

# Obsah

- 2 Editorial
- 3 *téma*
- 3 **Problematika soudobé dokumentace v Československu před rokem 1989**  
*Marek Junek*
- 10 *muzejní architektura*
- 10 **Proměny výstavní budovy Slezského zemského muzea**  
*Pavel Šopák*
- 21 **Chalupa Jana Herbena od Jana Kotěry: interpretace a možnosti prezentace**  
*Ladislav Zikmund-Lender*
- 32 *eseje*
- 32 **Trendy evropského muzejnictví**  
*Wim de Vos*
- 38 **Prezentace oděvní sbírky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze**  
*Konstatina Hlaváčková*
- 47 *zprávy*
- 47 **Přístupnost webových stránek**  
*Kateřina Perglová*
- 51 **Plenární zasedání Europeany 2012 v Lovani v Belgii**  
*Kateřina Musílková*
- 53 **Dvakrát k Ladislavu Sutnarovi**  
*Lucie Vlčková*
- 59 **Muzeologická knihovna Centra pro prezentaci kulturního dědictví**  
*Tereza Macková*

# Contents

- 2 Editorial
- 3 *topic*
- 3 **Issues of Contemporary Documentation in Czechoslovakia before 1989**  
*Marek Junek*
- 10 *museum architecture*
- 10 **Transformations of the Exhibition Building of the Silesian Museum**  
*Pavel Šopák*
- 21 **Jan Herben's Weekend-House from Jan Kotěra: Interpretation and Future Presentation**  
*Ladislav Zikmund-Lender*
- 32 *essays*
- 32 **Some Trends in the European Museum Landscape**  
*Wim de Vos*
- 38 **The Fashion Collection of the Museum of Decorative Arts in Prague and its Presentation**  
*Konstantina Hlaváčková*
- 47 *news*
- 47 **Web Accessibility**  
*Kateřina Perglová*
- 51 **Europeana Plenary 2012 in Leuven, Belgium**  
*Kateřina Musílková*
- 53 **Two Views on Ladislav Sutnar**  
*Lucie Vlčková*
- 59 **Library of the Centre for the Presentation of Cultural Heritage**  
*Tereza Macková*

# Muzeum

Časopis Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce v letošním roce slaví 50. výročí od svého založení. Za ta léta v něm byl publikován nespočet zajímavých článků, studií, zamyšlení, zpráv a recenzí s muzejní a muzeologickou tematikou. Krátkou připomínku historie časopisu vám přineseme v příštím čísle.

Tématem prvního čísla jubilejního ročníku byla zvolena oblast soudobé dokumentace, která je problematickou otázkou, k jejímuž řešení budou muset česká muzea hledat v nadcházejících letech cestu. K tomuto tématu a vývoji jeho řešení až do roku 1989 se věnuje článek Marka Junka.

Slezské zemské muzeum letos po dvouleté rekonstrukci slavnostně otevřelo rekonstruovanou Historickou výstavní budovu. Článek Pavla Šopáka se zabývá jejími proměnami od konce 19. století až po dnešek. O jiné stránce muzejní architektury – hausmuzeích, tentokrát na příkladu chalupy Jana Herbena od slavného architekta Kotěry, se dočtete v článku Ladislava Zikmund-Lendera, který připomíná jak základní charakteristiky his-

torických hausmuzeí, tak možnosti jejich prezentace i umělecký a architektonický kontext.

V rubrice Eseje nahlédneme pod pokličku muzejní práce v oblasti prezentace oděvních sbírek. Konstatina Hlaváčková, kurátorka sbírky textilu a módy v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, představuje své zkušenosti s přípravou výstav oděvů, jejich instalací i atraktivností pro návštěvníky.

V portugalském Penafielu byly v květnu tohoto roku udíleny ceny Evropské muzeum roku 2012 (EMYA). Hlavní cenu získalo Museo de Madinat al-Zahra v Córdobě. Předseda poroty Wim de Vos přinesl ve svém příspěvku na letošním zasedání EMF zamyšlení nad současnými trendy evropského muzejnictví. Článek publikujeme v českém překladu.

Ani tentokrát nebude chybět krátká zpráva ze zajímavé konference a recenze dvou knih z produkce Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

*Redakce*

# Problematika soudobé dokumentace v Československu před rokem 1989<sup>1</sup>

Marek Junek

téma

*Contemporary documentation in Czechoslovakia emerged in the early 1950's in connection with major exhibitions, which were to legitimize the Communist system. Klement Gottwald Museum was founded in the 1950's and dealt with contemporary documentation. Another institute which tried to establish the principles of contemporary documentation was The Cabinet of Museum and Homeland Work at the National Museum. It organized a major conference that tried to identify the basic problems of contemporary documentation in 1966.*

*Contemporary documentation was solved resolutely in the 1970's. An instruction for collecting activities of museums in contemporary documentation was issued in 1975 and a department of modern history was created in large museums. Contemporary documentation coincided with documentation of building socialism. The museums, archives, libraries and factories had to practise it on the basis of Government Resolution from 1980.*

**Keywords:** *Contemporary Documentation, Contemporary Society, Communist Czechoslovakia, Collections Policy*

Soudobá dokumentace v dnešním slova smyslu se objevila v první polovině 20. století jako reakce na rostoucí masovou produkci industriální společnosti. Přesto se soudobá dokumentace prosazovala jen velmi těžce, protože mnoho všeobecných muzeí mělo příliš velký rozptyl toho, co sbírala. Současně většina muzeí měla v rámci své akviziční činnosti důležité měřítko, a tím byla určitá časová vzdálenost od vzniku (respektive užívání) předmětu. Už od počátku promýšlení metod soudobé dokumentace došlo k rozlišení dokumentace zvláštního (něco mimořádného, nevšedního, dost často progresivního) a každodenního (nejběžnější, nejfrekventovanější, to nejtýpější pro daný stav společnosti a přírody). Často bylo dokumentováno pouze to zvláštní, ale ne každodenní.

Rovněž tak si odborníci kladli otázku, proč dokumentovat současnost. A odpo-

věď zněla následovně: muzea sbírají autentické doklady, ty ovšem nejsou ničím stálým, mění se, vznikají a zanikají. Jejich existence je podmíněna parametry času a prostoru. Chceme-li zachytit autentické svědectví skutečnosti, respektive jevu, pak toto můžeme objektivně uskutečnit pouze tehdy, když tento jev existuje. Optimální selekci můžeme vytvářet pouze v bezprostředním kontaktu se skutečností. Už od počátku vzniku teorie soudobé dokumentace byl kladen důraz na oproštění se od zásad trojrozměrnosti – nutné bylo zachytit i kontext a doplňkový (pomocný) materiál (příběh sbíraných předmětů, fotografická a filmová dokumentace zachycující proces např. vzniku a zániku, audiovizuální díla, elektronické dokumenty, výtvarné záznamy, plány, skici, atd.). Dalším problémem, který se řešil v rámci soudobé dokumentace, bylo rozlišení mezi systematickou soudobou dokumentací a sbíráním předmětů ze

**1** Text vznikl v rámci projektu RED MUSEUMS, podpořeného Ministerstvem kultury ČR v rámci Kulturních aktivit MK ČR.

**Mgr. Marek Junek, Ph.D.**  
Národní muzeum  
marek\_junek@nm.cz

## PROBLÉMY SOUDOBÉ DOKUMENTACE

*Metodický list Problémy soudobé dokumentace. Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze. Praha 1968.*

**2** STRÁNSKÝ, Zdeněk Z. *Československé i zahraniční zkušenosti a názory na dokumentaci současnosti. Teze muzeologického semináře. Muzeologické sešity 1974, č. 5, s. 5–11.*

**3** SOMMER, Vítězslav. *Angažované dějepisectví. Straničká historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Filozofická fakulta univerzity Karlovy v Praze 2011, s. 76–79.*

**4** *Tamtéž, s. 89–91.*

současnosti, což byl případ právě uměleckoprůmyslových či technických muzeí.<sup>2</sup> V souvislosti se soudobou dokumentací se objevila i nová definice funkce muzea: muzeum zachycuje nejen kulturní dědictví, ale cíleně vytváří odkaz o své době pro budoucí generace. Z tohoto důvodu je vždy kladen důraz na kontext sbírky. Po-

kud známe jevy a okolnosti, které konkrétní předměty doplňují, pak sbírku můžeme vždy znovu a znovu interpretovat a zasazovat sbírkové předměty do daných (resp. nových) skutečností.

Muzea se mohou věnovat soudobé dokumentaci z mnoha pohnutek. Chtějí uchovat obraz současnosti v co nejširší podobě nebo dokumentují přelomové politické, ekonomické události, jakými jsou volby, politické převraty nebo ekonomická krize. Důležitým motivem je i role a funkce muzeí ve společnosti a celková politická situace, kdy muzea hrají aktivní roli při budování nového systému a tvarují tak společnost. To je důvod, proč se o dokumentaci nejnovějšího politického, ekonomického a společenského vývoje začalo mluvit i v Československu po roce 1948. Pojem soudobá dokumentace se sice nepoužíval, ale muzea měla díky své sbírkotvorné a výstavní činnosti obhájit legitimitu systému, který v ČSR začal být budován po převzetí moci komunisty v roce 1948. Muzea také začala vyprávět příběh národních dějin, který poupravoval historickou paměť, a tak legitimizoval soudobý vývoj společnosti. První velkou

výstavou se stala Výstava dějin revolučních bojů, která se konala v Památníku národního osvobození (dnešní Vojenský historický ústav Praha) v roce 1949.

Přestože výstava byla pojata zešíroka (začínala už husitským hnutím), vrcholila poválečným vývojem Československa a budováním socialistického Československa v období první pětiletky. Aby výstava mohla být vůbec realizována, funkcionáři KSČ sbírali po celé ČSR předměty a dokumenty spjaté s dějinami KSČ a s dělnickým hnutím.<sup>3</sup> Tyto aktivity vlastně můžeme považovat za první, byť neúmyslnou, koncepci soudobé dokumentace, která měla jasně daný cíl – legitimizovat komunistický režim. Předměty a dokumenty, které byly posbírány, se po ukončení výstavy staly základem materiálem, který byl použit pro přípravu muzea dělnického hnutí, na jehož přípravě pracovali významní čeští historikové od roku 1951. Muzeum pak bylo v listopadu 1954 otevřeno v Rytířské ulici jako Muzeum Klementa Gottwalda.<sup>4</sup>

V 60. letech minulého století se otázkou soudobé dokumentace zabýval Kabinet muzejní a vlastivědné práce, který byl zřízen při Národním muzeu. V roce 1966 v Brně zorganizoval mezinárodní konferenci o soudobé dokumentaci, která se snažila pojmenovat některé základní okruhy problémů a také se snažila definovat rozdíly mezi soudobou dokumentací v muzeích, archivech a knihovnách. Ve sborníku z konference byla publikována i studie historika Jana Galandaue- ra, která nezazněla na konferenci, ale ze zveřejněných statí je nejpodnětnější a nejvíce propracovaná. Přesto ji nemůžeme považovat za ucelený komplex metodiky řešení soudobé dokumentace, ale obsahuje několik podnětných momentů, zčásti aktuálních, zčásti překonaných.

Galandauer, který tehdy pracoval v Muzeu Klementa Gottwalda v Praze, považoval soudobou dokumentaci za akutní otázku československého muzejnictví, která na rozdíl od tradiční akviziční činnosti má mnohá specifika a problémy. Viděl je v následujících bodech:

1. Při dokumentaci současnosti chybí účelový sběr pro konkrétní výstavní akce nebo reinstalace expozic, který převládá v akviziční činnosti pro období 20. století.
2. Při dokumentaci současnosti neležel problém v heuristice jako při práci historické, ale v tom, že se při sběru materiálu muselo vycházet sice z přístupného, ale současně nepřehledného a nepřehledného množství materiálu.
3. Při dokumentaci současnosti nelze využívat výhod časového odstupu, tj. filtru historie, který sám o sobě provádí výběr materiálu a současně umožňuje vytvoření kriticko-teoretického stanoviska muzejníka vůči materiálu.
4. Dokumentátor současnosti je podle Galandauera „společenským meteorologem“, tj. odborníkem, který se pohybuje na půdě prognóz a hypotéz o tom, o co bude mít blízká i vzdálená budoucnost zájem. Proto pro soudobou dokumentaci je důležitá interdisciplinarita (role historie, sociologie, sociální psychologie, filozofie aj.).
5. Problémem soudobé dokumentace se může stát i neekonomická duplicita sbíraných materiálů, protože ji může provádět velké množství nepropojených institucí (muzea, archivy, knihovny, ČTK, továrny, výzkumné ústavy apod.)<sup>5</sup> Duplicita se měla eliminovat koordinací sbírkotvorné činnosti muzeí, odkazy a vznikem centrální kartotéky.

V další části studie se Jan Galandauer zabývá otázkou, jaký výsek skutečnosti by se měl stát základní náplní soudobé dokumentace. Došel k závěru, že by se měla zabývat především oblastí každodenního života.<sup>6</sup> Doporučoval, aby se provedly sociologické sondy každodenního života a na jejich základě pak měly vzniknout „scénáře pro samotný sběr materiálů, podle kterých by se samotná dokumentační činnost rozvíjela.“<sup>7</sup>

A současně jednotlivé „scénáře“ se měly navzájem doplňovat, aby vytvořily strukturu, která by zahrнула všechny hlavní oblasti každodennosti. Napsal, že každý z navržených scénářů bude nutně subjektivní, protože kurátor bude rozhodovat o tom, co se stane součástí sbírky.

A samozřejmě se takto vytvořená sbírka nevyhne tomu, aby obsahovala věci bezcenné a banální. Proto Galandauer navrhol, aby takto vytvořené sbírky byly „otevřené“ a do budoucna se mohly rozšiřovat, nebo také redukovat.<sup>8</sup>

Pro realizaci dokumentace současnosti doporučil vytvořit speciální dokumentátorskou skupinu, kterou by tvořili vybraní pracovníci pražských muzeí. Dokumentace v hlavním městě se měla stát pilotním projektem. Pokud by se osvědčil, podobné dokumentátorské komise měly vzniknout i v jednotlivých krajských městech. „Jsme si vědomi obtíží a náročnosti takového pokusu, ale jsme přesvědčeni, že dokumentace současnosti je tak naléhavý a důležitý úkol, že je sním nutno začít za každou cenu, třeba i na úkor méně naléhavých. Bez konkrétních praktických pokusů nepostoupíme ani o krůček.“<sup>9</sup>

Intenzivně se soudobá dokumentace začala řešit po roce 1970. Podobně jako v předchozích letech měla pomoci budovat pozitivní obraz socialistické společnosti a stát se základem pro urychlené

**5** GALANDAUER, Jan. Příspěvek k problematice dokumentace současnosti. In: *Problémy soudobé dokumentace. Praha: Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze 1968, s. 50–51.*

**6** V této části studie se Galandauer projevil spíše jako historik, protože dokumentaci „hlubších zákonitostí a zvláštností doby“ v oblasti politiky, ekonomiky a celospolečenských trendů ponechával na starost archivům a knihovnám a omezil je pouze na psané a tištěné dokumenty.

**7** GALANDAUER, Jan, c. d., s. 57.

**8** Tamtéž, s. 57–58.

**9** Tamtéž, s. 59.

budování společenskovedních expozic dovedených do současnosti. Zásadním dokumentem pro další vývoj československého muzejnictví a také soudobé dokumentace se staly Zásady rozvoje českého muzejnictví z roku 1973. „Je proto prvořadým úkolem rozpracovat urychleně teoretické problémy dokumentace současnosti muzejními formami i jejich praktickou aplikaci tak, aby mohl být v muzeích všestranně doložen vybranými sbírkovými předměty přechod od kapitalismu k socialismu i rozvojové proměny československé společnosti... Hlavním ideově politickým úkolem muzeí je proto dobudování historických expozic až do současnosti, a to především v Národním muzeu, Moravském muzeu a dále pak ve významných muzeích regionálních tak, aby v nich návštěvníci mohli sledovat vývoj společnosti i ve 20. století, se zvláštním důrazem na období socialistické výstavby jakožto vyvrcholení celého boje o beztrždní společnost.“<sup>10</sup> Aby tyto úkoly mohla muzea plnit, vznikla v nich oddělení novodobých českých dějin. Dalším pracovištěm, které se v této době systematicky snažilo soudobou dokumentaci řešit, byl Muzeologický kabinet Národního muzea. Tribunou názorů soudobé dokumentace se pak staly časopisy *Muzejní a vlastivědná práce* a *Muzeologické listy*, kde své příspěvky publikovali etnograf Richard Suk a dva významní muzeologové Zdeněk Z. Stránský a Jiří Špět. Tehdy, podobně jako dnes, probíhaly debaty, co je to soudobá dokumentace, jakým tématům a jakému časovému období se věnuje, jaké musí být uplatňovány metodologické principy apod.

Cílem soudobé dokumentace bylo vytvoření relativně komplexního obrazu o celkovém stavu společnosti a o jejím

všestranném rozvoji v celku i v částech, a to jak ve vztahu k politickému dění, výrobním silám a vztahům, tak i ve vztahu k přírodě. Shromažďování artefaktů se mělo dít s cílem vytvořit dostatečnou pramennou bázi pro současný i budoucí výzkum, pro jejich prezentaci a jejich plné kulturně politické využití. Vzhledem k tomu, že stávající stav sbírek byl neuspokojivý, trpěl náhodností a nekoordinovaností a že chyběla kooperace mezi muzei, bylo zapotřebí situaci v českých muzeích urychleně řešit. Nastolení otázky soudobé dokumentace bylo důležité nejenom z hlediska politické prospěšnosti, ale zejména proto, že spolu s hlubokými a rychlými přeměnami společnosti v ČSSR mizely před očima důležité doklady tohoto prudkého vývoje.<sup>11</sup>

Dokumentaci současnosti podle Špěta bylo zapotřebí chápat jako problém komplexní, který nebyl pouze záležitostí muzeí, ale všech společenskovedních institucí. Tyto organizace (muzea, archivy, galerie, knihovny, akademie věd apod.) byly pouhými výkonnými organizacemi, které dokumentaci odborně zabezpečují, pečují o shromážděné materiály, odborně je popisují a následně využívají. Ale jejich působení bylo závislé na ochotě organizací, jež soudobé předměty produkují. Pro kvalitní soudobou dokumentaci proto bylo nutné zlepšit personální, skladovací situaci, zlepšit organizaci práce na jednotlivých pracovištích.<sup>12</sup> Tyto teze pak našly odraz v závazné metodice ministerstva kultury, které v roce 1975 vydalo *Pokyn pro sbírkotvornou činnost muzeí v oblasti soudobé dokumentace*.

Soudobá dokumentace tedy v 70. letech 20. století byla chápána jako problém, který jde vyřešit centrální direktivou a v podstatě povinnou dokumentací ze strany tehdejší výrobní sféry. Byla zúže-

**10** *Muzeologické sešity*, č. 5, 1974, s. 4, 12

**11** ŠPĚT, Jiří. *Jsme připraveni dokumentovat současnost? Muzejní a vlastivědná práce 1975, roč. XI, č. 2, s. 53.*

**12** *Tamtéž*, s. 53–54

na na průmyslovou produkci, příliš nerefletovala stránku každodenního života (přestože jednotlivé pokusy se objevovaly). A význam soudobé dokumentace byl ryze pragmatický, protože měl obhájit existenci stávajícího politického systému.

Soudobá dokumentace byla chápána široce jako problém historiků, ale i věd o umění, přírodních a technických věd a bylo nutno je realizovat ve dvou rovinách:

- perspektivní, tj. vytváření odborných organizačních a ekonomických předpokladů pro komplexní řešení celého problému
- retrospektivní, tj. promyšlené doplňování stávajících fondů vztahujících se k období od roku 1945.<sup>13</sup>

V rámci debat o soudobé dokumentaci bylo důležité i časové období, jež měla soudobá dokumentace zahrnovat. Tápání v časovém pojetí soudobé společnosti nebylo typické pouze pro československé muzejnictví, určité terminologické rozpory byly patrné v rámci historické vědy. Pro zachycení období 20. století se používalo několik pojmenování: novější a nejnovější dějiny, období socialismu a období kapitalismu, období výstavby socialismu, nejnovější dějiny, současné dějiny apod. Pojem novější a nejnovější dějiny byl přejat ze sovětské historiografie, používal se k periodizaci dějin od roku 1917 (v Československu od roku 1918). Problém nastal i s periodizací, kdy se používal pojem období výstavby socialismu (nebylo jasné, zda do něj zahrnout i 50. léta 20. století) a pojem období rozvinuté socialistické společnosti. Většina historiků doporučovala používat pojmy období kapitalismu a období socialismu. Mezníkem mezi oběma obdobími byl rok 1948. Historik

Dušan Janák navrhl sjednocení pojmů pro muzejní dokumentaci následovně: dokumentace období socialismu, která zahrnovala i období mezi léty 1945–1948 včetně osvobození Československa Rudou armádou, a dokumentace období kapitalismu, která začínala rokem 1848 a končila v období druhé světové války.<sup>14</sup> Tento časový rámec ovšem pro vytvoření soudobé dokumentace byl nedostatečný. Řešil historický vývoj, ovšem nic nevypovídal o vztahu sbíraných artefaktů k současnosti. Proto se v muzejní praxi prosazovalo pojetí současnosti, jež navrhl Z. Z. Stránský. Současnost v kontextu soudobé dokumentace definoval jako „to, co existuje v rozmezí vzniku a zániku jevu, a je proto přímo dokumentovatelné.“<sup>15</sup>

Takto pojatá definice současnosti byla z hlediska potřeb soudobé dokumentace přelomová. Současně si ale vyžadovala odlišný dokumentační přístup. V jejím rámci nebylo možné vystačit s tzv. pasivní dokumentací (tradiční přístup vycházející z pojetí akviziční činnosti jako činnosti závislé na objektivních selekčních kriteriích). Proto Stránský prosazuje metodu tzv. aktivní muzejní dokumentace, která měla postihovat poznanou podstatu skutečnosti a vycházela z bezprostředního poznání skutečnosti.<sup>16</sup>

Stránský, podobně jako Galandauer o deset let dříve, konstatoval, že aby se soudobá dokumentace mohla úspěšně rozvíjet, je zapotřebí cílevědomě vytvářet základní organizační a metodické předpoklady pro její realizaci. V rámci soudobé dokumentace se mělo postupovat od celostátně obecné zkušenosti k regionálně a lokálně konkrétní. Ne všechna muzea se tak měla podílet na soudobé dokumentaci stejným dílem, ale v rámci rozdělení úkolů se mělo vycházet ze

**13** *Tamtéž*, s. 56–57.

**14** JANÁK, Dušan. *Dokumentace dělnického hnutí v ČSR. Metodický list. Praha: Ústřední muzeologický kabinet 1986, s. 6–9.*

**15** STRÁNSKÝ, Zdeněk Z. *Metodologické otázky dokumentace současnosti. Teze muzeologického semináře. Muzeologické sešity 1974, č. 5, s. 18.*

**16** *Tamtéž*, s. 18–19.

struktury muzejní sítě v ČSSR. Jako nejlepší způsob pro zajištění udržitelnosti soudobé dokumentace Stránský považoval fakt, aby byla zařazena mezi státní, nebo resortní vědecké výzkumné úkoly. A v neposlední řadě Stránský upozorňoval na skutečnost, že soudobá dokumentace je úkol dlouhodobý a že teprve soustavná dokumentační činnost umožní dopracování adekvátní dokumentační sbírkové soustavy.<sup>17</sup>

Debaty o podobě a způsobech řešení soudobé dokumentace v Československu v období 70. let minulého století, které reflektovaly proměnu životního stylu a rychlé tempo změn společnosti, jež bylo nutno nějakým způsobem dokumentovat, nakonec našly své východisko v Zásadách zabezpečení kompletní dokumentace období výstavby socialismu, které v roce 1980 v podobě usnesení (č. 284 z 20. 8. 1980) schválila vláda ČSSR a o rok později předsednictvo vlády ČSSR (č. 88 z 20. 5. 1981). Tento dokument v podstatě řešil dokumentaci současnosti na celorepublikové bázi. Byl posunem v tom, že se snažil kooperovat činnost všech organizací (knihoven, muzeí, archivů, podniků, výzkumných organizací atd.) zabývajících se dokumentací současnosti a jeho důslednou realizací měla být zajištěna kompletní dokumentace současnosti. Na rozdíl od podobných snah v předchozích letech se důraz kladl i na každodenní život obyvatel ČSSR. Pod časovým vymezením dokumentace výstavby socialismu se chápalo období od roku 1945 (respektive 1939) do současnosti.

„Cílem komplexní dokumentace výstavby socialismu (dále jen ‚dokumentace‘) je:

a) plánovitě a v uceleném výběru shromážďovat a uchovávat doklady archivní, knihovní a muzejní hodnoty, včetně

původní dokumentace fotografické, filmové i zvukové atd. – dokumentující budování socialistické společnosti ve všech jejích úsecích a fázích tak, aby byly postiženy změny v myšlení lidí, ve výrobě, ve vědě, v životním prostředí a v péči o ně, v umění atd.

b) vytvářet v uspořádané soustavě dokladů relativně úplný obraz o vývoji, rozvoji a stavu socialistické společnosti v celku i v částech, a to jak ve vztahu k výrobním silám a vztahům, tak i ve vztahu k dění politickému, společenskému a kulturnímu, jako předpoklad pro kulturně výchovné využití, zejména mládeží, i jako základu pro vědecké bádání.“<sup>18</sup>

Na základě *Zásad* muzea měla sbírat následující artefakty:

- výrobky typické pro činnost organizace nebo výrobního odvětví, reprezentující jejich profil, společenský význam a přínos
- výrobky, které znamenaly výraznou změnu v technologii, výrobním postupu nebo ve společenské hodnotě výrobku a dokumentují stav a úroveň výrobního odvětví v daném období
- stroje a přístroje, jež organizace ke své činnosti užívala a jež se staly pro ni nepotřebnými, avšak mají dokladovou hodnotu z hlediska vědy, výroby nebo společnosti
- ostatní originální doklady z oblasti přírodních a společenských věd, které dokumentují změny životního prostředí, způsobu života a životní úrovně pracujících.

Dokumentační povinnost měly mít všechny výrobní a nevýrobní organizace, které měly předávat doklady o své

**17** *Tamtéž*, s. 27–28.

**18** *Muzejní a vlastivědná práce 1981, roč. XIX, č. 4, s. 195.*



činnosti a výsledcích své činnosti dokumentačním centřům, mezi která patřila muzea, knihovny, archivy. Nově mezi tato dokumentační centra byly považovány podnikové archivy, podniková muzea a síně tradic.<sup>19</sup> Metodické rozpracování obou usnesení o zabezpečení komplexní dokumentace období výstavby socialismu bylo vydáno v roce 1986. Metodiku vypracoval Ústřední muzeologický kabinet na základě pověření Ministerstva kultury České socialistické republiky.<sup>20</sup>

Legislativní a teoretický rámec pro zahájení procesu soudobé dokumentace byl tedy na počátku 80. let 20. století nastaven a muzea v Československu mohla začít dokumentovat současnou společnost. Rok 1989 znamenal zlom, principy soudobé dokumentace byly až na výjimky opuštěny a teprve v posledních letech česká muzea hledají cestu, jak nastavit model soudobé dokumentace. A jak ukazuje zkušenost z předcházejícího období, cesta k jejímu zahájení nebude jednoduchá a vyžádá si kooperaci všech zásadních institucí věnujících se muzejní problematice, včetně odboru muzeí a galerií MK ČR a Asociace muzeí a galerií v České republice.

## LITERATURA

- GALANDAUER, Jan. Příspěvek k problematice dokumentace současnosti. In: *Problémy soudobé dokumentace*. Praha: Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze 1968, s. 50–51.
- JANÁK, Dušan. *Dokumentace dělnického hnutí v ČSR. Metodický list*. Praha: Ústřední muzeologický kabinet 1986. *Muzejní a vlastivědná práce* 1981, roč. XIX, č. 4.
- SOMMER, Vítězslav. *Angažované dějepi-*

*sectví. Stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem*.

Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Filozofická fakulta univerzity Karlovy v Praze 2011.

STRÁNSKÝ, Zdeněk Z. Československé i zahraniční zkušenosti a názory na dokumentaci současnosti. Teze muzeologického semináře. *Muzeologické sešity* 1974, č. 5, s. 5–11.

Stránský, Zdeněk Z. Metodologické otázky dokumentace současnosti. Teze muzeologického semináře. *Muzeologické sešity* 1974, č. 5, s. 18.

ŠPĚT, Jiří. Jsme připraveni dokumentovat současnost? *Muzejní a vlastivědná práce* 1975, roč. XI, č. 2, s. 53.

**19** Tamtéž, s. 196–198.

**20** *Informace 1/1986*. Praha: Národní muzeum – Ústřední muzeologický kabinet, 1986. (vnitřní tisk pro potřeby muzeí).

# Proměny výstavní budovy Slezského zemského muzea

Pavel Šopák

muzejní architektura

*The article deals with the transformations of the exhibition building of the Silesian Museum in terms of its use as a museum and its internal architecture. The building originally served the purposes of the museum focusing on applied arts in Austrian Silesia, and it remained in this form until 1918. The possibilities of the expansion of the museum programme to other social studies disciplines (archaeology, ethnography, auxiliary sciences of history) were considered even before the World War I; nevertheless, the building was still largely filled with art-historical material. After 1945, the national history aspect of the museum intensified. However, in the spring of that year, the museum building was severely damaged, resulting in reflections on its form and its new use. Between 1945 and 2012 the museum building underwent three transformations – in 1955, in 1981 and 2012 – these were always realizations that kept the track of the current museum trends and also reflected the change in the understanding of the function of a museum of national history in a specific historical and social situation.*

**Keywords:** 20th Century Museum Architecture, Museum of Applied Arts, Silesian Museum, Czech Silesia, Karel Cernohorsky

**O**d podzimu 2010 byla výstavní budova Slezského zemského muzea předmětem rekonstrukce a otevření nové stálé expozice připadlo na 19. květen 2012. Tato v podstatě třetí radikální stavební i obsahová proměna opavské muzejní budovy od druhé světové války skýtá příležitost k retrospektivnímu pohledu na její využívání, tím spíše, že dějiny budovy nabízejí pohled na dějiny muzejní prezentace, a to v obecné rovině, byť prizmatem ambicí a zkušeností provinciální muzejní instituce. Je potěšující zjištění, že opavští muzejníci vždy usilovali formulovat prostřednictvím muzejní instalace ve výstavní budově určité obecné poučení – obě poslední stálé expozice z let 1955 a 1981 byly proto provázány celostátními setkáními muzejníků – a tato metodičnost či koncepčnost prezentačních záměrů, pro něž muzejní budova vytvářela ne vždy ideální prostředí, není rysem pouze poválečné historie muzea, nýbrž stopujeme ji i v jeho minu-

losti. Lze proto s jistou nadsázkou říci, že dějiny muzejní budovy jsou dějinami prezentace, hledání optima i reálných možností muzea na periférii.

Podobně jako v jiných městech habsburské monarchie druhé poloviny 19. století, také v Opavě zřídila zdejší obchodní a živnostenská komora ve svém sídelním městě muzeum uměleckoprůmyslového typu (1883).<sup>1</sup> Obě instituce – komora i její muzeum – postrádaly vlastní budovu, což měla vyřešit až novostavba z let 1893–1895, veřejnosti otevřená 27. října 1895. Projekt vídeňských architektů Johanna Scheiringera a Franze Kachlera, vzešlý ze soutěže, budovu řešil jako dvojpodlažní s ohniskem ve dvořaně čtvercového půdorysu, kterou ze všech stran obstoupila sloupová arkáda, zpřístupňující jednotlivé prostory. Průčelí monumentalizoval mohutný rizalit s předloženým schodištěm, flankovaným kandelábry, a se dvěma lodžii

**1** K počátkům muzea a rámcově ke stavbě zejména KLIMEŠOVÁ, Eva. Vznik a počáteční vývoj Uměleckoprůmyslového muzea v Opavě (1883–1918), *Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B) 32, 1983, s. 1–23.* BERTHOLD, Karl. *Schlesiens Landesvertretung und Landeshaushalt. Troppau 1909, s. 105–116.*

**doc. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.**  
Slezské zemské muzeum  
výzkumný a vývojový  
pracovník  
pavel.sopak@fpf.slu.cz

nad sebou (tento motiv byl odvozen z palladiánských vil 16. století) [obr. 1], jehož kompoziční protějšek na nádvorní straně vytvořil trojosý rizalit schodišťové vestavby. Hloubková osa budovy prochází ve směru jihovýchod–severozápad; k severovýchodu se původně obracely prostory kreslírny a kanceláře kustoda a dva sály se sbírkami (VI.–VII.), k jihozápadu většina sálů se sbírkami (I.–IV.).<sup>2</sup> Administrativa komory zabrala místnosti v patře: byla zde pracovna prezidenta komory, kanceláře s archivem, knihovna komory a zejména zasedací sál, prosvětlený trojicí vysokých půlkruhově ukončených oken, doplněných předloženou lodžii, naopak výstavním účelům sloužily ve druhém podlaží jen tři prostory [obr. 2]. Určující ideou muzejní budovy bylo vyjádření harmonie, a to proporcemi a vyvážeností dispozice a členěním fasád, doplněných alegorickými plastikami se vzestupnou obsahovou tendencí od konkrétního k obecnému,<sup>3</sup> a ostatně i uplatněním kopule coby rétorického motivu imperiální architektury, jež symbolizuje smysl muzea, jímž je prezentace dokonalosti, dokonalých forem či vzorů, které jsou následováníhodné.

Co bylo onou dokonalostí, kterou muzejní budova artikulovala, v muzeologickém smyslu slova? V parteru o tom divák poučovalo sedm expozičních prostor a kreslírna, v patře dvě místnosti obrazárny a prostora pro krátkodobé výstavy. Muzejní část, soustředěná v přízemí, vycházela z materiálového třídění artefaktů,<sup>4</sup> galerijní část v patře z uměleckohistorických kritérií. Je zjevné, že doplnění muzea obrazárnou souviselo se snahou protektora muzea Jana II. knížete z Lichtenštejna postupně věnovat muzeu reprezentativní soubor soudobé



německé, rakouské a francouzské malby,<sup>5</sup> jakož i ambice muzejní správy pořádat umělecké výstavy. Ze svědectví malíře Valentina Držkovice víme, že obrazárna sloužila pro poučení adeptům malířství, kteří navštěvovali kreslířské kursy. Držkovic zavzpomínal: „mocně na mě působila obrazárna tehdejšího zemského muzea. Vzpomínám na Passiniho zpěváky, Konopovu žebračku, Jettelovy krajinky, na Ribarze, Hanuše Schwaigra a další.“<sup>6</sup> Naproti tomu materiálové třídění muzejní části korespondovalo se semperovským pojetím uměleckoprůmyslového muzea jako muzea píle, čínorodosti a umu. Tyto ctnosti, o jejichž obrodu muzeum mezi soudobými slezskými živnostníky programově usilovalo, vyjadřovaly soustředěné historické příklady zlatnictví, kovotepectví a kovolitectví, textilu, porcelánu, keramiky, skla a nábytku minulých epoch i současnosti.

V roce 1908 přistoupila komora k výstavbě nové, samostatné administrativní budovy s tím, že její stávající sídlo zůstane výlučně k dispozici muzeu. To se taky stalo po přestěhování komory 23. října 1910. Mimo možnost využít kancelářské prostory pro sbírky a skutečnit reinstalaci se uvolněním zasedacího sálu v prostoru pod kopulí otevřela příležitost získat velký výstavní prostor. Tento sál, nazývaný od roku 1911 sálem Lichtenštejnským, pak až do roku 1945

**Obr. 1:** Opava, výstavní budova Slezského zemského muzea, celkový pohled, kolem 1900, SZM, fotopracoviště, inv. č. B3316 (foto anonym).

**2** Dispoziční řešení dokumentují schémata, viz *Festschrift aus Anlass der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes* 27. October 1895, herausgegeben vom Museums-Curatorium, Troppau 1895, s. 67 a 75–86.

**3** V lodžii prvního patra to byly alegorie architektury, malířství a sochařství (zničeny na jaře 1945), na úrovni atiky alegorie habsburského panovnického domu v podobě gryfů (zničeno na jaře 1945) a umění v podobě Pegasů a šestice múz a v nejvyšší etáži, kterou představuje vrchol kopule, to byl Génius coby ideový svorník, jehož efébovitý zjev a rozpjatá křídla metaforizovaly transcendenci, vzestup od hmoty k duchu.

**4** Skladba první instalace byla následující: I. nábytek 18. a 19. století, II. nábytek, III. kovy, IV. textil, V. sádrové odlitky, VI. keramika a porcelán, VII. sklo.

**5** HÖB, Karl. *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst. Wien, Anton Schroll & Co. 1908, s. 182–193.* Sbíрка obsahovala krajiny a žánrovou malbu.

**6** DRŽKOVIC, Valentin. *Valentin Držkovic a Opava, Opavsko 5, 1961, květen, s. 17–18.*



Die mit den Ziffern I bis VII bezeichneten Localitäten sind Räumlichkeiten für die Museums-Sammlungen.

Obr. 2: Dispoziční řešení muzejní budovy v době jejího otevření v roce 1895. Reprodukce Festschrift aus Anlass der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes 27. October 1895, herausgegeben vom Museums-Curatorium, Troppau 1895, s. 67 (reprofoto Petra Kuklová).

<sup>7</sup> BRAUN, Edmund Wilhelm. *Tätigkeitsbericht über die Jahre 1910–1912. Zugleich als Erinnerungsschrift an die Erweiterung und Neuauftellung der Museums-Sammlungen.* Troppau 1913, s. 7–12.

<sup>8</sup> *Opavský týdeník* č. 43, 6. června 1891, s. 3.

sloužil pro pořádání krátkodobých, zejména uměleckých výstav [obr. 5]. Reinstalace, provedená mezi říjnem 1910 a květnem 1911, byla spojena s radikální proměnou expozice, vyznačující se odklonem od materiálového a příklonem ke slohovému třídění materiálu: pět místností patra sloužilo prezentaci uzavřených uměleckých epoch (italská a německá renesance, baroko, 18. století, empír), načež sklo se směstnalo kolem ochozu ve dvoraně, což umožnilo v přízemí rozšířit sbírku keramiky i tam, kde dosud byla sklářská produkce. Prostory v přízemí sloužily gotice, z nich zasluhuje samostatné zmínky místnost, v níž byl přemístěn celý presbytář pozdně gotického dřevěného kostelíka sv. Martina v Tošovicích s vnitřními obklady se šablonovou malbou a veškerým mobiliářem (kazatelna, lavice, oltáře, paramentní truhla, svícny apod.).<sup>7</sup> Nutno zdůraznit, že koncepční změna, jež byla v Opavě uskutečněna a s níž se mohli návštěvníci seznámit poprvé na vernisáži 29. května 1911, byla průkopnická i z pohledu muzeí v jiných německých a rakouských městech. A bylo to taky poprvé, kdy se z muzeologického hlediska opavská muzejní budova stala dějištěm metodického progresu.

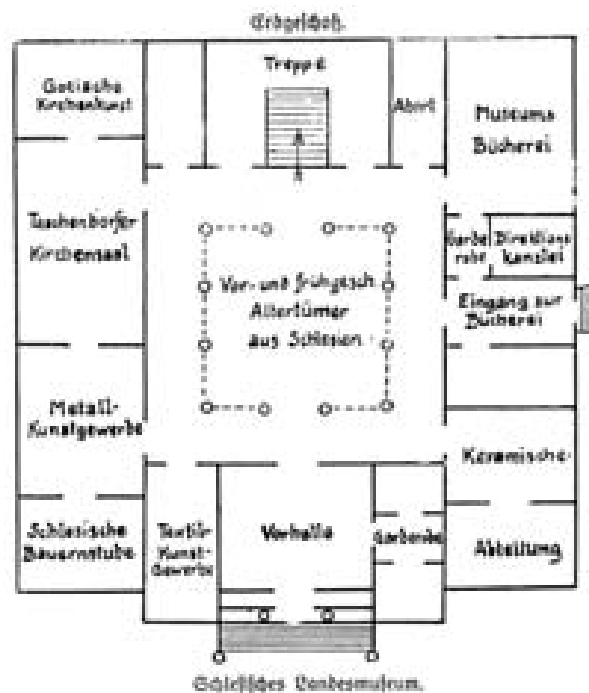
Ještě závažnější, jakkoliv neuskutečněný funkční posun se připravoval již od konce 19. století a vyjadřuje jej název *Slezské zemské muzeum*, paralelní oficiálnímu názvu *Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a živnosti*. Vzorovost muzea uměleckoprůmyslového typu přestávala být pro soudobou společnost aktuální, naopak s doceněním slezských specifik a zvláštností se do popředí dostávala idea zemského vlastivědného muzea, jež by pojímalo Zemi slezskou komplexně v průmětu různých oborových strategií (archeologie, etnografie, přírodověda). Již v roce 1891 psal Opavský týdeník v tom smyslu, že „by bylo dobře, kdyby při stavbě nového muzea bylo postaráno také o místnosti pro přírodovědecké a starožitnické muzeum, které nyní stěsnáno je za divočí průpravnou, a popřípadě též pro knihovnu u minoritů ubytovanou.“<sup>8</sup> Jakkoliv je zjevné, že Gymnazijní muzeum, o jehož stavu se noticka rozepisuje, a gymnazijní knihovna představují naprosto odlišné instituce, pisatel předpokládal, že by se mělo od toho odhlédnout a řešit prostorové potíže opavských muzeí komplexně pod jednou střechou. Tato představa byla vlastní i společenským elitám, sdruženým v obchodní a živnostenské

komoře, proto nepřekvapí, když v roce 1903 přišel prezident komory Anton Carl Lemach s meritorním požadavkem sloučení muzea uměleckoprůmyslového a gymnazijního s knihovnou v jednu muzejní instituci. Pro tento účel byla zpracována architektonická studie, řešící dostavbu jediným možným směrem: k historickému centru, k nynější ulici Praskově. „Dle plánů bylo by hlavní průčelí obráceno k ústavu učitelskému, uprostřed zřízena by byla vysoká kopule, pod kterou by byla umístěna knihovna a čítárna, kdežto pravou stranu by tvořil přístavek dnešní budově zcela odpovídající.“<sup>9</sup> Střední část s knihovnou pro 110 tisíc svazků a s galerijním uložením knih<sup>10</sup> měla rovněž sloužit grafickým sbírkám, přistavěné křídlo vedle prostorné kreslírny, ateliéru a provozních místností bylo zamýšleno jako sídlo přírodovědecké části muzea. Proti realizaci hovořila výše nákladů (800 tisíc korun), nota bene požadovaných v situaci, kdy bylo Rakouské Slezsko včetně Opavy decimováno povodní, a snad i neochota zničit poslední zbytek opavského zámku v podobě pozdně barokního Müllerova domu, který vedle muzejní budovy dodnes stojí.<sup>11</sup> Ten přešel v roce 1925 do majetku Země slezské a v roce 1927 byl kompletně adaptován. Sloužil zprvu coby Muzeum památek národního odboje (tzv. legionářské muzeum) a od roku 1938 jako knihovna muzea s čítárnou a fototéka.<sup>12</sup>

To již bylo Slezské zemské muzeum zemským zařízením i svým zřizovatelem, nejen názvem, protože v roce 1921 jej Zemská správní komise pro Slezsko převzala do své přímé správy a zemský statut mu byl zachován i po zrušení Země slezské v roce 1928. Za tím účelem proběhla revize muzea, kterou uskutečnil historik umění Eugen Dostál z Brna. V únoru 1923 byly vypracovány nové

muzejní stanovy, které jasně říkaly, co má muzeum dělat: proměnit se v muzeum vlastivědného typu, což znamenalo rozšířit pozornost zejména na etnografii a archeologii.<sup>13</sup> Po celou meziválečnou a válečnou dobu si ovšem muzeum muselo vystačit se stávající budovou, kde proběhly reinstalace materiálu, zejména rozšířením etnografie (sekce slezských krojů) a nová archeologická expozice, situovaná do prostoru dvorany,<sup>14</sup> ale na koncepci využití budovy to nemělo žádný vliv. Současně zůstávaly dvě provozně oddělené místnosti: někdejší Lichtenštejnský sál, využívaný k výstavám výtvarných děl, a obrazárna, nadále soustřeďující to, co se podařilo muzeu získat ze sféry malířství a doplující neexistující zemskou galerii [obr. 3 a 4]. Tuto dlouhou etapu historie muzejní budovy, počínající jejím otevřením v roce 1895, rázně ukončil Zelený čtvrtek 1945, kdy při americkém bombardování Opavy dostala přímý zásah. Po půlstoletí existence muzejní budovy stannuli kompetentní činitelé před otázkou, zdali objekt zbořit, nebo se pokusit o jeho záchranu. Díky včasnému příchodu ředitele muzea Karla Černohorského do Opavy ihned po osvobození města a ochotě městského stavebního úřadu v Opavě provizorně objekt (i když nebyl v městském majetku) zastřešit, se zamezilo živelné likvidaci trosk; ty byly provizorně zajištěny a začalo se s přípravou obnovy muzejní budovy.<sup>15</sup>

Dochovaly se dvě architektonické studie adaptace výstavní budovy – první v březnu 1947 vypracovali manželé Ely



Obr. 3: Dispoziční řešení muzea kolem roku 1930, parter. Reprodukce Anton Grüner, *Neuer Führer durch Troppau und Umgebung, Troppau 1932*, s. 46 (reprodukt Petra Kuklová).

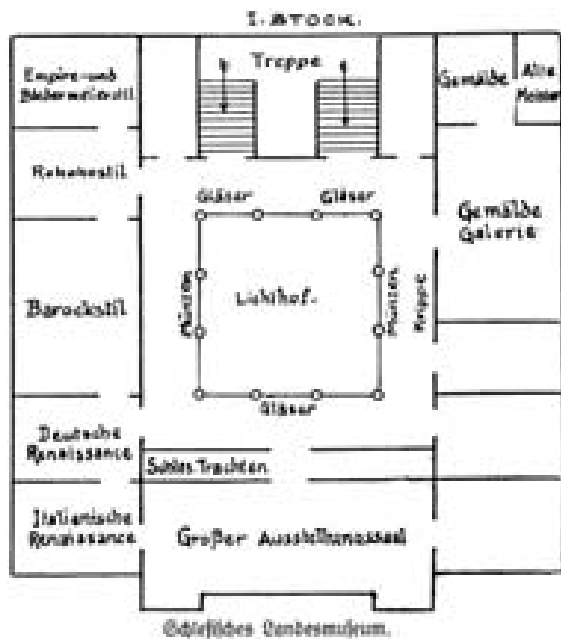
<sup>9</sup> *Opavský týdeník* č. 68, 2. září 1903, s. 3.

<sup>10</sup> Knihovna gymnazijního muzea sídlila od roku 1854 v budově minoritského kláštera a v dubnu 1945 byla zničena požárem budovy.

<sup>11</sup> Od roku 1922 byly činy pokusy převést gymnazijní muzeum pod Zemi slezskou, ale situace tohoto muzea se vyřešila až v roce 1939 při sloučení opavských muzejních institucí a vytvoření Říšského župního muzea. K architektonické studii bratří Oskara a Eugena Felgelů, v srpnu 1903 vystavené v muzeu, ŠOPÁK, Pavel. *Návrh dostavby výstavní budovy Slezského zemského muzea v Opavě z roku 1903. Vlastivědné listy* 1996, roč. 22, č. 2, s. 33–34.

<sup>12</sup> *Zemský archiv v Opavě, fond Zemský stavební úřad Opava, inv. č. 1, Soupis a ocenění nemovitostí Země slezské, stav k 1. červenci 1928.*

<sup>13</sup> ŠEFČÍK, Erich. *Přehled vývoje opavských muzeí v letech 1814–1938. Časopis Slezského muzea, série B (ČSM-B) 1984, roč. 33, s. 19.*



Obr. 4: Dispoziční řešení muzea kolem roku 1930, patro. Reprodukce Anton Grüner, *Neuer Führer durch Troppau und Umgebung, Troppau 1932*, s. 49 (reprodukt foto Petra Kuklová).

**14** KARGER, Viktor. *Předhistorické bádání ve Slezsku a výstava před- a prehistorických starožitností v Zemském muzeu slezském*. *Věstník Zemského muzea v Opavě 1922*, roč. 1, s. 7–31; strukturu muzea podává GRÜNER, Anton. *Neuer Führer durch Troppau und Umgebung, Troppau 1932*, s. 45–53, zde i schematické rozvržení místnosti.

**15** První zprávu o obnově muzea přinesl Opavský věstník, viz *Základy Zemského muzea v Opavě*. *Opavský věstník 1945*, roč. 1, č. 56 (6. října), s. 1.

**16** *Zemský archiv v Opavě, fond Zemský národní výbor – expozitura Ostrava*, karton 1101, inv. č. 1294.

**17** *ZA v Opavě, Zemský národní výbor – expozitura Ostrava*, karton 1101, inv. č. 1294.

**18** *Hudební oddělení vzniklo ve Slezském muzeu až v roce 1967*.

**19** *Na projektu manželů Oehlerových je zakreslen spojovací krček na úrovni podesty hlavního schodiště, tj. novostavba by vyrostla na místě sousedního Müllerova domu*.

a Oskar Oehlerovi z Moravské Ostravy, druhou, realizovanou, v srpnu 1947 brněnský architekt Zdeněk Alexa.<sup>16</sup> Jejich pojetí se shoduje v podstatném: nerespektovali historickou tvářnost interiérů, jež navrhli renovovat ve smyslu jejich purizace. Vzniklo

zvláštní, pro výraz objektu dodnes určující napětí mezi hmotnou historizující obálkou s architektonicky subtilně členěnou strukturou a mezi „prázdným“ interiérem, jehož dispoziční rozvrh byl sice zachován (byly odstraněny jen některé dělící příčky, což umožnilo zvětšit příliš těsné expoziční prostory), avšak jeho tvářnost vzala definitivně zasně. Sama purizace ovšem nebyla nejdůležitějším motivem: tím se mělo stát využití objektu výlučně pro přírodovědecké sbírky, jak je zakresleno v dispozici muzejní budovy z dubna 1946 od stavitele Otakara Slovácčka a znovu u Zdeňka Alexy. Počítalo se s představou, že muzeum bude sloužit pouze přírodovědě, a to včetně depozitářů, pracoven a badatelný. Vyčázelo se ze soudobé moderní představy, že muzejní budova neslouží pouze jedné z muzejních funkcí, tj. prezentaci, nýbrž pod jednou střechou soustředí veškeré muzejní činnosti: parter měl naležet mineralogii a paleontologii, patro botanice, entomologii a zoologii, počítalo v to vždy expozice, depozitáře, pracovny i samostatné badatelný.<sup>17</sup>

Tento originální, byť neproveditelný koncept formuloval Karel Černohorský, který přišel do Opavy hned na jaře 1945 a pokusil se u politických činitelů prosadit reorganizaci Zemského muzea, spočívající v nastolení nové koncepce distri-

buce muzejních sbírek a navazujících činností, kterou musíme dodnes obdivovat pro její radikálnost a velkorysost. Zemské muzeum mělo mít čtyři organizační celky: 1) tzv. zemskou obrazárnu, což by byla stálá expozice uměleckých děl a historických zbraní, obohacená o depozitum ministerstva školství a národní osvěty, resp. Národní galerie v Praze; ta by sídlila na zámku v Hradci u Opavy, který by se stal integrální součástí Zemského muzea; 2) Přírodovědecké muzeum, umístěné v opravené historické muzejní budově; 3) muzeum vlastivědného typu, tj. zahrnující materiál z prehistorie, národopisu, numismatiky, kulturní historie a literární a hudební archiv,<sup>18</sup> jež by bylo soustředěno v novostavbě, resp. v přístavbě muzejní budovy;<sup>19</sup> 4) konzervátorsko-restaurátorské dílny.

Po roce 1948 došlo k radikální změně tohoto programu, a to především z důvodu opuštění koncepce zemské obrazárny.<sup>20</sup> Následující politický a ekonomický vývoj navíc omezil investice natolik, že za své vzala i představa dostavby muzejní budovy, a tak jediným pozitivem přelomu čtyřicátých a padesátých let bylo převzetí muzejních sbírek pod ochranu státu.<sup>21</sup> Muzeum však nadále bylo ve stavu provizoria: využívalo různé objekty v Opavě coby depozitáře a pro expoziční účely někdejší Janottovu vilu. Uplynulo totiž plných deset let od válečného zničení, než byla obnovena muzejní budova otevřena.

