

Obsah

2 Editorial

3 *tematické studie*

3 Asijské umění a umělecké řemeslo ve sbírce Západočeského muzea v Plzni*
Jindřich Mleziva

15 Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace*
Iva Knobloch

25 *zprávy*

25 Hearstův hrad. Kalifornský sen v záři evropské umělecké tradice*
Markéta Jarošová

38 Ohlédnutí za první štací výstavy Račte vstoupit do divadla
Markéta Trávníčková

48 Díky muzeu mohou moderním dějinám rozumět i malé děti
Zdeňka Kulhavá, Barbora Hoduláková

61 *semináře a konference*

61 Zpráva z muzeologického semináře Muzeum a etika
Michaela Smidová

63 Správa z konference ALMS Conference 2019 v Berlíně: "Queering Memory - Arts - Archives - Audiences"
Michal Mako

66 *abstrakty publikovaných článků v němčině*

66 Das Hearst Castle. California Dream im Schein der europäischen Kunsttradition

66 Der Tschechischer Werkbund: Museum als Plattform der Modernisierung

66 Asiatische Kunst und Handwerk in den Sammlungen des Westböhmisches Museums in Pilsen

*recenzované příspěvky

Contents

2 Editorial

3 *thematic studies*

3 Asian Art and Craft in the Collections of West Bohemian Museum in Pilsen*
Jindřich Mleziva

15 The Association of the Czechoslovak Werkbund: Museum as a platform of modernization*
Iva Knobloch

25 *news*

25 The Hearst Castle. California Dream in the Glow of European Artistic Tradition*
Markéta Jarošová

38 Looking Back at the First Stand of the Exhibition "Please Enter Our Theatre"
Markéta Trávníčková

48 Thanks to the Museum, Even Young Children Can Understand Modern History
Zdeňka Kulhavá, Barbora Hoduláková

61 *seminars and conferences*

61 Report from the Museological Seminar "Museum and Ethics"
Michaela Smidová

63 Report from the ALMS Conference 2019 in Berlin: "Queering Memory - Arts - Archives - Audiences"
Michal Mako

66 *abstracts of published articles in german language*

66 Das Hearst Castle. California Dream im Schein der europäischen Kunsttradition

66 Der Tschechischer Werkbund: Museum als Plattform der Modernisierung

66 Asiatische Kunst und Handwerk in den Sammlungen des Westböhmisches Museums in Pilsen

*peer-reviewed articles

Muzeum

Vážení a milí čtenáři, dostává se vám do rukou první číslo 57. ročníku časopisu *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*. Aktuální číslo opět prezentuje odborné příspěvky věnující se různým oblastem muzejní práce, ať už v rámci českých institucí, mezinárodní spolupráce, nebo inspirace ze zahraničí.

V uplynulém roce, který se nesl ve znamení osmičkových výročí, bylo v českém muzejnictví nepochybně nejočekávanější událostí znovuotevření zrekonstruované Historické budovy Národního muzea u příležitosti stého výročí založení Československa s doprovodnou výstavou ve spolupráci se Slovenským národním muzeem. Jak ukončení několikaleté rekonstrukce dominanty Václavského náměstí, tak i výstava se těšily velké přízni návštěvníků i médií. Zdeňka Kulhavá a Barbora Hoduláková z Národního muzea ve svém příspěvku o doprovodném programu pro školní mládež k *Česko-slovenské / Slovensko-české výstavě* ilustrují, že téma česko-slovenské spolupráce rezonuje i u generace, která společný stát Čechů a Slováků již neměla příležitost zažít.

V roce 2019 se již pozornost české odborné obce obrací zpátky k aktuálním teoretickým i praktickým tématům v oblasti muzejnictví, která jsou předmětem diskurzu u nás i v zahraničí. Číslo otevírají dvě odborné studie, a i když se obě zabývají uměním, jejich téma se liší zeměpisně i časově. Jindřich Mleziva ze Západočeského muzea v Plzni představuje významnou sbírku asijského umění a uměleckého řemesla. Tato sbírka byla v instituci, kde autor působí jako vedoucí Uměleckoprůmyslového oddělení, založena již na konci 19. století a nyní jsou její akvizice ze všech koutů kontinentu součástí stálé expozice. Příspěvek Ivy Knobloch, kurátorky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, se vrací na začátek minulého století. Sleduje vývoj a činnost Svazu

československého díla a roli, kterou toto uskupení hrálo v rozvoji českého uměleckoprůmyslového muzejnictví, stejně jako v rozvoji a modernizaci designu obecně.

Aktuálními otázkám muzejnictví a výstavnictví se i v roce 2019 věnoval nespočet domácích i zahraničních konferencí, seminářů nebo workshopů. Muzeologický seminář *Muzeum a etika*, pořádán Masarykovým muzeem v Hodoníně, vytvořil prostor pro otevření hned několika z těchto témat. Příspěvky nezřídka vzbudily živou diskuzi, která má potenciál pokračovat v odborném prostoru. Jednou z oblastí, jež se zejména v americké a západoevropské muzejní obci dostávají do popředí, ale u nás se jim zatím nedostává zřetelnější reflexe, je queer a LGBT+ historie, reprezentace a role muzeí v diskuzi mezi sexuálními menšinami a většinovou komunitou. Michal Mako podává zprávu z konference konané v Berlíně, jejímž středem zájmu byly queer historie a umění, jejich interpretace, uchovávaní a prezentace v paměťových institucích včetně muzeí a galerií.

V prostředí zahraničního muzejnictví zůstává i historička umění Markéta Jarošová, která čtenářům představí jedno z nejvýznamnějších soukromých muzeí západního pobřeží USA. Kromě nahlédnutí do historie amerického sběratelství první poloviny 20. století její příspěvek nabízí i nečekanou spojitost s kultovním, Oscarem ověřeným dílem americké kinematografie. U tématu dramatických umění zůstává i poslední příspěvek tohoto čísla, zpráva Markéty Trávníčkové z Divadelního oddělení Národního muzea o unikátní putovní výstavě divadelních cedulí s poutavým názvem *Račte vstoupit do divadla!*

Věříme, že vás články v aktuálním čísle časopisu zaujmou a inspirují.

Redakce

Asijské umění a umělecké řemeslo ve sbírce Západočeského muzea v Plzni

Jindřich Mleziva

Asian Art and Craft in the Collection of the West Bohemian Museum in Pilsen

Abstract: *The collection of the West Bohemian Museum in Pilsen includes significant examples of artworks and decorative arts from Asia. The history of this collection dates back to the last quarter of the 19th century, when these items were a part of a collection of the West Bohemian Museum of Decorative Arts in Pilsen. The first director of the museum, architect Josef Škorpil (1856–1931), contributed to the creation of the decorative arts collection and the acquisition of objects from the Far and Middle East. Thanks to its acquisition activities throughout Europe, a significant decorative arts collection was established in Pilsen. Its importance goes beyond the Pilsen region. The concept of creating this collection was in accordance with the emergence of decorative arts museums in Europe. The collection, together with the Asian objects, was presented to the public as a part of an exposition opened in 1913. Today, the Asian collection consists of Chinese and Korean objects, mainly ceramics and porcelain, as well as exceptionally well-preserved textiles from the late Qing Dynasty. The Japanese portable Buddhist altar zushi or a set of Japanese woodblock prints of the ukiyo-e style are among the most unique acquisitions. A relatively modest set of items from the Middle East includes typical examples of decorative arts from Iran, Turkey or Syria. The objects are still a popular subject of research and have also become a part of the new decorative arts permanent exhibition of the museum that was opened in 2017.*

Keywords: *West Bohemian Museum in Pilsen, museum collection, museum history, Asian decorative art, Chinese art, Japanese art, Islamic art, exhibition, Josef Škorpil*

Orientální podsbírka Západočeského muzea v Plzni byla formálně založena teprve na počátku 70. let 20. století. Přítomnost sbírkových předmětů pocházejících ze zemí asijského kontinentu je však zaznamenána již ve sbírkách předchůdců dnešní instituce. Tím bylo první plzeňské muzeum, tedy Obecní muzeum pro město Plzeň a západní Čechy založené v roce 1878 a především Západočeské umělecko-průmyslové muzeum v Plzni, založené v roce 1885, které se po 2. světové válce stalo součástí dnešního muzea.¹

Ačkoliv zaměření prvního plzeňského muzea bylo především regionální, již

v jeho sbírce se objevovaly předměty "exotického" charakteru. Byly získávány převážně formou darů od soukromých osob a doplňovaly rychle se rozrůstající sbírku.² Sbírka Západočeského umělecko-průmyslového muzea v Plzni pak byla vytvořena na základě části sbírky Obecního muzea. Prvním ředitelem umělecko-průmyslového muzea byl jmenován architekt Josef Škorpil (1856–1931)³, který měl již zkušenosti ze Světové výstavy v Paříži v roce 1878, kde byl členem výstavní komise pro rakousko-uherskou expozici, nebo z pracovního pobytu v Petrohradu (stavební podnik Novikova, 1879–1883). Po návratu z Petrohradu se

tematické
studie

1 Západočeské umělecko-průmyslové muzeum vzniklo rozdělením Obecního muzea pro město Plzeň a západní Čechy na dvě instituce. Tou druhou bylo Městské historické muzeum.

2 Např. dar „bosenské pušky (na kámen)“ od c. k. setníka Jiřího Kopeckého v Banja Luka v Bosně a Hercegovině v roce 1880 nebo japonské vějíře a čínské hedvábí od p. Josefa Babičky ad. Viz Druhá zpráva Městského muzea v Plzni za rok 1881. V Plzni: nákladem Musea, 1882, s. 10–12.

3 Josef Škorpil pocházel z Vysokého Mýta. Po absolvování gymnázia získal první stavitelské zkušenosti u firmy Schmoranz ve Slatiňanech. Studoval ve Vídni a na Vysokém učení technickém v Praze. Jeho další pracovní zkušenosti a doporučení historika umění Karla B. Mádla (1859–1932) mu zajistily pozici ředitele Západočeského umělecko-průmyslového muzea v Plzni. Ředitelem byl do roku 1922. (FRÝDA, František. Josef Škorpil. Architekt a ředitel Umělecko-průmyslového muzea v Plzni. In: *Krásný život žili, krásnou práci konali --: nejslavnější generace rodu Škorpilů*. Vysoké Mýto: Regionální muzeum, 2006.)

Mgr. Jindřich Mleziva
Umělecko-průmyslové
oddělení
Západočeské muzeum
v Plzni
jmlleziva@zcm.cz



Pohled do expozice Obecního muzea pro město Plzeň ve Fodermayerově ulici v Plzni. (Nedatováno, Archiv ZČM v Plzni)

4 ČADÍK, Jindřich a ŠKORPIL, Václav. *Bratři Škorpilové ve vzpomínkách*. Pardubice: Východočeské muzeum, 1967, s. 9.

5 Stavbou byla pověřena plzeňská firma stavitele Eduarda Kroha, štukovou výzdobu budovy provedl Celda Klouček (1855–1935), profesor na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Budova byla určena pro „Západočeské umělecko-průmyslové museum a Museum historicko-archeologické i přírodnické král. města Plzně“ (ŠKORPIL, Josef a PETÁK, Václav. *Západočeské umělecko-průmyslové museum císaře a krále Frant. Josefa I. v Plzni: výroční zprávy z roku 1892–1908*. Plzeň: nákladem Měst. uměl.-průmyslového muzea, 1908, s. 14). Josef Škorpil také navrhl ve spolupráci s architektem Antonínem Benešem výstavní mobiliář muzea, který pro umělecko-průmyslové museum realizovala plzeňská firma František Lidl a pražská firma Jan Navrátil (BERNHARDT, Tomáš. *Oferta na dodání nábytku pro novou budovu muzejní v Plzni*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 1999, s. 8). Vitríny od firmy Jan Navrátil jsou součástí expozice „Umělecké řemeslo / Užité umění“ otevřené v roce 2017.

podílel na založení městského muzea v rodném Vysokém Mýtě.⁴ Josef Škorpil se kromě tvorby sbírky zasloužil i o podobu muzejní budovy, která byla realizována dle jeho návrhu. Hrubá stavba byla zahájena v roce 1897 a dokončena v roce 1901.⁵ Do nové budovy se přemístily obě muzejní instituce a postupně se otevírala veřejnosti prostřednictvím veřejných přednášek a dočasných výstav.⁶ Zprovozněna byla také knihovna a čítárna.⁷ Stálá expozice umělecko-průmyslového muzea byla otevřena 13. července 1913 a návštěvníci zde mohli obdivovat i předměty z Asie nebo Balkánského poloostrova. Předměty byly zařazeny mezi ostatní (evropské) předměty dle materiálu a typu. Pouze vybrané čínské a japonské předměty byly soustředěny v jednom sále, v jehož čele stál japonský buddhistický oltář *zuši*.

