáchimové *Kultur-*

* Článek vychází jako výstup z grantu IGA_CMTF_2024_003: „Česká katolická teologie v kontextu sociálně-kulturních proměn společnosti“.

¹ MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 1, *Veřejná anonymní soutěž na návrh vyznačení památného místa upálení Jana Palacha a Jana Zajíce na pozemku č. p. 2306/1, katastrální území Nové Město*, Praha: stavební archiv Úřadu městské části Praha 1, 1999.

² Petr BLAŽEK A KOL., *Jan Palach '69*, Praha: UK, Filozofická fakulta, 2009.

ní obraz Jana Palacha: analýza mytické a symbolické roviny.³ Jáchimová zde zkoumá, jak byl Palach vnímán v různých diskurzích, tj. teologickém, filozofickém i národně-symbolickém, jakkoliv se přímo nezabývá uměleckou stránkou problematiky. Akcentuje dva základní přístupy k výkladu Palachova činu. Jedním je uchopení prostřednictvím obecných archetypů, především kristovské oběti, druhý obnáší interpretaci v kontextu unikátní české historie obdařené postavou mistra Jana Husa.⁴

Obdobné výzkumné oblasti se také již parciálně věnovala magisterská diplomová práce s názvem *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989* Elišky Žákové⁵ i magisterská diplomová práce s názvem *Jan Palach v pamětech obyvatel města Všetaty* autora Kamila Luzara.⁶ Přínosný materiál poskytuje také diplomová práce Tomáše Mazáče *Funkce a význam výtvarného umění v modlitebnách Českobratrské církve evangelické od roku 1945*, v níž je pojednáno i o práci Barbory Veselé pro interiéry evangelických staveb.⁷

1. HISTORICKÝ KONTEXT PALACHOVA ČINU A JEHO SYMBOLICKÉ UKOTVENÍ

Činy sebeupálení Jana Palacha i Jana Zajíce se výrazně zapsaly do kolektivní paměti národa jako projevy odporu proti politické represi v rámci novodobé české historie. Skutek Jana Palacha se udál 16. ledna 1969, o 3 dny později jeho následkům mladý student podlehl. Palacha následoval další student Jan Zajíc, jenž se upálil s úmyslem posílit odkaz Palachova aktu. Stalo se tak 25. února 1969, přesně 21 let po komunistickém převra-

³ Veronika JÁCHIMOVÁ, *Smrt a zmrtvýchvstání Jana Palacha: Kulturní obraz Jana Palacha*, Praha: UK, Filozofická fakulta, 2012, (magisterská práce), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/42729> [zveřejněno 17. 9. 2012, cit. 2. 5. 2025].

⁴ Tamtéž.

⁵ Eliška ŽÁKOVÁ, *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989*, Praha: UK, Filozofická fakulta, 2009, (magisterská práce), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/18981> [zveřejněno 29. 1. 2009, cit. 30. 7. 2024].

⁶ Kamil LUZAR, *Jan Palach v pamětech obyvatel města Všetaty*, Praha: UK, Fakulta humanitních studií, 2009, (magisterská práce), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/148071> [zveřejněno 9. 9. 2021, cit. 30. 7. 2024].

⁷ Tomáš MAZÁČ, *Funkce a význam výtvarného umění v modlitebnách Českobratrské církve evangelické od roku 1945*, Brno: MU, Filozofická fakulta, 2014, (magisterská práce), <https://is.muni.cz/th/e8vcf/> [zveřejněno 10. 6. 2014, cit. 2. 5. 2025].

tu v Československu, v průchodu na Václavském náměstí v Praze.⁸ Václavské náměstí, kde se oba činy odehrály, se stalo symbolickým místem, na němž byl roku 2000 odhalen pomník, jemuž se věnuje tato studie.

1.1 Okolnosti a motivace k sebeupálení

Z archivních materiálů a svědectví vyplývá, že Jan Palach promýšlel svůj radikální protest delší dobu. Dokládá to mimo jiné návrh na obsazení rozhlasu a vysílání výzvy ke generální stávce, který na počátku ledna 1969 zaslal studentskému vůdci Lubomíru Holečkovi. Již zde se objevují teze, které později použil v dopisu podepsaném jako „Pochodeň č. 1“, jedná se zejména o požadavek na zrušení cenzury a víra v probuzení pasivní společnosti.⁹

Důležitým dokladem Palachova vědomého propojení svého činu s českou historickou tradicí je pohlednice, kterou přímo v osudný den zaslal příteli Hubertu Bystřičanovi. Pozdrav podepsal „Tvůj Hus“ a připsal nad přeškrtnutým ruským textem slovo „Cenzurováno“.¹⁰ Tímto gestem se jednoznačně přihlásil k odkazu Jana Husa a principu obětování se za ideály pravdy a svobody. V nemocnici po svém činu Palach uvedl, že se inspiroval příkladem obětí buddhistických mnichů ve Vietnamu na protest proti náboženské diskriminaci. Zdravotní sestra Svatava Pinkasová uvádí: „Doslova mi řekl, že chtěl demonstrovat tímto způsobem jako buddhisté ve Vietnamu.“¹¹

První z těchto protestů, sebeupálení mnicha Thich Quang Duca 11. června 1963 v Saigonu, se stal celosvětově známým zásluhou fotografií amerických novinářů. O těchto činech bylo v československých médiích rovněž informováno, ovšem reference se vztahovaly ke krajní formě vzdoru mnichů proti americkému imperialismu.¹² Sociolog Michael Biggs ve své studii o sebeupalování jako formě politického protestu po-

⁸ Dalibor STÁTNÍK, *Jan Palach a Československo 1948–1989: Doba a společnost ve fotografii*, Praha: BVD, 2016, s. 7–8.

⁹ BLAŽEK A KOL., *Jan Palach '69*, s. 56–57.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ ABS, f. F/H 7–2, inv. jedn. 52, s. 60. ABS, f. F/H 7–2, inv. jedn. 52, s. 70.

¹² Michael BIGGS, „Dying without Killing. Self-Immolations, 1963–2002,” in *Making Sense of Suicide Missions*, ed. Diego Gambetta, Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 173–208. Martin MONESTIER, *Dějiny sebevražd: Dějiny, techniky a zvláštnosti dobrovolné smrti*, Praha: Dybbuk, 2003, s. 33.

ukazuje na výrazný nárůst těchto případů po roce 1963. Zatímco během deseti let před tímto datem bylo v Evropě zdokumentováno jen pět sebevražd upálením, v následující dekádě jejich počet stoupl na 117.¹³ Palach svým činem aktivně vstoupil do této tradice politického protestu, zároveň ji formoval charakteristicky českým historickým kontextem.

