



Jan Dolák

# Muzeum a prezentace



MUZEOLÓGIA  
A KULTÚRNE  
DEDIČSTVO, o.z.

Bratislava 2015





### ***Muzeum a prezentace***

© **PhDr. Jan Dolák, PhD.**

Univerzita Komenského v Bratislave

Filozofická fakulta

Katedra etnológie a muzeológie

**Recenzovali:** Prof. PhDr. Pavol Tišliar, PhD.

Mgr. Petra Šobáňová, PhD.



MUZEOLÓGIA  
A KULTÚRNE  
DEDIČSTVO, o.z.

**Vydavateľ:** Muzeológia a kultúrne dedičstvo, o.z.

**1. vydání, Bratislava 2015**

**ISBN 978-80-971715-8-2**

EAN 9788097171582

## Obsah

Úvod .....	5
Základní pojmy .....	9
Muzeologie a prezentace .....	11
Teorie komunikace .....	12
Muzejní prezentace .....	17
Expozice jako znaková soustava .....	21
Muzejní předmět .....	22
Muzejní výstavní tvorba .....	28
Výstavní jazyk (Exhibition Language) .....	30
Tvorba hodnot .....	35
Obecné zásady tvorby expozic a výstav .....	41
Prezentační formy .....	43
Text .....	53
Muzejní prostředí .....	60
Realizace expozice .....	73
Muzejní marketing .....	82
Doprovodné činnosti ke komunikaci prostřednictvím expozic .....	84
Moderní technika .....	85
Adresát, návštěvník muzea .....	92
Muzejně - výstavní kritika .....	99
Směry a tendence muzejní prezentace .....	102
Použitá literatura .....	110

Vážený čtenáři,

předložená monografie se zabývá především činností muzea zaměřenou na přímé působení na návštěvníka, tedy komunikací prostřednictvím muzejních expozic a výstav. Jde o přístup muzeologický, ale s částečným využitím poznatků dalších nauk, například psychologie, sociologie, managementu, marketingu apod. Pojetí muzea a tedy i expozice a výstavy je pro účely této knihy redukováno pouze na nejtýpější, „standardní“ prezentaci v prostoru muzea, většinou kamenného, prezentací předmětů a dalších souvislostí vytržených z původních situací, řečeno s Z. Z. Stránským, prezentací v muzejním „metasvětě“. Záměrně se nezabývám skanzeny, archeoskazeny, archeoparky, science centry, ekomuzei, prezentací památek či jejich reliktnů in situ apod. Nebylo ani mojí snahou se zabývat všemi oborovými typy muzejních expozic. Přestože jsem viděl řadu technických či přírodovědných muzeí, příkladů z nich jsem použil jen velmi málo.

Jako výchozí podklad byla vybrána moje disertační práce *Prezentace archeologie*, obhájená v lednu 2013 na Ústavu archeologie a muzeologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.<sup>1</sup> Ta však byla výrazně pozměněna, v některých částech redukována, na jiných místech naopak rozšířena. Text je po výtce poněkud příliš „archeologický“, ale to by snad nemělo být na závadu. Přes jistá specifika prezentace archeologie, jsou základní principy tvorby výstav a expozic velmi podobné, či přímo identické, a proto se tento text může stát vodítkem pro reinstalace stávajících expozic či návodem k tvorbě nových prezentačních počinů.

Součástí práce na této knize byl i průzkum cca. 200 muzeí. Část výsledků tohoto průzkumu byla zařazena do textu, praktické příklady z konkrétních muzeí jsou pro snazší orientaci čtenáře odděleny vodorovnými předěly od hlavního textu. V závorce za názvem muzea je uveden rok, ve kterém byl průzkum prováděn. Je logické, že během doby po uskutečnění mého průzkumu mohlo dojít i k zásadním reinstalacím těchto expozic, možná dokonce i k jejich zrušení. To však na základních principech muzejního výstavnictví nic nemění. Doklady z průzkumu nejsou prezentovány dle předem daných kritérií, což je přístup Petry Šobáňové (Šobáňová 2014b), ani nejsou zaměřeny na hodnocení celé zkoumané expozice. Spíše jde o praktické ukázky, většinou doplněné fotografiemi, správných či nesprávných přístupů, kterými podporují svá teoretická tvrzení. Předložený text není ani „kuchařkou“ ani „návodem k použití“. Přes řadu zcela konkrétních připomínek jde spíše o formulování teoretické báze prezentace muzea. Autorem všech fotografií jsem já sám. Pokud užívám plurální formulaci „my“, „u nás“, „naše“, mám na mysli jak Slovensko a Slováky, tak i Česko a Čechy. Snad si to jako člověk, který strávil většinu života v jednom státě Slováků a Čechů, mohu dovolit.

## Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat všem, kteří mně při psaní této práce pomáhali, především vlastní rodině, pro kterou se návštěvy muzeí a galerií staly nedílnou součástí všech dovolených. Zvláštní poděkování patří oponentům této práce Prof. PhDr. Pavlovi Tišliarovi, PhD. a Mgr. Petře Šobáňové, PhD. za jejich ochotu, odbornou pomoc, vstřícnost a cenné rady a připomínky, které udávaly směr mému snažení.

<sup>1</sup> Dostupná z: [http://is.muni.cz/th/69885/ff\\_d?info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3D-Dol%C3%A1k%20agenda:th%26start%3D1](http://is.muni.cz/th/69885/ff_d?info=1;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3D-Dol%C3%A1k%20agenda:th%26start%3D1) Citováno dne 21. listopadu 2015

## Úvod

„Každý, kdo chce v dnešním světě uspět, tzn. realizovat své představy a dosáhnout svých cílů a neskončit jako „kůl v plotě“, se bez komunikace neobejde“ (Foret 1994, 9).

Odborníci pracující v muzeu mezi sebou komunikují svými obvyklými kanály, jako jsou články, publikace, přednášky apod., ale také navazují spojení s okolním světem. Pokud čteme nejrůznější projekty muzeí či jejich webové stránky, nabýváme dojmu, že se tak děje samozřejmě, automaticky, dlouhodobě, promyšleně. Ale je tomu skutečně tak? Nauky v muzeích pěstované, jako každá veřejně podporovaná činnost, musí mít svůj společenský přínos a význam. Tak jako žádné muzeum nebylo založeno jen proto, aby uchovávalo „poklady“, ani tyto obory nejsou pěstovány a podporovány pouze pro akademický výzkum a uspokojování sama sebe. Každá věda musí komunikovat se širší veřejností, a to nejen svými „produkty“, ale i širokými popularizačními kanály, které tuto vědu veřejnosti představují a přesvědčují ji o její důležitosti. Děje se tak například i cestou popularizujících knih. V tomto širokém spektru však narážíme na produkci mimořádně kolísavého charakteru. I proto považují boj proti nevědeckým interpretacím za jeden z důležitých úkolů společenských věd a nejen jich. Byť jde o úsilí nevděčné, bez konkrétně uchopitelných výsledků a vlastně nikdy nekončící.

Každý občan vědomě či podvědomě cítí potřebu technického výzkumu pro vývoj svého vlastního mobilu, televize či stroje, který v práci obsluhuje. Stejně tak uvažuje o rozvoji věd biologických, chemických, neboť napomáhají k udržování jeho zdraví či ke zvýšení výnosu pěstovaných plodin. K čemu však nové poznatky o záležitostech stovky či tisíce let starých? Ba co víc. Obory zkoumající technické či přírodovědné souvislosti mohou jen málokdy člověku přímo „ublížit“. Jinak je tomu třeba s archeologií či geologií. Vždyť záchranný archeologický výzkum „zdržuje“ rekonstrukci objektů, ulic a náměstí, ty jsou pak déle nepřístupné, archeologové „zdržují“ pohodlnou přepravu z místa A do místa B, apod. Podle platné legislativy na Slovensku i v Česku, ti stavebníci a investoři, kteří jsou právními osobami, musí záchranný archeologický výzkum na místě jejich stavební činnosti dokonce zaplatit. Archeologie tedy zvyšuje náklady na pořízení stavby, což ani jeden investor nevíta. Rozsáhlé stavební práce, tlak podnikatelských skupin a nepřesná legislativa pak vede k domněni, a možná ne zcela neoprávněnému, že vše je jeden „archeologický Klondike“, kde platí právo silnějšího a pravidla Divokého západu, v našem případě spíše Divokého východu. Nedomnívám se, že každý občan pochopí, že vina samotných archeologů, či dokonce muzejníků jako opatrovníků nálezů, na nedobré stávající situaci, je minimální či přímo nulová. Ale tuto vysvětlovací práci za nás, pracovníky na poli memoriálních institucí, nikdo jiný neudělá.

Silným argumentem pro komunikaci je i ten fakt, že zatímco třeba kvantový fyzik se od občana nedozví vůbec nic, u „muzejních“ oborů je tomu zcela jinak. Velkou část archeologického materiálu nacházejí třeba stavební dělníci, a to často bez bezprostřední přítomnosti archeologa. A pak je otázkou okamžiku přijmout rozhodnutí, zda nálezovou situaci přiznat či nepřiznat, prostor okamžitě například zadržet a archeologickou vědu tak ochudit o novou situaci. Obdobně uvažuje orač na poli, bagrista liniové stavby v terénu apod. Z toho jasně plyne, že právě archeologie je na „uvědomělosti“ obyvatelstva bezprostředně závislá.

Nemůžeme nevidět, že řada měst, regionů ba dokonce států se stává ekonomicky nemálo závislá na „kulturní turistice“. Ta přináší především pozitivní, ale může mít i částečně negativní dopady. Kromě rizika poškození lokalit nadměrným turismem zde existuje i riziko terorismu, jehož cílem se může stát jak naleziště, tak i samotní turisté. Ukázalo se, že s poměrně nevelkými náklady na vyzbrojení teroristů může dojít k silným dopadům

na ekonomiku země. „Například útoky islamistických fundamentalistů provedené v roce 1995 stály egyptskou vládu alespoň 2 miliardy dolarů“... „masakr 56 turistů v Luxoru v roce 1997 připravil Egypt o dalších 700 milionů dolarů“ (*Bahn 2007*, 114). Je evidentní, že promyšlená prezentace přináší kromě nezpochybnitelných kulturotvorných dopadů také značné finanční zdroje.

Prezentační činnost muzea musíme, považovat za vysoce profesionální činnost, která je hodnotitelná, posuzovatelná, byť nikoli exaktně. Nemám tím na mysli pochvalný článek sprátceného novináře či většinou formální zápisy v návštěvních knihách. Veřejnost byla se sbírkami vždy více či méně provázána, ale přes všechnu vstřícnost muzeí směrem k publiku nelze tento vztah redukovat na pouhé Vox populi – vox dei (*Dolák 2008a*). Veřejnost totiž bývá jednotná jen v málo případech, ba dokonce nebývá ani výrazně většinová. Absolutizací přístupu „co se líbí veřejnosti, je správné“ bychom však v oblasti prezentace sklouzli do naprosté tmy. Zjednodušeně řečeno, jakákoliv výstava či expozice by mohla být považována za zdařilou, protože vždy by se našel někdo, kdo by prohlásil, že se mu to líbí nebo mu to něco přináší. Výrobní podnik, spoléhající na takovéto „hodnocení“ své produkce, by šel velmi rychle do červených čísel a následně zkrachoval.

U institucí prezentujících sbírky je situace jiná. Jejich případný špatný produkt v drtivé většině případů nemá vliv na výši příspěvku ze strany zřizovatele ani na změnu vedoucího pracovníka. Ocitáme se tak v bludném kruhu. Domnívám se, že vysoké školy věnují relativně malou pozornost přípravě budoucích pracovníků muzea (archeologů, historiků, etnologů, přírodovědců apod.) pro komunikaci s veřejností, ti pak svoji práci, tedy jak nové poznatky, tak i nové sbírkové předměty, neumějí veřejnosti „prodat“. Návštěvníci pak do expozic nechodí, nebo chodí málo a rozumí jim jen z části. Veřejnost pak snadno podléhá zkreslujícím přístupům, někdy vedoucím až k mysterióznímu podezřívání archeologů ze záměrného zatajování poznatků, aby nevyšla najevo před prostým lidem skrývaná „pravda“, tu o tajných podzemních chodbách, jindy zase o návštěvách naší planety mimozemšťany v období starověku. Je směšné či smutné, že televizní kanál Spektrum uvádí kanadský dokumentární seriál Archeolog bez tajemství, doslova Naked Archaeologist? Jsou či mají být archeologové považováni za „strážce tajemství“, z nichž některá nejsou určena pro širší veřejnost? V této situaci se pak muzejníkům obtížněji prosazují jejich vlastní cíle, neboť chtě nechtě, veřejnost je náš zákazník, manažerským jazykem náš stakeholder. Veřejnost, většinou prostřednictvím svých vybraných zástupců (úředníků), rozhoduje o finančních zdrojích, věnovaných na potřeby muzeí či rozvoje toho či onoho vědního oboru. Stále tedy roste potřeba toho, co bylo nazváno „haute vulgarization“, nebo také „dobře informovaná popularizace“ (*Bahn 2007*, 111). Mnozí muzejníci se však cítí příliš zaneprázdněni, než aby se zabývali předáváním výsledků svého bádání veřejnosti nebo dokonce ani necítí tuto potřebu. Jeden rakouský profesor, který se stal zodpovědný za studium pravěkého muže z období eneolitu (tzv. muže z ledovce – Ötziho) nalezeného v roce 1991, prohlásil, že „informování veřejnosti o jeho výsledcích skutečně není jeho práce“. „Od akademika financovaného z veřejných zdrojů je takovéto prohlášení ohromující a urážlivé. Muž z ledovce je přitom jedním z témat, které by skutečně zajímaly širokou veřejnost“ (*Bahn 2007*, 105).

S veřejností můžeme vést buď dialog, poskytovat jí co možná nejaktuálnější informace a využívat schopnosti veřejnosti reagovat, nebo vést prostý monolog. Permanentní zájem o reakci, názory, mínění a potřeby veřejnosti pak může vést k novým přístupům muzejníků a sloužit k obapolné spokojenosti a prospěchu. Tento akcent na poznání potřeb veřejnosti však v žádném případě nesmí sklouznout na pouhé výzkumy veřejného mínění. V celé společnosti neustále probíhá permanentní posuzování toho či onoho výrobku a služby, bez vyplňování nějakých dotazníků. Stejně jako posuzovatel nového motoru provádí odbornou analýzu, bez „konzultace s veřejností“, tak existují i obecné metody posuzování expozic a výstav, které vycházejí z dlouhodobého zkoumání odborníků z oblastí výstavnictví, muzeologie, psychologie, pedagogiky apod. Dlouhověký slogan, že zákazník má vždy pravdu, byl opuštěn samotnými marketingovými odborníky a byl nahrazen základní ideou: nápad je vždy na prvním místě (*Dru 2006*). Na druhé straně však musíme přijmout, že tradiční vědy pěstované v muzeích nejsou exaktní a každá prezentace musí mít nějaké

výtvarné provedení, což se v konečném důsledku dotýká estetického citění a prožitku, a to je záležitost velmi individuální. Hodnocení expozice tedy nebude tak přesně změřitelné jako třeba chemický rozbor nějakého roztoku, ale rozhodně je možné.

V oblasti polského Gdaňska byl před nedávnem realizován výzkum veřejného mínění zaměřený na to, jak se veřejnost dostává k informacím o archeologii. Pouze 27% respondentů odpovědělo, že prostřednictvím muzejních expozic, což lze považovat za pravděpodobné, nikoli však za uspokojivé (*Dabal 2005*). Jiný typ výzkumu byl v letech 1992 až 1994 realizován v Česku katedrou kulturologie FF UK Praha. Na 400 osob starších osmnácti let mělo hodnotit význam dvaceti různých typů kulturních institucí pro město (městskou čtvrť). Muzeum obsadilo nelichotivé 15. místo, těsně před nočními kluby s programem a videopůjčovnou (*Žák 1996*).

Kruciálním problémem současných věd je značný atak na jejich podstatu, na systém jejich poznávací soustavy, na jejich pravdivost. Je to dáno některými proudy v současné filozofii i celkovým vývojem společnosti. Mnoho nenapomáhá k řešení této situace ani samotná teorie vědy, ať už ji chápeme prizmatem Khunových paradigmat, Popperových falsifikací, Lakatošova pevného a proměnlivého jádra vědy či Feyerabendova Anything goes.

Jeden z argumentů proti vědě však je založen na lidské komunikaci. „Věda používá odborný jazyk, který je normálnímu člověku nesrozumitelný. V důsledku toho přináší problém porozumění vědeckým výsledkům a vytváří bariery pro lidi, kteří komunikují v přirozeném jazyce. To uzavírá vědce do jakési izolované komunity, která je schopna výměny informace jen uvnitř úzké společnosti zasvěcených“ (*Fajkus 1997*, 9). Tento názor lze celkem úspěšně zčásti zpochybnit. „Je pochopitelné, že porozumění vědeckým poznatkům předpokládá jistou přípravu nebo studium a souvisí se stále aktuálním problémem všeobecného vzdělání populace“ (*Fajkus 1997*, 9). Břetislav Fajkus však má pravdu, když píše: „Na druhé straně vystupuje stále intenzivněji požadavek, aby přenos vědeckých poznatků do společnosti nalezl i potřebnou vstřícnou aktivitu vědců. Dobrá vědecká popularizace je stále vzácným jevem a vyžaduje, aby sami vědci věnovali tomuto úkolu patřičnou pozornost. Vstřícná aktivita obou účastníků komunikace je jistě předpokladem a prostředkem k překonání komunikační bariery mezi vědci a uživateli výsledků vědy v praktickém životě“ (*Fajkus 1997*, 9). Dodal bych, že necítím striktní rozdělení na „vědce“ a „popularizátory“. I univerzitní profesori se podílejí na tvorbě výstav či expozic, vysvětlují výsledky svého bádání v denním tisku apod., což je jistě dobře.

Přítomnost vědy v muzeích a možnosti jejího pěstování v těchto institucích si neuvědomují ani mnozí odborníci. Smutným, ale signifikantním, příkladem tohoto druhu je nedávno vyšla sociologická studie *Obraz vědy v českém veřejném mínění* (*Šamanová–Škodová–Vinopal 2006*). Zde není o muzeích ani zmínka a početným respondentům výzkumu nebyla možnost odpovědi, že se s vědou setkávají i v muzeích, ani nabídnuta (*Dolák 2008b*). Při osobním jednání mi jeden z autorů odpověděl, že ho to ani nenapadlo. Dokud si však nutnost zcela jinak komunikovat s veřejností neuvědomí samotná muzea, nemůžeme očekávat přístupy „zvenčí“ jiné. Přitom téma popularizace vědy jsem dnes poměrně frekventované. Nejčastěji však ve spojení s technickými či přírodními vědami. To je sice správné, ale na druhé straně nemůžeme tvrdit, že společenské vědy žádnou popularizaci nepotřebují. „Popularizační“ projekty totiž většinou realizují vědci z univerzit a ti často redukuji celou situaci jen na dostatečný či nedostatečný počet zájemců studovat ten či onen konkrétní obor. Problém je však, podle mého mínění, daleko hlubší.

Tato práce si klade za cíl shrnout současné poznání tvorby expozic a výstav z hlediska teorie muzeologie. Dále pak na vybraných expozicích ukázat praktickou realizaci obecných zásad, dobré i špatné příklady a tím poskytnout praktický návod pro případné reinstalace expozic či tvorbu nových. Práce se vyjadřuje pouze k těm expozicím, které autor této práce osobně navštívil a po stránce muzeologické zkoumal (v závorce vždy uveden rok výzkumu). Při těchto příležitostech jsem měl možnost se osobně seznámit se skutečně širokým spektrem předních světových muzeologů, z nichž mnozí se stali mými přáteli a jejich publikované práce byly použity při psaní tohoto textu. Řadu expozic jsem navštívil právě s těmito odborníky, mnohé pak za přítomnosti tvůrců těchto expozic. Při živých výměnách



názorů jsem pak měl možnost se ve svých názorech utvrdit nebo je naopak korigovat. Nad rámec této práce by bylo zkoumání, kdy která expozice vznikla, kdo byl jejím autorem (autory), kdy došlo ke všem inovacím apod. Přestože jsem, z pohledu celosvětového, osobně viděl jen nepatrný zlomek muzejních prezentací, domnívám se, že se mi podařilo soustředit informace snad o všech možných typech prezentace a to ze všech kontinentů. Dalším cílem mého snažení je přimět svého čtenáře k zamyšlení nad samotnou potřebou komunikace vědy se širší veřejností, přesvědčit ho, že kromě známých cest je zde i možnost širšího využívání muzeí k tomuto účelu a přesvědčit ho, že muzejníci tuto práci umějí. Vždyť řada vědních oborů na půdě muzeí kdysi vznikla či se etablovala a dodnes mají jakýsi „muzejní“ charakter. Co by byl archeolog bez střepu, botanik bez kytky, paleontolog bez zkameněliny, tedy bez předmětů, které jsou zpravidla ukládány v muzeích a právě zde mohou být všestranně vědecky zkoumány a komunikovány? Optimálním důsledkem této práce by bylo zařazení zřejmě (povinně) volitelného předmětu v rámci výuky těchto „muzejních věd“, kde vedle teorie selekce a tezaurace by právě teorie prezentace měla rozhodující podíl.

### Shrnutí:

Význam a společenský dosah kteréhokoli vědního oboru je závislý na uplatnění svého poznatkového přínosu jak v rámci systému vědy jako takové tak i v povědomí společnosti. Vědomí je bezprostředně spjato s vlastní vědeckou produktivitou a produkcí tohoto oboru, které se prezentují tradičními komunikačními formami: tiskem, přednáškami apod. Má však omezený společenský dosah. Naproti tomu masové komunikační formy formují *povědomí* vědy, které postihuje celou společnost, i když mnohdy velmi povrchně a zkresleně. Výrazně ale ovlivňují kulturní povědomí společnosti, což má mnohdy ambivalentní dopad na přístup ke kulturnímu dědictví a jeho ochraně.

Osobitou komunikační formou, která má prvořadou úlohu ve vztahu ke společenskému povědomí, ale i vědomí, je *muzejní prezentace*, která může výrazně potlačit deformace povědomí a přispět tak k popularizaci vědomí v zájmu zvyšování prestiže příslušného vědního oboru ve společnosti.

Domnívám se, že základními předpoklady kvalitativní proměny muzejní prezentace jsou:

- Integrace vědního oboru a muzeologie při profesionalizaci muzejní prezentace, včetně případného přiblížení výukových programů.
- Kvalitní výuka muzejní prezentace.
- Fundovaná kritika muzejní prezentace a její publicita.
- Zkoumání úlohy prezentace v kontextu masové a virtuální komunikace.
- Posilování postavení a rozvoje muzeí v podmínkách rychle se měnící společnosti.
- Obrana věd(y) vůči amaterizačním tendencím.

## Základní pojmy

Základní terminologie v oboru muzeologie je poměrně málo ustálená, používání a výklad jednotlivých termínů často záleží na přístupu jednotlivých „muzeologických škol“. Přesto řada termínů, jako „exponát“ apod., je užívána po celém světě téměř identicky. V českém prostředí měli na tvorbu terminologie v oblasti prezentace největší vliv Zbyněk Z. Stránský a Josef Beneš, z mladší generace pak Vladimír Tkáč (Tkáč 1990). Terminologií se dlouhodobě zabývala mezinárodní komise pro muzeologii ICOFOM (Desvallées 2009). Ze zahraniční produkce je zřejmě nejznámější *Concepts clés de muséologie* André Desvalléese a Françoise Mairesse (Desvallées-Mairesse 2010), přeložená do angličtiny, španělštiny, později také do češtiny a dalších jazyků. V roce 2011 vyšla od stejných autorů monumentální, více jak sedmisetstránková, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées-Mairesse 2011). Obě reagující i na nejnovější českou produkci (Dolák 2009a). V českém prostředí se muzeologickou terminologií zabývá také Václav Rutar (Rutar 2011).

**Muzeum** – existuje nepřehledné množství definic muzea, byť většinou vzájemně propojených. Z hlediska námi sledovaného tématu je důležité, že se naprostá většina terminologů shoduje na skutečnosti, že můžeme hovořit o muzeu pouze tehdy, pokud má toto zařízení dostatečně přítomné a vybalancované funkce uchovávací a komunikační. Je to forma stálá a otevřená veřejnosti.

**Výstava** – prezentace výsledků vědy či jiné činnosti. Jde o prezentaci krátkodobou, jde o reakci na okamžitou potřebu sdělení skutečností veřejnosti. V této souvislosti můžeme odlišit *muzejní výstavu*, která je zaměřena na určitý obor lidské činnosti od *výstavy v muzeu*, kterou může být fakticky cokoli, co má jakýkoli kulturotvorný význam (dětské kresby žáků místní školy).

**Expozice** – prezentace interpretace odborné tematiky ve vztahu ke sbírkotvornému profilu a poslání muzea.

**Veřejnost** – „Veřejnost je v dikci moderní filozofie a sociologie skupinou, která se zajímá o veřejné dění (politické, ekonomické, sociální, kulturní etc.) a řízení státu a usiluje o vliv na správu věcí veřejných, a to zpravidla prostřednictvím masových médií. Mezi její základní funkce patří funkce politické a sociální kontroly a funkce legitimizace (o veřejnost jeví zájem subjekty, jež pro svou legitimizaci potřebují podporu veřejného mínění)“ (Reifová 2004, 307–309). Podle Miroslava Foreta je veřejnost velice neurčitá sociální kategorie, souhrn příslušníků konkrétního (institucionálního), sídelního, územního, státního či dokonce nadstátního útvaru, kteří dosáhli právní dospělosti a mohou se vyjadřovat a mluvit do veřejných záležitostí (Foret 1994, 101). Muzeím by tato definice stěží vyhovovala, neboť i děti jsou pro ně veřejnost. Podle Philipa Kotlera „veřejnost je skupina, která má skutečný nebo potenciální zájem i vliv na schopnost společnosti dosahovat svých cílů“ (Foret 1994, 101).

**Veřejné mínění** – „Souhrn názorů (systematizovaných i nsystematizovaných) na nejrůznější jevy okolního i vnitřního světa ve vědomí lidí a souhrnně potom v celé společnosti. Veřejné mínění zahrnuje proměnlivé úrovně: od neurčitých, znalostmi příliš nepodložených představ, pocitů, názorů, myšlenek, nejasných „mínění“ o nejrůznějších jevech až po zcela vytríbené, vykrytalizované a jasné pohledy“, (Foret 1994, 103–104).

**Komunikace** – „Přenos informací ze strany expedienta k recipientovi prostřednictvím media. Cílem však není pouze samotný přenos, ale i komunikační efekt, tj. dosažení změny na straně recipienta“, (Stránský 1984, 40).

**Komunikace muzea** – jakékoli sdělení muzea.

**Prezentace muzea** – ta část muzejní komunikace, která je zaměřená na šíření poznatkového a hodnotového obsahu muzejních předmětů, respektive jejich dokumentační

soustavy s cílem dosáhnout poznatkové a hodnotové změny na straně příjemce. Vychází z autenticity muzeálie (sbírkového předmětu) jako původního, nezprostředkovaného zdroje poznání a hodnocení, tj. přímého svědka dokumentované skutečnosti. Prezentace se v naprosté většině případů děje prostřednictvím expozic a výstav, v širším pojetí sem můžeme zařadit i práci s badateli či celou škálu edukativních programů. V praxi však řada autorů klade rovnítko mezi pojmy muzejní komunikace a muzejní prezentace, takže je v odkazech na citovaná díla v dalších částech této práce musíme (většinou bohužel) chápat jako synonyma.

## Muzeologie a prezentace

Muzeologická literatura k muzejní prezentaci je poměrně bohatá. Ze starších obecně zaměřených kompendií můžeme připomenout dodnes v mnohém platnou práci Jiřího Neustupného *Otázky dnešního muzejnictví (Neustupný 1950)*. Převážně prakticistně orientovaná je práce Arminty Neal (*Neal 1976*). Z novějších monografií jsou prezentaci věnovány patřičné pasáže v pracích Fridricha Waidachera, Zbyňka Z. Stránského, Josefa Beneše apod. Existují však i monografie přímo zaměřené na výstavnictví. Ze starších stojí za zmínku *Ekspozicionnaja rabota v muzejach (Zaks 1982)*. Z novějších a nejvýznamnějších připomeňme alespoň velmi dobrou práci Martina R. Schärera (*Schärer 2003*), či poněkud jinak zaměřenou monografii Davida Deana (*Dean 1996*).

Prezentací se zabývala i mezinárodní komise pro muzeologii ICOFOM se svých ICOFOM Study Series. Z nejnovějších, a díky několika jazykovým mutacím známou, pak jmenujme alespoň výrazně prakticistně orientovanou příručku *Running a Museum (Boylan 2004)*, či sborník editovaný Paulette McManus (*McManus 2000*). Na téma muzejní prezentace se konají semináře, ze kterých pak vycházejí samostatné sborníky (*Szemere 1978; Opava 1981*). Z novějších sborníků připomeňme alespoň ty, které byly editovány Marií T. Majstrovskou (*Majstrovskaja 1997*), Vladimírem J. Dukelským (*Dukelskij 2010*) a velmi kvalitní sborník editovaný Naděždou I. Sergejevou (*Sergejeva 1997*).

K tomu musíme připomenout velké množství článků otištěných v mnoha jazycích po celém světě. Expozicemi se zabývají závěrečné studentské práce obhájené na brněnském Ústavu archeologie a muzeologie (např. Michaela Rybecká, Radek Kraus, Ondřej Novák, Radana Dvořáčková)<sup>2</sup>.

Na poli teoretického uchopení muzejní prezentace tak již bylo vykonáno nemálo práce. Nutno však předeslat, že texty mají velmi kolísavou úroveň. Mnozí autoři pouze opakují to, co bylo dávno napsáno, jiní nás, díky své neznalosti věci, svými „objevy“ a pokusy být za každou cenu originálními, vracejí desítky let nazpět. Práci zabývajících se fundovaně prezentací je tak vlastně poskrovnu. Dokonce můžeme konstatovat, že i textů zabývajících se deskripcí a vysvětlením zcela konkrétní expozice je spíše málo. Jako příklad uveďme třeba Průvodce jihočeskými muzei od Pavla Zavřela (*Zavřel 1996*). Text je, až na drobný překlep – období 150 00 - 9000 let před n. l. je označeno jako starší a střední doba bronzová (*Zavřel 1996, 30*) - kvalitní, ale že se jedná o průvodce expozicemi, příliš nepoznáme. Jde tedy spíše o „dovysvětlení“ pravěkého osídlení regionu než o „dovysvětlení“ expozice. Podstatná část „průvodců expozic“ jsou vlastně obecné historické, botanické či geologické texty většinou s několika záběry soliterních exponátů (běžný přístup), ale i celkovými pohledy do expozic (výrazně vzácnější).

<sup>2</sup> Dostupné na [www.muni.cz](http://www.muni.cz)



# Teorie komunikace

Člověk vidí jen to, čeho si všimne,  
a všimne si jen toho, co jeho vědomí už dávno zná.  
Alphonse Bertillon

Původní latinský význam slova *communicare* zahrnuje sdělení, sdílení, spojování, společnou účast. Karl Jaspers vymezuje komunikaci existenciální, kdy si v izolovaném pojetí nejsme vědomi sama sebe, teprve v komunikaci nám pohled druhého říká, kdo jsme a jací jsme pro druhé. Jde tedy o základ veškerých vztahů mezi lidmi. Jde o proces sdělování (a také sdílení), přenosu a výměny významů a hodnot.

Samotný současný termín komunikace je poněkud nejednoznačný. Může být používán ve smyslu pozemní komunikace (silnice, dálnice, chodníky, cyklostezky), může znamenat obecně dopravní cestu (železnice, vodní či letecká cesta). Komunikačním systémem jsou například i dopravní značky, komunikují i rostliny a zvířata. Komunikace se odehrává v rámci tzv. první signální soustavy (pachy, rituály zvířat apod.), ale lidé komunikují i v rámci tzv. druhé signální soustavy (jazyk, řeč). Kromě verbálních jazykových systémů existují i neverbální jazykové systémy, což jsou i muzejní expozice. Pro naše potřeby můžeme termín komunikace chápat jako dorozumívání, tj. sdělování myšlenek, informací, názorů a pocitů mezi lidmi. Součástí komunikace je pak logicky i feedback, tj. zpětná vazba. Termín komunikace se však užívá i v kontextu, kde je očekávána minimální nebo vůbec žádná přímá zpětná vazba, jako je třeba rozhlasové vysílání. Zpětná vazba může být i značně opožděna. Sem, do kategorie s menší (opožděnější) mírou zpětné vazby, umísťují i muzea. Teorie komunikace se částečně prolíná s teorií informace.

Informací z hlediska ontologického se zabýval filozof Egon Bondy. „Prenos informácie je nezákladnejšie vobec, najelementarnejšie vobec, najdôležitejšie vobec, čo vo svete v univerze máme. Bez prenosu informácie by nebola žiadna premena, teda ani žiaden proces vobec mysliteľný – možný. (...) Mizne akýkoľvek rozdiel medzi mind and matter“ (Bondy 2005, nestránkované).

Za zakladatele teorie komunikace je považován americký filozof Charles Sanders Peirce (10. září 1839 Chambridge, Massachusetts – 19. dubna 1914 Milford, Pensylvánie), který mimo jiné významně přispěl k poznání v oblasti znaku, významu a komunikace. Jeho přístupy pak byly rozpracovány dalšími odborníky v oblasti sémiotiky, nauky o znakových systémech. V námi zkoumané problematice je třeba odlišovat nestejnou znakovou stránku různých muzejních sbírkových předmětů. Zatímco třeba projevy umělecké produkce jsou brány jako originály, mají vlastní specifický význam, předměty z oblasti přírodních věd, ale i z archeologie, mají často spíše generický (sortální) charakter. V archeologii či geologii jde tedy často o exemplifikaci.

Ústřední místo v lidské kultuře mají symboly, schopnost přijímat informace prostřednictvím symbolů výrazně ovlivnila vývoj lidstva. Symboly jsou nástroje, které člověk klade mezi sebe a skutečnost, aby mohl o skutečnostech mluvit i tehdy, kdy nejsou přítomné. Komunikací prostřednictvím symbolů můžeme lidské vědění dlouhodobě skladovat.

Na téma komunikace dnes existuje velké množství dostupné literatury, často s tímto slovem přímo v názvu. Na morální aspekty komunikace upozorňuje Antonio Pasquali (Pasquali 1997). Nutno však předeslat, že naprostá většina této produkce je zaměřena na komunikaci verbální a problematiku komunikace prostřednictvím předmětů buď zahrnuje do všeobecné kategorie „obrazové symboly“ nebo ji neřeší vůbec. Přitom: „Předmětem komunikace může být jakýkoli výtvar (lidský, přírodní, verbální i neverbální, hmotný i duševní) představený (prezentovaný) jednou osobou nebo institucí a vnímaný druhou stranou“ (Foret 1994, 18).

Tedy forma komunikace prostřednictvím věcí (v našem případě exponátů) je buď výrazně potlačena, nebo absentuje úplně (Mikuláščík 2003). Přitom ukazování věcí, ostenze, je prazákladem lidské komunikace, jak přesvědčivě dokázal český vědec Ivo Osolsobě. Ukazujeme prostřednictvím věcí, tvarů, pohybů, barev, prostřednictvím živých tvorů i prostřednictvím sama sebe. Snažíme se o sobě vypovídat tím jaké nosíme oblečení, vousy či účes. Ostenze je tedy druh bezznakového sdělování, jde vlastně o nejtýpčtější formu prezentace, neboť jde o ukazování věcí, které jsou tady a teď, tedy „praesens“.

Z hlediska sémiotického totiž můžeme doložit dva základní způsoby lidského sdělování a poznávání:

1. reprezentace = ne-representativní typ: sdělování pomocí znaků; „komunikující pomocí reprezentantů“, modelů, tj. druh neprezentující originál, ale re-representující či pre-representující (předzpřítomňující) jej poznávací náhražkou,
2. ostenze = representativní typ: sdělování pomocí věcí samotných jejich ukázkami, tedy „typ komunikace, který prezentuje („dává k dispozici“) poznávacím aktivitám druhého sám originál“, (Osolsobě 2007, 96).

Muzejní expozice patří do obou typů. Jsou zde vystaveny exponáty (representativní typ), ale ty často zastupují celou třídu podobných věcí, jsou tedy reprezentanty.

Samozřejmě že ostenze je už ze své podstaty omezená. Minimálně na to co je přítomno, tady a teď a je tedy pozorovatelné. „Ostenzivní jazyk, slovník i gramatika, je však chudoba sama, zcela neschopný vyjádřit zápor, budoucnost, minulost, nadsmyslné i obecné“, (Osolsobě 2002, 36). Gramaticky jde vlastně o užití pouze „oznamovacího způsobu“.

Definicí ukazování (deixis) se zabýval už Platon. Za prvního teoretika ostenze je považován svatý Augustin (De magistro – dialog mezi Augustinem a jeho synem Adeodatem). Ostenze je v jeho pojetí v jistém slova smyslu anti-sémiotickým systémem. J. A. Komenský výrazně akcentoval ukazování v rámci své didaktiky. Přidavné jméno ostenzivní bylo užíváno Francisem Baconem, Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem i Immanuelem Kantem. Soren Kierkegaard a Ludwig Wittgenstein dokonce nadřazovali ostenzi všemu verbálnímu, (Osolsobě 1997). Český muzeolog Karel Boženek před časem použil krásný příklad z Gulliverových cest od Jonathana Swifta, kde je popsána země, kde odstranili řeč (ježto slova jsou jen názvy věcí), všichni s sebou vozili věci a své myšlenky si sdělovali prostřednictvím (ukazováním) těchto věcí. Ostenzivní definice zavedená v logice Ludwigem Wittgensteinem a Bernardem Russellem je vlastně základní nejprimitivnější způsob, jak zavést význam termínu ukázkami věcí, kterou termín označuje, neboť je to definice designátem samým. Logika sama nám však v oblasti muzejní prezentace nepomůže (Boženek 1997).

Ruská muzeoložka Světlana V. Pšeničnaja rozbořením komponentů nejstarších forem „jazyka“, předmětně-vizuálního a předmětně-akustického, dochází k závěru, že právě zde musíme hledat prameny, zdroje (istoki) „muzejního jazyka“, jeho prvních „praforem“ (Pšeničnaja 2001).

Muzejní komunikace však nespočívá jen ve vizualizaci. „Posláním muzeí není pouze vizualizovat poznání určitých fenoménů a ukazovat nějaké objekty, ale prostřednictvím jejich ontické autenticity dokazovat pravdivost našeho poznání a hodnocení muzealizované skutečnosti“, (Stránský 2008a, 8).

Muzejní expozice je jistě jakýsi druh textu, a proto hodně závisí na jejím porozumění a interpretaci. Tím se dostáváme k hermeneutice, vědě o výkladu a rozumění. Těmito otázkami se na filozofické rovině zabýval především německý filozof Hans-Georg Gadamer (Gadamer 1994). Podle Gadamera jsou zkušenosti a porozumění ve společenských vědách výrazně jiné než v přírodních a technických vědách. Minulost a současnost se vzájemně ovlivňují, jsou v úrovni vzájemné mediace a pak proces porozumění je událost, ve které my nasloucháme tiché řeči tradic, do kterých patříme. Tento přístup koresponduje s van Menschovou „actual identity“, tedy kontextem neustálé nepřetržité interpretace (viz následující pasáže).

Člověk, podle Gadamera, dospívá k porozumění tak, že si nejprve vytvoří předběžnou představu čili předsudek, který potom s textem nebo věcí konfrontuje a na základě takového porovnání si vytváří lepší představu. Nikdy se neobejde bez předběžného mínění

čili předporozumění. Podstatné je právě to, že si toto mínění ověřuje a je ochoten je změnit. Protože tento postup se obvykle opakuje, lze mluvit o „kruhovém“ procesu či „kruhu“. Nejde však o výsledek, ale o formu zkoumání.

Hermeneutický kruh má nejméně tři stádia:

1. předporozumnění, s nímž interpret k vykládanému jevu přistupuje
2. hermeneutická zkušenost, která tomuto předporozumnění neodpovídá
3. opravený rozvrh, s nímž se lze vrátit k prvnímu kroku

Tyto procesy však nejsou lineární. Martin Fuchs správně upozorňuje, že: „It is necessary to recognize more than one mode of hermeneutic appropriation“ (Fuchs 1999, 152). „The right to be different includes the option to reject hermeneutical understanding and the communication of certain aspects.(...). What I have been arguing for is a switch from a unidirectional, in the even monological, hermeneutics to a reciprocal and multidirectional one“ (Fuchs 1999, 153). Aplikaci hermeneutiky na informační vědu se zabývala ve své disertaci Lenka Hořínková-Kouřilová (Hořínková-Kouřilová 2006). Z muzeologů Gadamerovy přístupy na muzejní problematiku přiblížili Argentinky Olga Nazor (Nazor 2006) a Norma Rusconi (Rusconi 2002) a především Chorvat Ivo Maroevič (Maroevič 2002). „Skutečně porozumět znamená utvořit z vlastních možností nějaký projekt“ (Gadamer 1994, 27). K obdobným procesům dochází při vnímání muzejní expozice.

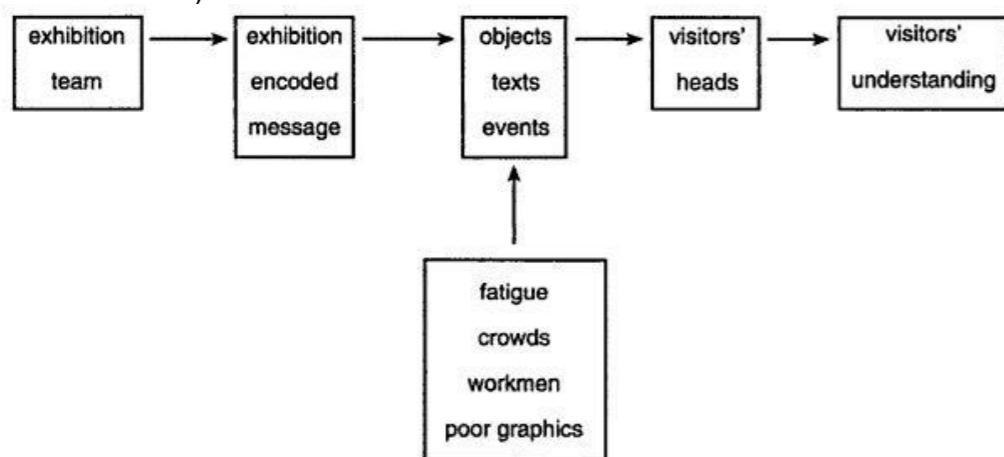
Harold D. Lasswell v práci Power and Personality z roku 1948 popisuje komunikační akt jako posloupnost těchto prvků: Kdo – co říká – jakým kanálem – komu – s jakým efektem (Foret 1994, 19).

Nejrozšířenější model procesu komunikace se opírá o těchto sedm podstatných bodů:

1. komunikátor – nositel myšlenek a sdělení
2. kódování – převedení myšlenek do systematického souboru symbolů
3. zpráva – výsledek kódovacího procesu
4. prostředek – vlastní nosič zprávy
5. dekodující příjemce
6. zpětná vazba – reakce příjemce umožňuje vzájemnou, nikoli jednosměrnou komunikaci
7. šum – všechny možné faktory měnící obsah zprávy (Foret 1994, 24–25).

Pro zvládnutí celého procesu si musíme uvědomit, že naši myšlenku musíme nejprve vyjádřit jejím zakódováním do zvoleného symbolického vyjádření, což je text, obrázek, zvukový projev, trojrozměrný předmět apod. Pochopitelně že každý symbolický systém má svoje přednosti a nedostatky, jak v pohotovosti, tak hlavně v přesnosti vyjádření. Již v tomto okamžiku musí sdělovatel brát do úvahy schopnosti příjemce, tedy zda bude schopen tomuto systému rozumět. Příjemce pak sdělení dekoduje. Snahou sdělovatele pak je, aby docházelo k co nejpřesnější kopii jeho myšlenky při dekodování příjemcem.

Obdobný přístup jako Lasswell zvolili američtí matematici Claudie E. Shannon a Warren Weaver (Shannon 1948).



Shannon–Weaverův komunikační model aplikovaný na muzejní výstavu (Marešová 2011, 59).

Problémy komunikace: na jaké problémy, bariéry můžeme někdy narazit?

- překroucení informace v průběhu toku kanálem, zpravidla při zprostředkované komunikaci přes několik subjektů
- komunikační zahlcení nastává v případech, kdy uživateli nabídneme tolik informací, že je nestačí vnímat
- s ohledem na posluchače nevhodná forma předávání zpráv, kdy například složité memorandum obsahuje dlouhá či cizí slova, odborné termíny a je sdělováno lidem s nižší úrovní inteligence, gramotnosti apod.
- použitím vágních, bezobsažných slov a vět se oslabuje a zpochybňuje význam celého sdělení
- neschopnost či neochota naslouchat příjemce, častá je snaha slyšet jen to chceme a přehlížet kritické poznámky (Foret 1994, 27).

Efektivita komunikace bývá podmiňována naplněním sedmi bodů, označovaných v angličtině jako „Seven C“:

1. Důvěryhodnost (Credibility). Komunikace stojí na atmosféře důvěry a víry, příjemce spoléhá na kompetentnost udělovatele.
  1. Kontext (Context). Komunikační program musí být přiměřený reálnému prostředí.
  2. Obsah (Content). Sdělení musí mít pro příjemce význam, musí odpovídat jeho vlastnímu systému hodnot, musí být relevantní pro jeho situaci, obsah determinuje publikum.
  3. Jasnost (Clarity). Sdělení musí být vyjádřeno v jednoduchých pojmech, tezí, sloganech.
  4. Kontinuita a konzistence (Continuity and Consistency). Komunikace je nikdy nekončící proces, vyžadující neustálé opakování. Samotné sdělení navíc musí být konzistentní (soudržné, neporušené).
  5. Kanály (Channels). Je třeba využívat již vytvořené, tedy existující komunikační kanály, nově se tvoří složitě. Různá cílová publika vyžadují různé kanály.
  6. Schopnost veřejnosti (Capability). Komunikace musí počítat se schopnostmi veřejnosti, proto je nejefektivnější jestliže vyžaduje co nejmenší zvláštní úsilí na straně příjemce, což předpokládá znát jeho dosažitelnost, zvyky, schopnost číst, znalosti atd. (Foret 1994, 27–28).

Jinak můžeme komunikaci rozlišit na auditivní (řeč, hudba) a vizuální (písmo, obraz, fotografie, trojrozměrné předměty). Jiné přístupy dělí komunikaci na statickou a dynamickou, jednosměrnou (poskytování informací) a oboustrannou (vlastní komunikace). Muzejní expozice je téměř vždy mixem komunikace verbální (užívání slov, jazyka) a neverbální (užití předmětů, znaků a symbolů).

Funkce komunikace

Hranice mezi funkcemi komunikace nejsou pevné, občas dochází k jejich překrývání:

1. informativní – předávání určitých informací, faktů či sdělení
2. instruktivní – podobná jako informativní, ale s přidáním vysvětlení významů, popisu, postupu, organizace, návodu
3. přesvědčovací – snaha působením na člověka změnit jeho názor, postoje, hodnocení nebo způsob konání; může se tak dít cestou racionálního přesvědčování pomocí argumentů, pomocí logiky nebo cestou emocionálního působení na citovou složku lidského myšlení
4. posilující a motivující – navazuje na funkci přesvědčovací, jde o posilování



určitých pocitů sebevědomí, vlastní potřeby, posilování vztahu k něčemu

5. vzdělávací a výchovná – uplatňovaná především prostřednictvím institucí
6. socializační a společensky integrující – vytváření vztahů mezi lidmi, sblížení navazování kontaktů, posilování pocitu sounáležitosti a vzájemné závislosti osobní identity – na úrovni osobnosti, pomáhá nám ujasnit si mnoho souvislostí o nás samých, jde o ratifikaci sebepojetí
7. poznávací – úzce souvisí s funkcí informativní, prostřednictvím jiných zkušeností konzervujeme ve zkrácené podobě informace, které bychom sami nebyli schopni v takové šíři prožít
8. svěřovací – slouží ke zbavování se vnitřního napětí, k překonávání těžkostí, sdílení pocitů
9. úniková – v případě nedobrych osobních pocitů se můžeme odreagovat nezávaznou komunikací o věcech neutrálních (Mikuláščík 2003, 21–22).

Podle řady teoretiků komunikace většinu našich sdělení ventilujeme neverbálně, úsměvem, grimasou, pokrčením ramen apod. Pro muzejní prezentaci je důležité, že neverbální komunikace je mnohdy mnohem účinnější (přesvědčivější) než verbální.

## Muzejní prezentace

Core of museum communication  
is the exhibition  
(van Mensch 1992).

V širokém, holistickém pojetí, musí muzeum při komunikaci s veřejností myslet na velké spektrum přístupů, otázek a problémů. Jde o celkovou reklamní politiku muzea, budování vlastní značky a image, fyzickou, časovou a cenovou dostupnost, příjemnost prostředí, tj. temperování, klimatizace prostor, dostupnost a kapacita zázemí pro návštěvníky (šatny, boxy pro odložení batohů, WC, prodejny suvenýrů), možnost občerstvení se a odpočinku, starost o bezpečnost návštěvníka, vnímání potřeb dětí, dospělých i seniorů, lidí handicapovaných (imobilních či s omezenou orientací), lidí nekomunikujících naším rodným jazykem, příprava obecně zaměřených, ale i speciálních programů pro děti, školy, seniory, příslušníky menšin apod. Muzeum tedy musí být „visitors friendly“. To vše tato kniha sleduje jen okrajově a všimá si pouze případů hodných za zaznamenání, aby bylo zamezeno nadměrnému rozsahu práce a její celkové roztržitosti. Pozornost této monografie je upřena na komunikaci muzeí s návštěvníkem prostřednictvím muzejních expozic a výstav jako soustav bezprostředního působení, tedy na prezentaci.