Vzorem pro vybudování sbírky a expozice uměleckoprůmyslového muzea se staly zahraniční instituce jako South Kensington Museum v Londýně (založeno v roce 1852, dnes známé jako Victoria and Albert Museum)⁸ nebo c. k. Muzeum umění a průmyslu ve Vídni⁹ (založeno v roce 1863). Mezi předchůdce plzeňského muzea v Čechách a na Moravě patřilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Liberci (1873), Muzeum pro umění a průmysl v Brně (1873) nebo Uměleckoprůmyslové museum v Praze (1885). Samozřejmě součástí sbírek podobných uměleckoprůmyslových muzeí zakládaných ve 2. polovině 19. století byly předměty z Asie. Přítomnost asijských předmětů

nebyla ovlivněna pouze velkou popularitou asijského (nebo tzv. orientálního) umění a řemesla v Evropě, ale také dlouhodobým a trvajícím vlivem asijského umění a řemesla na evropské umění a řemeslo. Plzeňské muzeum si se svým regionálním zaměřením a rozpočtem nemohlo dovolit výjimečně ukázky umělecko-řemeslné výroby z různých historických období. Do sbírky tak byly získávány různé příklady srovnávacích předmětů dle aktuálních nabídek a finančních možností, tak, aby doplnily umělecko-průmyslovou sbírku jako celek. Koncept uměleckoprůmyslové sbírky se zaměřoval především na region západních Čech, ale nemohl pominout evropský kontext vývoje uměleckého řemesla s přesahem i do mimoevropských lokalit. V případě některých fondů je patrná snaha postihnout historii vývoje uměleckého řemesla až do období středověku (fond skla, keramiky a kovů) a plzeňské muzeum se může pochlubit také poměrně rozsáhlou antickou sbírkou.¹⁰ Předměty z dnešní orientální podsbírkou vhodně doplnily historii vývoje výroby keramiky a porcelánu. Především to byly čínská a korejská keramika z 12. až 13. století nebo ukázky exportního čínského porcelánu od 17. století. Kromě financí však byly akvizice asijských předmětů omezeny i zdroji. Josef Škorpil však při tvorbě sbírky využil veškeré možnosti, které mu dané podmínky poskytovaly. Předměty nezískával pouze v Čechách, ale také během svých zahraničních cest – např. na světové výstavy do Paříže v roce 1889 a v roce 1900, nebo do zemí Balkánského poloostrova v roce 1910. V průběhu těchto cest získal řadu kontaktů, od kterých i v následujících letech obdržel nabídky nových akvizic. Období do počátku 1. světové války je obdobím, kdy se do sbírky muzea dostal největší počet předmětů ze zemí asijského kontinentu a Balkánského poloostrova. Rozsáhlé akvizice z této doby jsou spojeny především s hamburskou firmou H. Saenger, která obchodovala s čínským a japonským uměním a uměleckým řemeslem. Spolupráce to byla velmi plodná a díky ní získalo muzeum velké množství

předmětů z oblasti východní Asie a také řadu těch nejzajímavějších předmětů ve sbírce vůbec. Významná část kolekce pak byla vystavena ve stálé expozici muzea otevřené v roce 1913. Spolupráce s firmou H. Saenger pokračovala několik let, prakticky až do 1. světové války. Z bohaté korespondence mezi firmou a Josefem Škorpilem vyplývá, že i další muzea v českých zemích patrně získala předměty od stejné firmy. Josef Škorpil k odmítnutým nabídkám poskytl firmě H. Saenger kontakty na další možná muzea, která by mohla mít o předměty zájem.¹¹ Tato redistribuce byla patrně běžná i v případě akvizic od jiných prodejců. Co do obsahu a charakteru sbírek asijského uměleckého řemesla, jsou plzeňské sbírce blízké např. sbírky Severočeského muzea v Liberci nebo Jihočeského muzea v Českých Budějovicích.¹²

Plzeňské muzeum spojuje s Budějovickým muzeem postava sochaře a medailéra (a přítele Josefa Škorpila) Jindřicha Kautsche (1859–1943), který pracoval v Budějovickém muzeu jako konzervátor a později žil v Paříži a ve Vídni.¹³ V muzejním archivu je doložena bohatá korespondence mezi ním a Josefem Škorpilem, díky které se dozvídáme o značném množství akvizic sbírkových předmětů pro plzeňské muzeum zprostředkovaných Jindřichem Kautschem. Podobné předměty však nalezneme také ve sbírce Jihočeského muzea v Českých Budějovicích.¹⁴ Do sbírky přispěla i řada dalších významných osobností tehdejšího společenského života, jako byl cestovatel Enrique Stanko Vráz (1860–1932), Berta Feistmantelová (1853–1929), manželka geologa a paleontologa Otokara Feistmantela (1848–1891), nebo malíř Vojtěch Hynais (1854–1925).

Akvizice asijských předmětů po 1. světové válce byly spíše příležitostné. Předměty asijského původu zůstaly i nadále součástí postupně se měnící stálé expozice, a to až do jejího uzavření na počátku 80. let 20. století. Ačkoli se po 2. světové válce asijskému umění a řemeslu v muzeu intenzivně nevěnoval žádný z kurátorů sbírky, její význam nebyl zpochybnován,



podobně jako v případě antické sbírky, kterou se intenzivně zabýval druhý ředitel muzea Jindřich Čadík (1891–1979).¹⁵ V roce 1970 byla vyčleněna samostatná tzv. orientální podsírka,¹⁶ kam byly zařazeny především předměty z Číny a Japonska, částečně z Indie a Blízkého východu. V zařazování předmětů do orientální podsírky je patrná nedůslednost. Zatímco většina předmětů pocházejících z Číny a Japonska do podsírky začleněna byla, předměty pocházející z jiných oblastí Asie (Indie, Střední Asie, Blízký východ) byly zařazeny jen částečně. V tomto členění není patrný žádný systém, proto lze předpokládat, že se tak dělo z důvodu nepřítomnosti odborného kurátora se znalostí asijského uměleckého řemesla, který by při tvorbě podsírky postupoval systematicky. Řada předmětů tak zůstala zapsána v umělecko-průmyslové podsírce. Zájem o předměty z orientální podsírky byl oživen výstavu nazvanou „Orientální umění (ze sbírek umělecko-průmyslového oddělení)“¹⁷, kde byl představen reprezentativní výběr předmětů. Stálá expozice v té době již nedosahovala původního rozsahu a na počátku 80. let byla uzavřena spolu s celou muzejní budovou z důvodu dlouhodobé rekonstrukce. Z tohoto zásahu do provozu muzea a jeho veřejné činnosti se instituce vzpamatovává dodnes. Se stálou expozicí zmizela z očí veřejnosti také orientální podsírka. První samostatné výstavy s asijskými předměty se začaly pořádat od konce 20. století¹⁸ a nová

Pohled do expozice Západočeského umělecko-průmyslového muzea otevřené v roce 1913 s japonským buddhistickým oltářem a čínskými textiliemi. (Nedatováno, Archiv ZČM v Plzni)

6 Muzeum pořádalo a podílelo se na mnoha výstavách pořádaných v budově muzea i mimo ni. Stejně tak bylo pořadatelem mnoha odborných přednášek a kurzů. (Viz např. ŠKORPIL, Josef a PETÁK, Václav. *Západočeské umělecko-průmyslové museum císaře a krále Frant. Josefa I. v Plzni: výroční zprávy z roku 1892–1908. Plzeň: nákladem Měst. uměl.-průmyslového muzea, 1908.*) Např. *výstava uměleckých výšivek národů slovanských* (1903), *výstava prací žáků c. k. umělecko-průmyslových a odborných škol rakouských, které byly vystaveny na světové výstavě v St. Louis* (1906), *přednáška Renaty Tyršové „O umění vyšívacím“* (1903), *J. Maška „O novém slohu v zlatnictví, o drahokamech a jich napodobeninách, o českém granátu a šperku granátovém“* (1906) a mnohé další.

7 Čítárna byla otevřena 1. ledna 1906 (ŠKORPIL, Josef a PETÁK, Václav. *Západočeské umělecko-průmyslové museum císaře a krále Frant. Josefa I. v Plzni: výroční zprávy z roku 1892–1908. Plzeň: nákladem Měst. uměl.-průmyslového muzea, 1908, s. 75.*)



Severní Sung (960–1127), Ming (1368–1644) a Čching (1644–1911).²¹

Část porcelánových výrobků pochází z doby vlády dynastie Ming, převážná část keramiky a porcelánu má původ v období vlády dynastie Čching a jedná se o výrobky určené pro export do Evropy. Ve sbírce tak nalezneme několik ukázek ze 17. století, početnější je ale skupina porcelánových nádob z 18. století. Jedná se o nádoby zdobené barevnými emaily (ve stylu *famille rose* a *famille verte*) nebo bílý porcelán bez výzdoby (tzv. *blanc de Chine*). Řada těchto předmětů byla získána nejen od firmy H. Saenger, ale také od dalších starožitnických firem v zahraničí i v Čechách. Ačkoliv se jedná převážně o běžnou exportní produkci, nalézají se ve sbírce typologicky zajímavé předměty, jako je např. nádobka *kendi* (inv. č. O/107).

Nádoba na vodu zvaná *kendi* (inv. č. O/107) pochází z 2. poloviny 16. století. Tento typ nádoby je starověkého původu²², vyráběla se z keramiky a rozšířila se po celé východní a jihovýchodní Asii. V Číně se vyráběly také porcelánové varianty, které se vyvážely i do Evropy. Nádoby *kendi* se od 16. století objevují na evropských olejomalbách jako dekorativní předměty.²³ Na těchto starších pracích si můžeme všimnout oblíbené úpravy nádoby pomocí kovových montáží a její adaptace v novém prostředí. V Evropě se z ní mohla stát konvice, v zemích Blízkého východu to byla nádoba vodní dýmky. K této úpravě se používaly slitiny mědi nebo stříbro. Bronzové montáže aplikované na (nejen) asijský porcelán byly v Evropě ve velké oblibě i v 19. století.²⁴

Velkou skupinu předmětů tvoří čínský textil. Většina ukázek byla získána od dvou firem – H. Saenger z Německa a Feifalik z Rakouska. Dalšími výšivkami byla sbírka doplněna od soukromých osob, jako např. od cestovatele a spisovatele Enrique Stanko Vráze (1860–1932) nebo malíře Vojtěcha Hynaise (1854–1925). Sběrka čínského textilu byla vytvořena v relativně krátké době na přelomu 19. a 20. století²⁵ a obsahuje práce

Pohled do expozice „Umělecké řemeslo / Užité umění“ otevřené v roce 2017. (Foto: Václav Marian)

8 ČADÍK, Jindřich a ŠKORPIL, Václav. *Bratři Škorpilové ve vzpomínkách*. Pardubice: Východočeské muzeum, 1967, s. 10.

9 k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, dnešní Museum für angewandte Kunst (MAK).

10 Velká část antické sbírky pochází z nálezů archeologa, filologa a ředitele Archeologického muzea v Kerči Vladislava Škorpila (1853–1918), především ze starověkého Pantikapaia na Krymu. Sběrka byla doplněna nákupy od evropských starožitníků.

11 Opis dopisu H. Saengerovi ze dne 11. května 1903 (Archiv ZČM v Plzni, 1902-03, kniha č. 54).

12 Jak již bylo zmíněno výše, Severočeské muzeum v Liberci bylo založeno v roce 1873 jako uměleckoprůmyslové muzeum. Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích bylo založeno v roce 1877.

13 Jindřich Kautsch studoval na zlatnické škole a uměleckoprůmyslových školách v Praze a Vídní, podnikl řadu studijních cest po Evropě. Od roku 1887 pracoval v muzeu v Českých Budějovicích, kde reorganizoval sbírky. Zde také vydal knihu *Goldschmiede-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts und der Neuzeit* (1889). Od roku 1889 se usadil v Paříži a spolupracoval na přípravě Světové výstavy v roce 1900.

uměleckoprůmyslová expozice byla otevřena teprve v listopadu 2017. Její součástí se stalo umělecké řemeslo Blízkého a Dálného východu. Posledními rozsáhlými akvizicemi asijských předmětů byl soubor předmětů z Tibetu a Číny od soukromého sběratele, plzeňského rodáka MUDr. Vladimíra Piskáčka, a soubor japonských autorských laků Kjósy Suguriho (1909–2003).¹⁹

Asijské umělecké řemeslo ve sbírce uměleckoprůmyslového oddělení Západočeského muzea v Plzni lze bez ohledu na zařazení předmětů do orientální nebo uměleckoprůmyslové podsběrky rozdělit geograficky na fond předmětů čínských, japonských, indických a předmětů z jihovýchodní Asie a Blízkého východu.