Instalace stálé expozice proběhla po etapách: dne 16. prosince 1954 hlásil ředitel muzea Bohumír Sobotík nadřízeným orgánům, že je hotova první část expozice (přírodověda a archeologie), následovala instalace druhé části (společnost v letech 1200–1600) a do 30. dubna 1955



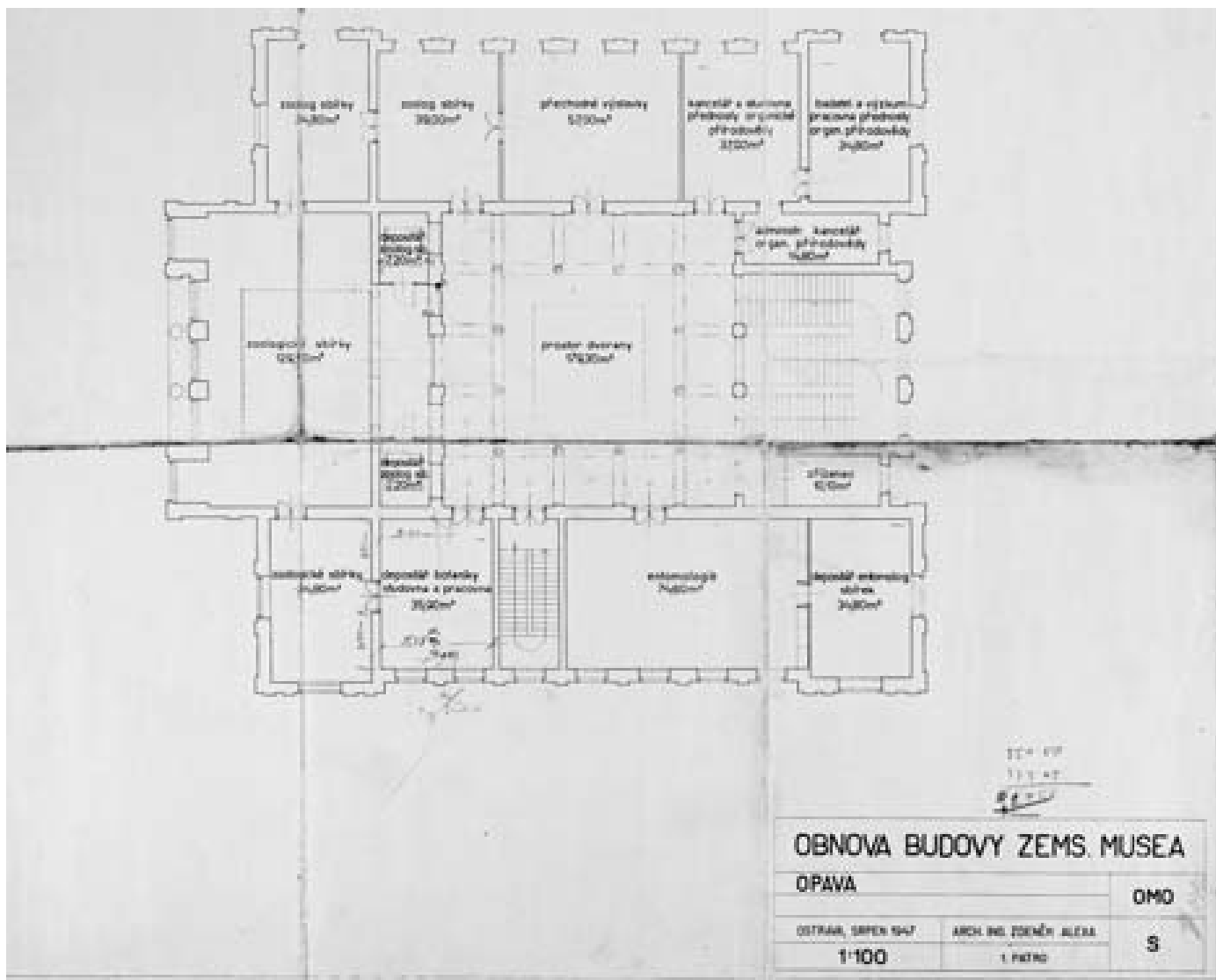
byla dokončena třetí etapa, postihující vývoj společnosti v letech 1620–1955. Veřejnosti se budova otevřela 8. května; její otevření bylo spojováno s oslavami 10. výročí osvobození Československa.<sup>22</sup> Vývojový model, aplikovaný v přírodovědě, se důsledně uplatnil také v prezentaci společenskovední oblasti. Tento základní obsahový záměr posílilo řazení místností v enfiládě s jednotnými vitrínami a panely. Jen minimálně, spíše pro ilustraci tezí vývojového schématu, se v expozici uplatnily originální artefakty; větší prostor dostaly grafy, plány, mapy a texty, protože právě didaktičnost byla oceňována jako důležitá hodnota. Řazení místností v bočních traktech umožňovalo toto pojetí bez obtíží, naopak v prostoru pod kopulí, který byl ponechán bez vložené stropní konstrukce, odpovídající úrovni stropu Lichtenštejnského sálu, vznikl zbytečně převýšený a současně přesvětlený prostor, v němž nebylo možné regulovat denní světlo a současně ani jej účinně osvětlit světlem umělým. Zde byly instalovány ukázky

středověkého umění slezské provenience a renesanční a barokní pokoj, což kontaminovalo dva odlišné způsoby prezentace děl: galerijní (sekce se středověkými plastikami) a muzejní, kde uměleckohistorický materiál byl podřízen záměru poučit diváka o podobě obytného interiéru v různých slohových obdobích. Základní nedostatek muzea spočíval v tom, že jeho pracoviště byly organizovány podle povahy hmotného materiálu, naproti tomu historické pracoviště, garantující komplexní historický výklad, jak jej expozice skýtala, zcela chybělo a vzniklo až v roce 1960 (ostatně historickou osnovu libreta nekoncepoval pracovník muzea, nýbrž pracovník Státního archivu v Opavě – archivář Adolf Turek).<sup>23</sup> Prezentace jednotlivých společenskovedních pracovišť vyžádala podrobnější komentář autorů v odborném tisku<sup>24</sup> i různé formy publicistické reflexe,<sup>25</sup> jejichž společným jmenovatelem bylo přesvědčení, že vzdor četným metodickým a obsahovým výtkám byla v Opavě dána k užívání veřejnosti mo-

*Obr. 5: Opava, výstavní budova Slezského zemského muzea, tzv. Lichtenštejnský sál, kolem 1930, SZM, foto-pracoviště, inv. č. C38-1.95 (foto anonym).*

**20** ZA v Opavě, KNV Ostrava, inv. č. 361.5, karton 988, Průvodní zpráva k rozpočtu Zemského muzea v Opavě na rok 1947. Problematika výtvarného umění a jeho prezentace v rámci všeobecné vlastivědné expozice vedla k užší spolupráci se státním zámekem v Hradci nad Moravicí, jemuž Slezské muzeum poskytlo řadu zápůjček pro zámeckou obrazárnu a expozici historického porcelánu. O peripetiích viz ŠOPÁK, Pavel. Prezentace výtvarného umění ve Slezském zemském muzeu – východiška, stav a perspektivy. In: 66. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 2010, s. 60–69.

**21** FICEK, Viktor. Zestátnění zemského muzea v Opavě, Slezský sborník 1949, roč. 47, s. 284–285.



Obr. 6: Dispoziční rozvrh patra muzejní budovy, Zdeněk Alexa, srpen 1947, ZA v Opavě, ZNV Ostrava – expozitura, karton 1101, inv. č. 1294 (reprofoto Kateřina Bilová).

**22** Zemský archiv v Opavě, fond Krajský národní výbor Ostrava, II. vrstva, karton 598. – Autory libreta byli Adolf Turek, Eva Christová a Zdenka Bužgová. Vernisáž dne 7. května 1955 popisuje BITTNER, Eustach. Otevření výstavní budovy Slezského muzea v Opavě. Časopis Slezského muzea, série B (ČSM-B) 1954–1955, roč. 4, č. 1, s. 58, fotografie z expozice a komentář PODEŠVOVÁ, Hana. Slezské muzeum otevřeno. Radostná země 1955, roč. 5, č. 2, s. 60–62.

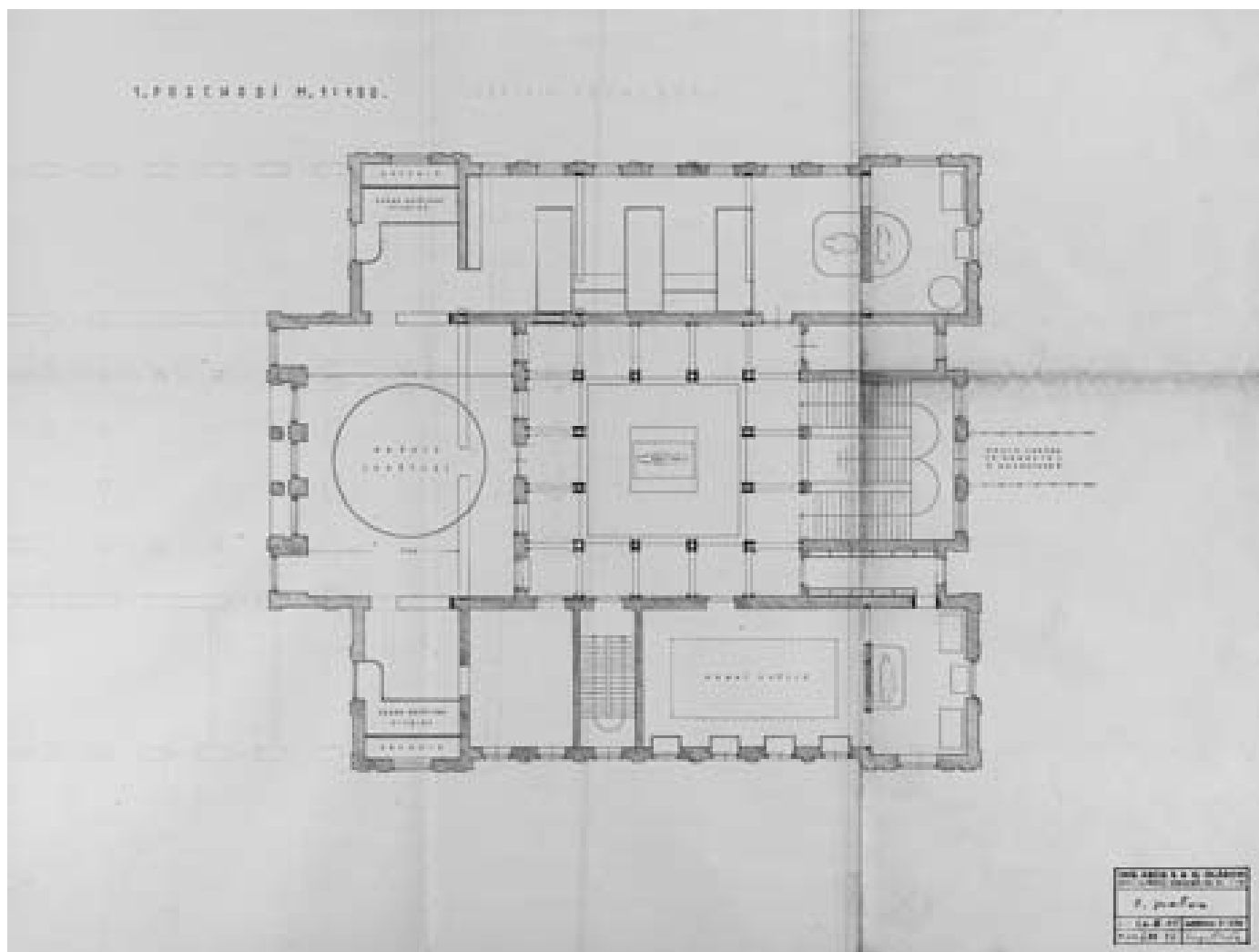
**23** BAKALA, Jaroslav. Deset let historického oddělení Slezského

muzea. Celostátní setkání muzejníků z celé republiky, jež v Opavě proběhlo počátkem července 1956, na tuto expozici kriticky reagovalo, jakkoliv ji současně jako celek přijalo pozitivně.

V šedesátých letech 20. století zaznamenalo Slezské muzeum nebývalý vzrůst intelektuální činnosti – a současně rapidní úbytek návštěvníků muzea. Obecně se soudilo, že je tomu tak proto, že stálá expozice morálně zastarala a návštěvníky již neláká (v roce 1961 byl reinstalován závěr expozice s materiálem z nejmladších období<sup>26</sup>). Jistě to byla pravda, jelikož didaktičnost a násilné marxistické pojetí, uplatněné ve stálé expozici, přece jen poněkud odrazovalo. Bohužel, vzepětí těch let se nepromítlo do nové stálé expozice, protože muze-

um prioritně řešilo jiný expoziční prostor – Památník Petra Bezruče, který byl spolu se srubem Petra Bezruče na Ostravici v bezručovském roce 1967 otevřen po náročné a nákladné rekonstrukci. Instalace památníku byla obecně přijímána za *experimentální* a svým pojetím nabízela srovnávání s některými podobnými expozicemi (např. s Etnografickým ústavem v Brně), spojujícími estetický zážitek a moderní techniku a komplexní servis návštěvníků. Právě důraz na experiment ve smyslu výtvarném i obsahovém se uplatnil i v přípravných pracích na nové stálé expozici. V červenci 1969 byl na jednání ústavní rady přímo vznesen požadavek, aby „nová expozice byla velkou, celostátní a experimentální záležitostí“,<sup>27</sup> ovšem toto přání, které mělo být korunováno novou expozicí, připravenou již k jubilejnímu roku 1974,





na který připadalo 160 výročí vzniku Gymnazijního muzea, pouze předjímalo události, jež přinesl až počátek osmdesátých let.

Teprve v září 1972, až pro provedení stranických prověrek, byl vědeckou radou Slezského muzea projednán ideový návrh a rozpočet nové expozice. Koncept sledoval vývojový model (v elaborátu čteme věty typu „botanická část... bude vycházet z nejnovějších názorů na fylogenetický vývoj rostlinstva“), jak tomu bylo u expozice z roku 1955: parter náležel přírodovědě, patro společenským vědám. V přízemí se sešly geologie, mineralogie, paleontologie, botanika, entomologie a zoologie, patro náleželo společenskovědní části, u níž bylo deklarováno, že „nebude vycházet ze struktury oborů, zastoupených v odboru společenských věd a ze snahy o uplatnění co největšího množství sbírkového materiálu,“ nýbrž bude to „komplexní expozice, která bude

zachycovat sběrnou oblast Slezského muzea v jejím vývoji.“ Tu mělo postihnout pět relativně samostatných expozičních celků: 1) pravěká společnost, 2) vývoj výrobních sil ve Slezsku před industrializací, 3) vývoj třídních vztahů ve Slezsku, 4) vývoj umění v oblasti Slezského muzea a 5) současnost. Vzdor deklarované snaze o komplexnost je patrné, že oddělení 1 prezentovalo archeologii, oddělení 2 etnografii, čtvrté dějiny umění a tu a tam se potkával neutrální historický materiál.<sup>28</sup> Obtíž byla opět v absenci atraktivního historického materiálu (muzeum se ve své společenskovědní části přece jen jevilo být především muzeem tradičního pojetí 19. století, tj. orientovaným na materiální kulturu, zastoupenou svazkem archeologie, etnografie a dějin umění, a umělecko-historická sekce dokonce připomínala exkluzivitu bez provenienční souvislosti ke Slezsku).

**Obr. 7:** Dispoziční rozvrh patra muzejní budovy s vestavěnými vitrínami a světlíky, Elly a Oskar Oehlerovi (Olárovi), březen 1947, ne-realizováno, ZA v Opavě, ZNV Ostrava – expozitura, karta 1101, inv. č. 1294 (reprofoto Kateřina Bilová).

muzea. Informace Slezského muzea 1970, č. 5, s. 8–14.

**24** Referáty Zdeňka Tesaře, Josefa Dudy, Lumíra Jišla, Evy Christové, Zdenky Bužgové a Bohumila Sobotíka otištěné ve Sborníku materiálů z 2. celostátní konference Svazu českých muzeí a Svazu slovenských muzeí, Opava 3.–8. července 1956, Opava 1957, s. 22–53; JISL Lumír. Instalace pravěkých sbírek Slezského muzea v Opavě, Archeologické rozhledy 1956, roč. 8, s. 215–216 a 250–251.

**25** Pokus zábavnou formou přiblížit novou expozici je text Jaroslava Břustka, viz BŘUSTEK,

Jaroslav. *Nebojte se musea!* Červený květ 2, 1957, č. 7, s. 178–179.

**26** Kriticky se ke koncepci vyjádřil MYŠKA, Milan. Na okraj nové expozice kapitalismu a výstavby socialismu. Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B) 1962, roč. 11, s. 126–130. Myškoví vadila disproportion – pro období 19. a 20. století požadoval daleko větší prostor, než který tato epocha získala – a statičnost např. absencí grafů a statistik, jak by lépe odpovídalo metodickému progresu v soudobé historické vědě.

**27** Byla ustavena pracovní skupina pro zpracování ideového scénáře, tvořená Evou Klimešovou (vedoucí), Evou Purkyňovou, Zdenkou Vachovou a Dušanem Kopou. PLAČEK, Vilém. Slezské muzeum v druhé polovině šedesátých let (1966–1970). Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B) 1984, roč. 33, s. 66.

**28** Zemský archiv v Opavě, fond Severomoravský krajský národní výbor Ostrava, odbor kultury, karta 11, inv. č. 48, sign. 456.1.

**29** Projekt interiéru zpracoval ing. arch. Zdeněk Lang a jeho kolektiv, k 1. lednu 1978 byla v Slezském muzeu ustavena expoziční skupina z fotografů, řemeslníků a pomocného materiálu, v jejím čele stanul Karel Boženek. PLAČEK, Vilém. Nová základní expozice Slezského muzea. Vlastivědné listy 1982, roč. 8, č. 1, s. 1–3.

**30** JANČÍK Jaromír, URBANEC, Jiří. Obnova kupole na výstavní budově Slezského muzea. Vlastivědné listy 1985, roč. 11, č. 2, s. 23.

V říjnu 1976 dokončili pracovníci Slezského muzea třetí podobu libreta a teprve další rok, v říjnu 1977, byla původní expozice z roku 1955 likvidována. Během prvního pololetí 1978 byl zpracován technický scénář, od 3. března 1980 se započalo se stavbou proudnicových vitrín a teprve po 13. únoru 1981, kdy okresní stavební podnik předal stavebně dokončenou budovu k realizaci expozice, se mohlo začít s instalací. Počátek instalace připadl na 15. duben téhož roku, ta si vyžádala měsíc intenzivní práce a v polovině května 1981 mohla být otevřena veřejnosti.<sup>29</sup>

Záhy po otevření byla budova opět uzavřena, aby se realizoval nejambicióznější projekt poválečné obnovy budovy – zbudování kopule a osazení restaurované sochy génia.<sup>30</sup> Naddimenzovaná konstrukce a otevření stropu sálu do prostoru kopule – původní kopule byla totiž dřevěná a nesloužila jako lucerna nad plochostropým Lichtenštejnským sálem – si vynutilo zesílení vertikálních konstrukcí a současně v následujícím provozu zapříčinilo značné tepelné úniky vinou otevření stropu do kopule. Z hlediska estetického výrazu nejzávažnější proměnou prošla jihovýchodní sekce, do níž byla vpravena část nákladního automobilu Tatra, připomínající kopřivnickou automobilku a její pravidelnou účast na závodech Paříž–Dakar. Požadovaný experimentální charakter expozice zesilovalo uplatnění holografie, do níž byly převedeny naturfakty i umělecká díla. Kolekce holografií doplňovala prostor k edukaci, zaměřený na poznávání muzeí Severomoravského kraje.

Po roce 1989 byly postupně jednotlivé části zrušeny (zvl. stálá expozice archeologie), aniž by byla nastolena jakákoliv nová významová a současně estetická

kvalita. Tehdejší vedení Slezského zemského muzea ostatně ani nebylo schopno formulovat koncepci využití budovy a současně ji dovést do zdárného konce, a tak po celé polistopadové období do roku 2010 byla muzejní budova ve stavu permanentního provizoria. V podstatě šlo o prosté vystěhování vitrín z roku 1981, čímž vznikly prázdné prostory s bílými zdmi, zalitými světlem ze zářivek, kde se pro výstavy užívalo typového výstavního fundusu drobného, tj. naprosto neodpovídajícího měřítka. Přírodovědná část expozice byla zčásti reinstalována v původním mobiliáři v letech 1995–1996, ovšem jen v souvislosti s havarijním stavem části budovy. První patro nad přírodovědeckou expozicí bylo využito pro výstavu pozdní gotiky (1999), ale jen proto, že muzeum nemělo jiný vhodný prostor. Nadto exponáty zde zůstaly více než deset let jako náhrada za neexistující společenskovední expozici. I když v roce 1996 došlo k reinstalaci etnografie, byl v pojetí připomínajícím 19. století (tzn. důraz byl položen na prezentaci krojů jednotlivých etnografických oblastí), využito se zase jen vitrín z roku 1981. V sále pod kopulí byla proměněna umělecko-historická expozice, která sice opustila didaktické řazení materiálu podle stylových epoch do stylizovaných interiérů v kójiích, avšak i její uspořádání vyznívalo nevhodně: drobné předměty v proporčně nevyhovujícím výstavním fundusu se ocitaly v kontrastu vůči rozlehlé prázdnosti sálu; obrazy bez kritického výběru byly zavěšeny na sloupy, aniž by byl zachován dostatečný odstup apod. V této podobě muzeum zůstalo do 2. října 2010, kdy bylo definitivně uzavřeno před poslední rekonstrukcí, započatou 17. prosince téhož roku.

Změny, jimiž budova v letech 2010–2012 prošla, jsou naprosto zásadní a pro jejich

složitost je lze shrnout jen v bodech: 1) poprvé je pro prezentaci užito suterénu, který náleží přírodovědné expozici (sekce *Příroda Slezska*); 2) prostory parteru a patra jsou řešeny tak, aby vznikl opticky konstantní prostor, pro jehož výraz je určující úplné uzavření oken okenicemi, tónování stěn v několika stupních šedí a zelení a bodové nasvícení předmětů a vitrín; 3) v parteru byla skleněnou příčkou z výstavního sálu (sekce *Křídla myšlenek*) vydělena část pro edukaci; 4) poprvé od roku 1981 byla obnovena enfiláda místností v patře, což umožňuje procházet všemi místnostmi patra (sekce *Encyklopedie Slezska*); 5) arkády z prostoru pod kopulí směrem do dvorany, jež byly při rekonstrukci v roce 1981 otevřeny, byly opět uzavřeny s ponecháním dveřního otvoru v ose, což umožňuje vyžít ochozu dvorany k časovým výstavám nezávisle na stálé expozici; 6) původně dřevěné výplně dveří z roku 1955 byly ve výstavních prostorách nadzemních podlaží nahrazeny celoskleněnými; 7) do enfilády místností v patře byla vložena průběžná galerie, zpřístupněná dvěma schodišti v koncových sekcích, umožňující prohlížení místností a předmětů v nich shora a současně v plochých přízdných vitrínách i prezentaci drobnějších artefaktů přímo na galerii. Prostorové kontinuity galerie bylo užito pro prezentaci historie českého Slezska v časovém závěru od pravěku do 20. století (sekce *Historie Slezska*). A co je nejdůležitější a vyžadovalo by samostatný komentář, instalace nové zemské expozice poprvé od roku 1981 připomněla nutnost koncepčního řešení opavské muzejní budovy jako jednoho významového i výtvarného celku.<sup>31</sup>

## Literatura

- BAKALA, Jaroslav. Deset let historického oddělení Slezského muzea. *Informace Slezského muzea* 1970, č. 5, s. 8–14.
- BERTHOLD, Karl. *Schlesiens Landesvertretung und Landeshaushalt*. Troppau 1909, s. 105–116.
- BITTNER, Eustach. 90 let výstavní budovy Slezského muzea v Opavě. *Numismatický dopis* 1985, roč. 29–32, s. 3–5.
- BITTNER, Eustach. Otevřené výstavní budovy Slezského muzea. *ČSM-B* 1954–1955, roč. 4, s. 58.
- BRAUN, Edmund Wilhelm. *Tätigkeitsbericht über die Jahre 1910–1912. Zugleich als Erinnerungsschrift an die Erweiterung und Neuaufrichtung der Museums-Sammlungen*. Troppau 1913.
- DRŽKOVIC, Valentin. Valentin Držkovic a Opava, *Opavsko* 5, 1961, květen, s. 17–18. *Festschrift aus Anlass der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes* 27. October 1895, herausgegeben vom Museums-Curatorium, Troppau 1895.
- FICEK, Viktor. Zestátnění zemského muzea v Opavě. In: *Slezský sborník* 1949, roč. 47, s. 284–285.
- GRÜNER, Anton. *Neuer Führer durch Troppau und Umgebung*. Troppau 1932.
- HÖß, Karl. *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst*. Wien: Anton Schroll & Co. 1908.
- CHRISTOVÁ, Eva. Expozice starších dějin ve Slezském muzeu. In: *Sborník materiálů z 2. celostátní konference Svazu českých muzeí a Svazu slovenských múzeí*, Opava 3.–8. července 1956, Opava 1957, s. 38–41.

**31** Text vznikl v rámci řešení grantu GAČR P409/12/0048, jehož držitelem je Slezské zemské muzeum.

- JANČÍK Jaromír – URBANEC, Jiří. Obnova kupole na výstavní budově Slezského muzea. *Vlastivědné listy* 1985, roč. 11, č. 2, s. 23.
- JISL Lumír. Instalace pravěkých sbírek Slezského muzea v Opavě. *Archeologické rozhledy* 1956, roč. 8, s. 215–216 a 250–251.
- KARGER, Viktor. Předhistorické bádání ve Slezsku a výstava před- a prehistorických starožitností v Zemském muzeu slezském. *Věstník Zemského muzea v Opavě* 1922, roč. 1, s. 7–31.
- KLIMEŠOVÁ, Eva. Vznik a počáteční vývoj Uměleckoprůmyslového muzea v Opavě (1883–1918). *Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B)* 32, 1983, s. 1–23.
- MYŠKA, Milan. Na okraj nové expozice kapitalismu a výstavby socialismu. *Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B)* 1962, roč. 11, s. 126–130. *Opavský týdeník* č. 43, 6. června 1891, s. 3; č. 68, 2. září 1903, s. 3.
- PLAČEK, Vilém. Nová základní expozice Slezského muzea. *Vlastivědné listy* 1982, roč. 8, č. 1, s. 1–3.
- PLAČEK, Vilém. Slezské muzeum v druhé polovině šedesátých let (1966–1970). *Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B)* 1984, roč. 33, s. 45–77.
- PODEŠVOVÁ, Hana. Slezské muzeum otevřeno. *Radostná země* 1955, roč. 5, s. 60–62.
- ŠEFČÍK, Erich. Přehled vývoje opavských muzeí v letech 1814–1938. *Časopis Slezského muzea, série B (ČSM–B)* 1984, roč. 33, s. 19.
- ŠOPÁK, Pavel. Návrh dostavby výstavní budovy Slezského zemského muzea v Opavě z roku 1903. *Vlastivědné listy* 1996, roč. 22, č. 2, s. 33–34.
- ŠOPÁK, Pavel. Presentace výtvarného umění ve Slezském zemském muzeu – východiska, stav a perspektivy. In: 66. *Bulletin Moravské galerie v Brně*. Brno 2010, s. 60–69.

# Chalupa Jana Herbena od Jana Kotěry: interpretace a možnosti prezentace

Ladislav Zikmund-Lender

*The article reviews general characteristics of historic house museums in the Czech lands using an example of Jan Herben's villa in Hostišov. The author brings general interpretation of this architectural monument of early modern architecture and mentions its context of contemporary ideas, artistic and architectural contexts. On this basis, the author formulates general principles of creation of museum permanent exhibitions in the Czech historic house museums. He tracks these theses from completely general questions – what role are the contemporary historic house museums supposed to play in today's society, what is the motivation to visit them and how are they distinguished from other monuments and sites – to very specific instructions how to present a small, provincial, beautiful and memorial house in the future.*

**Keywords:** *Early Modern Architecture, Museology, Jan Kotěra, Theory of Architecture, Presentation of Architecture*

**V**e své knize *Hra na krásný život* píše Helena Lorenzová pozoruhodnou charakteristiku poosvičenského, v zásadě moderního člověka: „Moderní člověk se již neupínal k věčnosti, ale snažil se prožít dlouhý a krásný život na tomto světě, neodříkal si úspěchu, bláhobytu a jiných světských požitků.“<sup>1</sup>

Památky typu moderní vilové architektury a jejich zpřístupňování v posledních deseti až patnácti letech totiž neplní funkci jakési historické šmíry, nepatřičného nahlížení do soukromí těch, kteří o tom již nemohou rozhodnout, jak může znít jejich kritika. Plní funkci především monumentů, hmotných kulis k podobným životním hodnotám, jaké dnes sdílíme. Mají fakticky legitimizovat, že se stejně jako ti, kteří si nechali tyto domy postavit, snažíme prožít dlouhý a krásný život na tomto světě, neodříkáme si obklopování se krásnými i spotřebními předměty, které nám mají život ulehčit a zpříjemnit.

Když Konrad Paul Liessmann píše o tom, že náš každodenní život určuje

přítomnost věcí, myslí tím dnešní zbožštění předmětů, věcí, jejichž univerzum se před námi od ranního otevření očí po večerní usnutí vyjevuje.<sup>2</sup> *Žití předměty* je posunem od výroku Waltera Benjamina, že žít znamená zanechávat stopy.<sup>3</sup> Navštívíme-li historické vily, domy-muzea<sup>4</sup>, kde nám muzejní pracovníci nainstalovali dojem, že původní obyvatelé právě odešli někam na procházku a my si jejich obydlí zatím můžeme prohlédnout, zároveň přicházíme uctít předměty, které jsou zde nainstalovány jako doklad každodenního života jejich majitelů a které máme společné: šaty, boty, šperky, knihy, spotřebiče..., ale zároveň přicházíme zatoužit po předmětech, které nemáme a chtěli bychom mít, nebo nemáme, protože již nejsou aktuální. Přicházíme poznat skrz předměty (nikoli skrz nehmotné hodnoty), jak se životní zkušenost předků lišila a v čem byla stejná.

Je tato idea podobných domů-muzeí správná? Pokud ne, k čemu by měla směřovat její revize a jakými konkrétní-

**1** Lorenzová, Helena. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860.* Praha: Ústav dějin umění AV ČR 2005, s. 7.

**2** Srov. Liessmann, Konrad Paul. *Univerzum věcí: K estetice každodennosti.* Praha: Academia 2012, s. 12–13.

**3** Srov. Benjamin, Walter. *Paris, Capital of the Nineteenth Century. In: Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings.* New York: Schocken Books 1986, s. 155.