Brandýs nad Labem, Oblastní muzeum Praha-východ (2009)

Starší expozice archeologie s dominancí vysokých hnědých vitrín je především objektově orientovaná a začíná představením nálezů z období staršího paleolitu (Přezletice). Vhodné jsou nákresy výroby sekerky i trojrozměrný model pravěké chýše. Jinak expozice ničím nepřekvapuje. Za nepřilíš povedený pokus o kontext musíme považovat tu skutečnost, že v každé vitríně je umístěn nějaký preparovaný pták. Jistěže třeba sýkorka v oné představované době na našem území žila, ale může docházet ke zkratkovitému spojení výskytu konkrétního ptáka s pouze s konkrétní dobou, což je naprosto nežádoucí. Vitrína s nálezy a textem umístěná soliterně před dámskými toaletami působila až neuctivě.



Obr. 1 Brandýs nad Labem, Oblastní muzeum Praha-východ

Nedílnou součástí velkých muzeí se stávají dětské koutky, někdy přímo dětské herny. Zájem o tyto části muzea je někdy tak velký, že se rodiče s dětmi musí předem objednávat, jak tomu je třeba v tajwanském National Museum of Fine Arts v Taipei.

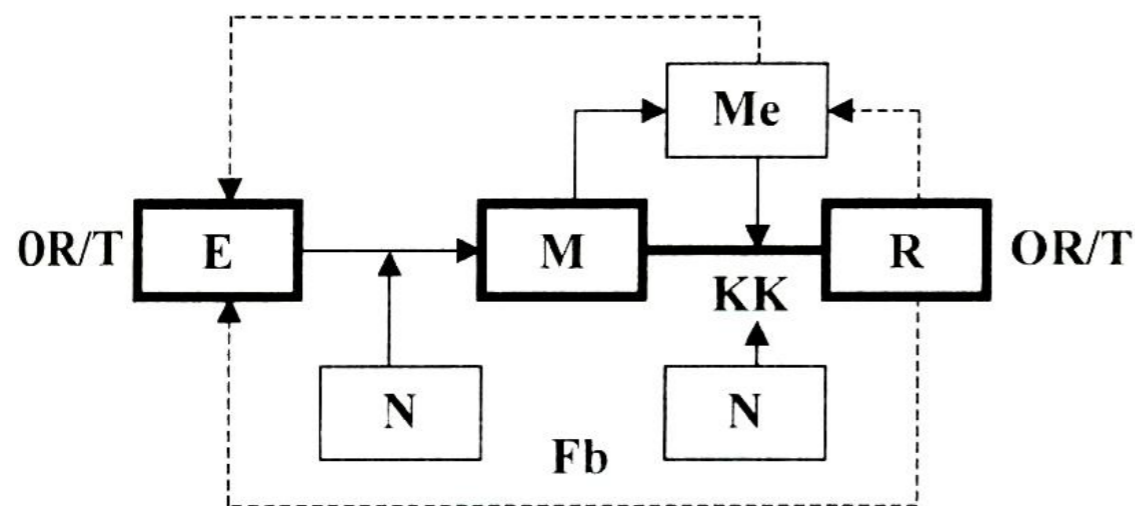


Obr. 2 Taipei, National Museum of Fine Arts

Řetězce informací nazýváme sdělení. Sdělení segmentované do významových a prostorových bloků nazýváme promluva. Typickou muzejní promluvou je výstava nebo expozice (Šuleř 1997). Expozice je pak muzeologický artefakt.

Za jednoho z prvních muzeologů, který použil termín „muzejní komunikace“, bývá považován Kanaďan Duncan Cameron, a to díky svému zásadnímu článku otisknému v časopise Curator (Cameron 1968). Komunikací se však muzeologická obec zabývala daleko dříve a také tento termín používala. Například již v roce 1963 jiný Kanaďan, Harley W. Parker, publikoval na stránkách časopisu Curator práci nazvanou The museum as a communication system (Parker 1963) s kritikou lineárního způsobu tvorby expozic. Cameronovo komunikační schéma, kde byl kladem hlavní důraz na muzejní předměty, bylo v roce 1970 napadeno E. I. Knezem a A. G. Wrightem, jak později zhodnotila Eilean Hooper-Greenhill. Tito muzeologové upozornili na fakt, že některá muzea nekomunikují převážně prostřednictvím předmětů, ale pro některá muzea (například tzv. science centra) je primární komunikační funkcí poznání (Hooper-Greenhill 1999, 36). Jinak k problematice komunikace přistupuje Angličanka Eilean Hooper-Greenhill, jinak Čech Zbyněk Z. Stránský. Srovnání ruských a „západních“ přístupů k muzejní komunikaci se věnuje i ruská filozofka Olga V. Bezzubova (Bezzubova 2004).

Grafické znázornění tvůrčího i realizačního procesu muzejního vystavnictví, prolínání jeho horizontální i vertikální roviny předložil Zbyněk Z. Stránský (Stránský 2000, 49).



OR/T = objektivní realita/ tezaurus, E = expedient, muzejní autor, M = medium, N = šumové faktory, R = recipient, Me = mediátor, KK = komunikační kanál, Fb = zpětná vazba.

Na jiném místě Zbyněk Z. Stránský upozorňuje na faktory specifikující muzejní prezentaci:

1. Na straně expedienta i recipienta je nutné brát v úvahu historicko-spoolečenskou konstelaci, ve které oba zúčastnění byli vychováni a žijí. Jejich vzájemná historicko-spoolečenská konstelace nemusí být totožná.
2. Medium nelze ztotožňovat se skutečností, kterou odráží, resp. reprezentuje. Medium je proto novou skutečností, explikující onu původní skutečnost. Mezi původní a novou skutečností jde o významový posun.
3. Medium je nositelem výpovědi o určité skutečnosti, tuto výpověď však formuluje expedient a záleží na jeho vědecké a odborné erudici. Medium je osobitým dílem, které je výsledkem specifického tvůrčího úsilí (Stránský 1983, 193–194).

Později Zbyněk Z. Stránský dodává: „Media nejsou tedy jakékoli prostředky ke komunikaci, ale prostředky, které jsou k tomuto účelu vytvořeny, přesněji však řečeno: formovány do komunikační role. Příkladem může být třeba kámen. Ukážu-li na kámen a řeknu: to je kámen, pak tím pouze spojuji termín s tím, na co ukazuji. Uchopím-li tento kámen a ukáži někomu, s tím, že ho potěžkám, sděluji mu, že je těžký. V tomto případě jsem sdělení – kámen je těžký – zakódoval do media – ukazování potěžkáváného kamene. Teprve v kontextu potěžkávání se kámen stává součástí media“ (Stránský 1995, 4).

Pokud pouze sejmeme z předmětu informace, komunikujeme informační obsah zdroje, tak výsledek našeho počínání musí být nutně poněkud ochuzený. V muzeu používáme tedy takový sdělovací postup, který umožňuje operovat přímo s muzeálií jako sdělovacím prostředkem. Nestáčí však vybrat předmět ke komunikaci, učinit tak z něj exponát a prostě ho vystavit. Žádný předmět nemá jen svoji jevovou stránku. V průběhu jeho získávání do sbírek a pak následně v rámci tezauračního procesu jsme ho odborně zkoumali, pronikli do jeho podstaty. Vedle samotného předmětu i tyto získané informace musí tvořit podstatu našeho sdělení návštěvníkovi, jinak by se vědecký význam sbírkotvorného procesu minul cílem.

Muzejní komunikace, i komunikace kolekcemi předmuzejních zařízení, se vždy odehrávala formou ukazování, což můžeme doložit historicky. Ukazování je nepochybně sdělení, dokonce „klasické sdělení“ jak přesvědčivě dokázal český vědec Ivo Osolsobě. Je to dávání něčeho někomu k dispozici jeho poznávání. Ukazování má tedy výrazně poznávací, gnoseologický charakter. Musí však jít ruku v ruce se základní sdělovací lidskou formou, tj. jazykem. Muzejní prezentaci tedy nemůžeme chápat pouze jako prosté ukazování. Nesmí nám jít jen o věci samé, ale o to, „co je za nimi.“

„Věci v muzejně prezentačních formách nesdělují tedy samy sebe, ale přejímají zároveň určité role, prostě hrají.“ (Stránský 1984, 103) Divadlo je také postaveno na ostenzi, ale samotná ostenze je nulový bod divadla, tam kde začíná skutečné divadlo, už není jen sama ostenze, ale je zde, jak dokazuje Osolsobě, „i druhá, vlastní, specifická podstata divadla, převtělování, hra, umělý svět, model“ (Stránský 1984, 103).

Pokud jsme se rozhodli, že naše muzeálie vybraná za exponát má hrát nějakou výpovědní roli o skutečnosti, musí být do této role určena, navedena, zprostředkována a režírována. To si vyžaduje vytvoření, pochopení a následnou explikaci muzejního prezentačního jazyka.

Podle Stránského muzejní prezentace:

- znovuzpřítomňuje skutečnost prostřednictvím relativně autentické dokumentace
- znovuzpřítomňuje ji však v kvalitativně nové rovině, která je výrazem vědeckého poznání a hodnocení (Stránský 1984, 104).



Podle předního nizozemského muzeologa Petera van Mensche je třeba analyzovat muzejní komunikaci z perspektivy návštěvníka. S odkazem na Johna Falka a Lynn Derkingovou Peter van Mensch charakterizuje tři základní návštěvníkem vytvořené kontexty:

1. osobní – zahrnující mnohočetnost zkušeností a znalostí návštěvníka, zahrnující jeho zájmy, motivace a zaujetí
2. sociální kontext – ovlivňující návštěvníkovy hlediska. Závisí na tom, zda jde návštěvník do expozice sám či se skupinou, na relacích s jinými návštěvníky, s muzejními pracovníky
3. fyzický kontext – zahrnuje architekturu a „cítění“ budovy, stejně jako expozice uvnitř (*van Mensch 1992*).

V rámci konceptualizace Peter van Mensch u muzejních předmětů rozlišuje:

- strukturální identitu (tj. jeho fyzické aspekty)
- funkční identitu (k čemu byl užíván: use-value)
- konceptuální identitu (myšlenky, ideje skryté v objektu, za objektem)

V rámci kontextualizace též autor upozorňuje na výhody prezentace „in situ“ a rozlišuje dva základní metodologické přístupy:

1. autecological – úvaha začíná od jednoho objektu a jsou studovány relace tohoto objektu s jeho prostředím
2. synecological – úvaha začíná z celku, v kontextu. Skupina objektů může být považována za objekt sensu lato (v širším slova smyslu)

V rámci muzeologie pak můžeme vidět zřetelný posun od autecological ku synecological (*van Mensch 1988*).

Peter van Mensch rozlišuje (s odkazem na Kanadana Duncana Camerona a Japonce Soichiro Tsurutu) mezi výstavním „software“, což jsou primárně muzejní objekty, sekundárně nákresy, dokumenty, zvukové nahrávky a výstavním „hardware“ což je prostor, panely a vitríny. Obdobné přirovnání Peter van Mensch použil pro rozlišení informační hodnoty předmětu, kdy hardware jsou fyzické a strukturální vlastnosti předmětu (materiál, konstrukce, tvar apod.) a software je dokumentace, kontextové informace, funkční vlastnosti, použitelnost – tj. vysvětlení fyzického a kontextuálního prostředí, ze kterého byl předmět vyjmut (*van Mensch 1992*).

Duncan Cameron pak rozlišuje vyobrazení na reprodukce a umělecké interpretace, dokumenty rozlišuje na signální, identifikační a interpretační. Více precizní je Čech Vladimír Tkáč zmiňující iconicum (kopie), texticum (text), exacticum (diagram) a symbolicum (abstraktní symboly) (*Tkáč 1986*).

Osobité pojetí muzejní komunikace nabízí petrohradská docentka Olga S. Sapanža (*Sapanža 2008*, 59–93). Autorka se zabývá analýzou i syntézou muzejní komunikace, upozorňuje na její strukturální podstatu, která se podle ní odehrává na dvou základních úrovních: „vnitřní“ a „vnější“ komunikaci. Vnitřní komunikace je svázána s přípravou samotného muzejního prostoru (prostranstvo), vnější komunikace pak s pochopením a interpretací ze strany návštěvníka. Jestliže strukturotvorným jádrem první úrovně je sám muzejní předmět, pak jádrem druhé úrovně je sám návštěvník.

Olga S. Sapanža pak dále dělí „vnitřní úroveň“ na:

1. Úroveň sejetí předmětu a odborného pracovníka, spojená s všestranným rozkrytím informačního potenciálu předmětu.
2. Úroveň sejetí muzejního předmětu a tvůrce expozice.
3. Úroveň sejetí komplexu muzejních předmětů a muzejního pedagoga, průvodce, psychologa usilujících o „translaci kulturních tradic“.

„Vnější úroveň“ je pak dělena na:

1. Úroveň komunikačního sejetí muzejního předmětu a návštěvníka – interpreta. Vzhledem k měnícímu se vztahu muzeum - návštěvník, Olga S. Sapanža dále dělí muzejní auditorium na „posetitel“, „zritel“, „visiter“ a „partner“.
2. Úroveň komunikačního sejetí expozičního komplexu a návštěvníka – interpretátora, která do značné míry závisí na kulturní adaptaci návštěvníka.
3. Úroveň komunikačního sejetí návštěvníka a muzejního interpretátora – profesionála, kde je smyslem přechod od tradičního didaktického vzdělávání k individuálně - humánnímu.

Jinými slovy jde o přechod od ideje „vzdělaného člověka“ k myšlence „člověka kultury“. Olga S. Sapanža správně poukazuje na nutnost analýzy „zpětné vazby“, ale její tvrzení, že se tímto tématem zabývá specifická oblast sociologie – muzejní sociologie, by si vyžadovalo důkladný rozklad, a to nejméně z pozic terminologických. Hodnocení (ocena) expozice návštěvníkem a její dopad na informativní i emocionální posun návštěvníka Olga S. Sapanža nazývá postkomunikační fází.

Muzeum je tedy pro Olgu S. Sapanžu kulturně-komunikační systém, který je charakterizován komplexem prostředků, způsobů a forem shromažďování, fixací translace a rozšiřování kulturního arsenálu a procesy realizace fungování vněgenetické informace. Muzeum může provádět dva typy komunikace, přenos momentální informace a garantování přenosu konzervované informace, tedy komunikaci aktuální a historickou. Tyto úrovně se prolínají. Ochrana dědictví má smysl jen tehdy, pokud dědictví je využíváno, jinými slovy jestli je aktuální. „Právě aktuálnost dovoluje se dívat na jakoukoli památku materiální či duchovní kultury ne jako na relikv minulého, ale jako na jev vetknutý do živé tkáně budoucího (*Sapanža 2008*, 82). Je evidentní, že pojetí O. Sapanži by si zasloužilo hlubšího, kritického rozboru, a to nejen z pozic terminologických.

## Expozice jako znaková soustava

Předměty mohou být nástroji komunikace, protože jejich hodnota je komunikována skrze znaky a symboly. Expozice tedy může být analyzována podle tří hlavních částí sémiotiky. Sémantika zkoumá relace mezi expozičními jednotkami a věcmi (skutečností), o kterých jednotky pojednávají, jde o relaci expozice k realitě. Syntaktika řeší vztah mezi jednotlivými expozičními jednotkami. Pragmatika zkoumá vztah mezi expozicí a lidmi, tedy návštěvníkově (ne)přijetí expozice. Martin R. Schärer (*Schärer 2003*) také chápe expozici jako znakovou soustavu, rozlišuje však mezi:

1. znaky (Zeichen) vědomými, záměrnými
2. znaky nevědomými, nezáměrnými
3. indikátory (Anzeichen)<sup>3</sup>

Znaky jsou vždy plánované, indikátory jsou vždy neplánované. Indikátorem může být např. špatně oblečený, nezdvorný průvodce, špatný orientační systém, text s příliš malými písmeny apod. Záměrným znakem může být cokoli obecně známé (užívané) v komunikačním procesu (třeba mapa pravěkého osídlení). Nepořádek v expoziční místnosti může být indikátorem nedostatku peněz či nezájmu muzejních pracovníků. Může však být i záměrným znakem prostého způsobu života v dávných dobách. Otisk prstu na vražedné zbrani je indikátorem, ale ten samý otisk použitý v komunikačním procesu (třeba v expozici) je znakem, je součástí komunikačního sdělení, které může obsahovat i lživé sdělení. Indikátory jsou vítané při vědeckém zkoumání předmětu, znaky pak hrají významnou roli při vizualizačním procesu. Použití drahých vitrín může být indikátorem dobrého rozpočtu

<sup>3</sup> Domnívám se, že osobité Schärerovo pojetí může být pro muzeologii inspirativní a v praktických oblastech dobře pochopitelné, byť zcela nekoresponduje s pojetím klasiků sémiotiky.

muzea, ale také znakem – „zde je mimořádně hodnotný předmět“. Šedivé zdi expoziční místnosti mohou být indikátorem nedostatku estetického citění. Pokud však korespondují s expozicí (třeba o vězeňství), stávají se znakem. Rozdíl mezi znakem a indikátorem je značně plovoucí.

Předmět v expozici může mít dvě, i když nepříliš jasně vymezené funkce. Může vyjadřovat sdělení (poselství) nebo může jít o do sebe uzavřenou jednotku prezentovanou ve vysvětlujícím kontextu. Tedy hrnec s pokličkou může vyjadřovat technické sdělení – proces vaření skrze teplo podporující tento proces zezdola i z vrchu. Může však být chápán jako svébytná jednotka, sama o sobě, originální a unikátní objekt, jenž je vysvětlen např. popiskou. Někteří autoři (Zbyněk Z. Stránský, Martin R. Schärer) v této souvislosti píšou o aure předmětu.

Muzejní prezentaci musíme vidět jako mix přístupů sémantických (významových) a sémiotických (znakových). Každé slovo má zároveň funkci denotativní (určitou skutečnost zastupuje a vysvětluje) a zároveň konotativní podmíněnou uplatněním vlastních zkušeností příjemce. Rozdílnými způsoby komunikace, podle rozdílných zdrojů (například nádoba může být komunikována jako originální předmět, svým zobrazením, verbální zprávou o ní či kódovaným záznamem o ní) se zabývá například Josef Beneš (*Beneš 1981*, 103). Fotografie může být chápána (pojata) jako originál, jako vysvětlení jak se používá fotoaparát či jako pozadí dotvářející atmosféru. Záleží na kontextu, do kterého předmět postavíme. Meč můžeme chápat jako zbraň z dávných dob (icon), může připomínat významného vlastníka, třeba panovníka (index), nebo může zpodobňovat spravedlnost (symbol).

Muzejní prezentace, založená na komunikaci s návštěvníkem prostřednictvím především autentických svědků skutečnosti, je formou přímého působení na návštěvníka, jak je běžně pojímáno v muzeologické literatuře, zejména tento akcent často najdeme u Josefa Beneše. Občas se však setkáváme s termíny přímá a nepřímá komunikace, které považují za mimořádně problematické a terminologicky nejasné. Jsou stejně „hluboké“ jako bychom užívali termíny „přímá“ a „nepřímá“ doprava. Bohužel se s takovými to váháními setkáváme i u velmi renomovaných autorů. Například Martin R. Schärer píše, že: „Mediator (tvůrce expozice) není přítomný při prohlídce návštěvníka, což dává komunikaci expozice jisté aspekty masové komunikace a komunikace je tedy obtížně ovladatelná. Čili expozice je pak dojem vytvářený každým návštěvníkem rozdílně a nově v každé době, s každým návštěvníkem pouze dokonce nepřímo, podle okolností jeho množin zkušeností“ (*Schärer 1996*, 6–15). Je nepochybné, že vnímání expozic každým návštěvníkem je individuální. Pokud by však nepřítomnost autora byla znakem masové komunikace a znakem jakési obtížně definované „nepřímosti“, pak bychom za masovou komunikaci museli označit téměř vše, od kouřových signálů, přes čtení jakékoli knihy, sledování jakékoli divadelní hry apod. Nedomnívám se, že je toto pojetí plně přijatelné. Pokud přijmeme postulát, že expozice je formou masové komunikace, tak už bychom měli velmi zvažovat, zda jde o projev jakési „nepřímé“ komunikace. Mezi návštěvníkem a sdělením tvůrce expozice nestojí nic a nikdo, jde tedy o přímé působení na návštěvníka. Ostatně už Josef Beneš netvrdil nic jiného. Maximálně lze, podle mého názoru, používat termíny osobní či neosobní komunikace, což je však zase něco zcela jiného. V žádném případě nelze směřovat pojmy komunikace a dialog.

## Muzejní předmět

Věci mají strukturální a kulturní složku. Ta první se vztahuje k materiální podstatě věci, ta druhá ke kontextu její aplikace a užití. Svět je ožíván (comes to life) skrze věci, nikoli naopak. Význam objektu tedy existuje pouze v interakci mezi pozorovatelem a objektem. Žádný lidský výtvar není výhradně utilitární a žádný není výhradně neutilitární. Každé rozhodnutí sbírat a chránit věci pro jiný účel než výhradně utilitární podmiňuje záměrný úmysl a je tedy v nejširším slova smyslu předmětem zájmu muzeologie. V tomto smyslu nejsou expozice nikdy objektivní a neutrální, ale komunikují jistý zvláštní historický obraz. Jestliže dříve předmět sám byl sdělením, dnes je spíše nástrojem vizualizace.

Muzea vytváří sbírky tvořené především sbírkovými předměty, které pokud jsou vytvářeny do role media, jsou vystaveny, stávají se muzejními exponáty. Pokud tedy předmět (exponát) stojí v centru pozornosti muzejní prezentace, je třeba se více zabývat tím, co to vlastně muzejní předmět (exponát) je.

Muzejní předmět samotný může být pojímán z více úhlů, zejména jako dokument, sémiotický znak a zároveň jako nositel a zdroj informací, jak nedávno shrnula Žaneta Marešová (*Marešová 2011*). Za zakladatele dokumentalistiky bývá považován Belgičan Paul Otlet, který i trojrozměrné předměty zařazuje mezi dokumenty, což si nemyslím, stejně jako Z. Z. Stránský, že je správné. Avšak jak pro muzeologii tak pro dokumentalistiku je charakteristický moment uchovávání. Sběratelský instinkt člověka vede k uchování věcí, jež nemusejí být prvoplánovitě chovány jako dokument. Zatímco informatici více dbají na samotný předmět informace a nezáleží jim tolik na zdroji sdělení, teorie komunikace si naopak více všimá přenosových mechanismů. Z hlediska muzeologie je právě nosič informace středem pozornosti.

Z muzeologického hlediska objekt (sbírkový předmět) v expozici, autentický svědek předchozí reality, není zcela totožný s tím samým předmětem v jiné (předchozí) realitě. Polák Jerzy Swiecimski (filozoficky vycházející z myšlenek Romana Ingardena, žáka Edmunda Husserla) píše: „The actual physical and conceptual context creates in the presented object features which are novel to it and have purely phenomenal (and at the same time, ephemeral) character“ (*van Mensch 1992*). Podobný přístup nabízí Švýcar Martin R. Schärer, který rozlišuje mezi „wirkliche Realität“ referující o primárním kontextu, „erdache Realität“ spojené s výstavním kontextem, ve kterém je objekt předváděn a „persönliche Realität“ vztahující se přímo k návštěvníkovi (*van Mensch 1992*). Podle Martina R. Schärera je v expozici reálná realita prezentována prostřednictvím fiktivní reality, načež si návštěvník konstruuje osobní realitu. Každá expozice je interpretativní, intelektuální konstrukcí, tvůrce expozice si nikdy nemůže být zcela jistý, zda jeho sdělení (message) bude pochopeno (přijato) návštěvníkem, kterého omezuje jeho osobní realita.

Peter van Mensch rozlišuje momentální identitu (actual identity) předmětu jako exponátu, těsně závisící na expozici jako na kontextu (*van Mensch 1992*). „Meaning is produced in the material practice of reasoning in the present, which is, of course, in no way identical with the past“ (*van Mensch 1992*).

Poněkud jinak, v návaznosti na anglickou emeritní profesorku Susan M. Pearce, uvažuje Edwina Taborsky (*Taborsky 1990*). Podle této autorky můžeme muzejní předmět zahrnout do tří realit, materiální, skupinové a individuální:

1. Materiální realita (u Pearce – object) je svázána s objekty a událostmi, je to systém znaků tvořících význam.
2. Skupinová realita (u Pearce – vehikulum) je odvozena od skupiny lidí, kteří jsou místně a časově nějak spjati, každá skupina má své vlastní vidění světa, své znaky.
3. Individuální realita (u Pearce – interpretans) vyjadřuje individuální interpretaci znaku, přičemž individualita je omezená. Jedinec může odlišně chápat určitý znak, ale nemůže zcela měnit jeho význam, který je dán konsensem větší skupiny lidí.

Nedávno zesnulý francouzský muzeolog Marc Maure správně psal: „Izolovaný předmět je hypotetická konstrukce. Předmět není nikdy prožíván (experienced) ve vakuu, ale vždy existuje jako součást něčeho. Vždy existuje v relaci k ostatním předmětům a dalším elementům ve svém prostředí“ (*Maure 1995*, 159). „Izolovat předmět z jakékoli fyzické a sociální vazby a ptát se, co znamená, je stejně nesmyslné nebo redukční, jako izolovat slovo ve větě, knize nebo přednášce, a ptát se co znamená“ (*Maure 1995*, 160). Maure dále přirovnává muzejní expozici k divadelnímu představení. S tím lze souhlasit. Není náhodné, že v době baroka se termín theatrum mundi občas objevoval jako název nějaké sbírky, zpřístupněné nejméně jejímu vlastníkovi. Divadlo často představuje komedii, humor či ironii. Ale v kostele, na hřbitově a dalších svatých místech je rouhačské se smát či dokonce chichotat. „This seems to apply to museum as well“ (*Maure 1995*, 168).



Problematikou muzejního exponátu se nejednou zabýval polský muzeolog Jerzy Swiecimski (*Swiecimski 1987, 1996*). Jeho pojmání muzejního exponátu je širší než terminologie užívaná v této práci, vycházející spíše z přístupů Zbyňka Z. Stránského. Jerzy Swiecimski upozorňuje, že ne vždy můžeme položit rovnítko mezi „muzejní předmět“ a „muzejní exponát“. V mnoha případech nacházíme v expozicích exponáty, vyrobené pouze pro konkrétní expoziční účely, tyto předměty tedy nemají své „primární prostředí“ a nepatří tedy do muzejních sbírek. To však pro naše zkoumání není prvořadé.

Jerzy Swiecimski je velmi precizní, možná až příliš radikální tam, kde se zabývá „pravdou“ a „nepravdou“ v muzejních expozicích (*Swiecimski 1991*). Swiecimski rozlišuje expozice na ty, které prezentují objekty umělecké či vědecké dokumentační hodnoty (podobnost s muzejními laboratořemi či depozitáři) a ty, které přenášejí (transmit) povědomí (knowledge). Autor se provokativně ptá, zda můžeme pravdy dosáhnout v její „čisté formě“, ba dokonce zda se „nepravda, za jistých podmínek může stát i formou pravdy“. Obtížně můžeme hovořit o pravdě v případě třeba obrazu, který znázorňuje zjevnou nepravdu, stejně jako u obrazu, který autor třeba jen dokončil či dokonce jen signoval. Také předmět restaurovaný je stále považovaný za „autentický“, přestože to zcela úplně není pravda.

Pravdu tedy můžeme posuzovat z více úhlů. Každý předmět má svoji vlastní pravdu, ať už jsme schopni ji rozeznat či ne. Obraz Rembrandta zůstane obrazem Rembrandta, ať už my to víme či ne. Potom by vlastně nepravda vůbec nebyla možná, protože neexistuje, může se objevit vlastně jen v přidaných informacích k předmětu, v jeho deskripci. Tyto informace nemají k předmětu žádný vztah, nijak ho nemohou ovlivnit. Individuální pravda předmětu může být nalezena v jeho morfologii (tvar, látka) nebo původu (zminěný obraz Rembrandta).

V jiných případech je pravda předmětu považována za hodnotu nezávislou na autenticitě předmětu, kdy je předmět nositelem poselství směrem k publiku. Např. Chamurapiho stěla v berlínském Vorderasiatisches museum je patinovaný sádrový odlitek. I když je to reprodukce, funguje jako hodnotný exponát přenášející ta samá data jako autentický předmět (tvar, velikost, basreliéf). Uspokojivý soulad je tedy v tomto případě důležitý pro pravdu exponátu. Obdobně platí pro populární a návštěvnícky velmi úspěšnou putovní výstavu Tutanchamon – Jeho hrobka a poklady (Bratislava 2014).

Znaky exponátu mohou mít heterogenní původ, což je typické pro mnoho např. archeologických rekonstrukcí. Např. Ištařina brána v Pergamském muzeu v Berlíně byla ve skutečnosti větší, zmenšena byla z důvodů vystavení v interiéru. Jiná je pak pravda, pokud vystavujeme předmět jako reprezentant, zástupce nějaké skutečnosti. Pokud chceme vystavit pouze např. slovanskou keramiku, pak vůbec nezáleží na individuálních znacích vybraného předmětu, každý střep slovanské keramiky je nositelem stejného potřebného množství informací.

Pojmenování předmětu může být správné či nesprávné na více úrovních:

- koncept všeobecného předmětu, který je zamýšlen pro prezentaci, může být představen správně či naopak
- jeho klasifikace může být správná či naopak

Například při představení geologického vzorku jako dokladu sedimentace, fakticky nic o vlastním předmětu nevystavujeme, je zde ne jako on sám, ale jako doklad jistého procesu. Obdobně při scénování výstavy třeba o původu Slovanů, autentické (pravdivé) předměty slouží jako doklady, důkazy konceptů či hypotéz, které se později mohou ukázat i jako mylné.

Naštěstí zřídka, ale bohužel stále ano, mohou autentické předměty sloužit k prezentaci záměrných falsifikací vědecké pravdy, zejména v historických vědách. Dochází k tomu tehdy, pokud muzea nejsou místy vědecké pravdy, ale ideologické indoktrinace, což je typické pro muzea v zemích s autoritativními či přímo totalitními režimy. V tomto případě je informativně-kulturní a vzdělávací role těchto expozic spíše destruktivní.

Jako příklad můžeme uvést rozsáhlou expozici věnovanou Komunistické straně Číny a především osobnosti Mao-ce tunga v jeho rodném Shao-shanu (2008)



**Obr. 3 Shao-shan, Mao's Ancestral House**



**Obr. 4. Alta Gracia, Museo Casa del Che**

Oblíbenou a propagovanou destinací v argentinské Alta Gracii je Muzeum Che Guevary, domek, ve kterém tento „revolucionář“ trávil mládí (2006).

Někdy dochází pouze k vizualizaci vědeckých poznatků, například když scénáristovi nejde o prezentaci individuálních fosilních organismů, ale o prezentaci druhů, ke kterým organismy patřily. Hlavním předmětem prezentace je pak obecné předvedení druhů a dokumentačního materiálu (fosilní kosti), ty jsou pak užívány pouze jako materiál (vycpávka) pro tato předvedení, jsou vecpány do koster, správně či nesprávně, podle představ konzervátora či preparátora. Jako příklad zde Jerzy Swiecimski uvádí i paleolitické rekonstrukce (*Swiecimski 1991, 355*). Pravda tedy závisí na pravděpodobnosti a nepravděpodobnosti přeložených hypotéz.

Jerzy Swiecimski uvádí zajímavý příklad ze Senkenbergského muzea ve Frankfurtu nad Mohanem, které v některých případech záměrně rezignuje na barvu předmětu. Jelikož téměř nic nevíme o barvě kůže druhohorních ještěřů, zcela záměrně jsou zde některé druhy vyvedeny v červené, jiné v modré či oranžové barvě. Naše neznalost je zde předvedena vyjádřením, že barva kůže nic neznamená. I to můžeme považovat za pravdu, byť danou jistou autorskou licenci.

Dezinformace (tedy nepravda) může být sdělována prostřednictvím uměleckých děl, která jsou „příliš detailní“, tedy stupeň jejich realismu jde za rámec sdělení, které by měly přenášet návštěvníkovi. Jsou velmi sugestivní, ale jejich věrohodnost zřetelně klame. Do této kategorie Jerzy Swiecimski klade rekonstrukce (kresby) Zdeňka Buriana či díla Jay Matternesse ze Smithsonian Institution. K tomu dodejme. Burianův lovec mamutů nesoucí bažanta je skutečná nepravda. Nelze však s této souvislosti nepřipomenout, že obrázky Zdeňka Buriana či knížky Eduarda Štorcha udělaly pro seznámení široké veřejnosti s pravěkem více, než mnoho muzejních expozic dohromady. Obdobně můžeme hodnotit Spielbergův film Jurský park, který vyvolal daleko větší zájem o druhohory než povětšinou fádni paleontologické expozice.

V expozicích zaměřených především didakticky se vychází z poznatků soudobé vědy, ale tyto poznatky jsou zjednodušeny či přímo zprimitizovány, a tak může docházet k předávání nepravdy. Někdy k heterogenní struktuře expozice dochází z důvodů designu expozice, např.



při tvorbě dioramat. K těmto podle Jerzyho Swiecimskeho quazisurrealistickým scénám například dochází, když kostra je situována s namalovanou více či méně realistickou krajinou v pozadí. Domnívám se, že zde radikální touha významného polského muzeologa po „pravdě“ naráží na jisté mantinely dané sdělovacími cíli muzea. Téměř každá expozice je heterogenní a realisticky vyvedená malba (obrázek) krajiny doprovázející kostru zvířete je v naprosté většině případů „přidanou hodnotou“ sloužící k pochopení našeho sdělení. Např. archeologická část hongkongského historického muzea byla záměrně postavena na vhodně provedeném dioramatu.

*Hongkong, The Hong Kong Museum of History (2008)*

Prehistorický Hongkong je moderní archeologická expozice v Historickém muzeu v Hongkongu, která může jiným sloužit za vzor. Celé expozici dominuje ohromná nástěnná malba pobřeží Jihočínského moře s rybáři, muži opravujícími loďku, ženami i hrajícími si dětmi. Před malbou jsou pečlivě vyvedené figuríny, zcela organicky korespondující s malbou, které znázorňují běžný život v této době, práci rybáře, opravu loďky, ženy u ohniště, dítě sbírající ovoce apod. Diorama je ohraničeno nízkou, velice dlouhou pultovou vitrinou s původními nálezy. Předměty z archeologických vykopávek najdeme i na protější straně místnosti, krátké, pečlivě sestavené texty a popisky představují pravěký život. Chronologicky expozice začíná v této části paleolitem a neolitem. Citlivě umístěné obrazovky seznamují návštěvníka s dalšími informacemi, včetně průběhu archeologických prací. Fotky skalních maleb jsou doplněny kopií jedné z nich v měřítku 1:1. Část expozice je věnována představení archeologie samotné – texty, fotky z nedávných vykopávek apod. Značný prostor je věnován představení hominidů rodu Maba a lidu Yue. V celé expozici není jediný „srovnávací“ materiál či údaj.

Expozice má jen minimum nedostatků jako je třeba neexistence podhledu, tedy přímá viditelnost vedení klimatizace pod stropem, což však při značně výšce stropu není příliš rušivý moment. Tvůrci expozice se v několika případech nevyhnuli určité „sebestřednosti“. Sdělování informací, že tento předmět byl nalezen v hrobu C12 a jiný v hrobu C42, jsou informace pro návštěvníka zcela podružné. Také stručné označení – doba bronzová – by chtělo být doplněno časovým údajem, neboť ne každý ví, kdy doba bronzová byla.

Navazující expozice „Dynastie: Od Han až po Qing“ věnovaná pozdějšímu období je spíše objektově orientovaná, zaujme např. vitrinami ve tvaru domů.



**Obr. 5. Hongkong, Museum of History**

Transformací každodenního předmětu (třeba starověké nádoby) do části „pokladu“ vystaveného ve vitrině dochází k posunu z kognitivní do esteticko-emoční roviny. S touto otázkou úzce souvisí problematika reality v muzejních expozicích (Dolák 2008a). Podle brazilské profesorky muzeologie Terezy Scheiner muzeologie musí identifikovat etické limity pro interpretaci reality (Scheiner 2002, 99). Podle Terezy Scheiner musíme rozlišovat mezi vnitřní realitou (inner reality), což jsou „záměry, ochranné masky a stíny našich tužeb a vášní, vyjádřené v propletení vědomých i nevědomých úrovní naší psyché“ a vnější realitou, kterou „vnímáme vně sama sebe“ (Scheiner 2002, 94).

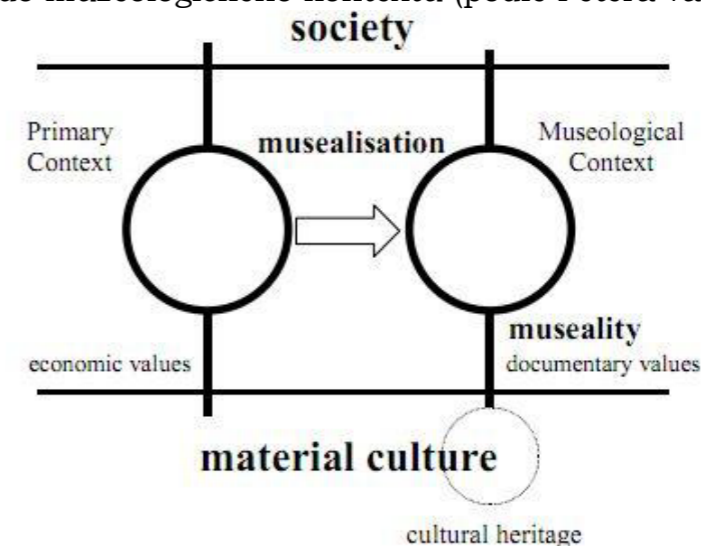
Významný akcent na muzejní předmět jako na nositele informace položil chorvatský profesor muzeologie Ivo Maroevič. „Muzejní předmět, zařazený do muzejní sbírky, se stává informačně-dokumentačním objektem (IN-DOC object, information/documentation object), protože obsahuje a zprostředkovává informaci, je jejím zdrojem a nositelem a zároveň dokumentuje realitu, z které byl selektován (Maroevič 2004, 194). Ivo Maroevič chápe muzejní objekt jako nositele informací, a to ve třech úrovních:

1. Objekt jako dokument. Tato úroveň se týká sumy dat.
2. Objekt jako zpráva. Dokumentační data jsou nositelem komunikačního procesu. Tato zpráva může být za určitých podmínek v rámci komunikačního procesu aktualizována.
3. Objekt jako informace. Tedy význam zprávy pro přijímajícího (van Mensch 2000).

Podle Petera van Mensche (van Mensch 1992) se předmět může pohybovat ve třech základních kontextech, v primárním, muzeologickém a archeologickém:

1. V primárním kontextu má předmět užitkovou a ekonomickou hodnotu (je prodejný, je komoditou).
2. Muzeologický kontext je širším pojmem než muzejní kontext, protože zahrnuje kromě muzejních sbírek i soukromé sbírky a objekty uchované *in situ* – zámky, sídla. V muzeologickém kontextu předmět po procesu selekce získává dokumentační hodnotu. Muzeologický kontext je proto konceptuálním kontextem, mentálním projektem. Předměty jsou přenášeny konceptuálně a často i fyzicky do muzeologického kontextu procesem muzealizace. Přesunem do muzeologického kontextu je vytvářen sektor nazývaný kulturní dědictví.
3. V archeologickém kontextu jsou dočasně nebo trvale nepoužívané věci. Archeologický kontext není jen prostorem činnosti oboru archeologie, ale zahrnuje i půdy, sklepy, garáže – všude kam se odkládají věci (van Mensch 1992). (S použitím překladu Žanety Marešové) (Marešová 2011, 74–75).

Přesun z primárního do muzeologického kontextu (podle Petera van Mensche):



Pojímání muzejního předmětu pouze jako zdroje informací odmítl vícekrát nejen Zbyněk Z. Stránský (tímto zjednodušením by byla podle Zbyňka Z. Stránského upřena předmětu osobitost a jeho právo na existenci), ale i další teoretikové, například Rakušan Fridrich Waidacher (*Waidacher 1999*, 100) či Japonec Soichiro Tsuruta (*Tsuruta 1984*, 37). Specifičnost sbírkového předmětu vidí Soichiro Tsuruta v jeho vlastnostech být zdrojem primárních informací. Se sekundárními informacemi se setkáváme právě například u knih a terciární informace jsou sebrané, analyzované a syntetizované informace z primárních a sekundárních zdrojů. Muzejní předmět jako zdroj primární informace je jedinečný, stejně jako lidský charakter (*Tsuruta 1984*, 38).

Kanaďan Duncan Cameron metaforicky přirovnává sbírkové předměty (artefacts) k podstatným jménům. Obrazy věcí (images of things), které jsou jazykem jiných médií, také v muzejním systému užíváme, ale jen jako jakási „přídavná jména“ (*Cameron 1968*, 34). Pro fenomény, které jsou v muzeu demonstrovány (Foucaultovo kyvadlo), používá Duncan Cameron málo užívaný termín kinetifakt (*Cameron 1968*, 35).

Někdy se setkáváme s poněkud křečovitými pokusy o dělení sbírek, např. na „výstavní“ a „rezervní“. Podle Germania Bazina tím, kdo jako první obhajoval tento koncept, byl Goethe (*van Mensch 1992*). Podobná dělení najdeme i u Josefa Beneše. Nicméně ještě po druhé světové válce se setkáváme často s tím, že vnitřní dělení muzeí zůstávala v zajetí jednotlivých vědních disciplín (taxonomie, typologie), funkce muzea byly výchovné a styl vystavování ponejvíce estetický.

Podle Petera van Mensche je nejmodernějším pokusem kombinovat výchovnou a systémovou strategii v dělení muzejních sbírek na tři části: výstavní, depozitární, depozitární otevřenou veřejnosti (*van Mensch 1992*). Domnívám se, že v historii slovenského, českého i světového muzejnictví k tak vyhraněnému dělení muzejních sbírek nikdy nedocházelo a pokud ano, tak velmi zřídka. Nabízené „třídílné muzeum“ by bylo komunikačním nonsensem, a to dokonce i z hlediska organizačního (např. evidenčního), ba dokonce i z hlediska jednotlivých věd v muzeu pěstovaných.

## Muzejní výstavní tvorba

Žádné muzeum na světě nebylo založeno pouze proto, aby něco sbíralo a uchovávalo. Smyslem muzea je co nejúplnější, vědecky správné, ale současně i pochopitelné zveřejnění sbírek. Za základní programový přístup musíme tedy brát sbírky výstavně uplatněné. V dnešní době, charakteristické explozí informací, by bylo nepochopitelné nevyužívat i ohromný informační potenciál, skrytý ve sbírkách. Sbírkový však nejsou jen pouhými nosiči informací. Vhodně vystavené sbírky přetvářejí vědomí člověka, rozšiřují jeho schopnosti, kultivují jeho vlastnosti. Právě osobní kontakt uživatele muzea s předměty je specifickým znakem práce muzeí. Originální sbírkové doklady jsou nositeli a zároveň i přímými zdroji informací. Jejich prezentační využití spočívá na faktu, že autentické svědectví je v předmětu imanentně obsaženo a jako takové může být vědeckým zkoumáním zjištěno jako objektivní poznání skutečnosti (primární poznávání pro vědecké účely) a také vizuálním vnímáním vnějších znaků předmětů komunikováno, tj. přejímáno do vědomí návštěvníka (sekundární poznávání skutečnosti). Originální doklady, svědci života člověka i vývoje přírody, která ho obklopovala, jsou pracovními a vyjadřovacími prostředky muzeí. Mají být uchovávány nejen jako odkaz pro tolikrát vzpomínané „budoucí generace“, ale se stejnou nebo možná ještě větší měrou využívány pro současný kulturní život. Důraz na současné užití je třeba klást ne ve smyslu spotřebování předmětů v rámci třeba edukativních programů, jak můžeme číst v pracích nejradikálněji naladěných představitelů „nové muzeologie“ a o čemž jiní autoři výrazně pochybují (*Waidacher 1999; Dolák 2004*), ale s pochopením, že naše současné poznání, vyjádřené držením konkrétních sbírek, je pro ony budoucí generace pouhým odkazem, který jimi bude či nebude přijat jako součást jejich kulturního dědictví. Jinými slovy, držet dnes předměty nepotřebně s pevnou vírou, že jednou přijdou vhod, znamená výrazné riziko toho, že po mnoha letech pracného držení tyto předměty skončí nikoli na smetišti dějin, ale na smetišti skutečném.

Muzejník vyjímající předměty ze skutečnosti a přemísťující je do muzea pořizuje podrobnou průvodní dokumentaci, nálezkovou zprávu. Přes sebepečlivější provedení jde vždy o dekontextualizaci těchto předmětů a jejich přemístění do umělého světa muzejních sbírek, řečeno se Zbyňkem Z. Stránským, do jakéhosi metasvěta. Při prezentaci je naprosto nezbytné předměty znovu kontextualizovat, představit nejen je, ale i světy, ve kterých vnikly a sloužily. Jakub Kynčl proti sobě staví dřívější přístup „výčet – skladiště“ a doporučuje jeho nahrazení „příběhem – inscenací“ (*Kynčl 2002*, 15). K tomu je třeba znát a užívat specifický muzejní výstavní jazyk (exhibition language), jehož prostřednictvím budou naplněny cíle muzejním scénáristou. Tak jako přednes hudebního či divadelního díla může být pojat rozličně a může ve všech případech být úspěšný, tak i úspěšných muzejních přístupů k prezentacím může být několik. Ale jako hudebníci musejí znát noty a nemohou skladbu zahrát jakkoli, tak i muzejní scénárista nemůže jakkoli pojmout přípravu expozice a odkazovat se pouze na „osobní přístup“ či „vkus“ tvůrce či návštěvníka expozice. I zde platí určitý řád, který nevyklučuje originalnost. Proto se nejprve snažíme o podchycení obecně platných principů, o teorii muzejního výstavnictví. Pak je třeba na konkrétních případech zkoumat, jak muzejní expozice vypadá, jaký přístup byl zvolen scénáristou a výtvarníkem expozice, jak expozice působí, tedy zda se realizace původního záměru zdařila či ne.

Zcela nepochybně žijeme v době informační exploze, k čemuž nemálo přispívá celková globalizace (Pierre Teilhard de Chardin používá krásný termín planetalizace). Globální vesnice se mění na skutečnou vesnici plnou pomluv a předsudků. Masmédia nás nekonečně informují o zprávách nejrůznějšího druhu, víme stále více, ale o ničem. Umberto Eco poukázal na fakt, že novináři opatřují „jakékoliv prohlášení uvozovkami, mění je tak na „skutek“, a to pod záminkou oddělení „skutku“ od samotného komentáře“. Tedy média mění jakýkoli názor na prokázanou skutečnost.<sup>4</sup> Filozof Todorov píše: „Paměť jakoby zde již neohrožovalo vymazávání informací, ale jejich přebytek“ (*Todorov 1998*, 93). Liberální demokracie Evropy či Severní Ameriky jsou někdy napadány, že ony samy přispívají k vymírání paměti. Naše vhnání se do stále rychlejší spotřeby informací nás logicky vede k jejich stejně zrychlenému vyřazování. Ve Francii žijící bulharský filozof Tzvetan Todorov píše dokonce o veselém „oslavování zapomnění“ a „spokojení se s marnými rozkošemi přítomné chvíle“ (*Todorov 1998*, 94). Koneckonců denně jsme bombardováni takovou záplavou rozdílných informací, které nejsme schopni do důsledku analyzovat, že nakonec naše postoje se nevyvíjejí v nějakém hermeneutickém kruhu, ale závisí na poznacích dávno přijatých, měnících se jen pozvolna, tedy do určité míry „na víře“.

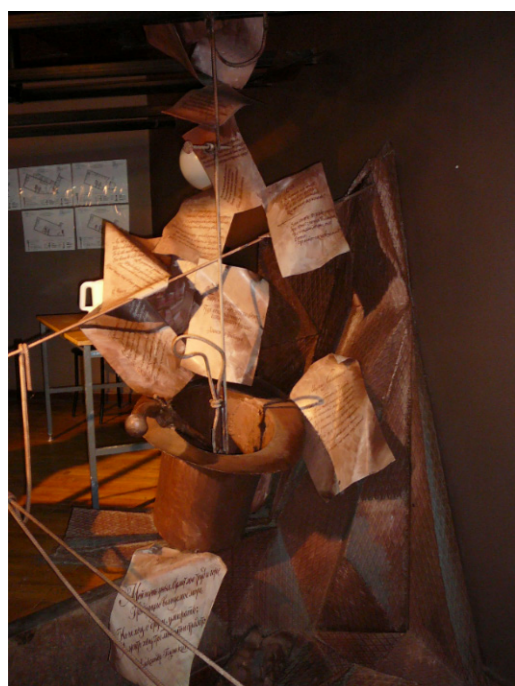
Nové technologie, ale i změny na politické mapě světa, nám daly možnosti přijímat informace v množství pro naše předky naprosto nepředstavitelném. V naprosté většině případů přijímáme informace z druhé ruky, tj. někým připravené, prefabrikované a tedy s nemalou mírou zkreslení. Předmět v muzeu je však autentický svědek skutečnosti. V muzeologické literatuře se poměrně často objevují tvrzení, že on sám je přímým nositelem informací. To je pravda, ale jen málokdy je běžný člověk schopen tyto informace snímat a rozumět jim. Vlastně všechno, co je v expozici mimo předmět samotný, jsou informace a sdělení sejmutá s předmětu (z naleziště) profesionálem a vyslaná směrem k návštěvníkovi. Prohlídka výstavy je pak „časoprostorové realizování vnímání soustavy účelově rozmístěných podnětů pro konfrontaci subjektivních představ návštěvníkových s vědecko-uměleckým modelem, vytvořeným muzeem záměrně pro poznávání, prožívání a osvojování zákonitostí přírodně historických procesů...“ (*Beneš 1981*, 98). Z toho plyne, že efektivně komunikovat znamená znát teorii a metodiku tohoto zvláštního druhu sdělování, příslušnou část teorie informace s aplikací muzeologických hledisek, tedy tzv. výstavní jazyk (exhibition language).