Korejská a čínská sbírka²⁰

Většina předmětů ve sbírce pochází z 19. století, především pak z jeho druhé poloviny. Do sbírky se však podařilo získat i řadu starších předmětů. Patří sem především významné ukázky dokumentující vývoj keramiky a porcelánu v Asii. Tyto předměty dokládají oblibu podobných výrobků v Evropě, kde se s nimi v 19. století čile obchodovalo. Nejstaršími jsou tzv. seladonové nádoby pocházející z období korejské dynastie Korjo (918–1392). Keramika s typickým šedozeleným odstínem glazury je bez výzdoby nebo je zdobena rytým, řezaným, tlačným či inlejaným dekorem pod glazurou. Tyto ukázky jsou doplněny o několik výrobků pocházejících z období čínských dynastií

především z konce 19. století. Ve sbírce, podobně jako u předmětů z jiných lokalit, bylo záměrem ukázat techniky uměleckořemeslného zpracování textilu, v tomto případě výšivky hedvábím s použitím dalších materiálů. Sbírká tak obsahuje části oděvů, především bohatě vyšívána hedvábná roucha, jako tzv. Dračí roucho, formální oděv úředníka-učence u dvora dynastie Čching, a mnoho ozdobně vyšíváných nebo tkaných fragmentů, včetně rukávových výšivek nebo vyšíváných odznaků úřední hodnosti ad. Sbírká také odráží zájem o určitý typ předmětů v Evropě a jejich prezentaci v novém prostředí.²⁶

Mezi oděvní doplňky ve sbírce patří ukázka třinácti převážně exportních pevných a skládacích vějířů z období od 30. let 19. století do 1. poloviny 20. století. Vějíře mají konstrukci dřevěnou nebo ze slonoviny a listy jsou hedvábné a papírové, zdobené výšivkou a malbou. Čínskou část sbírky doplňuje několik kovových předmětů zdobených technikou příhrádkového a jamkového emailu, šperků z konce 19. století, lakových předmětů či prací ze dřeva.

V roce 1999 získalo muzeum darem²⁷ soubor tibetských a čínských, zejména rituálních a votivních předmětů spjatých s náboženstvím Bön a tibetským buddhismem. Patří sem řada drobných kovových (bronzových) plastik, rituálních zbraní, ceremoniální misky z kosti doplněné ozdobným tepaným kovem nebo *thangky* malované na šepsovaném plátně. Součástí daru jsou i šperky nebo jednoduché soustružené dřevěné zásobnice.

Japonská sbírka

Chloubou japonské sbírky a sbírky muzea vůbec je přenosný buddhistický oltář *zuši* (inv. č. O/1), který zároveň patří mezi nejvýznamnější akvizice od firmy H. Saenger. Historie oltáře je dnes díky rozsáhlému badatelskému průzkumu částečně známa.²⁸ Oltář vyrobil v roce 1802 buddhistický mnich Hajaši Njōzui VII. v Kjótu. Přenosný oltář *zuši*²⁹ pochází z východní části Kjóta, z kláštera



Honkokudži a je spojen s Ničirenovou sektou, jednou z nejdůležitějších buddhistických škol v Japonsku.³⁰ Třináct postav v oltáři *zuši* je soustředěno kolem centrální pagody s invokací „*Namu mjóhó renekejó*“ („*Vzývám vzácnou Lotosovou sůtru*“). Po obou stranách pagody jsou sošky Buddhů, v jednotlivých rozích jsou umístěni Čtyři nebeští králové Šitennó a v prostoru jsou další postavy Buddhů a bódhisattvů. Ve spodní části je děsivě vyhlížející ústřední postava celého oltáře – modlící se bohyně/démon Kišimódžin³¹ – umístěná mezi sošky bódhisattvy Fugena



Nádoba kendi. Čína, 2. polovina 16. století. Porcelán, kov, malba kobaltem pod glazurou. Rozměry: v. 17 cm. Inv. č. O/107.

Miska. Korea, 12.–13. století, dynastie Korjo (918–1392). Kamenina, inlejaná výzdoba. Rozměry: v. 6,7 cm, prům. 16 cm. Inv. č. O/51. (Foto: Ivana Michnerová)

V roce 1914 se přestěhoval do Vídně. (Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation [online]. Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003–2018 [cit. 14.10.2010]. Dostupné z: [https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kautsch_Heinrich_1859_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=kautsch](https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kautsch_Heinrich_1859_1943.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=kautsch*))*

14 *Jedná se především o analogické mosazné práce původem z Íránu z 19. století.*
15 *Jindřich Čadík pracoval v muzeu s vynucenými přestávkami do 70. let 20. století. Studoval klasickou archeologii, filologii a dějiny umění na Filosofické fakultě české Karlo-Ferdinandovy univerzity v Praze. Od roku 1917 byl knihovníkem Západočeského umělecko-průmyslového muzea v Plzni. Ředitelem se stal v roce 1923. V roce 1944 byl zatčen gestapem a odsouzen k trestu smrti. Od konce války do roku 1948 byl opět na pozici ředitele muzea. V roce 1950 byl zatčen a odsouzen k 20 letům vězení. Propuštěn byl v roce 1959 a v 60. letech se vrátil zpět do muzea. V roce 1970 spolupracoval na výstavě Národního muzea „Antické sklo z československých sbírek“ doprovázené katalogem. (ČADÍK, Jindřich. Antické sklo: průvodce výstavou v Národním*



Pohled do výstavy „Draci a Pivoňky. Čínský textil ve sbírce Západočeského muzea v Plzni“ (prosinec 2016–únor 2017). (Foto: Ivana Michnerová)

muzeu v Praze. Praha: Národní muzeum, 1970. ŘEHOŘ, Vít. Historik Jindřich Čadík - životní osudy a dílo [online]. Plzeň, 2012 [cit. 2019-10-15]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/en0jdm/>>. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická.)

16 Založení přírůstkové knihy je datováno 3. 1. 1970 a prvním zapsaným předmětem je „Budhistický vyřezávaný oltář“ pod inv. č. O/1 (Inventární kniha Orient I, uměleckoprůmyslové oddělení Západočeského muzea v Plzni).

17 Výstava se konala v srpnu až prosinci 1979.

18 „Tibet“ (1999), „Orientální umění“ (květen 2004 – únor 2005), „Zlatý věk ukiyoe“ (2005), „Kjósa Suguri – Kjósabori“ (2007), „Katagami“ (2009) nebo „Draci a Pivoňky. Čínský textil ve sbírce Západočeského muzea v Plzni“ (prosinec 2016 – únor 2017).

19 Dar byl zprostředkován panem Eišinem Haradou, předsedou Japonské zahradnické asociace v Tokiu, autorem japonské zahrady Šówa-en v Zoologické a botanické zahradě města Plzně.

20 Oficiálně jsou všechny předměty součástí jedné sbírky Západočeského muzea v Plzni, jejímž vlastníkem je Plzeňský kraj, a ta je dále dělena na podsbírký (viz Centrální evidence sbírek muzejní povahy),

na bílém slonu a Mondžua na modrém lvu. Oltář obsahuje další skryté nápisy včetně „ita mandary“, kaligrafické mandaly vyryté do dřevěné desky v kopii Ničirenovy kaligrafie. Na postavách jsou pozdější nápisy, které dokládají restaurování oltáře na počátku 50. let 19. století, v chrámu Ondžuin.³² Jeho další historie a cesta do Evropy však dosud není objasněna.

Do okruhu buddhistických předmětů patří i tři dřevěné plastiky, tzv. Amidova trojice (inv. č. O/16, O/17, O/18), kterou



Soška sedícího ňingmapovského učen- ce. Nepál, 19. – počátek 20. století. Litá mosaz, měď. Rozměry: v. 13 cm. Inv. č. O/1279. (Foto: Ivana Michnerová)

tvoří Buddha Amida (skrt. Amitábha), Kannon (skrt. Avalókitéšvara) – bódhisattva milosrdenství a soucitu, Seiši (skrt. Mahásthámaprápta) – bódhisattva síly moudrosti. Sousoší bylo získáno od firmy H. Saenger z Hamburku v roce 1908. Podle dochované faktury firmy H. Saenger, získal trojici soch majitel firmy přímo v Japonsku.³³ Do této skupiny patří také dvě menší plastiky bódhisattvů Džizó, jedna s polychromií a jedna zlacená. U sošky zlaceného Džizóa (inv. č. O/204) je v podstavci tuší psaný autorský nápis a zjišťujeme tak, že dílo pochází z Kjóta a bylo vytvořeno v roce 1687.³⁴

Do japonského souboru patří také exportní keramika a porcelán z 18. a 19. století, kovové práce především z 19. století (např. plastiky, součásti chladných zbraní), drobné dekorativní předměty ze slonoviny (*necuke*, *okimono*) nebo výrobky ze dřeva s povrchem zdobeným laky.

Význačný soubor tvoří skupina přibližně 340 grafických listů převážně z vrcholného období japonského dřevořezu poslední třetiny 18. století a 1. třetiny 19. století a zahrnující nejvýznamnější umělce jako je Utagawa Tojokuni, Hirošige, Šunšo, Kunisada nebo Hokusai. Jelikož převážná většina dřevořezů nebyla nikdy vystavována, zachoval se původní barevný vzhled tisků. Většina dřevořezů byla získána od starožitníků v Lipsku (Karel Wilhelm Hiersemann) a Frankfurtu (Joseph Baer et Comp.) na počátku 20. století. Další jednotlivé dřevořezy byly získávány v průběhu 20. století.

Indie a jihovýchodní Asie a země Blízkého východu

Tato část sbírky sice vznikala ve stejné době jako čínská a japonská, ale akvizice nebyly natolik rozsáhlé a jednalo se spíše o menší skupiny předmětů nebo jednotlivosti. Předměty pak byly součástí fondů členěných dle materiálu, což se promítlo i do jejich prezentace ve stálé expozici otevřené v roce 1913, ale i později při tvorbě orientální podsbírký v 70. letech

20. století, kdy mnohé předměty zůstaly zařazeny v jednotlivých fondcích na základě materiálu.

Soubor předmětů z **Indie a jihovýchodní Asie** působí nevyrovnaně zřejmě také proto, že byl sbírán nesystematicky. Přibližně stovka sbírkových předmětů zahrnuje především indické kovy z 19. a 20. století určené pro export, nebo přímo suvenýry (uttarpradéšské nádoby zdobené mosazí a lakem, např. pohár inv. č. O/1008, nebo kašmírské nádoby zdobené barevnými emaily, např. konvice inv. č. O/1026), objevují se zde drobné lité plastiky z jihovýchodní Asie (např. thajský sedící Buddha z litého a zlaceného bronzu, inv. č. O/229), zbraně (indický *zulfikar*, inv. č. O/1097, reprezentativní *kris* s pochvou, inv. č. UMP 4848) nebo ukázky grafiky (hinduistické miniatury, inv. č. O/259 – O/266). Mezi suvenýry, které se vyrábějí v podobném provedení až dodnes, lze zařadit alabastrový



Bódhisattva Džízo. Kjóto, Japonsko, 1687. Řezba ve dřevě (hinoki) zdobená zlatým lakem a lakovou polychromií. Rozměry: v. 41 cm. Inv. č. O/204. (Foto: Ivana Michnerová)

model hrobky Tádž Mahal pocházející z počátku 20. století (inv. č. O/1096).

Také v případě souboru předmětů pocházejících ze zemí **Blízkého východu a Střední Asie** proběhla většina akvizic na konci 19. století a na počátku 20. století. V menší míře pak byly předměty získávány v průběhu 20. století a fond je doplňován do současnosti.

Nejpočetnějším souborem této části sbírky jsou výrobky z kovu. Především se jedná o předměty z mědi a jejich slitin a železa, pocházející z 18. a 19. století. Nejstarším předmětem je nádoba na potraviny z 2. poloviny 15. století pocházející z Egypta nebo Sýrie (inv. č. UMP 4864), kdy byla tato oblast pod nadvládou Mamlúků (1250–1517). Mísa je vyrobena z mědi a víko z mosazi³⁵, obojí je pocínováno a zdobeno rytým geometrickým a rostlinným dekorem s blahopřejnými nápisy. Součástí dekoru jsou i mamlúcké erby s titulem *dawádár* (kancléř) se symbolickým zobrazením tohoto statutu v podobě otevřeného pouzdra na psací potřeby

Buddhistický oltář Daikózan zuši. Hajaši Njózui VII., Kjóto, Japonsko, 1802. Řezba ve dřevě, polychromie, lak, zlacené dřevo, zlacené kování z mědi. Rozměry: (skříň) v. 111 cm, š. 63 cm, d. 77 cm. Inv. č. O/1. (Foto: Ivana Michnerová)

v rámci uměleckopřemyslového oddělení pak na jednotlivé fondy. Terminologie je v textu zjednodušena a souhrnně je používáno termínu „sbírka“ i v případě podsbírek a fondů. 21 Tři předměty mají doložený původ v dokladech od firmy H. Saenger (Inv. č. O/51, O/52, O/137), původ ostatních předmětů ve sbírce není uveden. Ztráta původních informací patrně souvisí s novými zápisy předmětů po 2. světové válce. 22 „Kundika“ ze sanskrtu. 23 Např. na obraze „Alegorie zraku“ (1617) Petera Paula Rubense (1577–1640) a Jana Brueghela staršího (1568–1625)

(Museo del Prado, Madrid, inv. č. P001394) nebo s kovovou montáží v „Zátiší“ od Pietera Gerritsze van Roestrateny (1630–1700) (soukromá sbírka).