**4** Srov. více Zikmund-Lender, Ladislav (ed.). *Důmuzeum: Historic House Museum v České republice.* Praha: FOIBOS BOHEMIA, o. p. s., 2010; Zikmund-Lender, Ladislav. „Historic House Museum“ v ČR? *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 47/2009, č. 2, s. 30–35; Matějková, Lucie. *Skrytý potenciál housemuzeí (příklady ze Spojených států).* *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 48/2010, č. 1, s. 50–55 ad.

**Ladislav Zikmund-Lender**  
Národní památkový ústav  
Ústřední pracoviště  
zikmund-lender@up.npu.cz,



Fotografie chalupy Jana Herbenová, po 1902. Rodinný archiv Anny Herbenové.

**5** Srov. Zahradníček, Tomáš. *Objevení České Sibiře: Chalupář Jan Herben v Hostišově. Dějiny a současnost, kulturně historická revue, roč. XXIX/2007, č. 2, s. 16–19.*

**6** Srov. Gaudeková, H. *Sochařská výzdoba Peterkova domu. In: Zikmund-Lender, Ladislav (ed.) Kotěra rulez! Praha: FOIBOS BOHEMIA, o. p. s., 2010, s. 6–13.*

**7** *Ačkoli na plán vepsal Kotěra věnování „Pro B. Herbenovou“ (Bronislava Herbenová byla Herbenova manželka).*

**8** *Naposled srov. Hermanová, H. Herbenova vila. In: Švácha, Rostislav. Slavné vily Středočeského kraje. Praha: FOIBOS, 2010, s. 110–113, srov. též Hermanová, Hana – Potůček, Jakub – Jirátková, Kristýna a kol. Rodinné domy Jana Kotěry. Praha: FOIBOS 2011.*

**9** Srov. Kotěra, Jan. *Práce má a mých žáků 1898–1901. Praha: A. Schroll, Unie Vilím 1901.*

**10** Srov. Wirth, Zdeněk. *Jan Kotěra (1871–1923). Praha: S. V. U. Mánes 1926.*

**11** Srov. Vančura, Vladislav. *Místřův příbytek. Panorama, literární měsíčník nakladatelství Družstevní práce č. 7/1939 (září), s. 112.*

**12** Srov. Zahradníček, Tomáš. *Objevení České Sibiře: Chalupář Jan Herben v Hostišově. Dějiny a současnost, kulturně historická revue, roč. XXIX/2007, č. 2, s. 17–18.*

mi prostředky ji naplňovat a prezentovat? Zodpovězení těchto otázek se pokusím ilustrovat na příkladu vily Jana Herbenová v Hostišově, jež byla postavena architektem Janem Kotěrou a stavitelem Emanuelem Vrzalem v roce 1902 a momentálně stojí na křižovatce své budoucnosti – zda bude směřovat k rekonstrukci a případnému zpřístupnění, nebo bude dál pustnout a upadne postupně v zapomnění.

### **Křižovatky minulé i současné**

Spisovatel Jan Herben jezdil do Hostišova u Votic na letní byt již před rokem 1902<sup>5</sup>. Protože si tento kraj zamiloval, rozhodl se zde postavit vlastní chalupu. O její návrh požádal architekta Jana Kotěru, který se právě usídlil v Praze jakožto očekávaná síla a vůdčí osobnost, která vyvede českou architekturu ze stínů formalismu a historismů. Jan Kotěra čerstvě překvapil nepřipravenou Prahu svým domem na Václavském náměstí pro Františku Peterkovou<sup>6</sup>. Kotěra pro Herbenová<sup>7</sup> vyvedl skicu domku, která zahrnovala nárys východní, jižní a západní fasády a půdorys přízemí. Tento ná-kres dle tradované historie<sup>8</sup> převzal místní stavitel Emanuel Vrzal, zjednodušil ho a stavbu realizoval. Kotěru zjednodušený výsledek patrně příliš neza-ujal, protože vilu sám neuváděl mezi své práce<sup>9</sup> a nebyla zahrnuta ani na Kotěrově posmrtné výstavě v roce 1926<sup>10</sup>.

Ve své době se však vila stala „středem kraje“<sup>11</sup> České Sibiře, jak byla oblast

nazývána. Herben jí poskytl patřičnou propagaci. V roce 1907 vydal knihu s názvem *Hostišov* s originálními ilustracemi Augusta Sedláčka, později s ilustracemi Jaroslava Panušky. Vila se stala jakýmsi „poutním místem“ realistické generace, jejíž časopis *Čas Herben* vedl, ale též díky návštěvám Tomáše Garrigue Masaryka proslula jako „centrum Masarykova kultu v kraji“<sup>12</sup>.

Herbenova chalupa se příliš nelišila od dalších projektů rodinných domů Jana Kotěry z prvních let dvacátého století. Interiér byl maximálně účelný, akorát dostačující ke své funkci, žádný efekt ani monumentalita. V přízemí se nacházela kuchyň, velká víceúčelová místnost a slavnostní/parádní pokoj. V patře byly tři pokoje. Schodiště bylo potlačeno pouze na svou účelovou podobu, koncept patrové schodišťové haly Kotěra si ce naznačil ve dvou příbuzných projektech – Trmalovy vily (1902–3) a Peiskerovy chalupy (1902, nerealizováno), ale opravdu reprezentativní, formální haly nalezneme až ve vrcholných projektech Suchardovy nebo Markovy vily. Dispozice patra byla velmi podobná podkroví Peiskerova domu, kde se nacházel letní pokoj orientovaný na východ, zatímco v Herbenově vile je letní pokoj ve štítě orientovaný na jih.

Nijak velkorysá vnitřní dispozice domu připadala třeba Antonínu Slavíčkovi, který do Hostišova taktéž zajížděl a byl Herbenovou chalupou po jejím dostavění spíše rozladěn, jako „těsný a málo sličný“<sup>13</sup>. Tomáš Zahradníček tak vyvozoval určitý Herbenův asketismus, avšak jednalo se spíše o formální asketismus Kotěřův, vyjádřený v jeho převratném textu *O novém umění*: „Tvoření prostoru a konstrukce musí být důvodem pro nové hnutí a nemůže [jimi] být

jejich tvar a forma ozdoby; první jsou vlastní pravdou, poslední je vyjádřením pravdy.“<sup>14</sup> Vladislav Vančura o Herbenově vile napsal: „Snobové, zvědavý lid turistický a na místě nikoliv posledním dobří čtenáři postávají čas od času před hostišovským domem Jana Herbena. A protože má ten dům přívětivé strážce, přihází se, že leckdo vnikne do zahrádky a že překročí práh mistrova příbytku.“<sup>15</sup> Dům tedy sloužil už za obývacího místem Janem Herbenem jako jakýsi „památník“, turistická zastávka, kterou bylo možno navštívit. Jak je tomu dnes?

Vila v zásadě zpusťla. Sice i po roce 1948 patřila potomkům Jana Herbena, ale státní aparát do ní umístil cizí stálé obyvatele a Herbenovi mohli užívat pouze jako druhé bydlení její malou část. Z důvodu této patové situace neproběhla ani ze strany stálých nájemníků, ani ze strany faktických majitelů, kteří ale nemohli vilu obývat celou, žádná investice do opravy, přestože vilu vlastnila rodina Olgy Herbenové, významné kurátorky Uměleckoprůmyslového muzea. Díky Olze Herbenové byly ale interiéry domu naplněny sice nepůvodním, ale velmi vhodným starožitným, především biedermeierským a historizujícím nábytkem. Po její smrti v roce 1990 a po smrti jejího manžela v roce 2000 vilu zdědili rovným dílem jejich děti Ing. Anna Herbenová a RNDr. Tomáš Herben, CSc. Na celkovou rekonstrukci nemají dostatek prostředků, dům udržuje Anna Herbenová, která v objektu bydlí. Původní podoba zahrady je takřka nečitelná, fasáda omšelá, objekt je veřejnosti nepřístupný. Jak dokládají prameny, nejedná se o stav, který byl Janem Herbenem zamýšlený a podporovaný. Návrat ke kulturnímu a společenskému centru mikroregionu je však možný příklonem ke konceptu domu-muzea



tak, jak je klasifikován sekci mezinárodní muzejní organizace DEMHIST ICOM.

### **Interpretace: Kotěra/Loos/Wright/Corbusier**

DEMHIST ICOM klasifikuje podobné domy-muzea do různých kategorií<sup>16</sup>. Pro Herbenovu vilu se jí hodí hned celá řada – Herbenova vila je dům významné osobnosti, krásný dům, tedy architektonicky či umělecky hodnotný, dům skromný, kam se řadí chalupy či farmy, ale též částečně dům historických událostí, díky návštěvám významných činitelů kultury a politiky.

Především se však jedná o dům krásný, tedy architektonicky hodnotný. V následujícím oddíle jej tedy podrobíme umělecko-historické interpretaci.

Kotěrov současník a shodou okolností taktéž rodák z Brna Adolf Loos (1870–1933) často operoval s přírovnávacím architekturním k módě. Dům má být šitý na míru a pohodlný jako mužský oděv. Ženský oděv, plný ornamentu a svádění, se neslučoval s moderním civilizovaným člověkem (rozuměj mužem): „Ženský oděv probouzí nízká přání a vyzývá ke zradě lepšího já,“ psal Loos.<sup>17</sup> V této době prožíval boom novy módní výtobytek pro ženy: kalhotová sukně, která byla podle Jindřicha Vybírala sice módním výstřelkem, tedy něčím, čemu se nelze podřizovat, ale také krokem ke zrovnoprávnění pohlaví a v konečném důsledku přiblížení se mužské módě, která zohledňovala především účelnost a pohodlnost.<sup>18</sup> Loos totiž také psal, že „oblek je moderní,

*Jan Herben s manželkou na zápraží chalupy v Hostišově, kolem 1935. Rodinný archiv Anny Herbenové.*

**13** Zahradníček, Tomáš. *Objevení České Sibíře: Chalupář Jan Herben v Hostišově. Dějiny a současnost, kulturně historická revue, roč. XXIX/2007, č. 2, s. 19.*

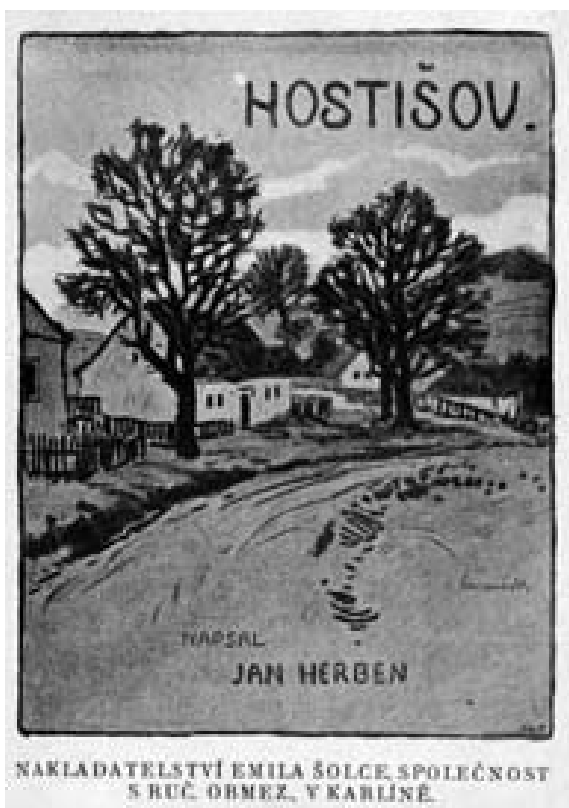
**14** Kotěra, Jan. *O novém umění (několik tezí o architektuře a uměleckém průmyslu). Volné směry IV. Praha: SVU Mánes 1900. s. 190.*

**15** Vančura, Vladislav. *Mistrův příbytek. Panorama, literární měsíčník nakladatelství Družstevní práce č. 7/1939 (září), s. 112.*

**16** Srov. Karasová, D. *Zkušenosti z několikaletého členství v DEMHIST ICOM. In: Zikmund-Lender, Ladislav (ed.). Důmuzeum: Historic House Museum v České republice. Praha: FOIBOS BOHEMIA, o. p. s. 2010, s. 9.*

**17** Vybíral, Jindřich. *Člověk s moderními nervy versus kalhotová sukně. Architekt, roč. 2000, č. 7, s. 47.*

**18** Srov. *ibidem*



Jaroslav Panuška, *Hostišov*.  
Praha: Emil Šolc, 1918

když v kulturním středisku, v nejlepší společnosti jsme středem co nejmenší pozornosti“ a měl být co nejdiskrétnější, aby se nehonil za efemérními módními trendy.<sup>19</sup> Jak ve srovnání s oděvem uspěje Kotěrovo dílo? Loosova představa účelnosti se silně rozcházel s představou wagnerovskou, z níž vzešel Kotěra: „Jsou např.

židle v pokoji prof. Wagnera krásné? Podle mého názoru ne, poněvadž já na nich špatně sedím.“<sup>20</sup> Loos však Wagnerovi přiznává toliko účelnosti, nakolik jemu samotnému připadají jeho židle v jeho příbytku účelné.

Bohužel se nám nezachovala žádná Kotěrova přirovnání architektury k oděvům, ale dochovala se řada jeho kreseb především ženských oděvů v návrzích jeho projektů. Opomeneme-li selky v kroji postávající před Národním domem v Prostějově, které měly podtrhnout u realizace onen národní podtext, dochovalo se několik dam v domácím oděvu i oděvu vycházkovém – na návrhu orientálního salonu pro Ferdinanda Tondera (1901), na návrhu nábytku pro Kamilu Heverochovou (1918) nebo návrhu Landsbergovy hrobky (1904).

Všechny tyto ženské postavy mají oděv velmi prostý, jednoduchý, účelný, ale takový, který zároveň lahodí oku a podtrhuje ženské linie. Domácí oděv na návrhu Tonderova salonu i nábytku paní Heverochové je volný, vzdušný, dávno nespazuje ženu v korzety nebo nepohodlné honzíky, ale přesto si neodpouští okrasného volánu či stuhu. Vzpomeňme na Kotěrovo tvoření samotné pravdy

a jen její vyjádření (formu), jež jsou i v případě metafory oděvů nadmíru přiléhavé. U mužského oděvu se musíme obrátit ke Kotěrovým vlastním podobenkám, jež se nám dochovaly. Jeho známá fotografie z doby kolem roku 1900 jako by byla ilustrací Loosova rčení, že „mladý muž je tehdy bohatý, má-li rozum v hlavě a dobrý oblek ve skříni“<sup>21</sup>. Kotěrova podobenka na titulní stránce pro časopis *Der Architekt* z roku 1898, kde se vyobrazil jako nahý genius architektury, dává tušit Loosův lehcemisogynní úsudek: „Krásný muž? Je jím [...] onen muž, jenž svou stavbou těla a svými duševními vlastnostmi jest nejlepší zárukou, že bude mít zdravé potomky“, oproti němuž krásná žena měla rodit, kojit a vychovávat děti.<sup>22</sup> Srovnání s Adolfem Loosem není nikterak náhodné. Jan Kotěra totiž už na začátku století použil v náznaku velmi obdobné prvky, jaké Loos o několik let později začal rozvíjet pod přiléhavým označením *Raumplan*<sup>23</sup>. Jan Kotěra využívá v případě Okresního domu v Hradci Králové (1903–1904) různé výšky stropů u uličních salonů v prvním patře a salonů do dvora a tím pádem je nutno ve vyšším patře rozdíl vyrovnat více úrovněmi podlahy a spojovacími schodišťovými stupni. Jedná se však pouze o jednu nepřilíh zásadní spojitost s Loosovým *Raumplanem*. Přesvědčivá je ale zcela realizace Markovy vily v Holoubkově (1907–10)<sup>24</sup>, kde přidává i jakýsi divadelní okulus k pozorování a, řečeno s Beatriz Colominou, také ke kontrole a k realizaci mocenských vztahů uvnitř domu, což umocňuje ve schodišťové hale ještě vnitřní konvexní *bay-window*. Příklon k *Raumplanu* v případě Markovy vily podtrhuje odlišná úroveň kulečnickového sálu, oddělená schodištěm, a utvrzuje další okenní průhled z tohoto schodiště.

**19** LOOS, Adolf. *Řeči do prázdná*. Praha: Orbis 1929, s. 57.

**20** *Ibidem*, s. 61–62.

**21** *Ibidem*, s. 55.

**22** *Ibidem*, s. 60–61.

**23** Srov. nejnověji RISSSELADA, Max (ed.). *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos / Le Corbusier*. Zlín: Archa 2012.

**24** K tomu srov. BÁLINTOVÁ, Kateřina – KREUZZIEGEROVÁ, Radmila – ŠVÁCHA, Rostislav. *Jan Kotěra – Markova vila*. 1. vyd. Praha 2003, s. 80–81; srov. též ŠVÁCHA, Rostislav. *Obnova Markovy vily od Jana Kotěry*. *Stavba* 8, 2001, s. 66–69; srov. též ZIKMUND-LENDER, Ladislav – ZIKMUND, Jiří (eds.). *Budova muzea v Hradci Králové: 1909–1913: Jan Kotěra*. Hradec Králové: Garamon 2012 (v tisku).



První příklon k podobné koncepci prostoru však můžeme vyzorovat už u Herbenovy vily v Hostišově. Obytné přízemí nám to nijak tušit nedává. Vyšší patro, které obsahuje dva symetrické pokoje vlevo a vpravo od přístupového schodiště a letní pokoj naproti němu, totiž různé úrovně naznačuje, a to bez jakéhokoli funkčního odůvodnění (kromě topného). Místnost, označovaná jako komora vpravo po vystoupení do prvního patra, má totiž vyvýšenou podlahu přístupnou po čtyřech stupních. Nejpozoruhodnější je na celé koncepci dřevěné schodiště, procházející hmotou objektu. Kotěra jako by propojil Loosův mnohem pozdější koncept prostorově velkorysého reprezentativního schodiště a schodiště servisního. Ve stísněném půdorysu obě funkce spojil a vytvořil schodiště, které se postupně zužuje a stává se nepohodlnějším, čím vyš návštěvník stoupá. Ramena schodiště se postupně zkracují a jsou příkřejší. Nastupujeme dlouhým a pozvolným ramenem po jedenácti stupních, další rameno má pět stupňů, následující rameno se sedmi stupni na další odpočívadlo je mnohem strmější a následující do atiky s osmi stupni ještě strmější. Základna schodiště se totiž s každým dalším patrem a mezi patrem zkracuje.

Ztotožnění Loosova *Raumplanu*, jenž Loos plně rozvinul až v druhé půli dvacátých let, s ranými díly Jana Kotěry však nemusí být vůbec odcizené odstupem dvou dekád – rozvinutá spojitost s loosovským *Raumplanem* byla například nedávno popsána u Reissigovy vily v Brně od architekta Leopolda Bauera z let 1901–25, tedy přibližně ze stejné doby, kdy vznikala chalupa pro Jana Herbena.



Od Loose se však Kotěra odlišuje zvláště v prvních letech dvacátého století příklonem k lidovému ornamentu. Loos v duchu dobové teorie věřil, že lidové umění a potřeba dekorovat je toliko potřebou ženskou, tedy necivilizovanou, kdežto Jan Kotěra byl toho názoru, že lidové umění je nevyčerpatelným inspiračním zdrojem pro umění „vysoké“. Kotěra přejal rejstřík, jenž využil na dřevěných prvcích svých raných domů, včetně Herbenovy vily. Západní veranda měla například stejné vyřezávané zábradlí se srdíčky, jaké měl mít třeba Peiskerův domek. Srdíčka ostatně byla ornamentem jak místně rustikálním, tak převzatým z tvorby třeba Ch. F. Voyseyho v Anglii.

Kotěra s Loosem tedy mají řadu styčných bodů, které můžeme vystopovat už právě v případě Herbenovy vily

*Detail ženské postavy, návrh hrobky Adolfa Landsberga, 1904. Archiv architektury NTM, fond 21 Jan Kotěra, položka 39.*

**25** Srov. VYBÍRAL, Jindřich. *Reissigova vila v Brně a reforma rodinného domu po roce 1900. Brno: Barrister & Principal 2012.*



*Chalupa Jana Herbena, současný stav. Foto Jiří Podrazil. Zdroj: Slavné vily Středočeského kraje. Praha: FOIBOS, 2010.*

**26** TWOMBLY, Robert W. Frank Lloyd Wright: His Life and His Architecture. John Wiley & Sons 1987, s. 52.

**27** *Ibidem.*

**28** *Ibidem.*

**29** Srov. nejnověji ŠLAPETA, Vladimír. Národní a mezinárodní měřítko. In: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, ZIKMUND, Jiří (eds.). Budova muzea v Hradci Králové: 1909–1913: Jan Kotěra. Hradec Králové: Garamon 2013 (v tisku).

**30** Srov. VYBÍRAL, Jindřich. Reissigova vila v Brně a reforma rodinného domu po roce 1900. Brno: Barrister & Principal, 2012.

v Hostišově. Přestože se jedná o pozoruhodnou paralelní a velmi se přibližující se práci s vnitřní dispozicí domu, zůstanou ale nejspíš Loos a Kotěra architekty, kteří mají více rozdílného než společného.

V roce 1901 publikoval v časopise *Ladies' Home Journal* architekt Frank Lloyd Wright svůj článek *A Home in a Prairie Town*. Ve znamení „velkého ideálu společného rodinného života“ a „jednoduchého životního módu“<sup>26</sup> představil nový koncept bydlení a svou slavnou větrníkovou dispozici půdorysu. Ideální typ préríjního domu, který zde Wright vyobrazil a popsal, měl být „pevně a všestranně sjednocený s okolím a [měl] vytvářet tak výraz svým klidným horizontem“.<sup>27</sup> Préríjní dům „měl být malý, ale se spoustou místa uvnitř“,<sup>28</sup> čemuž se velmi přibližuje chalupa Herbenova. Pozoruhodný byl u préríjního domu hlavní obytný prostor, který nepochybně vycházel z typu viktoriánského sídla.

Wright jej pojednal jako prostor rozdělený opticky na tři části: menší jídelnu, střední a největší obývací pokoj a menší knihovnu. Obytný prostor, který byl opticky rozdělen plochým obloukem na nestejněměrné části, využil i Jan Kotěra v přízemí Herbenovy vily. Celá dispozice Herbenovy vily navíc připomíná umístěním dvou verand, vsunutých do hmoty domu, a dvěma výklenky v parádním pokoji a v komoře v patře větrníkový půdorys podobný préríjnímu domu. Wrightovu tvorbu Kotěra prokazatelně znal, Vladimír Šlapeta to ostatně prokazuje na interpretaci Kotěrova textu *O novém umění* z roku 1900<sup>29</sup>. Tento princip větrníkové dispozice nebyl středoevropskému prostředí cizí, opět jej můžeme ve stejné době vysledovat v náznaku na Reissigově vile v Brně.<sup>30</sup> Ať už Kotěra navrhoval v přímém vlivu Franka Lloyd Wrighta, nebo se jen snažil vyvážit hmotu probraných verand vystupujícími výklenky a *bay-windows*, dosáhl velmi

sofistikovaného efektu vyváženosti nejen mezi venkem a vnitřkem, jak kázal Wright, nebo M. H. Baillie Scott: „Místo abychom dům sladili s přírodou, sladíme přírodu s domem.“<sup>31</sup> V roce 1905 navrhl Le Corbusier na malebném svahu hřebene, po němž se táhne hranice mezi Švýcarskem a Francií, Vilu Fallet. Její měřítko není vzhledem k okolí nikterak monumentální a prostý je i interiér. Obsahuje schodišťovou halu a k výhledu ze stráně otočenou halu obytnou, která je rozdělená na dva asymetrické prostory jídelny a obývacího pokoje, který byl ještě obohacen o výklenek. Obytný prostor byl orámován dvěma symetrickými verandami. Podobnost koncipování hlavního obytného prostoru, rovnováha mezi konkávními a konvexními prostory, narušujícími kompaktnost půdorysu, určitý nalidovělý ráz daný kulturním prostředím, ale i fakt, že Vila Fallet stojí na samém prahu tvorby geniálního architekta, můžeme vztáhnout i k vile Jana Herbena.

Srovnávání Herbenovy vily se jmény jako je Adolf Loos, Frank Lloyd Wright či Le Corbusier by beze sporu bez znalosti následující Kotěrovy tvorby neobstálo. Můžeme zde vidět zárodky toho, co Kotěra rozvinul později a co už srovnání snese. Přesto je jisté, že v návrhu Herbenovy vily dokázal Kotěra velmi dobře vyvážit vztah mezi vertikálností (Raumplan) a horizontalitou (Wright), ale též přirozenou strukturou obytného prostoru, jeho otevřeností a uzavřeností (Le Corbusier).

### **Smysl zpřístupnění**

Pokud chceme o Herbenově vile uvažovat jako o potenciálním „krásném domě“, jak by ho klasifikovala dnešní muzeologie, musíme si uvědomit, jakým způsobem kvality, jimiž disponuje, arti-



kulovat a zprostředkovat. Klasická muzejní prezentace, byť je stále častěji v poslední době narušována různými multimediálními projekty, staví na vztahu objekt – text – ilustrace.

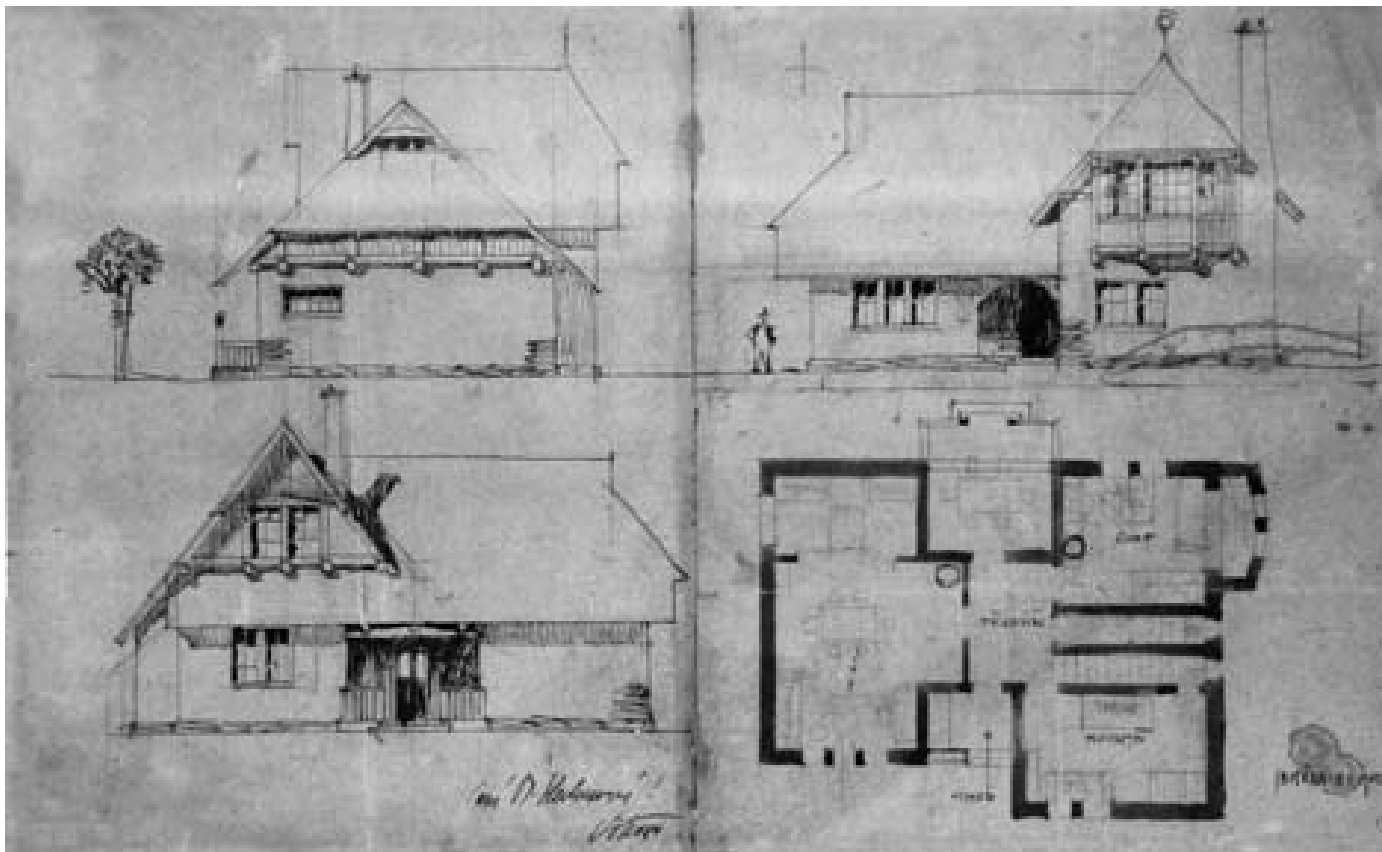
Ve své přednášce *Co je vidět, o čem se nemluví*<sup>32</sup> na Vysoké škole uměleckoprůmyslové hovořila Milena Bartlová o vztahu textu a obrazu, kterak moderní kultura významově nadřadila text nad obraz, jenž má pouze ilustrovat to, co se píše. Její závěry můžeme velmi dobře přeložit i pro naše účely zprostředkování památky. Památka jako taková je umělecké dílo, jehož hodnoty jsou nezastupitelné a jako celek jsou nepřevoditelné. Zničíme-li umělecké dílo, žádná jeho reprodukce ani žádné jiné dílo nám jeho hodnotu nenahradí, památky nejsou pouze ilustracemi, jak o tom psal již V. V. Štech.<sup>33</sup> Domy-muzea se prodávají svou autentičností. Snaží se co nejvíce přiblížit podobě, jak byly vytvořeny, obývány; jejich muzejní expozice návštěvníkům předkládají univerzum věcí tak, aby nabudilo dojem, že obyvatelé právě odešli. Rekonstrukce Müllerovy vily v Praze se snažila novodobé repliky opatřit patinou času, rekonstrukce vily Tugendhat v Brně chce naopak navodit dojem, že vila byla právě dostavěna a kusy nábytku v interiérech právě dovezeny a rozmístěny. Ať tak, či onak, je to pokaždé nějaká autenticita, kterou se tyto instalace snaží prodat.