1.2 Nábožensko-etické kořeny osobnosti Jana Palacha a chápání role oběti

Pro pochopení nejen duchovního pozadí a motivace Palachova činu, ale i pozdějších výkladů této události a její transformace do uměleckých ztvárnění, je nezbytné zohlednit jeho příslušnost k Českobratrské církvi evangelické. Archivní materiály dokládají, že Palach byl praktikujícím evangelíkem; jeho matka Libuše Palachová se řadila mezi aktivní členy evangelického sboru v Libiši poblíže Všetat.¹⁴ Na jeho pohřbu 25. ledna 1969 pronesl evangelický farář Jakub S. Trojan kázání, které zásadně přispělo k teologické interpretaci. Kazatel spojil Palachovu oběť s křesťanskou tradicí, přičemž vyzdvihl evangelijní rozměr činu („většího milování nad to žádný nemá, než aby život svůj položil za přátele své“)¹⁵ i zakotvení v hodnotách svědomí a osobní zodpovědnosti před Bohem.¹⁶

Příklon k osobnímu svědomí a přímý vztah s Bohem bez institucionálního prostřednictví otevírá prostor pro recepci Palachova činu jako autentického svědectví víry a svědomí, což koresponduje s vnímáním aktu, který má „probudit svědomí národa“.¹⁷ Palachova evangelická konfese umožnila spojení inspiračních zdrojů osobnosti Mistra Jana a jednání vietnamských mnichů, jakkoliv se tyto dva vzory mohou zdát odlišné. Krajní oběť rezonuje jak s principem hlasu svědomí, tak s formou nenásilného, ale radikálního odporu buddhistické tradice.

Jakub S. Trojan ve svém pohřebním kázání nejen exponoval Palachův čin jako výraz nejvyšší formy lásky, která je ochotna obětovat sebe sama pro druhé, ale rovněž zasazuje Palachův čin do širší oblasti mučednictví, kdy zmiňuje nejen Jana Husa a Jana Amose Komenského, ale také světo-

¹³ BIGGS, „Dying without Killing. Self-Immolations, 1963–2002,“ s. 173–208.

¹⁴ JANPALACH.CZ, <https://www.janpalach.cz/cs/default/jan-palach/detstvi> [cit. 1. 5. 2025].

¹⁵ Jan 15,13.

¹⁶ BLAŽEK A KOL., *Jan Palach* '69, s. 141–143.

¹⁷ Tamtéž, s. 60.

vé osobnosti nenásilného odporu Mahátmu Gándhího či Martina Luthera Kinga. Teologickou hloubku interpretace dokládá spojení Palachovy oběti s christologickým motivem vykupitelské smrti sdělením, že na jeho čin „Padá (...) něco ze světla vykupitelské smrti Ježíše Krista, který položil svůj život, aby zachránil každého člověka“.¹⁸ Tomáš Halík později k teologickému obsahu Palachova činu poznamenal, že se neupálil „na protest proti okupaci samé, nýbrž proti jejím důsledkům“.¹⁹ Doplnuje, že skon nebyl v běžném smyslu slova sebevraždou, neboť Palach „daroval vlastní život, aby si lidé uvědomili cenu pravdy a svobody“.²⁰

Jan Zajíc v dopisu na rozloučenou své rodině uvádí, že tento skutek nečiní proto, že „by mne omrzela život, ale právě proto, že si ho až příliš vážím“.²¹ V dalším listu adresovaném „občanům Republiky Československé“ v jeho závěru shrnuje: „Jen tak budu žít dál. Umřel jen ten, kdo žil pro sebe!“²² Sebeobětování v jeho pojetí se projevilo rovněž v ultimátní volbě upřednostňující váhu ideálů před uchováním osobní existence, kdy je význam těchto vyšších principů a cílů potvrzován. Z pohledu sociologie náboženství lze Palacha i Zajíce kategorizovat jako altruistické sebevrahy v Durkheimově pojetí, jejichž čin je motivován přesvědčením o nadřazenosti kolektivních hodnot nad individuálním zájmem.²³

2. UMĚLECKÁ ZTVÁRNĚNÍ JANA PALACHA V MEMORIÁLNÍCH DÍLECH

Historický kontext činu Jana Palacha, evangelické zázemí a interpretace role oběti se staly určujícím východiskem pro umělecká ztvárnění jeho odkazu. Následující kapitola věnovaná relevantním memoriálním dílům ukazuje, jakým způsobem se tyto aspekty transformovaly do vizuálního jazyka. Četnost a rozmanitost těchto děl dokládá mimořádný význam

¹⁸ Tamtéž, s. 142.

¹⁹ Tomáš HALÍK, „K věcem veřejným: VÝKŘIK DO SVĚDOMÍ,“ <http://halik.cz/cs/clanky-esaje/clanek/491> [zveřejněno 19. 1. 2019, cit. 10. 8. 2024].

²⁰ Tamtéž.

²¹ Jindřich ŠRAJER, *Suicidium, sebeobětování nebo mučednictví?*, Praha: Triton, 2009, s. 71.

²² Tamtéž.

²³ Viz Émile DURKHEIM, *Le Suicide: Étude de sociologie*, Paris: Félix Alcan, 1897, https://monoskop.org/images/0/01/Durkheim_%C3%89mile_Le_suicide_1897.pdf [zveřejněno 10. 6. 2013, cit. 2. 8. 2024]. Tato sociologická analýza poskytuje další nástroj pro pochopení těchto činů jako altruistických, jež jsou motivovány snahou o vyšší dobro společnosti.

Palachova činu pro českou, ale i mezinárodní veřejnost. Akcentována budou díla, která zrcadlí duchovní obsah Palachova činu a jeho evangelické kořeny.²⁴

2.1 Náhrobek Jana Palacha od Olbrama Zoubka



Obr. 1: Olbram Zoubek: Náhrobek Jana Palacha, Olšanské hřbitovy v Praze, 1969.

Známým uměleckým dílem, které artikuluje Palachův čin a jeho duchovní odkaz, je náhrobek vytvořený sochařem Olbramem Zoubkem. Náhrobek byl instalován na Olšanských hřbitovech krátce po Palachově pohřbu, avšak již v červenci 1970 byl z politických důvodů odstraněn. Z dochovaných fotografií a svědectví lze rekonstruovat jeho podobu a symbolický význam, který slučoval Palachovu evangelickou víru s širším poselstvím.²⁵

Zoubkův návrh pracoval s ležící postavou, což však nebylo autorovou intencí, ale důsledkem rozměrového omezení udaného správou hřbitova.²⁶ Toto horizontální řešení nabylo vlastních symbolických konotací, kdy ležící tělo odkazovalo k oběti, ale zároveň i k naději na vzkříšení. Důležitým prvkem náhrobku byl kalich umístěný v oblasti srdce. Umístění tohoto atributu nebylo náhodné, naopak se jednalo o záměrné poukázání na Palachovu příslušnost k Českobratrské církve evangelické i na širší kontext českého reformační identity.