24 Pro tyto účely se také využívaly repliky asijské keramiky a porcelánu, jak dokládá např. výroba pařížské firmy Samson.

Ta se specializovala na výrobu kopií asijské a evropské keramiky a také na výrobu bronzových montáží použitých na vlastních výrobcích (SLITINE, Florence. Samson, génie de l'imitation. Paris: Massin, 2002).

25 Rozsáhlejší akvizice z pozdějšího období pochází od Ludmily Lábkové (1902–1987), manželky zakladatele Národopisného muzea Plzeňska Ladislava Lábka (1882–1970).

26 Např. hedvábné vyšívané povlaky na židle jsou ve sbírce instalovány jako interiérové dekorace (inv. č. O/980, O/985 ad.).

27 Soubor téměř osmdesáti předmětů daroval muzeum plzeňský rodák MUDr. Vladimír Piskáček (nar. 1929).

28 Výzkum provedla v souvislosti s restaurováním oltáře v Národní galerii Praha japanoložka PhDr. Helena Honcoopová (HONCOPOVÁ, Helena. The Puzzle of the Kishimojin altarpiece from Pilsen. In: Sborník Západočeského muzea v Plzni. Historie. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 2020. (v tisku).

29 Malá buddhistická svatyně nebo domácí (přenosný) oltář v podobě skříňky.

30 Ničiren Šónin (1222–1282) byl buddhistický mnich, jehož učení klade důraz na Lotosovou sútru jako jedinou správnou cestu ke spáse lidstva.

31 Hinduistická matka démonů Hárítí, v buddhismu ochránkyně dětí, snadného porodu, rodičovství ad. (KRAEMEROVÁ, Alice a GAUDEKOVÁ, Helena.

Buddhové, bódhisattvové a božstva: buddhistické umění v japonské sbírce Náprstkova muzea = Buddhas, Bodhisattvas and Deities : Buddhist Art in the Japanese Collection of the



Zápasník sumo Tora. Kacukawa Šun'ei, Japonsko, ca 1800. Dřevořez, tisk z výšky. Rozměry: v. 33 cm, š. 21,2 cm. Inv. č. O/750. (Foto: Ryo Akama)

ve středu medailonu, a *džamdár* (pán šatníku), tedy čtverce zobrazující ubrousky. Nádoba byla zakoupena od Jindřicha Kautsche v roce 1901, tedy v době, kdy žil v Paříži, a byla zaslána do Plzně s několika dalšími předměty. Předmět byl původně určen jako turecký, z 18. století. Kromě výzdoby jsou zde vyryty i kurzívní nápisy odkazující na autora a majitele nádoby. Provedení odpovídá pozdnímu mamlúckému období. Plzeňská mísa je jednou z variant nádoby na potraviny – mohly být jiného profilu nebo složené z několika mís nad sebou, i z jiného materiálu.³⁶ Podobné nádoby se vyráběly také z mosazi a používaly se ve Středomoří i později za vlády Osmanů.

Součástí sbírky jsou další oblíbené výrobky z 19. století, jako mosazná vykuřovačla, lampy nebo mísy, talíře a podnosy s rytou a prolamovanou výzdobou. Zajímavostí jsou dvě volné plastiky – páva a slona (inv. č. UMP 4836 a UMP 4842) – vyrobené z oceli a zdobené stříbrem a zlatem. Ačkoliv se plastika v podobě lidských postav nebo zvířat v umění zemí s dominujícím islámským náboženstvím



Čajová konvice. Kašmír, Indie, konec 19. století. Zlacená měď, barevné emaily. Rozměry: v. 15 cm, prům. 10 cm. Inv. č. O/1026. (Foto: Václav Marian)

a z něj vyplývajícími předpisy objevuje, nikdy nebyla běžná v takové míře jako v křesťanské Evropě a často měla nějaký účel (konvice, vykuřovadlo, součást fontány apod.). Typ ocelové plastiky, kam patří plzeňské, pochází z Íránu, kde bylo zobrazování živých bytostí v umění běžnější. Tyto plastiky mohly být skutečně pouhými dekorativními předměty, používaly se však také pro ozdobu standard používaných během ší'itského svátku ašúrá v měsíci Muharram. Vynikající řemeslné práce Střední Asie zastupuje konvice na čaj z Buchary v dnešním Uzbekistánu z 2. poloviny 19. století (inv. č. UMP 4856).³⁷ Sbíрка obecně zahrnuje typické ukázky z různých regionů především Osmanské říše a Íránu z 18. a 19. století. Spíše než o výjimečné práce se jedná o ukázky různých typických technik zpracování a zdobení kovů v tomto období – např. žárové zclacení s použitím rtuti tzv. *tombak*³⁸, známé z osmanského prostředí, prolamování typické nejen pro íránská vykuřovadla apod.

Josef Škorpil získal poměrně málo předmětů ze zemí Blízkého východu, ale jednalo



Váza. Írán, 17. – 19. století. Fritová keramika, malba pod glazurou, mosaz. Rozměry: v. 16,7cm, prům. 17cm. Inv. č. O/55. (Foto: Václav Marian)



se často o typické ukázky výrobků z konkrétního regionu, podobně jako tomu bylo v daleko větší míře u rozsáhlejších světových uměleckoprůmyslových sbírek. Tuto koncepci odhaluje například skromný soubor blízkovýchodní keramiky, který zahrnuje talíře z tureckého Izniku z 2. poloviny 16. století (inv. č. UMP 16494), vázu z Kütahye (inv. č. UMP 16683), dalšího významného střediska keramické výroby v Turecku, z konce 19. století, typické obkladačky opět z Izniku (inv. č. UMP 11812), ze syrských keramických dílen (inv. č. UMP 11811 a UMP 11816) nebo figurální kachle z 2. poloviny 19. století z Íránu (např. UMP 11819). Jsou to předměty, které byly v době akvizice již velmi populární, ale zároveň se jedná o ukázky předmětů z dílen, které měly silný vliv na umělecké řemeslo a zpracování dekoru v Evropě. Do této skupiny patří rovněž předměty, které mohou badatelům stále poskytnout moment překvapení. Jsou to předměty, které byly nezaslouženě stranou zájmu správců sbírky, a přitom skrývají zajímavý příběh a překvapivě zapadají do celého konceptu sbírky, ačkoliv to nejspíš nebylo původním záměrem při jejich pořízení. Takovým příkladem může být keramická váza (inv. č. O/55)

Nádoba na potraviny. Egypt nebo Sýrie, konec 15. století. Měď, mosaz, pocínováno. Rozměry: v. 13cm, prům. 25cm. Inv. č. UMP 4864. (Foto: Ivana Michnerová)

Náprstek Museum. Praha: Národní muzeum, 2012. ISBN 978-80-7036-334-8.

32 Nakajama – dnes součást města Ičíkawa v prefektuře Čiba.

33 Faktura z 8. října 1908 s podrobným popisem původu předmětů. (Kasovní doklady 1909, II, Umělecko průmyslové museum v Plzni, šanon 85, Archiv ZČM v Plzni.). V popisu je sousoší označováno japonsky „Sanzonbutsu“ a pan Saenger uvádí, že bylo umístěno původně v chrámu v provincii Jamato (dnešní prefektura Nara), později v soukromém vlastnictví a umístěno v domácním oltáři. Saenger spojuje toto dílo se jménem umělce Unkei a obdobím Teidži (sic!). Japonský sochař Unkei (1148–1223) aktivní v období Kamakura (1185–1333), byl jedním z nejvýznamnějších japonských umělců, představitel nového realistického stylu.



Plastika slona. Írán, 19. století. Ocel, výzdoba zlatem a stříbrem. Rozměry: v. 20 cm, d. 33,5 cm. Inv. č. UMP 4842. (Foto: Ivana Michnerová)

34 Autorem je buddhistický mnich Saemon, ve 4. roce éry Džókyó, v měsíci sacuki, šťastném dni kičiniči. BRAUNOVÁ, Dagmar. Soupis exponátů do výstavy UMĚNÍ ORIENTU. Plzeň 2004. Archiv autora.

35 Je možné, že víko bylo doplněno později. Dále viz MLEZIVA, J. Lunch box, Islamic metalwork from The West Bohemian Museum, Pilsen, In: *Annals of the Náprstek Museum. Prague: The National Museum in Prague, No. 25, 2004, pp. 99–108.*

36 Viz např. mosazná nádoba na potraviny složená ze tří mís a víka s rytou výzdobou a datovaná do 15.–16. století ve sbírce Britského muzea (inv. č. 1908,0328.2).

37 Konvice byla zakoupena v roce 1901 v Plzni od soukromého majitele.

38 ŞAHİN, Seracettin. *The Museum of Turkish and Islamic Arts: thirteen centuries of glory from the Umayyads to the Ottomans.* New York, NY: Blue Dome Press, c2009, s. 299.

39 K této problematice také viz MLEZIVA, Jindřich. *Iznik or Paris? Imitations of Ottoman pottery in the collection of the West Bohemian Museum in Pilsen.* In: *Annals of the Náprstek Museum. Prague: National Museum, 2016, No. 37/1, pp. 33–40.*

40 Mozaika vytvořená kombinací různobarevného dřeva,

pocházející pravděpodobně z Íránu, která však byla v novějších poválečných popisech považována za čínskou porcelánovou vázu. Podle archivních záznamů však byla patrně získána Josefem Škorpilem v roce 1889 na světové výstavě v Paříži jako „perská“. Nádoba odhaluje problémy s nepřesnostmi v inventářích muzea, kam byly zaneseny v průběhu 20. století. Nejedná se jen o tento konkrétní případ, ale i o další předměty, s jejichž určením se dnes kurátoři potýkají.³⁹ Samotná nádoba kromě akviziční historie odhaluje i část historie vývoje keramiky v Asii. Váza skutečně měla za vzor čínský modrobílý porcelán, který byl z čínských císařských dílen exportován nejen do Evropy, ale i do zemí Blízkého východu. Stejně jako v Evropě i keramici na Blízkém východě se snažili napodobit jak materiál, tak i výzdobu. Podobně tomu bylo v osmanském Turecku (připomeňme rané iznické výrobky), ale také v safíjovském Íránu, kam řadíme plzeňskou nádobu. V tomto případě se nejedná o pečlivou napodobeninu čínské předlohy, ale spíše inspiraci čínským vzorem (to se týká tvaru, dekoru a dokonce i materiálu, který se měl blížit porcelánu). Podobné předměty se nevyráběly pouze pro místní trh, ale vyvážely se nějaký čas i do Evropy, patrně jako náhražka čínského modrobílého porcelánu v období výpadku produkce v Číně v 17. století, který nastal v důsledku politických změn. Nádoba zřejmě zůstala v Íránu, jak napovídá kovová montáž s rytým dekorem, která pochází z pozdějšího období, tedy z 19. století. A teprve na konci 19. století se dostala do Evropy jako prodejní artikl.

Podobně i další předměty z jiných materiálů představují obvyklé zdobné techniky předmětů, jako je např. drobný nábytek zdobený technikou intarzie *chátam-káří*⁴⁰, vykládání dřevěných materiálů kostí a perletí. Nebo předměty z *papírmašé*.⁴¹ Malá skupina zbraní a zbroje ve sbírce představuje výzdobné techniky těchto předmětů. Soubor textilií včetně obuvi odhaluje problematiku řazení do určité uměleckohistorické skupiny. Většina předmětů byla zařazena do samostatného fondu evropského textilu. Kromě několika málo ukázek turecké výšivky je zde velká skupina textilií a fragmentů s výšivkami pocházející ze zemí Balkánského poloostrova, které kromě regionálních specifik reflektují také osmanskou výšivku 19. století v jejím městském i venkovském projevu. Podobná problematika s prolínáním kultur a geografických regionů se projevuje v případě skupiny šperků ze stejné geografické oblasti.