*interiér haly. Chalupa Jana Herbena, současný stav. Foto Jiří Podrazil. Zdroj: Slavné vily Středočeského kraje. Praha: FOIBOS, 2010.*

**31** Srov. BAILLIE-SCOTT, M. H. *Dům a zahrada. Praha: Jan Laichter 1910, s. 169.*

**32** Srov. <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/171579-online-z-vsuv-co-je-videt-o-cem-se-nemluvil>, vyhledáno 12. 4. 2012.

**33** ŠTECH, Václav Vilém. *Dohady a jistoty. Praha: NČSVU 1967, s. 34.*



*Návrh Herbenovy vily  
v Hostišově, Jan Kotěra,  
1901. Rodinný archiv Anny  
Herbenové.*

Podstatné však z výše uvedeného je, že jen a pouze památka samotná – dům s holými zdmi nebo dům s omšelými kusy nejroztodivnějšího nábytku přesně tak, jak ho vrstvy času nanesly až k dnešním dnům – by žádného návštěvníka neuspokojila. Vždy k zážitku, za nějž si bude ochotný zaplatit, potřebuje nějakou interpretaci, mluvené slovo, text nebo ilustrační (podřadné) obrázky. Návštěvník také není ochoten zaplatit za prohlídku domu tak, jak vypadá dnes, tedy nerekonstruovaný, neupravený návštěvnickému provozu, ale necítil by se dobře ani v prostoru zabydleném, obývaném někým jiným. Je třeba vytvořit muzejní prezentaci, která sjednotí interiér i exteriér památky do vybrané vrstvy jejích dějin, tedy tak, aby byla buď jako nová, nebo ustrnulá v jednom okamžiku svého obývání. Návštěvník tedy ve skutečnosti nehledá skutečnou autenticitu, pod jejímž heslem se přístupné vily prodávají, ale hledá to, co mu naplní očekávání uvedená v úvodu. Hledá pouze hru na krásný život, kterou před ním musíme jako fikci do velké míry vykonstruovat.

### **Prezentace**

Podle Mileny Bartlové je obraz simultánní a text lineární, obraz tu je a díváme se na něj pořád znovu a znovu, hledáme v něm a tím mu porozumíváme. Oproti tomu text je jednou přečtený a tím mu porozumíme. Obdobně je tomu s památkou. Čteme ji, díváme se na ni, přenášíme tak na sebe její hodnoty. Památka je ambivalentní, je kulisou příběhu, současně iniciátorem příběhu i jeho výsledkem. Její interpretace, ať už mluvená nebo psaná, je pouze nástrojem, resp. jedním z nástrojů na cestě k jejímu porozumění. Muzejní expozice „O Herbenově vile“ tak nikdy nenahradí samotný zážitek z prožití prostoru Herbenovy vily.

Prezentace domu by tedy měla především směřovat k domu jako architektonickému dílu, v druhém plánu jako domu obývaného významnou osobou. Obě témata jsou poměrně úzce zaměřená a kromě nadšenců do realistické literatury a raně moderní architektury mnoho návštěvníků nezaujmu, resp. neztotožní s jejich životní zkušeností.

Třetím tématem tak musí být zmiňované naplnění potřeby potvrzení vlastních životních a kulturních hodnot, tedy představení určitého arzenálu věcí, které sdílíme, ale i které nesdílíme a v nichž se odlišujeme.

Předně si musíme tedy uvědomit, že chceme *ukazovat*, ne *vypovídat*. Výstavním exponátům, včetně hlavního exponátu, samotné vily, musíme podřadit všechny ostatní prvky, nikoli naopak. V českých zemích je poměrně rozšířenou muzejní strategií interiérová instalace, která je zcela nebo alespoň zčásti náplní všech domů-muzeí otevřených v posledních patnácti letech.

Ivo Hlobil velmi dobře vystihl jejich úskalí<sup>34</sup>. Připomíná, že česká tradice interiérové instalace je dána drastickým přeskupováním zestátněného majetku po roce 1950, vytvářením kategorií památkových objektů a sbírek a svozy mobiliáře. Instalace tzv. šesté skupiny, kterou chtěla Národní kulturní komise prezentovat vytríděný mobiliář různé provenience a která se stala asi nejrozsáhlejší instalací v památkových objektech, představovala „historické výtvarné hodnoty“ památky jako celku s cílem rekonstruovat dobové prostředí.<sup>35</sup> Tento model však nelze zcela zatratit pro jeho neaktuálnost, byť existuje jen velmi málo případů, kdy k němu lze bezproblémově sáhnout. Byl využit například při tvorbě dlouhodobé výstavy *Bydlení 1900–1920* (1. 12. 2009 – 30. 6. 2011)<sup>36</sup>, která proběhla v Trmalově vile. Bylo k ní přistoupeno z důvodu absence jakéhokoli původního mobiliáře a vybavení k bližší identifikaci funkce a přiblížení podoby jednotlivých interiérů v době, kdy byla vila obývána svými stavebníky. Expozice tak měla přilákat co největší počet návštěvníků s rozmanitým a velmi

obecně formulovaným zájmem „poučení se o životě našich prababiček“. Jak upozorňuje i Ivo Hlobil, taková interiérová instalace může zakrýt hodnoty (ať už dokladové či estetické) samotného objektu a odvést od nich pozornost, přestože hodnota samotných objektů v instalaci je minimální a velmi asymetrická.<sup>37</sup> Od šedesátých let zněly hlasy (kritikem byl například Blahoslav Černý) po nahrazení interiérové instalace v památkových objektech za muzejní či galerijní expozice. Tomuto požadavku v případě domů-muzeí v zásadě vyhověla instalace v Jurkovičově vile (od 1. 4. 2011), která přirozeně skloubila interiérovou instalaci (pro navození atmosféry hlavní haly, vybavení jsou většinou repliky!), muzejní expozici (výstavní salonek s obměňovanými nábytkovými soubory) a galerijní expozici v prvním patře, kde byla prezentována výstava o Jurkovičově vile a od 13. 4. 2012 výstava *Jan Kotěra: Ohlasy lidového umění: Po stopách moderny*.

Obdobný model by bylo vhodné využít i pro Herbenovu vilu v Hostišově. Většina původního mobiliáře se nedochovala, kromě nalidovělého historizujícího souboru v salonku. Z tohoto důvodu by bylo vhodné prezentovat v duchu interiérové instalace pouze jeden pokoj coby ukázkou dobového interiéru na venkovské chalupě, která sloužila jako letní sídlo. Ostatní části by se měly zaměřit na prezentaci vily v jejích uměleckých a architektonických souvislostech. Samozřejmě není možné předvést srovnání s originály výše naznačených referenčních objektů, bude tedy nutno přistoupit k nějaké formě jejich reprezentace (modely, ilustrace, plány, vizualizace). Podstatné je přitom vědomí, že tak nikdy nejsme schopni zprostředkovat hodnotu této architektury, návštěvníkům vypovídáme (*o něčem*), neukazuje-

**34** HLOBIL, Ivo. *K teorii interiérové instalace české památkové péče*. In: *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*. Ostrava: SPÚ 1982, s. 9–30. Viz též PERŮTKA, Marek (ed.). *Na základech konzervativní teorie české památkové péče: Výbor z textů*. Praha: NPÚ 2008, s. 43–59.

**35** PERŮTKA, Marek (ed.). *Na základech konzervativní teorie české památkové péče: Výbor z textů*. Praha: NPÚ, 2008, s. 44.

**36** <http://www.ceskatelevize.cz/li-vysilani/10101491767-studio-ct24/209411058061201-predpolednem/obsah/94276-zahajeni-vystavy-bydleni-1900-1920/>, vyhledáno 13. dubna 2012

me (co). Taktéž bude nutno představit význam historický a kulturně-společenský, tedy osobnost Jana Herbena a jeho návštěvníky ve vile, opět patrně formou textů s fotografiemi nebo multimediální prezentace. Nakonec je třeba zvolit ještě téma širší, které zasáhne zájmy širokého spektra návštěvníků. Jedna z variant je prezentace vily jako „první české chalupy“, jak o ní bylo dobově smýšleno, a zřízení jakéhosi vědeckého centra druhého bydlení, které by tento fenomén dokumentovalo, zkoumalo v širokých společenských, kulturních a historických souvislostech a především jej také prezentovalo. Nabízí se tedy výstava stručně představující dějiny druhého bydlení – letních sídel, letohrádků, chat a chalup, tedy téma, se kterým má zkušenost velmi široká vrstva potenciálních návštěvníků.

Herbenova vila má, jak bylo naznačeno, velký potenciál začlenit se mezi přední české a moravské modernistické vily, které jsou prvotřídně opraveny a zcela nebo částečně zpřístupněny veřejnosti. Cest, jak je to možno učinit je řada, je ale nutné od začátku vědět, jakou ideovou náplň chce vila mít, a hlavně, jakou mít nechce. Herbenova vila je monumentem jedné kapitoly literatury, kultury i politiky prvních desetiletí 20. století, ale především je prvním rodinným domem architekta Jana Kotěry, v němž navíc můžeme prokazatelně vysledovat počátky dalšího začleňování architektony tvorby do kontextu prvotřídní světové architektury. Uvědomíme-li si, jaký památkový objekt nakonec chceme mít a jakou míru autenticity mu ponecháme a jakou fikci k němu naopak dotvoříme, musíme k naplnění této vize směřovat všechny kroky na cestě k budoucímu domu-muzeu.

37 Srov. PERŮTKA, Marek (ed.). *Na základech konzervativní teorie české památkové péče: Výbor z textů*. Praha: NPÚ, 2008, s. 48.

## Literatura

- BAILLIE-SCOTT, M. H. *Dům a zahrada*. Praha: Jan Laichter, 1910.
- BÁLINTOVÁ, Kateřina – KREUZZIEGEROVÁ, Radmila – ŠVÁCHA, Rostislav. *Jan Kotěra – Markova vila*. 1. vyd. Praha, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Paris, Capital of the Nineteenth Century. In: *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1986.
- GAUDEKOVÁ, H. Sochařská výzdoba Peterkova domu. In: ZIKMUNDLENDER, Ladislav (ed.). *Kotěra rulez!* Praha: FOIBOS BOHEMIA, o. p. s, 2010, s. 6–13.
- HERMANOVÁ, Hana. Herbenova vila. In: ŠVÁCHA, Rostislav. *Slavné vily Středočeského kraje*. Praha: FOIBOS, 2010, s. 110–113.
- HERMANOVÁ, Hana – POTŮČEK, Jakub – JIRÁTOVÁ, Kristýna a kol. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: FOIBOS, 2011.
- HLOBIL, Ivo. K teorii interiérové instalace české památkové péče. In: *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji*. Ostrava: SPÚ, 1982, s. 9–30.
- KOTĚRA, Jan. O novém umění (několik tezí o architektuře a uměleckém průmyslu). In: *Volné směry IV*. Praha: SVU Mánes, 1900.
- KOTĚRA, Jan. *Práce má a mých žáků 1898–1901*. Praha: A. Schroll, Unie Vilím, 1901.
- LISSMANN, Konrad Paul. *Univerzum věcí: K estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012.
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna*. Praha: Orbis, 1929.

- LORENZOVÁ, Helena. *Hra na krásný život. Estetika v českých zemích mezi lety 1760–1860*. Praha: Ústav dějin umění AV ČR, 2005.
- MATĚJKOVÁ, Lucie. Skrytý potenciál housemuzeí (příklady ze Spojených států). *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 48/2010, č. 1, s. 50–55.
- PERŮTKA, Marek (ed.). *Na základech konzervativní teorie české památkové péče: Výbor z textů*. Praha: NPÚ, 2008.
- RISSELADA, Max (ed.). *Raumplan versus plan libre: Adolf Loos / Le Corbusier*. Zlín: Archa, 2012.
- ŠTECH, Václav Vilém. *Dohady a jistoty*. Praha: NČSVU, 1967.
- ŠVÁCHA, Rostislav. Obnova Markovy vily od Jana Kotěry. *Stavba* 8, 2001, s. 66–69.
- TWOMBLY, Robert W. *Frank Lloyd Wright: His Life and His Architecture*. John Wiley & Sons, 1987.
- VANČURA, Vladislav. Mistrův příbytek. *Panorama, literární měsíčník nakladatelství Družstevní práce* č. 7/1939 (září), s. 112.
- VYBÍRAL, Jindřich. Člověk s moderními nervy versus kalhotová sukně. *Architekt*, roč. 2000, č. 7, s. 46–47.
- VYBÍRAL, Jindřich. *Reissigova vila v Brně a reforma rodinného domu po roce 1900*. Brno: Barrister & Principal, 2012.
- WIRTH, Zdeněk. *Jan Kotěra (1871–1923)*. Praha: S. V. U. Mánes, 1926.
- ZAHRADNÍČEK, Tomáš. Objevení České Sibíře: Chalupář Jan Herben v Hostišově. *Dějiny a současnost, kulturně historická revue*, roč. XXIX/2007, č. 2, s. 16–19.
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav – ZIKMUND, Jiří (eds.). *Budova muzea v Hradci Králové: 1909–1913: Jan Kotěra*. Hradec Králové: Garamon, 2013 (v tisku).
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav (ed.). *Důmuzeum: Historic House Museum v České republice*. Praha: FOIBOS BOHEMIA, o. p. s. 2010.
- ZIKMUND-LENDER, Ladislav. „Historic House Museum“ v ČR? *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 47/2009, č. 2, s. 30–35.

### **Internetové zdroje:**

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/171579-on-line-z-vs-up-co-je-videt-o-cem-se-nemluvi/>, vyhledáno 12. 4. 2012

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10101491767-studio-ct24/209411058061201-pred-polednem/obsah/94276-zahajeni-vystavy-bydleni-1900-1920/>, vyhledáno 13. dubna 2012

# Trendy evropského muzejnictví<sup>1</sup>

Wim de Vos

eseje

*Kenneth Hudson was one of the most prominent personalities on the European museum scene. He initiated the European Museum of the Year Award and the European Museum Forum, both aimed at stimulating the international exchange of ideas and creating networks of inspiration. Wim de Vos talks in this article about some of Hudson's main ideas which have affected both the understanding and the role of museums in the past. These ideas are then confronted and compared to modern trends of museums which were set up by the judges of European Museum of the Year Award 2011. The comparisons and results of the discussion show clearly that some of the Hudson's ideas are still very current and that modern museums should inspire in them for better collaboration with their communities.*

**Keywords:** *Museum, Heritage, Kenneth Hudson, European Museum of the Year Award, European Museum Forum, Museum Trends*

Práce, kterou Kenneth Hudson<sup>2</sup> vykonal v muzejní oblasti, v Evropském muzejním fóru a pro vytvoření ceny EMYA, má na náš obor nesmírný vliv. V průběhu pouhých několika desítek let muzea v celé Evropě i ve světě změnila způsob myšlení a realizovala výstavy a činnosti cílené na veřejnost. Pro mnohá muzea se právě veřejnost stala středem zájmu při koncipování nových počinů.

Během posledních let lze v muzejních přístupech rozpoznat trendy, které nás mohou inspirovat a které si zaslouží srovnání – či přímo konfrontaci – s ideami a prací Kennetha Hudsona. Se změnou společnosti a nástrojů dostupných pro muzejní práci je naší povinností tyto trendy bedlivě sledovat. První krok spočívá v definování některých těchto tendencí. Druhým krokem bude jejich zkoumání ve světle Hudsonových následovníků a vytvoření kritické reflexe.

Následující poznámky vychází ze zpráv porotců, jež hodnotily 60 evropských muzeí ucházejících se v roce 2011 o cenu Evropské muzeum roku. Snaží se zachytit některé právě probíhající trendy.

## **Místo muzeí ve společnosti**

Je zřejmé, že muzea již částečně ztratila svou „plachost“ či izolovanost. Nežijí už v jakési nedostupné věži, ale chtějí být součástí společnosti, chtějí dokonce být sektorem, na který může být společnost pyšná. Lidé zase naopak mohou cítit hrdost, že v muzeu pracují, že ho navštěvují nebo že jsou součástí muzejní obce.

Muzea jsou součástí nabídky, kterou město, region nebo země pro své obyvatele připravuje, ať už jde o děti, dospělé, rodiny či turisty. Muzea nejsou pouhým přívěskem veřejné politiky, ale její součástí. Jsou si vědoma, že patří k volnočasovým aktivitám, ale příslušnost k volnočasovému průmyslu většinou odmítají, ačkoliv do partnerství s různými podniky z volnočasového průmyslu se pouští bez komplexů, byť často po důkladném prověření kvality. Muzeum se v dnešní Evropě prokazatelně stalo místem pro kvalitně strávený volný čas.

To znamená, že muzea věnují individuální pozornost každému návštěvníkovi. Diferenciace veřejnosti není pro muzejní sféru ničím novým, technologie nabízí

**1** Příspěvek byl pronesen na zasedání Evropského muzejního fóra ([www.europeanmuseumforum.org](http://www.europeanmuseumforum.org)) 19. 5. 2012 v portugalském Penafielu.

**2** Kenneth Hudson (1916–1999): novinář, muzeolog, autor mnoha publikací, např.: *The Directory of Museums and Living Displays* (1985), *The Cambridge Guide to the Museums of Britain and Ireland* (1987), *Museums of Influence* (1987), *Museums: Treasures or Tools?* (1992).

### **Wim de Vos**

současný předseda poroty soutěže o cenu Evropského muzea roku (EMYA)



možnost individualizovaného přístupu. Každý člověk se stává součástí příběhu, který muzeum vypráví, stává se součástí toho, co muzeum společnosti nabízí.

### **Osvojení a zdokonalení vztahu ke kulturnímu dědictví**

V dnešní společnosti „vztah ke kulturnímu dědictví“ očividně skutečně existuje. Tento vztah (reflex<sup>3</sup>) je jiný mezi zeměmi a jiný mezi jejich regiony. Sociologové jistě dokážou prozkoumat a vysvětlit, odkud tento smysl pro zodpovědnost za naše kulturní dědictví pochází. Muzea v tom pravděpodobně sehrála svou roli, ovšem zároveň na tuto tendenci také aktivně reagují. Vytvoření muzea, jež by vyzdvihovalo aspekty příslušné branže, příslušných komerčních či neziskových aktivit, považují zainteresované subjekty za normální, evidentní, nezpochybnitelné. Je to zkrátka zásadní počín. Muzeum připomíná důležitou událost či období, poutá pozornost k dění v minulosti, současnosti a dokonce i budoucnosti nebo chce jen návštěvníky přivést na krásná, pozoruhodná místa. Muzea přesahují tradiční vzorec muzeí archeologie, umění, přírodních věd atd. Veřejnost dnes může navštívit muzea téměř všech možných aspektů individuálního a společenského života lidstva ve vztahu k naší planetě a vesmíru. Muzea vznikají nejen jako pochopitelný důsledek existence sbírky, ale také jako důsledek individuality, kolektivity, snahy „nezapomenout“, snahy inspirovat, snahy zásadně změnit životy a názory lidí. Otázky nastolené zakladateli muzeí jsou často velmi zásadní, neboť se zabývají respektem, udržitelností, osobní zodpovědností a obtížnými historickými tématy.

Pořízení sbírky bývá krokem, který následuje po rozhodnutí vytvořit muzeum. Je zodpovědností muzejníka, aby

ověřil, zda tyto iniciativy odpovídají základním standardům kvality muzejní práce, ale nikoliv aby posuzoval, zda si jistý námět zaslouží být hlavním tématem muzea. Vztah ke kulturnímu dědictví dnes existuje takřka v každé společenské oblasti. Zárukou kvality nabízeného muzejník dostojí své povinnosti přispět k zajištění a růstu úcty k tomuto odkazu a jeho uvážlivé interpretaci.

V tomto ohledu je vzrůstající pozornost, kterou muzea věnují nehmotnému kulturnímu dědictví, důsledkem respektu k minulým generacím, intence či dokonce touhy nezapomenout to, co bylo kdysi důležité. Stále více muzeí zahrnuje různé aspekty nehmotného kulturního dědictví do své sbírkotvorné politiky, vědeckých bádání a veřejných aktivit.

Tento pojem respektu vyjadřuje i další trend v muzeích, a sice praxe vystavit předměty v muzeu před tím, než mohou být vystaveny ve svých původních lokacích po zrestaurování.

### **Aktivní vytváření kontaktů<sup>4</sup>**

Vytváření kontaktů se stalo módní, avšak zásadní součástí každé lidské činnosti. Muzea, dychtivá šířit své sdělení, vyprávět svůj příběh, přesvědčit lidi o důležitosti jejich dědictví a jeho interpretaci, se profilují jako velmi aktivní vyhledávači kontaktů a neustále pátrají po partnerech v tomto procesu. Muzea se nebojí navrhnout možná partnerství a spolupráci jiným subjektům, ať už to jsou školy, veřejné úřady, sdružení či soukromé společnosti.

### **Muzeum jako neustále probíhající proces**

Tvrzení, že dnešní společnost se mění rychleji než dřív, není příliš originální

<sup>3</sup> Pozn. red.: V anglickém originále „heritage reflex“, který je dále v textu vysvětlen jako smysl pro zodpovědnost za kulturní dědictví.

<sup>4</sup> Pozn. red.: z angl. „networking“.

myšlenkou. Muzea, jež mají svůj původ ve společnosti a jsou dnes společností otevřená víc, než kdy dříve, jsou si vědoma toho, že žádná nová výstava a rozhodně žádná činnost cílená na veřejnost nebude trvat věčně. Muzeum, které vytváří novou výstavu, často zároveň podniká i jiné aktivity, na jiná témata, pro veřejnost nebo týkající se sbírek. Identita muzea se už nespojuje s jedinou výstavou, jež je v daném okamžiku k vidění, ale je širší, postavená na činnostech pro veřejnost či bádání – vše explicitní součástí klíčové činnosti muzea. Nevýhodou tohoto trendu může být to, že muzea pracují rychleji, a možná tak zanedbávají některá hlediska, zapomínají na některé důležité předměty, které bylo snadné ukázat. Výstava už není dokonalé mistrovské dílo, ani už tímto způsobem není prezentována. Výhodou naopak může být to, že je snížený práh pro uchopení obtížných témat: muzeum má možnost ke kontroverznímu či nelehkému tématu přistupovat snáze, když si uvědomí, že výstava či prezentace je jen dočasná, že korekci lze provést dodatečně nebo že nová výstava na stejné téma může následovat za několik let.

Muzeum se neprezentuje jako neomylná instituce, jejíž slovo má nekonečnou platnost, a je tudíž schopno přistoupit k člověku blíže a neustále obnovovat dialog o kulturním dědictví a jeho interpretaci.

### ***Muzeum v symbióze s dalšími činnostmi***

Stále častěji muzea věnující se tématu divadla či hudby nabízí názorné provedení divadelních her a koncertů. Výsledkem mohou být nahrávky sbírek dokumentujících nehmotné kulturní dědictví. Muzea řemesel a umění zase spolupracují s umělci a řemeslníky a jejich díla se stávají součástí sbírek. Toto zaručuje „ži-

vé“ sbírky a utváří inovativní přístup sbírkové politiky. Práce umělců a řemeslníků pro muzeum se stává stále rozšířenější.

Muzejník je schopen určit, co je muzeum a co centrum inspirace a tvořivosti. Sbírková politika, způsob použití sbírkových předmětů a vědecký výzkum zaručující kritický odstup od současných výtvorů hrají klíčovou roli při zajišťování poslání muzea.

### ***Geografická různorodost***

V našem globalizovaném světě stojí za povšimnutí, že evropská muzea nejsou stejná. Myšlenky, které jsou celkem běžné v některých částech kontinentu, jsou v jiných revoluční. Projekty, které zaznamenají úspěch v jedné zemi, mohou v jiné zemi naprosto selhat.

Toto lze pravděpodobně přičítat faktu, že muzea pracují více do hloubky než masová kultura. Muzeum se dotýká veřejnosti, a proto musí vzít v úvahu její charakter a specifika. V Evropě existují kulturní rozdíly, což není důvod ke studu či obavám.

Mujejník by tudíž měl být v kontaktu se svými kolegy doma i v zahraničí, ale rozhodně by nikdy neměl zapomenout prověřit, zda příslušné myšlenky, projekty a počiny fungují v rámci jeho komunity. Toto místní ukotvení a zároveň širší pohled na svět je závazkem každého muzejního pracovníka.

V tomto ohledu muzea a naše práce v EMF otevírají dveře bohatství a pestrosti, ale také společným rysům evropské kultury.

### ***Otevřenost***

Dnešní člověk je zvědavý a chce všechno

vědět. Muzea už nejsou místa, kde se za zavřenými dveřmi schovávají velká tajemství a kde nalezneme odpovědi na otázky, které by položilo samotné muzeum. Novým trendem jsou studijní depozitáře, jež v některých případech symbolizují dialog s veřejností a aktivní roli veřejnosti při návštěvě muzea, na fórech zaměřených na témata spojená s výstavami i se samotnou muzejní politikou. Studijní depozitáře jsou hmotným vyjádřením rostoucího významu komunitních muzeí.

### **Překonání komplexu méněcennosti z informačních a komunikačních technologií**

Muzea většinou nejsou bohaté instituce. Nemohou neustále obnovovat technologie a bývá pravidlem, že už nejsou schopna prezentovat špičku technologického vývoje, na rozdíl od situace před rokem 1990, tedy před tím, než počítače a virtuální technika zdomácněly.