<sup>4</sup> <http://www.kulturni-noviny.cz/nezavisle-vydavatelske-a-medialni-druzstvo/archiv/online/2015/556da-3cb05569/umberto-eco-media-dnes-premenila-jakykoliv-nazor-v-prokazanou-skutecnost> Citováno dne 13.7.2015



## Výstavní jazyk (Exhibition Language)

Poměrně často užívaný termín „výstavní jazyk“ (exhibition language) má své limity, ba dokonce nebezpečí, zvláště pokud užíváme lingvistickou terminologii. Základní rozdíl mezi expozicí jako „textem“ a jazykem jako „textem“ je ten, že expozice jsou organizovány strukturálně, kdežto jazyk je lineární. Někteří muzeologové píšou o jazykově orientovaných a jazykově neorientovaných aspektech muzejní expozice. Další rozdíl mezi expozicemi a jazykem je proces identifikace a porozumění. Zatímco expozice je asociativní a založená na kontextu věcí, v jazyce jsou věci chápány a identifikovány skrze diskursivní procesy. Muzeum tedy nic nescénuje, nezobrazuje, ale je samo obrazem, scénou (Schärer 2003, 115). Zatímco jazyk má poměrně přesně stanovené pravidla, „pravidla expozice“ jsou daleko méně rigidní, v mnoha případech nemůžeme jednoduše aplikovat termíny „správně“ či „nesprávně“. Zatímco popisky a texty v expozicích hrají spíše racionální úlohu, předměty hrají relativně větší emocionální úlohu. Výjimkou mohou být třeba poeticky napsané texty (např. v literárních muzeích). Někdy se předměty a texty dostávají do nežádoucí soutěže, třeba když popisky vysvětlují triviální skutečnosti, které návštěvník může sám vidět a omezují tak celkové sdělení, dojem z expozice. Expozice, stejně jako jazyk, může být dělena na tři základní úrovně: systém, normy, řeč.



Obr. 6 a 6a Moskva, Muzeum V. Majakovského (2010)

Martin R. Schärer píše o čtyřech nejdůležitějších výstavních jazycích: estetický, didaktický, divadelní a asociativní. Protože interaktivita je možná ve všech těchto jazycích, není třeba vytvářet zvláštní kategorii pro „interaktivní výstavní jazyk“. Tyto jazyky vlastně nikdy nenajdeme v jejich krystalicky čistém stavu, ale jako jejich mix. (Schärer 2003, 118). Jiní autoři píšou až o osmi výstavních jazycích či nabízejí jiná řešení (Schärer 2003, 120–121). Neexistuje tedy v této záležitosti shoda a některé konstrukce muzeologů mají tendenci inklinovat až jakémusi druhu scholastiky. Tvorba expozice musí být vysoce kreativní činností, není tedy třeba se nějak násilně „vměstňovat“ do té či oné podoby, „jazyka“. Snad přímo naopak. Každé překročení stanovených „jazyků“, tedy originalita, jsou vítané. Domnívám se však, že za výchozí pozici může být použito právě Schärerovo dělení:

1. Estetický výstavní jazyk – je zaměřen na formu objektů a usnadňuje potěšení z umění. Velmi časté u expozic galerijního typu.
2. Didaktický výstavní jazyk – zdůrazňuje význam předmětů a přenos znalostí. Aura předmětu v tomto případě není tak důležitá jako u estetického jazyka, expozice obsahuje velké množství map, ilustrací, názorných vyobrazení, časté je použití kopií

apod. Většina muzejních expozic.

3. Divadelní (theatristický) výstavní jazyk – vytváří scény jakoby ze života, podporuje emocionální participaci. Časté je užívání dioramat, i muzejní personál může hrát přímo „divadelní role“. Jako příklad lze uvést moskevské muzeum básníka Majakovského, které začíná představením pistole, což symbolizuje smrt řady ruských básníků v soubojích. Také další části expozice jsou výrazně theatristické.

4. Asociativní výstavní jazyk – kombinuje předměty s cíli spouštění zamýšlených procesů. Předměty jsou scénovány v nezvyklých významech či spojeních tak, aby spouštěly nové myšlenkové procesy, tyto expozice mají největší potenciál právě v kreativě, mohou být značně manipulativní. U návštěvníka se předpokládá aktivní účast na dekódování expozice identifikováním skrytých konotací. Příkladem může sloužit část převážně archeologické expozice Historie Švédska v Historickém muzeu ve Stockholmu.<sup>5</sup>

Stockholm, Historické muzeum (2007)

Expozice Historie Švédska:

Expozice je ojedinělým, spíše zdařilým pokusem o „aktualizaci“ archeologie. Vystavené předměty jsou převážně získány archeologickým výzkumem a představeny tradičním vitrinovým přístupem. Jsou však fotograficky a zejména textem konfrontovány se současnou situací. Autoři expozice, rozdělení na několik samostatných částí, si kladou otázky, kdy se stává dítě dospělým, jaká byla funkce a fungování rodiny v dobách dávno minulých, zda pravěcí lidé nám nebyli daleko podobnější, než by se nám dnes mohlo zdát. Např. při představení skeletu částečně imobilního člověka je návštěvník provokován k zamyšlení se nad životem postiženého člověka kdysi a nyní, při představení pravěkých ženských šperků pak k zamyšlení se nad postavením ženy v pravěku a dnes apod. Zásadní roli zde hrají pragmaticky i částečně filozoficky formulované texty doplněné fotografiemi současných lidí. Jde o názornou ukázkou Schärerova „asociativního výstavního jazyka“. Závěr expozice je pak dotažen až do 20. století, kdy jsou ve vitrině představeny nálezy s popiskou „neidentifikovatelné nálezy – 20. století“ s lokomotivou jako pozadí vitríny. Tento závěr lze chápat jako sympatický, nicméně problematický pokus o „aktuálnost“ archeologie. Archeologie je podle mého mínění unikátní pro období, kde jinými metodami nové poznání získat nemůžeme (pravěk) a je mimořádně důležitá tam, kde jiné prameny, třeba písemné, jsou nedostačující (u nás třeba období Velké Moravy). Čím mladší období historie je zkoumáno, tím více jiných věd nám pomáhá pochopit všechny souvislosti. Tím netvrdím, že archeologickými metodami nelze přispět i při deskripci novověku. Prezentační „neidentifikovatelných předmětů z 20. století“ však nemnoho. Je docela možné, že šlo o přirozenou obrannou reakci archeologů poukázáním na skutečnost, že některé objekty či předměty (i moderní, natož pak stovky či tisíce let staré) je mimořádně obtížné interpretovat. Ne každý návštěvník to však takto pochopí. Lze tento způsob prezentace chápat z vyššího, filozofického pohledu, že možná jednou (třeba po nějaké globální katastrofě) bude dnešní přítomnost zkoumána jako cosi neznámého, obtížně identifikovatelného.

Zajímavé jsou však i další expozice:

**Vikingové:** Expozice představuje jednu z nejvýznamnějších etap dějin Švédska. Zejména z důvodů ochrany exponátů je zde výrazně potlačeno osvětlení, z hlediska použitého designu převládá modrá barva a expozice působí poněkud studeně. Některé výtvarné prvky (velkoplošné fotografie) spíše zanikají. Expozice celkem tradičně ve skleněných vitrinách představuje unikátní zbraně, šperky, runové kameny, ale i předměty každodenní spotřeby z této doby. Stručné popisky jsou umístěny mimo vitríny, neruší tedy pohled na exponáty. Vhodné jsou i použité nákresy (např. aristokrat) i velkoplošné obrazovky. V centrální pozici je kostrový hrob s bohatou výbavou dívky z Birka. Jde o hrob asi desetileté dívky z bohaté,

<sup>5</sup> O švédských archeologických expozicích obhájila na ÚAM FF MU Brno svoji magisterskou práci Mgr. Jana Grenová.



zřejmě kupecké, rodiny. V této části expozice jsou sedačky pro návštěvníky a pro realizaci muzeopedagogických aktivit. Pravděpodobná podoba Birky, jednoho z nejvýznamnějších obchodních středisek (8.- 10. století), je pak předvedena pomocí rozměrného modelu.



Obr. 7 Stockholm, Historické muzeum



Obr. 8 Stockholm, Historické muzeum

Expozice se zabývá i zneužitím vikingských tradic nacistickou ideologií, symbolicky končí odkazem na christianizaci v části nazvané „Od Odena ke Kristovi“. Komplexní překlad všech textů ze švédštiny do angličtiny je samozřejmostí.

**Prehistorie:** Většina archeologických expozic se snaží zachytit dobu od nejstaršího osídlení po určitý časový úsek s maximální snahou žádné období nevynechat. Scénáristé stockholmské expozice však šli odvážně jinou cestou. Expozice představuje časový úsek od nejstaršího osídlení Švédska po ranou dobu dějinnou. Nikoli však „velkým vyprávěním“, ale použitím pouze osmi významných nálezů jako klíčových bodů pro deskripci dané konkrétní doby. Vše základní se návštěvník dozví v úvodní filmové smyčce. Pak se dostává do 7. století př. n. l., ze kterého je nález hrobu ženy z Bäckaskog. Kromě autentických nálezů je zde s maximální snahou o pečlivost předvedena formou busty její pravděpodobná podoba. Použitím nejmodernější techniky (hologram) je představeno, jak žena asi vypadala, jak byla oblečena, jak asi zřejmě zemřela. Směrem po časové lince pak je podobně představena „dívka z bažin“, která zřejmě byla obětována a utopena jako oběť bohům.

Technická zařízení nepředvádějí v pravém slova smyslu fikci. Scénáristé neopouštějí přísně vědecký přístup, nedotváří historii „jak to mohlo být“, drží se současného stavu našeho poznání. Osm malých „expozic“ pak dále na originálních exponátech (střepey, keramika, zbraně apod.) představuje život v konkrétních obdobích, včetně umístění velkoformátových fotografií krajiny. Zde tvůrci expozice nesklouzli do laciné show, ale historickými mikrosnímky uvádějí návštěvníka do způsobu dávno odešlého způsobu života. Výhodou tohoto přístupu je, že návštěvník není zahlcován množstvím údajů, letopočtů, lokalit apod. Pomocí „historických mikrosnímků“ si však může udělat vcelku zdařilý obraz života lidí na daném teritoriu v konkrétním období. Považuji tento přístup za vysoce zdařilý.

Muzeum umožňuje zahrabání předmětů návštěvníky na nádvoří muzea. Po určité době (v řádech měsíců) si je titíž návštěvníci sami „znovuobjeví“ „archeologickým výzkumem“. Jedná se o celkem úspěšný program pro veřejnost, zdařilý marketingový tah (Svanberg-Wahlgren 2007).

Zatímco Schärerovo dělení je věcně správné, použitá terminologie by si zasloužila hlubšího rozboru. Osobně se domnívám, že jde spíše o deskripci akcentů na jednotlivé složky působení na návštěvníka než o nějaké zvláštní „jazyky“. Výstavní jazyk je podle mého mínění jen jeden. Tak jako skládání slov do vět může vést k velmi rozdílným, ba dokonce opačným výsledkům, tak i používání výstavního jazyka může vést k rozdílným závěrům a výsledkům. Jazyk je jeden, není ovšem bez hranic a limitů. Nejružnější kombinací jeho prvků mohou vznikat díla hodnotná či bezcenná. Obdobné je to i s výstavním jazykem. Užíváme tedy pojem výstavní jazyk jako ustálený, dlouhodobě zavedený pojem. Petra Šobáňová správně postřehla, že jde spíše o metaforu a celý pojem by měl být správně užíván spíše v uvozovkách (Šobáňová 2012a, 53).

Takže vitrína s několika objekty, popiskami a textem je expoziční jednotkou (větou, odstavcem), podle Martina R. Schärerera „exposem“ (Schärer 2003) a celkové množství těchto jednotek spolu s dalšími prvky (např. barevnost zdi místnosti) pak vytváří expozici, celek, nový znak. Sémiotikou v rámci expozice se zabývala petrohradská profesorka Světlana T. Machlina (Machlina 1997). Zbyněk Z. Stránský však správně podotýká, že sémiotika nemůže podat plnou deskripci výstavního jazyka, protože ignoruje fyzické aspekty znaků.

Co to tedy vlastně dobrý exhibition language je? Je to optimální mix vědy, výstavnických znalostí i znalostí potřeb a možností návštěvníka. Muzejní prezentační jazyk má vlastní „slovníkovou zásobu“ – prostor, předměty, texty, grafy, barvy, zvuky, světla, pohyby. Produktem výstavního jazyka není ani tak próza, jako spíše přerývaný staccato text, esej, či fragmentární prezentace, jak můžeme vidět v pozitivním slova smyslu např. ve Starém Městě či v jisté fragmentárnosti úvodní části chrudimské expozice.



Uherské Hradiště, Slovácké muzeum, Památník Velké Moravy ve Starém Městě (2011)

V roce 1949 zde přední moravský archeolog Vilém Hrubý našel základy velkomoravského kostela, nad kterým byl v letech 1959-60 zbudován Památník Velké Moravy. Lokalita „na Valách“ byla v roce 1969 prohlášena za národní kulturní památku. Expozice z roku 1985 byla v roce 2010 nahrazena zcela novou expozicí, která snese i velmi přísná mezinárodní měřítká; provedením, originalitou i nápadem. Hlavním scénáristou byl Luděk Galuška. Ve vstupní hale je možnost využití počítačových animací, prohlídka začíná zhlédnutím asi dvanáctiminutového filmu. Film se nesnaží o nějaký obvyklý tradiční historický úvod do dějin 9. století. Nejprve velmi stručně představuje nejvýznamnější velkomoravská sídliště u nás. Dále hereckým pojetím znázorňuje běžný život, práce řemeslníků, práce s dobyt看em až po bitvu s nájezdníky a pohřeb zemřelého. Přestože jde o současnou konstrukci, běžného návštěvníka uvádí do podoby života v 9. století. V centru výstavního pavilonu zůstává původní skelet velkomoravského kostela včetně několika hrobů. Po obvodové stěně pavilonu je umístěno na dvacet figurín v životní velikosti, s dobovými oděvy, obuví, zbraněmi, náradím, šperky, replikami zbraní apod. Po vnitřní obvodové straně jsou pak vitríny s nálezy a krátkými popiskami. Návštěvník nemá v expozici problémy s orientací.

Figuríny po obvodě představují život konkrétního příslušníka vyšší společenské vrstvy, nazvaného tvůrci expozice Mojslav. Expozice je vlastně jakýmsi průvodcem jeho životem od dětství až po úmrtí, v rámci kterého jsou dokladovány hlavní události (například šíření křesťanství, ale i běžný život).



Obr. 9 Staré Město, Památník Velké Moravy

V celé expozici nenajdeme delší text. Návštěvník dostává lehkého přenosného elektronického průvodce, kde si volí mluvené slovo ke konkrétnímu dioramatu. To začíná krátkou hudební znělkou, popisem politické a hospodářské situace v Evropě (Londýn, Řím, Kyjevská Rus, Balkán) a pak se střídá deskripce situace na Velké Moravě s průvodním slovem Mojslava v ich formě. Prohlídka končí smrtí Mojslava a sestoupením návštěvníka přímo k relikviím kostela. Na kratších stranách obvodového ochozu jsou modely budov, respektive videoprogram o dějinách archeologického bádání na lokalitě. Užítí lehkého přenosného elektronického průvodce přináší několik předností (možnost si prohlížet při poslechu více různých exponátů, nižší fyzická námaha, nezatěžování očí apod.), ale i nevýhod. Mluvené slovo trvá cca. 90 minut, je zřejmě minimum návštěvníků, kteří ve stoje (při chůzi) vyposlechnou celý text. Technika sice umožňuje příslušný text vypnout a

přepnout na následující diorama, ale návštěvník se tak nedoví, co mu tímto krokem uniklo. Tato nevýhoda je pro česky mluvící (čtoucí) návštěvníky nahrazena tištěným průvodcem, který je k dostání na pokladně a obsahuje plnou verzi mluveného slova v elektronickém průvodci. Kvalitní je i tištěný pracovní sešit, určený zejména dětem. Tvůrci expozice zcela rezignovali na vlasovou pokrývku figurín, všechny jsou holohlavé, muži jsou bez vousů, což nelze plně odmítnout, i když u některých návštěvníků může tento přístup evokovat dojem naprosté holohlavosti velkomoravského obyvatelstva. Jako malý nedostatek to považuji hned u první vitríny věnované postřihování desetiletého Mojslava, který prostřednictvím elektronického průvodce říká: „Já stříhán jsem, zbavován svých dlouhých chlapeckých vlasů“. Tato expozice představuje bezesporu to lepší, co můžeme v rámci archeologických expozic v České republice najít.

Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi (2011)

Jedna expozice zdejšího regionálního muzea se nazývá Mozaika z dějin regionu a je dělena na dvanáct víceméně samostatných, nepříliš velkých částí. Tou první je Pohřbívání v pravěku. Je tvořena kostrovým hrobem zapuštěným v podlaze a dioramatem dvou pravěkých lidí. Ve vitrínách jsou pak další nálezy (např. šperky hrobu keltské ženy, bronzový poklad). Následující částí „mozaiky“ je pak znázornění Života ve středověkém městě. Kromě dioramatu ve zmenšené podobě, zde ve vitrínách můžeme spatřit meč z 13. století, kostěnou píšťalku, klíč, kování, keramiku, zbytky kachlů, sklo. Expozice je skutečně „mozaikou“, působí tedy poněkud fragmentárně.



Obr. 10 Chrudim, Regionální muzeum

## Tvorba hodnot

Autor výstavy vytváří podle Petra Šuleře vlastně jen jednu polovinu výstavního projektu – tzv. syntagmatický plán. Jde o budování řetězce textů, obrazů, map apod. a originálních předmětů řazených do vitrín a na panely v předem určeném prostoru. Druhou polovinu výstavy však nosí budoucí návštěvník ve své hlavě – je to tzv. asociativní plán. Jednotlivé



znaky vyvolávají v mysli příjemce řetězce konotací a asociací, které nejsou lineární a není pro ně vyhrazen žádný určitý prostor (Šuleř 1997). Např. obyčejná forma na pečení může mít nekonečně mnoho konotací, individuálních asociací, od vzpomínek na oblíbené jídlo, přes uvědomování si kuchyňských povinností až po myšlenkový přechod do zcela jiných sfér. Znak se vytváří v průběhu komunikačního procesu, vzájemně se kombinují a navazují na sebe, přičemž na jejich hranách vzniká význam nebo hodnota. Potom znak nelze podle Šuleře chápat jako faktor, ale jako funktoz bytí. Opět narážíme na terminologické problémy, v tomto případě ovlivněné jazykovědou. Syntagmatický vztah je takový, ve kterém lze jednotky spojovat, tedy řadit za sebe. Jedná se o spojení: vyprat košili, zelená košile. Ale co je onen asociativní plán? Je nepochybné, že návštěvník expozice má nějaké asociace. Lze však to, co má budoucí návštěvník v hlavě, označit za nějaký plán? Byť asociativní?

Někteří autoři se domnívají, že návštěvník spíše nepřichází do muzejní expozice pro nové informace, tedy snižovat stupeň vlastní nevědomosti. V expozici jsou prezentovány a vznikají hodnoty, tedy sdělení, vycházející nikoliv z inovace, ale z konvence. Návštěvník je schopen přijímat a řadit již známá fakta, nikoli revoluční sdělení. Hodnota, tedy konvence, je páteří muzejního vyprávění, což se projevuje v narativním charakteru muzejních výstav a expozic (Šuleř 1997). Pod pojmem narace však P. Šobánková chápe něco zcela jiného. Narace, tedy přibližování tématu skrze příběhy (např.) skutečných lidí, souvisí se stimulováním emocí, tedy s jakýmsi „polidšťováním“ expozic (Šobánková 2014a, 72). Více o narativnosti expozic a nadužívání výrazu „příběh“ in Šobánková 2014a (128-130) a in Dolák 2014a.

To, o co nám při tvorbě expozic jde, je vznik hodnot. Petr Šuleř velmi kategoricky píše: „Hodnota není trvalou součástí znaku, tím méně pak suverénní součástí hmotného nositele znaku. Hodnota je to, co vzniká na hranách mezi znaky, tedy ve vazbách a mezerách mezi nimi. Nález meče nordického typu na velkomoravském pohřebišti je sám o sobě nezajímavý. Zajímavý a hodnotný se stává teprve tehdy, spojíme-li jej s možnou přítomností vikingské osobní družiny na dvoře velkomoravského velmože. Teprve tady vzniká hodnota, která se i zpětně stává jedním z důvodů pro uchování tohoto artefaktu. Zde narážíme na zdánlivý nesoulad mezi požadavkem zřetězené podoby promluveného proudu a současným požadavkem mezer a nespojitosti v tomto proudu, aby mohlo dojít ke vzniku hodnoty. Je tomu skutečně tak, zřetězená podoba syntagmatického plánu muzejní expozice musí být skutečně dělena do bloků, místností, panelů a vitrín, jinak hodnota těžko vznikne. Domnívám se, že právě nedostatek nespojitosti byl hlavní příčinou selhání funkčnosti kdysi tak populárních proudových vitrín. Tím selháním rozumím především těžkou srozumitelnost, únavnost a nedostatek dramatickosti v takové muzejní promluvě“ (Šuleř 1997, 6). Samotný výraz „nordický meč“ není přesný<sup>6</sup> a neznám archeologa, který by takový nález považoval za nezajímavý, i kdyby ho našel daleko od velkomoravských sídel. Rozumíme však Šuleřovi, že právě interpretace, tj. možný pobyt vikingské družiny na Velké Moravě, případné obchodní styky apod. jsou tím podstatným o co archeologům i muzejníkům jde. Souhlasit musíme i s „nedostatkem nespojitosti“. V řadě expozic totiž můžeme narazit na skutečnost, že zásadní přelomové mezníky, jsou nedostatečně zdůrazněny. Snad nejlépe lze tento jev objasnit na expozicích paleontologie. V nich se často setkáváme s upozorněním na nálezy po celém světě, ale prosté sdělení, zda v tu dobu bylo u nás moře či souš, teplo či zima, chybí. Najdeme údaje o prvohorních nálezech v Číně či v USA, ale že naše území bylo až do karbonu na jižní polokouli chybí. Např. téměř celé vyhynutí života na zemi v závěru prvohor je zmíněno jen tak „na okraj“. Ale to je ona „hrana“, na které by muzejník měl vysvětlit, proč vlastně prvohory skončily a začal svět dnes tolik populárních druhohorních ještěřů.

Pokud P. Šuleř správně kritizuje tzv. proudové vitríny, je třeba na tomto místě představit tu nejznámější z nich: Pravěk Čech, Moravy a Slovenska v hlavní budově Národního muzea v Praze (zrušena v roce 2011).

*Praha, Národní muzeum (2010)*

O expozici několikrát psal sám autor Jiří Neustupný, později, s patřičným nadhledem, Karel Sklenář (Sklenář 1998). Expozice s hlavním slovem prof. Jiřího Neustupného byla vytvořena v roce 1958, v roce 1966 byla expozice rozšířena, přejmenována, ale na druhé straně zase zmenšen počet vystavovaných exponátů (Sklenář 1998, 21). Expozice byla i později mírně inovována.

Tvůrcům expozice bylo zřejmé, že nemohou vytvořit jen „vystavení archeologie“ přínosné jen pro odborníky. S tehdejší důrazem na „lidovýchovný“ význam muzea se snažili očistit od starožitnické zátěže - přemíry materiálu. „Expozice 1958 se radikálním způsobem zbavila archeologického aparátu (např. udání naleziště u exponátů), aby očistila funkce hmotné památky jako obecného historického pramene a obsáhlé popisy revolučně nahradila mluveným slovem z tehdy nového revolučního zdroje - magnetofonu“ (Sklenář 1998, 17). Expozice byla nazvána Pravěk Československa a byla charakteristická svojí „geografickou expanzí“. Posílila (oproti předchozím expozičním aktivitám) počet prvků z Moravy, nově představovala nálezy ze Slovenska a zavedla kategorii „evropských protějšků“ v trojrozměrném materiálu.

„Jedná se o expozičně dokonale zvládnuté vyjádření chronologicko-typologického paradigmatu se všemi jeho klady a zápory (Matoušek 2000, 456).

Expozice o šesti místnostech byla charakteristická tzv. proudovou vitrínou (dlouhou více jak 120 metrů) navrženou Zdeňkem Rossmanem, která probíhala po pravé straně místností a znázorňovala kontinuitu vývoje osídlení u nás. Jednotnost výtvarného provedení nutno pochválit, na druhé straně tato jednotnost vytvářela určitý stereotyp, neboť návštěvník předem věděl, co ho v další místnosti čeká. Autoři na úvodním panelu tvrdili, že nejbližší návštěvníkovi jsou předměty z Čech, následují předměty z Moravy a pak ze Slovenska, což nebylo dodržováno příliš striktně. Šlo o typicky objektovou expozici, s minimální mírou kontextuálního (konceptuálního) přístupu, význam jednotlivých unikátních exponátů (kopie Věstonické Venuše) splýval s předměty podružnějšími. Expozice byla doplněna modely hrobů, objektů i staveb, což bylo pozitivní. Za progresivní přístup nutno považovat ten fakt, že na protější straně u oken byl srovnávací materiál ze stejné doby z dalších částí Evropy a vcelku přehledné mapy. Karel Sklenář by raději viděl „evropské exponáty“ jinak, než jen jako „oddělený a přetržitý proud“ (Sklenář 1998, 20). Expozice byla znovu zpřístupněna v roce 1966 po rozsáhlé reinstalaci, odebrání jedné třetiny exponátů, (Sklenář 1998, 23) pod upřesněným názvem Pravěk dějiny československého území. Expozice končila s počátky českého státu (středověkem), což příliš nekorespondovalo s názvem expozice. Z hlediska vystaveného materiálu šlo o mimořádně hodnotnou kolekci, což však návštěvník spíše vytušil, než poznal. Expozice byla později doplněna panely evidentně recentními (doklady výroby keramiky), které byly z hlediska výtvarného pojetí poněkud cizorodými prvky, nicméně je třeba snahu tehdejších pracovníků Národního muzea s expozicí pracovat, nějak ji inovovat, dodatečně pochválit.

Expozice postupně nemohla snést přísnější hodnocení, byla statická, nekontextuální, nerefletovala posun archeologického poznání za posledních 40 let. Rozdílnost třeba kultur pravěku na západním a východním Slovensku byla zřejmá pouze vysoce poučenému profesionálovi. Karel Sklenář správně poznamenává „se třemi pásy uvnitř vitríny a čtvrtým na kolmé zadní stěně (nálezy mapy, původně velmi podrobné a při značné vzdálenosti od čelního skla méně čitelné, terénní snímky a plány) by návštěvník poslušný autorského záměru měl vlastně sledovat až sedm souběžných linií výkladu - nemluvě o osmé, míněné jako fakultativní, kterou tvoří archeologická klasifikace a chronologie nahoře na sklech vitrín. To nezvládne ani profesionál“ (Sklenář 1998, 22). „Neustálé přecházení ke střednímu pásu, ve čtvercových sálech navíc ztrácejícím směr, rozptyluje pozornost zájemce, nesystematické evropské protějšky na opačné straně zaznamenává spíše jen jako kuriozity a druhou polovinu sálů prochází už jako přehlídku zástupu hrnců“ (Sklenář 1998, 23). Sklenář kritizuje způsob využití prostoru, který „je dán nevzrušivou monotónností lineálního vedení vitríny, nedostatečnou obměnou podnětů, nedostatečnou hierarchizací sdělovaných fakt, zkratkovitostí podání při snaze podat co nejvíce informací najednou, značným nárokem na deduktivní schopnost návštěvníka neschopného myslet

<sup>6</sup> Děkuji za upozornění doc. dr. Luděkovi Galuškoví, CSc.



v archeologických kategoriích a „čist“ z materiálu“ (Sklenář 1998, 24). Přesto v době svého vzniku byla expozice zřejmě progresivní a ovlivnila řadu dalších expozic. Poněkud kontroverzní hodnocení této expozice přinesl Václav Matoušek, který ji po stránce prostorového vybavení považoval za „předimenzovanou.“ „A to přesto, že svým záběrem pokrývá celý rozsah poválečného Československa“ (Matoušek 2000, 456). Karel Sklenář expozici považuje, díky přílišnému počtu exponátů, přímo za depresivní (Sklenář 1998, 23). Nutno konstatovat, že Neustupného expozice byla a je často zmiňována ve starší (Swiecimski 1988) i novější (Ananjev 2010) muzeologické literatuře, především právě pro použití nezvyklé proudové vitríny.

Otázkami asociací návštěvníků se zabývalo více autorů. Ony řetězce asociací a konotací jsou někdy označovány za krajinu snění – dreamland (van Mensch 1992). Potom galerie většinou předkládají spíše implicitní dreamland, kde si návštěvník doslova vychutnává vystavené objekty bez intervencí, asistencí, diskursivním, nespojeným pojetím. Archeologie takto vystavuje to, co považuje za umění, většinou však chce svými expozicemi vychovat, vzdělat nebo alespoň poučit, proto vytváří častěji explicitní „dreamlands“.

Základními předpoklady úspěchu jsou dodržení předpokládaného postupu při prohlídce, přiměřená doba určená na prohlídku a udržení koncentrace po dobu prohlídky. Na rozdíl od divadel, kde návštěvníkova pozornost je upřena na jeviště v daném časovém rozmezí, prohlídka muzejní expozice je pohybem v prostoru. Návštěvník si tempo postupu, délku trvání a někdy i směr určuje sám, samozřejmě pokud nemá průvodce. Část podnětů se během prohlídky vinou ruchů a šumů ztratí, takže není od věci něco připomenout i vícekrát. To není výzvou pro přeplnění expozic obdobnými předměty, protože pak by naše sdělení vypadalo od prvních chvil jako nezvládnutelné a návštěvníka by odrazovalo.

Lineární, sekvenční tvorba expozic se často setkává s kritikou. Teoretik komunikace Marshall Mc. Luhan obhajoval nelineární způsob komunikace v muzeích již v roce 1967. Marshall Mc. Luhan doporučoval vytvářet expozice bez „story line“, bez popisů, aby bylo dosaženo vyššího stupně participace návštěvníka (van Mensch 1992). Nedomnívám se, že by tento přístup byl obecně platný. Pokud už bychom k tomuto přistoupili třeba v oblasti umění, jehož recepce je výrazně individuální, emotivní, prezentace většiny muzeí je jiná. Možnost vytváření si naprosto vlastních představ třeba o životě neolitického rolníka považují za velmi krajní řešení. Proto příprava „muzejně“ pojeté expozice je daleko obtížnější než výtvarné, galerijně pojeté výstavy.

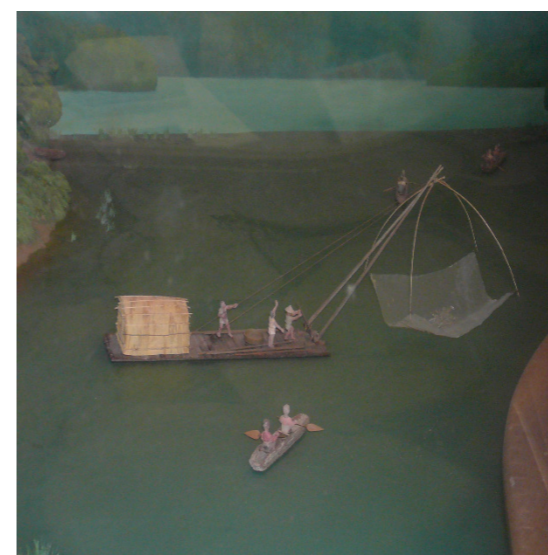
*Taipei, The National Pallace Museum (2009)*

Národní palácové muzeum (National Palace Museum) soustřeďuje nejvýznamnější kolekci archeologických památek na Tajvanu, sbírka je jedním z největších komplexů čínského starověkého umění na světě. Monumentální budova muzea je velmi příjemná pro návštěvníky (zázemí, zdarma stručný informační tištěný průvodce ve třech jazycích v každé místnosti, bezbariérové vstupy, moderní vitríny, potlačeno nadměrné osvětlení, moderní klimatizace apod.). Vystaveny jsou zde velmi hodnotné exponáty, všechny ve velmi dobrém fyzickém stavu. Nikde není vidět žádné evidenční číslo na předmětech, popisky jsou ve třech jazycích. Při důkladnějším rozboru nemůžeme konstatovat jinak, než že jde o soliterně (galerijně) vystavené předměty bez hlubších souvislostí mezi sebou či s dobou, ve které vznikly. Jsou řazeny chronologicky, občas tématicky či materiálově členěny. Toto muzeum patří mezi 5 nejnavštěvovanějších muzeí na světě s průměrnou denní návštěvností okolo 10 tisíc osob. Muzeum výrazně připomíná expozici Městského muzea v Šanghaji. Je zajímavé, že přes zcela rozdílný společensko-politický vývoj Čínské republiky a Čínské lidové republiky, jejich způsob prezentace hlavních historických pokladů je téměř totožný.

*Taipei. The National Historical Museum (2009, 2011)*

Národní tajwanské muzeum je umístěno v prostorné, dobře udržované klasicistní budově. Expozice je upravená, z hlediska výstavního konceptu málo překvapující. Zajímavějšími

prvky jsou pak malé vitríny u vstupu do expozice s nálezy zabudovanými jakoby „do skály“, řada výjevů ze života pravěkých lidí (lov, výroba nástrojů) je řešena kresbou, velmi působivé jsou i zvolené modely (lov ryb sítí). Úzkostlivá snaha nezapomenout na žádný z domorodých čtrnácti kmenů rozbíjí jednotnou kompozici expozice na fragmenty, což je spíše ke škodě. Expozici lze označit nejspíše jako etnologickou (modely znázorňující rybolov). Kvalitní tištění průvodci v cizích jazycích jsou samozřejmostí.



**Obr. 11 Taipei, Národní historické muzeum**

*Petrohrad, Ermitáž (2008)*

Také Ermitáž, jedno z nejvýznamnějších muzeí světa, je především představením pokladů, zejména z oblasti výtvarného umění. Ne všechny texty a popisky jsou i v angličtině. Pozitivní snaha představit maximum svých kvalitních sbírek (kromě území Ruska a bývalého Sovětského svazu také antický svět, Irán, západní Evropu apod.) pak vede k určité roztržitosti, a to i přes relativně rozsáhlé prostory věnované expozicím. Expozice Starověký přední východ a Kultura starého Egypta užívají moderní vitríny a osvětlení, přesto nepřekračují obvyklý objektový způsob prezentace, vystavené artefakty jsou pojímány jako svěbytná umělecká díla. Obdobně tradičně je pak pojata expozice věnovaná nejstarším dějinám Ruska (např. charazská pevnost Sardel, 9.

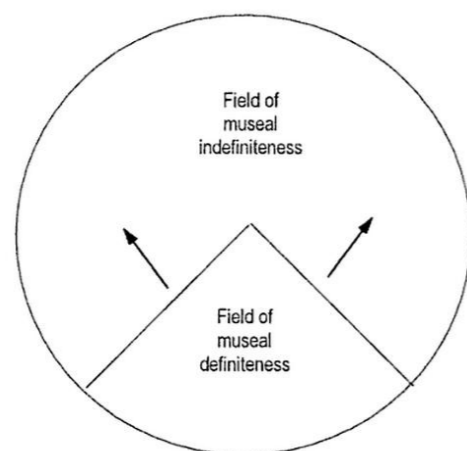
– 10. století), obchodním stykům Sarmatů, kultuře Zlaté hordy, dějinám Byzance apod. i blízkého území (např. Arménie). Některé mapy jsou málo srozumitelné a u některých předmětů chybí popisky. Část expozice nese známky poškození vlhkem (např. mapy v expozici o Sarmatech), na nižší úrovni byla v době mého výzkumu celková čistota prostoru. Pozorováním lze nabýt dojmu, že archeologické expozice jsou spíše méně navštěvované než jiné.



**Obr. 12 Petrohrad, Ermitáž**



Také Ivo Maroevič rozhodnutí návštěvníka o možném obsahu chápání významu „omezuje“. Podle něj postupné odborné zpracovávání muzejního předmětu vede k redukci mnohovýznamovosti (museal indefiniteness) a vede k museal definiteness, tedy poznání na kognitivní úrovni, což následně vede na komunikativní úrovni k aktualizaci zprávy (Maroevič 1998, 136–137).



## Obecné zásady tvorby expozic a výstav

„Chceme zbořit muzea, knihovny a akademie všeho druhu a bojovat proti moralismu, zženštilosti a proti každé zbabělosti založené na účelnosti a zjištnosti. Chceme tuto zemi (Itálii) zbavit rakovinového nádoru profesorů, archeologů, turistických průvodců a starožitníků. Chceme ji osvobodit od muzeí, která ji pokrývají od obzoru k obzoru jako nespočetné hřbitovy. Muzea: hřbitovy. Muzea veřejné ložnice, ve kterých se navždy spí vedle nenáviděných a neznámých bytostí! Muzea: absurdní jatka malířů a sochařů, kteří se podél výstavních stěn, o něž se vede boj, svými liniemi a barvami navzájem divoce vraždí!“

Filippo Tommaso Marinetti, Fondazione e Manifesto del Futurismo, Le Figaro, Paris, 20. 3. 1909. (cit dle Lamač 1989, 143)

„...buďtež věci a ne pouhé stíny věcí...“  
Jan Amos Komenský, Velká didaktika

„Lidé se mají učit moudrosti pokud možno nejen z knih, nýbrž i ze země, dubů a buků, tj. znáti a zkoumati věci samy a ne pouze cizí pozorování a svědectví o věcech“  
Jan Amos Komenský, Velká didaktika

Muzejní prezentace je integrací vědeckého (pojmového) a uměleckého (obrazového, estetického) myšlení. Základním cílem je efektivně komunikovat svědectví o určitém jevu v určité době a prostředí doplněné výkladem těch vazeb a vztahů, které z autentických dokladů návštěvník (někdy na první pohled ani odborník) nepozná. Racionální obsah sdělení si vyžaduje přitažlivou formu k celkovému ovlivnění diváka. Jako současné vydání Kosmovy kroniky, které má dnešní formu, neodpovídá tedy formě doby vzniku rukopisu, tak i výstavní forma odpovídá dnešnímu pojetí a obsah je podán v současné interpretaci.

Muzeum je jako ledovec. Většina toho co má, je ukryta před zraky veřejnosti. Proto je tolik důležité pečlivě vybírat to nejvhodnější pro expoziční využití a pokud možno co nejčastěji expozice měnit. Při tvorbě expozic může dojít až k extrémům, na což poukázal při své klasifikaci David Dean (Dean 1996, 4):

- object content – bez interpretativních informací, jako sbírka váz či keramiky doma na polici,
- information content – kde předměty buď nejsou vůbec, nebo mají minimální význam. Tento druh prezentace závisí na textech a grafice jako kniha.

Základním pilířem muzejní komunikace je sbírkový předmět (muzeálie), jako nezastupitelný zdroj nejen informací, ale i přímého působení na návštěvníka. V nejednom muzeu je tato základní premisa nedoceněna, a tak se setkáváme s expozicí pojatou jako „kniha na panelech“. Pokud koncipujeme expozici či výstavu jako vědeckou studii, tak se nemůžeme divit nevelkému ohlasu našeho snažení.

Při tvorbě expozice nám jde nikoli o seřazení věcí v prostoru podle nějakých časových kritérií, ale o komplexní představení dané tematiky. Nejde tedy o řazení podle vědeckého systému, ale ani o komponování souborů věcí do esteticky působivých celků. Spíše než „vědeckou informací“ bychom se měli snažit odhalit „kulturní informací“.

Působnost výstavy se pak Josef Beneš dokonce pokusil vyjádřit vzorcem:  $PV = Re + Ee + Rv + Ev$ , kde R je racionálnost, E-emocionálnost a indexy představují jejich vazbu na exponát (e) nebo na výstavní podání (v), případně vzorcem  $PV = Re.Ee + Rv.Ev$ . (Beneš 1981, 119).

Nedomnívám se, že křečovitě pokusy přenášet metody exaktních věd (matematiky) do muzeologie vedou k jejímu zvědečtění.

Vnímání podnětů a jejich přejímání do vědomí označujeme slovem percepce. Percepce podnětů, které expozice nabízí, vyžaduje od návštěvníka více než připravenost k přijímání podívané. Je snahou realizovat duševní proces od smyslově konkrétního k analytickému myšlení a ke konkrétním závěrům, obohatit jeho znalost.

Ještě aktivnějším přístupem je apercipce (termín užívaný Josefem Benešem), uvědomování si rozdílů a srovnávání mezi vnitřními a vnějšími podněty, tj. intenzivní vnímání a osobní motivace.

„Východiskem nemohou být ani stati o vnímání uměleckých děl z hlediska estetické výchovy, ani aplikace procesu učení ve školském pojetí (vnímání – fixace poznatků – reprodukce při zkoušení), protože v muzeu nejde pouze o estetické prožívání nebo pouze o zapamatování si informací. Proto nelze například zjišťovat působnost muzea pouze testováním, tj. měřením poznatků před návštěvou a po ní“ (Beneš 1981, 123).

Hlavním paradigmatem muzeologické literatury v oblasti výstavnictví posledních desetiletí je nabádání k ústupu od objektově orientovaných expozic k tzv. „idea approach“. Důraz je tedy kladen nikoli na objekt, ale na koncept, anglicky psaná literatura střídavě používá termíny concept exhibition, conceptual exhibition, concept orientated exhibition, ale přesný význam není příliš jasný.

Brazílská profesorka Tereza Scheiner (Scheiner 1999, nestránkováno) píše, že současným dominantním modelem muzea je ortodoxní tradiční muzeum jako paradigma konce 18. století a kde (zdánlivě) není žádný prostor pro překvapení, žal, veselí nebo vášeň – pro jakýkoli pocit, který by rušil bezúhonný řád věcí, prostory jsou přísně zarovnané, předměty klasifikovány a prezentovány v uctivé symetrii a jsou tedy falešně apollonské, jako je falešně apollonský moderní člověk. V jejím přirovnání je za původce muzeí považován Dionýsos jako symbol emocí a chaosu, kdežto následná tradiční muzejní promluva se stala příliš apollonská, tedy příliš spojená s harmonií, řádem a rozumem. Její pojetí je příhodné nejméně pro dnešní tzv. interaktivní centra. Ale ani prezentace chlapeckého pokojíku ze 70. let nemůže představovat nic jiného než chaos, jak můžeme spatřit v Etnologickém muzeu v Reykjavíku.



Obr. 13 Reykjavík, Etnologické muzeum

Vystavování v muzeu má svoji architektonickou, výtvarnou i technickou podobu. Výtvarně technická stránka věci je jen jednou ze složek a rozhodně ne rozhodující. Vystavování je názorné sdělování myšlenek a ze strany návštěvníka absorpce informací a osvojování si hodnot. „Nebude-li tedy výstava účinně ovlivňovat lidské vědomí, není dobrá ani v případě,

že je svým formováním efektní a v technickém vybavení nákladná. Krásně zformovaná, ale komunikativní potenci slabá výstava je vlastně zmetek asi jako krásné auto, které nejede...“ (Beneš 1981, 13).

Prezentace tedy není sama o sobě cílem, ale je prostředkem, je základnou působení muzea na veřejnost. Muzeum programově zespolečenštuje hodnoty předmětů, jeho specifickým znakem je pak vysoká racionální i emotivní působnost autentických dokladů. Cílem muzea je pak kladně ovlivňovat vědomí i podvědomí uživatele muzea. Návštěvník zde má možnost prožívat hodnoty v přímém osobním kontaktu a tedy jinak než při komunikaci zprostředkované.

Výstavní uplatnění sbírek je mnohdy prováděno nevhodně, bez znalosti věci a někdy i bez skutečného zájmu, přitom správný přístup by nepochybně vedl k zvýšení prestiže muzea, a to bez výrazného navýšení finančních vstupů. Výstavní obraz vytvořený pouze z autentických fragmentů a reliktní nemůže současnému člověku podat tematiku tak, aby ji mohl důkladně poznat, pochopit a prožít, čili si ji plně osvojit. Proto jsou autentické doklady doplňovány obrazy, znaky a texty. Proporce mezi svědectvím a výkladem může být velmi rozdílná, ale v zásadě by mělo platit, že výklad má jen doplňující roli. Proto by muzeum mělo jen velmi opatrně prezentovat tematiku, ke které není náležitý sbírkový fond, neboť pak se vytváří výstava, která by ve skutečnosti mohla být realizována v kterékoli jiné instituci, a to je opouštění jinak nezastupitelného muzejního prostoru.

Josef Beneš dělí výstavní komunikaci na primární jazyk věcí (komunikační tok z autentických výtvarů přírody i člověka), na sekundární jazyk obrazů (působnosti ikonografických prostředků) a na terciární jazyk znaků (mentefaktů)<sup>7</sup>, jejichž doplňkem je textový jazyk (Beneš 1981, 37).

Použité prostředky pak dělí podle funkce (autentické, substituční, referenční a explikační) a podle vnější podoby. (Beneš 1981, 46). Substitučními prvky jsou kopie, faksimile, reprodukce, odlitky, imitace, rekonstrukce, modely, makety a substituty digitální povahy. Referenčními prvky rozumíme ilustrativní materiál nejrůznějšího typu. Jsou to nákresy, schémata, fotodokumentace místa archeologického či paleontologického nálezu, a to v tištěné či digitální podobě. Jako prvky explikační (vysvětlující či objasňující) označujeme texty, popisky, název výstavy, či různé distribuční materiály ve formě tištěné či digitální. Protože tvorba expozice je činnost výsostně kreativní, jsou vítané, pokud jsou dobře provedeny, jakékoli prvky smíšené.

## Prezentační formy

Sbírkový fond je vždy zdrojem podnětů pro sdělování. Můžeme jej zprostředkovávat přímo badatelům, kteří ho posuzují z hlediska pramenně heuristického. Tento přístup však nese značné nároky na celkovou úroveň znalostí uživatele muzea a je tedy celkově značně omezený.

Teprve aplikací prezentačních forem lze dosáhnout požadovaného širokého sdělovacího, výchovného a vzdělávacího efektu. Muzea v rámci veřejných služeb mohou sice vystavovat v podstatě cokoli (výstava v muzeu) a doplňovat tak svoji komunitární funkci, ale jádrem muzejní komunikace není zabývat se jakoukoli tematikou. Jejím klíčovým úkolem je prezentovat sbírkové fondy a nemusí jít vždy jen o fondy ve vlastním držení.

Základní, nejvlastnější formou muzejní prezentace je *expozice*. Jaké jsou podle Zbyňka Z. Stránského její hlavní rysy?

1. komunikuje obsahové jádro tezauru, tím se ztotožňuje se základním dokumentačním zaměřením ústavu,
2. není pouhým ukazováním sbírkových fondů, ale přináší explikaci poznané skutečnosti,
3. je to zvláštní druh názorného sdělování, který je postaven na autentických

<sup>7</sup> Na tomto místě nutno podotknout, že mentefaktem je každý projev lidského ducha, jehož zachycením, fixací vzniká dokument.



dokladech, sbírkový předmět se po pečlivém výběru stává exponátem,

4. je to forma dlouhodobá (Stránský 1984, 105).

Expozice by měla mít kompendiální charakter, výstava by pak měla reagovat na aktuální situaci a být krátkodobá. Proto prostory pro výstavy by se měly vyznačovat otevřeností struktury, prostorovou flexibilitou, zdrženlivostí a univerzálností výrazu. Přesně odlišovat „dlouhodobost“ a „krátkodobost“ by bylo scholastické, nicméně za jakýsi orientační časový předěl mezi expozicí a výstavou můžeme považovat dva roky trvání.

Jiný názor vyslovuje Mexičanka Yani Herreman (Herreman 2010). Podle ní by slovo stálá (permanent) mělo být nahrazeno slovem „core“, což můžeme přeložit jako hlavní, základní, stěžejní, možná i jako v této práci užívané slovo kompendiální, a měla by mít životnost zhruba od 10 do 15 let. Yani Herreman správně upozorňuje, že některá malá muzea stálou expozicí třeba i vůbec nemají, dokonce i některá velká muzea (Muzeum civilizace v Quebecu) věnují stále expozici nevelký prostor. Výstavy (temporary exhibition) pak Yani Herreman dělí s odkazem na Michaela Belchera na krátkodobé (1–3 měsíce), střednědobé (3–6 měsíců) a dlouhodobé (trvajících delší dobu).

V praxi se pak můžeme setkat se dvěma extrémy: Výstava narychlo připravená, trvající třeba jen dva, tři týdny, špatně propagovaná, tj. s minimálním dopadem na veřejnost. Opačným extrémem je pak „věčná“ expozice, vytvořená před čtyřiceti a více lety, která s malými nebo dokonce žádnými inovacemi přežívá do dnešních dnů. Taková forma prezentace dnes již nemůže uspokojovat ani po stránce odborné, ani muzeologické, ani z pohledu muzejního výtvarníka, pedagoga apod. Osobně se domnívám, že progresivním trendem muzejního výstavnictví by mělo být „otupení rozdílů“ mezi délkou trvání výstavy a expozice. Výstava by měla být pečlivě připravena po všech stránkách, což si vyžádá nemálo času i finančních prostředků. Musí být kvalitně propagována, jak před svým otevřením, tak v průběhu zpřístupnění. Z toho plyne optimální délka výstavy v řádu měsíců.