Sbírka asijského umění a uměleckého řemesla v Západočeském muzeu v Plzni, která dnes obsahuje téměř 1500 inventárních čísel, je stále předmětem studia a zdrojem



Ubrousek nebo ručník. Balkánský poloostrov, polovina 19. století. Bavlina, výšivka hedvábím a kovem. Rozměry: d. 138 cm, š. 44 cm. Inv. č. UMP 20133. (Foto: Ivana Michnerová)

nových zajímavých objevů. V roce 2017 se po dlouhé době příprav otevřela i uměleckoprůmyslová expozice, kde je široké veřejnosti prezentováno také umělecké řemeslo zemí Blízkého a Dálného východu.

Fotografie

Ivana Michnerová (ZČM v Plzni)

Václav Marian (ZČM v Plzni)

Literatura

- BERNHARDT, Tomáš. *Oferta na dodání nábytku pro novou budovu muzejní v Plzni*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 1999.
- BRAUNOVÁ, Dagmar, FRÝDA, František, PISKÁČEK, Vladimír a MICHNEROVÁ, Ivana. *Tibet: votivní a rituální umění*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 1999.
- ČADÍK, Jindřich. *Antické sklo: průvodce výstavou v Národním muzeu v Praze*. Praha: Národní muzeum, 1970.
- ČADÍK, Jindřich a ŠKORPIL, Václav. *Bratři Škorpilové ve vzpomínkách*. Pardubice: Východočeské muzeum, 1967.
- Druhá zpráva Městského musea v Plzni za rok 1881*. V Plzni: nákladem Musea, 1882.
- FRÝDA, František. Josef Škorpil. Architekt a ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Plzni. In: *Krásný život žili, krásnou práci konali --: nejslavnější generace rodu Škorpilů*. Vysoké Mýto: Regionální muzeum, 2006, s. 41–49.
- HÁNOVÁ, Markéta. *Japonské dřevořezy a jejich sběratelé v českých zemích*. Praha: Národní galerie Praha, 2019.
- HEJZLAROVÁ, Tereza. *Umění a řemeslo Střední Asie. Textil a šperk*. Praha: Univerzita Karlova, 2014.
- HEJZLAROVÁ, Tereza, KLIMTOVÁ, Zdenka a POSPÍŠILOVÁ, Dagmar. *Čechija republikaci túplamlari = The collections of the Czech Republic = Sobraniya Češskoj Respubliki*. Toškent: East Star Media, 2019.
- HEROLDOVÁ, Helena a MLEZIVA, Jindřich. *Čínský textil ve sbírce Západočeského muzea v Plzni*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 2011.
- HONCOOPOVÁ, Helena. The Puzzle of the Kishimojin altarpiece from Pilsen. In: *Sborník Západočeského muzea v Plzni. Historie*. Plzeň: Západočeské muzeum v Plzni, 2020. (v tisku)
- KHALILI, Nasser. D. *Lacquer of the Islamic Lands*. London: The Nour Foundation, 1997.
- KRAEMEROVÁ, Alice a GAUDEKOVÁ, Helena. *Buddhové, bódhisattvové a božstva: buddhistické umění v japonské sbírce Náprstkova muzea = Buddhas, Bodhisattvas and Deities : Buddhist Art in the Japanese Collection of the Náprstek Museum*. Praha: Národní muzeum, 2012.
- MLEZIVA, Jindřich. Islámská figurální plastika. In: *Nový Orient*. Praha: Nový Orient, č. 3, roč. 60, 2005, s. 44–46.
- MLEZIVA, Jindřich. Lunch box, Islamic metalwork from The West Bohemian Museum, Pilsen, In: *Annals of the Náprstek Museum*. Prague: The National Museum in Prague, 2004, No. 25, pp. 99–108.
- MLEZIVA, Jindřich. Iranian Blue-And-White Ceramic Jar. In: *Annals of the Náprstek Museum*. Prague: National Museum, 2019, No. 40/1, pp. 121–132.
- MLEZIVA, Jindřich. Iznik or Paris? Imitations of Ottoman pottery in the collection of the West Bohemian Museum in Pilsen. In: *Annals of the Náprstek Museum*. Prague: National Museum, 2016, No. 37/1, pp. 33–40.
- MLEZIVA, Jindřich. *Umělecké řemeslo Blízkého východu ve sbírce Západočeského muzea v Plzni*. Plzeň: Západočeské muzeum, 2017.
- Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation [online]. Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003–2018 [cit. 14. 10. 2010]. Dostupné z: <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>
- POSPÍŠILOVÁ, Dagmar a MLEZIVA, Jindřich. *Umění kovu v zemích Blízkého východu a Indie*. Praha: Národní muzeum, 2015.
- ŘEHOŘ, Vít. *Historik Jindřich Čadík – životní osudy a dílo* [online]. Plzeň, 2012 [cit. 2019-10-15]. Dostupné z: <<https://>

kosti a kovu (obvykle mosazi, zlata nebo stříbra).

41 Tento materiál byl ve velké míře používán v 19. století v Íránu pod vládou Qádžárovců např. pro výrobu schránek na psací potřeby, které byly zdobeny po celé ploše pestrou malbou krytou lakem, často s figurálními náměty. Tato pouzdra se stala žádaným vývozním artiklem. V muzejní sbírce je schránka s poměrně jednoduchou výzdobou s motivem růže a slavíka (gol o bolbol) (inv. č. UMP 18156).

- theses.cz/id/en0jdm/>. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická.
- ŞAHIN, Seracettin. *The Museum of Turkish and Islamic Arts: thirteen centuries of glory from the Umayyads to the Ottomans*. New York, NY: Blue Dome Press, c2009.
- SLITINE, Florence. *Samson, génie de l'imitation*. Paris: Massin, 2002.
- ŠKORPIL, Josef a PETÁK, Václav. *Západočeské umělecko-průmyslové museum císaře a krále Frant. Josefa I. v Plzni: výroční zpráva z roku 1892–1908*. Plzeň: nákladem Měst. uměl.-průmyslového musea, 1908.
- SUCHOMEL, Filip. *3sta drahocennosti: čínský porcelán ze sbírek Valdštejnů, Schwarzenbergů a Lichnowských*. 2. přeprac. vyd. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, 2015.
- SUCHOMEL, Filip a ČERNÁ, Zlata. *Půvaby orientálního salonu: umělecké řemeslo Dálného východu z jihomoravských a jihočeských zámeckých sbírek*. V Brně: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, 2007.
- Západočeské umělecko-průmyslové museum císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni: přehled ke dni otevření musea v neděli 13. července 1913*. Plzeň: Západočeské umělecko-průmyslové museum, 1913.

Prameny

- BRAUNOVÁ, Dagmar. *Soupis exponátů do výstavy UMĚNÍ ORIENTU*. Plzeň, 2004. Nепublikovaný dokument.

Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace¹

Iva Knobloch

The Association of the Czechoslovak Werkbund: Museum as a platform of modernization

Abstract: The text demonstrates the metamorphosis of the new platform of modernization of the industrial society: The European Network of Museums of Decorative Arts in the second half of XIXth century. After the foundation of German Werkbund in 1907, the new wave of a reform movement concerning the quality of manufactured objects of everyday use arose, embracing both artistic and economic aims. Museums played an important role as a mediator of synergy between art and business. The formative task of the museums was the education in the matters of aesthetics and good taste, inspired by Deutscher Werkbund initiative: Gustav Edmund Pazaurek's Department of Aesthetic Aberrations in Stuttgart and The German Museum of Art in Trade and Industry in Hagen. These strategies had influenced the museums in the Czech lands after the foundation of the Association of the Czechoslovak Werkbund and its cooperation with The Museum of Decorative Arts in Prague. Under Karel Herain, the director of the museum, the activism had been focused on art contests, exhibitions of local contemporary works, the industrial production and the networking with the contemporary producers abroad. The collaboration with the Swedish Werkbund in the 1930's and the personality of Hugo Steiner-Prag reveal unusual and complex concepts of modernity in the core of the Association of the European Werkbund.

Keywords: decorative arts, museum, the Association of the Czechoslovak Werkbund, modernization, the Museum of Decorative Arts in Prague

Musea jsou krásnou věcí. Jest v nich mnoho poučného i pěkného. Mají jednu velikou vadu, že do nich málokdy někdo z obyčejných lidí přijde, a stane-li se tak, jest toho tolik najednou, že návštěvník nemůže prostě oceniti všechno, co vidí. Jsou němá a studená. Chybí jim životní vztah a opětnost, které jest ke každému trvalému působení třeba. Jsou to, chcete-li, hřbitovny umění.²

Výše uvedený anonymní text z roku 1927 byl publikován v prvním ročníku progresivního časopisu Typ, zaměřeného na moderní podnikání amerického stříhu. Jeho slova jako by byla ozvěnou myšlenek Karla Teiga, které adresoval muzeím o něco dříve: přirovnal je k rakvím

a pohřebišťům myšlenky, dusícím jakoukoli tvůrčí aktivitu.³ Invektivy na adresu muzeí přicházely od avantgardních umělců již od počátku dvacátého století, F. T. Marinetti ve futuristickém manifestu dokonce vybízí k jejich likvidaci.

Náš autor z Typu čekal od muzeí bezprostřední vztah k dynamice soudobého života jako je tomu v reklamě: „Reklama dobře prováděná může se státi živým uměním. Ve výkladních skříních, uvnitř obchodů, na plakátech, v časopisech atd. stále a stále může ukazovati v každodenním životě každého člověka pěkné a krásné věci. Vykonnávat na něj trvalý vliv, aby zkrásněl a zpříjemnil život svůj a bližních. Reklama může pro výchovu vkusu učiniti daleko více nežli nejjpyšnější

1 Text vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci projektu č. 18-26664S Svaz československého díla (1914, 1919–1948). Reformní hnutí za moderní bydlení a design.

2 Živá muzea. In: Typ : Ilustrovaný magazín pro moderní podnikání, 1927, roč. 1, č. 1, s. 420.

3 TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění. In: Disk, 1925, roč. 2, č. 1, s. 4–8.

PhDr. Iva Knobloch
Uměleckoprůmyslové
muzeum v Praze
knobloch@upm.cz

- 4 Živá muzea, s. 420.
- 5 Viz např. ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Obraz*, In. *Disk*, 1923, roč. 1, č. 2, s. 1.
- 6 V textu používáme termín *umělecký průmysl* tak, jak byl dobově vnímán až do čtyřicátých let: užité umění, bytová kultura, umělecké řemeslo, předmětný svět, vznikající ruční i sériovou strojovou výrobou.
- 7 Viz SEMPER, Gottfried. *The Ideal Museum Practical Art in Metals and Hard Materials*. In. NOEVER, Peter (ed.) *Gottfried Semper, The Ideal Museum Practical Art in Metals and Hard Materials*. Vienna: Schöbrügge, 2007.
- 8 Viz FRAYLING, Christopher. *Henry Cole and Chamber of Horrors. The Curious origins of the Victoria and Albert Museum*, London: V&A Publishing, 2010.
- 9 EITELBERGER, Rudolf. *Průmyslová muzea v rakouských korunních zemích*. In.: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014, s. 72.
- 10 LEISCHING, Julius. *Gottfried Semper a muzea (1903)*. In. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, s. 123–127. O významu Julia Leischinga jako reformátora rakouského muzejnictví viz KIRSCH, Otakar. *Julius Leisching a jeho podíl na organizaci muzejnictví v Předlitavsku*. In. *Studia Historica Brunensia*, 2010, roč. 57, č. 1, s. 15–40. Ředitelem UPM v Brně byl od 1894 do 1921, po 1918 byly ale jeho kompetence značně okleštěny, takže odešel do Salzburku.

museum. Reklama jest demokracie, působivost a život."⁴ Text končí výkřikem, ať žije reklamní umění, který provolávaly české avantgardní tiskoviny o několik let dříve.⁵ Mladá generace považovala reklamu a výkladní skříně za živý, všem dostupný didaktický příklad propojení umění a života, vitality ulice jako demokratického veřejného prostoru, pulzující energie rozpínajícího se velkoměsta, kterému muzea s uzavřenými branami kamenných budov tvořila jen němou a studenou elitní stafáž. Následující text ukáže, že se poznámka našeho autora z Typu o zapřeklosti muzeí nezakládala zcela na skutečnosti a že dokonce nové odvětví reklamy a aranžérství výkladních skříní hrálo v uměleckoprůmyslových muzeích dvacátých let dvacátého století důležitou roli. Nejen to, muzea se v meziválečném období stala ohnisky modernizace společnosti. Propojena v celoevropské síti, dokázala zprostředkovat záchranu lidských životů v nastupujícím válečném běsnění.