To ovšem muzeím pomohlo považovat technologii za pomocníka ve zprostředkování informací a organizování dialogu. Technologie tu není ani výrazná ani skrytá. Prostě tu je a hraje svou funkční, užitečnou roli přesně tak jako doma. Muzea zpřístupňují a prezentují kulturní dědictví pomocí technologií, což ve většině případů není považováno ani za překážku ani za staromódní. Muzea používají informační a komunikační technologie dostupné na trhu či open source technologie, což jim umožňuje snížit náklady za údržbu. Vývoj nových, unikátních aplikací přímo pro muzeum je už spíše vzácností. Informační a komunikační technologie se prostě staly pouhým prostředkem a muzea jsou v tomto ohledu nanejvýš pragmatickými institucemi.

### **Vstříc novým vztahům se soukromým sektorem**

Už byla řeč o tom, že vztah ke kulturnímu dědictví je v naší společnosti stále výrazněji přítomen. Důsledkem toho je fakt, že muzejní aktivity jsou někdy propojeny s aktivitami komerčními, které daleko překračují klasické sponzorství či mecenášskou roli. Muzea nabízejí catering podle dávno zapomenutých receptů, muzea otevírají veřejnosti staré budovy a nabízí komerční skladovací možnosti jiným muzeím, muzea získávají příjem z koncertů a jiných představení, více či méně vycházejících z kulturního dědictví, a přesto jsou to stále muzea, pokud se zaměřují na to, co je jejich primární úkol, a nesoustředí se pouze na vytváření zisku. Tytéž otázky vyvstanou v souvislosti s firemními muzei: mohou být dokonalými ilustracemi liberálních, úctyhodných institucí v souladu s veřejností, pokud se dívají dále než jen na okamžitý zisk.

Je pochopitelné, že autonomie udělená kurátorovi, který působí v soukromém muzeu nebo v muzeu, které se ve velké míře věnuje komerčním aktivitám, je důležitým kritériem pro určení toho, zda se jedná o muzeum či nikoliv. Tuto úvahu bude pravděpodobně potřeba v následujících letech rozvinout v souvislosti s financováním, životaschopností, objektivitou a přístupností. Musíme se nechat inspirovat tím, jak muzeum definovala Mezinárodní rada muzeí (ICOM).

### **Homo musealis a jeho měnící se povaha**

Přestože občas ještě narazíme na zaujatého badatele, který chce vytvořit kompletní a dokonalé muzeum, patří spíše k ohroženým druhům. Stále více lidí zodpovědných za muzeum nebo za část

muzejních činností je pyšných na svou práci v tomto sektoru a dobře si uvědomují, jak významnou roli ve společnosti mají. Muzejníci dnes považují svou práci za společensky důležitou.

Toto je například zřejmé v nových muzejních budovách: situace, kdy muzejní pracovníci prohrají bitvu s architekty, jsou vzácné. Nové budovy jsou stále uzpůsobovány potřebám muzea a požadavkům muzejníků. Architekti už nestaví architektonicky dokonalá muzea, ale muzea, která nejlépe odpovídají potřebám veřejnosti.

Muzejní profesionálové většinou považují svou práci za životní náplň a je docela přirozené, že muzejní sektor je jeden z těch sektorů, které pracují s překvapivě vysokým počtem dobrovolníků. Tito dobrovolníci často pocházejí z řad bývalých pracovníků profesí spojených s muzejnictvím a chtějí veřejnosti ukázat, že jejich práce byla důležitá. Ve většině případů tito dobrovolní pracovníci jednájí uvážlivě, dokážou najít správnou perspektivu, veřejnost a dialog kladou na první místo a nepředstírají, že dříve bylo všechno lepší.

Muzeum, kde zapálení profesionálové a dobrovolníci zkoumají trvale udržitelné cesty do budoucnosti prostřednictvím dialogu s veřejností – není to něco krásného, pro co stojí žít?

### **Závěrečné postřehy k počtě Kennetha Hudsona**

Je přínosné a vždy inspirující procházet Hudsonovy poznámky nebo se dívat na záznamy rozhovorů, které v devadesátých letech minulého století poskytl.

Všichni si pamatujeme, jak Kenneth Hudson říkal, že ve 21. století přežijí dva typy muzeí: muzea s jistým kouz-

lem a muzea se židlemi.

Muzea s jistým kouzlem jsou často spjata s významnou osobností vzdálené či nedávné minulosti a často se nachází v atraktivní oblasti. Samy o sobě jsou pamětihodnostmi a pod dobrým vedením dokážou přitahovat návštěvníky, přesvědčit vládní orgány a sponzory k finanční podpoře svých aktivit a zaměstnávat lidi, kteří zaručí profesionalitu a veřejnou kvalitu.

Dalším typem muzeí, která přežijí, jsou muzea se židlemi. Kenneth Hudson rád zmiňoval příklady muzeí, kde si u vchodu vyzvednete židli, kterou pak jednoduše nosíte s sebou a postavíte si ji tak, abyste se mohli dívat, na cokoli se vám zlíbí. Toto samozřejmě prospěje kvalitě návštěvnického prožitku. Podle Michela Van Praëta, jehož Hudson citoval, kvalita návštěvy může být měřena časem, který strávíte díváním se na předmět. Ale muzeum se židlemi podle Kennetha Hudsona znamená víc než to. Při definování veřejné kvality stanovil pět nezbytností: pro výstavu musíte mít zajímavé věci, musí být dobře zachované, musíte poskytnout přívětivou atmosféru (nikoliv chladnou a neosobní), musíte nabídnout náležitosti jako je parkování, restaurace, kavárna, šatna, čisté toalety a konečně, potřebujete PR a publicitu. Hudsonovo pojetí publicity v textech v jeho pozůstalosti také znamená, že muzeum natáhne ruku a prstem se dotkne místní komunity, jak říkal.

Mezi evropskými muzei, která se v roce 2011 ucházela o cenu EMYA, členové poroty viděli mnoho příkladů takových „muzejních prstů“ dotýkajících se místní komunity. Diskutovali jsme s mnoha kolegy, kteří již završili projekty nebo právě na projektech pracují, o tom, kde jsou muzea spojená s místní komunitou. Vět-

šinou se nejedná o jednosměrnou komunikaci, ale často jde o skutečný, barvitý dialog mezi muzei a společenstvím lidí, kde často klíčovou roli hrají dobrovolníci. Dobrovolníky je někdy obtížné zvládnout, ale podaří-li se to, je to pro muzejníka potěšující úspěch. Prostřednictvím této práce, skrze toto vědomí, se komunita může lépe prezentovat jiným komunitám a vést dialog.

To, co Kenneth Hudson předvídal před desítkami let a co je stále cílem hodným dosažení, je vychovat publikum, které se sice stále mění, ale zároveň je věrné světu muzeu, je udržitelné a loajální. Společenský i ekonomický význam této skutečnosti je mimo vší pochybnost. Pokud muzeum patří komunitě a komunita patří muzeu, pak se muzeum stává hybnou silou pro harmonický a trvale udržitelný vývoj. Jestli si myslíte, že je to naivní, nemáte úplnou pravdu. Viděli jsme příklady muzeí, která se účastnila regenerací měst či městských částí.

Zakončím úvahou o tom, jak je důležitý skutečný, hmatatelný předmět. Tvrdil by stále Kenneth Hudson v současné době, v našem částečně virtuálním světě, že potřebujeme přijít do muzea a popovídat si s ostatními o tom, co je k vidění? Myslím, že ano. Jsem přesvědčen, že skutečnou návštěvu muzea a kontakt s jinými návštěvníky virtuální zážitek zprostředkovaný technologií hned tak nenahradí. To neznamená, že muzea nemusí být na webu a nemusí vyvíjet virtuální činnost. Naopak, virtuální realita je často prvním krokem ke skutečné realitě muzeí. Ale pro lidské bytosti z masa a kostí je fyzická přítomnost, fyzické místo setkání, naprosto zásadní. Muzeum coby místo, kde se lidé setkávají a hovoří o kulturním dědictví, bylo dokonce Hudsonovým snem. Často rád citoval jednu chorvatskou dámu, která v devadesátých letech považovala svá muzea za „ostrůvky krásy“.

*Překlad: Radka Otípková*

# Prezentace oděvní sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze

Konstantina Hlaváčková

*The article summarizes the professional experiences of Konstantina Hlaváčková, curator of the collection of textiles and fashion of the Museum of Decorative Arts in Prague (UPM). The text responds to the increasing interest of scholars and museum visitors in public presentations of fashion and clothing that serve as an important manifestation of cultural transformations, creative pursuits and social communication. Outside the Czech Republic, this heightened attention is reflected in the founding of new museum and research institutions that focus on building fine collections and engage in theoretical studies devoted to the interpretation of clothing styles. These institutes publicize their findings in the form of amply-visited exhibitions, richly-illustrated catalogues and scholarly publications. The Museum of Decorative Arts in Prague has also joined this course of development. From the early 1990s, the UPM has held numerous exhibitions on Czech fashion, documenting the history of the country's high-quality design and production, as well as the dire repercussions of the former totalitarian regime on the population's lifestyle, which also took a toll on clothing design. The article provides an overview of the curator's practical experiences in mounting clothing exhibitions, of adequate ways to install them, the necessary protection of the fabrics on display, and the important aspect of making such installations visually attractive to visitors. The author discusses the reasons why some fashion exhibitions evoke an enthusiastic response, while other shows fail to address the cultured public.*

**Key words:** Clothing, Fashion Exhibitions, Creative Pursuits, Social Communication, Interpretation of Clothing Styles, Exhibition Installations, Museum of Decorative Arts in Prague (UPM)

V ýrazný zájem muzejních pracovníků a návštěvníků výstav o oděv jako jeden ze základních fenoménů kultury, tvůrčí aktivity a sociální komunikace je patrný od druhé poloviny 20. stol. a trvá i nadále ve století novém. Paralelně zaznamenáváme i vzrůstající aktivitu v oblasti teorie, filosofických a sociálních bádání. Ve shodě s teoretickým zájmem se začaly rozšiřovat i muzejní sbírky, které se postupně zaměřily nejen na mistrovská díla módního designu, ale i na běžný oděv citlivě dokumentující životní styl

jednotlivých dějinných období. Je zřejmé, že v pozadí tohoto zájmu lze tušit potřebu uspokojit jak poznání vlastních dějin, tak bližšího seznámení s aktuální oděvní tvorbou, reflektující současnou sociální strukturu, výtvarné trendy a obecnější projevy dynamického vztahu individua a společnosti.

Dokladem stoupajícího zájmu o módu je zakládání nových institucí, např. Muzea módy při Fashion Institute of Technology v New Yorku v roce 1969. Toto muzeum začínalo od sbírkové nuly a bě-

**PhDr. Konstantina Hlaváčková**  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze  
vedoucí oddělení textilu a hraček  
hlavackova@upm.cz

hem pěti desetiletí se dopracovala k padesáti tisícům oděvních exponátů z období od 18. století po současnost a více jak tři stům tisíců ukázek textilních vzorů. Je zaměřeno také na módní fotografii a další dokumenty umožňující interpretaci umění módy na té nejvyšší profesionální úrovni.<sup>1</sup> Jiným příkladem zájmu o zkoumání oděvu jako integrální součásti dějin a kultury představuje The Kyoto Costume Institut v Japonsku, jehož činnost se datuje od roku 1978.<sup>2</sup> Také největší evropská muzea s oděvními a textilními sbírkami věnují stále více pozornosti fenoménu oděvu. V roce 1996 bylo přiřazeno pařížské Musée du Costume založené v roce 1948 do organizační struktury Musée des Arts Décoratifs se sídlem v Louvru. V následujícím roce byla otevřena stálá expozice a zahájena tradice pořádání výstav z bohaté sbírky Musée du Costume.<sup>3</sup> S celkovým počtem osmdesát šest tisíc sbírkových předmětů se řadí k nejobsáhlejším a nejhodnotnějším oděvním sbírkám ve světě spolu s Victoria and Albert Museum v Londýně a The Metropolitan Museum v New Yorku. Všechna tato významná světová muzea, stejně jako ta méně proslavená, zařadila do svých projektů pravidelné výstavy věnované nejen historické, ale především současné módě, aktuálním tématům, včetně módních vizí. Stálé expozice, stejně jako dočasné výstavy jsou zaměřeny na maximální poučení návštěvníka jak o samotných módních trendech, tak o sociálním a kulturním pozadí, které tyto trendy citlivě reflektují. Že se při tom využívá prostředků moderní technologie, je samozřejmé, stejně jako fakt, že díky nim a díky energii profesionálně zdatného týmu představuje taková expozice i vizuálně poutavý celek.

Také Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM) se snažilo včlenit do tohoto proudu a uspokojit zvyšující se



zájem veřejnosti o oděv. Od počátku 90. let 20. století uspořádalo řadu projektů věnovaných módě. Všechny výstavy vycházely z muzejních sbírek a mapovaly dějiny odívání od konce 18. století do současnosti. Pražské UPM bylo první institucí v Československu, která se začala věnovat oděvním projektům. Byla totiž jedinou institucí, která u nás systematicky budovala oděvní sbírku.<sup>4</sup> Dlouhodobá výstavní koncepce byla předznamenána výstavou *Žena doby secese*, která se konala v roce 1976<sup>5</sup>. Velký zájem návštěvníků dával tušit, že oděv jako výstavní artikl je přitažlivý nejen jako prostředek poznání historie, ale i jako prostředek přiblížení a oživení ducha epochy, jejíž umělecká tvorba a životní styl nepřestává oslovovat kulturní veřejnost konkrétními ideovými i estetickými podněty. Výstava, věnovaná secesní módě se stala impulsem i pro ostatní muzea.

Jakkoli se badatelský a výstavní program UPM vždy snažil být v souladu s aktuálním děním ve světových institucích, nevyhnutelně za nimi zaostával z několika příčin, vycházejících především z nesrovnatelných podmínek finančního zajištění. Srovnání finančních možností českého muzea s výše jmenovanými zahraničními institucemi je hluboce signifikantní, neboť svědčí nejenom o omezených možnostech české ekonomie, ale především o druhořadé roli, kterou hraje kultura a občanská iniciativa, projevující se mimo jiné i v oblékání, v institucionálně a administrativně spoutaném státě.<sup>6</sup> Sbírkou muzea jsou

*Výstava Česká móda 1940–1970. Zrcadlo doby, architektonický návrh arch. Peter Hornek.*

**1** *The Museum at FIT pořádá výstavy, vydává časopis věnovaný teorii módy, řadu odborných i reprezentativních publikací, každoročně organizuje symposia pro studenty, návrháře a muzejní pracovníky z celého světa. Jeho činnost je doprovázena bohatým edukačním programem.*

**2** *The Kyoto Costume Institute se zaměřil na vybudování sbírky oděvu Západní Evropy, od 18. století do současnosti, jako východiska aktuálního japonského oděvního stylu. V současnosti sbírka zahrnuje 12 tisíc oděvů a doplňků a 16 tisíc ostatních dokumentů.*

**3** *Sbírka Musée du Costume v Paříži zahrnuje 19 tisíc oděvů, 36 tisíc doplňků a 31 tisíc vzorů textilu*

**4** *Sbírkou systematicky budovala kurátorka textilní sbírky Jiřina Vydrová po té, co převzala do UPM obsáhlou sbírku oděvů ze zámku Jemniště.*

**5** *Žena doby secese. Jiřina Vydrová, koncepce výstavy a text katalogu, listopad 1976 – únor 1977.*

**6** *Ohromné finanční možnosti západních institucí jsou umožněny především soukromou iniciativou majetných lidí, která je ovšem státní monetární politikou uváženě podporována.*



Výstava „Kytky v popelnici“. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu, pohled do expozice.

**7** *International Council of Museums*

**8** *Elegance první republiky- Česká móda 1918-1939, Eva Uchalová koncepce výstavy a text publikace, září-prosinec 1996.*

**9** *Přezůvky – galoše určené do blátivého počasí a deště v mnoha variantách s výrobním názvem „stadionky“ běžně slangově označované pro nejčastější šedou barvu „šedý mor“.*

**10** *Česká móda 1940-1970 – Zrcadlo doby, Konstantina Hlaváčková koncepce výstavy, Konstantina Hlaváčková, Eva Uchalová, Jiří Mlčoch text publikace, prosinec 1999 – březen 2000.*

**11** *„Kytky v popelnici“. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu, Konstantina Hlaváčková koncepce a text publikace, Pavel Kosatík úvodní text, prosinec 2007 – březen 2009.*

tedy zaměřené především na české prostředí a dokumentují kvalitu domácí produkce, na kterou můžeme být právem hrdi. Výstavní strategie UPM pokládá za nutné dokumentovat i méně zářivé okamžiky našich dějin, včetně dějin módy.

Do mezinárodního povědomí se podařilo UPM proniknout prostřednictvím organizace ICOM.<sup>7</sup> Po roce 1989 se muzejní pracovníci aktivně zapojili do její činnosti. Velkým příspěvkem ve zviditelnění oděvní a textilní sbírky muzea v mezinárodním kontextu bylo zasedání oděvní sekce ICOM v roce 1996, které se konalo v Praze. Muzejní pracovníci z evropských a amerických institucí měli příležitost seznámit se s textilními sbírkami a výstavními aktivitami i dalších českých institucí. Příznivé ohlasy podpořila výstava *Elegance první republiky*,<sup>8</sup> která v době pražského zasedání byla v UPM otevřena.

V navázání na tuto mezinárodní prezentaci se UPM snažilo v následujících letech pokračovat v příznivém trendu a seznamovat své návštěvníky s historií oděvu druhé poloviny 20. století. Nejprve však musely být vyřešeny dva problémy: bylo jednak třeba doplnit oděvní sbírku o některé stěžejní exponáty a dále vytvořit metodický přístup ke specifickému dějinnému období, k době komunistické totality, ve které ideologie diktovala i střih dámské sukně, kdy se ele-

gantní oděv stal buržoazní provokací a kdy se „šedý mor“<sup>9</sup> stal módní ikonou.

Na sklonku roku 1999 byla zahájena výstava s názvem *Česká móda 1940-1970. Zrcadlo doby*,<sup>10</sup> s cílem ukázat vývoj oděvu pod vlivem dvou totalitních režimů, fašismu a především komunismu. Centrálním tématem výstavy i doprovodné publikace byl zápas módy jako spontánního výrazu individua historicky zakotveného v demokratické společnosti a ideologie jako mocenského nástroje státu, usilujícího prostřednictvím všemocné politické autority prosadit vlastní životní styl „nového socialistického člověka“. Opět bylo potvrzeno, jak je oděv sociálně a historicky citlivým fenoménem. Výstava dokumentovala dobu, kterou značná část populace prožila. Návštěvníci přicházeli naladěni na kulturní zážitek v očekávání standardního poučení a případně pobavení, ale nebyli připraveni čelit emocionálnímu zážitku. Mnozí návštěvníci výstavy si možná poprvé v životě plně uvědomili, že vzpomínka na radost z nových krásných silonových šatů se časově shoduje s chvílí, kdy probíhal hrůzný proces s Miladou Horákovou. Možná si také připomněli, že možnost módně a dobře se oblékat není vůbec samozřejmá, ale závislá na míře svobody a demokracie ve společnosti.

Snaha vnést mezi statické exponáty oživení a zachytit dobovou atmosféru, především sociální a ideologické problémy, měl za úkol střihový dokument vytvořený z filmových týdeníků z let 1945-1970 z fondu Krátkého filmu Praha a.s. Dobová populární hudba přinášela i trochu nostalgie a sentimentu.

V následujících letech se muzeum zaměřilo na přípravu projektu mapujícího módu 70. let 20. století.<sup>11</sup> Název „*Kytky v popelnici*“ byl přejat z textu britské





punkové skupiny *Sex Pistols*.<sup>12</sup> Po zkušenostech s reakcemi na předcházející výstavu, kdy sehrál významnou roli osobní názor návštěvníků na období, které alespoň částečně prožili, si kurátorka dobře uvědomovala citlivé konotace spojené s reflexí tohoto dosud „živého“ období. Na druhé straně, bylo nutné počítat též s reakcí mladé generace, která již nemá s tímto historickým obdobím přímou zkušenost, nicméně je s touto dobou úzce spjatá generací svých rodičů a konfrontována společenskou diskuzí.

Výstava věnovaná historickému období tzv. „normalizace“ vzbudila ještě vyhraněnější škálu osobních stanovisek v závislosti na sociálním a názorovém postavením lidí žijících v té době. Výstava byla pořádána v podzimních měsících roku 2007, shodou okolností ve stejné době jako fotografický projekt Galerie U Bílého jednorožce v Klatovech<sup>13</sup> a výstava Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze *Husákovo 3 + 1*.<sup>14</sup> Každý ze tří projektů reflektoval zvolené období z různých úhlů. Nešlo při tom o užší spolupráci,

ke které české instituce ještě nejsou připraveny, ale během přípravy akcí byla dohodnuta alespoň spolupráce při propagaci všech tří projektů pod titulem „3x sedmdesátá“.

UPM se odhodlalo poprvé ve své výstavní činnosti prezentovat oděvy bez ochrany textilních exponátů skleněnými vitrinami. Riziko poškození exponátů návštěvníky bylo vyváženo bezprostředním vizuálním kontaktem s exponáty, zejména možností uvědomit si daleko lépe charakter textilních materiálů. Součástí výstavního prostoru byla instalace „obývacího pokoje“, ve kterém se mohli návštěvníci „uvelebit“ na chemlonových polštářích, přezout se do chemlonových papučí a v dobové televizi sledovat oblíbený sobotní estrádní pořad Československé televize věnovaný módě nazvaný „Počkej, já povím!“ moderovaný Pavlínou Filipovskou.<sup>15</sup>

Velkou pozornost také přitahoval koutek s nápísem: „Po čem jsme toužili“ se zahraničními gramofonovými deskami, plechovkami od coca-coly, pohledy ze

*Výstava „Kytky v popelnici“. Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu, obývací pokoj s televizí pro návštěvníky.*

**12** „Kytky v popelnici“ je sousloví převzaté z textu písně britské punkové skupiny *Sex Pistols*, která má stejný název jako anglická národní hymna *God Save the Queen* z roku 1977.

**13** *Fotografie 70. let v ČSR, Pavel Vančát, Jan Freiberg koncepce a text katalogu, galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, září – říjen 2007.*

**14** *Husákovo 3 + 1, bytová kultura 70. let, Lada Hubatová-Vacková, Cyril Říha koncepce a edice textů publikace, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, říjen 2007.*

**15** *Tento pořad vysílala ČT poprvé 8. března 1972 u příležitosti oslav MDŽ, pro jeho příznivý divácký ohlas bylo rozhodnuto v jeho vysílání pokračovat.*



*Výstava Glamour, dámská společenská móda 1950–2010, pohled do expozice.*

západních turistických destinací, anglickými autičky, obaly od zahraničních čokolád a s mnoha dalšími nicotnostmi ze světa za železnou oponou. Ve vloženém patře výstavní síně byly nainstalovány dvě výkladní skříně s módním zbožím tak, jak to bylo běžné na ulicích československých měst v 70. letech minulého století. Stěny pokrývala fotografická koláž, na které se v neobvyklém sousedství potkaly tehdejší společenské ikony z oblasti kultury, politiky a sportu. Figuríny oblečené ve stylu hippies a punku byly jako jediné uzavřeny ve skleněných vitrínách. Umístění těchto typů oděvu do vitrín mělo symbolizovat politicky motivovanou vyloučenost a nedosažitelnost tohoto spontánního výrazu mladé generace v rámci totalitní společnosti.

Pod vlivem aktuálních světových trendů v prezentaci módy, muzeum hledalo cestu, jak učinit výstavu poučnou i vizuálně přitažlivou. Oslovilo proto mladé výtvarníky, kteří prokázali své schopnosti jako interiéroví návrháři a tvůrci filmových scén.<sup>16</sup> Výstavní síň se tak proměnila v prostor s náznaky několika jevišť,

např. dlážděná ulice se spěchajícím davem plášťů, módní salon s přehlídkovým moem, letní louka atd. Sjednocujícím prvkem byla šedá barva uplatněná důsledně ve všech detailech. Jednotný šedý tón připomínající šed normalizačního života, poskytl zároveň vhodné opticky kontrastní pozadí pro velmi barevnou módu 70. let. Také edukační činnost se vhodně včlenila do celku výstavy. Zatímco návštěvníci se jen váhavě přezouvali do chemlonových papučí, ochotně se účastnili pletení nekonečné chemlonové šály, zkoumaly vzorky tradičních i chemických textilních materiálů a vsunovali své obličejové fotografie do fotografické kulisy, aby se zpodobnili jako módně oblečený mladý pár spěchající do zaměstnání. Jistá zdrženlivost návštěvníků v přijetí nabízených doplňkových programů naznačila, jak je český návštěvník výstav navyklý k pasivnímu vizuálnímu kontaktu s nabízenými informacemi, nebo spíše, že není připraven rozlišit mezi exponátem a předmětem zprostředkujícím na výstavě reálné užívání prezentovaného materiálu.

Výstava měla velkou odezvu návštěvnickou i mediální. V jistém smyslu by se dalo říci, že byly prolomeny ledy. Mezi návštěvníky sice opět převažovaly ženy všech věkových kategorií, ale návštěvnické spektrum se viditelně rozšířilo především o mladé lidi obou pohlaví. Výstava oslovila kromě televizních a rozhlasových pořadů zaměřených spíše pamětnicky i pořady jiného charakteru. Pozitivní ohlasy převažovaly. V intelektuálně zaměřeném časopise A2 vyšla kritická polemika na téma výstavy.<sup>17</sup> I kritické názory byly pracovníky muzea vnímány jako krok kupředu, totiž jako svědectví, že oděvní výstava je vnímána aktivně, jako námět provokující k přemýšlení a diskusi o tom, co znamená móda v každodenním životě i v dějinách. Odborná polemika je svědectvím, že móda, oděvní a textilní výtvarnictví se i u nás stává konečně plnohodnotným výtvarným oborem, navíc velmi těsně spjatým s makro- i mikrostrukturou historické společnosti.

V květnu 2010 byla v Uměleckoprůmyslovém muzeu zahájena další oděvní výstava s názvem *Glamour*.<sup>18</sup> Kurátorka se rozhodla přistoupit ke koncepci výstavy způsobem odlišným od dosavadní praxe. Cílem nebylo demonstrovat vývoj a rozmanitost módní linie určitého období, ale připomenutí určité specifické oděvní tematiky. Presentace se proto zaměřila na kontrasty a napětí vyvolávané kladením exponátů do neobvyklých sousedství s cílem exponovat detaily designu, materiálu i provedení. Výstava se věnovala fenoménu glamour v současné době velmi aktuálnímu až populárnímu.<sup>19</sup> Vystavené společenské oděvy nebyly tedy řazeny podle doby vzniku, ani podle typů, či jiných systematizujících kritérií, ale podle vizuálních hodnot, především podle barevnosti. Vznik-



lo několik barevných „skvrn“ na pozadí černých mírně stříbřitých stěn. V tomto prezentačním rámci se vedle sebe objevila např. plesová róba z 50. let minulého století a avantgardní oděv od současného návrháře. Početná skupina černých oděvů byla z optického důvodu vystavena na pozadí matně stříbrného plechu běžně užívaného na výrobu nápojových plechovek. Doplnky jako obuv a kabelky se prezentovaly jako výtvarné objekty – solitéry. Architektonického ztvárnění se ujala stejná dvojice výtvarníků jako předcházejícího projektu a úkolu se zhostila opět s velkou nápaditostí a citem.