Naopak, expozice, jejíž životnost překročí 15–20 let, svědčí o nižším zájmu managementu a často i příslušného kurátora. Drobné dílčí inovace jdou ve většině případů realizovat každoročně. Jiné rozlišení expozic a výstav nabízí Josef Beneš (Beneš 1981, 87–88), které se však jeví poněkud přehnaně didaktické až školometské. Je velmi diskutabilní, zda muzeum má v době reinstalace, inovace expozice ukazovat „alespoň něco“, o čemž svědčí barcelonský příklad.

Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya (2007)



Obr.14 Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya

Vstupní část expozice Katalánského archeologického muzea byla v době mého zkoumání v rekonstrukci, ale, což je nezvyklé, přesto přístupná veřejnosti. Tento přístup zdaleka není běžný a nutno ho považovat za kontroverzní. Pravěk tak byl představen poloprázdnými vitrinami s téměř absolutní absencí jakýchkoli textů. Z prezentace nebylo zřejmé, zda jsou zpřístupněny ještě zbytky staré expozice či již počátky nové. V těchto případech je nutno hledat jiný, vhodný nástup do nerekonstruovaných prostor, pokud to charakter stavby neumož-

ní, pak zbytky reinstalované expozice zakrýt. Celková koncepce dalších částí expozice nepřekračovala běžný, objektově orientovaný přístup. Předměty byly doplněny fotkou (většinou naleziště), vzácněji i modelem. Některé vitríny byly přizpůsobeny jako skalní hroby se skelety a milodary, vystavena byla keramika nebo její torza ve vitrínách, hlavice sloupů, sarkofágy apod.

Dosud se nikdo zásadně nezabýval zdánlivě scholastickou otázkou, jaký je vlastně minimální fyzický rozměr expozice. Domnívám se, že expozice je do jisté míry uzavřený, homogenní útvar, ve většině případů zabírající alespoň jednu (byť třeba malou) místnost. Proto jednu vitrínu Slovanská hradiště v Pošembeří v muzeu v Českém Brodě nepovažuji za expozici.

Český Brod, Podlipanské muzeum v Českém Brodě (2009)

Ve vstupní hale je nainstalována malá „expozice“ Slovanská hradiště v Pošembeří (fakticky jedna velká vitrina). Dále je zde expozice Antické a orientální starožitnosti Josefa Zounka (starožitnosti a sklo). Hlavní atrakcí je nová expozice (2005) nazvaná Bitva u Lipan a ohlasy husitství ve středních Čechách. Nad schody před vlastní expozicí jsou pomocí filmové smyčky promítány scény z neznámějších českých filmů věnovaných husitství, především těch, které režíroval Otakar Vávra, což vytváří celkově dobrý dojem. Nástup do expozice však může způsobovat problémy. Pravý vchod, kam by měl návštěvník expozice bez průvodce zamířit, je zcela temný, proto většina individuálních návštěvníků jde do paralelního levého vchodu. Zde je konec expozice, představující recentní vzpomínkové slavnosti zaměřené na bitvu u Lipan. Pak jde návštěvník „proti proudu času“, přes ohlasy bitvy v ČSSR (ČR) až k soliterním nálezům z počátku 15. století (kachle, zbraně). Ústředním motivem střední části expozice je více jak dvacetiminutová (tedy příliš dlouhá) filmová smyčka obsahující povídaní herce představujícího Jiřího z Poděbrad. Závěr expozice pak tvoří náznak vozové hradby s husity v životní velikosti, za níž je na velkoplošné obrazovce znázorňován útok nepřátel. Z důvodu promítání je místnost po většinu prohlídky v naprosté tmě. Pak návštěvník vychází z této dle scénáře vstupní místnosti zpět na chodbu.



Obr.15 Český Brod, Podlipanské muzeum

Práce v terénu sebou přináší řadu dílčí poznatků a dílčích souborů. Zbyněk Z. Stránský správně nejednou poukazuje na fakt, že žádný tezaurus není úplný, že jde o otevřenou soustavu. Samotný tezaurus není utvářen jako sdělovací prostředek, ale jako dokumentační soustava, Tezaurus není explikací skutečnosti, ale jejím svědectvím. To s sebou přináší potřebu prezentovat i tato dílčí rozšíření našich znalostí a fondů. V tom pak Zbyněk Z. Stránský vidí hlavní smysl muzejních výstav (Stránský 1984, 105). K tomu je třeba přidat, že jen málokteré muzeum má dostatek kapacit, zejména prostorových, pro vytvoření expozic všeho, na co se v rámci své dokumentační činnosti zaměřuje. Většina, někdy bohužel drtivá většina, sbírkových fondů zůstává návštěvníkovi vlastně trvale skryta.

Muzejní výstavu je třeba chápat jako ideální formu prezentace i takovýchto „skrytých“ kolekcí, a to dokonce i těch, jejichž další rozšiřování již není plánováno. Výstava je nepochybně dynamičtější prvkem než expozice, a to ve dvou aspektech:

1. Její vytvoření trvá zpravidla kratší dobu, vyžaduje tedy menší nároky na čas, peníze apod. Výstava tak může pružněji reagovat na potřeby veřejnosti.



2. Zatímco expozice je v podstatě „ukotvena“ do zvolených prostor, výstava může být mobilní a může tak oslovovat i návštěvníky jiných měst či států. Výstava tedy může mít putovní charakter. Putovní výstava pak musí mít speciální design (pro použití v různých typech prostoru), jsou na ni kladeny zvláštní právní, konzervátorské a bezpečnostní požadavky. Základním problémem je, kromě převozu někdy choulostivých předmětů, hlavně instalace ve zcela jiných podmínkách, což může vážně nabourávat základní myšlenky tvůrců výstavy. Na druhé straně při prezentaci výstavy jinde může dojít k jejímu rozšíření o nové předměty či sdělení s vazbou na region či zaměření zapůjčitele, a tak výstava dostává nové dimenze, novou „přidanou hodnotu“. Je na škodu, že putovních výstav je u nás spíše málo.

Zatímco stálá expozice musí v sobě zahrnovat přístup vědecký, popularizační i oddychový, u výstavy můžeme akcentovat pouze jeden či dva tyto prvky, právě s ohledem na očekávané publikum. Tvorba expozice i výstavy je závislá na odborných znalostech, ale v určité míře i na nadání. Podstatou tvorby pak spočívá na schopnostech „vizualizovat myšlené“ (Stránský 2005, 128). Schopnost vytvářet dobré expozice tedy závisí nejen na znalostech odborných, a to jak oborových tak i muzeologických, ale i na nadání, v určité míře skoro až uměleckého charakteru. Podstatou muzejní prezentace je přeměňování holých faktů ve znaky, které si vizuálně osvojujeme, klasifikujeme, zařazujeme je v hierarchii hodnot a řadíme do systému.

V ideálním případě by scénář expozice či výstavy měl pracovat s dramatizačními prvky. Tedy prezentace by měla gradovat až do samotného závěru. Názornými příklady jsou třeba expozice relikviáře sv. Maura na Bečově či nejstaršího kola v Lublani (více následující pasáže). Proto úvahy, zda nejcennější předměty prezentovat na počátku či na konci expozice, jsou od věci.

Je třeba vidět podstatný rozdíl mezi obsahem a formou. Každý obsah je realizován nějakou formou. Odpovídá-li forma obsahu, zvýrazňuje jeho působení. Je-li pojata odtrženě (přeceněna až do samoučelnosti nebo naopak podceněna až prezírána), snižuje působení obsahu. Může ho dezinformovat natolik, že může dojít k působení až opačnému, než jak bylo původně zamýšleno. Je úkolem scénáristy přivádět myšlenkové obsahy odborného charakteru do zpředmětněné podoby, udělat z nich podívanou. Z toho vyplývá, že scénárista pracuje především se skupinou metod výtvarného umění, výstava vždy primárně působí vizuálními dojmy. Její tvůrce proto pracuje s kompozicí, objemem, vzdáleností, plochou, strukturou, barvou a linií, a to nikoli jen jako prvky výtvarného projevu, ale také jako s prostředky vyjadřujícími racionální obsahy. To však neznamená, že by scénárista měl sám provádět výtvarné návrhy.

Podle Josefa Beneše muzejní prezentace v sobě zahrnuje:

- vědecký aspekt – často přeceňováno
- komunikační aspekt
- muzeologický aspekt
- výtvarně – technický aspekt
- provozně – bezpečnostní aspekt.

Podle Jerzy Swecimského (Beneš 1981, 140) často dochází k hypertrofii některých aspektů:

- vědecká – výstava je pojata jako vědecká encyklopedie s výrazně naučným záměrem, je přeplněna exponáty a doplňkovými informacemi
- estetická – vysoce estetická kvalita exponátů je imperativem, který nepřipouští jejich „upozaďování“ nějakými doprovodnými texty, maketami, modely, tedy racionálních informací.
- artistická (dekorativistická) – samoučelné výstavníkové prvky, které jako by stály na prvním místě veškerého snažení
- didaktická – výrazně potlačená forma sdělení, přeplněný školní kabinet

- atraktivistická – výběr i upořádání předmětů je zcela podřízeno dramatizaci, což je podpořené technickými a scénickými prvky, je zde mnoho samoučelných světél, zvuků či pohybů, důraz na senzaci

Není třeba zdůrazňovat, že smyslem muzejní prezentace je harmonické vyvážení projevu, tak jako hudební dílo je soulad jednotlivých hudebních nástrojů.

Kvantita předmětů na výstavě je velmi frekventovaným tématem odborných diskusí, neexistuje jednotný názor, neexistuje jednotná metodika či dokonce norma. Zde je třeba rozlišovat dva základní přístupy:

#### Základní přístup A

Někdy je nutná multiplikačnost. Zbrojnice (např. Západočeské muzeum v Plzni) nemůže být prezentována několika puškami či děly. Nález mincí není pro návštěvníka zdrojem poučení o detailech ražby ani o spektru používaných mincí v dané době na daném místě. Je to poklad, je to vyjádření nejistoty například válečných vřav, které nutily majitele ukrýt své peníze a jen náznakově si můžeme představit další, zřejmě neblahé osudy této osoby. Zde je třeba vystavovat velké množství mincí, pokud možno úplný poklad jako autentické svědectví.

Jako příklad lze uvést expozici Košický zlatý poklad ve Východoslovenském muzeu, představující skoro 3000 nalezených předmětů, především mincí. Poprvé byl tento skutečný poklad vystaven ve stálé expozici počátkem 70. let 20. století, po celkové rekonstrukci prostor pak znovu v roce 2013. Vhodně je zde použita moderní technika, umožňující zvětšený pohled na nálezy, představující na dobových obrazech užití renesančních řetězů apod. Konceptně však expozice do značné míry vychází z formalistického pojetí sedmdesátých let, tedy představuje všechny nálezy jako solitéry, přestože naprostá většina mincí není unikátní a má v expozici svoje dvojníky. Na tomto místě třeba připomenout, že zcela unikátní byl (a stále je) onen poklad, doba a příčiny jeho uložení i jeho nevyzvednutí v následujících letech, existence mincovny apod. Samotné mince tvořící poklad jsou až na výjimky nikoli zcela ojedinělé.

#### Celje, Pokrajinski Muzej (2007)

Rozsáhlé muzeum v renesanční budově má kromě mnoha jiných sbírek také expozici numismatiky, která je ve sklepech, ve vitrinách ve čtyřech řadách. Na 60-ti metrech čtverečních jsou vystaveny nálezy představující vývoj mincí v regionu od pozdní doby železné až do 20. století. Je zde obtížné najít začátek i předpokládanou trasu návštěvníka. Vystaveny jsou jen mince a jejich fotografie z jedné strany a popiska, ne u všech popisek je datování. Mimořádné souvislosti, že Celje bylo jediné město v Slovinsku, kde se dvakrát v historii (v 1. století př. n. l. a v 15. století) razily mince, se dozvíme jen z volně přístupných doprovodných tištěných materiálů. Obecně lze konstatovat, že právě numismatické expozice, svým většinou objektovým, až téměř galerijním způsobem prezentace, patří velmi často mezi to nejhorší, co můžeme v muzeích spatřit.

Zajímavou expozicí je lapidárium, představující na 440-ti metrech čtverečních unikátní nálezy především z období starověku. Je to typicky objektově orientovaná expozice, u každého exponátu je číslo, které ne ve všech případech koresponduje s tištěným informačním materiálem. Vstupní prostory jsou zcela nepochopitelně doplněny moderními vitrinami, ve kterých jsou ukázky vývoje moderní výroby knoflíků. Expozice tak budí dojem zcela absurdní kompozice ubližující oběma vystavovaným tématům. Ústředním exponátem dalšího prostoru je mozaika (podlaha) s černobílým geometrickým vzorem z první poloviny 2. století. Mozaika však natolik zasahuje do průchodu mezi místnostmi, že je téměř nemožné na ni nešlápnout a zcela zabraňuje prohlídce dalších exponátů z větší blízkosti. Mozaika není nijak označena a její deskripce se musí složitě hledat v doprovodném informačním tištěném materiálu. Tyto materiály jsou volně dostupné, kvalitní, bohužel většinou pouze ve slovinštině.



Hlavní archeologická expozice představuje na 240 metrech čtverečních nálezy od starší doby kamenné do příchodu a osídlení Slovanů v 6. a 7. století. Expozice začíná textovými panely, představujícími nejen nejstarší historii regionu, ale také archeologické práce z doby moderní. Expozice je vlastně postavena na textech, mapách, kresbách, fotografiích apod. Pouze v poslední době zde byly přidány texty také v angličtině. Před těmito výstavními prvky jsou ve vitrínách volně položeny trojrozměrné předměty bez jakýchkoli popisů či jejich uvedení do nějakého kontextu. Vzhledem k neexistenci popisů, ne každý návštěvník rozpozná, k čemu představené exponáty sloužily. Exponáty jsou vlastně „doplňky“ celé expozice, což považují za základní nepochopení muzejního výstavního projevu. Zcela nevyužitá je celá jedna stěna s okny, která jsou však permanentně zakryta žaluziemi proti slunečnímu svitu. Vhodným architektonickým řešením by zde mohl vzniknout další prostor pro představení archeologické problematiky. Pozitivním prvkem je stále umístění malých židliček, které naprosto nekomplikují celkový dojem z expozice a slouží k akcím pro nejmenší návštěvníky.



Obr. 16 Celje, Pokrajinski Muzej, Expozice numismatiky



Obr. 17 Celje, Pokrajinski Muzej, Expozice starověku a knoflíků

Stockholm, *Kunliga Myntkabinettet* (2007)

Švédské Ekonomické museum ve Stockholmu se zabývá hlavně prezentací platidel. Vystavení je spíše tradiční – mince, mapy, texty. Z hlediska geografického jsou zde především mince švédské (nejstarší z roku 995), ale i ze vzdálených zemí (starověké Řecko, Řím, Irán).



Obr. 18 Stockholm, *Kunliga Myntkabinettet*

#### Základní přístup B

Na druhé straně pak stojí nekonečné řady střepů, seker a podobně, tedy předmětů, které vlastně nikdy spolu nebyly a jejichž hromadění ve velkých sériích přináší jen minimum užítka. Signifikantní je v tomto archeologická expozice v Ostrov Lednický v Polsku. Je zde tedy možno vidět na zemi 30 hrnců těsně vedle sebe, přes 50 železných sekerek úhledně srovnaných do řady, položených na sametové tkanině, obdobně jsou vystaveny hroty kopí apod. Co vlastně tímto sdělujeme, že někdo měl u sebe padesát sekerek a běhal s nimi po lese? Stěží. Spíše takto nabádáme návštěvníka, aby studoval drobné rozdíly ve tvaru sekerek, což by však byl úkol náročný i pro skutečného odborníka.

Ostrov Lednický, Polsko (2007)

Archeologická expozice je umístěna v rozsáhlé přízemní budově. Na rozsáhlé stěně jsou představeny pomocí nákresů a fotografií dějiny světa přes egyptské pyramidy a Stonehenge až k fotografii budovy opery v Sydney. Jakoby se místní dějiny nezdály scénáristům dostatečně důležité či zajímavé.



Obr. 19 Ostrov Lednický, archeologická expozice



Obr. 20 Ostrov Lednický, archeologická expozice

Až na nemnoho pozitivních výjimek (figurína bojovníka) a poměrně zánovní vitríny jde o pouhé vystavení předmětů, dokonce často bez jakýchkoli textů, popisů, mapek či pokusů o dataci. Expozice nesnese jako celek přísnější kritéria pro posouzení. Přilehlé hradiště umožňuje kvalitní prohlídku archeologické situace in situ.

Shanghai, *The City Museum* (2010)

Šanghajské muzeum zpřístupnilo své expozice v nové budově v roce 1992 a vystavuje zde množství mimořádně hodnotných předmětů. Služby návštěvníkům jsou na vysoké úrovni. Vitríny jsou moderní, světelnost správně potlačena. Jednou z expozic je i Galerie starověkých bronzů představující na 1200 metrech čtverečních na 400, většinou starověkých předmětů. Ty nejstarší jsou z 21. století před naším letopočtem. Jde o prosté ukázání, doplněné krátkými texty a popiskami. Nikde nenajdeme sebemenší pokus o kontextualizaci, vlastní skutečnost v průběhu mnoha staletí je proto nejasná až splývající. Jde o typický galerijní přístup k pre-



Obr. 21 Šanghaj, *The City Museum*



zentaci. Užívání těchto předmětů je jednou větou vysvětleno ve volně dostupných tištěných průvodcích. Tedy tento předmět byl užíván k pití vína, jiný byl vyroben pro skladování vína, toto je sekera, zde je meč, toto zásobnice na jídlo.

V podstatě stejně jsou připraveny i další expozice: Galerie starobylé keramiky (od období neolitu, začíná „nezbytnou“ typologií zdobení keramiky) .Galerie starobylého sochařství, Galerie starobylých mincí (dotazeno do roku 1908), Galerie starobylých pečetí, Galerie starobylého jadeitu apod.

Je třeba si uvědomit, že původní přirozená atraktivita je mnohemu materiálu uloženému v muzeích (např. geologie, archeologie), na rozdíl třeba od umění, většinou odepřena. Působí nezáživně, zejména pokud je vystavován v stereotypních sériích. I proto tento materiál vyžaduje osobitý přístup při prezentaci. V „archeologických obdobích“ se nám často stává, že pro zásadní ideje (význam Sámovy říše) nemáme dostatek silně působivých exponátů, ty však máme pro okrajové informace z hlediska celkového záměru. Pak je třeba napravit tento nepoměr výstavními, v pravém smyslu „nearcheologickými“ zásahy, aby došlo k pochopení prezentovaného záměru. I z těchto důvodů je už samotná příprava a tvorba „čistě archeologických“ expozic vysoce problematickou záležitostí. Obdobně u geologie je třeba mít na paměti, že jde o obor, který je svými nálezy ve většině případů málo atraktivní, ale naopak mimořádně zajímavý svými procesy. Právě zde je velmi vítané užití moderní techniky.

Nejmodernějším prvkem současné tvorby muzejních expozic je ústup od dělení na přírodovědnou, etnografickou, archeologickou apod. (Dolák 2009b). Jako příklad lze uvést expozici Blood, Earth, Fire v Národním muzeu ve Wellingtonu. Expozice je z velké části věnována zemětřesení a sopečné činnosti, což jsou nepochybně jevy geologické, ale naprosto zásadně ovlivňující charakter krajiny, faunu i floru a v neposlední řadě život člověka. V českém prostředí se tímto směrem občas vydává Národní muzeum v Praze, které výstavou „Voda“ představilo tento zcela běžný fenomén jako přírodninu, zdroj života i obživy, dopravní cestu, příčinu živelných pohrom apod. Právě v tomto holistickém pojetí vidím hlavní cestu k moderní atraktivní prezentaci muzeí.

Podobně píše i archeolog Václav Matoušek: „Nemá-li tradiční kamenné regionální muzeum působit jako nesourodý konglomerát navzájem nesouvisejících informací, pak je nutné koncipovat veškeré jeho přírodovědné a společenskovedné expozice v rámci jednoho paradigmatu“ (Matoušek 2000, 462). Karel Sklenář se pozastavuje nad tím, že ústav jako je Národní muzeum dosud nebylo schopno „překonat tradiční vnitřní dělení a alespoň teoreticky se odhodlat k přípravě expozice, která by zpracovala nejstarší historická období ve spolupráci archeologie, antropologie, petrografie, zoologie, botaniky atd. Byl by to jeden z mála možných způsobů, jak profitovat z jeho přežívající obrozenecké struktury a překonat překonané (tj. učebnicové traktování dílčích oborů)“ (Sklenář 1998, 28).

K jakému typu výstavy (expozice) však směřovat? Prezentování minulosti je velká zodpovědnost. Kdo však definuje minulost, respektive její obraz, který je předkládán veřejnosti? V mnoha muzeích na světě je stále patrný vliv názorů a interpretací 19. století, některé např. čínské expozice jsou stále pod vlivem marxismu. Část muzejní prezentace směřuje k extrémům. Buď jde o obvyklou prezentaci nálezů, nebo o problematické pokusy o multimediální show. „Složitost otázek, zohledněných při volbě a vystavování materiálu pro veřejnost se stala zřejmou. Mezi názorností a zábavností musí být udržována velice jemná hranice. Zaprášené, smrtelně nudné muzejní expozice minulých let již volaly po změně, je však třeba se vyhnout i opačnému extrému – zjednodušeným, osekáním a tematicky jednostranným verzím minulosti“ (Bahn 2007, 111).

Každá expozice má svoji řeč, specifický výstavní projev. Jde o „specifický prostorový artefakt“ (Kesner 2003, 100). Pro vnímání podnětů však musí být návštěvník vybaven určitými schopnostmi. Josef Beneš to přirovnává ke čtení románu ve francouzštině, ke kterému nestačí jen znalost abecedy, ale nezbytná je i znalost francouzštiny (Beneš 1981, 47). Tedy poselství, které v předmětech vidí specialista, není přímo sdělitelné ve stejné kvalitě i kvantitě laikovi. Nelze interpretovat určitý doklad jako výtvar „an sich“,

ale jako doklad „pro nás“ s vyjádřením různých vazeb a vztahů, s objasněním okolností a podmínek existence předmětu a jeho role v původním prostředí. Funkce předmětu se mnohdy měnily nebo zanikly, byly typické pro určité prostředí a dobu, jsou pro dnešního člověka nepochopitelné nebo alespoň nejasné.

Interpretace předmětů nemusí být oborově jednoznačná, protože vystavení může sledovat určitý záměr a z tohoto důvodu zdůrazňovat některou složku jeho výpovědi. Třeba šperk může charakterizovat etnikum, zdůrazňovat bohatství, uměleckou zručnost, obchod (třeba i dovoz materiálu), diferenciaci společnosti apod.

Přirozené soubory věcí jsou někdy sestaveny do tzv. dioramat – celků ukazujících výsek historické skutečnosti (třeba tábor lovců mamutů) s částečným využitím originálů a s náznakem původního prostředí. Tento komplet, pokud je dobře vytvořen, má vysokou působivost. Seriózní přístup s využitím náležitých výtvarných ztvárnění zabraňuje nebezpečí panoptikálnosti. Vzhledem k určité archaičnosti muzejních budov je však důležité tento celek (komplex) buď dotáhnout do konce, nebo se o něj vůbec nepokoušet. Pravěcí lovci v Naturhistorisches museum ve Vídni, kteří se téměř opírají o litinové topení a moderní žaluzii či o pseudobarokní skříň, nejsou požadovaným celkem, a proto působí spíše jako „muzeální kousky“ či panoptikum. Jinými (požadovanými) celky jsou pak interiérové komplexy (např. řemeslnická dílna) či stavební objekty v archeologických expozicích v přírodě.

Vídeň, Naturhistorisches museum (2007)

Skutečnou pokladnicí archeologie je vídeňské Muzeum historie přírody. Jeho expozice je jedna z nejrozsáhlejších vystavených archeologických kolekcí na světě, v tomto případě s mnoha nálezy z českého, respektive moravského prostředí. Jde o nekontextovou, převážně objektově zaměřenou expozici. Vitríny jsou pojaty dosti konzervativně, což nemusí automaticky znamenat chybný přístup. Vhodné jsou i šuplíky ve spodní části vitriny, které si návštěvník může sám otevřít a prohlédnout si další exponáty. Nejspodnější prostor vitriny je pak uzamčený prostor, zřejmě jako úložiště dalších sbírkových předmětů. Tento typ výstavního fundusu skříň/vitrína se ve středo-evropském prostoru začal objevovat nejpozději v souvislosti s Československou výstavou národopisnou v roce 1895 a naprosto neodpovídá současným trendům moderní muzejní prezentace. Uprostřed expozice je podivná chaloupka zdobená losími parohy a s nápisem Venus von Willendorf. Zde jsou kromě této unikátní sošky představeny kopie (což však není uvedeno) dalších pravěkých Venuší, včetně tzv. Fanny vom Galgenberg a Věstonické Venuše.



Obr. 22 Vídeň, Muzeum historie přírody

Nemalým problémem je i celková architektura. Ani ne tak značnou výškou sálů, ale jejich výzdobou. Najdeme tu romantické malby hradních zřícenin, Stonehenge, Taj Mahal,



panoramatu Hallstattu, či dívek v rakouských krojích. Nabízí se srovnání s hlavní budovou pražského Národního muzea či se Státním historickým muzeem v Moskvě. Vystavené exponáty pochopitelně s výzdobou nekorespondují. Velké množství vystavených hřiven je spleteno do pravidelného obrazce nikoli nepodobného plotu či mříži. Tento způsob prezentace může v návštěvníkovi evokovat nesprávné pochopení smyslu, pro který byly hřivny vyráběny.

Krásné dubové dveře slouží jako zadní stěna obydlí lovců mamutů, samotné dveře jsou pak „zdobeny“ celou mamutí hlavou. Najdeme zde i modernější pokusy o dioramata, ale s problematickými výsledky. Střelící pravěký lovec stojí u litinového radiátoru, u okna s žaluzií a pseudostylové skříně. Jiný pravěký lovec vyrábí šíp a téměř se opírá o barokní skříň. V dalších částech muzea najdeme živé ještěrky, obývající pseudostylové vitríny. Jde o poctivě míněný pokus tvůrců oživit dojem z expozice, ale výsledek je velice problematický, až možná kontraproduktivní.

V poznávání světa prostřednictvím reliktní minulosti nemusí jít vždy jen o předávání zcela nových informací, ale i o konkrétní upřesňování obsahu pojmů, o konfrontaci subjektivních představ o věcech a asociacích vyvolávaných v lidském vědomí v estetické a etické rovině. Např. rukojeť sekery ohlazená nespočítatelnými dotyky lidských rukou či ohlazené paleolitické předměty na zpracování kůže mluví přesvědčivěji než jakýkoli slovní popis. Jde o emotivní působení s plnou lidskou dimenzí. Tak jako skladba je výrazem skladatelova poselství, které nechceme a neumíme převádět do slovního kódu, tak to platí i o výše uvedených předmětech. V českém prostředí, aplikovaně na muzejní problematiku, se otázkou imaginativně-prožitkové komunikace, její funkcí i neprobádaností zabýval Otto Čačka (Čačka 1997).

Předměty mají velmi často rozdílnou vědeckou a komunikační potenci. Některé předměty z hlediska příslušné vědy jsou nesmírně důležité, ale jako exponáty se neuplatní a naopak předměty z hlediska vědy běžné mohou hrát při expozičním působení významnou roli. Snad žádné muzeum nedisponuje dostatečným výběrem vlastních originálních exponátů, proto je zcela běžné užívání náhražek (kopii, maket, modelů, odlitků). Je však nutné, aby muzeum takový předmět jako náhražku označilo, neboť zatajování je z hlediska profesionálního neúnosné. Jakékoli náhražky však musí být věrohodné. Je tedy nepřijatelné vystavovat např. zbraně z papíroviny či dřeva, které na první pohled působí nevázně. Na druhé straně nezatajujeme doplnění chybějících dílů (např. nádoby), které dotvářejí celkový tvar, ale jsou odlišeny barevným odstínem od originálu. V muzeologické literatuře se setkáváme s označením některých typů expozic jako „period rooms“ (tedy jakási kopie či model) a jejich dalším dělením na různé typy. Tyto jsou považovány za objekty sensu lato (v širším slova smyslu). Podle van Mensche jde však více o simulakra (stěžejní výraz nedávno zesnulého francouzského filozofa Baurdrilarda) a jsou spíše axiologického než ontologického charakteru. „However, the perion room is not a faksimile but a „simulacrum“, an exact copy of an original which never existed. The past is transformed into its own image, an image which is axiological rather than ontological“ (van Mensch 1992). Více ke vztahu muzeum – simulacrum v článku A museum is the reality (Dolák 2008a)

Nad „věrností kopii“ by dále mohly být vedeny spory. Například hygienické podmínky života dříve a dnes jsou výrazně odlišné. Dotáhnout představení života třeba v obydlí, kde lidé žili přímo s domácími zvířaty, by jistě bylo záslužné, na druhou stranu by možná všudypřítomný trus a zápach odrazoval některé návštěvníky.

„There is a strong tendency in museums to sculpture by our selections and arrangement as period room to look beautiful in our eyes, when the manner in which the original owner would have kept it might not have pleased us at all., in other words: to improve the aesthetic qualities from our modern point of view“ (van Mensch 1992).

Věci je třeba vystavovat v přirozené poloze, plakát nejraději na stěně, vázy či zásobnice postavené na dnech apod. Josef Beneš správně uvádí záporný příklad (Beneš, 1981, 269), a to koš, ze kterého vytéká textilie a na ní je položena keramika. Tento přístup je možný ve výkladní skříni obchodu, ale ne v muzejní expozici.

Josef Beneš se zabýval mimo jiné druhy pozadí, a to v návaznosti na proporce exponátu (Beneš 1981, 258–260), týž pak vysvětlil pozice exponátů proti očím (Beneš 1981, 265). Už při přípravě a realizaci expozice musíme myslet na její údržbu, úklid, čištění, snadnost výměny popisek či vadných žárovek apod. To je důležité i pro případnou částečnou či celkovou demontáž, modernizaci apod.

Je žádoucí používat i znaky a symboly (jakési dopravní značky) v podobě načrtů, kreseb, plánů, map, rekonstrukcí, schémat, diagramů a značek. Kresba archeologické situace je vždy sdělnější než dlouhý text o ní, stejně jako mapka výskytu určitého jevu (třeba specifické kultury) než soupis lokalit. Zde je však třeba dát velice přísně pozor na přejímání těchto znaků z běžné archeologické praxe (nálezová zpráva, odborná publikace) bez pečlivého prozkoumání srozumitelnosti pro návštěvníka. Mapky, kde jedinými orientačními body jsou názvy místních kopců, by zamotaly hlavu i nejednomu archeologovi. Bohužel, jde o velmi častý prohřešek. Nepříliš sdělná je mapa např. v Podunajském múzeu v Komárně:



Obr. 23 Podunajské múzeum v Komárně

## Text

Součástí expozice jsou i texty, dle Josefa Beneše „nutné zlo“ (Beneš 1981, 71). Míra jejich kvantity je nesmírně důležitá pro celkové vyznění expozice. Text v expozici by měl být jakousi analogií ilustrace v knize, nikoli naopak.

Zatímco v esteticky orientovaných expozicích (Národní archeologické muzeum v Madridu, Kunsthistorisches museum ve Vídni, Archeologické muzeum v Poznani) je textů podle mého názoru málo, většina expozic jimi spíše plýtvá. Texty musí být nejen věcně správné, ale i jazykově na úrovni a srozumitelné, což často samozřejmostí není.

Milán, Civico Museo archeologico (2009)

Civico Museo archeologico v italském Miláně má vysoké ambice. Nalézá se v bývalém konventu Monastero Maggiore svatého Mauricia nad částí starověkých hradeb z 3. století. Součástí komplexu jsou i zbytky románského domu z 1. století. Vše je in situ součástí stále expozice. Ta začíná v přízemí, malá část (předměty ze skla) je umístěna v prvním patře, lépe řečeno na ochoze nad přízemím. Tradičním způsobem vystavené velmi cenné exponáty jsou doplněny příslušným doprovodným materiálem, ale i mimořádně rozsáhlými texty (z nichž pouze cca jedna třetina je i v angličtině), velikými mapami, diagramy apod., časově pokrývajícími období od Etrusků po pád říše římské. S pomocí těchto nástrojů a obrázků exponátů ze vzdálených muzeí (Athény) je poměrně široce vysvětlována řecká kolonizace Afriky. Expozice je tedy pojata spíše jako vědecký text doplněný obrazovým a také trojrozměrným materiálem, se snahou seznámit návštěvníka s dějinami starověku



v mimořádně širokém pojetí, ke kterému často chybí původní dokladový materiál. Součástí expozice jsou i románské sochy a nálezy z vykopávek v Cesarea Marittima (Izrael) realizovaných v 60. letech 20. století.



**Obr. 24 Milán, Civico Museo archeologico**

*Poznaň, Museum Archeologiczne (2007)*

Poznaňské muzeum zpřístupňuje poměrně rozsáhlou, novou (z konce 90. let 20. století) expozici, časově zaměřenou na období paleolit až rok 500 n. l. Vše je představeno ve velkoprostorových vitrínách umístěných v centru místnosti. Nejde však příliš o představení regionu. Expozice začíná zmínkami o předchůdcích člověka. Každá vitrína je vlastně kontextuální diorama, představující lidi při práci v jejich původním prostředí, s nástroji, zbraněmi apod., což lze spíše vítat. Nelze ani odmítnout ten fakt, že část je znázorněna v životní velikosti (např. ženy při práci), část je pak výrazně zmenšena (výroba lodě, prodej otroka). Součástí dioramat jsou i originální, archeologické nálezy (sekerky, keramika apod.). Celá expozice vyznívá velmi působivě. Za zmínku stojí, že originální nálezy jsou sice z regionu, ale celá expozice by mohla být umístěna v podstatě kdekoli ve střední Evropě. Na stěnách místnosti jsou velmi obecné texty, opět formulované tak, že by byly použitelné i daleko mimo území Polska, a to nejen pro starší období (paleolit). Z Polska je zmíněna jen jedna lokalita (Biskupin). Archeologicky zřejmě nedoložitelné je představení spalování mrtvého muže, který je na hranici spodobně v sedící poloze. V celé expozici není jediná popiska či alespoň číslo u předmětu odkazující na nějaké vysvětlení jinde. Pohled do vitrín tak není rušen žádnými texty, na druhé straně ne všechny vystavené předměty (situace) jsou laikovi zcela pochopitelné, což považuji za největší nedostatek jinak celkem promyšleně připravené expozice.



**Obr. 25 Poznaň, Museum Archeologiczne**

*Madrid, Museo Arqueológico Nacional (2006)*



**Obr. 26 Madrid, Museo Arqueológico Nacional**

Monumentální budova Národního archeologického muzea v Madridu představuje v desítkách sálů neuvěřitelné archeologické bohatství, a to nejen z Pyrenejského poloostrova, ale i z antického Řecka a starověkého Egypta. Vystavené předměty na třech nadzemních podlažích jsou velmi hodnotné, prezentované, zejména ty starověké, galerijním způsobem. Název jedné expozice je přímo: Řecké vázy. Charakteristický je objektový přístup: desítky bronzových seker, desítky pazourků, řádově stovky dokladů štipané industrie či železných hrotů v jedné, byť velké vitríně. Expozici občas příjemně zpestřují modely, (někdy bez jakéhokoli textu), nákresy výroby zbraní, setí obilí, nahánění mamutů do bažin, život v jeskyni apod. V části vě-

nované starověké Persii jsou matoucí popisky (záměna lokalit). Součástí expozice je i antropologická část, zaměřená celosvětově (šíření homo erectus do Asie). Jsou zde představeny tři rozdílné linie vývoje rodu homo, dle různých autorů. To je sice odborně zajímavé, pro návštěvníka však možná někdy spíše matoucí. Veškerá komunikace s návštěvníkem se odehrává pouze ve španělštině.

Texty, slovní sdělení je vhodné dělit do tří rovin, které je žádoucí graficky či barevně odlišit:

1. Základní popisky. Jednoduché sdělení jednou či několika větami. Podá nejzákladnější vysvětlení, návštěvník může pokračovat dál, pokud mu toto sdělení stačí. Ne vždy je naprostá stručnost na místě. Pouhý název „tutuli“ či „přeslen“ laik nemusí znát.
2. Stručný text vysvětlující základní souvislosti, bez kterých by sdělení příslušného panelu či vitríny nebylo úplné.
3. Podrobné vysvětlení problematiky s případnými dalšími odkazy pro skutečného zájemce.

Poslední třetí rovina nemusí být přímo součástí vitríny či panelu, tyto informace mohou být poskytovány prostřednictvím moderní techniky vedle nebo poblíž prezentované skutečnosti. Texty, popisky, obrázky či zvuky mohou být sdělovány kromě již klasického PC také pomocí např. MP3, MP4, tzv. Near Field Communication (NFC), tzv. QR. kódy<sup>8</sup>, s problémy snad i Radio Frequency Identification Device – RFID, nebo dokonce čárkovými kódy, jak můžeme vidět v belgickém Ramioul (obr.27).

*Ramioul, Belgie (2009)*

Také belgické Préhistosite de Ramioul vystavuje řadu archeologických nálezů v nástěnných vitrínách. Značný důraz je však kladem na venkovní prostor, kde návštěvník má možnost navštívit uměle vytvořenou jeskyni obývanou pravěkými lidmi, vykresat jiskřičky pro založení ohně, vyzkoušet střelbu z luku na cíle v 3D provedení, vlastní výrobu keramiky apod. Moderní technika umožňuje interaktivní zapojení návštěvníka

<sup>8</sup> Inspirativní práci na využití QR kódů nedávno obhájila na ÚAM FF MU jako svoji bakalářskou práci Bc. Barbora Vyzinová. Dostupné on-line na webu [www.muni.cz](http://www.muni.cz)



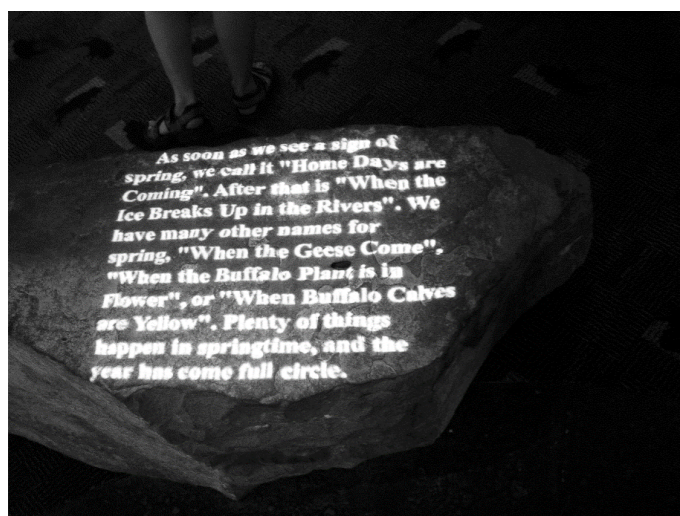
do prohlídky. Součástí areálu jsou pak jakoby pravěká obydlí, kam návštěvník může vstoupit se seznamovat se s životem před tisíci lety. Jde tedy o vhodnou kombinaci muzea a archeoskanzenů. V nevelké části expozice jsou využívány čtečky čárkových kódů. Po sejmутí kódu se na monitoru objeví informace (text) nebo i jednoduché obrázky.



Obr. 27 Ramioul, *Préhistosite de Ramioul*

Mnohdy si návštěvník prostřednictvím „chytrého mobilu“ snímá další rozšířené informace. V České republice můžeme na tyto moderní přístupy narazit např. v Muzeu Vysočiny v Pelhřimově, ale i jinde. Je třeba si uvědomit, že nadšení z komunikace prostřednictvím mobilů rozhodně nesdílí veškerá populace. Zejména starší lidé neumí tuto techniku používat, na malém displeji mobilu se jim nechce číst texty nebo prostě na ně dobře nevidí. Nedávno jsme mohli problematické užití této techniky vidět na jinak velmi dobré výstavě Messel on Tour v Moravském zemském muzeu v Brně. Jinak se k textu a jeho dělení staví Josef Beneš (Beneš 1981, 71–72).

#### Provincie Alberta, *Head Smashed in Buffalo Jump* (2005)



Obr. 28 Provincie Alberta, *Head Smashed in Buffalo Jump*

Budova muzea je dokonale zasazená do prérijního zlomu, který jako místo pro lov bizonů sloužil již před naším letopočtem. Muzeum velmi dobře představuje tradiční život indiánského kmene Blackfoot. V takzvaném Interpretative Centre je návštěvník aktivní formou seznámen s prastarými metodami zpracování uloveného bizona, tj. s využitím nejen masa, ale i kostí, kůže, šlach apod. Expozice minimálně využívá tradiční výstavní fundus (vitriny), spíše pracuje s přírodními materiály vhodnějšími pro tento typ expozice (nehoblované dřevo, kámen). Zajímavým výstavním prvkem je promítání textů na téměř ploché kameny umístěné v expozici. Celý areál je památkou na seznamu UNESCO.

Nově se problematikou textu ve výstavách zabýval např. Pavel Douša na stránkách slovenského periodika *Múzeum* (Douša 2008) a ve sborníku *Muzejní výstavní tvorba* (Douša 2008a). Pavel Douša správně upozorňuje na některé tradiční chyby při tvorbě textů na

výstavách (přílišná odbornost, nesprávná velikost, osvětlení, délka textů, použití patkového písma, špatný kontrast, nekvalitní tisk) a nabízí jiná řešení. Přednost má rovné písmo před kurzívou znesnadňující čtení. Častou chybou je umístění textů na lesklý či průhledný podklad či obrázkové pozadí. Texty strukturujeme tak, že je zarovnávané vlevo, souborný text je pak vhodné zarovnávat do bloku. Poněkud volně však Pavel Douša užívá termín médium, kde jednou je to muzeum samotné, podruhé je text pouze jedním z médií užitých při přípravě výstavy (těmi dalšími jsou samotný předmět, grafika apod.). Diskutabilní je Doušův výrazný akcent na používání spíše činného než trpného rodu při formulování vět, což by třeba v oblasti archeologie mohlo činit určité problémy (Douša 2008, 12). Právě při prezentaci archeologie většinou nevíme „kdo to udělal“, kdo byl „činným“. Proto užíváme pro předměty deskripční typu: byl vyroben, užíván, loven apod.

Hlubokým nepochopením scénického pojetí expozice je snaha délku textů nějak „optimálně kvantifikovat“. Např. „free lance journalist“ Laura Gascione tvrdí, že: „Muzeografické příručky se vesměs shodují na doporučené délce 100 – 150 slov na panel a 30 – 50 slovech pro popisek“ (Douša 2008, 12). Autorka nejenže neuvádí, odkud svoje odvážné tvrzení přejímá, ale zejména, podle mého názoru, takováto obecná pravidla vůbec nejdou použít a jí navrhované limity (zejména pro popisky) se mi jeví jako nadměrné. Je to podobné, jako by pro divadelníky byla stanovena „pravidla“ jak dlouho má být na scéně hlavní mužská postava, jak dlouho představitelka hlavní ženské role apod. Doporučení Arminy Neal, že návštěvník málokdy čte texty delší než 60 – 65 slov, je kvalifikovanější, stejně jako optimální délka promítání filmů přibližně 2 – 3 minuty (Neal 1976). Velikostí písma a dalšími muzeografickými postuláty se v poslední době zabývá František Šebek (Šebek 2014).

Nadměrná textáž návštěvníka vyčerpává, bere mu dopředu chuť, odpoutává ho od autentického sdělení. Je žádoucí komunikovat i s návštěvníky, kteří neumějí slovensky (v ČR pak česky), ale snaha umísťovat popisky či texty přímo v expozici dvoj případně trojazyčně naráží na některé zásadní problémy. Jednak se celková textáž v expozici zdvoj případně ztrojnásobuje a zaručit pro všechny čtenáře optimální výšku ve výši očí je v podstatě nemožné. Zde je vhodnější užití technických zařízení, poskytujících informace v příslušném cizím jazyku. Cizojazyčné texty jsou nejen projevem vstřícnosti, snahou o komunikaci, ale někdy překračují rovinu muzea a mají i jistý celospolečenský, téměř až politický rozměr. Naprostá absence slovenštiny v Královském paláci ve Visegradu zamrzí, na druhé straně ani třeba hrad Modrý Kameň maďarštinou zrovna neplýtvá.

*Neříkejme všechno.* Problémem muzejníků je, že cítí nepřekonatelné nutkání říci „všechno“ nebo alespoň „co nejvíce“. Výsledkem je pak sdělení, že dotyčná věc byla nalezena na lokalitě Pravlov IV. b (Anthropos), případně že ji našel docent ten či onen. Jde o informace z hlediska návštěvníka víceméně podružné, odvádějící jeho pozornost a jemu málo přínášející. Běžný návštěvník není schopen rozlišovat třeba lokalitu Dolní Věstonice II. od lokality Dolní Věstonice IV. Tajuplné zkratky v brněnském Anthroposu - KNM a příslušné číslo - nám sdělují, pod jakým inventárním číslem je originál skeletu uložen v Keňském národním muzeu v Nairobi!

#### Brno, *Moravské zemské muzeum, Pavilon Anthropos* (2010, 2012)

Dobře opravený, atraktivní objekt byl v roce 2006 opět zpřístupněn veřejnosti. Využití poměrně rozsáhlého expozičního prostoru (na 2000 metrů čtverečních) musíme, přes určité výhrady, hodnotit jako spíše nadprůměrné. Celou expoziční plochu lze pojmout jako jeden expoziční celek, byť vnitřně dělený na několik relativně samostatných úseků.

Ve vstupní části najdeme celkem nepřekvapující menší expozici Genetika ve vývoji člověka a expozici Primáti - naše rodina. Již zde najdeme zdařilá dioramata, na druhou stranu pro běžného návštěvníka značně odborné texty. Moderní techniku zastupuje informační koutek s volným použitím počítačů napojených na internet. Expozici ruší některé nadbytečně efektní prvky. Např. chromový rámeček na vitrině nazvané *Australopythecus* je velmi efektní a zdůrazňuje výjimečnost a honosnost interiéru, ale v expozici se stává spíše rušivým činitelem. Další expozicí o patro výše je Příběh lidského rodu, z pochopitelných



důvodů zaměřená celosvětově. Podstatnou část expozice tvoří rekonstrukce lebek, ale i vhodná dioramata. Dále navazuje expozice Po stopách pleistocenních savců. Poslední, nevelký úsek v tomto patře je nazván Technologie ve starší a střední době kamenné. Texty jsou příliš odborné. Např. sdělení, že „Serapia vykazuje evoluční vztah k oligocenním parapitékům“, nemusí každý pochopit. V části věnované fauně doby ledové je zajímavě řešen informační systém, který je doplněn zvířecími stopami.

Další expozicí je Nejstarší umění Evropy. Ústředními exponáty jsou kopie jeskynních maleb z Lascaux ve Francii a skalního stropu z jeskyně Altamira ve Španělsku, najdeme zde však řadu dalších mimořádně hodnotných exponátů, včetně tzv. Venuší. Ty jsou velmi vhodně vystaveny tak, že si je může návštěvník prohlédnout zepředu i zezadu (vitrína 97). Nachází se zde však i značné množství exponátů a informací z neevropského prostředí (Sibiř, Afrika, Austrálie apod.). Dioráma tvůrce jeskynních maleb je dobrou ukázkou promyšleného přístupu. Postavy a skála jsou barevně neutrální. Důraz je kladen na samotnou malbu, která je individuálně nasvícena. Dominantními exponáty celého pavilonu jsou pak kostra a rekonstrukce mamuta v mírně nadživotní velikosti.

Klíčovou roli sehrává expozice nazvaná Morava pravěkých lovců a sběračů. Kombinace panelů a vitrín působí komplexně. Progresivním prvkem je číslování vitrín (v části věnované neolitu nejdoucí v číselné posloupnosti), které usnadňuje orientaci, protože prohlídková trasa není zcela jednoznačně zřetelná. Početná dioramata a rekonstrukce jsou dobře provedeny, utvářejí návštěvníkovu představu lépe než dlouhé texty či soliterně vystavené nálezy. Přes početné užití moderních výstavních prvků jde o expozici spíše didaktickou než theatristickou. Autoři se snažili říci skutečně maximálně, a to nejen o pravěku, ale i o jeho zkoumání v pozdějších dobách. Expozice tedy přináší i fotografie z výzkumů, fotografie badatelů (Karla J. Mašky dokonce dvakrát), kopie zcela nečitelných poznámek či nákresů pořízených jednotlivými archeology. Téměř u každé lokality najdeme informace, kdo ji zkoumal, tedy řadu jmen archeologů i laiků. Pokud tyto informace skloubíme i hlavním tématem - moravský pravěk a s četnými zmínkami o nemoravských souvislostech - pak pochopení expozice běžným návštěvníkem nemusí být jednoduché. Zvláště když u některých lokalit je uveden pouze název, ale nikoli už stát (např. Schönningen). Jistou slabinou celé expozice jsou texty, příliš odborné a spíše delší než krátké, na což upozorňuje i Radek Kraus (Kraus 2008) nebo Radana Dvořáčková (Dvořáčková 2011), převážně mechanicky převzaté z práce Martina Olivy (Oliva 2005). Obdobně složité jsou i mnohé popisky, mnohé z nich už nesou známky poškození od návštěvníků. Výsledky mého pozorování při návštěvách této expozice vedly k závěru, že řada návštěvníků čte jen nevelkou část zde umístěných textů. Např. sdělení, že pouze lebka D2880 z gruzínského Dmanisi nemá zaoblené záhlaví a stoličky D211 se směrem dozadu zmenšují, jsou pro návštěvníka nemnoho přínosné. Ani sdělení, že gravettien se původně nazýval mladší aurignacien, nepovažují za nezbytně nutné. Naopak, na jiných místech text náhle výrazně „zlidoví“ a neandrtálec je označen za inteligentního „matěje“. Mnohé texty (popisky) jsou umístěny příliš nízko - např. u vitríny Hmotná kultura v Gravettien, některé popisky by mohly být výraznější. Např. popiska u modelu Stránské skály je téměř nenalezitelná. Progresivním prvkem jsou dotykové obrazovky, kde si návštěvník může získat další informace. Časté jsou odlesky od osvětlení, sloupky natřené jasně modrou barvou působí rušivě. Také stropní průhledy dodávají celé expozici modré zabarvení.