²⁴ Blanka ALTOVÁ, „Možnosti studia evangelické sakrální architektury,“ *Lidé města*, č. 11 (2009): 527–530.

²⁵ Jan KAPUSTA – Jana KLUSÁKOVÁ – Jiří ŠETLÍK, *Olbram Zoubek*, Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1996.

²⁶ Olbram Zoubek uvedl: „Po výtvarné stránce jsem nejdříve uvažoval o řešení vertikálním, ale po určení rozměrů od správce hřbitova, kdy byla výška stanovena na maximálních 160 cm, jsem od vertikálního řešení upustil, protože tato výška neodpovídá stojící postavě,“ JANPALACH.CZ, <https://janpalach.cz/cs/default/mista-pameti/hrob> [cit. 1. 5. 2025].

Po pádu komunistického režimu byl hrob Jana Palacha na pražských Olšanech obnoven. Dne 25. října 1990 byla urna s Palachovým popelem převezena ze Všetat do Prahy a uložena na původním místě. Současná podoba hrobu odráží a částečně rekonstruuje původní Zoubkův návrh, kdy zachovává symboliku obětování a odkaz na náboženské dědictví.²⁷

2.2 Další memoriální díla věnovaná Janu Palachovi

K důležitým dílům artikulujícím Palachův čin a jeho duchovní přesah patří následující umělecké počiny.



Obr. 2: Olbram Zoubek: Bronzová kopie posmrtné masky Jana Palacha, Praha.

Posmrtná maska Jana Palacha byla vytvořena Olbramem Zoubkem krátce po Palachově smrti. Vznikla 19. ledna 1969, kdy se stal Zoubek jedním z mála lidí připuštěných k Palachovu tělu v Ústavu soudního lékařství na pražském Albertově. Tento přístup získal díky spolužákovi, lékaři Vladimíru Matějčickovi. V roce 1990 ze sádrového odlitku vytvořil bronzovou kopii, umístěnou na budově Filozofické fakulty UK v Praze. Maska zachycuje klidný výraz tváře bez stop utrpení, což kontrastuje s dramatickým způsobem jeho smrti. Je neutrálním artefaktem umožňujícím divákovi přímou konfrontaci s Palachovou podobou.²⁸ Není bez zajímavosti, že tento artefakt tajně přenášel na zádušní mši Tomáš Halík, jenž se k osobnosti Jana Palacha ve svých textech opakovaně vrací.²⁹

²⁷ Tamtéž.

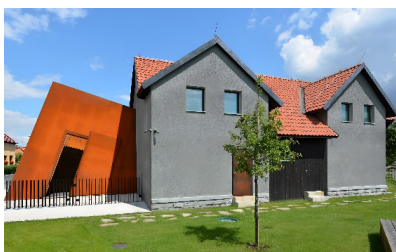
²⁸ Tamtéž. KAPUSTA – KLUSÁKOVÁ – ŠETLÍK, *Olbram Zoubek*.

²⁹ „Nikdy nezapomenu na noc, v níž jsem nesl pod zimmníkem posmrtnou masku Jana Palacha na zádušní mši do malostranského kostela sv. Tomáše a odtud na Filozofickou fakultu, kde jsme jí umístili do výklenku, z něhož jsme odstranili Leninovu bustu,“ HALÍK, „K věcem veřejným: VÝKŘIK DO SVĚDOMÍ“.



Obr. 3: Alena Koenigsmarková: *Pražská Pieta*, Západočeská galerie v Plzni.

Oltář *Pražská Pieta* od Aleny Koenigsmarkové z roku 1969 transformuje fundamentální katolický motiv piety do souvislosti s Palachovou obětí. Má formu středověkého pašijového oltáře s trojdílnou strukturou. Centrální část znázorňuje matku držící mrtvého syna v záplavě ruských letáků s Národním muzeem na obzoru. Pravé křídlo zachycuje scénu obětování upálením, levé křídlo zobrazuje obličej ruského vojáka a apatické tváře ostatních osob. Malba je definovatelná tlumenou barevností s převládajícími odstíny modré a červené. Na rozdíl od evangelické symboliky Zoubkova náhrobku vychází z katolické tradice zobrazování Panny Marie s mrtvým Kristem. V reakci na sovětskou okupaci a upálení Jana Palacha autorka dílo darovala tehdejší švédské velvyslankyni. Později bylo získáno do sbírek Západočeské galerie v Plzni, kde bylo v roce 2012 prezentováno v rámci cyklu „Jedno dílo / Jeden svět“.³⁰

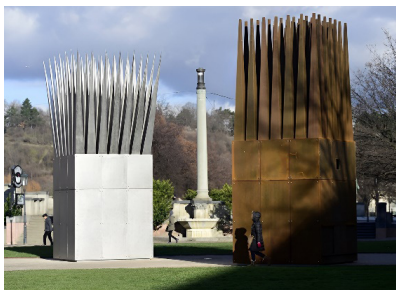


Obr. 4: Miroslav Cikán a Pavla Melková: Památník Jana Palacha, Vsetaty.

Památník Jana Palacha ve Všetech otevřený 9. října 2019 využívá světlo jako symbol duchovního principu. Autory jsou architekti Miroslav Cikán a Pavla Melková z MCA atelieru, kteří zvítězili v umělecko-architektonické soutěži Národního muzea z roku 2015. Dominantou architektonické kompozice je průnik ostrého geometrického tělesa, nazvaného „hrana zla“ či „klín zla“, skrze původní obydlí, metaforicky zachycující intervenci totalitárního systému do integrity soukromého habitatu. Zohledněn je i kontrast světla a tmy, přičemž světlo pronikající štěrbinami v betonu připomíná naději a spirituální přesah. Památník tvoří tři části, kterými jsou rodný dům

³⁰ Polana BREGANTOVÁ – Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění. VI, 1958–2000*, Praha: Academia, 2007, <https://www.artmap.cz/obraz-reagujici-na-upaleni-jana-palacha-prazska-pieta-aleny-koenigsmarkove-1969/> [zveřejněno 2012, cit. 3. 5. 2025].

proměněný ve výtvarný objekt, novostavba pavilonu historické expozice a kontemplační zahrada. Autorem historické expozice je historik Petr Blažek.³¹



Obr. 5: John Hejduk: Pomník Dům syna a Dům matky, Praha.

Pomník Dům syna a Dům matky od Johna Hejduka na Alšově nábřeží, slavnostně odhalený 16. ledna 2016, pracuje s univerzálnějšími spirituálními tématy transcendence a oběti bez zapojení explicitní křesťanské symboliky. Sousoší tvoří dva geometrické objekty: vertikální jehlan

Dům syna z nerezové oceli a horizontální kvádr Dům matky z cortenu. Dům syna s otevřeným vrcholem evokujícím plamen symbolizuje vzestup i transformaci. Inspirací se stala báseň Davida Shapira „Pohřeb Jana Palacha“ z roku 1969, která je i uvedena na pamětní desce. První realizace proběhla v letech 1986–1990 na Georgia Institute of Technology v Atlantě, druhá formou dřevěných maket na Pražském hradě v letech 1991–2000. Současná verze je třetí realizací a první trvalou instalací ve veřejném prostoru.³²

Obr. 6: András Beck: *Pocťa Janu Palachovi*, Mělník.