Návštěvnost byla opět velmi vysoká, vzdor letním měsícům, které zpravidla nepatří v UPM mezi nejfrekventovanější návštěvnické období. Velký podíl na neutuchajícím zájmu měla výtvarná propagace.<sup>20</sup> Grafik upravil pomocí retuší a digitálních montáží fotografie exponátů a ty se staly svojí vtipností a nápaditostí přitažlivými reklamními nástroji. Zájem médií byl opět značný. Dokladem stoupajícího odborného zájmu o fenomén oděvu byl pokus studentky VŠUP o kritické zhodnocení výstavy chápané v kontextu analýz současné kulturně-sociální situace. Jakkoli argumenty článku, uveřejněném v časopise *Ateliér*,<sup>21</sup> prozrazovaly nedostatečnou zkušenost autorky, výstava historického módního designu se tu stala asi poprvé předmětem zájmu mladé generace, zájmu o módu jako o tvůrčí projev rovnocenný ve svých

*Výstava Glamour, dámská společenská móda 1950–2010, pohled do expozice.*

**16** Václav Kunc, Milan Šuba, sdružení *Ozdobená příroda*.

**17** MÁCHALOVÁ, Jana. *Utíkej, brácho, honí tě stará doba*. A2, č. 51–52, 2007.

**18** *Glamour, dámská společenská móda 1950–2010 ze sbírek UPM, Konstantina Hlaváčková koncepce a text publikace, květen–září 2010*.

**19** *Termín „glamour“ je v současnosti široce používán často ve smyslu velmi vzdáleném od původního významu. Glamour se stal také námětem několika výstav v prestižních institucích např. Glamour: Fashion, Industrial Design, Architecture, San Francisco, 2004; Glamour, Victoria and Albert Museum, Londýn, 2012.*

**20** *Autor Štěpán Malovec za propagaci výstavy Glamour získal ocenění Czech Grand Design 2011 v kategorii grafický design.*

**21** VOLNÁ, Tereza. *Glamour k přímé spotřebě*. *Ateliér*, č. 13 roč. 2011, s. 12.



*Výstava Glamour, dámská společenská móda 1950–2010, fotografie upravená retuší a digitální montáží.*

**22** *Pražské módní salony 1900–1948, koncepce a text publikace Eva Uchalová, 15. 12. 2011 – 29. 4. 2012.*

**23** *Návštěvnost výstav: Kytky v popelnici 15 982 návštěvníků (332 denně), Glamour 21 075 návštěvníků (205 denně), Pražské módní salony 28 347 návštěvníků (278 denně)*

**24** *Sport a móda, koncepce a autoři textů Eva Uchalová, Konstantina Hlaváčková, Obecní dům v Praze 30. 6. – 12. 9. 2004*

výrazových možnostech volnému umění. Takový zájem představuje naplnění mnohaletého úsilí kurátorů muzea o chápání oděvního výtvarnictví jako jednoho z prominentních projevů dějinného sebe-porozumění člověka a společnosti.

Dosavadní výstavní činnost UPM na poli módy byla završena dlouhodobě připravovanou výstavou s názvem *Pražské módní salony*.<sup>22</sup> Kurátorka této výstavy v zájmu ochrany exponátů dala přednost klasické prezentaci umísťující exponáty do skleněných vitrín. Toto omezení bezprostřednosti a atraktivity prezentace však nic neubralo na obrovském zájmu veřejnosti o tuto výstavu.

Všechny zmíněné výstavy přivedly do muzea značné množství návštěvníků a obsadily první místa v žebříčku

návštěvnosti.<sup>23</sup> Není však samozřejmostí, že uvedení výstavy věnované módě zaplní výstavní sál. O tom, jak promyšleně je třeba zacházet s fenoménem oděvu, dokládá výstava *Sport a móda*, která vznikla v roce 2004 na objednávku Obecního domu v Praze.<sup>24</sup> Výstavu pak v pozměněné podobě se zaměřením na zimní sporty zopakovalo UPM ve svém výstavním sále. Projekt se nesetkal s výrazným zájmem<sup>25</sup> a odpověď na otázku, proč tomu tak bylo, by vyžadovala hlubší analýzu. Zjednodušeně je možné pouze konstatovat, že sport a móda nemají na první pohled podstatné styčné roviny. Obě oblasti k sobě tradičně poutají odlišné sociální skupiny a ani kuriózní připomínky historických sportovních vybavení, ani sofistikované moderní oděvní materiály nejsou schopny vzbudit obecný zájem.

Obdobná situace poklesu návštěvnického zájmu nastala často i v případech, kdy části úspěšné výstavy UPM převzaly regionální muzea. Tak tomu bylo v roce 2000 v Městském muzeu v Pračaticích a o rok později v Městském muzeu v Litomyšli. Ačkoliv byly pro obě muzea pečlivě vybrány kvalitní a atraktivní exponáty, výstavy neupoutaly větší pozornost. Důvody mohou být dva. Jedním je způsob instalace, její nedostatečná nápaditost, vycházející ovšem z reálných možností té které instituce. Bez výtvarného, avšak často finančně náročného způsobu instalace, jak po stránce vizuální prezentace, tak ve smyslu jasné a dobře uvážené sjednocující ideje výstavy, nedojde k objevnému kontaktu, a tudíž ani k většímu zájmu návštěvníků. Druhým důvodem může být chybný odhad reálného zájmu o téma v daném místě. Kurátor výstavy by měl koncipovat konkrétní projekt nejen z hlediska hodnoty materiálu, ale také s ohledem



na skutečnost, že výstava je prezentací určitého materiálu určité sociální skupině. Konec konců tato sociální skupina je finálním prvkem události, jakou představuje každá výstava. Počet návštěvníků samozřejmě není rozhodujícím hodnocením projektu, ale přece jen, i to nejkvalitnější umělecké dílo naplňuje svůj cíl teprve, když je aktivně vnímáno v události zaujatého, obohacujícího osobního porozumění.

Z uvedených referencí vyplývá, že oděvní výstava, ostatně asi jako každá jiná výstava umění, by měla být koncipována v širokém kontextu vztahů různé povahy. Oděv sám o sobě, vytržen ze souvislostí historických a sociálních, a také reálných možností presentačních, návštěvníky neoslovuje, protože nesplňuje nic z toho, co dnešní muzejní návštěvník očekává: expozici vizuálně zajímavou, dramatickou a aktuální, obohacující novým poznáním. Komplexní přístup k výstavním projektům je nutností. Prezentace expozice založená pouze na výzkumu bez výše zmíněných aspektů dnes osloví

málo koho. Vnímání dnešního člověka, nejen střední a mladé generace, je adaptované na dokonalé počítačově zpracované produkty všudypřítomného grafického designu, dokonalé vizuální technologie televizní a filmové. Mají-li muzejní expozice přežít, musí se tomuto trendu přizpůsobit. Toto se vztahuje i na prezentace módy a tam možná především. Protože oděv, předmět uměleckého výtvarnictví, je zároveň součástí každodenního života, je ve středu zájmu každého jednotlivého člověka, výroby, obchodu a reklamy. Proto je možná také věnována stále větší pozornost oděvu jako muzejnímu a také uměleckému předmětu.

UPM je dlouhodobě zaměřeno na budování vztahu se svými návštěvníky. V dubnu 2013 se bohužel výstavní činnost muzea na několik let přerušil z důvodu velmi potřebné celkové rekonstrukce budovy. Po otevření se výstavní plocha rozšíří na trojnásobek té stávající. Jistě bude také možné využívat ve zvýšené míře aktuální výstavní technologie. Do té do-

*Výstava Pražské módní salony, architektonický návrh arch. Peter Hornek.*

**25** *Holduj sportu, pohybu!, koncepce Eva Uchalová, Konstantina Hlaváčková, 20. 1. – 13. 3. 2005, celkem 5 865 návštěvníků, 127 denně.*



Výstava Pražské módní salony, architektonický návrh arch. Peter Hornek.

by kurátoři mohou přemýšlet a připravit témata nových výstav s nadějí, že jejich návštěvníci si k nim opět najdou cestu.

#### **Literatura:**

GRANDI, Silvia, VACCARI, Alessandra, ZANNIER, Sabrina. *La moda nel secondo dopoguerra*. Bologna, 1992.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. „Kytky v popelnici“. *Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*. Praha: UPM – NAGA, 2007

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. *Česká móda 1940–1970. Zrcadlo doby*. Praha: UPM – OLYMPIA, 2000.

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. *Glamour. Dámská společenská móda 1950–2010*. Praha: UPM, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderní společnosti*. Praha: Prostor, 2002

STEELE, Valerie. *Se vetir au XX siecle, de 1945 á nos jour*. Paris, 1988.

UCHALOVÁ, Eva. *Česká móda 1918–1939. Elegance první republiky*. Praha: OLYMPIA – UPM, 1996

UCHALOVÁ, Eva. *Česká móda 1870–1914. Od valčíku po tango*. Praha: UPM – OSWALD, 1994.

UCHALOVÁ, Eva. *Pražské módní salony 1900–1948*. Praha: UPM – ARBOR VITAE, 2011.

# Přístupnost webových stránek

Kateřina Perglová

*The article describes the web accessibility guidelines, and their importance. Online presence on the internet is currently a necessity, not only for commercial entities, but also in the case of institutions such as museums and galleries. However, nicely crafted and interesting website is not enough. It is important to respect the rules of website accessibility. Only this will ensure that the information will be accessible to all users, including disabled persons.*

**Keywords:** Website, Web Accessibility Guidelines, Disabled, Museum, Internet

Online přítomnost na internetu pomocí webových stránek je v současné době nutností, a to nejen v komerčních sférách, ale i v případě institucí, jako jsou muzea a galerie. Tak jako každá oblast i prezentace na internetu s dobou přináší trendy a aktualizuje své nároky. Jednoduché webové stránky, které původně sloužily jako jeden ze zdrojů základních informací, se mění na graficky propracované, interaktivní a nedílné součásti marketingových a PR strategií. Významně napomáhají určovat tvář „značky“. Web 2.0 je totiž už dávno rovnocenným partnerem světu reálnému, a oslovuje tak velké množství lidí – potenciálních návštěvníků.

V souvislosti s tím, jak se rozšiřuje obecné využívání internetu (Podle údajů Českého statistického úřadu z roku 2011, využívalo v České republice internet 65 % jednotlivců nad 16 let.)<sup>1</sup>, se logicky pozornost obrací i ke skupinám, se kterými se v prvopočátku boomu internetové komunikace příliš nepočítalo. K handicapovaným. Internetové prostředí se zdá být limitováno jasnými mantinely – jedná se o prostředí v první řadě vizuální. Využitelnost internetu například pro osoby s poruchami zraku či nevidomé se tak může jevit jako velmi problematická. Přitom však i pro tuto skupinu uživatelů je internet důležitým

prostředkem a pomocníkem ke svobodnější komunikaci a přístupu k informacím. Právě snadný přístup k informacím pro každého, handicapované nevyjímaje, je totiž nutno brát jako základní pravidlo tzv. Přístupných webových stránek.

## **Přístupný web není určen jen zrakově postiženým**

V případě webových stránek je nutné, aby byly vytvořeny právě i s ohledem na uživatele s rozličnými typy postižení. Existuje široká skupina lidí, kterým může špatně přístupný web způsobovat problémy při jeho užívání. Faktorů snižujících schopnost využívat webové stránky je celá řada. Od zrakových postižení až například po poruchy soustředění. Není lehké vzít v potaz všechny tyto aspekty.

Nevidomí a těžce zrakově postižení například nemohou (ani přes případné zbytky zraku) vnímat vizuální obsah zobrazený na monitorech. Pro orientaci a ovládnutí tohoto prostředí jim tak nedostačuje běžné vybavení. V dnešní době však mají k dispozici mnoho kompenzačních pomůcek, které jim práci s počítači umožňují. Jedná se o různá čtecí zařízení s hlasovým výstupem, digitální zvětšovací lupy, elektronické zá-

zprávy

**1** Zdroj: ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. Využívání informačních a komunikačních technologií v domácnostech a mezi jednotlivci v roce 2011 [online]. 2011 [cit. 2012-03-07]. Dostupné z: <http://www.czso.cz/lsul2011edicniplan.nsf/pl9701-11>

**Mgr. Kateřina Perglová**  
Národní muzeum  
editorka webových stránek  
[katerina\\_perglova@nm.cz](mailto:katerina_perglova@nm.cz)

pisníky s hmatovým (v případě kombinovaného sluchového postižení, či nemožnosti využití zvuku) nebo hlasovým výstupem a další. Existuje i celá řada speciálních aplikací. Použití těchto pomůcek je nicméně závislé na „osvícenosti“ programátorů či vývojářů webových stránek. Ti musí při své práci počítat se specifiky a možnostmi takových zařízení.

### **Metodiky a pravidla**

Pravidla přístupnosti webových stránek řeší několik metodik. Za výchozí je považována metodika Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0, která je vytvářena mezinárodní organizací World Wide Web Consortium (W3C).<sup>2</sup> Jelikož se jedná o rozsáhlý a složitý dokument, není téměř možné se jím bezvýhradně řídit.

Na základě WCAG 2.0 pak mohou být vytvářeny jednotlivé národní metodiky. To je i případ České republiky, kde se, co se týče pravidel přístupnosti, v současné době řídíme vyhláškou č. 64/2008 Sb., o formě uveřejňování informací souvisejících s výkonem veřejné správy prostřednictvím webových stránek pro osoby se zdravotním postižením (vyhláška o přístupnosti) a Metodickým pokynem, vypracovaným Ministerstvem vnitra.

Vyhláška č. 64/2008 Sb. je platná a závazná pro weby veřejné správy.

Vyhláška i metodický pokyn jsou dostupné na webových stránkách Ministerstva vnitra ČR.<sup>3</sup>

### **Tvorba a správa přístupného webu**

Subjekty, které budou prezentaci pomocí webových stránek využívat, často od dodavatele obdrží hotový produkt, do jehož základních parametrů mohou

později zasahovat spíše jen okrajově. Většinou není v silách a znalostech editorů webu měnit následně kód stránek, pokud tyto nevyhovují. I když základní přístupnost stránek by již dnes měla být samozřejmostí, je důležité při výběru dodavatele či produktu mít toto na paměti a požadavek na přístupnost jasně specifikovat v zadání. Vhodné je proto odkazovat se v požadavcích na splnění výše zmíněných norem. Tím však není přístupnost stránek zajištěna bezesbytku. Dodržování pravidel při následné správě webových stránek je nezbytně nutnou součástí poskytování relevantního přístupného obsahu. Nelze tak spoléhat jen na drahé konzultantské služby či skvělé programátory. I finančně nenáročný jednoduchý web dodržující základní pravidla přístupnosti může plně dostačovat, pokud je mu při běžné editaci obsahu věnována náležitá péče.

Pokud si vlastník stránek není jistý, zda jeho stávající webová prezentace splňuje kritéria přístupného webu a nemá dostatečné znalosti, aby si ji sám zkontroloval, může si zadat audit stránek u některé ze specializovaných firem či odborníka. Možností jsou i různé automatické validátory, dostupné na internetu. Ty však umí zkontrolovat jen určité aspekty přístupnosti a jejich výstupy je nutno správně interpretovat.

### **Obsah webových stránek musí být dostupný a čitelný**

Základním předpokladem k úspěšné aplikaci pravidel přístupnosti je tak uvědomit si, že jakýkoli jednostranně vizuální prvek musí mít textový ekvivalent. Kompenzační pomůcky nejsou schopny přiblížit zrakově postiženému například fotografie, obrázky či tabulky. Na primární úrovni se o toto postará dodava-

**2** Zdroj: W3C. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0* [online]. [cit. 2012-01-07] Dostupné z: <http://www.w3.org/TR/WCAG20/>

**3** Zdroj: MVČR. *Vyhláška č. 64/2008 Sb., o formě uveřejňování informací souvisejících s výkonem veřejné správy prostřednictvím webových stránek pro osoby se zdravotním postižením (vyhláška o přístupnosti)* [online]. [cit. 2012-01-07]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/vyhlaska-c-64-2008-sb-o-forme-uvzejnovani-informaci-souvisejicich-s-vykonem-verejne-spravy-prostrednictvim-webovych-stranek-pro-osoby-se-zdravotnim-postizenim-vyhlas-ka-o-pristupnosti-10.aspx>





tel resp. programátor, který je obecně zodpovědný za technicky validní kód stránek. Na editorovi obsahu stránek pak je, aby všechny prvky, které sám vkládá, opatřil takzvaným zástupným, neboli alternativním textem. Při tvorbě tohoto textu je důležité nebrat ho jen jako nutné zlo. Často je tento krok vyžadován administračním systémem stránek. Nežádka tak tedy laxní editoři vkládají nesmyslné znaky v tom horším, vágní nic neříkající popis v tom lepším případě. Přitom kvalita alternativního popisku je zásadní. Zvláště pokud je grafický prvek nezbytný k pochopení obsahu sdělení. Viz obrázek.

Stejně tak je důležité dobře členit samotný text na stránce. Dlouhý souvislý text se špatně čte nejen zrakově postiženým. Pro dobrou orientaci slouží přesně definované nadpisy, které oddělí a zvýrazní text i pro kompenzační pomůcky. Text by pak samozřejmě měl být výstižný a pochopitelný. Důležitou roli hraje i dostatečný kontrast barev popředí a pozadí, stejně jako správné používání

barev tak, aby bylo vše čitelné a informace nebyly graficky skryté.

### ***Práci se stránkami řídí sám uživatel***

Webová prezentace by se neměla sama měnit. Je také dobré vyhnout se blikajícím prvkům, nebo správně volit frekvenci blikání. Ani otevírání odkazů do nových oken není příliš šťastné, protože uživatelé může zmást. Pokud je otevření do nového okna nutné, musí být na to uživatel výrazně upozorněn.

Stejně tak odkazy musí být jasně vyznačeny a jejich označení musí být pochopitelné i bez okolního textu. Stránka by měla rovněž poskytovat jasnou zpětnou vazbu na úkony provedené uživatelem (stisk odkazu, tlačítka odeslat formulář apod.).

**Výše zmíněná pravidla jsou uvedena jako letmý náhled do způsobu správy přístupného webu. Není v možnostech tohoto článku uvést všechna pravidla. Jejich úplný přehled naleznete právě ve vyhlášce č. 64/2008 Sb.<sup>4</sup>**

*Pokud např. u takového obrázku vyplní editor alternativní popisek jako „Čekání“ „Fronta“ nebo „Nová budova Národního muzea“, připravuje uživatele, který fotku neuvidí, o sdělení z ní plynoucí. Správné by tedy bylo vyplnit alternativní text v následujícím duchu: „Fotografie dlouhé fronty lidí před vstupem do Nové budovy Národního muzea.“*

*Stačí se tak jen vžít do pozice člověka, jemuž je pohled na fotografii odepřen.*

**4** Zdroj: MVČR. Vyhláška č. 64/2008 Sb., o formě uveřejňování informací souvisejících s výkonem veřejné správy prostřednictvím webových stránek pro osoby se zdravotním postižením (vyhláška o přístupnosti) [online]. [cit. 2012-01-07]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/vyhlaska-c-64-2008-sb-o-forme-uvzejnovani-informaci-souvisejicich-s-vykonem-verejne-spravy-prostrednictvim-webovych-stranek-pro-osoby-se-zdravotnim-postizenim-vyhlaska-o-pristupnosti-10.aspx>

## **Spolupráce s uživateli**

Ani sebelepší dodržování pravidel však nenahradí osobní přístup. Praxe je někdy lepším měřítkem než zapsaná teorie. Výhodné je tak spolupracovat s cílovými uživateli, v tomto případě handicapovanými, a zajímat se o to, jak dobře se jim stránky používají, zda jsou pro ně srozumitelné a zda se v nich dobře orientují. Je dobré, pokud si stránky mohou projít a upozornit na problémy či nejasnosti, na které narazili. Často se může jednat o věci, které by běžného uživatele nebo vývojáře nenapadly. Svou roli hraje totiž i jiné uvažování, očekávání a postup při práci s webem, což žádná teoretická pravidla nemohou obsáhnout.

Přínosné je vyzvat uživatele, aby se pokusili vyhledat například otevírací dobu, jinou další konkrétní informaci či provést specifický úkon. Tak nejlépe zjistíte, zda jsou stránky vystavěny přehledně s logickou strukturou. To ani sebelepší metodika nevyřeší. Odbornice zabývající se přístupností webových stránek Helen Petrie z University of York (UK) na mezinárodním symposiu *Musées plus accessible* v Belgickém Bruselu v listopadu 2011 doporučila muzeím oslovit některou z místních organizací věnujících se zrakově či jinak postiženým a svou webovou prezentaci s nimi konzultovat.

Problematika rozhraní (pro seniory a zrakově postižené) je zkoumána například i na ČVUT FEL Katedře počítačové grafiky a interakce.

## **Závěrem**

Přístupný web by měl být v dnešní době samozřejmostí. Každý, kdo vlastní webovou prezentaci (muzea nevyjímaje) by měl mít zájem na tom poskytovat informace co nejširšímu okruhu zájemců, a vytvářet tak obraz moderní otevřené instituce. Vytvoření a správa takových stránek sice vyžaduje jisté úsilí, to se však vrátí v podobě spokojených uživatelů webu a návštěvníků.

### **Použité zdroje:**

MVČR. Vyhláška č. 64/2008 Sb., o formě uveřejňování informací souvisejících s výkonem veřejné správy prostřednictvím webových stránek pro osoby se zdravotním postižením (vyhláška o přístupnosti)[online]. [cit. 2012-01-07]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/vyhlaska-c-64-2008-sb-o-forme-uverejnovani-informaci-souvisejicich-s-vykonem-verejne-spravy-prostrednictvim-webovych-stranek-pro-osoby-se-zdravotnim-postizenim-vyhlaska-o-pristupnosti-10.aspx>

W3C. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0* [online]. [cit. 2012-01-07] Dostupné z: <http://www.w3.org/TR/WCAG20/>

ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. *Využívání informačních a komunikačních technologií v domácnostech a mezi jednotlivci v roce 2011* [online]. 2011 [cit. 2012-03-07]. Dostupné z: <http://www.czso.cz/csu/2011edicniplan.nsf/p/9701-1>

# Plenární zasedání Europeany 2012 v Lovani v Belgii

Kateřina Musílková



Nadace Europeana pořádá každoročně setkání všech zapojených organizací a projektů, které její webový portál plní digitalizovaným obsahem (fotografie, zvuk, video). Toto setkání využívá k představení dosavadních výsledků a diskuzi nad plány do dalších let. Pro zapojené kulturní instituce jsou důležité nejen informace o předávání dat nebo možnosti jejich sdílení, ale mají také jedinečnou příležitost představit svou činnost, inspirovat se a navázat spolupráci. V tomto roce se setkání konalo ve dnech 14.–15. června 2012 v Lovani (Leuven) a hostila jej Katolická univerzita, nejstarší vysoká škola v Belgii. Leitmotivem letošního setkání bylo zlepšení vyhledávání v prostředí webového portálu a využívání tzv. Europeana API. Tato služba umožňuje partnerským webovým portálům prohledávání informací v prostředí Europeany a obohatit je o relevantní informace.

Setkání zahájili společně Jill Cousins, výkonná ředitelka nadace Europeana, a Mark Waer, rektor Katolické univerzity v Lovani. První tematický příspěvek představil soutěž Hack4Europe a přednesla jej Karolina Czervińska z Národního audiovizuálního institutu v Polsku. Hack4Europe je soutěž pro programátory, zaměřená na využití digitalizovaného obsahu shromážděného na webovém portálu Europeany. Stuart Lee z univerzity v Oxfordu seznámil posluchače se sběrem digitálních fotografií a skenů se vztahem k první světové válce. Sběrové

akce se dosud konaly v Německu, Irsku, Lucembursku, Slovinsku a Dánsku. Jejich cílem je digitalizovat na sběrových dnech předměty se vztahem k období 1914–1918. Jedná se většinou o předměty běžné denní potřeby či pohlednice z fronty. K nim se ale poji příběhy tradované v rodinách majitelů. A právě ty jim dodávají na zajímavosti. Největším překvapením sběrové akce byl pohled z fronty od vojína Adolfa Hitlera.

Caroline Brazier v dalším projevu představila postoj British Library k problematice smlouvy o výměně dat (Data exchange agreement), kterou podepsala většina institucí publikujících na portálu Europeany. Smlouva umožňuje volné a bezplatné využití tzv. metadat, tedy popisných údajů k publikovaným souborům. British Library politiku Europeany akceptovala a od volných metadat očekává zrychlený vývoj spolupráce a obohacení vlastních metadat o informace od dalších kulturních institucí. British Library navíc volně nabízí svá data nejen prostřednictvím Europeany. Od potencionálních partnerů naopak očekává uvolnění jejich metadat, zvýšení povědomí o službách knihovny a získání nových uživatelů. Od vývojářů požaduje spolupráci na zavedení nových či inovativních služeb. Klíčovým bylo vystoupení kreativců, pánů Paula Gerhardta a Johna Akomfrah. Paul Gerhardt je ředitelem Archives for Creativity, John Akomfrah je oceňovaným režisérem, jehož posledním počinem je film *The Nine Muses*. Ten znovu užívá známá videa v nových souvislostech. Pánové na příkladech demonstrovali, že umožnění opětovného užití digitalizovaného obsahu dává objektům nový význam a přidává jim na hodnotě.

V polovině prvního dne konference dostaly prostor projekty, které webový

**Mgr. Kateřina Musílková**  
manažerka projektu Athena  
Národní muzeum  
katerina\_musilkova@nm.cz



portál Europeany plní svým digitalizovaným obsahem. Mezi nimi představil pan Kamil Zágoršek projekt Open Up, do něhož je zapojeno také Národní muzeum. Odpoledne bylo vyhrazeno diskuzím v užších skupinách nad tématy dalšího využití dat shromážděných v Europeaně, technologického vývoje webového portálu, zapojení cílových uživatelů portálu a problematikou autorského práva.

Den byl uzavřen společnou večeří v architektonicky velmi zajímavém Muzeu Lovaň. Tvůrcem je belgický architekt Stéphane Beel, který velmi zdařile spojuje v jeden komplex historickou budovu s novou přístavbou.

Druhý konferenční den byl představen obchodní plán Europeany na rok 2013 a poté započala debata o volném užití dat z webového portálu. Europeana podporuje opětovné užití metadat poskytnutých agregátory popř. konkrétními institucemi, aby je bylo možné dále kreativně využívat a mohlo také docházet k výměně informací mezi jednotlivými

kulturními institucemi. Tento postup zaštiťuje již zmiňovaná smlouva o výměně dat. Bez podpisu této smlouvy není možné od 1. 7. 2012 na stránkách Europeany publikovat. Téma volného užití dat z webového portálu je stále pro některé evropské instituce ožehavé a některé z nich smlouvu zatím nepodepsaly. Jejich digitalizovaný obsah byl proto prozatím z webového portálu stažen.

V závěrečné části konference byli vyhlášeni vítězové soutěže Hack4Europe, která se konala paralelně s konferencí. Po ukončení konference měli přihlášení možnost navštívit známé bojiště první světové války v Ypres (franc. Ypres).

Prostředí plenárního zasedání Europeany bývá velmi kreativní. Prezentuje se zde mnoho projektů, do nichž je možné se zapojit, popřípadě je přímo přenést do českého prostředí. Je dobře, že se jej účastní stále více zástupců z našich kulturních institucí.