I v jinak nadprůměrných expozicích Muzea romské kultury v Brně či Muzea Jindřichohradecka v Jindřichově Hradci najdeme v základních popiskách „dokonalé“ informace o knize, ze které je citováno včetně ISBN nebo výrobní čísla motorů sestřelených messerschmittů. Tyto údaje, zcela nezbytné v odborné publikační činnosti, jsou zcela zbytečné v rámci expozice. Pokud tyto údaje z hlavy nezná ani příslušný kurátor, proč je vnučovat návštěvníkovi? Stejně tak zcela zbytečné, ba dokonce kontraproduktivní, je uvádění inventárních čísel muzea na popiskách. Jako ad absurdum je možné použít příklad z Amsterdamského muzea, kde v některých případech je inventární číslo nejrozsáhlejším sdělením o vystavovaném předmětu.

*Amsterdam, Amsterdam Museum (2011)*

Jinak velmi dobré Amsterdamské historické muzeum se věnuje i představení archeologie, na poměrně malém prostoru, a to způsobem velmi konzervativním. Život na přelomu středověku a raného novověku je dokládán především vitrinami s dobovou keramikou a nápisem Pottery, další s nápisem Smithy s produkty kovářů, další s výrobky z kůže s nápisem Leather manufacture apod. U všech vystavených předmětů je popis v holandštině i angličtině, bohužel však vždy zcela zbytečně doplněný úplným evidenčním číslem. V některých případech dochází k panoptikální situaci, kdy nejdelším sdělením o předmětu (či o jednom souboru předmětů) je jeho evidenční číslo (někdy i o 49 znacích).



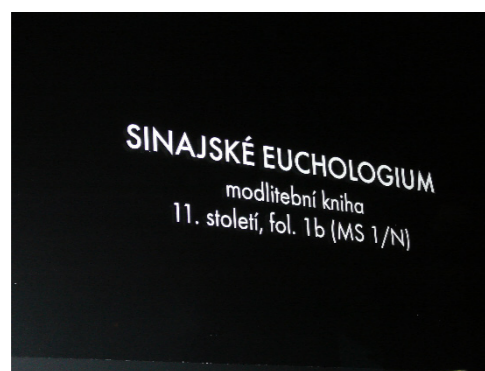
**Obr. 29 Amsterdam, Amsterdam Museum**

*Masarykovo muzeum v Hodoníně, Slovanské hradiště v Mikulčicích (2010)*

Jde o jednu z nejvýznamnějších archeologických lokalit v České republice vůbec. Podstatou celé lokality jsou zbytky velkomoravských kostelů, které jsou viditelné na dobře značené prohlídkové trase. Na počátku celé prohlídky je již starší, ale vcelku dobrá expozice Slovanské hradiště v Mikulčicích, věnovaná nálezům z velkomoravského období. Střed místnosti představuje nálezovou situaci říčního dna, okolo které jsou na ochozu vitríny s vlastní expozicí. Expozice se nevyhýbá ani deskripci místní situace od období mezolitu, přírodním reáliím (květena, zvířectvo), velkomoravské aglomeraci v Nitře, jsou zde náznaky palisád, modely objektů, osteologický materiál apod.

Další stavba byla vztyčena nad zbytky jednoho z kostelů a donedávna zde byla umístěna nepříliš šťastně koncipovaná expozice „Slovanské Mikulčice, ohlas archeologických objevů ve vědě a ve veřejnosti 1954-1994“. Expozice, věnovaná ohlasům Velké Moravy v zahraničí, byla postavena především na textech a fotografiích. Po celkové rekonstrukci zde byla otevřena v roce 2008 expozice nazvaná Velkomoravské Mikulčice. Kostel a sakrální architektura knížecího hradu, která byla oceněna jako muzejní výstava roku v rámci soutěže Gloria musaealis. Vlastní archeologická situace (zbytky staveb, hroby apod.) je dobře připravena. Hlavním expozičním produktem je film, představující život na hradišti, zaměřený především na sakrální architekturu. Po ochozu jsou pak archeologické nálezy v celkem střídavém množství, spíše pro dokreslení situace, dále modely kostelů, mapky, fotografie apod. Dobrý nápad, ukázat i dobové archivní materiály, se svým provedením ukázal jako poněkud problematický. Samotné reprodukce jsou provedeny dobře, ale všechny mají popisku tohoto druhu: Kyjevské listy, sakramentář, 10. století (9. století?), fol. 4b-5a. Výraz sakramentář je pro drtivou většinu návštěvníků naprosto temný. Další popiska je: Sinajské euchologium, modlitební kniha, 11. století, fol. 1b (MS 1/N). Tento popis je sice z hlediska archivního pojetí správný, ale návštěvníkovi mnoho nepřináší, zejména když se nedozví, ve kterém městě či dokonce světadílu se ona modlitební kniha nachází a zná jen archivní folii, ve které dokument je.





Obr. 30 Masarykovo muzeum v Hodoníně, Slovanské hradiště v Mikulčicích

## Muzejní prostředí

Muzeum ke své práci potřebuje prostor, a to jak pro svoje sbírky a pracovníky, tak i pro uživatele muzeí. Celkový dojem z návštěvy muzea je dán komplexním působením celého muzejního prostředí, a to jak ve svém makroměřítku (budovy, okolí), tak ve vnitřním provedení (výstavní prostory a příslušenství). Tak jako divadlo je i muzeum totální prostor, kde všechny prvky mají optimálně působit na návštěvníka (Beneš 1981, 163). Na téma muzejního prostředí existuje rozsáhlá cizojazyčná literatura, v českém prostředí se touto problematikou z pohledu architektury zabýval ve své doktorské práci Jakub Kynčl (Kynčl 2002). Kynčlova práce je velmi kvalitní, ale ani on se nevystříhal některých zjednodušení. Například zcela mechanicky přejímá dělení muzeí (jejich typologii) od amerického architekta Joy M. Montanera (Kynčl 2002, 16–26), které je ve slovenském a českém prostředí málo použitelné. V tomto případě by daleko užitečnější bylo využití skript Typológia muzeí od slovenského muzeologa Marcela Lalkoviče (Lalkovič 2005). I když Lalkovičův text je poněkud konzervativní, třeba pojem „ekomuzeum“ zde naprosto absentuje. Vlastní typologii muzeí (hlavně výstav) nabízí Josef Beneš (Beneš 1981, 38–39). Ve výjimečných případech muzeum ovlivňuje architekturu (respektive zdobení budov) i svého okolí, jak je patrné v tajwanském městě Shi-San-Hang.

Shi-San-Hang, Shisanhan Archeology Museum (2011)



Obr. 31 Shi-San-Hang, Shisanhan Archeology Museum

Při stavbě čističky odpadních vod bylo v 90. letech 20. století odhaleno rozsáhlé sídliště z doby železné. Podle místního datování jde o období zhruba mezi 200-1500 našeho letopočtu. Vysoké věže čističky jsou zdobeny ornamenty nalezenými na místní keramice a lidskou tváří převzatou také z antropomorfní nádoby zde nalezené, vše jako výraz úcty k této lokalitě. Malby jsou natolik dominantní, že mnoho lidí přejde značně funkcionalistickou budovu muzea a dožaduje se vstupu do čističky.

Muzeum zahrnuje budovy rozkládající se na 1,2 hektarů a další 4 hektary venkovních prostor a parků. V komplexu budov, oceněných zvláště tajwanskou cenou za architekturu, se rozkládá

expoziční na 6611 metrech čtverečních. V centru budovy je naaranžováno znázornění archeologického výzkumu lokality (figuríny, technické pomůcky), okolo které se po schodech (výtahem) přichází do jednotlivých nadzemních expozičních. Nejprve jsou krátce vysvětleny dějiny bádání v lokalitě, na více jak čtyřmetrovém modelu znázorněny kulturní vrstvy, zajímavá jsou dioramata (lovci, rybář s kánoí). V ústředním sálu je na celé stěně namalováno pobřeží, na kterém lidé realizují své aktivity (rybolov, výroba keramiky). Před stěnou jsou další figuríny, na první pohled zcela organicky splývající s namalovanou scénérií (nabízí se srovnání s hongkongskou expoziční). Toto dioráma je doplněno autentickými předměty. Na protější straně je pak chýše s figurínami pracujících domorodců. V další části expoziční najdeme též „tradiční“ vystavení předmětů ve vitrínách, ale také velmi dobré vysvětlení celého procesu výroby keramiky, výroby odlitku lebky ze sklolaminátu apod. Zvětšené vzory dobové keramiky jsou nabízeny k dotýkání. Časová stěna znázorňuje soudobé projevy lidské civilizace na jiných místech světa (Mayové, Martin Luther). Dobře je vysvětlena výroba železa i naznačeno to, co ještě archeologie tak úplně neví, jakým směrem by se mohl odvíjet další výzkum. Rozsáhlá herna umožňuje dětem řadu nejrůznějších vlastních aktivit, od čištění archeologického „nálezu“ až po porovnávání rozdílů mezi opičí, ženskou a mužskou páneví, vše doplněno dobře zpracovanými pracovními listy. Kvalitní informační materiály k expoziční ve světových jazycích pro různé zainteresované návštěvníky jsou samozřejmostí. Průvodkyně muzea mají pomalované tváře ornamenty původní keramiky. Expoziční patří k tomu nejlepšímu, co současná prezentace archeologie nabízí. Je srozumitelná, přitom však moderní a nepodbízející.



Obr.31 Shi-San-Hang, Shisanhan Archeology Museum Obr. 32 Shi-San-Hang, Shisanhan Archeology Museum

Důraz na muzeopedagogické aktivity je v tomto muzeu, tak jako na celém Tajvanu, samozřejmostí. Působivé a zřejmě praktické jsou malé bedýnky pro mladé archeology.

Vznik muzea v dnešním pojetí je spojen především s osvícenstvím, které se snažilo nahradit náboženství vědou, snažilo se vlastním poznáním uchopit svět a ovládnout ho podle zvolených systémů a schémat. Muzea i jejich budovy měla sehrávat roli jakýchsi „chrámů vědy“. Tomu odpovídala i zvolená architektura, často klasicistní či novorenesanční, charakteristická svojí monumentalitou, symetrií, vysokým řádem, honosnými pantheonem, tympanony s oslavnými výjevy apod. Častým vzorem pro muzejní budovy se stala Dulwich Gallery v Anglii, mnichovská Glyptotéka a berlínské Altes Museum. Budova byla součástí úsilí o ovládnutí věcí (kultur). Muzea tak do vlny dostala jistý elitarismus, místy až sakralizaci, které se pak dlouho, a to často nedůsledně, musela zbavovat. Muzea sehrávala významnou roli při vývoji regionálního a potažmo národního uvědomování, stávala se tedy i „chrámy národovectví“. Dnes muzea usilují být spíše „chrámy volného času“, „paláci zábavy“, možná i „chrámy komunikace“, opět se všemi výhodami i nastraženými pastmi. Opustíme-li evropskou (křesťanskou) terminologii, bylo lepší než výraz „chrám“ užívat slovo



„svatyně“. V literatuře se setkáváme s výrazy *museum contemplativum* (chrám Múz) a *museum activum* (živá instituce „pro lidi“), s pojmy jako introvertní a extrovertní muzeum či dokonce *happy museum*.

Můžeme se však stále setkávat se zcela záměrnou sakralizací muzeí a jejich budov. Například už maorský výraz pro Národní muzeum ve Wellingtonu *Te Papa Tongarewa* (36 000 metrů čtverečních zabrané plochy) znamená Naše místo. Vybudování zbrusu nového muzea musel ustoupit zde stojící hotel, který byl složitými technickými prostředky přesunut o několik set metrů jinam. Muzeum má rozsáhlé prostory určené po většinu roku k náboženským účelům. Nutno však přiznat, že tyto prostory jsou komunikačně zcela odděleny od expozic a výstav.

#### *Wellington, Národní muzeum Te Papa Tongarewa (2006)*

Prestížní muzeum otevřené v roce 1998 má zhruba 2 miliony návštěvníků ročně. Jde o velmi nápaditou kombinaci klasického muzea a science centre. Archeologii vystavuje ve 4. patře v rámci expozice o identitě, a to jako okrajovou záležitost. Jsou zde k vidění kamenné sekery, háčky na chytání ryb, keramika, zbraně z velrybích kostí apod., některé zapůjčené ze soukromých sbírek. Některé jsou údajně až 800 let staré. Jsou zde naaranžovány domy pravěkého typu (dřevo, střecha z trav). Domy jsou přizpůsobené pro vstup návštěvníků. Expozice se zcela vyhýbá tématům, která nejsou „political correct“, jako byl kanibalismus, boje mezi Maury a osadníky z Evropy, vymizení mnoha živočišných druhů ještě za doby Maorů. Maori žili až do objevení Abelem J. Tasmanem v 17. století, respektive Jamesem Cookem v 18. století v podstatě pravěkým způsobem života, neužívali žádný kov, nestavěli rozsáhlejší sídliště, diferenciaci společnosti nebyla výrazná. Myšlení Maorů postrádá obvyklou evropskou historicitu, je vedeno spíše spiritualismem, což se projevuje i v tomto muzeu. Muzeum objekty archeologického charakteru získávalo a zřejmě ještě získává spíše sběrem v jednotlivých rodinách (co uchovávají po předcích), než vyloženě archeologickými metodami. Muzeum neprovádí archeologický výzkum, většina úsilí na poli archeologie je věnována repatriaci předmětů (např. lidských kůží s tetováním) zpět na Nový Zéland, kde pak maorské kmeny rozhodnou, jak se s nimi naloží. Osteologický materiál jen málokdy skončí v muzeu. V celé expozici není jediný lidský ostatek. Běžné je znovupohřbívání ostatků, proti čemuž hlavní námitkou antropologů je fakt, že žádná analýza není definitivní.

Jiným typem „muzejních svatyní“ jsou pak památníky dr. Sunjatsena (hlídaný vojenskou stráží) a generála Čankajška ve tchajwanském Taipei. Oba působí poněkud křečovitě.



**Obr. 33 Taipei, Památník dr. Sunjatsena**



**Obr. 34 Taipei, Památník generála Čankajška**

Snahou dnešního muzea je integrace do sociální a urbánní struktury města, často přímo do profánních zón. Někdy expozice jakoby vycházela z muzea ven, aby nalákala návštěvníka a připravila ho na přeladění se z rytmu města do rytmu muzea.

Ono „přeladění“ návštěvníka z rytmu města do „života muzea“ nepovažujiz psychologického pohledu za bezvýznamné. Nemusí to být automaticky aranžováno jako „vstup do chrámu“, byť architektura muzea je tak často koncipována, ale přístup do Dietrichsteiného paláce v Brně pouze přes restauraci považují za spíše diskutabilní.

#### *Brno, Moravské zemské muzeum, Dietrichsteinský palác (2011)*

Moravské zemské muzeum ve svém Dietrichsteinském paláci nabízí (mimo jiné) hned tři archeologické expozice, zcela statické, zpřístupněné počátkem 90. let 20. století. Tou první je Pravěk Moravy.

Expozice (cca 300 metrů čtverečních) podává přehled vývoje osídlení Moravy od prvních stop člověka na moravském území až po příchod Slovanů. Exponáty jsou prezentovány jednak v chronologickém sledu ve vitrinách věnovaných jednotlivým vývojovým etapám a kulturám, jednak v tematických celcích (například pravěké umění). Expozice celkem ničím nepřekvapí, vedle exponátů zde najdeme texty, vyobrazení, mapy apod. Hřivny jsou vystaveny na stříbrné kožešině, bohužel bez vysvětlení k čemu sloužily. Některá skla se již začala mléčně zabarvovat, což svědčí o jejich stárnutí.

Další bezprostředně navazující expozicí je Velká Morava, vnitřně členěná do pěti částí. Je pojatá chronologicky, některé úseky jsou věnovány specifickým tématům (šperk). Expozici vhodně doplňují modely (Mikulčice), rekonstrukce pece, bednění studny s římskými dlaždicemi apod. Některé texty (chronologická tabulka) jsou téměř nečitelné. Popiska „pasové zápony“ nemusí být každému jasná.

Třetí expozicí je pak Morava ve středověku. Muzeum však poněkud zmatečně užívá i název Moravská vesnice ve středověku. Její úvod, čtyři vitríny v první místnosti, je věnován základní charakteristice změn, které nastaly zánikem Velkomoravské říše. Druhá část podává základní charakteristiku období 14. – 15. století. Dominanty v této části tvoří interiér jizby venkovského domu, interiér zemanské tvrze a inventář venkovské domácnosti včetně vybavení, řemeslnických nástrojů a zemědělského nářadí. Značný důraz je kladen na předvedení výsledků výzkumů v zaniklých obcích Msténice a Pfaffenschlag. Najdeme zde i zbraně, cep, madonu z 15. století. Jsou zde však prezentována i šlechtická sídla (Pernštejn, Rokštejn) či lanfrýd (bez vysvětlení co to je) z 15. století.

Všechny tři expozice přes všechnu snahu tvůrců působí poněkud neorganicky. Veškeré texty jsou pouze v češtině, zahraniční návštěvník dostane zdarma pouze jednostránkový popis každé expozice v němčině a angličtině, což dnes u předního středoevropského muzea považují za nedostatečné. Přenosná technická zařízení umožňující slyšet výklad v cizím jazyce byla v závěru roku 2010 zrušena, údajně pro malý zájem. Značky na vitrinách, čísla se sluchátky, však zůstaly. Všechny tři expozice byly na svoji dobu celkem zdařilé, dnes



by si jistě zasloužily generální reinstalaci, což se vztahuje o další zde umístěné expozice (Zaniklý život na Moravě). Budova je skutečný barokní palác, který umožňuje důstojný nástup do muzea. Za poslední roky je vstup do expozic a výstav možný pouze přes kavárnu, kde je možná zakoupit vstupné, případně i suvenýry.

Stále častěji dochází ke stavební integraci s dalšími institucemi či k integraci kulturních zařízení do administrativních nebo obchodních budov. Některé komerčně zaměřené komplexy se občas snaží nalákat kupující i na akce kulturního, výstavního druhu. V Brně můžeme takto pojímat například Galerii Vaňkovka. Naopak muzea se snaží stále rozšiřovat svoje služby i v nemuzejní oblasti. Kdysi příkré rozdíly mezi nákupním centrem a muzeem se utlumují, což přináší zápory i klady. Některá muzea se sdružují do větších celků, až dochází ke vzniku jakýchsi muzeum parků; vzniká tak nová urbánní kvalita.

U nás stále existuje rozšířený omyl, že čím je budova archaičtější, bývalý zámek, hrad, klášter, radnice, tím je vhodnější pro potřeby muzea. Opak bývá pravdou. Budova tohoto typu je sice divácky atraktivní, působí jako „exponát“ sama o sobě a bývá umístěna na dobrém místě. Na druhé straně většinou brání správnému uložení sbírek, neumožňuje například bezbariérové přístupy, stavební úpravy jsou oklešťovány rozhodnutím orgánů památkové péče. Obtížné je zde vybudovat náležité zázemí pro návštěvníky, ba dokonce mnohdy i pro vlastní pracovníky. Budovat konzervátorskou dílnu – chemickou laboratoř – třeba v renesančním objektu je mimořádně náročné, mnohdy nemožné. Z hlediska námi sledované tematiky však brání umístění muzei do těchto historických objektů především moderní působivé prezentaci sbírkového fondu. Obtížné je docílení optimálních světelných a teplotních podmínek, jinak krásná gotická klenba je od věci při prezentaci šicích strojů apod. Jinak krásná černá kuchyně v Přerově (bohužel) rozděluje archeologickou expozici.

*Přerov, Muzeum J. A. Komenského (2011)*

Poměrně novou (z roku 2000) archeologickou expozici představuje Muzeum J. A. Komenského v Přerově, z pochopitelných důvodů věnovanou především době kamenné. Expozice začíná zobrazením mamuta a stručnou informací o dějinách archeologie v regionu. Následuje pokus o diorama - dvě nahé postavy předků člověka u ohně. Diorama však není dotaženo do konce, v pozadí postav není zobrazena nějaká krajina či jeskyně, ale schéma vývoje rodu homo. Při neexistenci jakéhokoli textového sdělení se jen od průvodce návštěvník dovídá, že postavy mají představovat neandrtálce. Následují celkem zdařilé rekonstrukce pravděpodobného života v době kamenné. Další část expozice je tradiční, tedy exponáty s texty a popiskami ve vitrínách, zpestřením je diorama sídliště lovců mamutů s vyobrazením krajiny v povodí řeky Bečvy v pozadí. Zcela samostatný prostor je věnován zdařilé rekonstrukci hromadného hrobu objeveného v roce 1894 Karlem J. Maškou. V tomto prostoru jsou ve vitrině kopie nejznámějších Venuší



**Obr. 35 Přerov, Muzeum J. A. Komenského**

z různých států Evropy. Další předměty dokladující dobové výtvarné umění jsou zcela nepochopitelně a samoučelně vystaveny ve skleněných nádobách ve tvaru válců. Předměty se zde vizuálně ztrácejí. Miniaturní soška rosomáka v ohromném válci působí až nedobře. Pak následuje chronologické představení nálezů až po dobu laténskou. Expozici zpestřuje několik rekonstrukcí hrobů, modely, nákresy neolitického domu apod. V tomto místě je expozice nešťastně přerušena původní černou kuchyní žerotínského zámku, po které

následuje vývoj od období Velké Moravy až po raný novověk.

Celkově je expozice spíše konzervativní, statická. Progresivním prvkem je existence tištěného dvoulistu, který expozici představuje. Bohužel jde jen o vyobrazení některých exponátů a především uvedení osob a institucí, které se na tvorbě expozice podílely. Význam tohoto průvodce tedy není veliký. Výše můžeme hodnotit publikaci Aleš Drechsler a kolektiv Archeologie Přerovska: průvodce k expozici Archeologie Přerovska v Muzeu Komenského v Přerově, Památníku Lovců mamutů v Přerově-Předmostí a malému školnímu muzeu lovců mamutů při ZŠ J. A. Komenského v Přerově-Předmostí. Samotné expozici je v publikaci o 120 stranách věnován prostor bohužel jen na 2,5 stánky, zbytek je deskripce archeologie na Přerovsku. Přestože nejde o průvodce expozicí v pravém slova smyslu, je třeba tuto publikaci hodnotit spíše pozitivně.

Další expozice mají rozdílnou kvalitu. Jsou zde k vidění např. expozice Entomologie s více jak 20-ti tisíci zástupců hmyzu (pouze s latinskými názvy) či Mineralogie - 2358 minerálů.

Rozhodně nejsou následování hodné. Místo zajímavých témat – mineralogie, entomologie – vystavujeme doklady „vysoké úrovně sběratelské činnosti“. To není totéž.



**Obr. 36 Přerov, Muzeum J. A. Komenského (expozice entomologie)**



**Obr. 37 Přerov, Muzeum J. A. Komenského (expozice mineralogie)**

Novostaveb či generálních přestaveb pro muzejní účely je minimálně a často díky nepromyšlené koncepci hned po kolaudaci nastává období přestaveb a dostaveb. Problém architektura versus představené téma je názorně vidět např. na expozici na Pohansku.

*Břeclav, Muzeum a galerie, Zámeček Pohansko (2011)*

Značení příjezdu k samotné lokalitě, ať už od Lanžhota či od Břeclavi, není příliš dobré. Příjezdová cesta k zámečku je naučnou stezkou s několika trojjazyčnými tabulemi. Tabule u velkomoravského kostela je silně poničena, vlastní sakrální objekt zarůstá travou. Naučná stezka končí u zámečku, který je významnou dominantou v krajině. Informace na vstupních dveřích jsou nedostatečné, ne každý návštěvník rozpozná, že dveře s nápisem občerstvení jsou i pokladnou muzea, obdobně skryté jsou i WC pro veřejnost. Vlastní expozice je věnována významné velkomoravské lokalitě Pohansko, v celé expozici najdeme jen minimum srovnávacích materiálů či informací. Expozice zpřístupněná v roce 2010 (scénář Jiří Macháček a Renáta Přichystalová) začíná v přízemí, kde je představen každodenní život prostřednictvím v podstatě samostatných úseků věnovaných stavebnictví, zemědělství, kovářství apod. Zvláštní pozornost je věnována šperkařství, včetně dioramatu šperkaře a jeho pracoviště v životní velikosti. Představení hry s astragaly je pohotově přiblíženo na starověké kresbě. Vhodné jsou i počítačové rekonstrukce nadzemní části kovářny.

V předsáli prvního patra jsou vedle krátkého videoprogramu představeny dějiny archeologického výzkumu lokality. Je zde i zajímavý model. Největší sál prezentuje elitu tehdejší společnosti (církve, vojenství, dálkový obchod, apod.). Jde opět o celkem



samostatné celky, návštěvník si může sám volně vybírat témata, která ho zajímají méně či více. Expozici zpestřují dva modely velkomoravského centra na Pohansku. Ústředním exponátem je velké dioráma, kde jsou kresebně ztvárněni příslušníci tehdejší elity. Za nimi jsou pak tři hroby (dítě, žena, muž). Určitým problémem celé expozice se jeví texty. Jsou poměrně dlouhé a technicky ne zcela dokonalé (chybějící písmenka). Překlepem je příchod věrozvěstů datován do roku 864. Texty jsou však čitelné, což se však nedá říci o popiskách (zejména u tří zmíněných hrobů). Případné zkrácení textů by nebylo obtížné. Údaj typu: hrob dítěte je z H 193, čtverce A 10-59, je pro odborné sdělení v literatuře nezbytný, pro návštěvníka expozice však výrazně zbytečný. Vnímání expozice je ovlivněno památkovým charakterem budovy (parkety, zdobné lustry).



**Obr. 38 Břeclav, Muzeum a galerie, Zámek Pohansko (2011)**

V poslední místnosti jsou prezentovány moderní archeologické metody a přínosy dalších věd (antropologie, geologie, pedologie apod.) pro archeologické bádání. Zajímavé jsou nákresy kostér zvířat se zvýrazněním těch částí, které jsou jako nálezy vystaveny ve vitrině. Opět zde můžeme shlédnout pečlivě připravený videoprogram. Vysoce nutno hodnotit volně přístupného třístránkového průvodce expozicí (autor Jiří Macháček), který je skutečným průvodcem a ne deskripcí doby či lokality, jak je to v mnoha případech běžné (např. dřívější archeologická expozice v Prostějově). Průvodce je v češtině, němčině a angličtině. V poslední jmenované verzi mohl být termín „ústav“ přeložen spíše slovem „department“ než slovem „institut“. Bohužel pro cizince je to jediné sdělení ve světových jazycích, v celé expozici najdeme veškerou textáž pouze v češtině. Celkově lze expozici hodnotit jako nadprůměrnou, jako výsledek poctivé snahy v relativně nepříliš vhodném objektu, s limitovanými prostředky, přiblížit život předního velkomoravského centra.

V historických objektech se tvůrce muzejních expozic často dostává do schizofrenní situace. Na jedné straně chce vybudovat moderní, pravdivou a přitom atraktivní expozici, na druhé straně považuje potlačení historizujících prvků budovy (pilastry, malby apod.) za svatokrádežné. Výsledkem je pak přehlídka exponátů ze střeoevropského pravěku doplněná malbami jásajících děvčat v oblečení z 19. století, Taj Mahal, Stonehenge či stylová vitrina korespondující s interiérem budovy, ve které jsou rostliny, po kterých šplhá živá ještěrka, teče zde voda apod. (vše v Naturhistorisches museum ve Vídni). V těchto případech je nezbytné prosadit dočasné potlačení nežádoucích architektonických prvků.

Nemáme tím na mysli stavební úpravy, které by narážely na odpor orgánů památkové péče a byly by koneckonců obecně nekulturní, ale odvážnější řešení architekta expozice vytvořením umělých podhledů snižujících stropy, zamaskování některých prvků fundusem apod. Vysoké sály historizujících budov jsou nevhodné i pro vnímání předmětů drobných, které se jakoby ztrácejí v obrovském prostoru a při prezentaci nevyniknou požadovaným směrem. Jednou z dominant Rudého náměstí v Moskvě je nepochybně budova Státního historického muzea. Vnitřní členění budovy a zdobení sálů je však natolik dominantní, že dnes je budova částečně exponátem sama o sobě, ale zároveň nikoli bezvýznamnou brzdou pro moderní prezentaci muzea.

*Moskva, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej (2006, 2010)*

Vynikající sbírky představuje Historické muzeum v Moskvě na Rudém náměstí, založené Alexandrem II. v roce 1872. Budova byla pro muzejní účely otevřena v roce 1883, což vedle pozitivní tradice sebou nese i nemalé expoziční problémy. Sály jsou u stropu zdobeny rozsáhlými malbami (panorama Moskvy, vyobrazení konkrétních církevních staveb), které jen z části (např. pro období pravěku) korespondují s vystavenými exponáty. Sály jsou vysoké, stěny místností mají výraznou a bohatou tektoniku, jsou bohatě zdobené, nápadné lustry jen málo korespondují s expozicí. Průchody mezi sály jsou velmi zdobné a je téměř nemožné tyto architektonické prvky a různou barevnost stěn jednotlivých sálů vhodně skloubit s architekturou expozice.



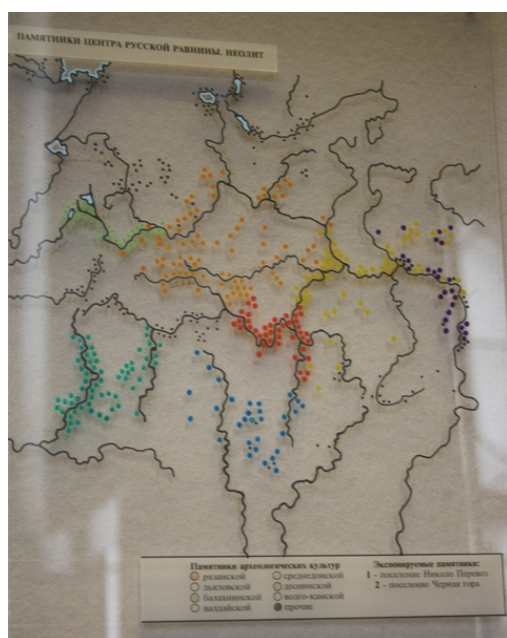
**Obr. 39, 40 Moskva, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej**

Nabízí se určité srovnání s vídeňským Muzeem historie přírody. Stávající moskevská expozice zpřístupněná v roce 1997 je chronologicky uspořádána od předchůdců člověka (zobrazení formou bust - připomenuty především mimoruské příklady) až po počátek 20. století. Celkově je prezentace málo nápaditá, naprosto statická a nekonceptuální, jde o tradiční představení především nálezů. Mírné oživení přinášejí celkem věrné malby pravěkých zvířat (mamut, zubr, nosorožec, lov na mamuta). Každý sál je v kostce představen u vstupu texty ve slídových obalech. Mapy představující osídlení Ruska jednotlivými kulturami (např. v období neolitu) jsou vlastně jen mapami řek, bez jediného názvu vodoteče či bez označení jediného orientačního bodu. V některých případech jsou jedinými orientačními body jen obrysy Černého respektive Kaspického moře, v mnoha případech absentují i tyto nejzákladnější orientační body. Jakékoli bližší poznání osídlení Ruska pravěkými kulturami by si vyžadovalo mimořádně hlubokých geografických znalostí. Např. mapa s rozšířením tzv. Bachmutinské kultury (Povolží, Ural) je natolik nejasná, že dne 26. 11. 2010 mi lokalizaci této kultury nebyli schopni vysvětlit ani ostatní návštěvníci muzea



(rodilí Rusové), ani dozorce příslušného sálu a byl to komplikovaný úkol i pro přivolanou profesionální lektorkou archeologické části expozice.

Vystavené šperky jsou v některých případech vhodně doplněny kresbou ženy zdobené právě těmito šperky, návštěvník si tak lépe uvědomí používání ozdobných předmětů.



Obr. 41 Moskva, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej



Obr. 42 Moskva, Gosudarstvennyj istoričeskij muzej

Další sály zaujmou mimořádnou bohatostí sbírek, byť prezentovaných převážně formalisticky. Expozice je časově dotažena do počátku 20. století. Téměř veškerá komunikace s návštěvníkem pouze v ruštině je bohužel brána jako samozřejmost. V nevelké míře, ale přesto, je bezpečnost návštěvníka ohrožena několika nedobře zabudovanými elektrickými zásuvkami s viditelně přístupnými dráty elektrického vedení. Reprezentativní, ale přitom obsahově velmi kvalitní, je i téměř dvoustránkový průvodce muzeem. Jde o skutečného průvodce expozicemi s mnoha fotografiemi nejen exponátů (což je obvyklý přístup) ale s celkovými pohledy do jednotlivých sálů, se snahou představit jednotlivé celky expozice (Škurko 2007).

Muzejní budova, prostředí, včetně architektonického řešení expozice, působí na subjektivní pocity návštěvníka. Může to být klaustrofobie, agorafobie apod. Pozitivními pocity jsou pak euforie, harmonizace apod. Na to vše je třeba myslet při koncipování expozice v prostorách většinou k prezentaci daných, tj. jen nemnoho změnitelných. Archeologická expozice se většinou neobejde bez prezentace keramiky, kamenných či kostěných nástrojů, tj. předmětů, které působí vizuálně, na rozdíl třeba od dřeva či textilu, chladně. Tyto nezměnitelné atributy je tedy nutno vhodně vyvažovat jinými výstavními výrazovými prostředky.

Optimální je realizovat vhodný nástup do expozice (vstupní hala se šatnou, sociálním zařízením, prodejnou suvenýrů apod.). Flexibilita sálů, střídání malých a velkých prostor, vnitřní členění výstavních prostor, střídání barevnosti sálů apod. zamezuje únavě.

Při prezentační činnosti je důležitým prvkem způsob a intenzita osvětlení. Světlo je v rámci muzeí snad nejdiskutovanějším parametrem. Nutná je diferenciace osvětlení podle vystavených exponátů, způsobu jejich naaranžování i jako prvek oživení bránící únavě. Je nutné skloubit požadavky na intenzitu osvětlení exponátů (většinou spíše méně) a požadavky vidět jak exponáty, tak i přiložené texty. Světlo nesmí návštěvníkovi svítit přímo do očí, musí mít optimální intenzitu apod. Skloubení těchto požadavků je někdy mimořádně složité. Doporučované hodnoty závisí na druhu vystaveného materiálu (Josef 2010, 210–211). Jelikož většina expozic prezentuje různorodý materiál a princip ochrany předmětu je vždy nadřazen požadavkům prezentace, pak musíme osvětlovat na úroveň toho nejcitlivějšího

materiálu. Intenzita osvětlení výrazně ovlivňuje proces stárnutí. Z fyziologického hlediska je lepší denní světlo. Umělé osvětlení se snadněji reguluje a zároveň umožňuje usměrnění spektrálního složení a tím i lepší ochranu exponátů. Někdy bohužel způsob osvětlení



Obr. 43 Novohradské muzeum v Lučenci

zbyde po předchozí expozici (zřejmě z nedostatku peněz) a pak působí poněkud cizorodě, jak můžeme vidět v Novohradském muzeu a galerii v Lučenci.

Můžeme volit osvětlení seshora, z boku, šikmo seshora (diagonální). Přirozenost tohoto osvětlení je dána zákonitostmi přírody (slunce, měsíc), na které jsme po tisíciletí zvyklí. Bohužel, občas se setkáváme s „revolučním“ osvětlením zespodu, což způsobuje nezvyklé stíny a je celkově nevyhovující. Při osvětlení používáme celou škálu teplých i studených (ty druhé jsou preferovány odbornou literaturou) svítidel, světlo rozptýlené či naopak bodově soustředěné na skupinu exponátů, osvětlení celé místnosti či jednotlivé vitríny apod.

#### Krems, Weinstadt Museum (2007)

Přes nespornou kvalitu sbírek působí prezentace v rakouské Kremži poněkud rozpačitě. Muzeum je umístěno v bývalém dominikánském klášteře, veřejnosti zpřístupněném v roce 1996. Hned u vstupu je jako solitér

se základní popiskou vystavena kopie Fanny vom Galgenberg s datací 30 tisíc let před našim letopočtem. Prezentace a hlavně význam tohoto unikátu v nedobře osvětlené vitríně jsou bez průvodcovského slova málo srozumitelné. V celkem dobré expozici o městu jsou i dva kamenné artefakty s hebrejskými texty připomínající význam této komunity v regionu. Samostatná expozice, věnovaná dějinám od nejstarších dob po středověk (raný novověk) je umístěna ve sklepení. Veškerá textáž je jen v němčině, jednoduché, ale účelné souhrnné texty v angličtině jsou k dispozici u vstupu do expozice. Spodobně slovanské pece za



Obr. 44 Krems, Weinstadt Museum

sklem působí nepřesvědčivě, stejně jako další modelované objekty, spíše rušivé jsou prvky výpočetní techniky umístěné přímo v expozici mezi exponáty. Např. mezi třemi dřevěnými sudy jsou v pravidelné rytmy umístěny dva televizory. Jde o podivný mix „kontextualizace“ a „modernizace“. Uměle vytvořené zdi a dřevěné objekty nevysvětlují, proč zde byly vlastně vybudovány. Depot železných nástrojů, který byl nalezen asi někde při Dunaji, je prezentován na torzu lodi, což může být jen vlastní představa (interpretace) autora expozice. Celá expozice je špatně, většinou nedostatečně osvětlena, což je evidentní v závěru expozice, kde je vystaveno jako solitéry 6 exponátů ve skleněných úzkých tubusech (např. středověký meč, ale i džbán z 19. století) osvětlených zespoda! Stejně nepříjemně je zespoda osvětlená uměle vybudovaná studna s nádobami.

Nejde však jen o světlo jako technologický parametr. Světelná pohoda prostředí má vliv na namáhání zraku. Pro lidské oko je obtížná adaptace při přechodu ze světla do tmy a



opačně (někdy i několik minut). Je třeba se proto vyvarovat extrémů a snažit se o pozvolné přechody.

Světlo působí jako jeden z nejvýznamnějších faktorů poškozujících sbírky, proto musíme používat celou řadu opatření, žaluzie či závěsy na oknech, použití filtrů přímo na světelných zdrojích, ochranné filtry na skle potlačující ultrafialové a infračervené záření. V případě radikální odlišnosti požadavků na osvětlení předmětů (citlivý je zejména papír a textil) a požadavky návštěvníka je možné ponechat exponáty v příšeří, ale veškeré doprovodné informace (texty) prezentovat mimo, vedle vitríny s exponátem, s větší intenzitou světelného záření.

Už při scénické přípravě expozice musíme mít na mysli, že exponáty k sobě logicky, časově, výtvarně výborně jdoucí mohou mít naprosto odlišné požadavky na povolenou intenzitu světla, případně vzdušnou vlhkost, teplotu prostředí apod.

Důležitými faktory jsou i teplota a relativní vlhkost, pro exponáty jsou optimální konstantní podmínky s co nejmenšími výkyvy. Specializované vitríny s klimatizací sice existují, ale ve většině případů jsou mimo finanční možnosti muzeí. Parametry závisí na typu materiálu, pro teplotu zhruba 18 stupňů s povoleným kolísáním 2–3 stupně, pro relativní vlhkost 55–60 % (podrobněji *Josef 2010*). Nezanedbatelné je kolísání během roku, předem musíme počítat s tepelnými zisky ze světla. Dnešní technika však umožňuje celkem bezproblémový monitoring teploty a vlhkosti po dobu celého roku. Klimatizace je optimálním způsobem k zajištění tolik potřebného čerstvého vzduchu a ochraně prostředí od prachu. Jiné požadavky jsou kladeny na možnost pohybu návštěvníka, jiné pak na pohyb (výkon práce) zaměstnanců. Proto by prostory pro návštěvníky a zaměstnance měly od sebe být raději odděleny.

Důležitým prvkem je úzkostlivá čistota veškerého muzejního prostředí, tento všeobecný požadavek je proto tak důležitý, že v očích veřejnosti stále přetrvává ustálený názor, že muzea jsou zaprášenými skladišti se zatuchlým vzduchem, hřbitovy.

Návštěva expozice je poměrně namáhavá a únavná duševní i fyzická činnost. Proplétání se mezi vitrínami, nepravidelné postávání, přerušování chůze a pak zrychlování je zřetelně více vysilující než pravidelná chůze po stejnou dobu v přírodě. „Důležitým faktorem v muzeu je únava. Úspěšné muzeum je takové, kterému se podaří minimalizovat pocit únavy. To znamená odstranit vyčerpávající dumání a přemítání, bolest nohou atd. a nahradit je radostí z objevování a rozumně „dávkovým“ poznáváním a odpočinkem. K minimalizování pocitu únavy přispívá stejným dílem jak architektura muzea, tak instalace výstavy. Instalace může přispět příslibem příjemného zážitku. Expozice by měla kdykoliv návštěvníkovi umožnit bezproblémový a nekomplikovaný odchod“ (*Kynčl 2002, 12*).

Pokud máme expozici ve více patrech, pak je velmi vhodný výtah a postavení prohlídkové trasy tak, aby se sestupovalo se shora dolů. Zde však velmi často dochází k zásadnímu úskalí. Výtah a schodiště v nejvyšším patře nekončí v jednom místě, což můžeme představit na salcburském Haus der Natur. Jelikož expozice je scénována od schodiště, návštěvníci, kteří použijí výtah končící na jiném místě podlaží, jdou vlastně proti proudu expozice. Nabídka možností se posadit či občerstvit je samozřejmostí. Národní muzeum v Reykjavíku dokonce nabízí možnost využití tzv. rest room, kde se návštěvník (třeba malé dítě) může i vyspat.

#### *Reykjavík, The National Museum of Iceland (2006)*

Národní muzeum Islandu má moderní budovu i sbírky, avšak najít ho není snadné, ve městě zcela absentují orientační šipky či tabule na ulicích. Vstupní část expozice má především archeologické rysy. Nazývá se Tvorba národa (Making of the Nation). Každou část chronologicky řazené expozice „uvádí“ jeden klíčový exponát. Hned prvním exponátem pro úvodní periodu 800–1000 našeho letopočtu je bronzová figurka, představující zřejmě boha Thora. Je však umístěna velmi nízko, bez zvětšené fotografie v pozadí. Expozice je celkově velmi dobrá. Předměty nejsou rušeny žádnou textáží, jsou však věrně nakresleny na panelu pod vitrínou tak, jak jsou ve vitrině umístěny, u kresby je přesná popiska či text.

Obdobně třeba viz Apponyiho palác v Bratislavě. Torza nástrojů jsou dokreslena tak, aby byla na první pohled zřejmá původní funkce nástroje či zbraně. Stranou vlastní expozice jsou obrazovky počítačů, umožňující získání hlubších informací o tématu. Vzorové jsou služby návštěvníkům, až po místnost uprostřed expozice pro krátký oddech na posteli.



**Obr. 45 a 46 Reykjavík, The National Museum of Iceland**

Biologický rytmus člověka vyžaduje střídání či změnu vjemů v přiměřených intervalech. To souvisí především s koncentrací zraku na malé ohniskové vzdálenosti. Na to by měl muzejní scénárista reagovat vytvářením rekreačních zón, kde kromě odpočinku může nabídnout pohled na něco odlišného. Muzeum musí vytvářet dojem bezpečí, klidu, přívětivosti až jakési domáckosti. Scenárista musí přemýšlet o nejružnějších rozdílech mezi návštěvníky a jejich potřebami. V ideálním případě si návštěvník může své „místo odpočinku“ udělat kdekoli. Mám na mysli např. děti, které si svoji lehkou stoličku (Pokrajinski muzej v Celje) či textilní polštář (krakovský Wawel) nosí sebou.



**Obr. 47 Krakov, Wawel**

Zatímco v některých muzeích (Jižní Korea, Čína, Island) je zcela běžné zapůjčení si invalidních vozíků či „golfového kočárku“ pro dítě (samozřejmě zdarma), u nás jsem se s tímto přístupem dosud nesetkal, přestože finančně či organizačně by nepředstavoval velký problém.

Někdy je vedena diskuse o (ne)vhodnosti umístování květin do interiérů, což je obecně značný problém (*Kesner 2005, 194–195*), v archeologických expozicích se domnívám více než jinde. Také švédské archeoložky Gudrun Adolfsson a Inga Lundström při přípravě expozice v norském Stavangeru odmítly umístění květin. „Nejsou to květiny, která by měly oživit jinak stereotypní a sterilní expozice. Jazyk expozice musí být živý sám o sobě.“ (*Adolfsson–Lundström 1991, 21*). Nepřilíš organické je umístění zeleně ve Vyškově.

#### *Vyškov, Muzeum Vyškovska (2011)*

Muzeum Vyškovska ve Vyškově vystavuje několik archeologických předmětů v rámci expozice Vyškovsko do roku 1850, historický Vyškov. Pak se návštěvník proti proudu času dostává do expozice Vyškov ve středověku – což je vlastně generálně rekonstruovaná prastará expozice o hradu Melice. I v nové expozici je hradu věnována hlavní pozornost, vystaveny jsou nálezy z vykopávek (např. kachle), dobře provedená je kresba (rekonstrukce)



unikátních gotických kachlových kamen z tohoto hradu. Zajímavý je i model hradu. Jsou zde však zmíněny i další lokality (např. tvrz Bošovice, osada Konůvky apod.). Spíše studený dojem z expozice je „vyvažován“ poněkud křečovitým umístěním vzrostlých květin. Proti proudu času se pak návštěvník dostane to expozice z konce 80. let 20. století, věnované archeologii. Hlavním expozičním bodem je centrální prostor s vitrínami, který stručně, přesto výstižně, představuje význam pravěkého a středověkého (5. – 13. stol.) osídlení regionu. Texty jsou doplněny nálezy a kostrovým hrobem. Vlastní expozice je pak umístěna po obvodu místnosti, chronologicky od nejstarších dob po dobu Římanů. Jde o představení nálezů s popiskami a krátkými, ale výstižnými texty. Expozici dotvářejí velkoformátové fotografie nejvýznamnějších lokalit (například Luleč). Expozice je statická, na dobu svého vzniku celkem dobrá, dnes už s významnou potřebou inovace. Popisky jsou nejednotné, často poškozené vlhkostí, posunuté. Muzeum neposkytuje k expozicím žádné tištěné materiály.



Obr. 48 Vyškov, Muzeum Vyškovska

Občas se setkáváme s názory, že by se měla zachovávat starší podoba expozice, jako doklad přístupů muzejníků k prezentaci v dřívějších obdobích. Vůbec není náhodou, že takový názor ventilují právě muzejníci, protože mezi uživateli muzea jsem se s tímto názorem dosud nesešel. Součástí staré expozice Archeologie na Znojmsku v Jihomoravském muzeu ve Znojmě byla i tzv. Vildomcova alba, představující pravěké artefakty dosti hrubým způsobem připevněné na dřevěné desce. S pomocí těchto alb významný moravský archeolog František Vildomec (1878-1975) prováděl osvětovou činnost. Je nepochybné, že tyto desky mají svůj půvab a jako dobová ukázka prezentace mohou být užívány i nadále, v kontrastu s dnešními moderními přístupy. Avšak jen jako doplněk, nikoli jako hlavní produkt.

*Znojmo, Jihomoravské muzeum, minoritský klášter (2010)*

Pražskou proudovou expozicí se do značné míry nechali inspirovat počátkem 70. let i tvůrci archeologické expozice Archeologie na Znojmsku ve znojmském minoritském klášteře. Byla především objektová a jako celek již nesnesla přísnější kritiku z hlediska muzeologického. Dnes již nečasto používaná (marxistická) periodizace pracující s termíny divoštství a barbarství mohla být matoucí (třeba pro školní mládež) i z hlediska oborového. Zajímavým prvkem byla zde vitrína „Předmět a jeho čas“, srovnávající (představující)

např. nože a vrtáky v pravěku a dnes. Expozice byla doplněna záběry letecké archeologie. Půvabným prvkem byla takzvaná Vildomcova tabla. Nálezy na tablech, doplněné fundovaným komentářem na svoji dobu předního odborníka Františka Vildomce, byla v této době progresivním prvkem představujícím naše nejstarší dějiny. Je smutné, že z hlediska celkové koncepce se dnešní expozice archeologie zase až o tolik dopředu většinou nedostaly. Expozice je nyní uzavřena z důvodu celkové rekonstrukce.



Obr. 49 Znojmo, Jihomoravské muzeum, minoritský klášter

Městské muzeum a knihovna v Čáslavi investovalo nemalé finanční prostředky na záchranu své přírodovědné expozice z 19. století. Její základ tvoří dar Josefa Kaunického, který kupoval přírodniny od významných cestovatelů. Jde tedy o „muzeum muzea“. Absolutizací tohoto přístupu bychom došli k závěru, že vlastně k žádné inovaci nebo dokonce rušení muzejních expozic by nemělo docházet. Stačilo by počkat, až expozice bude dostatečně „staromódní“, a prohlásit ji za současný prezentační záměr. Zde je třeba si jasně uvědomit základní poslání muzea, a to sloužit současným potřebám návštěvníků. Více jak sto let staré typy automobilů mají také nepochybně svůj půvab, ale žádná automobilka je nevyrábí, protože by o ně skutečný zájem nebyl. Prezentace přírody je nepochybně důležitá a může být i zajímavě podána. V čáslavském případě však neprezentujeme přírodu, ale „způsob vystavování přírodnin před 130 lety“. A to je něco jiného. Nabízí se srovnání s některými zámeckými expozicemi. Mám na mysli třeba zbrojnici na zámku Hluboká či expozici vycpaných zvířat na hradu Bítově. Prvotním záměrem těchto prezentací však není poučení o zbraních či přírodě. Záměrem je představení dobového vkusu majitele objektu, vybavení konkrétního interiéru v konkrétní době. A to je zase jiné téma.