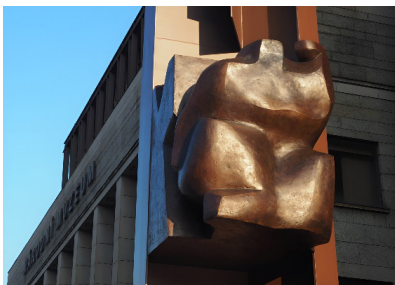
Socha *Pocťa Janu Palachovi* od Andráse Becka v Mělníku vystihuje mezinárodní rozměr Palachova odkazu. Bronzová plastika navržená roku 1969 zaujímá podobu stylizované lidské postavy s expresivním pojetím povrchu. Vertikální forma s rozpaženými rukama evokuje motiv ukřižování, byť bez explicitních křesťanských symbolů, stejně tak jako živel ohně. Dílo bylo odhaleno za velkého zájmu veřejnosti v rámci francouzsko-



³¹ ČESKÁ KOMORA ARCHITEKTŮ, „Památník Jana Palacha ve Všetatech,“ <https://www.cka.cz/souteze/databaze/pamatnik-jana-palacha-ve-vsetatech> [zveřejněno 2016, cit. 3. 5. 2025].

³² GALERIE HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY, „Dům matky a Dům syna – Pomník Jana Palacha,“ <https://www.ghmp.cz/vystavy/dum-matky-a-dum-syna-pomnik-jana-palacha/> [cit. 6. 5. 2025].

-českého projektu 19. ledna 2009. Nabídku francouzské strany získat dílo Česká republika původně odmítla, neboť Praha již disponovala memoriální připomínkou, avšak město Mělník se rozhodlo sochu umístit na základě veřejné sbírky. Menší verze sochy byla v roce 2010 instalována ve francouzském Dijonu.³³



Obr. 7: Miroslav Chlupáč: *Plamen*, Praha.

Reliéf *Plamen* od Miloslava Chlupáče vytvořený roku 1971 vizualizuje abstraktní meditaci na téma ohně jako transformujícího elementu. Při koncepci komplexu bývalé budovy Federálního shromáždění architekt Karel Prager věnoval 30metrový pylon památce Jana Palacha, k faktickému umístění z politických důvodů

však nedošlo a místo zaujmul československý státní znak. Dílo bylo instalováno až roku 2020, kdy se jedná o bronzový odlitek vytvořený sochařem Antonínem Kašparem podle Chlupáčova původního modelu. Reliéf má podobu abstraktní kompozice s výraznou vertikální dynamikou a organickými formami. Oheň je zde zpracován jako princip duchovní proměny.³⁴

Palachův čin vyvolal mezinárodní ohlas, který se projevil vznikem memoriálních artefaktů v zahraničí. K význačným patří bronzový pomník v Římě od Vittoria Colbertalda z roku 1970, jenž zachycuje muže v plamenech s rukama zvedajícíma se k nebi. Reliéf s hořící figurou od Františka Bělského na budově Velehradu, českého a slovenského krajanského centra v Londýně, pochází z roku 1978. V roce 1997 byla na břehu Ženevského jezera ve Vevey odhalena socha od Milana Knoblocha.³⁵ Na jejím podstavci je umístěn citát Václava Havla o svobodě, který je vyveden v českém a francouzském jazyce.³⁶ Pomník Jana Palacha v Bruselu ve čtvrti Woluwe-Saint-Pierre vytvořil akademický sochař František Janda. Realistická busta, bez dalších symbolických konotací,

³³ BREGANTOVÁ – ŠVÁCHA – PLATOVSKÁ, *Dějiny českého výtvarného umění*. VI, 1958–2000, s. 448–450.

³⁴ Tamtéž, s. 452–454.

³⁵ JANPALACH.CZ, <https://www.janpalach.cz/cs/default/mista-pameti> [cit. 2. 5. 2025].

³⁶ „Oběť Jana Palacha se stala výzvou k hledání cest ke svobodě.“ Tamtéž.

byla veřejnosti představena ve výroční den úmrtí, tedy 16. ledna, roku 2001.³⁷

Tyto artefakty dokládají univerzální význam Palachova činu. Zatímco domácí memoriální díla odráží charakteristický český kontext včetně Palachova evangelického ukotvení, zahraniční realizace akcentují universální humanistické poselství oběti jako symbolu odporu proti totalitě. Mezi domácími památnými místy zaujímá výjimečné postavení pomník na Václavském náměstí, který vznikl přímo na místě Palachova činu a lze jej považovat za výchozí referenční bod.

3. POMNÍK JANA PALACHA A JANA ZAJÍCE NA VÁCLAVSKÉM NÁMĚSTÍ

3.1 Koncepce a autoři pomníku



Obr. 8: Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce před budovou Národního muzea v Praze.

Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce se nachází na přesném místě, kde došlo k tragické události upálení Jana Palacha, a to v horní části Václavského náměstí. Jedná se o prostor rozšířené pěší komunikace pod nástupní rampou historické budovy Národního muzea.

Celá plocha pozemku v památkové rezervaci hl. m. Prahy o velikosti 4 m² zaujímá přibližně tvar kruhové úseče a mírně se svažuje směrem od muzea ke komunikaci.³⁸

Dílo vzniklo jako vítězný výstup veřejné anonymní soutěže na návrh vyznačení památného místa, kterou vypsala Městská část Praha 1. Památku obou Janů již připomínal záhon ve tvaru kruhu a březový kříž umístěný pod blízkou sochou svatého Václava. Přetížení významového obsahu u dosavadního díla, které bylo pojata jako pocta všem obětem totalitního režimu, se stalo stimulem pro vyhlášení řízení na návrh nového

³⁷ MZV ČR, https://mzv.gov.cz/brussels/cz/vzajemne_vztahy/udalosti_a_stanoviska/x_2025/ucteni_pamatky_jana_palacha_v_bruselu.html [zveřejněno 16. 1. 2025, cit. 2. 5. 2025].

³⁸ MĚSTSKÁ ČÁST PRAHA 1, *Veřejná anonymní soutěž na návrh vyznačení památného místa upálení Jana Palacha a Jana Zajíce na pozemku č. p. 2306/1, katastrální území Nové Město*.

pomníku na nově zvoleném místě.³⁹ Pomník byl dokončen v listopadu 1999 a veřejnosti odhalen v památečný den Palachova činu, tedy 16. ledna 2000.