# Dvakrát k Ladislavu Sutnarovi

Lucie Vlčková

**KNOBLOCH, Iva (ed.). *Ladislav Sutnar v textech, Mental vitamins*. Nakladatelství Kant a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 2010. 267 s., 152 čb obr., jmenný rejstřík.**

**KNOBLOCH, Iva (ed.). *Ladislav Sutnar, Americké venuše /U.S. Venus/*. Arbor Vitae ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým museem v Praze, Řevnice 2011. 215 s., bar. obr., seznam vyobrazení, angl. resume.**

**K**dyž v roce 2003 připravila Iva Janáková (dnes Knobloch) soubornou výstavu Ladislava Sutnara v Jízdárně Pražského hradu a při té příležitosti neméně reprezentativní monografii, bylo zřejmé, že se otevřely nové otázky k problematice české avantgardy, funkcionalismu, grafického designu i americké reklamní praxe.<sup>1</sup> Předchozí bádání (srv. Alena Adlerová, Jan Rous) přiblížila Sutnarovo mnohovrstevnaté dílo jen v úzce zaměřených exkurzech, komplexní zhodnocení zmíněnou monografií bylo proto v mnohém objevené, a to nejen po stránce heuristické, tak interpretační. Inspirovalo další výzkumné, publikační a výstavní projekty, uskutečňované zejména na půdě Uměleckoprůmyslového musea v Praze, kmenovém pracovišti autorky.<sup>2</sup> Iva Knobloch v průběhu sutnarovského bádání nashromáždila díky systematickým rešerším v domácích i zahraničních archivech a osobních fondech značné množství materiálu, včetně primárních písemných pramenů a četných sekundárních referencí, které bohužel nemohly být vzhledem k omezenému rozsahu monografie plně uplatněny. Jejich zpřístupnění odborné veřejnosti stalo se tak úkolem následného projektu. V jeho rámci autorka kriticky hodnotila relevanci jednotlivých pramenů a pečlivě vybrala ty, které jsou pro nahlédnutí Sutnarovy názorové orientace a pochopení jeho vlastní cesty nejilustrativnější. Písemný odkaz byl doplněn

o soubory osobní korespondence poskytující klíčové doklady znovuobjevování a interpretace Sutnarova díla v Čechách v šedesátých letech. Výsledkem badatelského úsilí je kritické, komentované vydání výběru textů *Ladislav Sutnar v textech – Mental Vitamins*<sup>3</sup>, které soustředí různé typy písemných pramenů z českých fondů. Jsou jimi jak nepublikované rukopisy, tak statě uveřejněné v dobových periodikách; specifickým typem textu je archiv ke stavebnici Build the Town, zařazený v samostatném bloku v závěru publikace. Tematicky se záběr Sutnarova teoretického zájmu dotýká všech oblastí, ve kterých se jako designér prakticky profiloval, a tak se texty věnují loutkovému divadlu, hračce, knižní tvorbě, architektuře, výstavnictví a designu užitkových předmětů. V úvodu autorka charakterizuje Sutnarův písemný styl a jeho proměny v souvislosti na cílovém publiku a uplatnění textu, přibližuje rovněž dobové názorové paralely na grafický design i moderní abstraktní tvorbu obecně. Soubor uvádí poměrně známá stať Karla Teigeho „Ladislav Sutnar a nová typografie“, kterou byla v roce 1934 zahájena Sutnarova samostatná výstava v Krásné jizbě. Teige prezentovaná díla označil za „*abecedu principů nové typografie a knižní grafiky*“ a Sutnarův význam už tehdy plně docenil: „*Typografické práce Ladislava Sutnara patří k nejdůležitějším, nejzralejším a nejkultivovanějším dílům, která přineslo mezi-*

**1 LAHODA, Vojtěch.** Iva Janáková (ed.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*. *Umění* r. 52, 2004, č. 6, s. 557–559.

**2** Např. *dílčí výzkum v rámci institucionálního výzkumného grantu Ministerstva kultury Instituce moderního designu* (řešitel: Iva Knobloch); VLČKOVÁ, Lucie. *Družstevní práce: Sutnar – Sudek. Arbor Vitae a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2006*; VLČKOVÁ, Lucie, ŠTEMBERA, Petr, *Grafický design na výstavách Krásné jizby*, in: VLČKOVÁ, Lucie (ed.), *Krásná jizba – výstavní činnost v letech 1929–1936, edice Kontexty, 1. sv., Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2009*, s. 120–133.

**3** *Výzkum a vydání publikace bylo podpořeno granty Ministerstva kultury RK04P03OMG011 a VZ00002344201.*

**PhDr. Lucie Vlčková, Ph.D.**  
Uměleckoprůmyslové museum v Praze  
kurátorka sbírky užitné grafiky  
vlckova@upm.cz

*národní hnutí nové typografie ... Řadí-li se moderní Československá typografie na mezinárodním fóru k nejvyspělejším, je to do velké míry zásluhou právě tvorby Sutnarovy.* Význam textu je však především v jednoznačném vymezení profese grafického designéra a jeho role v procesu polygrafické produkce; zvláštní důraz je pak kladen na společenskou roli grafického designu, chápanou jako službu s etickým, osvětovým a vzdělávacím pozadím. Přirovnáním práce grafického designéra k profesi architekta a současně vyvázáním „nové typy“ z rozvrhu umění posunulo zásadním způsobem vnímání grafického designu, které mimo zainteresovaný okruh progresivních intelektuálů stále ještě u širokého publika oscilovalo mezi tradičním grafickým uměním a tehdy se masově rozvíjející reklamní praxí. V odborných kruzích se v českém prostředí podobné diskuze vedly už v závěru dvacátých let, sám Sutnar k nim přispíval svou ediční činností (např. rubrika o reklamě ve *Výtvarných snahách*; aktivity kolem *Reklamu a časopisu Typ*) i svými texty. Ke společenské roli grafického designéra se vyjádřil ve stejnojmenném krátkém textu, který zdůrazňuje humanistické ideály a profesi chápe jako službu a poslání.

Ze Sutnarových textů, napsaných před přesídlením do Spojených států, byly vedle zmíněného zařazeny do výběru jen dva – úvaha „Co jest hračka?“ z roku 1926 a odpověď na anketu časopisu *Typografia* (1935) „Co žádá nakladatel od knižní obálky“. Stať o hračce vznikla v době, kdy se Sutnar tímto oborem intenzivně zabýval a kdy jím navržené hračky, vycházející z pedagogického přístupu M. Montessori, získaly mezinárodní uznání. Sutnarovou snahou bylo maximálně využít schopností dětské imaginace pracovat s metaforou a v jeho

vnímání byla tvorba pro děti společensky i umělecky mimořádně zodpovědnou a závažnou činností: „V rámci umění má hračka postavení z nejvýznačnějších, a to proto, že jejím prostřednictvím se umělec, t.j. anticipátor vývoje, přibližuje bezprostředně k dítěti, to je nejdůležitějšímu příjemci vývojových směrnic a tvořivých sil, jež umění vyzařuje.“ V příspěvku do ankety k požadavkům na knižní obálku Sutnar použil Teigeho přirovnání grafického designu k architektuře: „Jako v nové architektuře je fasáda domu odrazem účelného uspořádání půdorysu, tak knižní obálka má být důsledkem a stejnorodým výrazem vnitřního typografického řešení knihy, jeho vyvrcholením a uzavřením.“ Vyjádřil tak své pojetí knihy jako struktury, kde jsou jednotlivé složky vnitřně provázány, a to včetně obálky – ta v běžné praxi bývá řešena jako separátní úkol a její podoba obvykle podléhá prvoplánově marketingovým kritériím. Ze známé téměř dvacítky textů, publikovaných před americkým exilem, vybrala I. Knobloch ty, ve kterých Sutnar formuluje své názory v obecnější rovině. Pro nahlédnutí Sutnarova raného písemného odkazu, a také pro vyváženost výběru, by však bylo na místě zařadit ještě některý z článků k loutkovému divadlu (např. vůbec první Sutnarův publikovaný text „Dekorace loutkového divadla“<sup>4</sup>) a designu („Dnešní užitkové předměty“<sup>5</sup>).

Převážná většina vybraných textů reprezentuje pozdní období Sutnarovy teoretické činnosti z let šedesátých a sedmdesátých. Jeho styl se podstatným způsobem proměnil, a to jak v jednoznačnějších formulacích vyplývajících mimojiné ze změny jazykového prostředí a odlišnému cílovému publiku, tak v tematickém rozsahu, který se intenzivně soustředil na problematiku vizuálního designu. Důraz na marketing a komerční

**4** SUTNAR, Ladislav. *Dekorace loutkového divadla. Loutkář VI, 1921–22, s. 72–73.*

**5** SUTNAR, Ladislav. *Dnešní užitkové předměty. Výtvarné snahy XI, 1929–30, s. 12.*

aspekty designérského prostředí v USA vedlo k přesnějším a úspornějším formulacím principů vizuální komunikace, tak, aby byly srozumitelné ne odbornému publiku, ale především pragmatické firemní klientele. Sutnar tak didaktičtějším způsobem přispěl svými texty ke kultivaci vizuální gramotnosti, zásadnímu tématu teorie grafického designu, rozvíjeného od čtyřicátých let<sup>6</sup> v návaznosti na systém obrazového jazyka ikon a piktogramů Otto von Neuratha či Jana Tschicholda. Obsáhlý soubor „Visual design in Action“ (Síla vizuálního designu), který je stejně jako ostatní texty psané v angličtině uveden i v českém překladu, je tvořen předmluvou a předělovými texty k jednotlivým kapitolám stejnojmenné obrazové publikace. V ní Sutnar názorným způsobem ukazuje různá grafická řešení modelových typů informací, vycházejících z jím postulovaných principů vizuálního designu (function, form, flow) a uvádí je vysvětlujícím strukturovaným textem. Systém členění a použití piktogramů odkazujících k referencím – obrazové příloze a poznámkovému aparátu, inspirovalo autora úpravy prezentované publikace Radima Peška. Paradoxně právě u výběru textů z práce *Visual design in Action* a v menší míře i v celé publikaci, se tento systém příliš neosvědčil, není intuitivní a pro čtenáře je spíš matoucí. K vizuálnímu designu se vztahuje ještě krátká, ale s ohledem na další vývoj společnosti závažná a i dnes aktuální stať „Ekologie a potřeba vizuálního designu“ z počátku 70. let, kde Sutnar vyjadřuje své přesvědčení, že „ekologie představuje největší a nejvýznamnější mezinárodní hnutí za přežití lidstva a jeho kvalitní budoucnost“. Ilustruje tak radikální obrat v myšlení avantgardy po druhé světové válce, kdy přestala být přitažlivá modernistická

adorace techniky, vědy a průmyslu jako vize lepší budoucnosti. Sutnar se od praktických ekologických témat posouvá do obecnější roviny a hovoří o „vizuálním znečištění životního prostředí“. Požaduje odpovědnost designérů nejen za redukci plýtvání avšak i za vytváření nových postupů, jak působit na masové vzdělávání, tak přesvědčivě, aby byla veřejnost v zájmu ochrany prostředí donucena jednat. Tím se Sutnar vrací k hlavní ideji svého teoretického i praktického díla, kterou je víra v altruistické poslání designu. Bezprostřední nahlédnutí Sutnarových názorů na umění, malbu, grafický design i životní otázky poskytuje samostatný blok poznámek ze 60 a 70. let, které autora ukazují jako „pragmatického idealistu, který se svou designérskou, publicistickou i uměleckou tvorbou snažil přispět k ‚lepšímu‘ prostředí života v praktickém i mravním slova smyslu“. Soubor textů Knobloch ještě doplnila zařazením statě, ve které Sutnar s časovým odstupem a z pozice spolupracovníka vysvětluje ideje a motivace Bauhausu a dále textem, vztahujícím se k Sutnarově pozdní volné tvorbě – úvodem privátního vydání alba serigrafii *The Strip Street*.

Plastický pohled na Sutnarovu osobnost, životní peripetie i sebereflexi tvorby přináší výběr ze soukromé i úřední korespondence, mezi níž jsou např. dopisy, které si Sutnar a jeho žena psali s manželkou Herainovými, či psaní Thomasi M. Messerovi, řediteli Guggenheimova muzea moderního umění v New Yorku. Pro dokumentaci Sutnarova díla jsou velmi cenné početné soubory korespondence s Jiřím Šetlíkem (z let 1968–1976) a Tomášem Vlčkem (1972–1974), které ve své době poskytl informace ke konkrétním Sutnarovým dílům z meziválečného období a umožnily datovat a určit řadu plakátů a dalších tiskovin, uchováva-

<sup>6</sup> Viz např. KÉPES, György. *Language of Vision*. 1944; MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*, 1947.

ných v Uměleckoprůmyslovém museu, kde oba adresáti tehdy působili. Variabilitu zařazených textů rozšiřují osobní svědectví (Slávky Vondráčkové, Pavla Tigrida a Jaroslava Sutnara) a obsáhlý blok s výběrem písemností z archivu stavebnice Build the Town, na které Sutnar pracoval v letech 1941–1943.

Záměrem publikace *Ladislav Sutnar v textech* bylo poskytnout výběr primárního písemnictví, dostatečně komplexně ilustrující osobnost autora, specifika jeho díla, kontextuální souvislosti a ideové pozadí jeho tvorby včetně dobových reflexí. Výběrem široké škály textů různého typu se to autorce do značné míry podařilo. Výsledné dílo poskytuje přitažlivou a čtenářsky atraktivní mozaiku, evokující nejednu z přehlížených souvislostí Sutnarovy tvorby. Je vybaveno adekvátním poznámkovým aparátem s užitečnými biografickými údaji citovaných osob a jmenným rejstříkem, přesto však samo o sobě nemá charakter vyčerpávajícího studijního textu podřízeného potřebě úplnosti a vyváženosti v chronologickém, tematickém i kontextuálním slova smyslu. Bezprostřední badatelské využití by jistě usnadnilo i souborná bibliografie či přehled archivních fondů uchovávajících Sutnarovu písemnou pozůstalost, podstatné informace v tomto směru však poskytuje výše citovaná monografie z roku 2003 – výběr ze sutnarovských textů je v tomto smyslu jejím cenným doplňkem.

Objevnější a současně čtenářsky i vizuálně podstatně přitažlivější (v mimořádně zdařilé úpravě Štěpána Malovce, který za ni byl oceněn jako grafický designér roku 2011 soutěže Czech Grand Design) je doprovodná publikace k výstavě *Ladislav Sutnar – Americké Venuše /U.S. Venus/* (Rudolfinum, Malá galerie, čer-

ven–červenec 2011). Kolektiv autorů pod editorským vedením Ivy Knobloch se zde soustředil na Sutnarovo pozdní malířské dílo, respektive početnou sérii obrazů *Venus*, tematizovanou extrémně stylizovaným ženským aktem. Reflexe dobové sexualizace populární kultury, kterou Sutnar vyjádřil jí blízkým vizuálním jazykem (lapidární sumarizace obrazu v elementární zkratce, maximální zdůraznění sexuálních atributů ženství, agresivní kolorit) byla osobitým projevem, vznikajícím téměř současně s americkým pop-artem. Na tyto souvislosti upozorňuje Tomáš Pospiszyl ve stati *Byl Sutnar pop-artista?*, když sleduje genezi série, počínající kolážemi aktů z počátku šedesátých let, následovanými serigrafii *The Strip Street* z roku 1963, inspirovanou nočním životem ulic New Yorku. Jednotné formáty obrazů série *Venus*, minimálně proměnlivý typ stylizace a řešení barevných ploch umocňují grafický, de facto plakátový výraz obrazu. Pospiszyl v této souvislosti připomíná slova K. Teigeho o plakátu jako obrazu nové doby a Sutnarův počín chápe jako naplnění této vize a logické vyústění předchozí tvorby v komplexní syntézu. Odpověď na otázku z názvu příspěvku přináší až zohlednění intencí Sutnarova díla, které ukazuje, že formální příbuznost s díly pop-artu je jen shodou dobově aktuálních výrazových prostředků ideově zcela protichůdných postojů. V Sutnarově díle chybí kritika konzumní společnosti, jejíž soukolí pohání prvoplánově merkantilní motivace podpořená reklamou – na rozdíl od pop-artistů Sutnar nepřenáší vizuální jazyk reklamy do sféry umění, ale svou práci povyšuje na malířství. V odkazech na písemné prameny z výše hodnocené publikace Pospiszyl cituje Sutnarova expliitně odmítavé vyjádření k pop-artu i op-artu,



keré do značné míry vycházelo z počátečního nepochopení jeho ideového pozadí. Vymezení se vůči dobovým dominantním trendům umění nakonec dokládá i charakteristika své malby, kterou Sutnar označil jako „joy-art“: „*Je zdravý, nikdy nemocný, nikdy pop-psych, nikdy degenerovaný... Má veselý náboj nezkažené jarní radosti.*“

Karel Císař v textu *Venus moderna* analyzuje zobrazení ženského těla v Sutnarově tvorbě od fotografií a koláží na obálkách časopisů 30. let až po Venuše let šedesátých. Emancipované ženy z dobových magazínů (především periodikum *Žijeme*) symbolizovaly vyvázání moderního člověka z dosavadního rigidního společenského řádu. Jejich zobrazení v nezvyklých pózách a činnostech odkazovalo k novému vnímání tělesnosti a představě člověka nezatiženého sociálním nebo rodovým určením. Kompoziční schéma, založené na diagonále a další prvky, jako např. souřadnicová síť vyjadřovaly optimistickou vizi nekonečných možností moderního světa a extenzi lidské existence v prostoru a čase. Císař v této souvislosti upozorňuje na odlišnou interpretaci Siegfrieda Kracauera, ve které jsou typické atributy modernistického obrazu světa vnímány jako ornament masy.<sup>7</sup> K obdobné názorové pozici, podle Císaře, dospěl Sutnar na prahu šedesátých let a zobrazení ženského těla se v jeho díle tehdy radikálně proměnilo. Je „*extrémně sexualizované*“ a je „*podáno fragmentárně jako instrumentalizovaný předmět touhy*“. Zřetelně se však proměnilo i kompoziční schéma, které nově tělo uzavírá ve vymezeném prostoru, ve statickém plošném obrazu bez dynamiky a perspektivy. Císař ještě připomíná proměnu role souřadnicové sítě, která je přítomná ve studiích k Venuším – oproti třicátým létům neotevřívá nekonečný

prostor a nevyjadřuje expandující svět, ale ženské tělo uzavírá do vymezeného, izolovaného místa plochy obrazu.

Iva Knobloch poskytla ve svém textu *Venuše jako utopický projekt* další interpretaci Sutnarova obrazu ženy – připomněla, nakolik závažné bylo v Americe čtyřicátých let téma emancipovaného ženství (viz Sutnarův záměr knižně reflektovat obraz americké ženy v nedokončené publikaci *Mrs. America, can be this you?*) a jakou roli ženství coby životní princip hrálo v Sutnarově myšlení. Knobloch poukazuje k archetypálním konotacím ženy jako nositelky plodné vitální síly lidského pokolení, jak jej představuje m.j. Věstonická venuše, jejíž kopie zaujímala čestné místo v Sutnarově pražském ateliéru. Aktivní role ženy vystupuje do popředí také v netypické novoročence z první poloviny padesátých let, kde je žena ústřední figurou v zobrazené vizi systému budoucího využití sluneční energie, které má vytvářet „*nové, zázračné prostředí a volný čas pro růst člověka*“ (viz text novoročenky). Podle Knobloch je tu žena „*hlavním příjemcem zázračného slunečního světa snů a volného času, nové důstojnosti, nové důstojnosti a nové sebeidentifikace*“ a zobrazena spolu s mužskou figurou pomocí neurathovských piktogramů, kdy obě figury zastupují lidskou populaci, se tato „*sluneční utopie stává utopií sociální*“. Naznačené konotace Sutnarova pojetí ženství tak posouvají koncept Joy-Art, reprezentovaný malbami Venuší, do roviny výrazně přesahující prvoplánové vnímání těchto děl jako přitažlivě provokativních, aktuálních a nepochybně dekorativních. Sutnarův vizionářský (a utopický) přístup, vycházející z idejí avantgard dvacátých let a provázející Sutnarovu tvorbu setrvale, Knobloch shrnuje jako „*pozitivní vitalismus, huma-*

**7** KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy. Praha: Academia 2008.*

*nismus a futurologický optimismus*". Právě jím se Joy-art radikálně lišil od tendencí dobového umění – pop-atu, op-artu a konceptuálního umění.

Význam publikace Americké Venuše netkví jen ve čtivých interpretacích a sledování geneze Sutnarova obrazu ženy, ale především ve shromáždění výsledků dlouhodobé heuristické práce. Díky ní bylo možné v reprodukcích představit řadu veřejnosti dosud neznámých děl ale i další písemný a kresebný materiál. Zajímavé jsou především přípravné studie dokládající Sutnarův postup rozkladu obrazu (například motivů z dobových módních fotografií atd.) a abstrahování elementárních prvků, tvořících kompozici Venuši, stejně jako geometrické studie k obrazům, vyjadřující měřítko a proporční vztahy. Většina děl zde byla reprodukována vůbec poprvé – autorce se podařilo zdokumentovat i díla deponovaná v privátní správě Sutnarovy pozůstalosti (viz pracovní fotografie z de-

pozitáře). Bohatý obrazový doprovod doplňují skeny z korespondence, dokládající kontakty s galeristy, které Sutnar navazoval ve snaze prosadit se na poli malby. Autorka publikaci dále doplnila faktografií malířské činnosti, shrnuté v chronologickém přehledu a poskytující údaje o vystavovaných dílech od dvacátých let až do současnosti. Pro další badatelské využití je nejcennější první orientační soupis amerických obrazů, který I. Knobloch sestavila na základě studia archivních pramenů v zahraničních i českých sbírkových institucích a privátních sbírek.

Závěrem lze shrnout, že obě posuzované publikace významným způsobem rozšiřují současné uměleckohistorické písemnictví. Českému čtenáři přináší relevantní poučení o dosud ne zcela prozkoumaných souvislostech Sutnarova díla a současně i o obecných otázkách historie a reflexe grafického designu a malby šedesátých let.

# Muzeologická knihovna Centra pro prezentaci kulturního dědictví

Tereza Macková

Knihovna Centra pro prezentaci kulturního dědictví, metodického centra Ministerstva kultury zřízeného v roce 2006, je nezbytnou informační a metodickou základnou pro muzejní profesionály z celé České republiky. Knihovna je od svého vzniku systematicky budována a v současné době nabízí více než 700 publikací z oblasti muzeologie a příbuzných oborů.

Knihovna obsahuje tituly z oblastí:

- muzeologie,
- muzeografie,
- muzejní pedagogika,
- výstavnictví,
- prezentace sbírek,
- aplikace digitálních technologií,
- péče o sbírky,
- konzervace a restaurování,
- muzejní komunikace a public relations,
- muzejní marketing a management.

Nedílnou součástí knihovny jsou i významná zahraniční periodika se zaměřením na muzejní a muzeologickou tematiku. Převážná část knihovního fondu je v anglickém jazyce, je však možné zde nalézt i množství odborných publikací ve francouzštině a němčině. Pochopitelně své zastoupení zde má i literatura v českém jazyce.

Knížní fond je neustále rozšiřován a pravidelně doplňován o nejnovější tituly z oblasti muzeologie a souvisejících oborů, díky čemuž jsou domácí muzejní veřejnosti přinášeny aktuální trendy na poli muzejní práce.

V současné době je knihovna Centra ve středoevropském kontextu unikátním projektem, prostřednictvím kterého se Centrum pro prezentaci kulturního dě-

dictví podílí zejména na vysokoškolské přípravě budoucích muzejních profesionálů. Právě studenti muzeologie a příbuzných oborů jsou nejčastějšími badateli v knihovně Centra pro prezentaci



kulturního dědictví. Studenti využívají knihovnu při tvorbě bakalářských, diplomových i disertačních prací. Vedle nich využívají knihovnu i odborní pracovníci z muzeí i jiných kulturních institucí, kteří zde nacházejí pomoc při řešení teoretických i praktických otázek vystávajících při jejich každodenní práci.

Knihovna Centra je přístupná odborné veřejnosti prostřednictvím studovny Knihovny Národního muzea, kde jsou tituly zapůjčovány badatelům k prezentnímu studiu. Aktuální fond je možné si prohlédnout na webu [www.emuzeum.cz/knihovna-centra/](http://www.emuzeum.cz/knihovna-centra/), kde jsou uvedeny i základní informace pro zájemce o zapůjčení knih.

**Mgr. Tereza Macková**  
Národní muzeum  
Centrum pro prezentaci  
kulturního dědictví  
[tereza\\_mackova@nm.cz](mailto:tereza_mackova@nm.cz)

## MUZEUM

Muzejní a vlastivědná práce

### **Pokyny pro autory:**

Časopis přijímá původní a dosud nepublikované odborné studie, eseje, materiály, odborná sdělení, zprávy, recenze a anotace z širokého spektra muzejní problematiky a problematiky kulturního dědictví obecně, a to včetně obrazových a fotografických příloh.

Redakce přijímá rukopisy pouze v elektronické podobě (formáty .doc, .docx, RTF) zaslané jako příloha e-mailu na adresu redakce nebo zaslané poštou v elektronické podobě na disketě, CD nebo DVD, s průvodním dopisem obsahujícím kontaktní adresu autora včetně e-mailového, popřípadě telefonického spojení.

Rozsah studií, esejů a materiálů je omezen na max. 20 stran (36 000 znaků včetně mezer a poznámkového aparátu), roz-sah odborných sdělení, zpráv, recenzí a anotací na max. 10 stran (18 000 znaků). Rukopis by měl splňovat ČSN 880220, tj. řádkování 2, 60 úhozů na řádku, 30 řádek na stránce, nebo používat velikost písma 12 pt. a řádkování 1,5, v poznámkách pak písmo 10 pt. a řádkování 1. Stránky nesmí využívat formátování a musí být číslovány. Studie, eseje a materiály by měly být doplněny anglickým nebo německým abstraktem v rozsahu 15-20 řádek a 3-7 klíčovými slovy. Na konci textu následuje seznam použité literatury.

Citační úzus je formou autor – rok vydání – další bibliografické údaje odpovídající příslušným standardům časopisu dostupným na jeho internetových stránkách.

Obrazové nebo fotografické přílohy, tabulky, grafy či další grafický materiál je třeba dodat jako samostatné soubory, obrázky ideálně ve formátu TIF, grafy ve formátu MS Excel. Redakce si vyhrazuje právo k publikování obrazových příloh a k formálním a jazykovým úpravám textu. Odborné studie, eseje a materiály procházejí oboustranně anonymním recenzním řízením, které může mít maximálně dvě kola, a následným schválením redakční radou. Každý text posuzuje minimálně jeden recenzent a na základě recenzního řízení redakční rada text přijme, vrátí k přepracování nebo zcela zamítne. O publikování odborných sdělení, zpráv, recenzí a anotací rozhoduje redakční rada.

O výsledku přijímacího řízení je autor textu informován písemně, a to nejpozději do dvou měsíců po obdržení rukopisu. Respektování požadavků recenzentů a formálních standardů časopisu je podmínkou publikace jakéhokoli textu.

## MUSEUM

Museum and Regional Studies

### **Instructions for contributors:**

The journal accepts original and previously unpublished scientific articles, essays, review articles, reports, reviews and annotations related to the field of museology, museum studies or cultural heritage in general, which can be complemented by pictorial and photographic attachments.

The editors require manuscripts strictly in electronic form (on .doc, .docx or RTF format) send as e-mail attachments to the address of the editorial office or send by post on a diskette, CD or DVD. The accompanying letter should contain complete postal and e-mail address and telephone number of the author.

The maximum length of the articles, essays and review articles is 20 pages (36 000 characters, footnotes and spaces including), the maximum length of reports, reviews and annotations is 10 pages (18 000 characters). Manuscripts should fulfill the requirements of ČSN 880220, i.e. double spacing, 60 characters per line, 30 lines per page, A4 format, or 12 pt. size type and 1,5 line spacing with 10 pt. footnotes single spaced, the pages must not be formatted and must be numbered. Articles, essays and review articles must be accompanied by an 10-15 lines long English or German abstract and 3-7 keywords. The text should be followed by a bibliography.

Use of quotations is as follows: author – year of the publication – other bibliographical references according to corresponding journal standards published on the Web page of the journal.

Pictorial and photographic attachments, tables, graphs and other graphical material must be send as separate files, pictu-res best in TIF format, graphs in MS Excel format. The editors reserve the right to make linguistic editing and editing of the form of the text. Articles, essays and review articles are submitted to anonymous reviewing process that can have a maximum two rounds. At least one reviewer judge every text and on the basis of the reviewing process the editorial board accepts the text, returns it for correcting or rejects it. Reports, reviews and annotations are not part of the reviewed section of the journal. The author of the text is informed on the result of the reviewing process usually within two months after sending the text to the editors. Respects for the requests of the reviewers and formal standards requested by the editors are conditions for publications of any text.