## Realizace expozice

Pro lepší pochopení tématu je vhodné způsoby pojetí a tvorby expozic nějak třídit, dělit, klasifikovat. Existuje řada pokusů o typologizaci expozic. P. Šobáňová navrhuje tuto klasifikaci:

- **Kontextuální expozice** – nabízí nenarativní popis a explikaci nějakého jevu v souvislostech, prezentované exponáty mají významovou spojitost a spolu s hojnými doplňky utvářejí komplexní obraz prezentované přírodní nebo kulturní skutečnosti; různými klasickými i současnými prostředky (dioramata, multimediální scény) se



zde vytváří dobová nebo přírodní atmosféra, skrze vystavený předmět se podává širší jev a kontext.

• **Narativní expozice** – podává skutečnost skrze příběh a chronologii; jde-li o „příběh“ věcí nebo jiných neživých entit, pak částečně uplatňuje antropomorfizaci, jde-li o příběh lidí, pak prezentuje jejich osobní prožívání událostí, příběh zde slouží jako model nějakého obecnějšího jevu a vystavený předmět je ilustrací, dokladem příběhu.

• **Formalistická expozice** – neuplatňuje ani jeden z výše uvedených přístupů, je nekontextuální a nenarativní, soustředí se pouze na předmět samotný a vystavuje jej, aniž by jakkoliv posílila jeho výpovědní hodnotu, předmět doprovázejí pouze identifikační popisky, maximálně se zde uplatňují neosobně pojaté textové prvky nebo ilustrace. (Šobáňová 2014a, 134).

Domnívám se, že jako prvotní, tedy základní, lze pro tuto práci stále aplikovat Benešovo dělení (Beneš 1981, 82–86), tedy přístup:

▪ **památkový** – uplatňující soubor věcí v původním uspořádání s maximální vazbou na původní prostředí, imperativem je autenticita, vystavování in situ buď s minimem textů a dalších doprovodných informací či zcela bez nich

▪ **muzejní** – imperativem je autentické svědectví originálního dokladu, ale v umělém muzejním prostředí, vhodně komponovaný výklad vztahů a vazeb historického procesu

▪ **galerijní** – předkládání jednotlivých děl vysoké kvality jako absolutizovaných hodnot mimo prostor a čas, bez vysvětlování vazeb na původní prostředí a funkci, bez doplňkových materiálů, imperativem je kvalita vystavených děl, většinou estetická, ale i jiná.

Za „galerii starých knih“ můžeme považovat prezentaci unikátní kolekce v muzeu Matenaradan v arménském Jerevanu, což je jistá obdoba českého památníku písemnictví. Už jen vzhledem k množství jazyků, kterými jsou knihy napsány, je prohlídka bez podrobného průvodcovského slova velmi limitující.



**Obr.50 Jerevan, Matenaradan**

Důležitá je už správná volba samotného názvu výstavy či expozice. Tradiční názvy – Přírodovědná expozice – spíše ustupují. Někdy je možné použít vzletnější název, originální,

upoutávající, zejména u krátkodobých forem, raději však vždy s podtitulkem vyjadřujícím podstatu vystavovaného tématu. Název však nesmí být příliš dlouhý a plný cizích slov.

Zdánlivě prostý požadavek, aby byl užíván jednotný název expozice, nemusí být v praxi až tak samozřejmý. Na vstupních dveřích expozice brněnského Anthroposu najdeme nápis „Morava ve starší a střední době kamenné“, ale hned za dveřmi najdeme pojmenování „Morava pravěkých lovců a sběračů“. Webové stránky Moravského zemského muzea používají název „Morava lovců a sběračů“. V propagačním letáku MZM najdeme pojmenování „Morava nejstarších lovců a sběračů“. Ve vlastní expozici poněkud překvapivě pak působí fakt, že hned jedna z prvních vitrín je věnována nálezům z Durynska a i dále najdeme nezvykle velké množství informací o nemoravských souvislostech. Přitom právě deskripce a vysvětlení významu pravěku Moravy by byly více než záslužné. Autoři expozice jakoby se báli takového „zúžení“ svého výstavního záměru. Je však pravěk Moravy „malým“ tématem? Prezentace srovnávacího materiálu je možná, ale ne vždy nutná. Pokud svoji situaci (téma) srovnáváme s jinými lokalitami či nálezy, je lepší když jsou prostorově či výtvarným pojetím zřetelně odlišeny od hlavního tématu, jak tomu bylo např. v archeologické expozici v Národním muzeu v Praze.

Při přípravě expozice musíme velmi pečlivě zvážit zdánlivě zcela jednoduchou otázku. O čem vlastně má být? Má expozice v regionálním muzeu popisovat (vcelku rovnoměrně) středověké dějiny Čech jako je tomu třeba v Lounech? Tato expozice, s poměrně velkým množstvím textů, fotokopií a obrázků (portrét Karla IV.), ničím nepřekvapí. Snad jen ukázkou rekonstrukce středověké vesnice Pfaffenschlag u Slavonic (stovky kilometrů vzdálený okres Jindřichův Hradec, historicky území Moravy). Jde o názornou ukázkou přístupu „ukázat co nejvíce“, téměř celé dějiny středověku u nás.



**Obr. 51 Oblastní muzeum v Lounech, p.o.**

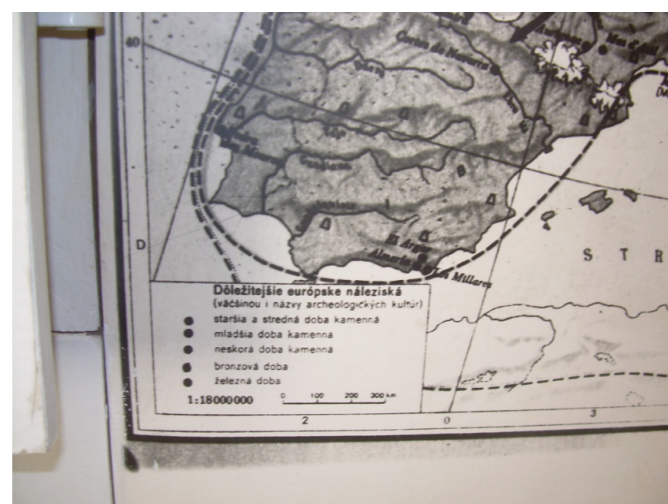
Má se expozice v Podunajském muzeu v Komárně široce zabývat celoslovenskými, respektive celoevropskými dějinami pravěku? Nejde automaticky o chybu, ale domnívám se, že tyto údaje by mohly být poněkud potlačeny ve prospěch regionálních souvislostí. Sama expozice je více jak 40 let stará, částečně tvořená samoučelnou architekturou, tolik typickou pro tvorbu expozic v 70. letech 20. století v rámci celého Československa. Zejména mapy jsou zde nevyhovující.

Pokud mapa již více jak 40 let ukazuje všechny kultury, historická období tisíce let od sebe vzdálených stejně velkými černými kolečky, nelze se ubránit dojmu nepečlivosti.





Obr. 52 Podunajské múzeum v Komárně



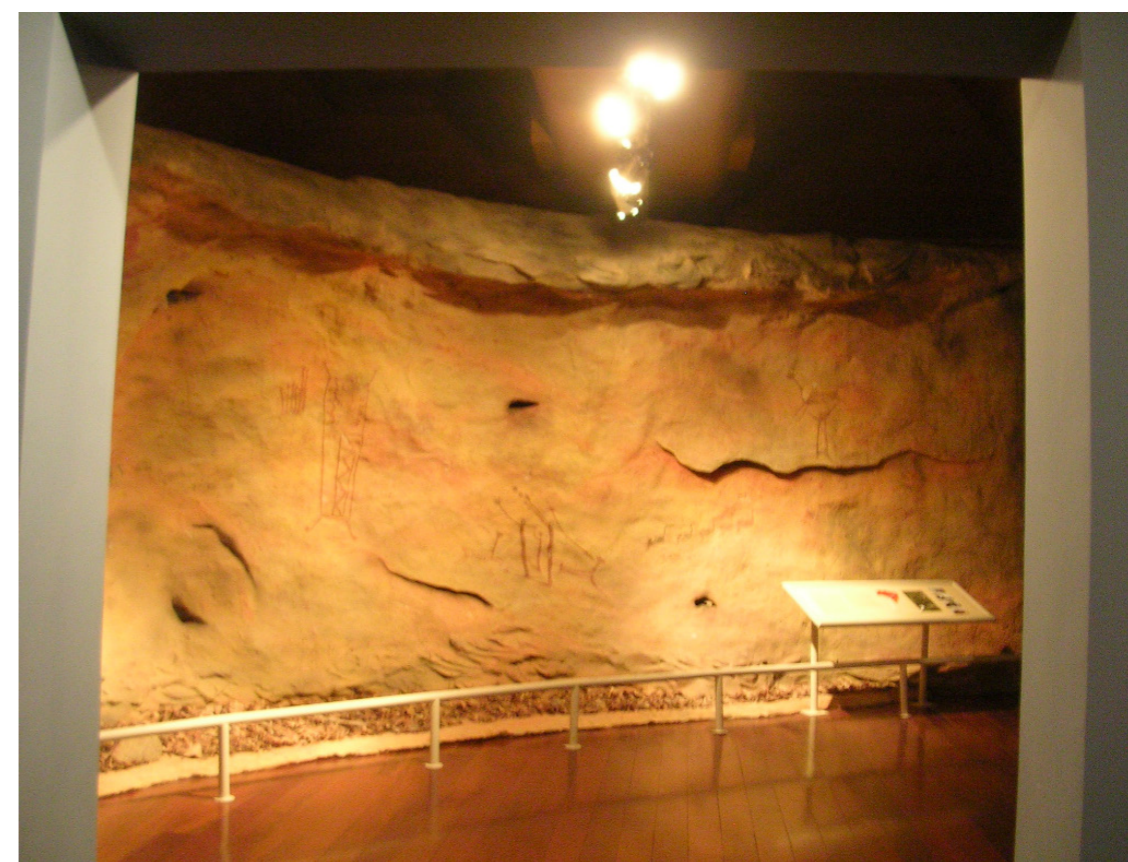
Obr. 53 Podunajské múzeum v Komárně

Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional (2007)

Archeologická část expozice Národního historického muzea v Rio de Janeiro začíná časovou přímkou vývoje člověka, a to celosvětově, tedy včetně vyobrazení např. willendorfské Venuše. Dále již expozice představuje pouze pravěkou situaci v Brazílii. Jde většinou o prosté vystavení místních artefaktů (kamenné nástroje) a osteologického materiálu. Pozitivním prvkem jsou španělsko-anglické texty a popisky. Působivá je místnost aranžovaná jako jeskynní prostor s pravěkými rytinami z národního parku Serra da Capivara znázorňujícími především zvířata (např. aligátor). Vysvětlena je i technologie tvorby těchto rytin (užití jílu pro zvýšení plasticity apod.) Zajímavé jsou mapy se směry pravděpodobného osídlení Brazílie. Značná pozornost je věnována představení tzv. sambaquis, velkých hromad odložených zbytků korýšů (jejich schránek), nalezených na několika lokalitách na pobřeží, jako nejviditelnějších projevů osídlení starého více jak 5 tisíc let. Expozice se negativně vymezuje oproti europocentrické představě domorodých obyvatel jako divochů (savage) s nízkou kulturou, nedostatkem víry apod. Expozice pak pokračuje v podstatě národopisným charakterem až do současnosti.



Obr. 54 Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional



Obr. 55 Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

Není chybou, když se muzea snaží představit třeba všechny fáze pravěku a rané doby dějinné v regionu. Obdobně třeba geologický vývoj. Expozice má potom výrazný charakter učebnice. Téměř vždy však dojde k situaci, že k jisté etapě vývoje prostě doklady absentují. Přijetí ze strany návštěvníka je pak spíše horizontální než nějak mimořádně hluboké. Rozhodně však není chybou, pokud se i jen regionální muzeum zaměří na nejlépe dokumentované období. Některá muzea na jižním Slovensku se oprávněně chlubí bohatými nálezy z doby bronzové. Což v archeologické expozici výrazně potlačit vše před a po touto etapou lidského vývoje a zaměřit se pouze na představení oné úžasné doby, charakteristické příchodem nového etnika (z Kavkazu?), šířením nové technologie, které ovlivnila celospolečenský život? V tomto případě by bylo správné, možná dokonce nutné, použít srovnávacích příkladů. Pokud by tvůrcům takovéto expozice chyběly doklady třeba o kanibalismu (jde jen o příklad), pak by bylo možné využít nálezů odjinud (třeba moravská Blučina), neboť je vysoce pravděpodobné, že tyto zvyky byly v obou lokalitách ne-li totožné, tak velmi podobné.

Obdobně skromné muzeum v Dolních Věstonicích při představení života „lovců mamutů“ užívá nálezové situace ze vzdálených oblastí. Je vysoce pravděpodobné, že obydlí lovců mamutů byla značně podobná i na tak geograficky, a zřejmě i z pohledu antropologického, rozdílných místech. Ale prostě užívání srovnávacích údajů typu - neandrtálci žili i chorvatské Krupině či na Gibraltar - může být výrazně utlumeno.

Mikulov, Regionální muzeum v Mikulově, pobočka Dolní Věstonice (2009)

Starší, v roce 1997 reinstalovaná (již bez slovanského osídlení), nenápadná, statická, ale přesto v něčem nadprůměrná, je expozice Věk lovců a mamutů v Dolních Věstonicích, pochopitelně zaměřená především na období pavlovienu. Expozice je umístěna ve dvou nadzemních podlažích (cca 50 + 96 metrů čtverečních). Úvod expozice je věnován vysvětlení původu člověka. Dále je zde zmíněna historie výzkumu v této lokalitě včetně dobových ohlasů nálezů Věstonické Venuše. Více než význam této sošky je zvýrazněna osobnost



jejího nálezce Karla Absolona. Představeny jsou zde geologické a pedologické poměry v oblasti pavlovských vrchů, rostlinstvo a zvířena paleolitu. Srozumitelnou formou jsou zde předvedeny cenné nálezy. Využití lupy pro bližší představení zoomorfní plastiky je divácky přitažlivé. Novější část expozice pak ukazuje jednoduchou rekonstrukci paleolitického obydlí. Zvláštní místo má i rekonstrukce hrobu mladých jedinců nalezeného v roce 1986 v Dolních Věstonicích. Zmíněna je i experimentální archeologie (výroba keramiky, příprava barev, doklady broušení kamenných oblázků a otisky nejstarších textilií). Silnou stránkou muzea jsou krátké, jednoduché a zcela srozumitelné texty. Vytknout expozici lze snad jen časté rušivé odlesky od osvětlení. V celé expozici najdeme jen minimálně „srovnávacích materiálů a údajů“, a to jen v těch případech, kdy jiné paleolitické nálezy pomáhají dokreslit pravděpodobnou situaci přímo v lokalitě Dolních Věstonic (obrázek nalezeného obydlí na Ukrajině, které bylo zhotoveno z mamutích kostí), což považují za vhodné.

Jasně svůj postoj ventiluje Petra Šobáňová. „Co se týče témat současných českých expozic, lze je označit za tradiční, ničím nepřekvapují, vycházejí ze sbírkových fondů a z tradiční představy o roli muzea ve společnosti, která předpokládá, že muzeum bude připomínat tradice, historické události, život významných osob nebo vytvářet „obraz vlasti“ jak typicky očekáváme od vlastivědných muzeí (viz Palackého koncept Národního muzea). Témata většiny zkoumaných expozic poměrně málo korespondují se skutečným životem lidí anebo s aktuálními společenskými problémy a výzvami. Výjimku představují environmentálně zaměřené expozice nebo expozice pojednávající o alternativních zdrojích energie. Palčivých společenských témat je však daleko více a je škoda, že muzea více nepřispívají do veřejné debaty o nich. Obracejí se především do minulosti a jejich expozice jsou přehledové, neutrální, málokdy kontraverzní nebo vyvolávající diskusi.“ (Šobáňová 2014b, 352). P. Šobáňová má naprosto pravdu pokud bychom mluvili o tématech výstav. U expozic je situace malinko jiná. Vlastně všechna muzea na světě jsou tak trochu historická. Zachycují se svých fondech historii společnosti, respektive minulost přírody. Pokud přijmeme premisu, že expozice mají mít kompendiální (ze sbírek vycházející) charakter, pak zde určité tendence k historii (minulosti) budou zřejmě i nadále přetrvávat. Tím však naprosto nezpochybujeme správně P. Šobáňové volání po jisté „netradičnosti“ stálých expozic.

Muzejní prezentace je založena na vystavování předmětů. Jsou to však vždy fragmenty a reliktů původní skutečnosti. Tato skutečnost byla daleko bohatší, než jak ji dokážeme zachytit, nelze tuto skutečnost plně doložit originálními doklady. Problémem je, že z minulosti se dochovalo jen velice málo důkazů o tom, co se vlastně stalo, těch důkazů je pouze nevelký zlomek odhalen a z toho je zřejmě jen část správně interpretována.

Jestliže význam (sbírkových) předmětů je při prezentaci muzea neoddiskutovatelný, pak by bylo naprosto zásadní chybou (bohužel dost častou) položit rovnítko mezi pojmy expozice – vystavování předmětů. Pokud už bychom tento přístup, byť s výhradami, přijali v expozicích galerijního typu, je nedostačující při prezentaci jiných témat. Muzeum především konstruuje, vytváří obrazy světů! Podobně argumentuje i Jiří Žalman (Žalman 2014, 136). Jednou je to svět neolitického rolníka, jindy Velké války. Nemusí jít o přístup všeobsahující. Jednou se zaměříme na lodní děla vyráběná na českém území na počátku 20. století, jindy na život v týlu za první světové války. Obojí je správné, tedy i možné. Ale samotné představení exponátů není ona konstrukce světa. Konstruktorů světů je více. Filmový dokumentarista skládá zachované materiály do logické posloupnosti, aby spolu s komentáři současných odborníků doložil svůj záměr. Tvůrce historického velko filmu také konstruuje obraz nějakého světa. Ale pouze muzea mají autentické svědky oněch světů, sbírkové předměty, proto právě ony patří k základům muzejní promluvy. Z hlediska prezentace jsou pouze naším prostředkem nikoli cílem, jako cílem divadelního režiséra není předvedení herců a kulis. Cílem je děj, cílem je „svět Romea a Julie“.

Jiří Žalman poněkud kategoricky píše, „... je dobře uvádět to nejdůležitější nakonec“ (Žalman 2014, s. 123), aby následně napsal, že: „... neměly by být u východu umístěny pro pochopení tématu důležité exponáty, protože je návštěvníci zpravidla už bez zájmu

přecházejí.“ (Žalman 2014, 133). Kde je už Benešem požadovaná gradace prezentace? Ať už měl J. Žalman na mysli cokoli, správně se vyhnul pojmu nejcennější exponát. Zde bychom narazili na dosti obtížnou otázku. Co to ten nejcennější exponát vlastně je? To, čeho si kurátor výstavy nevíce cení, může být z hlediska návštěvníka málo atraktivní. A naopak, předmět pro vědeckou exploataci problému málo důležitý může sehrávat výraznou komunikační funkci. Jednoduchým, ale velmi častým problémem může být i ta skutečnost, že onen nejcennější (ale klidně i nejdůležitější pro pochopení tématu) exponát se nám (třeba díky architektuře místnosti) prostě nevejde ani na konec ani na začátek. Z hlediska „konstrukce obrazu světa“ musí být exponát(y) na tom místě, které odpovídá scénáristovu „vyprávění“, přístupu.

Některé znaky skutečnosti jsou pak ve sbírkách muzea zastoupeny celými sériemi (keramika), některé jsou zastoupeny řídce nebo vůbec ne, protože hmotné doklady z oně konkrétní skutečnosti buď vůbec neexistují, nebo se nedochovaly (předměty z málo trvanlivých materiálů). Sbíрку tedy vždy můžeme vidět jako redukovanou. Prezentační aktivity muzea, a to jakékoli, včetně muzejních programů, přednášek, besed apod. nemusí být zrcadlovým odrazem složení sbírky. „Neměli bychom sami ze sebe dělat otroky svého zdrojového materiálu (sbírek)“ (Adolfson – Lundstrom 1991, 21). Už v roce 1891 Američan Georges Brown Goode plédoval za nahrazení množství objektů seřazených podle vědeckých principů prezentováním vědeckého systému ilustrovaného vystavením dobře vybraných vzorů (van Mensch 1992).

Při koncipování návrhu (projektu) výstavního počínu musíme zhodnotit, zda pro zamýšlený účel máme dostatečné prostory, sbírky v náležitém fyzickém stavu, přiměřený čas na realizaci, pracovníky na přípravu i realizaci akce, výstavní zařízení a potřebnou techniku, i pro logistické potřeby – doprava.

Vlastní realizace je pak členěna do několika fází, pro které se vžil pojmy:

1. ideový námět
2. libreto
3. scénář
4. technický scénář.

Představují vyjádření povahy a zaměření výstavy nejen z hlediska obsahu, ale i z hlediska formy, výstavního projevu. Všechny tyto kroky by měly mít své písemné vyjádření, což se však velmi často neděje. Tyto písemné projevy jsou z administrativního pohledu považovány za tvůrčí činnost, mohou podléhat autorskému právu a bývají i honorovány. U externích scénáristů v podstatě vždy, u zaměstnanců muzea zcela výjimečně. Prvním krokem je vytvoření námětu výstavy, což je program, cíl muzejního sdělení. Řeší se zde i prostorové, případně základní finanční náležitosti. Dalším krokem je pak libreto – interpretace tématu a jeho dokumentační selekce, základní výběr exponátů, výkladových prostředků a techniky. Scénář je pak pojímán jako definitivní popis koncepce muzejní prezentace a způsob globálního scénování z hlediska komunikačního cíle. Jde o „návod k použití“, návod k instalaci. Scénář, termín nikoli náhodnou převzatý z oblasti divadelní či filmové tvorby, není literární dílo, nemá uměleckou hodnotu tohoto druhu. Scénář analyzuje cíle, prostředky a předpoklady připravované akce a strukturu expozice. Zejména při větších akcích je nezbytný technický scénář jako detailní popis celé prezentace, prostorového a výtvarného řešení, jako přímý podklad pro realizaci, jdoucí až do detailních informací, např. požadovaný způsob ukotvení nadrozměrných předmětů, použitá technika při adjustaci, textáž, typ a velikost písma apod. Zatímco scénář i technický scénář musí být velmi pečlivě připraven při větší akci realizované dodavatelskou firmou, při menší výstavní akci často realizované svépomocí může mít scénář poměrně nenáročný charakter a dílo je operativně dotvářeno i v průběhu aranžování.

Požadavky na technický scénář shrnula nedávno Věra Tomolová (Tomolová 2008, 38). Ani velká muzea nemívají zaměstnance, který by se zabýval jen scénáristikou. Tvůrcem scénářů expozic pak je v naprosté většině případů kurátor sbírek, jeho teoretická průprava



pro prezentaci bývá nevelká, v mnoha případech tento zaměstnanec neměl možnost si své schopnosti ke zvládnutí zadaných úkolů ověřit ani předchozí praxí.

Tvorba muzejního scénáře je většinou kolektivní dílo; členové týmu pak podléhají pravidlům projektového řízení. Za celkovou realizaci výstavy pak zodpovídá garant, jehož úlohu a činnost shrnul v odborném tisku Petr Nekuža (*Nekuža 2008*). V projektovém týmu je na prvním místě třeba jmenovat autora námětu (ideového záměru), scénáristu. Ruku v ruce s ním pracuje oborový specialista, případně další experti, interní i externí. Důležitými členy týmu jsou pak dokumentátor, architekt, hlavní výtvarník spolu se svým týmem, aranžér, písmomalíř, fotograf, produkční (někdy označovaný jako komisař výstavy), pracovníci technické projekce, propagační pracovník případně další. Již v této fázi by se nemělo zapomínat na budoucí muzeopedagogické aktivity. Zvláštní místo pak sehrávají lidé zodpovědní za tvorbu, umístění a fungování zařízení pracujících s nejmodernějšími technologiemi. Přesné značení všech členů tohoto realizačního týmu se v muzeologické literatuře liší podle jednotlivých „škol“, v praxi dokonce muzeum od muzea a bylo by poněkud scholastické rigidně trvat na tom či onom označení. Je však třeba sledovat všechny prvky (činnosti) při tvorbě scénáře, které jsou nezastupitelné a vynechání některého z nich pak způsobuje značné problémy při realizaci výstavy nebo dokonce brání jejímu optimálnímu vyznění. Scénář logicky musí procházet náležitou oponenturou, která posoudí, jak se ho scénáristovi podařilo realizovat z hlediska celkového záměru, z hlediska oborové správnosti, z hlediska muzeologického, výtvarného a finančního. V praxi dochází k oponentuře scénáře jen zřídka a pokud ano, tak jen u skutečně velkých expozičních záměrů. Je nedobré, že oponenty bývají v naprosté většině oboroví specialisté, tedy historici, etnografové apod. Jsem přesvědčen, že již v této fázi by měl být do procesu tvorby zapojen kvalifikovaný muzeolog. Ten sice nerozumí detailům zdobení sukne v daném regionu, ale měl by posoudit, že předložený scénář je z hlediska muzeologického dobře napsán. Některá (často ta menší) muzea, jakoby se předem zaštiťovala proti případnému negativnímu ohlasu, si na přípravu scénáře objednávají významné oborové specialisty, třeba z univerzitní sféry. Jejich znalost geologie či pravěku regionu je nezpochybnitelná, ale vůbec neznamená, že tyto špičkoví vědci jsou schopni napsat dobrý scénář expozice muzea.

Na práci scénáristy navazuje činnost dalších specialistů. Architekt navrhne výtvarné prostorové rozvržení expozice, přičemž je limitován scénářem, prostorem a v neposlední řadě též rozpočtem celé akce. Navrhuje rozmístění jednotlivých prvků v prostoru, barevné řešení, způsob cirkulace návštěvníků, dílenské výkresy atypických prvků apod. Na práci scénáristy a architekta navazuje grafik, který navrhne formu textů a popisů a jejich umístění, grafické doplňky a dekorace. Jakýkoli text musí splňovat alespoň základní grafické normy dnešní doby. Rukou psané popisky mohou znehodnotit i ten nejvzácnější exponát.

#### *Revere, Museo del Po (2009)*

Museo del Po (Muzeum řeky Pádu) v italském Revere začíná první místností moderními vitrinami s chronologicky seřazenými archeologickými nálezy z okolí městečka. Doprovodné údaje (např. mapy) zcela absentují, o jakémkoli pokusu o kontextualizaci ani nemluvě. Rukou psané popisky a preparovaní ptáci na vitrinách v následujících místnostech jakoby nás vracely někam do konce 19. století.



**Obr. 56** *Revere, Museo del Po*

Aranžér pak jednotlivé prvky rozmístí ve vitrinách, případně ve volném prostoru. Případné spory uvnitř týmu pak musí řešit produkční, který dohlíží na vlastní realizaci, sleduje časové harmonogramy i čerpání rozpočtu. Používáme-li typizovaný muzejní mobiliář a nedochází-li k výrazným úpravám výstavního prostoru, často se obejdeme bez služeb externího architekta.

#### *Petrohrad, Etnografické muzeum (2010)*

Zajímavým nápadem je vitrina ve tvaru šestiboké hvězdy, kterou můžeme vidět v části expozice petrohradského Etnografického muzea věnované židovskému osídlení.



**Obr. 57** *Petrohrad Etnografické muzeum*

Je vinou nedostatečného muzeologického vzdělání muzejníků, ale i jejich neumění prosadit své názory, že velmi často v „souboji“ muzejního odborníka a výtvarníka (zejména z externích zdrojů) nedochází k dialektickému střetu vedoucímu k nové hodnotě, ale prostě výtvarník vítězí. Pak samoučelné výtvarné triky přehlušují zamýšlené sdělení, expozice je show za každou cenu, hlavní role připadne výstavnímu podání, grafice, samoučelným solitérům, které jsou však málokdy levné. Expozice pak vypadá jako prezentace v obchodním domě. Někdy dokonce si výtvarníci neuvědomí, že život expozice je počítán na roky, kdežto jejich obvyklá činnost na veletrzích či v obchodních domech je směřována na daleko kratší dobu a diví se reklamacím svého díla po nedlouhé době.

Nikoliv bezvýznamná je ochrana exponátů před krádeží, mechanickým poškozením, faktory poškozujícími předměty (vlhkost, světlo, biologičtí škůdci), ochrana proti ohni apod. Na stejné, ne-li větší, úrovni stojí ochrana návštěvníků proti úrazu.

Tak jako kniha je členěna na kapitoly, což usnadňuje vstřebání pouhého textu, obdobné je i členění expozičního výrazu. Na druhé straně by návštěvník měl mít povědomí i o celku, o vazbách a vztazích. Jde tedy o vzájemnou vazbu integrace a separace v rámci pojetí expozice.

Svého času byla považována za progresivní tzv. proudová vitrina, (viz. archeologická expozice Národního muzea v Praze), která nebyla vnitřně členěna přepážkami a bez



přerušení kopírovala obvod místností jako nepřerušovaný proud dokladů a archeologických exponátů, což mělo zdůrazňovat kontinuitu vývoje. Daní, která však byla placena, byla monotónnost, výstavní stereotyp. I kdybychom přijali tento přístup v roce 1958 za možný nebo dokonce progresivní, setrvávání expozice v této podobě po dobu půl století (!) bylo dosti diskutabilní. Jen částečnou omluvou či vysvětlením je ten fakt, že ústřední budova muzea byla připravována na celkovou rekonstrukci, o které se však hovořilo po desetiletí, což mohlo management muzea vést k odkládání palčivého problému.

Mezi smysly, na které působí naše výstavní počiny, je na prvním místě zrak. Josef Beneš odhaduje jeho podíl až na 90% všech přijímaných informací (Beneš 1981, 109), na druhém místě je sluch. V muzeích se jen postupně začíná využívat i hmat. Přitom třeba archeologický či geologický výzkum poskytují nepřeborné množství nálezů, které doslova vypadají jako ony vzácné relikty ve vitrínách expozice, ale přitom jejich vědecká hodnota je téměř nulová a do stálých muzejních sbírek by v některých případech vůbec neměly být zařazovány. Mohou tedy být dotýkány (metoda hands-on), využívány v celé řadě edukativních programů a v případě potřeby nebo nehody i zničeny. Zapojení dalších smyslů, tedy čichu a chuti, je v expozicích značně problematické, byť v mnoha případech ne nemožné, opět zejména v rámci nadstandardních aktivit spojených s expozicí. Zapojení čichu bylo realizované v 90. letech 20. století např. v expozici Lékárna u Panny Marie pomocné v Muzeu Jindřichohradecka.

Josef Beneš uvádí, že po hodině prohlídky muzea se obvykle dostavuje útlum (Beneš 1981, 212). Za poslední dobu se však mnohé změnilo. Dnešní lidé, a netýká se to jen mladé generace, mají tzv. attention span limited (Kesner 2005, 82), tedy časovou omezenost soustředění se. Projevuje se to nejen například sledováním více televizních programů naráz, častým přepínáním mezi nimi apod. Tyto psychologické jemnosti je třeba brát na zřetel i při muzejní práci. Co nezaujme na první dojem a nedokáže udržet soustředěnou pozornost návštěvníka, má jen malou naději na úspěch. Žijeme v době nepřeborného množství informací, zábavy, takže doby, kdy na Národopisnou výstavu Československou jezdily vlaky zájemců třeba ze Lublaně, jsou nenávratně pryč. Na druhé straně je nutno vnímat, že dnešní lidé jsou postupně stále vzdělanější, když se jejich zájem podaří podchytit, mají tendenci se dostávat do hloubky představené problematiky.

#### Shrnutí:

Preferovat celky před jednotlivostmi, vystavení volné před krytým (ve vitríně), viditelnost je nutná, nebo alespoň vhodná ze všech stran, preferovat vystavení spíše vertikální před horizontální (kvůli očím, pohledu), 80 – 220 cm od podlahy, ve vzájemných vazbách, přirozená poloha věci, vhodná etiketáž, pokoušet se o změny v prohlídkové trase (proti stereotypu), dramatické podání tématu (Beneš 1981, 270).

## Muzejní marketing

Zahraniční i domácí literatury zabývající se managementem a marketingem je nepřeborné množství. Postupně začaly vznikat práce zaměřené i na marketing v nonprofitní sféře, ba dokonce přímo na marketing v muzeích a galeriích. Někdy jakoby dnes nadužívané slovo marketing mělo vztah pouze k propagaci (promotion). Situace je však složitější. Některá základní pravidla marketingového mixu, například místo pro poskytování služeb (place), může muzeum většinou jen málo ovlivnit. Také další pravidlo – lidé (people) je limitováno mnoha faktory, jako jsou nízké mzdy v muzeích, společenská neatraktivnost být zaměstnancem muzea, mnohdy nevyhovující pracovní prostředí apod. Co může muzeum plně ovlivnit je cena poskytovaných služeb, tedy především vstupné (price), což je často diskutovanou otázkou.

V praxi se můžeme setkat se dvěma extrémy. Některá muzea poskytují vstup do expozic zdarma. Nejde jen o známý příklad velkých státních muzeí v Anglii, ale také o Národní muzeum v Kodani, více než 30 muzeí řízených Sibiřským oddělením Ruské akademie věd či

naprostou většinu čínských muzeí. Na Slovensku je to Slovenská národní galéria, v Česku pak Moravská galerie v Brně. Z hlediska muzeologického (obecně kulturotvorného) lze tyto přístupy jen přivítat. Nelze však tyto příklady generalizovat, v některých muzeích jsou příjmy ze vstupného velmi důležitým zdrojem významně ovlivňujícím celkové hospodaření muzea. Je třeba mít na paměti u nás značně rozšířený názor, že co je zdarma, je bezcenné, co je levné, je nekvalitní. Opačným extrémem je nemnoho muzeí, která mají jak tak vysoké vstupné, tak i návštěvnost, že příjmy ze vstupného jsou pro ně příjmem rozhodujícím (v českém prostředí jde například o Židovské muzeum v Praze). Velký příjem ze vstupného vykazuje ve slovenském prostředí zámek Bojnice či kaštieľ Betliar. Kapacita muzeí je nepochybně větší, než jejich skutečné využití, ale na rozdíl od divadel to nejde přesně aritmeticky vyjádřit.

V současné době je při výběru ředitelů muzeí kladem velký důraz na jejich ani ne tak odborné znalosti muzejního prostředí, jako spíše na jejich znalosti v oblasti managementu a marketingu. Úspěch českých úředníků, především z krajských úřadů, v „otevřených“ výběrových řízeních na ředitele muzeí, je obdivuhodný. Do značné míry lze s těmito přístupy souhlasit. Na druhé straně je však třeba zdůraznit, že každá marketingová příručka klade na první místo správný produkt (product). Pro návštěvníka (uživatele) muzea je oním hlavním produktem expozice a promyšlená výstavní činnost. Tedy jsme zpět u dovedností a schopností v prezentačních aktivitách muzea, což se bez znalostí muzeologie neobejde. Jaká je však dobrá muzejní expozice či výstava?

Hodnotit muzejní expozici je nesmírně obtížné. Dosud se tak děje především „zevnitř“ muzejní sféry. Tedy odborníci, kurátoři, výtvarníci, muzejní pedagogové a ředitelé posuzují expozici z hlediska její kvality, pravdivosti textů, designu, stanovují cenu vstupného a dalších služeb s provozem expozice spojených apod. Toto vše v oblasti obchodu již dávno neplatí. Zde neúprosně platí zásady marketingu, tedy pohled na vyprodukovanou službu z pozice zákazníka. Zákazník (v našem případě návštěvník) buď spontánně, nebo podnětený záměrnou akcí (anketa, průzkum, soutěž) vyjadřuje své přání, názory a požadavky. Muzejník se nesmí nikomu podbízet, ale nemůže nereflektovat na základní fakt, zda jeho práce je či není návštěvníky žádaná a pozitivně přijímaná. Marketingoví odborníci tvrdí, že spokojený zákazník se podělí o dobrou zkušenost se třemi dalšími, zatímco nespokojený sdělí svoji špatnou zkušenost jedenácti jiným lidem (Foret 1994, 36).

Důležitým prvkem je také celková image muzea. Image muzea je souhrn představ, které si nejen uživatelé muzeí, ale i jejich neuživatelé dělají o muzeích obecně i o konkrétním muzejním zařízení. Je to souhrn víry, idejí a dojmů, které mohou, ale nemusí korespondovat s realitou a je podmíněn konkrétním historickým, kulturním a společenským prostředím. Oproti image stojí stereotyp. Jde o zjednodušení poznání jednotlivých částí (příslušníků) veřejnosti a jde spíše o negativní varování.



Obr. 58 Peruc, Muzeum české vesnice



Více o muzejním marketingu najdeme v: Dolák J. (2014): Komunikace, marketing a public relations relations v muzeu. In: *Základy muzejní pedagogiky. Studijní texty*, Brno, Moravské zemské muzeum, 77-89. (Dolák 2014).<sup>9</sup>

Zdánlivě drobným momentem je otázka, zda vůbec a pokud ano, tak za jakých podmínek povolit návštěvníkům možnost pořizovat si vlastní fotografie. Jistá omezení jsou jistě na místě, ať už jde o focení s bleskem, ze stativu při prostřednictvím tzv. selfie tyče. Celkově je však slovenské i české prostředí v této otázce velmi konzervativní. Zákaz fotografování pluhů v Muzeu české vesnice v Peruci působí až komicky. Více na toto téma (Dolák 2008).

## Doprovodné činnosti ke komunikaci prostřednictvím expozic

Z pohledu muzeí je tvorba expozic a výstav hlavní, ale ne jedinou, komunikační formou. Při tvorbě expozic a výstav je třeba již předem plánovat pokud možno co nejširší zapojení rozsáhlého okruhu aktivit v rámci muzeopedagogických procesů. Tyto lektorské výklady, zábavné pořady apod., především pro vybrané skupiny návštěvníků, mohou mít, pokud jsou prováděny dobře, velký dosah na formování myšlení celkového přístupu návštěvníka k muzeu. Je dobře, že je muzejní pedagogice v současné době věnován v muzeologické literatuře poměrně velký prostor. Pokud bychom sledovali vývoj muzejnictví a muzeologie za posledních řekněme šedesát let, pak se domnívám, že právě muzeopedagogika udělala krok největší. Z původních plochých, někdy až diletantsky zaměřených aktivit jako byly skákání v pytli či nejrůznější „kostýmové taškařice“ (výraz Petry Šobáňové) jsme dnes nejednou svědky promyšlených akcí, které správně reflektují sbírkový fond a prostředí, ze kterého byl vyjmut, a které mají značný kulturotvorný dopad a vyznačují se velkým zájmem veřejnosti. Proto zařazení těchto aktivit do „doprovodných činností“ se může zdát až neucitlivé. Nicméně se stále domnívám, že dobře připravené expozice a výstavy jsou tím hlavním komunikačním smyslem muzea.

V souvislosti s informační stránkou sbírkových předmětů je velmi důležité, aby se tyto informace zveřejňovaly pro potřeby laické i odborné veřejnosti. K tomu nemohou sloužit jen expozice a výstavy. Pro tyto další formy komunikace se ustálil výraz druhotná komunikace. Děje se tak samozřejmě formou publikační. Zde často narážíme na značné nepochopení dané problematiky, v konečném důsledku na nepochopení samotného smyslu muzea. Nejedna muzejní pracovník supljuje v rámci svého prostoru, často regionu, „akademii věd“, zpracovává obecně historická témata, při kterých fondy vlastního muzea využívá jen pramálo nebo dokonce vůbec ne. Jsou to „odborní pracovníci“, kteří celé dny tráví např. v archivu a pak do muzea donášejí pouze kopie plánů historických budov ve městě jako svoji „sbírkotvornou činnost“. „Akademicky“ pracující muzejník „je vidět“, je pracovitý, ochotný, ale každá jen trochu přísnější kontrola najde jeho fondy nezpracované, na jedné straně rozšiřované neprogramově, na druhé straně zavalené balastem, nezřídka se značnými nesrovnalostmi v evidenci a ohrožené na své fyzické podstatě. Muzeum se pak dostává nedobrovolně na první stránky novin a je zpochybňován jeho smysl. Dostáváme se tak do uzavřeného kruhu. Muzejníci nezveřejňují své fondy, ty pak nejsou široce využívány, muzea nezískávají „své místo na slunci“ v očích „funkcionářské veřejnosti“ (především nadřízených orgánů), a pak následně nemají finanční ani lidské kapacity pro zveřejňování svých fondů.

Hlavním úkolem muzejníka je záměrná tvorba sbírkového fondu, realizace všech potřebných tezauračních procesů (evidence, restaurátorské a konzervátorské zásahy, ukládací procesy, vědecké vyhodnocení sbírek, fixace všech potřebných informací) a zveřejnění sbírky. Zveřejnění, kromě výstavních forem, může být realizováno i edicemi pramenů, což kromě tištěných prací mohou být třeba CD ROMy nebo práce zveřejněné prostřednictvím internetu. Nejde však jen o pouhý znalecký popis a určení. Edice fondu

<sup>9</sup> Dostupné on-line: <http://www.mcmp.cz/vzdelavani/kurz-zaklady-muzejni-pedagogiky/studijni-materialy/>

by měla zahrnovat i jeho náležité vyhodnocení a zároveň obsahovat i celkovou interpretaci sbírkového fondu jako soustavy, která zastupuje určitou skutečnost. Je faktem, že edicemi pramenů v muzeích uložených je spíše málo a pokud vůbec odrážejí současnou úroveň dané vědy, pak jen málo korespondují s požadavky muzeologickými.

Vedle samotné expozice jsou velmi důležité pomocné (doplňkové) prostředky nabídnuté k využití podle volby návštěvníka. Mohou to být třeba tištěné materiály umístěné přímo v expozici nebo v jejím nejbližším okolí a určené k volnému rozebrání, průvodce a katalogy určené ke koupi, mluvený či reprodukováný výklad, nebo lektorské slovo pro skupinové nebo individuální návštěvníky. Další významnou formou pak mohou být doplňkové muzejní programy realizované v expozici, ale i mimo ní, jako jsou besedy s odborníky, promítání obrazových záznamů se vztahem k tématu expozice, různé tematicky zaměřené workshopy, řemeslné díly a další programy pro dětské, ale i dospělé návštěvníky. Více k celé škále muzeopedagogických aktivit najdeme v monografiích Petry Šobáňové *Muzejní edukace a Edukační potenciál muzea* (Šobáňová 2012a, 2012b).

## Moderní technika

Muzea se nikdy programově nesnažila vypadat starobyle, tedy psát starší formou písma, v době elektriky svítit petrolejkami apod. Vždy se nažila aplikovat moderní techniku, ať už si pod tímto pojmem představíme cokoli. Nejinak je tomu i dnes a domnívám se, že užití všeho, co nám lépe pomůže objasnit svoje záměry, je dokonce povinností všech muzejníků.

Můžeme konstatovat, že užívání a zavádění nových moderních technik a technologií v rámci prezentace bylo muzejníky většinou vítáno. Ať už šlo nejprve o magnetofony, filmy, později o promítání diapozitivů, užívání polyekránů a videoprojektorů, užívání stereoprojekce, hologramů apod. Samozřejmě výrazným limitujícím prvkem byly od počátku pro muzea vysoké pořizující náklady. K většímu zapojení těchto prvků dochází zhruba od 60. let 20. století. V roce 1973 dokonce Josef Beneš realizoval v muzeích v Táboře a Uherském Hradišti výzkum zaměřený na působení různých typů audiovizuálních prostředků na návštěvníky, který vyvolal i mezinárodní, částečně kritický ohlas (Michajlovskaja 1978, 26).

Také teoretická obec moderní techniku vítala. Například již v roce 1981, kdy ještě málokdo z obyvatel ČSSR viděl nějaký počítač, inicioval Zbyněk Z. Stránský vydání knihy Roberta G. Chenhalla *Katalogizace muzejních sbírek ve věku počítačů*. Většinový názor muzeologů (Cameron, Piščulin, Michajlovskaja, Stránský, Beneš a další) na moderní techniku lze shrnout asi takto: je to mimořádně vítaný pomocník v jakékoli prezentační činnosti, nesmí však být samoučelný a stát se hlavním prostředkem muzejní promluvy. Do jedné věty tyto postoje shrnul nestor čínské muzeologie Su Dong Haj: „Muzea potřebují moderní technologie, nikoli však technologickou doktrínu“ (Su 2008, 19). Přesto nejedno muzeum má určitou tendenci být jakýmsi audiovizuálním divadlem.

### *Hnězdno, Muzeum Początków Państwa Polskiego (2007)*

Za velmi kontroverzní můžeme považovat poměrně novou a jistě ne levnou archeologicko-historickou expozici v místním Muzeu polské státnosti. Je umístěna v moderním komplexu lycea. Ve vstupní hale několik moderních vitrín vhodně uvádí návštěvníka do situace (nálezy, plastická mapa města, centrum státu i vévodství, kachle). Vlastní expozice je jedna rozsáhlá místnost v suterénu objektu. U vstupu je umístěn roštový val ze dřeva. Částečně v nástěnných, ale převážně v pultových vitrinách jsou vystaveny archeologické nálezy, modely kostelů, gotická soška, koruna s žezlem a jablkem, šperky. Ústřední dominantou expozice jsou dvě velkoplošné obrazovky, na kterých se za naprosté tmy promítá dokumentární film o dějinách Polska, od počátku státnosti až po dobu renesance. Doprovodné mluvené slovo, podmalované dobovou hudbou, se naprosto minimálně zmiňuje o vystavených exponátech.





Obr. 59 Hnězdno, Muzeum Początków Państwa Polskiego



Obr. 60 Hnězdno, Muzeum Początków Państwa Polskiego

Mluvené slovo je postaveno na makrohistorickém přístupu (dějiny Poznaně a Velkopolska) a informuje především o dějinách země, architektuře a umění, zcela ignoruje problémy každodennosti. Pořad trvá asi 30 minut. Vždy jen na krátkou dobu se automaticky osvětlí několik vitrín s exponáty, ke kterým návštěvníci v poměrně temném prostoru klopýtají. Tento přístup k tvorbě expozice může i ohrožovat návštěvníkovo zdraví. Po krátké chvíli světla zhasnou, je možno sledovat pouze film a pak se osvětlí zase jiné vitríny. Za pozitivní prvek můžeme považovat ten fakt, že návštěvníci opravdu procházejí sálem podle připraveného scénáře, avšak k žádnému exponátu se fakticky nelze vrátit, z místnosti se odchází východem na opačné straně než je vchod, tedy ani při odchodu se návštěvník s exponáty nemůže seznámit. Zcela negativní je ta skutečnost, že vystavené exponáty hrají úlohu pouhé stafáže, celkem zbytečného doplňku, jsou jen ilustrací. U předmětů jsou umístěny popisky, což pro minimální možnost jejich čtení návštěvníkem v tomto případě působí spíše panoptikálně. Snahu přeměnit muzejní komunikaci na promítání filmu považují za hluboké nepochopení úlohy muzea.

Z hlediska užití techniky můžeme expozice dělit na zcela statické a dynamické. Statická expozice nerovná se automaticky špatná expozice. Za dobrý příklad bychom mohli uvést převážně statickou expozici Příroda východního Polabí ve Východočeském muzeu v Pardubicích. Ty druhé, dynamické expozice je možno dělit na tři stupně:

1. automatické – využití třeba filmové smyčky na videu, tzv. nekonečná smyčka
2. operované (řízené) – tj. ty které mohou být jednorázově aktivovány uživatelem
3. interaktivní – vtahují návštěvníka do jistého druhu dialogu.

Třetí jmenované pak můžeme dále dělit na simulační, jejichž mód dovoluje mnohonásobné (nekonečné) množství řešení a výukové – s předurčenou předpokládanou šíří „dialogu“.<sup>10</sup> Nezvyklou možností interakce umožňuje amsterdamské Allard Pierson muzeum, to napsat si své vlastní jméno v hieroglyfech.

#### Amsterdam, Allard Pierson Museum (2011)

Univerzitní Allard Pierson muzeum, představuje především archeologii starověku, většinou pomocí velmi kvalitních sbírkových předmětů. Komunikace v angličtině je samozřejmostí. V přízemí je expozice o Egyptu s názvem „Egypské pokoje“. Velký a zasloužený prostor je věnován historii písma. Speciální počítačový program umožňuje přeložit vlastní jméno (podle Jana Buurmana a Nicolase-Christophe Grimala) do egyptských hieroglyfů a nechat si ho vytisknout na tiskárně.

<sup>10</sup> Zde mírně pozměňuji přístup Petera van Mensche. (van Mensch 1992)



Obr. 61 Amsterdam, Allard Pierson Museum

Působivý je model Gízy. Část expozice je věnována popularizaci Egypta po jeho „znovuobjevení“ počátkem 19. století, část i pravěkým dějinám země. Expozice je poměrně nová, ale přes všechnu snahu tvůrců působí spíše konzervativně a staticky.

V patře je pak expozice věnovaná (takto i členěná) starověkému Řecku, Římu, Kypru, Mezopotámii, Íránu, Sýrii a Etruskům. Je scénářisticky a výtvarně pojatá obdobně jako expozice v přízemí. Oživením je několik velkých modelů či prezentací sarkofágů. Jinak jde především o tradiční vystavení předmětů ve vitrinách doplněných texty, mapkami a vyobrazeními. Představení více jak

čtyřiceti olejových lamp z území dnešního Tunisu jako by mělo vést návštěvníka k pečlivému zkoumání rozdílů mezi nimi.