Autory tohoto díla jsou výtvarnice Barbora Veselá, architekt Jiří Veselý a architekt Čestmír Houska. Celá trojice přistupovala k tehdejší zakázce se zřetelem duchovního pojetí.⁴⁰ Barbora Veselá, spoluautorka pomníku, se narodila roku 1956 a absolvovala Střední školu výtvarnou v Praze. Je malířkou, sochařkou a ilustrátorkou, která se především v současnosti věnuje úpravě interiérů evangelických kostelů a modliteben. Je známá rovněž jako autorka pamětních desek v Praze připomínajících Vladimíra Boudníka a Jana Karafiáta. Její tvorba propojuje biblickou symboliku s moderním výtvarným výrazem s důrazem na světlost a nenápadnou symboliku. K jejím pracím patří úpravy sakrálních prostor ve Valašském Meziříčí, Herlíkovicích, Horní Krupě, Kolíně, Prostějově či Poděbradech.⁴¹

O účast v soutěži na návrh pomníku dle vlastních slov Veselá velmi stála. Smrt Jana Palacha coby tehdy třináctiletá dívka intenzivně vnímala, stejně jako si cenila Palachova týdne v roce 1989. Komunistickým režimem šířené znevažující dezinformace o tzv. studeném ohni apod. ji v jejím respektu nijak nezviklaly. Vlastní vizuální návrh pomníku provedla v rámci autorské trojice ona sama, spoluautoři se soustředili na technické parametry a náležitosti řádné přípravy a podání návrhu.⁴²

3.2 Vizuální reflexe pomníku Jana Palacha a Jana Zajíce

Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce nezaujímá očekávatelnou vzpřímenou polohu, ale je naopak umístěn horizontálně, kdy je netypicky zakomponován přímo v pochozím dlážděném prostoru před kašnou u muzea v severovýchodním směru. Orientace sleduje směr, kterým Palach, jenž se polil benzínem a zapálil, prchal. Stává se nejen připomínkou poselství

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Barbora VESELÁ, osobní rozhovor, Praha, 28. 4. 2024.

⁴¹ Barbora Veselá, *česká výtvarnice*, https://cs.wikipedia.org/wiki/Barbora_Vesel%C3%A1 [zveřejněno 2. 5. 2025, cit. 10. 7. 2024]. MAZÁČ, *Funkce a význam výtvarného umění v modlitebnách Českobratrské církve evangelické od roku 1945*, s. 41–48. Daniela ŽENATÁ, „Člověk má být bystrý, nachystaný slyšet: rozhovor s Barborou Veselou,“ *Český bratr*, 2010, č. 10, s. 12–14.

⁴² VESELÁ, osobní rozhovor, 28. 4. 2024.

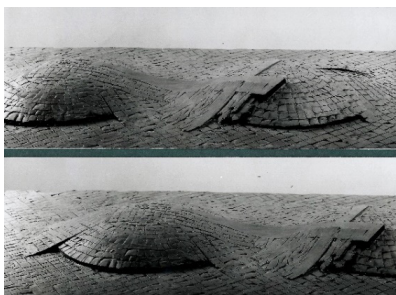
dvou lidských obětí pro osobní vysoké ideály, ale současně i topografickým záznamem skutku jednoho z nich. Při utváření návrhu pomníku bylo zohledněno Palachovo náboženské zázemí vycházející z osobitého českého evangelického dědictví i z husovské tradice obětí.

Memoriální dílo je označováno jako „jeden z nejcitlivějších památníků v pražském veřejném prostoru“.⁴³ Barbora Veselá k situování uvádí: „Nestoupá do výšky, neupozorňuje na sebe. Lehce vystupuje z roviny chodníku, je na kolemjdoucím, zda si ho všimne nebo obejde, přejde, zastaví se, pošlape.“⁴⁴ Dílo vyzývá jak k fyzické interakci, kdy procházející musí přizpůsobit rytmus a směr své chůze, tak k mentální a spirituální interakci, která vyžaduje uvědomění vyššího významu místa. V této horizontální koncepci lze spatřovat paralelu s původním Zoubkovým náhrobkem, ačkoliv vznikly z odlišných důvodů. Oba objekty sdílejí tvar ležící postavy odkazující k oběti, ale zároveň i k obzoru duchovního přesahu.



Obr. 9: Detail pomníku Jana Palacha a Jana Zajíce, Praha.

Vlastní pomník sestává ze dvou mohyl vzájemně sloučených bronzovým latinským křížem. Tento bronzový odlitek je pevně osazen na betonovém soklu pod úrovní zádlahy. Střední část vystihuje lidskou postavu coby hořící pochodeň. Na levém rameni kříže jsou zaznamenána jména Jana Palacha a Jana Zajíce s roky jejich narození a úmrtí.



Obr. 10: Barbora Veselá: hliněný model pomníku, soutěžní návrh, 1999.

Částečně vynořené mohyly jsou vytvořeny z formovaného betonového základu pokrytého dlažbou, která souvisle navazuje na okolní dláždění chodníku a dotváří neokázalý záměr pietního místa. Zatímco František Bílek ve svém díle *Strom bleskem zasaže-*

⁴³ Kateřina ČERNÁ, „Pomník jako Překážka,“ *Ateliér*, 2009, č. 4, s. 6.

⁴⁴ VESELÁ, osobní rozhovor, 28. 4. 2024.

ný, který navěky hořel (1901) zobrazil Jana Husa jako postavu vyrůstající z hořícího kmene stromu,⁴⁵ Veselá, výlučně zodpovídající za vizuální návrh pomníku,⁴⁶ integrovala symboliku ohně do podoby latinského kříže s plameny evokujícími hořící postavu.

Dílo Veselé upomíná nejen na osudná zakončení Palachova a Zajíčova života, ale stává se i výrazem pocty k jejich statečnosti. Samotný kříž působí ambivalentně a přináší s sebou otázku: Nachází se ještě před svým vztyčením nebo je již cíleně či z lidské liknavosti vůči okolním vlivům povalen? Pomník bez expresivity připomíná poselství nekompromisního odporu vůči politické represí a hodnotu osobní odvahy i víry ve vyšší smysl přesahující strach ze smrti.