Uměleckoprůmyslová muzea jako odpověď na potřeby moderní doby

Propojení potřeb soudobého života, nových technologií, škol, výrobců, běžných občanů a celková kultivace vkusu vedly ke vzniku nového typu muzeí již v polovině 19. století, totiž evropské sítě vzájemně kooperujících uměleckoprůmyslových muzeí, jež byla svázána s nově zakládanými uměleckoprůmyslovými školami.⁶ Jejich otcové zakladatelé v Anglii Henry Cole a Gottfried Semper dali podnět nejen k základní systematické sbírkových fondů, ale i k aktivnímu, veřejnému, komplexnímu působení muzeí prostřednictvím studijních sbírek, stálých a putovních výstav, přednášek a soutěží, kde arbitrem se měla stát veřejnost.⁷ Intenzivní rozšíření uměleckoprůmyslových muzeí v druhé polovině 19. století vyvolal praktický tlak. Rychle se rozvíjející průmyslová výroba a zejména nové substituční materiály chemického průmyslu jako například ebolit, ivoirit, marmolin ad. umožnily levnějším způsobem nahrazovat klasické ušlechtilé

materiály, inspirovaly k nápodobě vznešených uměleckých předmětů minulosti a přispěly tak k expanzi historismu v druhé půli 19. století.

Vynalézavost v oblasti substitučních materiálů byla pro průmyslovou produkci druhé poloviny 19. století symptomatizací: mramorové vázy či slonovinové nože z celulozy, křišťálové poháry z lisovaného skla apod. zaplavovaly trh a domácnosti méně movitých středních vrstev, ucházejících se o společenskou prestiž. Substituční mánie se rozšířila i na další materiály: dřevo se nahrazovalo obarvenou sádrovou nebo papírmašé, železo hlinou, kůže papírem a podobně. Ve vřbec prvním uměleckoprůmyslovém muzeu, dnes Victoria and Albert Museum v Londýně, jeho zakladatel Henry Cole dokonce zřídil v roce 1852 tzv. Chamber of Horrors, komnatu hrůzy, kde na osmi desítkách příkladů demonstroval nevkusné nápodoby dekorativních předmětů.⁸ Jejich výrobci však protestovali, proto byla tato mimořádná expozice rychle zavřena. Zakladatelé uměleckoprůmyslových muzeí tak pružně reagovali na palčivý problém doby, totiž na absenci kvalitních a finančně dostupných předmětů bytové kultury, jež byly nahrazovány levnými plagiáty historických předloh.

Podle olomouckého rodáka Rudolfa Eitelbergera, zakladatele uměleckoprůmyslového muzea a školy ve Vídni (1863), se právě v uměleckoprůmyslových muzeích sklonku 19. století odehrává „moderní, členitý život“ mimo jiné i proto, že jejich zřizovateli byly obchodní a živnostenské komory, sdružující velké a drobné podnikatele a živnostníky.⁹ Zřizovatelé tedy měli zájem na absolutním propojení výroby a muzeí s aktuálními potřebami doby. V muzejnictví zdejšího území počátku 20. století vynikají dvě osobnosti, které tvořivě pokračovaly v odkazu ideálního, živého muzea Gottfrieda Sempera: Julius Leisching a Gustav Edmund Pazaurek.

Julius Leisching se ve svých osmdesátiletých letech stal v roce 1894 ředitelem Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně.¹⁰ Rok předtím sepsal

zajímavou zprávu ze Světové výstavy v Chicagu pod titulem *O konstruktivní kráse*, která dokazuje bystré porozumění problému evropského užitého umění své doby.¹¹ Americká průmyslová produkce mu je vzorem, protože nenapodobuje ruční luxusní výrobu a tvary neodvozuje z historického tvarosloví, nýbrž z konstrukce předmětu samotného. Zaujal ho zejména nábytek, ale i v ostatním užitém umění shledává „světlo, vzduch, čistotu“. Evropská výroba užitečných předmětů, která aplikuje bohatou ornamentální výzdobu na levné náhražky ze špatného materiálu, si má vzít z americké průmyslové produkce následováníhodný příklad.

Leisching posléze v brněnském muzeu propagoval moderní tendence bytové kultury v propojení s vídeňskou modernou.¹² Výstavy jako *Moderní interiéry* (1903) nebo *Prostřený stůl* (1904) vytvořily určitou facetu prezentace soudobé bytové kultury: například výstavy pod titulem *Prostřený stůl* se konaly v brněnském i pražském uměleckoprůmyslovém muzeu v průběhu dvacátého století v různých dekádách několikrát.

Deutscher Werkbund a muzejní hospodářsko-umělecká strategie

Gustav Edmund Pazaurek působil od roku 1892 v uměleckoprůmyslovém muzeu v Liberci jako významný znalec současné a historické produkce skla, keramiky a užitého umění. Zaujal svou bohatou odbornou, publicistickou, často sršatě polemickou činností, která prozrazovala literární nadání. V roce 1906 odešel do Stuttgartu, kde působil v zemském uměleckoprůmyslovém muzeu. O rok později spoluzakládal Deutscher Werkbund (dále DWB), masový svaz výrobců, umělců, škol, dílen, pedagogů, muzeí. Ten inicioval další vlnu reformního hnutí za kvalitu průmyslových a řemeslně vyráběných předmětů denní potřeby, jehož cílem byla mj. i vyšší konkurenceschopnost německých výrobců na světovém trhu. Muzea hrála v tomto hnutí významnou roli jako prostředník synergie



hospodářských a uměleckých záměrů DWB. Výchova k dobrému vkusu všech zúčastněných totiž představovala důležitý aspekt celého procesu a odehrávala se právě v muzeích.

Gustav Pazaurek v roce 1909 založil ve stuttgartském muzeu zvláštní oddělení *Abteilung Geschmack verirrungen* (Oddělení úchylného vkusu). Jako systematický vědec rozvinul komplexní klasifikaci úchytek od dobrého vkusu do čtyř kategorií: kýč, úchylný materiál, úchylný design nerespektující konstrukci a úchylný dekor znásilňující předmět. Barevné označení skupin zvyšovalo názornost expozice. Pazaurek byl zřejmě poučen komnatou hrůzy ve Victoria and Albert Museum, a proto své exponáty vybíral z mimo-regionální a zahraniční produkce, aby zamezil odporu místních výrobců kýčů, kteří sledovali zejména zisk.¹³

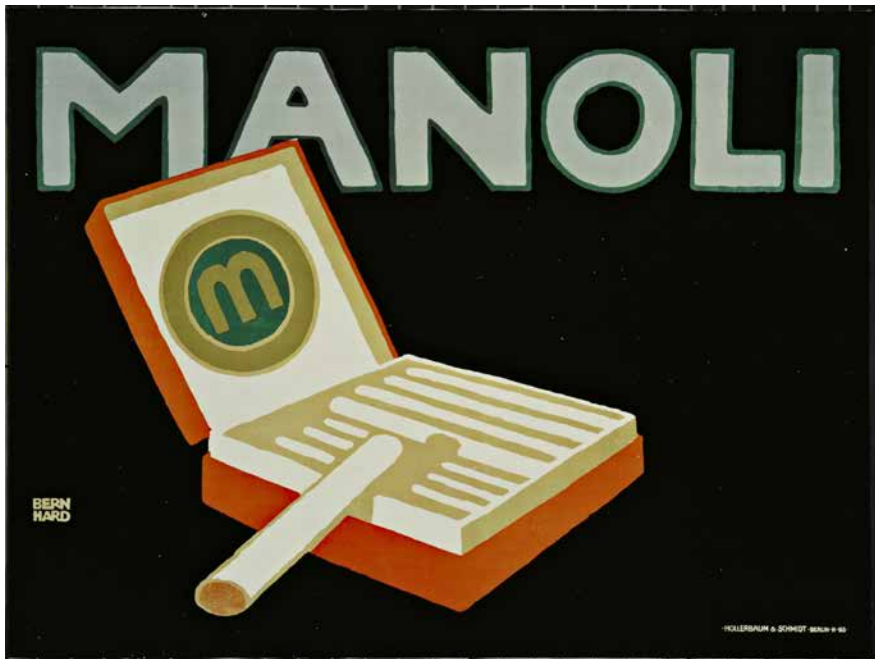
Pazaurekova systematika je platná dodnes a jeho muzeologický postoj byl vpravdě revoluční: do té doby muzea ukazovala kladné vzory, kdežto Pazaurek příklady záporné. Vyvolal celoevropské bouřlivé, nadšené i kritické reakce a vytrvale rozšiřoval expozici až na sedm stovek příkladů. V roce 1909 vydal průvodce k expozici, kde klasifikaci hlavních skupin členil na další jemnější třídy, kterým kromě pečlivého pozorování nemůžeme upřít smysl pro humor (úchylný materiál: zkažený, kuriozní, nevhodné kombinace ad.). Jeho publikace *Dobrý a špatný vkus v uměleckém průmyslu* z roku 1912 systematizuje

Titulní strana knihy G. E. Pazaureka, Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, 1912, knihovna UPM

11 LEISCHING, Julius. *Über die konstruktive Schönheit*. In: SIEPMAN Eckhardt, THIEKOTTER, Angelika. *Packeis und Pressglass: Von der Kunstgewerbemuseum zum Deutsche Werkbund*, Berlin: Anabas-Verlag, 1987, s. 140. Podobně byl ve svých soudobých esejích inspirován americkou věcností také Adolf Loos.

12 Těsný vztah s vídeňským děním zajišťoval bratr Julia Leischinga, Eduard, který působil od roku 1897 ve vídeňském uměleckoprůmyslovém muzeu a v letech 1909–1925 stanul v jeho čele.

13 Rekonstrukci oddělení je možné vidět v *Museum der Dinge* v Berlíně.



Reklama Luciana Bernharda pro firmu Manoli v ročence *Deutscher Werkbund 1913 Die Kunst in Industrie und Handel*, nestr.

14 PAZAUREK, Gustav
E. Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1912. Výběrový překlad obsahuje kapitola PAZAUREK, Gustav E. Dobrý a špatný vkus v uměleckém průmyslu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, s. 151–159. Podobné uvažování o kých nalezeneme v díle Bohuslava Brouka o několik desítek let později.

15 Částečná rekonstrukce sbírek Osthausova muzea se nachází ve stálé expozici Museum der Dinge v Berlíně.

16 Viz MEYER-SCHÖBRUNN, Fritz. *Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Kunstgewerbe*. In: *Jahrbuch Deutsches Werkbundes*, 1912, s. 97–99. Dále je problematice věnována bohatě ilustrovaná ročenka *Kunst in Industrie und Handel*. *Jahrbuch Deutsches Werkbundes 1913*. Činnost muzea ukončila předčasná smrt Karla Osthausa v roce 1921.

17 JIŘÍK, F. X. *Glosy o uměleckém průmyslu 1908–1909*. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci*

uměleckoprůmyslové perverze typu sošky Venuše s budíkem zapuštěným do břicha apod.¹⁴ Pazaurkova expozice a jeho polemické psaní ovlivnilo evropské vnímání a inspirovalo také ředitele pražského Uměleckoprůmyslového musea F. X. Jiříka.

Dalším reformátorem muzejní práce v lůně DWB byl Karl Osthaus, který v roce 1909 založil Deutsche Museum für Kunst in Handel und Kunstgewerbe (Německé museum uměleckých snah v obchodu a uměleckém průmyslu) v Hagenu. I jeho koncept byl bezprecedentní: podstatou tohoto mobilního muzea, které vysílalo putovní výstavy do muzeí, škol, spolků, knihoven ad., byla tzv. Ausstellung Zentrale (výstavní centrála) s fondy diapozitivů a fotografií. Tematický záběr výstav zahrnoval každodennost v příkladné umělecky pojaté formě. Osthaus tak pořádal výstavy reklamních tisků, obalů, vzorových výkladních skříní, ale i expozice předmětů denní potřeby. Příkladně prezentoval autorský vklad designéra ve zpracování materiálu, technologie, účelného tvaru a propagace zboží. Vedle průmyslových, sériově vyráběných předmětů se ocitla i ručně zpracovaná díla: porcelánové soupravy Henryho van den Velde, elektrické konvice Petera Behrense, nápojové sklo z Nového Boru, jež bylo ve své době považováno vedle italského muranského skla za luxusní zboží.¹⁵

Karl Osthaus kladl důraz na komplexní autorský přístup k návrhu, výrobě,

firemní a produktové reklamě. Dnes bychom tento přístup nazvali budování firemního stylu. Osthausův přístup k muzejní prezentaci firemní a marketingové kultury byl zcela novátorský a předběhl zdaleka svou dobu. Osthausovo muzeum šířilo své záměry prostřednictvím publikací DWB, které měly celoevropský dosah.¹⁶

Jak se projevovaly tyto reformní muzejní snahy přímo v pražském dění a uměleckoprůmyslovém muzeu? Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (dále UPM) bylo v rámci rakousko-uherské monarchie založeno později spolu se školou (1885) a jeho první ředitel Karel Chytil následoval semperovské ideály nejen v budování vědecky tříděného sbírkového fondu, ale i v bohaté přednáškové, výstavní činnosti stejně jako v pořádání soutěží v rámci pražské Obchodní a živnostenské komory. Výstavní činnost podchycovala soudobá umělecká řemesla, dávala prostor odborným školám a výstavám z vídeňského uměleckoprůmyslového muzea. Propojení obchodního a uměleckého aspektu zajišťovaly oblíbené prodejní vánoční výstavy. Od roku 1897 působil v muzeu jako asistent František Xaver Jiřík, znalec skla, otevřený modernímu myšlení v bytové kultuře. Jeho blízký kontakt s Gustavem Pazaurkem se projevil ve spolupráci pražského a libereckého, později i stuttgartského muzea a ve sdílení Pazaurkova boje proti nevkusu a „spekulativní pseudonádheře“.¹⁷ Výstavní činnost se v první dekádě dvacátého století orientovala na soudobý nábytek, sledovala reklamní dění i knižní grafiku. Osamostatnění UPM v novém státě v roce 1918 symbolicky zahájila výstava progresivní umělecké formace Artěl již za ředitelování F. X. Jiříka.