Obr. 62 Amsterdam, Allard Pierson Museum

Jedním z nejčastěji používaných slov v dnešním muzejním světě je termín digitalizace, ať už tento termín chápeme jako textové databáze s popisy v počítači (fakticky přepis textu do PC) nebo jako popis sbírkového předmětu doplněný nějakým druhem vizualizace (fotografie, 3D projekce apod.). Digitalizace má řadu nesporných pozitiv v rámci vnitřního chodu instituce. Těžko najdeme nějaká proti v této oblasti. Významným, pozitivním trendem současnosti je „mobilita sbírek“, tj. zápůjčky předmětů k využití mimo vlastní instituci. I zde nám digitalizace nemálo napomáhá. Z hlediska kvantitativního však zpřístupnění muzejních sbírek mimo vlastní instituci nebude nikdy příliš masivní. Prapůvodním záměrem muzejníka vždy bylo nějaké zveřejnění sbírek. Dnešní moderní technologie nám umožňují zpřístupnit sbírkový předmět třeba pomocí internetu, tedy bez nutnosti aby uživatel těchto zdrojů muzeum osobně navštívil. Jedním z vůbec nejrozsáhlejších souborů informací o sbírkových předmětech v Česku je databáze archeologických nálezů dostupná na webu Národního muzea v Praze.<sup>11</sup> Obdobně pro botaniku pak databáze na

<sup>11</sup> [http://forum.nm.cz/prehistorie/index\\_ph.php](http://forum.nm.cz/prehistorie/index_ph.php) Citováno dne 26.11.2015



webu Moravského zemského muzea.<sup>12</sup> Jedná se vlastně o zveřejnění karet jednotlivých sbírkových předmětů, někdy dokonce i s vyobrazením. V případě botaniky povětšinou jen s latinskými názvy. Údaje zde dostupné jsou psány odborníky pro odborníky. Např. datace předmětu je zúžena na pouhou zkratku EN-JOR (jedná se o eneolit - jordanovská kultura), která je pro laika nesrozumitelná. Zveřejnění těchto záznamů dálkovým přístupem nelze považovat za chybu, spíše naopak. Na druhé straně se však nedomnívejme, že z hlediska *odkomunikování* našich sbírek, *vysvětlení* laické veřejnosti všech *souvislostí*, tímto činíme nějaký mimořádný krok kupředu. Jinou, v českém prostředí částečně pionýrskou, cestou šel projekt kraje Vysočina.<sup>13</sup> V době psaní těchto řádek je očekávána finalizace rozsáhlého slovenského projektu digitalizace sbírek, který garantuje Muzeum Slovenského národného povstania v Banské Bystrici. Zuřivých odpůrců všeho moderního, včetně digitalizace rapidně ubývá. Počet zuřivých, nekritických propagátorů digitalizace však rozhodně neklesá. Více na téma digitalizace: Jan Dolák- Digitalizace z pohledu muzeologie (Dolák 2011).

Je nad rámec této publikace se problematikou digitalizace sbírek hlouběji zabývat, jde však o problém mimořádně aktuální, projekty takto zaměřené jsou poměrně drahé, proto jim věnujme základní rozbor. Existuje a funguje několik většinou velmi dobrých projektů zaměřených na digitalizaci archivních a knihovnických pramenů.<sup>14</sup> Zveřejněné materiály (knihy, noviny, archiválie) mají sice nějakou materiální podstatu (rozměry, stupeň opotřebení apod.), ale tu jen málokdo zkoumá. Čteme text, prohlížíme si obrázky či fotky. Textu, díky znalosti tohoto znakového systému, rozumíme. Jak jednotlivý uživatel text správně pochopí či ne, je věc jiná, ale i sebedrobnější text ve slovenštině, má miliony potenciálních uživatelů. Díky koordinovanosti a vcelku fungující selekci se nestává, že by totéž digitalizoval někdo dvakrát.

U standardních sbírkových předmětů muzea je situace jiná. Jejich „obsahu“ rozumí jen málokdo a dovídá se ho jen z přiloženého popisu odborníka. Fakticky nedigitalizujeme předmět v jeho celistvosti, ale jen jeho vnější podobu (fotku). Připojením digitalizovaných záznamů na world wide web se tyto záznamy stávají součástí *celosvětové sítě*, kde už toho je opravdu hodně. Z prosté logiky věci plyne, že muzea by sem měla dávat něco, co zde ještě není. Ale je tomu tak skutečně? Jsou projekty muzeí dostatečně koordinovány a je selekce předmětů dostatečně promyšlená?

Prosté ukázání předmětů v expozici bylo již mnohokrát většinou autorů odmítnuto. Neděláme zveřejněním jejich fotek s krátkým popisem na internetu vlastně totéž, co dělali naši předchůdci v 19. století v rámci expozic muzea, byť nyní pro uživatele pohodlněji? Domnívám se, že protagonisté těchto projektů by si měli hned na začátku odpovědět na zcela základní otázku. Proto koho je projekt určen?

➤ Pokud pro odborníky (badatele), pak není třeba složitých vizualizací. Odborník nepotřebuje trilobita či v podstatě dvourozměrnou plaketu (nejde o vymyšlené příklady) v 3D projekci. Je otázná, zda vůbec potřebuje fotku onoho trilobita.

➤ Pokud se zaměřujeme na podporu cestovního ruchu, pak digitalizace předmětů z depozitáře může mít jen naprosto minimální význam.

➤ Pokud pro potřeby znalostní společnosti a její konkurenceschopnosti, pak je třeba vycházet z hlubokých znalostí pedagogiky a učebních osnov. Lapidárně řečeno, ptát se učitelky základní či střední školy, co ona k výkonu své práce potřebuje. Kolik však takových diskusí bylo? Pedagog učící Velkou Moravu využívá učebnici, kde je na několika stránkách textem a fotografiemi představeno toto období. Jeho úsilí nemá často u mnoha žáků či studentů velký efekt. Potřebuje tento pedagog další izolované digitalizované šperky, nádoby či zbraně ke zlepšení výuky? Tím netvrdím, že šance muzeí jsou nulové. Jistě by často mohla poněkud fádni školní výuku vhodně zpestřit či doplnit. Je otázná, zda prezentaci izolovaných předmětů. Opakem

<sup>12</sup> <http://www.mzm.cz/Botanika/> Citováno dne 26.11.2015

<sup>13</sup> [www.mgvysociny.cz](http://www.mgvysociny.cz) Citováno dne 26.11.2015

<sup>14</sup> V českém prostředí jde např. o projekt Kramerius - <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/Welcome.do;jsessionid=93A30D555C913957F4B88500BD6273BC>, ale mohli bychom jmenovat řadu dalších. Citováno dne 26.11.2015

izolovanosti je souvislost či dokonce kontext, ale to je mimo záběr naprosté většiny projektů digitalizace muzejních sbírek.<sup>15</sup>

V souvislosti s 3D projekcí stojí za zmínku britsko-polský projekt ARCO, podporovaný miliony eur z Evropské unie, představený např. na nedávné konferenci Směrem k modernímu muzeu konané ve Varšavě v březnu 2008. Někdy však nadšení z moderní techniky opouští meze reality, podle mého názoru tedy i meze muzea, neboť muzeum je především realita (Dolák 2008a, Dolák 2009). Na varšavské konferenci totiž zaznělo, že pomocí techniky můžeme „obohacovat historii“ a potom zvat návštěvníka na „historický piknik“. Jsem přesvědčen, že technika nám může pomoci historii lépe poznat či vysvětlit, ale naprosto ji nemůže nějak obohatit.

Zásadním argumentem pro využívání moderních technologií je, že s jejich pomocí vytváříme lepší expozice a výstavy. V mnoha případech je to nesporná pravda, na některé pozitivní příklady bylo nejednou poukázáno i v české muzeologické literatuře (např. Dolák 2009b). Někdy je kvalitní prezentace bez užití nejmodernější techniky v podstatě nemožná – Reykjavík 871±2, Historické a archeologické muzeum v Montrealu, místa která nelze otevřít masovému turismu (jeskyně Lascaux). Muzejní promluva však vždy stála především na ostenzi autentického svědka skutečnosti a nedomnívám se, že moderní technologie by měly na této skutečnosti něco vážně změnit. Užití těchto technologií v expozici by mělo být pouze doplňkem k vysvětlení toho, co prostřednictvím autentika není možné.

-----  
*Reykjavik, Reykjavik 871±2 (2006)*

Kdo jde po chodníku okolo hotelu Reykjavik Centrum uvidí na jedněch z bočních dveří vysoce sofistikovaný nápis: Reykjavik 871±2. Nic více. Pokud do nich zájemce vstoupí, uvidí texty, které navozují atmosféru muzea. Když sejde jedno patro dolů (sjede výtahem) může spatřit pýchu islandského národa, půdorys nejstaršího domu, jaký kdy byl na ostrově nalezen. Objekt byl odborníky datován do roku 871 plus minus 2 roky. Prezentace objektu, objeveného v roce 2001, tvarem nepravidelného obdélníku, byla složitým úkolem, neboť nad nevysokými zdmi již cca 2,5 metru je strop místnosti, tedy podlaha dalšího patra hotelu. „Prohlídka“ vnitřní dispozice této původně vikingské farmy je tedy možná pouze pomocí vysoce kvalitních technických zařízení, která umožňují představení nejen stávajících zbytků zdi, ale i rekonstrukci domu všemi možnými způsoby, bez střechy, se střechou, s okolní zelení i bez, v řezu apod. na „multimediálním stole“. Hlavním prvkem expozice téměř bez vitrín je „fotografický pás“ tvořený digitálními technologiemi po stěnách celé místnosti, který navozuje dojem, že se skutečně nacházíme v 9. století u tohoto domu a díváme se na krajinu, kde kouří vulkán, pastevec pase kozy, přicházejí lidé s křížem (první křesťané), v moři je vidět velryba apod. Jde o signifikantní předvedení, že i vzhledově málo atraktivní objekt naprosto nevhodně lokalizovaný lze předvést zajímavou formou. Zde je užití moderních technologií mimořádně vhodné. Pod fotografickým pásem jsou vhodně umístěny pohledově nerušící vitríny, ve kterých jsou vystaveny nejvýznamnější nálezy z dané lokality. Prohlídková trasa je zvolena proti směru hodinových ručiček, což je z hlediska základů objektu správně, z hlediska fotopásu již méně, to však vzhledem k nevelkému množství textů není zásadní problém. Součástí expozice jsou i dvě dotykové obrazovky. První představuje kulturní příbuznost mezi národy severního Atlantiku, včetně jazykové a genetické blízkosti. Druhá je pak věnována vikingskému osídlení ostrovů v tomto regionu. V severní části objektu jsou představeny zbytky původního drnového valu, což je uvnitř místnosti udržující pokojovou teplotu mimořádně vzácné. Val byl konzervátorsky stabilizován, aby se zabránilo jeho drolení a rozpadu. V boční místnosti je pak samostatné computer centre, kde se prostřednictvím výpočetní techniky mohou návštěvníci nejen připojit na internet, ale i získat mimořádně rozsáhlé doplňující informace k nejstarším dějinám regionu. Do objektu je průhled z jednoho místa na chodníku okolo budovy.

<sup>15</sup> S Asociací učitelů dějepisu spolupracuje Národní muzeum v Praze v rámci projektu Dotkni se 20. století. Viz <http://www.dvacatestoleti.eu/> Citováno dne 24.11.2015





**Obr. 63 Reykjavik, Reykjavik 871±2**

*Montréal, Montréal Museum of Archaeology and History (2008)*

Muzeum archeologie a historie Pointe a Calliere na břehu řeky sv. Vavřince otevřeno v roce 1992 je třeba hodnotit kladně. Pod muzeem se nachází velmi kvalitní expozice: Kde se Montreal narodil (Where Montreal was born), svým rozsahem daleko překračující půdorys muzea. Expozice začíná informačním panelem o období před francouzskou kolonizací a pokračuje představením zbytků skla, nádobí, zbraní po jednotlivých státech. Působivá je tapeta znázorňující krajinu a řeku, do které se jakoby vylévá jedna ze stok, ve které se návštěvník nalézá, což navozuje dojem skutečného pohledu ze stoky do krajiny.



**Obr. 64 Montréal Museum of Archaeology and History**

Obvyklým, nepříliš originálním, způsobem (nálezy, mapky, text) je představen život od cca roku 4000 př. n. l. do 17. století. Z nálezů jsou zajímavé např. zbraně, harpuny, rybářské háčky apod. Součástí expozice jsou zbytky nejstaršího katolického hřbitova.

Jádrum prezentace je zpřístupnění zbytků domů in situ od počátku raného novověku. Zbytky domů a kanalizačních stok, představují ve skutečnosti spleť zdí, jejichž samotné zhlédnutí by návštěvníka brzo nasytilo. Po obvodech místnosti je především pomocí panelů objasňován život na tomto místě v 16. a 18. století, v podlaze pod sklem jsou makety města představující jeho postupný stavební vývoj. Objekty samotné si může návštěvník osvětlit různě barevnými reflektory, barvy pak odlišují zdi z různých časových období (např. červeně

podlahu, zeleně centrum, žlutě přístavba domu). Za pozitivní považují využití nejmodernější vizuální techniky. Na čtyřech místech je návštěvníkovi promítána postava (hologram) v dobovém oděvu. Postava představuje skutečného muže, ženu či dítě, kteří doložitelně v těchto místech žili (třeba paní M. E. Bégon v letech 1696-1755) a vyprávějí svůj životní příběh, zvyky apod. prostého obyvatele Montrealu. Pomocí techniky si návštěvník může v omezené míře s postavou „povídat“, ptát se na technikou předurčené otázky, na které mu postava odpovídá. V omezené míře tak může „rozhovor“ usměrňovat. Toto vyprávění „ze zdí a kamenů“ je návštěvnícky velmi působivé.

S odkazem na Umberta Eca (je známé jeho putování po amerických muzeích voskových figurín) a další autory Peter van Mensch správně poznamenává, že muzejní realita se stává jistým druhem hyperreality, je krásnější, více vzrušující, více pravdivá než realita mimo muzea. Realita je zkonstruována (designed). Pohádky pro děti se stávají realitou, historická realita se stává pohádkou pro děti. Minulost je příkrášlena, dezinfikována (sanitized). Údajně rekonstrukce jsou fakticky novými konstrukcemi. V zahraniční literatuře se pak setkáváme s výrazy jako: inszenierte Geschichte, fake-lore, reality as design, the sanitised past (van Mensch 1992). Kriticky se k muzejní hyperrealitě nejednou vyjadřoval i Zbyněk Z. Stránský.

Ivo Maroevič se v této souvislosti ptá, zda v muzeích prezentujeme předměty nebo myšlenky, ale nedochází k jednoznačné odpovědi. Podle něj prezentujeme myšlenky s pomocí (prostřednictvím) předmětů, ale zároveň předměty, které zprostředkovávají myšlenky (Maroevič 2002, 78). Maroevič je zdravě konzervativní k prezentaci virtuální reality. Přirovnává ji k písni sirén, za kterou není reálná pravda, je příliš svádívá a příliš subjektivní. Může být jakýmsi pozadím (backdrop), ale na jevišti musejí být jako protagonisté hry reálné předměty (Maroevič 2002, 78). Virtuální expozice samotné, které nemají žádný skutečný prostor, považuje za jistou úroveň reflexe reality (jako film, videohra apod.), ale nepovažuje je za muzeologický fenomén (Maroevič 2002, 78). Muzeologie pak podle něj slouží ke ztlumení pádu z „výšek“ virtuální reality do pozic nestálé nevyhraněnosti (Maroevič 2002, 78). Stejnou otázku jako Maroevič si klade Američan Stephen E. Weil a také na ni podobně odpovídá (Weil 1988).

Také Tereza Scheiner píše: „Představa, že expozice vytvořené s „vodítky“ nebo transformované v multimediální show jako prostředek komunikace, musí plně chytit návštěvníka, je vážným omylem nebo fantazií“ (Scheiner 2002, 99).

V Česku se těmito otázkami zabýval například Ladislav Kesner, který píše: „Mnohé hlasy dnes tvrdí, že úspěšná expozice musí být interaktivní, dynamická, musí „vtahovat diváky“ s využitím moderních digitálních a komunikačních technologií. Vůči této zbytně rétorice interaktivity je třeba uplatnit určitou skepsi a zdravý rozum“ (Kesner 2005, 195). Ladislav Kesner má nepochybně pravdu, jen slova skepse a zdravý rozum bych nahradil výrazem „tvůrčí přístup na základě hlubokých znalostí oborových a muzeologických.“

Nabízí se zde srovnání se spisovatelem či tvůrcem divadelních her či filmů. Ti tvoří umělecké dílo, ve kterém třeba sex či násilí (průvodní atributy lidského života) být mohou, ale nemusí. Bohužel, zejména ve filmové tvorbě se často setkáváme s tím, jakoby tyto atributy byly tím hlavním, co scénárista chce divákovi sdělit. Scény plné násilí, sexu a akčních scén pak jsou samoúčelné a o umění pak můžeme hovořit jen v naprosto minimálním počtu případů. Nikoli nevýstižně se v této souvislosti hovoří o kulturním AIDSu. Podobně muzejní scénárista nemůže začít své uvažování tím, že expozice musí být plná multimediálních zařízení nebo haptických prvků. To jsou jen doplňky, mnohdy velmi vítané a ve sdělení scénáristy organické, mohou to však být prvky zbytné. Diskurz muzejní expozice je daleko složitější, nelze jej redukovat na větší či menší počet určitých užitých prvků.

„Reálná komunikační (a pedagogická) dimenze muzea není to, co je vytvořeno prostředky ovládaných didaktických operací závislých na logice, ale spontánní tok mezi kapacitou představitosti jednotlivců a množstvím jazyků expozice“ (Scheiner 2002, 101).



## Adresát, návštěvník muzea

Vedle pozornosti na formy a způsoby muzejní komunikace musíme věnovat stejnou pozornost také příjemci, tj. adresátovi. Touto problematikou se zabírají různé vědy, jako je pedagogika, psychologie, sociologie. To je jistě správné a přínosné. Avšak posláním muzejní komunikace není jen čistě vzdělávací účel, tj. někoho jen něco naučit, jak by se to mohlo zdát třeba pedagogům. Je nutné dílčí přístupy a přínosy těchto věd „sumarizovat“, vyhodnotit a převést na vyšší úroveň. To nemůže dělat nikdo jiný než muzeolog. Vystavovat exponáty má smysl jen tehdy, pokud v holistickém smyslu působí na člověka. „Muzejní komunikace se musí proto soustředit také k této cílové stránce, tj. k postižení zákonitostí, které určují působení těchto hodnot a motivují výchovnou, kulturní mutaci ve vědomí společnosti“ (Stránský 1984, 108–109).

Koho muzea svoji prezentační aktivitou vlastně oslovují? Některé výstavní počiny jsou směřovány k úžeji stanovené skupině návštěvníků (děti, senioři apod.), ale většinou tomu tak není. Jako například telekomunikační operátor či Slovenský rozhlas se snažíme podchytit co možná nejširší vrstvy návštěvníků. Někdy příkře odsuzovaný pojem „univerzální návštěvník“ bude zřejmě ještě dlouho platný. Proto častý akcent na stanovení si předem cílové skupiny, pro kterou expozici či výstavu tvoříme, považují ve většině případů za mechanické přejímání obecných marketingových pouček, jejichž standard je mimořádně kolísavý a mnohdy sklouzává do úrovně pouhých floskulí.

Muzejní sféra je mnohdy označována za málo výkonnou a jejím protiargumentem je poukazování na nedostatek finančních prostředků (Žalman 2006). Podfinancování našich muzeí je sice neoddiskutovatelné, ale i se stávajícím počtem pracovníků a technickým vybavením by šlo udělat pro návštěvníky více. Je třeba usilovat o to, aby veřejnost získala dojem, že za stávajících podmínek je pro ni uděláno skutečně maximum. Bez celkového přehodnocení vztahu muzeí k veřejnosti se to však neobejde. Informovanost s sebou nese důvěru, přináší spokojenost a z tohoto pohledu můžeme odkomunikování výsledků bádání považovat za jeden ze základních pilířů demokratizace muzea.

Podle Terezy Scheiner expozice dávají k sobě nejen předmět a návštěvníka, ale také nejrůznější skupiny lidí (návštěvníků i těch, kteří píšou o expozicích apod.) dohromady (Scheiner 2002, 94). Tereza Scheiner má jistě částečně pravdu. Z druhé strany je však nutno si uvědomit nesmírnou typologickou šíři návštěvníků muzea. Je otázkou, zda návštěvníka muzea lze definovat jinak než velmi obecně. Nepochybně velká část z nich nemá zájem v muzeu vstupovat do nějakých hlubších interpersonálních vztahů, ba naopak, jde jim o individuální prožitek. Opět se nabízí srovnání s knihovnami. V české knihovnické literatuře je tato problematika poměrně často rozebírána v tom smyslu, že by se z knihoven měl stát jakýsi „obývací pokoj“, tedy místo, kde se lidé setkávají, debatují, popíjejí kávu apod. Tento přístup považuji za poněkud otazný a vyžadoval by si hlubší rozbor. Muzeum a jeho pracovníci, stejně jako knihovna a pracovníci knihovny, jistě poskytují části návštěvníků určitý (návštěvníky mnohdy požadovaný) sociální kontakt. Nedomnívám se, že by muzea či knihovny měly tuto část svého poslání nějak výrazně přeceňovat a na tuto problematiku se nějak intenzivněji zaměřovat.

První návštěvníkova reakce v expozici je spíše asociativní než diskursivní. Návštěvník procházející expozici individuálně musí být směřován tak přirozeně, že si to ani sám neuvědomí, pestrost řešení expozice zajišťuje biologicky rytmizovanou cirkulaci. Expozice by měla ponechat návštěvníkovi jistou možnost volby, možnost někde být déle, někde krátce, aniž by ztratil potřebné souvislosti. Nemůžeme návštěvníka vystavovat pocitům neuspořádanosti, nepřehlednosti, nezvladatelnosti po stránce množství či odbornosti prezentovaného, pocitům labyrintu. Žadoucí je aktivizace návštěvníka, tj. zvrátit jeho představu, se kterou přišel, že vše mu bude předestřeno bez práce. Jiní návštěvníci však přicházejí s přáním nemít vše „bez práce“. Aktivizaci můžeme realizovat prostřednictvím samoobslužných map, nejrůznějšími doplňkovými materiály apod. V některých muzeích návštěvník, aby něco viděl, tak si musí otevřít zásuvku či skříň apod. (kanadská pevnost Fort Chambly u Montrealu).

### Montréal, Fort Chambly (2008)

Pevnost Fort Chambly u Montrealu v údolí řeky Richelieu, národní kulturní památka, představuje život francouzských vojáků a jejich boje s nepřítelem (Angličané, Irokézové Čerokézové). Působivá dioráma jsou doplněna vitrinami, v jejichž spodních částech jsou zabudovány zásuvky s nápisem: Archeology – Open. Po otevření se v zásuvkách rozsvítí světlo a můžeme zde vidět předměty získané rozsáhlým archeologickým výzkumem (sklo, torza zbraní, předměty běžné potřeby, talíře apod.). In situ jsou zpřístupněny archeologickými metodami odhalené latríny, pec na vaření, zdivo a další skutečnosti.



Obr. 65 Montréal, Fort Chambly

Jiným způsobem je pak promítání doplňkových filmů či audiovizuálních programů, realizace programů spočívajících v hledání konkrétních údajů, jejichž konečný souhrn vede k „objevu“ něčeho (v ČR např. Regionální muzeum a galerie v Jičíně). Někdy můžeme vést návštěvníka k hledání záměrně vytvořených chyb. Neaktivnější je pak vtáhnout návštěvníka v prostorách k tomu určených k vlastní aktivní, často manuální činnosti. Může jít třeba jen o oprávněnou pazourku, ale i o střelbu z luku a drcení prosa ve skanzenu Ngomongo villages poblíž keňské Mombasy.



Obr. 66 Mombasa, Ngomongo Villages

Nebo ukázky kompletního zpracování zabitého bizona v kanadském Head Smashed in Buffalo Jump.

Tyto aktivity zdaleka nejsou určeny pouze pro děti a mládež. Mají-li návštěvníci možnost vidět např. výrobní proces nějakého nástroje nebo ještě lépe si ho sami zkusit, jsou vtaženi „do věci“ daleko více a lépe než prostřednictvím sebelepšího výkladu či prohlížení exponátů. Anglicky psaná odborná literatury používá pro tento přístup termín participatory exhibit a pokud v muzeu nejsou pro tyto aktivity podmínky denně, je dobré takové dílny (workshopy) či předvádění alespoň nárazově pořádat. K volné kreativité návštěvníků je k dispozici třeba tiskařská dílna v National Science and Technology Museum v tajwanském Kaosiungu.



Obr. 68 Kaosiung, National Science and Technology Museum



Obr. 67 Alberta, Head Smashed in Buffalo Jump



Zcela kruciólním rozhodnutím je, zda umožníme návštěvníkovi individuální prohlídku (v naprosté většině případů se tak děje), nebo jej donutíme chodit s průvodcem ve skupině (častější na hradech a zámcích). Průvodcovské slovo podává informace pro návštěvníka pohodlněji. Na druhé straně však každý návštěvník má zcela individuální potřebu tu či onu část expozice projít rychleji nebo naopak. Pak bývá často jakoby „znásilněn“ průvodcem, který ho nutí odejít od zajímavého exponátu dříve nebo naopak zůstat déle v méně atraktivní části expozice. Dochází často, zejména u větších skupin, k časovému nesouladu mezi tím, co říká průvodce a na co se právě návštěvník dívá. K optimálnímu vyznění pak nenapomáhá ani značně kolísavá úroveň muzejních průvodců. Jejich výběru a školení je velmi často věnována nevelká pozornost z hlediska muzejního managementu, což je velice škoda. Průvodce je často jediná osoba („prodáváč našeho zboží“), se kterou se návštěvník v muzeu setká a dokáže svým přístupem buď nadchnout, anebo velmi často zhatit sebelepší ideje scénáristy či výtvarníka. Z tohoto pohledu je potom systém individuálních prohlídek více doporučení hodný. Vtipnou, bohužel založenou na realitě, diferenciaci (typologii) muzejních dozorců expozic podala Karla Hofmanová:

- aktivní stopař – je za vámi vždy a všude, běda se vracet či na něco sáhnout
- aktivní poučovatel – za každou cenu vám vše chce osobně vysvětlit; jste-li slušně vychovaní, dozvíte se celou historii muzea, obce, okresu i rodiny zmíněného dozorce
- pasivní dozorce – spí nebo čte, běda se na něco zeptat
- pasivní vyháněč návštěvníků – dává najevo, že návštěvník je nevitáný host, který ho ruší od dělání si manikúry
- aktivní vyháněč návštěvníků – má sbalenou tašku dávno před koncem provozní doby, neustále vám sděluje, že muzeum bude už brzy zavírat (Hofmanová 1997).

Upřednostňovat tedy individuální či skupinové návštěvy muzeí? Názory odborníků se liší, praktické muzejnictví z pochopitelných důvodů (provozních, ekonomických) upřednostňuje skupinové návštěvy. Zcela vyhraněný názor ventiloval Kanaďan Duncan Cameron (Cameron 1968, 38–39). Podle něj by děti měly nejprve navštívit knihovnu ve skupině, v rámci školní třídy, kdy by jim mělo být vysvětleno jak nabídky knihovny využívat. Pak už navštěvují a využívají služeb knihovny samostatně. Obdobně muzeum by měly děti navštívit v útlém věku, aby jim zde bylo vysvětleno jak muzeum užívat a „číst“. Upřednostňování individuálních návštěv muzeí Cameron odůvodňuje individualitami vidění, dotýkání, čtení a poslouchání v prostředí expozice.

Jací lidé tedy do muzeí především chodí? Anglicky psaná literatura někdy užívá rozlišování návštěvníků muzeí na tři skupiny:

1. visitor – příležitostný návštěvník
2. attender – pravidelný návštěvník
3. user – uživatel muzea, člověk, který muzeum skutečně potřebuje ke svému životu.

Tento přístup koresponduje s pojetím Olgy S. Sapanzi (viz výše). Toto dělení návštěvníků je do určité míry poněkud ploché. Sleduje vlastně jen četnost návštěv muzea, ze kterého můžeme odvozovat návštěvníkův vztah k muzeu, potřebnost muzea pro jeho život. O vlastním návštěvníkovi však mnoho nevyovídá.

Jinou klasifikaci návštěvníků nabízí David Dean (Dean 1996, 25–26):

- a. projdou expozici rychle, nejsou hluboce zainteresováni, často chtějí být viděni jako lidé reflektující tento typ kultury, ale ve skutečnosti ho moc nevyužívají.
- b. projevují velký zájem, netráví však velký čas čtením, zejména složitých a náročných textů, mají rádi přímý přístup k informacím, vítají vizuální stimulace, předměty jsou v centru jejich zájmu – častěji v galeriích.
- c. menšina, věnují expozici velkou pozornost, chtějí a většinou jsou schopni rozumět vystaveným předmětům, vše prohlížejí, čtou, do muzea chodí často.

Josef Beneš dělí návštěvníky na 4 základní skupiny:

- I. zájemci – jsou silně motivačně zaangažováni, mají pozitivní vztah k muzeu a jeho komunikačním způsobům.
- II. zainteresovaní návštěvníci – jsou motivačně zaangažováni méně, jejich postoj kolísá mezi pozitivním oceněním muzea a neutrálním hodnocením.
- III. informovaní návštěvníci – mají ještě nižší míru zaangažovanosti, jejich postoje jsou spíše neutrální než pozitivní.
- IV. náhodní návštěvníci – nemají motivaci, jejich postoje kolísají mezi neutrálním a negativním hodnocením muzeí (Beneš 1990).

O rozdělení návštěvníků muzea podle jejich psychologického (hodnotového) zaměření se pokusil Otto Čačka (Čačka 1996).

Zajímavé dělení návštěvníků přináší americký teoretik v oblasti vzdělávání David A. Kolb. David A. Kolb rozlišuje 4 základní individuální typy návštěvníka, a to podle jejich specifických stylů učení se:

1. dreamer (snílek) – má velkou schopnost imaginace, nejlépe se učí investigací a interakcí, hledá a kombinuje nejrůznější nápady a návrhy
2. deliberator (přemýšlivý) – hledá nezbytná fakta a informace pro konceptuální porozumění objektu, je zaměřen na logická spojení
3. decider (rozhodný) – inklinuje k typu poznání od teorie k objevu, tedy zkoumá, jak věci fungují v praxi. Jeho zásadní otázkou je: Jak to pracuje? Koncentruje se na praktické věci a rád zkouší metody
4. doer (jednající) – muž či žena činu, rád dělá věci po svém. Jeho (její) zásadní otázkou je: Co by se mohlo stát, když? Chce být aktivně zaměstnán, hledá akci, troufá si riskovat. Má rád(a) vzrušení, krizi, soutěžení a změny.

Domnívám se, že Kolbova charakteristika je v zásadě správná, ale na muzejní podmínky jen částečně aplikovatelná. Prvním úskalím je ta skutečnost, že ne každý návštěvník přichází do muzea se učit, byť neformálně. Důvodů k návštěvě muzea je více, a to, co si návštěvník z muzea odnáší, není jen poučení. Interakce muzeum – návštěvník bývá někdy označována nelibezným slovem edutainment, což je složenina anglických slov education (vzdělávání) a entertainment (zábava). Z anglo-saského (zejména amerického) prostředí jako by se k nám vracel prastarý Komenského princip Škola hrou.

Dále se domnívám, že jednotlivé typy se nikdy nebo jen vzácně vyskytují v krystalickém stavu, daleko častěji je osoba mixem více typů. Leckterý návštěvník může během své prohlídky muzea projít všemi čtyřmi Kolbovými stadii, tj. přichází např. hledat logická spojení, ale odchází jako snílek. Z Kolbovy teorie však plyne, že každá expozice by měla (alespoň v některých svých částech) poskytovat informace pro porozumění objektů, prostor pro vyzkoušení si „jak to pracuje“, prostor pro imaginaci, interakci, kombinaci i soutěžení. Toto zjištění však v pravém slova smyslu nemůžeme považovat za revoluční, tj. zcela nové.

Ladislav Kesner, s odkazem na zahraniční literaturu, uvádí, že návštěvník muzea se od celkové populace odlišuje:

- je vzdělanější
- má vyšší příjmy
- má vyšší sociální status (vyšší střední třída, manažeři, inteligence, studenti)
- podíl žen převažuje nad muži
- etnické skupiny jsou jen marginálně zastoupeny (Kesner 2005, 99).

Zejména poslední bod, relativně malý zájem minorit o muzea, by si vyžadoval mimořádně hluboký rozbor. Pokud se muzea charakterizují jako centra pro dokumentaci přírody a společnosti, pak by měla reflektovat skutečnost, že společnost nerovná se pouze majorita. Například v anglofonním světě (USA, Kanada, Austrálie, Nový Zéland) je dokumentaci a



prezentaci kultur původních obyvatel věnována velká pozornost. Česká republika je v jiné situaci, v rámci Evropské unie patří k zemím s relativně homogenním obyvatelstvem po stránce národnostní. Přesto zde žije nemalé množství menšin národnostních (Romové, Slováci, Ukrajinci, Poláci apod.), náboženských, kulturních (Židé), migračních skupin (Vietnamci) apod. Tyto skutečnosti však české muzejnictví vnímá, podle mého názoru, zatím nedostatečně. Slovensko je v obdobné situaci, rozdíl je pouze v přítomnosti rozsáhlé maďarské menšiny, která též chodí do slovenských muzeí méně (Bunčák 2002).

Marylin Hood (Kesner 2005, 113) uvádí šest typů a hodnot, které spoluurčují rozhodování o trávení volna:

1. být s lidmi
2. dělat něco užitečného
3. cítit se v daném prostředí pohodlně a uvolněně
4. mít příležitost zaznamenat nové prožitky
5. mít příležitost k učení
6. být aktivním účastníkem.

Sociální potřeby hrají důležitou roli. Většina muzejních návštěvníků upřednostňuje návštěvu s rodinou, s přítelem nebo jako část skupiny. Důležitý je komfort, pohodlí jako nedílná část muzea „visitors friendly“. Z muzeí se již téměř ztratila povinnost návštěvníka užívat návleky na boty. Jednou z mála výjimek je Gemersko-malohontské muzeum v Rimavské Sobotě. Je třeba pečlivě zvažovat, zda ono nepohodlí a možná i jisté hygienické zábrany návštěvníka jsou vyváženy nižším znečištěním expozic (v tomto případě kamenné dlažby!).



**Obr. 69 Rimavská Sobotka. Gemersko-malohontské muzeum**

Někdy je nepohodlí vybíráno – sport, dobrovolnická pomoc handicapovaným, ale to neplatí v muzeu, nebo jen zřídka – návštěvy podzemních dolů. Na druhou stranu je nutno podtrhnout, že kvalitní systém orientace, příjemný muzejní personál, klimatizace apod. (tedy ono pohodlí) samy o sobě nestačí, když je návštěvník zasažen obsahem či jazykem expozice. Cítí se hloupě a po krátké chvíli opouští muzeum, aby se nikdy nevrátil.

Američan Pete Conroy tvrdí, že:

- velké a pohyblivé předměty jsou prohlíženy déle
- nové nebo speciální objekty přitahují více pozornosti
- některé specifické vlastnosti předmětu jsou předmětem hlubšího zájmu - nebezpečné věci, mláďata, hodnotné předměty (Dean 1996, 27).

Tendencemi v chování lidí se zabýval David Dean (Dean, 1996, 31–32). Podle něj jsou tyto tendence sdíleny většinou lidí, někdy jsou ovlivněny, modifikovány kulturními a sociálními zvyklostmi:

- ✓ lidé v novém prostředí vykoučují na levou stranu a točí se tedy doprava okolo výstavní místnosti, což zřejmě souvisí s většinou praváků ve společnosti
- ✓ pokud si mají vybrat ze dvou dveří vedle sebe – vyberou si pravé dveře
- ✓ nejvíce pozornosti věnují začátku expozice, závěru pak méně
- ✓ čím blíže jsou lidé východu, tím méně věnují pozornost exponátům
- ✓ lidé podvědomě touží uniknout z pasti, proto preferují viditelný východ
- ✓ ta část exhibice, která je nejkratším směrem k východu, je nejvíce preferovaná
- ✓ zejména v západních kulturách je zřetelná preference seřazení nábytku

podél stěn, centrum je pocíťováno jako transakční prostor, orientální kultury se více zaměřují na centrum

- ✓ v západních kulturách je preferován úhel místnosti 90 či 45 stupňů
- ✓ upřednostňování světla před tmou, světlých barev před tmavými
- ✓ průměrná maximální pozornost dospělých je 30 minut.

Nejméně ve dvou bodech by bylo na místě podrobit Deanova tvrzení hlubšímu rozkladu. O tzv. „pravotočivosti“ návštěvníka bylo napsáno nemálo řádků, někteří autoři tento jev dávají dokonce do souvislosti s magnetickými póly země. To by však znamenalo, že by lidé na severní polokouli chodili v muzeích opačně než na polokouli jižní, což není pravda. Pozorováním návštěvníků za více jak třicet let své praxe jsem došel k jiným závěrům. Rozhodující pro to, kterým směrem se návštěvník v expozici vydá, je scénování. Tedy umístění vitrín, umístění zajímavých či méně zajímavých exponátů, upřednostňování světla před tmou apod. Dokonce i jen koberec jdoucí středem místnosti (Regionální muzeum v Jičíně – první místnost expozice) navádí návštěvníka k použití, tedy k průchodu místností středem, jak je tomu na mnoha zámcích.

#### *Jičín, Regionální muzeum a galerie v Jičíně (2010)*

Promyšleně vytvořená interaktivní expozice Dějiny a příroda Jičínska v Regionálním muzeu a galerii Jičín začíná v první místnosti historií regionu od paleolitu po situaci v 10. století. Druhá místnost je pak věnována dějinám středověku. Na první pohled obvyklé představení nálezů, mapek a textů dostává jiný rozměr při užití tištěného průvodce (i v cizojazyčných verzích), který každý návštěvník dostane zdarma ke vstupence. Srozumitelný text je vhodným doplňkem k vysvětlení prezentovaného materiálu. Návštěvník je veden k interaktivním činnostem, např. najít v expozici a do svého tištěného průvodce překreslit některé exponáty (např. denár Boleslava II. z druhé poloviny 10. století). Vtipné je i užití tzv. Valdštejnské hole, papírové ruličky, kterou může návštěvník zasunout do záměrně nepřilís nápadných otvorů a tím interaktivně spustit nějaký děj, třeba písničku z připraveného technického zařízení. Drobným nedostatkem průvodce je však vyobrazení některých nálezů (keramika lidu popelnicových polí, bronzová spona ze Střelče apod.) přímo přes text průvodce, což znesnadňuje čtení. Vstupní místnost je chybně scénovaná, je totiž pojata levotočivě. Značná část návštěvníků má tedy tendenci postupovat od poslední vitríny (10. století) proti proudu času k paleolitu. Jak někdy záleží na maličkosti, si uvědomíme při pohledu (použití) na úzký koberec vedoucí středem vstupní místnosti. Tento běhoun navádí návštěvníka projít expozici středem (typické na zámcích a hradech) a nepřístupovat k poměrně malým předmětům a z dálky jen těžko čitelných textům ve vitrínách.

Pokud všechny tyto atributy jsou vyvážené a návštěvníka nikam „přirozeně“ nenavádějí, potom jde návštěvník zleva doprava. Přijímá totiž expozici jako určitý druh textu a v drtivé většině expozic také skutečné texty jsou. A text čteme zleva doprava. Pokud je tedy expozice scénována s vitrínami (či volně umístěnými exponáty) ve středu místnosti, jde návštěvník zleva doprava (z hlediska místnosti proti otáčení hodinových ručiček). Pokud je expozice po obvodu místnosti, pak se návštěvník otočí zády ke středu místnosti a jde opět zleva doprava, ale po směru otáčení hodinových ručiček. Deanovo tvrzení, že orientální kultury se při tvorbě expozic více zaměřují na centrum místnosti se mi při mých sedmi pracovních návštěvách Asie neprokázalo jako pravdivé. Také moji kolegové z Asie mi toto tvrzení nepotvrdili. Zůstává však otázkou, co je pro D. Deana „orientální kultura“.

Působnost výstav nejčastěji ověřujeme pozorováním návštěvníků, cílenými dotazy a anketami pomocí dotazníků. Úskalím však při této metodě je rozdílná schopnost lidí vyplňovat dotazníky, stejně jako rozdílná schopnost vyjadřovat svoje pocity slovně. Velmi záleží na momentálním naladění dotazované osoby. Někteří lidé mají k expozicím podobný přístup jako jiní lidé ke koncertům vážné hudby. Navštěvují je, protože je to společensky na úrovni, ale za nic na světě by nepřiznali, že předkládané dílo nepochopili a při prezentaci



expoze (hudebního díla) mysleli na vše možné. Důležitou formou poznání, přijetí expoze jsou pak besedy a pohovory s návštěvníky, jejichž vyhodnocení si vyžaduje značné znalosti sociologie a psychologie. Výsledky lze verifikovat i pozorováním chování návštěvníků. Josef Beneš správně uvádí, že sledovat výsledky výstav v rozdílných podmínkách je málo efektivní (Beneš 1981, 200) a dále uvádí: „Dosavadní způsoby realizované vlastními silami nedávají další možnosti. V budoucnu bude třeba počítat s úzkou spoluprací psychologů a sociologů, která umožní rozvinout kvalitativní dimenze výzkumů,...“ (Beneš 1981, 201).

Např. archeologie má jedinečnou možnost zapojit veřejnost do výsledků svého bádání ještě před instalací nějakých výstav či expoze. „V Japonsku se prezentace na místě nálezu konají ihned poté, co byl výkop dokončen. Tisku jsou den před tím poskytnuty detailní informace, takže veřejnost se je může dovědět v ranních novinách ještě před vlastní návštěvou prezentace, která se pak většinou stává skutečně masovou událostí“ (Bahn 2007, 112). Nedávná (březen 2007) informace z izraelského prostředí ventilovaná ve veřejných sdělovacích prostředcích, že archeologové místo obtížného shánění kopáčů nabídli možnost se podílet na vykopávkách široké veřejnosti, je zajímavým marketingovým tahem jistě s nemalým pozitivním finančním dopadem.

## Muzejně - výstavní kritika

Tvorba expoze je komplikována skutečností, že na Slovensku a v Česku neexistuje výstavní kritika na odborné bázi<sup>16</sup>, na což bylo již nejednou poukazováno, nejkomplexněji zřejmě Danou Veselskou (Veselská 2006). Kritika je mnohdy apriorně odmítána, a to především ze dvou důvodů:

1. kritika je zbytečná, upozorňuje na nedostatky, o kterých sami víme, ale nemůžeme je z různých (subjektivních či objektivních) příčin odstranit.
2. kritika je potenciálně nebezpečná, neboť na nedostatky upozorňuje nejen muzejníky, ale i veřejnost, včetně zřizovatelů, poskytovatelů účelových grantů apod.

Přitom synonymem pro slovo kritika je vlastně posudek, což vychází z významu řeckého slova *krinein* – posuzovat. Kritik by měl rozebírat aktuálnost vědeckých skutečností předkládaných návštěvníkovi, stupeň úspěšnosti modelačních procesů, interpretaci i způsob řízení (alespoň částečný) asociativních procesů v hlavách návštěvníků. Kritikou muzejní výstavní tvorby je tedy „odborné posouzení (zhodnocení) obsahové náplně a prezentační formy konkrétní (muzejní) výstavy“ (Veselská 2006, 5).

Základní formy kritiky muzejní výstavní tvorby jsou:

1. anotace – krátké informativní texty zveřejněné ve veřejných médiích, vzácněji v odborném tisku. Často jsou plné slov jako „nejhodnotnější“, „nejstarší“ apod.
2. recenze – poskytnutí aktuální informace, nepostrádá již jisté hodnotící prvky; v praxi často anotace doplněná na závěr jedním nebo dvěma jakoby hodnotícími odstavci
3. kritika – text tohoto, v jiných oborech (hudba, film, divadlo, literatura) rozvinutého, literárního útvaru by měl výstavní projekt popisovat a hodnotit v rozsáhlých souvislostech a s jistým časovým odstupem (Veselská 2006, 5–6). V oblasti muzejnictví mimořádně vzácné.

Podle jiných autorů kritika může mít různé žánry, které se v praxi dokonce prolínají. Tím základním je recenze (především informativního charakteru), dále pak kritická stať nebo interview s autorem výstavy.

Josef Beneš správně poukázal na fakt, že z cca 3000 výstav, které jsou v českých muzeích ročně zpřístupňovány, se ohlasu v tisku dočká jen málokterá. Je tomu tak přesto, že návštěvnost muzeí překračuje návštěvnost divadel, jejichž aktivity jsou na stranách tisku prezentovány daleko častěji (Beneš 1997, 9). Obdobně argumentoval i jinde (Beneš 2006).

Jasně se projevuje absence profesního výcviku ke kritice muzejní výstavní tvorby, včetně v tomto nedostatečných výukových programů pracovišť zaměřených na muzeologii či na obory vychovávající budoucí pracovníky muzeí. „Kritika“ je tedy většinou psána jako výraz osobního vztahu mezi kritikem a tvůrcem výstavy. Tedy nezastíraná chvála na straně jedné či „vyřizování si účtů“ na straně druhé. Veřejnost (včetně té funkcionářské) pak chápe pozitivně napsanou kritiku obdobně jako „objednanou“ (fakticky tedy bezcennou) nebo „osobní mstu“ (fakticky též bezcennou). Chybí nám teorie muzejní výstavní kritiky. Domnívám se, že v jiných oborech, literární kritika, filmová či divadelní kritika, je situace zřetelně lepší, na což bylo nejednou poukazováno (Filla 2006).

Pokud se už někde na stránkách tisku nějaká kritika objeví, většinou jde o popis zobrazovaného období (neolit, eneolit apod.). Divadelní kritika se však jen minimálně zabývá obsahem díla, tedy o čem Brechtova Matka je. Hlavní pozornost věnuje scénickému pojetí, kostýmům, osvětlení, originalitě či naopak konzervativnosti pojetí díla z hlediska scénáristy a režiséra. To v oblasti muzejní kritiky absentuje. Kritika ukazuje (měla by

<sup>16</sup> Situace se pozvolna lepší díky soustavnému úsilí časopisů *Muzeológia* a *kultúrne dedičstvo* a *Museologica Brunensia*.



ukazovat) odborníkům jaké progresivní či naopak záporné prvky výstava představuje. Kritika však slouží i laikům – veřejnosti, která by se mohla (měla) podle kritiky orientovat a vytvářet si tedy své osobité předporozumění. Kritika je důležitá i pro zřizovatele či případné sponzory.

Pokud už se objeví nějaké posudky výstavních akcí, pak jsou zaměřeny jen na vědeckou správnost z hlediska příslušné vědní disciplíny. Je to způsobeno jak neznalostí „jak na to“, tak i nezájmem (muzejníků i muzeologů) a pseudosolidaritou v rámci oboru. Nemałym problémem i hypersenzitivnost mnoha muzejníků na sebemenší náznak čehokoli, co není absolutně pochvalné. Zatímco nad publikovaným odborným textem dokážeme živě diskutovat, nad expozicemi se vlastně nediskutuje téměř vůbec. Je to částečně způsobeno i evaluačními kritérii v rámci univerzit a vědeckých ústavů, kde v naprosté většině případů je monografie nebo dokonce i jen článek hodnocen zřetelně výše než příprava a tvorba sebenáročnější výstavy. To se stalo terčem kritiky i třeba univerzitních archeologů. „... tvorba muzejní expozice je rovnocenná s jakoukoli jinou formou vědecké práce“ (Matoušek 2000, 454).

Podle jakých kritérii vlastně muzejní kritiku realizovat? V českém prostředí jsou již celkem zažitá kritéria soutěže Gloria musaealis, pořádaná každoročně Asociací muzeí a galerií České republiky a Ministerstvem kultury ČR.

Při posuzování expozic porota hodnotí:

1. volbu tématu výstavy nebo stálé expozice, a to zejména s přihlédnutím k tomu, jaké nadčasové nebo naopak aktuální poznatky o přírodě nebo společnosti veřejnosti prezentuje
2. způsob interpretace poznatků o přírodě nebo společnosti z hlediska přitažlivosti pro veřejnost nebo pro skupinu návštěvníků, již je výstava určena
3. míru a způsob využívání autentických dokladů (sbírkových předmětů)
4. míru a způsob využívání ikonografických prvků, textů a dalších výstavních prostředků pro interpretaci poznatků o přírodě nebo společnosti
5. úroveň výtvarného, scénografického, architektonického a grafického řešení
6. míru a dobu zpřístupnění výstavy veřejnosti
7. způsob propagace výstavy
8. existenci a úroveň doprovodných programů a služeb k výstavě
9. úroveň prostředí v budově, v níž je výstava instalována, úroveň služeb pro návštěvníky poskytovaných muzeem obecně.

Soutěž si postupně získává stále větší autoritu. Nicméně se domnívám, že by mělo dojít k zamyšlení se nad kritérii soutěže i nad způsobem práce poroty. Hned první kritérium, hodnotící až deseti body „nadčasové nebo naopak aktuální poznatky o přírodě nebo společnosti“ představené výstavou či expozicí, budí rozpaky. Jak tento problém řešit z muzeologického hlediska? A jiné vědní obory nám při tom nepomohou. Mikulčická expozice s velkomoravskou tematikou jistě musela být úspěšná i v rámci tohoto kritéria, jinak by nemohla zvítězit. Obdobně expozice Římané a Germáni v Regionálním muzeu v Mikulově. Je tematika Velké Moravy, Římanů a Germánů nadčasová či aktuální? Možná obojí. Ale pak tyto hodnoty má snad většina výstavních témat v našem muzejnictví.