3.3 Ikonografická a symbolická reflexe pomníku Jana Palacha a Jana Zajíce

Latinský kříž jako základní tvar pomníku v křesťanské tradici označuje Kristův triumf nad smrtí. Jak poznamenává Manfred Lurker, v křesťanství zastupuje kříž ambivalentní symbol, sjednocující protikladné fenomény; ztělesňuje utrpení a smrt, ale současně naději a vykoupení.⁴⁷ Motiv kříže je hojně rozvíjen, například ve středověké Alegorii o svatém kříži, vypracovaném z rajskeho stromu života, a v tématech Ctnosti přibíjejí Krista na kříž či Živého kříže s několikero rukama vykonávajícími symbolické činnosti atp.⁴⁸ Barbora Veselá, s bohatými zkušenostmi s tvorbou pro evangelické prostory, přistupuje ke křesťanské symbolice způsobem odpovídajícím protestantskému chápání posvátného. Jak poznamenává Hromádka: „Jen duše, raněná přímým povoláním Božím a přijímající milost odpuštění, tuší u víře původní řády a zákony Boží.“⁴⁹

V moderním memoriálním umění nabývá kříž svébytnou dimenzi, jež transcenduje jeho primární zbožnou funkci. Podle Mileny Bartlové tyto symboly, ačkoli si uchovávají část své původní sémantické síly, současně získávají nové významy mimo oblast explicitně náboženské-

⁴⁵ Petr WITTLICH, *Česká secese*, Praha: Karolinum, 2020, s. 324–326.

⁴⁶ VESELÁ, osobní rozhovor, 28. 4. 2024.

⁴⁷ Manfred LURKER, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha: Vyšehrad, 1999, s. 126–127.

⁴⁸ Jan ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, Praha: Karolinum, 2006, s. 137–144.

⁴⁹ Josef Lukl HROMÁDKA, „Umění v katolictví a protestantismu,“ *Křesťanská revue* [2] (1929): 25.



Obr. 11: Barbora Veselá, hliněný model pomníku, soutěžní návrh, 1999.

ho umění a obohacují se o další, často sekulární, konotace. Tyto nově etablované sekulární významy přitom mohou být epistemicky přínosné a nabízet podnětné interpretační perspektivy, jež rozšiřují kulturní a společenský diskurz.⁵⁰ To ostatně potvr-

zuje i Josef Zvěřina zdůrazňující, že umělecké dílo může zprostředkovat divákovi nečekaně hluboký prožitek, v tomto případě nenápadnost pomníku může dát vzniknout momentu překvapení, jenž dokáže vyvolat intenzivnější vjem než rozsáhlý monument.⁵¹

Autorská trojice však nechtěla latinský kříž vizualizovat výhradně jako konotaci bolesti a vzkříšení umučeného Krista, ale rovněž i jako znamení smíření a odčinění. Smírčí kříže tesané z kamene a mající tento explicitní tvar se nachází na místech, kde došlo k určitému neštěstí či přímo hrdelnímu zločinu. Příprava těchto monolitů představovala v intencích středověkého smírčího práva součást trestu pro viníky.⁵² Pietní místo vytvořené přímo na místě tragické události, konce života mladého muže, poskytuje i tuto výkladovou rovinu. V soutěžním návrhu je výběr symbolu kříže vyjádřen následovně: „V našem kulturním prostředí byl s obětí spojován vždy symbol kříže. V křesťanské tradici kříž přináší vykoupení. Náš kříž se svým významem blíží křížům označovaným jako smírčí.“⁵³

Další výrazný ikonografický motiv díla je rozvíjen v ohnivých plamelech pochodně. Motiv světla, nejruzněji zachycovaný jako svíce, lampa či právě planoucí pochodeň rozjasňující okolní temnotu, referuje o síle,

⁵⁰ Milena BARTLOVÁ, *Skutečná přítomnost: Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha: Argo, 2012, s. 104–110.

⁵¹ Josef ZVĚŘINA, *Pět cest k radosti*, Praha: Vyšehrad, 2003, s. 29.

⁵² Kamenné křížové monolity však neplní pouze smírčí funkci na základě sepsaných smírčích smluv. Viz Walter von DREYHAUSEN, *Die alten Steinkreuze in Böhmen und im Sudetengau: Beiträge zur sudetendeutschen Volkskunde*, Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1940, s. 5–8, KOLEKTIV AUTORŮ, *Kamenné kříže Čech a Moravy*, Praha: Argo, 2001, s. 24–38, 42–51.

⁵³ ATELIER A.D.I. – Čestmír HOUSKA, *Soutěžní návrh na vyznačení památného místa upálení Jana Palacha a Jana Zajíce na pozemku č. p. 2306/1, katastrální území Nové Město*, Praha: stavební archiv Úřadu městské části Praha 1, 1999.

moudrosti a věčné Boží přítomnosti, která je očistná i zjevující.⁵⁴ V křesťanství odkazuje na Ducha svatého a v buddhistické tradici na sebeupalování, jež Palach uvedl jako svou inspiraci reprezentují altruistickou oběť s cílem „pohnout srdcem nepřátel“. Kristus sám je považován za světlo světa, jeho příchod s sebou neodlučitelně nese duchovní osvětlení a záchranu z temnoty hříchu („Já jsem světlo světa. Kdo mě následuje, nebude už chodit v temnotě.“).⁵⁵ Pochodeň může být chápána jako symbol šíření evangelia, kdy Boží slovo prosvěcuje tmu a navádí na cestu ke spáse. V *Credu*, Nicejském vyznání víry, se rovněž stává světlo metaforickým atributem Boha. Spojení motivu ohně a kříže utváří paralelu s Bílkovým pojetím Husa v díle *Strom bleskem zasaženého, který navěky hořel*, jak je již uvedeno v části 3.2.

Symbol materiálu dřeva, k němuž bronzový odlitek kříže pomníku odkazuje, reprezentuje kardinální spojení se stvořením, plodností i zánikem všeho přírodního. Dřevo zprostředkovává alegorii lidské slabosti, smrtelnosti, ale i plánu vykoupení. Organická forma podrobená přirozeným cyklům růstu a rozkladu nabízí paralelu k lidskému životu, jeho konci i možnosti obnovy či vytvoření nového celku. Obdobně lze zdůraznit dualitu mezi životem a smrtí i stvořením, pádem a spásou.⁵⁶ Vrcholy mohyl, které mírně vystupují z plochy pomníku, naznačují, že převažující masa hmoty je ukryta pod touto plochou. Symbolizují viditelnou část historie i lidské paměti, a také její převažující skryté části, které často podléhají nevědomým obranným mechanismům.⁵⁷ Specifická symbolika pomníku na Václavském náměstí vynikne svými významovými dimenzemi také při srovnání s ostatními memoriálními díly věnovanými Janu Palachovi.

4. KOMPARATIVNÍ ANALÝZA PAMÁTNÝCH MÍST JANA PALACHA

Následující komparativní analýza památných míst Jana Palacha, nikoliv již však i Jana Zajíce a nacházejících se na území Česka z důvodu soustředěné pozornosti, se zaměřuje na tři klíčové roviny, které umožňují

⁵⁴ Ex 3,2: „Vtom se mu v ohnivém plameni z prostředku keře ukázal Hospodinův anděl. Mojžíš se podíval a hle, keř planul ohněm, ale nebyl stravován.“

⁵⁵ Jan 8,12.

⁵⁶ ROYT, *Slovník biblické ikonografie*, s. 115–117, 253–254.