Svaz československého díla a jeho vliv na muzejní činnost

Svaz českého díla byl založen Janem Kotěrou v roce 1914 účelově proto, aby čeští návrháři a výrobci mohli samostatně vystavovat na výstavě německého

Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v témže roce. Po válce byl obnoven jako Svaz československého díla (dale SČSD) a sledoval podobné cíle jako německý Svaz, tedy zvýšení úrovně československého uměleckého průmyslu a konkurenceschopnosti národní ekonomiky. Propojení SČSD s pražským Uměleckoprůmyslovým muzeem bylo personální i místní: hlavní představitelé Svazu byli činní na nedaleké Uměleckoprůmyslové škole a muzeum se stalo jejich organizační základnou, ředitel F. X. Jiřík byl zvolen místopředsedou.¹⁸

Mimořádnou symbiózu muzejního a svazového dění představovaly první svazové výstavy v první polovině dvacátých let, které pozici SČSD upevnily směrem k veřejnosti i ke státním strukturám. Výstavy podchytily výrobce a tvůrce z celého území Československa včetně Podkarpatské Rusi, a jako takové byly svým záběrem a prezentací československé státnosti bezprecedentní. Nejen Svazu, ale i muzeu zajistily klíčové místo mezi institucemi československého uměleckého průmyslu. Výstavy byly prodejní a zprostředkovaly tak přímou vazbu od výrobce k spotřebiteli.¹⁹

Tento společný úspěch podnítil k další akci, která připomíná záměry Osthausova muzea: od roku 1924 byla v přízemí muzea zařízena vzorkovna SČSD, která vystavovala soudobou produkci. Muzeum se stalo jakousi výkladní skříní Svazu a podpořilo tak co nejtěsnější sepětí s aktuální výrobou. „[Vzorkovna] je nyní už zbožím úplně naplněna a poskytuje názorný obraz hlavně o nové české hračce, loutce, kraje, šperku, vazbě a práci v kůži, kobercích, bijouterii, batiku, skle, keramice, lidovém umění a z části také o zušlechtěném domáckém průmyslu. Zřízení vzorkovny bylo přijato ve veřejnosti se zájmem...“²⁰ Díky vzorkovně muzeum přitahovalo zahraniční zájemce. „Letos možno zaznamenati největší zájem hlavně Američanů, Angličanů, Francouzů, Němců, Holanďanů a Poláků. [...] Vzorkovna plní proto své poslání výchovné a propagační nad očekávání uspokojivě...“²¹

Muzeum se stalo rovněž první platformou reformních sociálních ideálů Svazu, který



usiloval o optimalizaci prostředí života pro všechny vrstvy v návrzích tzv. lidového bytu. První prezentací v tomto duchu se stala výstava svazové soutěže, týkající se návrhů „jednoduchých a levných zařízení bytových“ v roce 1922 a v témže roce Pavel Janák vystavil *Dělnický byt*.²² Navázal tak na průkopnické sociální snahy ve Švédsku (Carl Westman, 1899) a v Německu (Peter Behrens, Hermann Muthesius 1911). Švédská i německá jednoduchá bytová zařízení si do dělnických domácností cestu nenašla stejně jako Janákův rurální nábytek, a to z důvodu ceny i odlišné hladiny vkusu. Nicméně právě tyto rané realizace představují důležitý přínos k názorovému zrání, jež předcházelo debatě o standardizaci, kvalitě a ceně bytového vybavení v následujících letech a muzeum společně se Svazem tuto debatu iniciovaly. Na tyto sociální snahy navazovala v roce 1924 výstava *UP závodů* se zcela originálním nezdobným, skladebným, protosektorovým nábytkem Jana Vaňka, který byl zároveň člen SČSD i DWB.

Důležitou osobností propojení SČSD a UPM se stal aktivní komentátor a iniciátor Karel Herain, od roku 1919 asistent, od roku 1933 ředitel muzea, v druhé polovině dvacátých let místopředseda SČSD.²³ V jeho svazovém a muzejním aktivismu se naplňuje program modernizace nejen uměleckého průmyslu, bytové kultury, ale i městského prostředí a celkového životního stylu. Herain byl v přirozeném kontaktu s návrháři všech generací a zasadil se

Vzorkovna Svazu československého díla v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, 1924, Centrum dokumentace UPM

a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970, s. 139–142. Před ukončením svého ředitelského působení v UPM F. X. Jiřík uspořádal výstavu sbírky skla G. E. Pazaurka v roce 1932.

18 F. X. Jiřík na žádost Pavla Janáka vyčlenil zvláštní místnost pro setkávání SČSD v UPM, viz *Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství, fond Pavel Janák, F 85 I c, karton č. 3; dále viz rubrika Zprávy, Výtvarná práce, 1921–1922, roč. 1, č. 1, s. 42.*

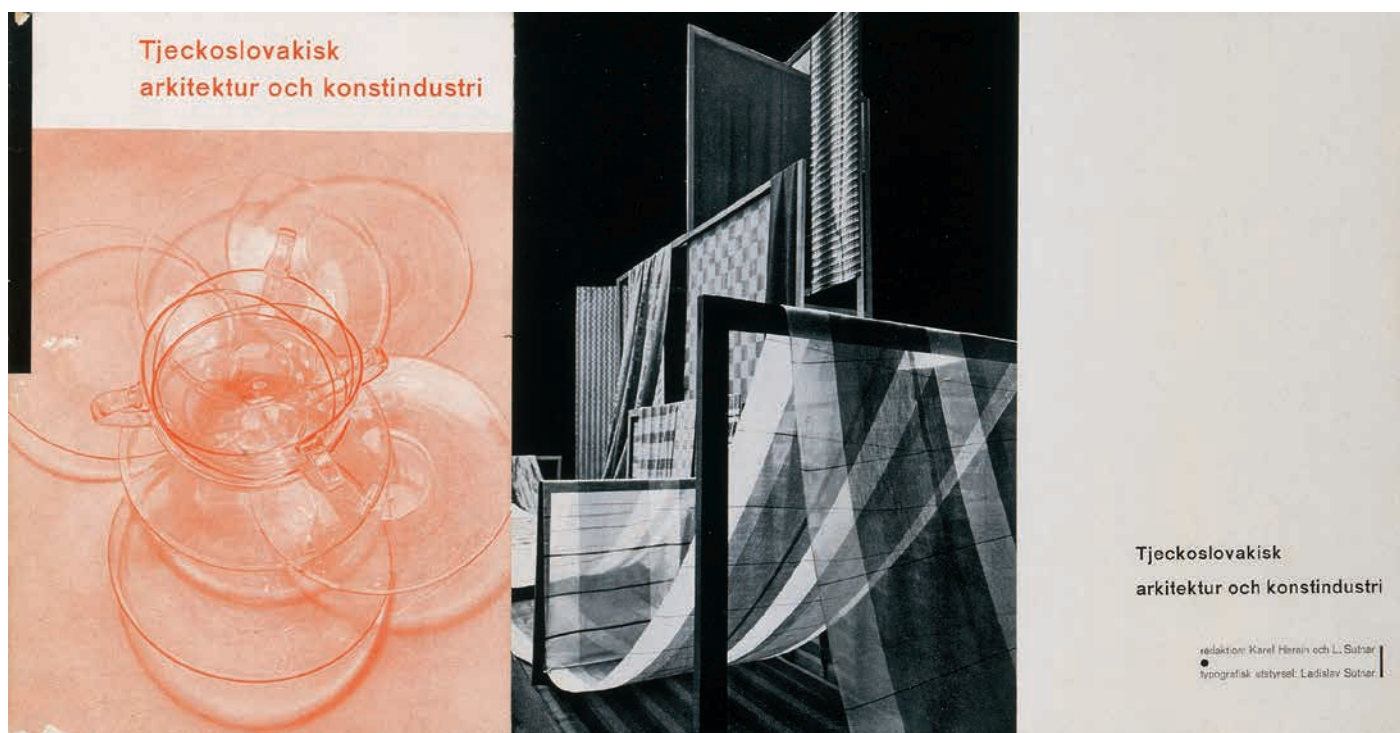
19 KNOBLOCH Iva. *První a druhá výstava Svazu československého díla, in KNOBLOCH Iva. (ed.) Odvaha a risk, století designu v UPM. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2019, s. 20–33.*

20 *Zprávy SČSD, Drobné umění – Výtvarné snahy, 1924, roč. 5, č. 1, s. 22.*

21 *Ibidem.*

22 Pavel Janák vystavil *Dělnický byt* na 1. výstavě Svazu československého díla v UPM na přelomu roku 1921–1922.

23 HOLÁ, Mariana, ZADRAŽILOVÁ, Lucie. *Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina. In. Muzeum, 2013, roč. 51, č. 1, s. 54–60.*



Karel Herain, Ladislav Sutnar,
*Katalog výstavy SČSD ve
 Stockholmu, 1931, UPM*

o výstavní program zaměřený na soudobé dění v oblasti keramiky, knižní tvorby, textilu, hračky, ale i samotných výrobců, nových urbanistických návrhů, témat jako nové metody ve školství, světelná plastika nebo kremace, jež patřila k symptomům moderní doby.

Herain působil ve dvacátých letech v knihovně a právě čítárna se změnila ve výstavní síň nejžhavějších aktualit – k nim patřilo dění v nově ustavované disciplíně aranžérství výkladních skříní (výstavy v letech 1921, 1925, 1926, 1930), reklamní tuzemské a zahraniční plakátové tvorby (1921, 1923, 1929) a prezentace progresivních domácích a zahraničních grafiků jako Ladislav Sutnar, Josef Kaplický nebo dokonce Jan Tschichold. Herain patřil k entuziastickým zakladatelům časopisu *Nová reklama* (1924), který byl platformou muzejních a svazových aktivit na tomto poli proti „houževnatému konzervatismu“ zdejšího prostředí v oblasti propagace zboží.²⁴ Z výše uvedeného můžeme usuzovat, náš autor z časopisu *Typ* ve dvacátých letech pražské Uměleckoprůmyslové muzeum zřejmě nenavštěvoval.

Symbióza SČSD a UPM hrála důležitou roli v Herainově pojetí svazové činnosti jako celorepublikového reformního hnutí.²⁵ Svaz zřizoval pobočky (Brno, Bratislava, Chrudim, Železný Brod, Hradec Králové, Košice) a mohl díky již existující síti uměleckoprůmyslových muzeí uspořádat řadu putovních výstav: v Chrudimi (1924, 1927), Českých Budějovicích (1926), Hradci Králové (1933). Bolestně byla pocíkována absence uměleckoprůmyslového muzea na Slovensku, čemuž zástupce bratislavské odbočky Zvazu československého Diela Antonín Hořejš věnoval několikaleté marné úsilí.²⁶

Na začátku třicátých let Herain inicioval na půdě SČSD odbor muzeí, který vznikl zároveň s odborem uměleckých škol. Oba odbory měly týž úkol: vytvořit teritoriální síť, která by podporovala užší propojení umělců a výrobních subjektů, ať průmyslových nebo řemeslných. UPM plnilo tuto roli nejintenzivněji pořádáním soutěžních výstav SČSD (například lidový byt 1927, moderní svítidla 1928, užitkové sklo 1929 ad.), kdy vítězné návrhy byly často zadávány do výroby vybraným firmám.