Také způsob práce komise není ideální. Pokud mnozí členové hodnotící komise (většina?) neviděli osobně všechny přihlášené výstavy a expozice, pak jejich rozhodování stěží můžeme považovat za stoprocentně objektivní.

*Mikulov, Regionální muzeum v Mikulově (2009)*

Poměrně kvalitní je expozice Římané a Germáni v kraji pod Pálavou, zpřístupněná v roce 2007 a o rok později oceněná cenou Gloria musaealis za nejlepší expozici roku. Kromě tradičního vystavení předmětů ve vitrínách je zde i rekonstrukce podpodlažního vytápění – hypokausta, rekonstrukce germánské chaty a germánských hrobů a rekonstrukce

hrobky germánského velmože objevené na konci osmdesátých let 20. století u Mušova. Ani zde se však tvůrci expozice nevyhnuli některým nedostatkům. Obrazovky představující obrazem i zvukem další skutečnosti jsou v některých případech tak blízko sebe, že se svým slovním doprovodem vzájemně ruší. Použité mapy a nákresy jsou v některých případech mechanicky převzaty z odborného tisku a jsou pro běžného návštěvníka zbytečně složité.



## Směry a tendence muzejní prezentace

Provedený průzkum za posledních cca 10 let prokázal, že úroveň expozičních a výstavních je značně kolísavá a nedostatky nelze jen zjednodušeně svádět na místní podmínky, tedy na nedostatek peněz, času, limitovaný prostor pro expozice apod.

Pokud vyjdeme ze základního Benešova přístupu, pak expozice lze v zásadě dělit takto:

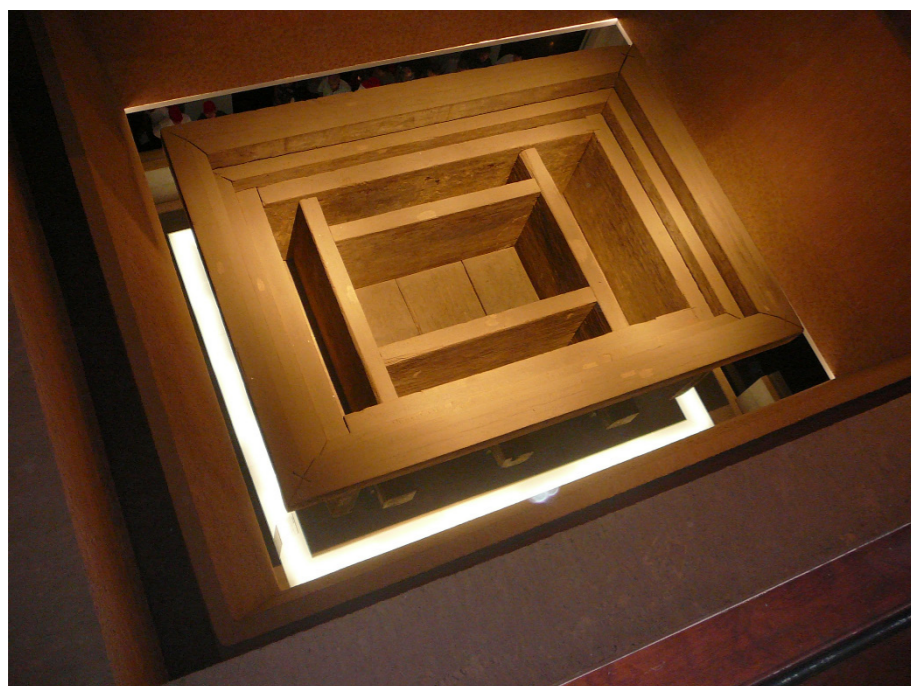
1. galerijní přístup – vystavení „krásných“ předmětů, zvýraznění individuality předmětu
2. didaktický (muzejní) přístup – lineární, chronologický postup od - do, vystavení předmětů, doplněné mapkami, nákresy texty, někdy i moderní technikou apod. (naprostá většina stávajících expozičních); může (tedy nemusí) docházet k modifikacím:
  - o theatristický přístup (Muzeum V. Majakovského, částečně Ohně Moskvy – obě v Moskvě)
  - o asociativní přístup – poměrně vzácné (Stockholm – expozice Historie Švédska)
  - o multimediální show (Hnězdno)
3. expozice „in situ“ (památkářské) .

S jistým typem „in situ“ (v širším slova smyslu) přístupem se můžeme setkat v čínském městě Changsha.

### *Changsha, The Hunan Provincial Museum (2008)*

Muzeum provincie Hunan je ohromná moderní budova, otevřená v roce 1999 a umístěná na dobře přístupném místě ve městě. Zde se nachází více samostatných archeologických expozičních.

Bronzy z období dynastií Shang a Zhou. Jedná se o klasické předvádění předmětů jako uměleckých artefaktů, v kvalitních vitrinách s vhodně potlačeným osvětlením. Obdobně je pojata expozice keramiky, s nejstaršími nálezy z období neolitu. Také expozice Deset hlavních archeologických nálezů v provincii Hunan, začínající paleolitem, nepřekračuje obvyklé vystavení vzácných předmětů.



**Obr. 70 Changsha, The Hunan Provincial Museum Pohled z nejvyššího ochozu do modelu hrobky**

Jednoznačně nejkvalitnější je expozice Cultural Relics from Mawangdui, což je rozsáhlá prezentace tří hrobek z období dynastie Han (Chan), která v Číně vládla v letech 206 př. n. l. až 220 n. l., odkrytých v Mawangdui v letech 1972-1974. Tento nález je někdy považován za jeden z největších archeologických objevů 20. století.

Nalezeno zde bylo více než 3000 předmětů (zbraně, šperky, hudební nástroje, nádobí, hedvábné funerální peníze, figuríny tanečniců, bambusové a dřevěné návleky, písemnosti, lakované skříňky a vázy, textil apod.). Velké množství nalezených předmětů je v muzeu vystaveno a jejich různorodost

podává vcelku plastický obraz o životě v období této dynastie, zejména její nobilitě. Originální je architektonické řešení expozice. Jde o třípodlažní expozici, jakoby zvětšenou samotnou hrobku, kde z nejvyššího patra lze nahlédnout dovnitř a následně si hrobku projít. Dolní patra pak jsou věnována prezentaci bohatých nálezů z hrobek. Jedná se o velmi dobré přizpůsobení architektury muzea a hlavně expozice vystavenému tématu.

Unikátním nálezem bylo zachované ženské tělo s elastickou pletí a zářivými vlasy, které je vystaveno v obdélníkové vitrině (rakvi) z plexiskla. Žena je v expozici spodobněna figurínou v životní velikosti (156 cm na výšku) v maximální snaze o postizení pravděpodobného oblečení, šperků, účesu apod.



**Obr. 71 Changsha, The Hunan Provincial Museum**

Malý, ale dostatečný prostor je věnován samotnému archeologickému odkrytí nálezu a jeho enormnímu ohlasu ve světovém tisku v 70. letech. Jediným „nenálezem“ v expozici je model sluneční soustavy, vytvořený však podle dávných znalostí čínských astrologů.

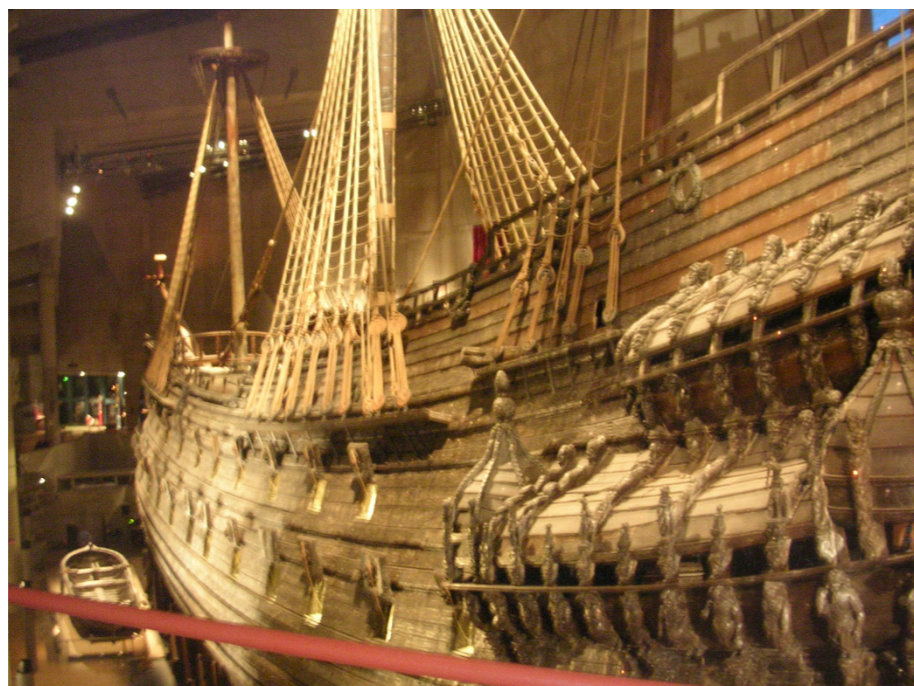
Expozice je sice statická a vlastně především objektově orientovaná. Zde vystavené předměty jsou však vlastně integrálními „poklady“, nálezy, které skutečně patří k sobě, byly nalezeny v jednom prostoru, byly součástí pohřební výbavy. Střídmé užití figurín vhodně dotváří dojem skutečnosti i pro laika. Velmi kvalitní tištěné průvodce či zóny odpočinku pro návštěvníky jsou samozřejmostí. Návštěvnost velké části čínských (i tajvanských) muzeí zcela překračuje střeoevropskou realitu.

Pokud bychom sledovali vývoj výstavnictví muzeí, můžeme konstatovat nejméně ten jev, že postupně se zmenšuje počet vystavených exponátů. Sály přeplněné předměty, bez jakéhokoli kontextu, tolik charakteristické pro přelom 19. a 20. století jsou již našťastí minulostí. Někdy se dokonce setkáváme s expozicí jednoho nebo jednoho hlavního exponátu, jako můžeme vidět třeba ve stockholmském Vasa museum, ve wellingtonském Plimmers Ark nebo v Městském muzeu v Lublani.



Stockholm, Vasa museet (2007)

Za netradiční příklad ve své podstatě archeologického muzea můžeme považovat Vasa museum ve Stockholmu. Loď Vasa měla být reprezentativním plavidlem švédského krále Gustava Adolfa. Potopila se však hned při své první plavbě v srpnu 1628, a to ještě ve stockholmském přístavu. V roce 1961 byla vyzvednuta na břeh, zrestaurována a nyní slouží jako hlavní exponát v rozsáhlé budově, která představuje život námořníků a další historické souvislosti 17. století. Součástí expozice, jedné z nejnavštěvovanějších v celém Švédsku, jsou i předměty získané podmořskými archeologickými výzkumy. Expozice je působivá svojí částečně „in situ“ povahou, exponáty ve vitrínách však působí poněkud staticky. Expozice je doplněna počítačovými terminály, kde si návštěvník může „postavit“ loď ze 17. století a „plavit“ se na ní.



Obr. 72 Stockholm, Vasa museet

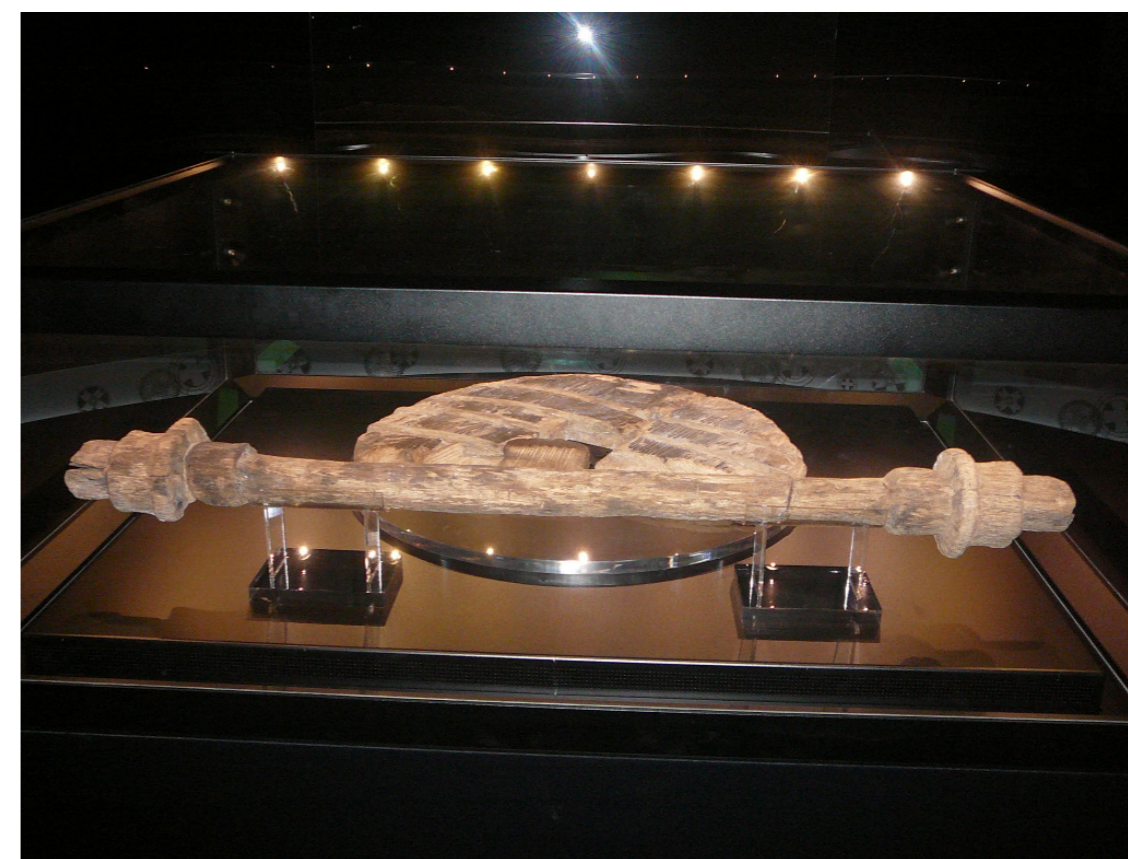
Wellington, Plimmers Ark (2006)



Obr. 73 Wellington, Plimmers Ark

Wellingtonu, nákresy domu, kde je loď nyní umístěna. Expozice textem představuje osobu Johna Plimmera, jak byla loď vyrobena apod. Na panelech je množství textů i fotografií z archeologického výzkumu lodě.

Velmi dobře připravená je prezentace údajně nejstaršího kola na světě (Městské muzeum v Lublani).



Obr. 74 Městské muzeum v Lublani

Zcela opačným směrem se vydalo rožňavské Banické múzeum, které v roce 1999 zpřístupnilo expozici s názvem Prezentačný múzejný depozitár. V několika místnostech je k vidění na 4000 předmětů, bez jediné popisky či vysvětlujícího textu, řazené podle materiálu.



Obr. 75 Rožňava, Banické múzeum

Kontext zcela absentuje, a pokud vzniká, tak spíše nežádoucí (uniforma z roku 1848 doplněná kulometem z pozdějšího období).





Obr. 76 Rožňava, Banické muzeum

V této souvislosti je třeba si položit otázku. Mají být veřejnosti zpřístupněny i skutečné depozitáře? Domnívám se, že ve výjimečných případech ano. Lidé přirozeně touží vidět zázemí, místa kam se nesmí a poznávat s tím spojené „tajemno“. Ale provozovat depozitáře s pevně stanovenou návštěvníckou dobou, jako to dělá třeba islandské Reykjanes Heritage Museum, považuji za diskutabilní. Tento přístup totiž podporuje zažitou představu: muzeum – skladiště.



Obr. 77 Reykjavík, Reykjanes Heritage Museum

Jaké jsou tedy současné trendy muzejního výstavnictví a nejčastější chyby při tvorbě muzejních expozic a výstav?

- Pokud bychom chtěli co nejstručněji vyjádřit současné moderní trendy muzejního výstavnictví, pak bychom asi mohli užít slovo kontextuálnost a dále pak slovo narace (mikro-příběh). Tvůrce muzejní expozice si musí uvědomit, že každý náš exponát má rozdílnou komunikační schopnost. Vhodný je posun od vysvětlení (jak rozumět) směrem k instrukci (jak užívat). Téma života třeba v neolitu zdaleka není totéž jako přehledka nálezů z této doby. Proto nekontextuálnost považuji za jednu z nejzákladnějších chyb muzejních expozic.

- Někdy se dopouštíme chyb už při stanovení našich základních cílů. Namísto představení konkrétní doby v daném regionu prezentujeme dějiny výzkumů této doby (nejvýraznější v archeologické expozici na Chebském hradu).

- Čím širší téma zvolíme, tím dříve nám většinou „dojde dech“. Nebudeme mít původní, originální či atraktivní doklady pro ono téma. Proto muzea věnovaná světovým náboženstvím či světové architektuře (obě v Taipei) nakonec musí sklouznout k představení notoricky známých symbolů (kříž, Davidova hvězda etc.) a modelu třeba opery v Sydney.

- Další častou chybou je snaha „říci co nejvíce“. Tedy sdělení, že tento nález je z hrobu C12 a jiný v hrobu C42. (Hongkong), což by nemuselo být zcela pochopitelné ani nejednomu profesionálnímu archeologovi. Pro běžného návštěvníka jsou tyto informace naprosto marginální.

- S tím úzce souvisí tzv. „strach z mála (malosti)“, tedy nadměrné užívání tzv. srovnávacího materiálu. Jakoby námi zvolené téma samo o sobě nestačilo a je nutné je stále srovnávat se skutečnostmi jinde. Výrazné v expozici Ostrov Lednický, ale i mnohde jinde.

- Nevhodné texty. Příliš krátké (Poznaň, Madrid), většinou však příliš dlouhé. Je třeba si uvědomit, že vyobrazení užívání předmětu (třeba přeslenu) může být srozumitelnější více než pouhé jedno slovo či naopak sáhodlouhý text. Velmi často se setkáme s tím, že texty jsou psány tak odborným jazykem, že jsou pro návštěvníka značně nejasné. V některých případech pak můžeme nalézt příklady nucené „lidovosti“ textů. Stejný důraz na srozumitelnost musí být kladen na další doprovodná sdělení, jako jsou třeba mapy či grafy, které jsou často mechanicky přejímány z odborného tisku.

- Moderní muzejní výstavnictví se snaží oprostit od rigidního dělení expozic na etnografickou, historickou, přírodovědnou apod., naopak se snaží pojímat vysvětlení světa (a muzejní sbírka není nic jiného než jakýsi obraz světa) v holistickém slova smyslu. Náhorně jsou tyto přístupy vidět třeba v Národním muzeu Te papa Tongarewa v novozélandském Wellingtonu. Častým prvkem expozic zabývajících se živou přírodou je zařazení skutečně živých živočichů (ptáci, ryby apod.), čímž se částečně stírají rozdíly mezi muzeem a zoologickou zahradou. Z hlediska ontického (v souladu s bytím) je živý kapr lepší (pravdivější) zástupce kapra než i ten nejlepší preparát kapra.

- Klíčovým rozhodnutím je, zda scénář koncipujeme jako „velké vyprávění“ (častější u expozic než u výstav) nebo se soustředíme na vybrané nejdůležitější mikrosnímky (Stockholm). Vhodným může být kompromis, tedy představit všechny časové etapy, ale se zdůrazněním mimořádných skutečností. Snahu o prostorovou „vyváženost“ všech časových úseků, významných i těch méně významných, úseků, ke kterým máme dostatek informací (exponátů) i těch, kde výsledky našeho zkoumání jsou dosud slabší, považuji za jednu z velkých chyb mnoha expozic. Takto „vyvážená“ je například expozice v Historickém muzeu v Moskvě, kde klíčové souvislosti (část Ruska je kolébkou nejen Slovanů ale možná i Indoevropanů) se zcela ztrácejí ve velkém množství informací daleko marginálnějšího charakteru.

- Za další neuralgický problém považuji nevyjasněný vztah k využívání techniky, včetně té nejmodernější. Technika je vítaná ve všech oblastech muzejní práce. Poněkud opatrnější musíme být v oblasti muzejní prezentace. I zde je moderní technika vítaná,



některé expozice by bez ní snad ani nemohly být zpřístupněny (Reykjavík 871±2, Te Papa Tongarewa, podzemí Archeologického a historického muzea v Montrealu etc.). Technika však musí být pouze prostředkem k lepšímu představení námi zvoleného tématu a nikoli cílem vedoucím k filmové show, jak bohužel můžeme vidět např. v polském Hnězdu. Ve správném vybalancování užití a neužití moderní techniky vidím jeden z klíčových problémů soudobé muzejní výstavní činnosti.

➤ Bolestivou realitou je neexistence fundované výstavní kritiky.

#### *Cheb, Muzeum Cheb (2008)*

Významnou památkou nejzápadnější části České republiky je Chebský hrad, jedinečná ukázka románské falce. Součástí areálu je i letitá, převážně objektově orientovaná archeologická expozice. Vystavené exponáty jsou doplněny velmi prostými popiskami, model opevnění chebského hradiště na základě výzkumu prováděného v letech 1962 - 1964 nesnese přísnějšího posouzení. Za základní scénářistickou chybu této expozice považují, že není zaměřena na představení konkrétní doby či regionu (což by jistě bylo zajímavé), jak tomu v naprosté většině případů bývá. Expozice představuje historii archeologického výzkumu Chebska, což je něco zcela jiného. Toto téma by jistě bylo přínosné pro publikaci, možná i pro krátkodobou výstavu, ale jako téma stále expozice je mimořádně diskutabilní. Úvodní panel tedy začíná podrobnými informacemi o tom, že A. Czernicki našel v roce 1873 „černé neurčitelné střepy v rašelinisti Soos“, nebo že „J. Hiersche v roce 1929 našel (získal?) střepy z neodborného výzkumu na tvrzi v Mlýnku“. Nelze předpokládat, že by běžný návštěvník o informace tohoto typu projevoval hlubší zájem. Některé exponáty jsou dokonce doplněny pouze popiskou určující, odkud tyto nálezy jsou, a to nejen bez jakéhokoli kontextu, ba dokonce i bez jakékoli datace. Václav Matoušek řadí tuto expozici mezi „expozice bez ideje“ (Matoušek 2000, 458).

Jsem přesvědčen, že odborník v muzeu i návštěvník muzea mají v podstatě stejný cíl, přístup k situaci. Odborníkovi nejde apriorně o nějaký předmět, nález (střep, kostra, stavba apod.). Odborník chce poznat zkoumanou skutečnost, chce svojí prací k tomuto poznání přispět, nalézt nové a vyvrátit neplatné. K tomu používá určité metody, kterými se dostává k novým nálezům, které interpretuje a jejichž prostřednictvím posouvá svoje (potažmo dalších lidí) poznání vpřed. Odborník se touto prací seberealizuje a nachází v ní „krásno“. Návštěvník také chce něco poznat, rozšířit své znalosti, poznání, ale i nechat expozici působit na svoje emocionální já. Zatímco pro odborníka jde o výkon práce, pro návštěvníka muzeí jde spíše o aktivní formu zábavy a poučení. Pro oba, odborníka i návštěvníka je předmět, nález, pouhým prostředkem k něčemu. Za největší nedostatek muzejních expozic vidím ten, že v muzejních expozicích jako by tomu bylo naopak. Jakoby nekonečné řady nálezů doplněných textem (popiskou) byl konečný cíl. V diskusích se nejednou objevují krajní přístupy. Tedy zakonzervovat současný stav, včetně některých dávno již překonaných přístupů nebo se volá po tak nových radikálních přístupech, že jejich případná aplikace v muzejní praxi by vedla k likvidaci muzea v dnešním pojetí. Josef Beneš správně postřehl, že ti, kteří chtějí muzea „odmuzejnit“ (zbavit muzejní sály mrtvolné prázdnoty) a ti, kteří je chtějí „zmuzejnit“, popřípadě „zmuzeologizovat“ (zapojit do života společnosti), chtějí vlastně totéž. (Beneš 1981, 305). Pak se do nekonečna v odborných textech zabýváme „novu muzeologii“ „kritickou muzeologií“ případně „postmuzeem“ či přímo „antimuzeem“. Domnívám se, že nic z toho nepotřebujeme. Smysl pro společnost má kvalitní muzeologie a kvalitní muzeum.

Budoucnost komunikace muzeí jistě bude záviset na dostupných prostorových, technických, personálních a finančních podmínkách. Ale než muzejník vznesne nové požadavky tohoto druhu, musí sám vědět, co a proč chce, aby jeho argumentace byla přesvědčivá. Spoléhat na samozřejmou vypovídací schopnost předmětů umístěných v jakémsi chrámu vědění by bylo bláhové. Muzejní expozice musí být živým mostem pro pochopení návštěvníků, mostem mezi vědeckovýzkumnou základnou a veřejností. Na

druhé straně musí, podle mého názoru, zůstat muzejním produktem. Je nezbytné najít svoje vlastní hřiště, niku, kterou neobsazují jiná kulturně vzdělávací zařízení, tedy vytvářet expozice a na ně navázané programy, které se nebudou suplovat či dublovat s něčím jiným. Naprosto lichá je představa změnit muzeum na multimediální zařízení, tj. nahradit předměty pouze obrazem, počítači či zvuky a videem, to vše řízené z nějakých složitých pultů řídicích jednotek. Na druhé straně vyhýbat se moderní technice by znamenalo ochuzovat právě muzejní výrazové prostředky o nové dimenze. Technika však musí být doplňkem, tam kde požadované sdělení nemůže být vyjádřeno jinak.

Optimálním projevem pak není ani krátká výstava bez výraznějšího odrazu v očích veřejnosti, ani letitá mrtvolná expozice. Protože tvorba muzejní výstavy je velice náročná akce jak po stránce finanční, tak i po personální či časové, je optimální zachovat tento produkt po dobu nejméně několik měsíců, v nejlepším případě ne na jednom místě. Vzhledem k rychlému vývoji jak vědních oborů, tak i výstavních postupů a praktik, nemůžeme veřejnost oslovovat tím samým produktem dlouhé roky. Při přípravě výstavní akce tedy musíme přejít od živelného praktikismu, od individuálního amatérství ke kolektivnímu, vysoce profesionálnímu výkonu a od živelného momentálního nápadu k dlouhodobému plánování, bez nadsázky, k promyšlené strategii.

Pro optimální vývoj v této oblasti je nezbytný:

- širší a kvalitnější výukový program pro pracovníky muzeí, v tomto případě však nejen pro kurátory, ale i pro výtvarníky, pracovníky public relations a v neposlední řadě management
- široká produkce a dostupnost kvalitní domácí literatury, včetně skript, překlady kvalitních děl ze zahraničí
- vypracovaná výstavní kritika, možnost diskuse nad tím, co se podařilo a co je diskutabilní
- hluboká analýza působnosti expozic na různé skupiny návštěvníků.

Většinu expozic můžeme zařadit mezi tzv. objektové (formalistické), tento přístup prezentace je nepochybně snazší než jiné. Předložený text nabízí řešení složitější, snad ani ne tak po stránce finanční, ale náročnější na nápad, kreativitu, čas a sílu dotáhnout věci do samého konce. Je nepochybné, že v jistých aspektech se funkce muzea zužují. Jestliže před 60-ti lety prostá informace „takto vypadá bronzová dýka“ byla dosažitelná převážně jen v muzeích, dnes je situace diametrálně odlišná. Internet či moderní telefony nám poskytují nekonečné množství fotek i popisů předmětů „muzejního typu“. To však neznamená, že muzea mají dělat méně. Naopak, do uvolněného prostoru je třeba se „natáhnout“ jiným produktem než je prosté vystavení předmětu. Jakým způsobem, na to se snaží odpovědět tato kniha. Před více jak sto lety Alfréd Lichtwark napsal, že pokud se muzea budou přizpůsobovat, nezkažení. Jeho slova platí dodnes.



## Použitá literatura

- Adolfsson, G. – Lundström, I. 1991: Staccato in space, a medium and its message. In: The Language of Exhibitions, Vevey: Musée de l'Alimentation, 21–23.
- Ananjev, V. 2010: K 105. výročí narození Jiřího Neustupného. Neznámé dopisy z archivu Státní Ermitáže, Muzeum Muzejní a vlastivědná práce 2, 3–9.
- Bahn, P. 2007: Archeologie: průvodce pro každého. Praha: Dokořán.
- Beneš, J. 1981: Muzejní prezentace. Praha: Národní muzeum.
- Beneš, J. 1990: Zkoumání návštěvnosti a působnosti muzeí jako překlad zvyšování podílu na kulturním životě. In: V. Tkáč (ed.), Muzeum a publikum, Opava: Slezské muzeum Opava, 67–80.
- Beneš, J. 1997: Kritika muzejních výstav z hlediska muzeologického. In: Muzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?, Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 9–17.
- Beneš, J. 1997: Základy muzeologie. Opava.
- Beneš, J. 2006: Proč potřebujeme kritiku muzejních výstav. In: I. Chovančíková (ed.), Kritika muzejní výstavní tvorby, Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 10–13.
- Bezzubova O. V. 2004: Teória muzejnej komunikacji kak model sovremenno obrazovatelnogo processa. In: S. I. Dudnik (ed.), Komunikacija i obrazovanie 6, Sankt Petersburg: Sankt –Peterburgskoje filozofskoje občestvo, 418–427.
- Bondy, E. 2005: Ontológia a informácia [online]. [Cit. 2011-05-16]. Dostupné z www: [html/infos2000/5.htm](http://html/infos2000/5.htm)
- Boženek, K. 1997: Problémy výuky muzejní prezentace. In: Muzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?, Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 40–43.
- Bunčák, J.: 2002: Sociologické poznatky v marketingu a práci s veřejností. In: Múzeum v spoločnosti, Bratislava : Slovenské národné múzeum - Národné múzejné centrum, 2002. S. 7-28
- Cameron, D. 1968: Viewpoint: The museum as a communication system and implications for museum education, Curator 11 (1), 33–40.
- Čačka, O. 1996: Příspěvek k psychologii muzejní práce. In: Muzea a návštěvníci aneb Jsou návštěvníci v muzeích vítáni či na obtíž? Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 33–36.
- Čačka, O. 1997: Některé výchovné aspekty muzejně-prezentační komunikace. In: Muzea a návštěvníci aneb Je výstava zábava či otrava? Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 18–23.
- Dabal, J. 2005: Mechanism of Public Relations in Poland Archeology. In: Z. Křenková a kol. (ed.), Veřejná archeologie, Praha: Veřejná archeologie, 91–94.
- Dean, D. 1996: Museum exhibiton: Theory and practice. London - New York: Routledge.
- Desvallées, A. ed. 2009: Museology: Back to basics, ICOFOM Study Series 38. Mariemont: Musée royal de Mariemont.
- Desvallées, A. – Mairesse, F. ed. 2010: Concepts clés de muséologie. Paris: Armand Colin.
- Desvallées, A. – Mairesse, F. ed. 2011: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Colin.
- Dolák, J. 2004: Nová muzeologie a ekomuzeologie, Věstník Asociace muzeí a galerií České republiky 1, 11–16.
- Dolák, J. 2008: Nepřeháníme to občas s tou konzervací? In: Muzea, památky a konzervace, Brno: Technické muzeum v Brně, 193–194.
- Dolák, J. 2008a: A Museum is the Reality. In: Museums, museology and global communication, ICOFOM Study Series 37, Changsha: ICOM, 115–121.
- Dolák, J. 2008b: K některým obecným aspektům tvorby muzejních expozic. In: I. Chovančíková (ed.), Muzejní výstavní tvorba, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 87–93.

- Dolák, J. 2009: Neprofesionalita jako program? In: J. Dolák (ed.), Muzeologie na začátku 3. tisíciletí – Museology at the Beginning of the 3rd Millennium, Brno: Technické muzeum v Brně, 28–34.
- Dolák, J. 2009a: Some remarks on museum terminology. In: A. Desvallées, F. Mairesse (ed.), Museology: Back to Basics, ICOFOM Study Series 38, Morlanwelz: Musée royal de Morlanwelz, 199–208.
- Dolák, J. 2009b: Expozice jako prostředek muzejní komunikace. In: A. Komárková – M. Buriánková (ed.), Muzeum a změna III., Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 59–67.
- Dolák, J. 2011: Digitalizace sbírek z pohledu muzeologie In: Muzea, autorský zákon a digitalizace. Praha : Asociace muzeí a galerií České republiky, 74–78
- Dolák J. 2014: Komunikace, marketing a public relations v muzeu. In: Základy muzejní pedagogiky. Studijní texty, Brno, Moravské zemské muzeum, 77–89.
- Dolák J. 2014a: Dokumentace současnosti a nedávné historie. Metodologie. Domácí a zahraniční přístupy. In: Muzeum a změna IV. Praha, Asociace muzeí a galerií České republiky, s. 16–19.
- Douša, P. 2008: Text ve výstavě, Múzeum 1, 11–13.
- Douša, P. 2008a: Text ve výstavě. In: I. Chovančíková (ed.), Muzejní výstavní tvorba, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 24–30.
- Dru, J. M. 2006: Změňte pravidla byznysu ve svůj prospěch: Metoda disruption. Praha: Grada.
- Dukelskij, V. J. 2010: Muzejnaja komunikacija: modeli, technologii, praktiky. Moskva.
- Dvořáčková, R. 2011: Současné expozice Pavilonu Anthropos a muzea Dolní Věstonice. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. práce.
- Fajkus, B. 1997: Současná filosofie a metodologie vědy. Praha: Filosofia.
- Filla, K. 2006: Metodické problémy filmové kritiky. In: Kritika muzejní výstavní tvorby. Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 18–21.
- Foret, M. 1994: Komunikace s veřejností. Brno: Masarykova univerzita v Brně.
- Fridrich, J. – Rulf, J. 1994: Studium českého pravěku v letech 1969–1994, Archeologické rozhledy XLVI, 505–526.
- Fuchs, M. 1999: Textualising Culture: Hermeneutics of Distanciation. In: The contemporary study of culture, Wien: Turia, 145–156.
- Gadamer, H. G. 1994: Problém dějinného vědomí. Praha: Filosofia.
- Gascione, L. 2007: Text Messages, Museum practice magazine 39, 51.
- Herreman, Y. 2004: Display, Exhibits and Exhibitions. In: P. Boylan (ed.), Running a museum: A Practical handbook, Paris: ICOM, 91–103.
- Hofmanová K. 1997: Co si myslí návštěvník muzejních výstav. In: Muzea a návštěvníci aneb Je výstava zábava či otrava, Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 44–46.
- Hooper–Greenhill, E. 1999: Communication In Theory And Practice. In: E. Hooper–Greenhill (ed.), The Educational Role Of The Museum. London: Routledge, 28–43.
- Hořínková–Kouřilová, L. 2006: Příspěvek k recepci a roli hermeneutiky v informační vědě. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. práce.
- Chenhall, R. G. 1981: Katalogizace muzejních sbírek ve věku počítačů. Praha.
- Josef, J. 2010: Úvod do preventivní konzervace. In: Úvod do muzejní praxe, Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 161–244.
- Kačárek, L. – Ragač, R. – Tišliar, P. 2013: Múzeum a historické vedy. Krakov : Spolok Slovákov v Poľsku.
- Kačárek, L. – Tišliar, P. 2013: Múzejné exkurzie vo vyučovaní : minulosť a súčasný stav na Slovensku. In: Museologica Brunensia, 3/2013, s. 10–15.
- Kačárek, L. – Tišliar, P.: 2014: Výučba múzejnej pedagogiky v študijnom programe Muzeológia a kultúrne dedičstvo na FiF UK v Bratislave – teória a prax. In: Muzeológia a kultúrne dedičstvo, č. 1/2014, s. 73–91.
- Kačárek, L. 2014: Slovenské múzejníctvo v 19. a 20. storočí. In: Studia Academica Slovaca 43. Bratislava : UK, 2014, s. 231–245.
- Kesner, L. 2003: Expozice jako prostor. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 2002–2003, Brno: Moravská galerie, 92–107.



Kesner, L. 2005: Marketing a management muzeí a památek. Praha: Grada.

Kraus, R. 2008: Archeologie v expozicích Moravského zemského muzea, Jihomoravského muzea ve Znojmě, Regionálního muzea v Mikulově, Masarykova muzea v Hodoníně, Vlastivědného muzea v Olomouci, Muzea Těšínska, Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně a Slovákého muzea v Uherském Hradišti. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. práce.

Kynčl, J. 2002: Muzeum: „čím muzeum chce být?“ Brno: Vysoké učení technické. Zkrácená PhD. Thesis.

Lalkovič, M. 2005: Typológia muzeí. Banská Bystrica.

Lamač, M. 1989: Myšlenky moderních malířů: od Cézánna po Dalího. Praha.

Majstrovskaja, M. T. 1997: Muzejnaja ekspozicija. Teorija i praktika. Iskusstvo ekspoziciji. Novyje scenarii i koncepci. Na puti k muzeju XXI. veka. Sbornik naucnych trudov.

Machlina S. T. 1997: *Semiotičeskij akcent muzejnoj ekspoziciji*. In: N. I. Sergejeva (ed.): Muzej v sovremennoj kulture. Sbornik naucnych trudov. Sankt-Peterburg, 109–119.

Marešová, Ž. 2011: Trojí pojetí muzejního předmětu v teoretické muzeologii. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. Práce.

Maroević, I. 1998: Introduction to museology: the European approach. München: Verlag Dr. Christian Müller-Straten.

Maroević, I. 2002: What is it that we are presenting in a museum: objects or ideas? In: H. K. Viereg (ed.), *Museology and Presentation: Original or Virtual?*, ICOFOM Study Series 33b, Zagreb: ICOM, 74–78.

Maroević, I. 2004: Into the World of Cultural Heritage: Museology – Conservation – Architecture. Petrinja: Matica Hrvatska Ogranak Petrinja.

Matoušek, V. 2000: Archeologické muzejní expozice v Čechách jako odraz koncepce studia pravěku a středověku, *Archeologické rozhledy* 3, 453–463.

Maure, M. 1995: The exhibition as Theatre -- on the Standing of Museum Objects. In: *Nordisk Museologi*, Arhus: Aarhus universitet, 155–168.

McManus, P. 2000: *Archaeological Displays and the Public*. London: Archetype Publications.

Mensch, P. van 1988: Present trends in museum work, especially with regard to preservation and communication. Nepublikovaný text pro ISSOM.

Mensch, P. van 1992: *Towards a methodology of museology*. Zagreb: University of Zagreb. PhD thesis.

Mensch, P. van 2000: *Muzeológia ako vedecký základ pre múzejnú profesiu*. In: *Museologica I/2000*, Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 31–36.

Michajlovskaja, A. I. 1978: *Architekturno-chudožestvennoje resenie ekspozicij i primenennie audiovizualnych sredstv v muzejach*. Moskva.

Mikuláščík, M. 2003: *Komunikační dovednosti v praxi*. Praha: Grada.

Nazor, O. 2006: *Suceso y método: Cómo cuentan la historia los museos de historia*. In: H. K. Viereg a kol. (ed.), *Museology and History*, ICOFOM Study Series 35, Munich and Alta Gracia: ICOM, 399–402.

Neal, A. 1976: *Exhibits for the Small Museum: A Handbook*. Nashville.

Nekuža, P. 2008: *Krátkodobé výsavy Technického muzea v Brně v roce 2006 a 2007*. In: I. Chovančíková (ed.), *Muzejní a výstavní tvorba, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně*, 70–86.

Neustupný, J. 1950: *Otázky dnešního muzejnictví*. Praha.

Novák, O. 2009: *Vybrané archeologické expozice na Vysočině*. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. práce.

Novikova G. L.– Kytasov, P. A. 2006: *Muzej archeologii Moskvy: Putevoditel*. Moskva.

Oliva, M. 2005: *Civilizace moravského paleolitu a mezolitu*. Brno.

Osolsobě, I. 1997: *Svatý Augustin a kníže Potěmkin*. In: *Muzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?*, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 35–39.

Osolsobě, I. 2002: *Ostenze, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host.

Osolsobě, I. 2007: *Principia parodica: totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Akademie múzických umění.

Parker H. W. 1963: *The museum as a communication system*, *Curator* 6, 350–360.

Pasquali, A. 1997: *Moral Dimension of Communication*, In: C. Christians – M. Traber: *Communication Ethics and Universal Values*, London- New-Delhi, 24–45.

Pšeničnaja S. V. 2001: „Muzejnyj jazyk“ i fenomen muzeja. In: *V diapazoně gumanitarnogo znanija: Sbornik k 80 letiu profesora M. S. Kagana, Seria “Mysliteli“ vypusk 4*, Sankt Petersburg: Sankt-Petěrburgskoje filosofskoje občestvo, 233–242.

Reifová, I. ed. 2004: *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál.

Rusconi, N. 2002: *Los Museos y las nuevas tecnologías: inmersión, navegación o interacción?*. In: H. K. Viereg (ed.), *Museology and Presentation: Original or Virtual?*, ICOFOM Study Series 33b, Zagreb: ICOM, 83–88.

Rutar, V. 2011: *Teoreticeskyje osnovy muzeologiceskoj terminologii. Voprosy muzeologii* 2 (4), Sankt-Peterburk, 37–44.

Rybecká, M. 2008: *Specifika muzejně výstavní kritiky*. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. diplom. práce.

Sapanža, O. S. 2008: *Metodologija teoretičeskogo muzevedenija*. Sankt-Peterburk: Izdatelstvo RGPU im. A. I. Gercena.

Sergejeva, N. I. ed. 1997: *Muzej v sovremennoj kulture. Sbornik naucnych trudov*. Sankt-Peterburg.

Shannon, C. E. 1948: *A Mathematical Theory of Communication* [online]. [Cit. 2011-05-05]. Dostupný z www: <http://plan9.bell-labs.com/cm/ms/what/shannonday/shannon1948.pdf>.

Schärer, M. R. 1996: *Museology: The Exhibited Man/ Thing Relationship – A new Museological Experiment*. In: časopis *Museum management and Curatorship*, vol 15, No 1, 9–20.

Schärer M. R. 2003: *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*. München.

Scheiner, T. 1999: *The exhibition as a communication process, přednáška pro ISSOM*. Nestránkováno

Scheiner, T. 2002: *The Exhibition as Presentation of Reality*. In: H. K. Viereg (ed.), *Museology and Presentation: Original or Virtual*, ICOFOM Study Series 33B, Zagreb: ICOM, 94–102.

Sklenář, K.: *Archeologie a veřejnost – archeologie pro nearcheology* [online]. [Cit. 2011-04-05]. Dostupné z www: <http://www.archeologicke.misto.cz/clanky/sklenar/sklenar.htm>.

Sklenář, K. 1998: *Archeologické expozice Národního muzea: z Čech do Evropy a zpátky?*, *Muzejní a vlastivědná práce* 1, 15–30.

Stránský, Z. Z. 1983: *Metodika muzejně prezentační komunikace*, *Časopis Moravského muzea – Acta Musei Moraviae. Vědy společenské – Scientiae sociales LXVIII*, 193–194.

Stránský, Z. Z. 1984: *Úvod do studia muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita.

Stránský, Z. Z. 1992: *De museologia: metateoretická studie k základům muzeologie jako vědy*. Brno: Masarykova univerzita. Nepubl. habilitační práce.

Stránský, Z. Z. 1995: *Teorie komunikace a komunikačně informační exploze. Studijní materiály pro ISSOM*, nepublikováno, 1-10.

Stránský, Z. Z. 2000: *Úvod do studia muzeologie*. Brno.

Stránský, Z. Z. 2001: *Reliktní skutečnost a poznávací doména archeologie aneb archeologie a muzeologie po padesáti letech analýzy*. In: *50 let archeologických výzkumů Masarykovy univerzity na Znojemsku – 50 Jahre archäologischer Forschungen der Masaryk-Universität im Gebiet von Znaim*, Brno: Masarykova univerzita, 311–316.

Stránský, Z. Z. 2005: *Archeologie a muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita.

Stránský, Z. Z. 2008: *Muzea v kontextu kyberkultury*, *Múzeum* 1, 6–10.

Stránský, Z. Z. 2008a: *Teoretická báze muzejního výstavnictví*. In: I. Chovančíková (ed.), *Muzejní výstavní tvorba, Hodonín: Muzejní výstavní tvorba*, 4–11.

Stuchlíková A. *v tisku*: *Výstava pro všechny – nedostížitelný ideál nebo realizovatelný koncept?*



Su, D. 2008: Museum, Museology : Be cautious of the Technology Doctrine. In: Museums, Museology and Global Communication. ICOFOM Study Series 37, Changsha: International Council of Museums, 17–19.

Svanberg, F. – Wahlgren, K. H. 2007: Publick archeologi. Lund: Nordic Academic Press.

Swiecimski, J. 1987: Exponat a przedmiot muzealny. Proporzycja nowego rozumienia pojecia eksponatu muzealnego. Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opubuscula Musealia, 99–117.

Swiecimski, J. 1988: The kontent and form in museum exhibition: the problem of their mutual relation and the designer's responsibility for their accuracy, Museological News 11: Bulletin of the International Committe of ICOM for Museology, 219–255.

Swiecimski, J. 1991: Truth and Untruth in the museum exhibitions. Tymieniecka A. T. (ed): Analecta Husserliana, Vol XXXVII, Kluwer Academic Publisher, 343–365.

Swiecimski, J. 1996: O metodyce budowania wystaw w muzeach przyrodniczych: scenarius - dyspozycja wstepna-projekt-kosztorys-realizacja, Przegląd zoologiczny XL, 3–4, 269–280.

Szemere, A. ed. 1978: The problems of Contents Didactics and Aesthetics of Modern Museum Exhibitions, Budapest.

Šamanová, G. – Škodová, M. – Vinopal, J. 2006: Obraz vědy v českém veřejném mínění. Praha: Sociologický ústav AV ČR.

Šebek, F. 2014: Pismo a texty v muzejním výstavnictví. In: Muzejní výstavnictví. Učební texty nástavbového kurzu Školy muzejní propedeutiky. Asociace muzeí a galerií České republiky. Asociace muzeí a galerií České republiky, Praha, 139–151.

Šobáňová, P. 2012a. Edukační potenciál muzea, Olomouc, Univerzita Palackého Olomouc.

Šobáňová, P. 2012b. Muzejní edukace. Olomouc, Univerzita Palackého Olomouc.

Šobáňová, P. 2014a: Muzejní expozice jako edukační médium. 1. svazek. Přístupy k tvorbě expozic a jejich inovace. Olomouc. Univerzita Palackého v Olomouci.

Šobáňová, P. 2014b: Muzejní expozice jako edukační médium. 2. svazek. Výzkum současných českých expozic. Olomouc. Univerzita Palackého v Olomouci.

Škurko A. I. 2007: Gosudarstvennyj instorieskij muzej. Moskva.

Šuleř, P. 1997: Jak mluví expozice aneb Vizír efekt. In: Muzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 4–6.

Taborsky, E. 1990: The discursive object. In: S. M. Pearce (ed.), Objects of Knowledge: New research in museum studies. London: Continuum International Publishing Group, 50–78.

Tkáč, V. 1986: Třídění a terminologie vyjadřovacích prostředků v muzejní prezentaci, Muzeologické sešity X, 49–58.

Tkáč, V. 1990: An Explicative Glossary of Terms of Research of the Museum Public – Výkladový slovník termínů k výzkumu vztahu muzea a publika. In: V. Tkáč (ed.), Muzeum a publikum, Opava: Slezské zemské muzeum Opava, 37–66.

Todorov, T. 1998: Zneužívání paměti. In: Cahiers du Ceres 13, Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti, Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 91–98.

Tomolová, V. 2008: Jak je důležitá organizace a řízení výstavy. In: I. Chovančíková (ed.), Muzejní výstavní tvorba, Hodonín: Muzejní výstavní tvorba, 35–40.

Tsuruta, S. 1984: Proposal for the Museum Material: Environment System. In: V. Sofka (ed.), Collecting today for tomorrow, ICOFOM Study Series 06, Leiden: ICOFOM, 29–39.

Veselská, D. 2006: Nedostatek kritiky: aktuální problém muzejní výstavní tvorby? In: I. Chovančíková (ed.), Kritika muzejní výstavní tvorby, Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 4–9.

Waidacher, F. 1999: Průvodce všeobecné muzeologie. Bratislava.

Weil, S. E. 1988: The Proper Business of the Museum: Ideas or Things?, Museological news 11: Bulletin of the International Committee of ICOM for Museology, 257–277.

Zaks, A. B. 1982: Expozicionnaja rabota v muzejach. Moskva.

Zavřel, P. 1996: Pravěk jižních Čech: Průvodce expozice jihočeských muzeí. Praha.

Žák, J. 1996: Postavení muzeí mezi kulturními institucemi: poznatky z výzkumu lokální kultury. In: Muzea a návštěvníci aneb Jsou návštěvníci v muzeích vítáni či na obtíž? Hodonín: Masarykovo muzeum Hodonín, 11–12.

Žalman, J. 2006: Jakou cenu mají a kolik nás stojí muzejní sbírky, Věstník AMG 6, 12–13.

Žalman, J. 2014: Psychologie vnímání a muzejní výstavnictví. Úskalí muzejních výstav z pohledu návštěvníků. In: Muzejní výstavnictví. Učební texty nástavbového kurzu Školy muzejní propedeutiky. Asociace muzeí a galerií České republiky. Asociace muzeí a galerií České republiky, Praha, 120–138.

1982: Tvorba muzejních expozic a výstav: sborník materiálů z celonárodní konference v Opavě 17. - 19. XI. 1981. Opava: Slezské muzeum Opava.





© PhDr. Jan Dolák, PhD.

*Muzeum a prezentace*

Vydavateľ: Muzeológia a kultúrne dedičstvo, o.z., Bratislava 2015

Recenzovali: Prof. PhDr. Pavol Tišliar, PhD. a Mgr. Petra Šobáňová, PhD.

Rozsah: 116s. (9,7 AH)

ISBN 978-80-971715-8-2

EAN 9788097171582