⁵⁷ Anna FREUD, *Já a obranné mechanismy*, Praha: Portál, 2006.

systematické srovnání jednotlivých děl. Text bude srovnávat 1. rovinu symbolických prvků a jejich vztahu k Palachovu činu, 2. rovinu lokálního řešení a interakce s veřejným prostorem a 3. rovinu reflexe Palachova evangelického zázemí.

4.1 Symbolické prvky a jejich komparace

Memoriální díla Jana Palacha vykazují různorodé přístupy k symbolickému ztvárnění odkazu. Dílo na Václavském náměstí disponuje latinským křížem jako centrálním motivem nesoucím dvojí význam: křesťanské oběti a hořící lidské postavy. Zoubkův náhrobek na rozdíl od subtilní symboliky Veselé zahrnuje explicitní evangelický symbol kalichu, který je strategicky umístěn v oblasti srdce ležící postavy a vytváří přímou vizuální referenci k Palachově konfesní identitě. Zoubkova posmrtná maska rezignuje na explicitní symboliku ve prospěch dokumentárního zachycení Palachovy lidské tváře, zatímco oltář *Pražská Pieta* od Koenigsmarkové transformuje typický katolický motiv do kontextu Palachovy oběti.

Hejdukův pomník Dům syna a Dům matky na Alšově nábřeží křesťanské symboly absentuje a pracuje s abstraktními geometrickými formami, kdy posouvá symboliku do univerzálnější spirituální roviny. Beckova socha *Pocťa Janu Palachovi* v Mělníku přináší expresivní figurativní pojetí akcentující tělesný aspekt utrpení s vertikální kompozicí evokující motiv ukřižování, zatímco Chlupáčův reliéf *Plamen* představuje čistě nepředmětnou meditaci na téma ohně jako transformativního principu. Památník ve Všetatech využívá symboliky světla pronikajícího temným prostředím, která rezonuje s protestantským smyslem pro vnitřní osvětlení a osobní svědomí.

Podnětný rozdíl mezi díly spočívá v přístupu k symbolice ohně a plamene, kdy Veselá jej integruje do tvaru kříže zastupující spojení fyzického utrpení a transformace, Hejduk umisťuje plamen na vrchol díla Dům syna akcentující duchovní vzestup, zatímco Chlupáč zpracovává oheň jako abstraktní formu bez konkrétní figurativní reference.

4.2 Lokální řešení a interakce s veřejným prostorem

V návaznosti na rozdílný postoj k symbolice vykazují memoriální díla i značné rozdíly v lokálním řešení a způsobu komunikace s divákem. Tradice umísťování památníků do veřejného prostoru prošla v blízké minulosti důležitým vývojem od monumentálních děl typu Rodinových *Měšťanů z Calais*, které bylo veřejně instalováno roku 1895, přes meziválečnou avantgardu až po koncept „sochy pro město“ z 60. let 20. století.⁵⁸ Na pomník na Václavském náměstí lze nazírat jako na součást trendu, který James Young nazývá protipamátníky (counter-monuments).⁵⁹ Tyto memoriální objekty se záměrně vyhýbají monumentální formě, místo toho utvářejí subtilní intervence, které aktivují diváka k vlastnímu procesu vzpomínání a reflexe.

Horizontální řešení vizuální podoby pomníku na Václavském náměstí od Barbory Veselé dává vzniknout specifickému modelu interakce s kolemjdoucími, kteří ho musí aktivně objevit. Na rozdíl od dominantních vertikálních monumentů, které již z dálky poutají pozornost, Veselý pomník aktivuje prostor samotné chůze a vyžaduje zpomalení a koncentraci. V kontrastu s tímto řešením se nachází Hejdukův pomník na Alšově nábřeží, který využívá tradiční vertikality, byť inovativním způsobem. Jeho Dům syna výrazně vystupuje z okolního prostoru, čímž utváří jednoznačnou vizuální dominantu. Společným rysem obou pomníků je absence tradičního podstavce, oba vstupují do přímého kontaktu s okolním prostorem bez mediujiící báze.

Zoubkův náhrobek na Olšanských hřbitovech demonstruje odlišný přístup. Je umístěn na tradičním funerálním místě, které již samo o sobě nese silné pietní konotace. Horizontalita ležící postavy zde není výsledkem konceptuálního rozhodnutí jako u Veselé, ale praktickým řešením daným omezeními místa, přesto dává vzniknout podobnému efektu. Nutí návštěvníka se sklonit, aby mohl vnímat detaily díla.

Beckova socha v Mělníku a Chlupáčův reliéf *Plamen* reprezentují tradiční způsob umísťování sochařských děl ve veřejném prostoru. Oba jsou vertikální orientace, která koresponduje s klasickým pojetím monumentu jako prvku vystupujícího z okolí. Zajímavým společným rysem těchto děl je jejich opožděná instalace. Sice vznikla krátce po Palachově

⁵⁸ Rosalind KRAUSS, „Sculpture in the Expanded Field,“ *October* [8] (1979): 30–44.

⁵⁹ James E. YOUNG, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today,“ *Critical Inquiry*, č. 2 [18] (1992): 267–296.

činu, ale do veřejného prostoru vstoupila až s velkým časovým odstupem. Tím se utváří specifický vztah mezi historickou pamětí a současným veřejným prostorem, který je odlišný od děl instalovaných bezprostředně po události nebo v rámci soudobé reflexe.

Památník ve Všetatech přináší do srovnání zcela jiný příklad tvorby, neboť nevstupuje do existujícího veřejného prostoru, ale dává vzniknout novému ojediněle koncipovanému interiéru. Architektonické řešení rekonstruovaného rodného domu nabízí návštěvníkovi promyšlenou trasu, která kombinuje dokumentární, vzdělávací a meditativní polohu. Na rozdíl od ostatních memoriálních děl, které se musí vyrovnat s kontextem existujícího prostoru, všetatský památník utváří vlastní prostorový kontext pro recepci Palachova odkazu.

4.3 Vztah památných míst k Palachovu evangelickému zázemí

Jednotlivá památná místa Jana Palacha se výrazně odlišují způsobem, jakým reflektují či transformují jeho evangelické pozadí do vizuální a symbolické podoby. Pomník na Václavském náměstí od Barbory Veselé postihuje Palachovo evangelické pozadí subtilním způsobem, kdy tato zkušená tvůrkyně evangelických sakrálních prostorů přenesla do díla nenápadnost, osobní reflexi a iniciaci aktivní účasti diváka. Volba latinského kříže jako ústředního symbolu odkazuje k obecně křesťanské tradici oběti, zatímco jeho horizontální umístění v běžném prostoru koresponduje s evangelickým chápáním posvátna prostupujícího každodenním životem.

Zoubkův náhrobek explicitně zdůrazňuje Palachovu evangelickou identitu kalichem jako tradičním symbolem, kdežto posmrtná maska téhož autora reprezentuje konfesně neutrální postoj. V kontextu české evangelické tradice, silné autenticity a osobního svědectví však lze tento přístup chápat jako slučující se s duchovními hodnotami, maska vytváří intimní setkání s Palachovou lidskou podobou.

Oltář *Pražská Pieta* od Koenigsmarkové vnáší do diskurzu o Palachovi zřetelné katolické ikonografické schéma, a to motiv Panny Marie s mrtvým Kristem. Ten situuje jeho oběť do primárně katolického kontextu a představuje interpretační posun od Palachova vlastního evangelického zázemí k univerzálnějšímu a nadkonfesnímu chápání jeho oběti. Hejdukův pomník se vyhybí explicitně křesťanské symbolice ve prospěch uni-

verzálnějšího spirituálního pojetí, korespondujícího s internacionalizací Palachova odkazu, zatímco památník ve Všetatech s apelem na světlo pronikající temnotou nabízí symboliku rezonující rovněž s protestantským kontextem. Beckova a Chlupáčova díla reprezentují sekularizovanější přístup koncentrující se na obecné lidské hodnoty odvahy a oběti bez nutnosti odkazů na Palachovy evangelické kořeny.

ZÁVĚR

Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce před Národním muzeem představuje symbolickou připomínku protestu mladých studentů proti nesvobodnému režimu. Motivace nespočívala v manifestaci osobního utrpení, nýbrž v rozhodnutí obětovat vlastní život za účelem obnovy společenských hodnot. Memoriální artefakt z roku 1999, vytvořený uměleckým kolektivem Houska, Veselá a Veselý, vytváří subtilní intervenci ve veřejném prostoru. Tato nenápadnost není projevem umělecké nejednoznačnosti, ale zřejmou strategií reflektující protestantskou estetiku a spiritualitu.

Provedená analýza identifikovala aspekty charakterizující pomník v kontextu memoriálního umění a jeho vztahu k duchovnímu rozměru Palachovy oběti. Relevantní pietní místa byla komparována v rovně symbolických prvků, prostorového řešení a reflexe Palachova evangelického zázemí. Zatímco majorita memoriálních děl upřednostňuje vertikální řešení zdůrazňující viditelnost, Veselá, výlučná autorka vizuální podoby pomníku, volí horizontální koncepci nenásilně integrovanou do běžného prostředí, jež vyžaduje aktivní participaci diváka. Vodorovné umístění tak zařazuje dílo do proudu protipamátníků, jak je definuje James Young, který se vyvíjí od osmdesátých let 20. století jako reakce na tradiční monumentální memoriály.

Horizontalita pomníku rovněž manifestuje redefinici vztahu mezi časem a prostorem v procesu kolektivní paměti, kdy se historická událost stává živou výzvou k etickému jednání v současnosti. Veselé realizace vykazuje pozoruhodnou liminalitu v prostorové koncepci, jež překračuje dichotomii mezi objektem a situačním rámcem. Umístění mezi běžnou plochou a sakrálním prostorem vytváří intermediární zónu, kde se profánní a posvátné vzájemně prostupují. Tato kvalita rezonuje s již zmíněnou temporální strukturou vzpomínání, kdy se historický okamžik transformuje v kontinuální přítomnost skrze akt chůze i zastavení.

Na latinský kříž, esenciální tvar památného místa, lze nahlížet jako na reprezentaci bolestného ukřižování oběti i jako na smířčí kříž s cílem vyrovnání se. Klíčové ikonografické motivy zahrnují kříž interpretovaný jako triumf ducha nad hmotou, ohnivé plameny a element dřeva. Koncepte pomníku koresponduje s Trojanovým výkladem Palachovy oběti jakožto nejvyšší formy lásky v duchu evangelijního principu. Dílo reflektuje propojení Palachova činu s husovskou tradicí, ke které se Palach vědomě přihlásil. Toto propojení se manifestuje prostřednictvím motivu hořícího kříže evokujícího husovskou symboliku ohně jako nástroje transformace, a to i s podnětnou paralelou k dílu Františka Bílka *Strom bleskem zasažený, který navěky hořel*. Symbolika ohně vytváří styčný bod mezi západní a východní duchovní tradicí, neboť Palach se inspiroval nenásilným odporem vietnamských buddhistických mnichů.

Fenomenologická perspektiva odhaluje specifickou tělesnou interakci s pomníkem, nutnost sklonění iniciuje akt pokory, který transcenduje běžnou orientaci těla ve veřejném prostoru. Reorientace představuje mikrorituál transformující pragmatický akt chůze do kontemplativního gesta. V dialektice viditelnosti a neviditelnosti lze spatřovat protiváhu ke spektakulární povaze Palachova činu, což koresponduje s přechodem od tragické šokující události k dlouhodobému procesu reflexe této oběti nejen v české společnosti.

Uskutečněná analýza otevírá několik perspektiv pro další výzkum. Přínosné by bylo hlubší sociologické šetření recepce památných míst různými skupinami uživatelů veřejného prostoru, které by mohlo objasnit, jak se forma promítá do současných procesů kolektivní paměti. Další výzkumný směr představuje podrobnější analýza transformace symboliky ohně v české výtvarné kultuře, tj. od husovské tradice přes moderní umění až po současné memoriální realizace. V neposlední řadě by bylo hodnotné rozšířit komparativní rámec o další díla věnovaná tématům politického protestu a odporu v postkomunistických zemích střední a východní Evropy.

The Iconographic and Symbolic Reflection of the Jan Palach and Jan Zajíc Memorial

Keywords: Jan Palach; Jan Zajíc; Memorial; Self-immolation; Latin Cross Symbolism; Evangelical Heritage; Collective Memory; Counter-Monument; Public Space; Political Sacrifice

Abstract: This article examines the Jan Palach and Jan Zajíc memorial on Wenceslas Square in Prague through its iconographic and symbolic dimensions. The study analyses the memorial's visual elements in relation to the theological background of self-sacrifice and compares it with other commemorative sites dedicated to Palach. The horizontal bronze Latin cross design, created by the artist Barbora Veselá, represents both Christian sacrifice and a burning human figure, intentionally integrated into the surrounding pavement. Unlike traditional vertical monuments, this counter-monument requires active participation from passers-by, creating a space where everyday life and commemorative reflection intersect. The memorial's understated design reflects Protestant aesthetics and connects Palach's act with Jan Hus's tradition through the lens of fire symbolism. This phenomenological approach transforms walking into contemplation, reorienting the body in a micro-ritual that perpetuates collective memory beyond the dramatic act of self-immolation into sustained cultural reflection.

Ing. Mgr. Eva Karina Brožová
Univerzita Palackého v Olomouci
Cyrilometodějská teologická fakulta
Katedra systematické teologie
Univerzitní 22
771 11 Olomouc
evakarina.brozova01@upol.cz