24 HERAIN, Karel. *Výtvarník v reklamě*. In. *Nová reklama*, 1924, roč. 1, č. 1, s. 7–10.

25 KNOBLOCH, Iva. *Krásná jízba a Svaz československého díla jako modernizační hnutí*. In. VLČKOVÁ, Lucie, HEKRDLOVÁ, Alice (eds.) *Krásná jízba DP – design pro demokracii*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT, 2018, s. 69–85.

26 Archiv hl. m. Bratislava, Fond Antonín Hořejš

K propojení výroby a soudobých tvůrců pak účinně sloužily stipendijní pobyty pro mladé výtvarníky, které Svaz vysílal do výrobních firem a jejichž prezentace se odehrávaly právě v UPM.²⁷

Mezinárodní zasítování muzeí a modernizační výstavní elán

Celoevropské modernizační hnutí po první světové válce nabíralo na síle díky inovacím v oblasti průmyslu, ale i nutnosti řešit naléhavé sociální otázky zejména v oblasti bydlení. Průmyslová výroba ve stavebnictví, masovost a hromadnost výroby předmětů denní potřeby měly celý sektor bydlení zlevnit a zpřístupnit co nejširším vrstvám. Standardizace výrobních postupů, zjednodušení na maximálně účelný, úsporný a mnohonásobně reprodukovatelný tvar se staly hlavní hybnou silou nových experimentů a osvětových kampaní.

Jak může zasáhnout do průmyslového standardizovaného výrobního postupu výtvarník, aby surový průmyslový výrobek zušlechtil? Jak zprostředkovat soudobý moderní výrobek spotřebiteli? Tyto naléhavé problémy řešily aktivity DWB; po jeho vzoru také SČSD a další organizace výrobců a designérů všude v Evropě. Muzea jako kamenné instituce hrála úlohu opěrného pilíře zejména prostřednictvím výstav, které se po první světové válce staly nejdůležitějším prostředkem komunikace a hybateli modernizačního úsilí. Od dvacátých let výstavní dění doslova explodovalo, těšilo se masivní návštěvnosti.

Od druhé poloviny dvacátých let se v českých zemích modernizovalo také výstavnictví samotné, jež patřilo k novým interdisciplinárním oborům, kde se realizovali architekti, grafikové, fotografové, scénografové a dnešním termínem designéři světla. Do výstav, dříve pojímaných interiérově a dekorativně, rázem vstoupily barvy, pohyb, světelné efekty, zvětšené fotografie, fotomontáže a grafy jako vizualizace statistických dat. Výstavy zprostředkovaly komplexní zážitek, který



vedl k pochopení moderního světa a kultivoval jeho vnímání. Muzea se tak stala partnery umělců a výrobců i v získávání veřejnosti pro soudobou architekturu, předmětů denní potřeby nebo objekty knižní kultury.

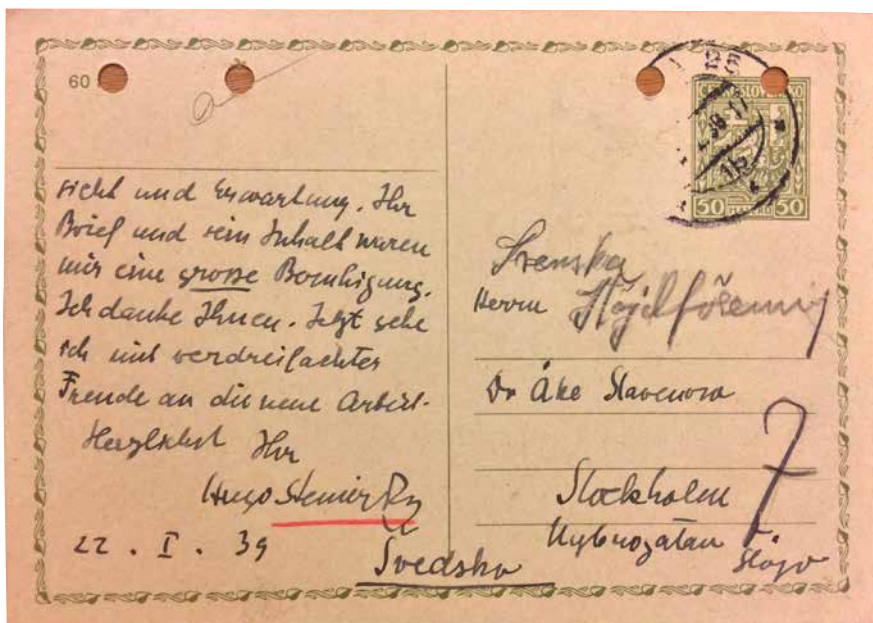
Významnou roli hrály mezinárodní výstavy a oborové přehlídky, kde se poměřovala úroveň jednotlivých států a které měly důležitý exportní dopad. Svaz československého díla si vydobyl, díky svým výstavním prezentacím v UPM, pozici hlavního organizátora československé účasti na zahraničních přehlídkách v Monze, Miláně, Paříži, Kodani, Lipsku, Florencii, Barceloně, Bruselu a dalších metropolích. Uměleckoprůmyslové museum v Praze v osobě kurátorů a ředitelů formulovalo programové texty, poskytovalo jak odborné ideje a výstavnické zkušenosti, tak i přispívalo zápůjčkami. Také pro muzeum mělo začlenění do tohoto mezinárodního výstavního boomu důležitý dopad, neboť mohlo otevřít své ambice zahraničním podnětům, a to jak v oblasti výstavní, tak i přednáškové a zejména akviziční. Díky účasti muzejních kurátorů v zahraničním výstavním dění se muzea vzájemně provazovala se soudobým zahraničním děním v oblasti nové, moderní tvorby.

Ve dvacátých letech byl Svaz československého díla orientován zejména na sousední Německo. V roce 1927 se konala první epochální Mezinárodní výstava knižního umění v Lipsku, a to v Grassi Museu, spřátelené instituci Uměleckoprůmyslového musea v Praze.²⁸ Právě Karlu Herainovi, v té době kurátorovi UPM, Svaz svěřil

Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění v UPM, 1938, fotografie pro časopis Form, Centrum for Naringslivhistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, 015342

²⁷ Viz PECOVÁ, Veronika. *Organizace výtvarné práce v duchu přítomné doby – Svaz československého díla, bakalářská diplomová práce, FF MU Brno, 2010.*

²⁸ Mezinárodní výstava knižního umění v Lipsku se stala organizačním základem dnes slavných frankfurtských knižních veletrhů.



Hugo Steiner-Prag,
Pohlednice Åke Stavenowovi,
Praha, 22. 1. 1939, Centrum
for Naringslivshistoria,
Stockholm, archiv Svensk
Form, fond Hugo Steiner-
Prag, F1 95 593

organizaci československé účasti. Hlavním organizátorem této renomované akce, v jejímž výboru zasedali Stefan Zweig nebo Thomas Mann, se stal česko-německý grafik Hugo Steiner-Prag, který v té době působil jako profesor na slavné lipské akademii knižní grafiky. Díky Steinerovi-Prag, který udržoval s českým prostředím přátelské i pracovní styky, měla československá reprezentace dostatečný prostor a v působivé, již nové moderní instalaci Ladislava Sutnara si odnesla řadu ocenění. Tento úspěch byl prvním mezinárodním uznáním československé knižní produkce jako výtvarně progresivní a technicky, polygraficky dokonalé, byl i uznáním mladého československého státu jako státu vyspělého technicky i kulturně, a byl i stvrzením mezinárodního muzejního zasíťování. Grassi Museum obohacovalo nadále své sbírky o soudobou československou produkci, podobně i UPM sledovalo a sbíralo soudobou produkci německou.

Od třicátých let se geografická orientace Svazu i muzejní činnosti změnila. Politické dění v Německu vzájemným výměnám nepřálo, a proto SČSD začal úzce spolupracovat se severními státy, zejména se švédským svazem, Svenska Slöjdföreningen. V roce 1931 SČSD uspořádal triumfální výstavu československého funkcionalismu ve Stockholmu, na jejímž katalogu se podílel Karel Herain. Jako člen Československo-švédské společnosti sledoval severské dění se sympatiemi, prezentoval švédský funkcionalismus v knihovně, postupně uspořádal výstavy norského a finského užitého umění.

Vzájemné vazby SČSD, UPM a Svenska Slöjdföreningen pak vyvrcholily výstavou Švédského uměleckého průmyslu a lidového umění v roce 1938. Výstava ukázala nejen jednotlivé artefakty bytové kultury, ale také organizaci uměleckého školství v propojení s lidovým uměním, a hlavně švédské družstevnictví, které mělo vlastní architektonickou kancelář, propagující funkcionalismus v oblasti výstavby továren, pracovního prostředí, obchodů, bydlení a komunitních center.²⁹

Tato výstava důležitým způsobem završila proces, který probíhal v modernizačním hnutí celých třicátých let. Dnes shrnujeme toto modernizační úsilí pod pojmem funkcionalismus, a to ve výstavbě, interiérových dispozicích, elektrifikaci a zařízení domácností, grafickém designu. Funkcionalismus nejprve redukoval celé tvůrčí úsilí na spolupráci s průmyslem a hromadnou výrobou, v průběhu třicátých let je ale postupně respektována i malosériová dílenská výroba, ruční práce, stejně jako je uznávána tradice a staletými ověřená lidová tvorba. Výstava švédské soudobé produkce, která novým výstavnickým způsobem prezentovala její samozřejmou účelnost, ukázala právě toto široké názorové pojetí modernizace: kromě standardizované průmyslové práce se uznává individuální rukodělná tvořivost, osobní vkus, pohodlí, uměřenost a propojenost s přírodou.

Záchranná síť muzeí pro Huga Steinera-Prag

Spolupráce na výstavě švédského uměleckého průmyslu v Praze zachránila beze vší pochyby život Hugovi Steinerovi-Prag a jeho rodině. Pro židovský původ musel již v roce 1933 opustit Lipsko, odešel do Prahy a založil zde pod názvem Officina Pragensis soukromou školu pro knižní grafiku a reklamu. Hugo Steiner-Prag již dávno předtím patřil ke světově uznávaným knižním grafikům, ilustrátorům a scénografům, měl výtečné organizační schopnosti a pedagogické charisma. Byl o generaci starší než modernisticky zapálený designér typů Ladislava Sutnara nebo

²⁹ HULDT, Åke. Med svensk brukskonst i Warszawa och Praha. In: *Form*, 1938, roč. 34, č. 5, s. 85–94.

Zdeňka Rossmanna. Vstoupil do DWB již v roce 1910 a po vrcholných secesních a expresionistických grafických dílech se stal představitelem moderní klasické typografie. Ta v anglosaské knižní kultuře a reklamě reprezentovala vlivný proud, v opozici k tzv. nové typografii, propagované mladou generací. Hugo Steiner-Prag navazoval na historickou tradici krásné knihy, kterou očistil od zdobnosti. Jeho knižní práce jsou založeny na ušlechtilém písmu a originálních grafických technikách.³⁰

Hugo Steiner-Prag našel oporu svého všestranného nadání v Umělecko-průmyslovém museu a v osobě Karla Heraina. Ten v roce 1934 uspořádal velkou retrospektivu Steinerova díla, v následujících letech také prezentace *Officiny Pragensis* (1937, 1939). Tyto výstavní počiny opět ukazují na rozšiřující se chápání modernity v muzejní praxi, která prezentovala nejen radikální výboje, ale i propojení tradice s modernitou. Jako zajímavý příklad uveďme fakt, že Karel Herain umožnil v UPM stejně velkorysé výstavní počiny jak modernímu tradicionalistovi Hugovi Steinerovi-Prag, tak i avantgardnímu multimediálnímu vizionáři Zdeňku Pešánkovi, propagátorovi světelné reklamy a světelného umění. Přitom Zdeněk Pešánek a Hugo Steiner-Prag stáli estetiky i politicky na opačných pólech moderního reformního hnutí.

Herain poskytl Hugo Steinerovi-Prag také prostor k vytvoření mezinárodní sbírky soudobého knižního umění CIDLAC (Collection Internationale du Livre de l' Art Contemporain). Tento podnět byl oboustranně prospěšný: Hugo Steiner-Prag využil své bohaté zahraniční kontakty a pomohl tak Herainovi uskutečnit zahraniční akviziční ambice. K akvizici využili výstavní strategii: na přelomu let 1937-1938 Hugo Steiner-Prag zorganizoval výstavu *Ilustrovaná dětská kniha* všech národů, která významně obohatila fondy CIDLAC.³¹

V dubnu 1938 Hugo Steiner-Prag pomáhal se svými studenty při instalaci švédské výstavy a seznámil se s hlavními



představiteli švédského svazu, textilní výtvarnicí Elsou Gullberg a předsedou, historikem umění Åke Stavenowem. Na něho se Hugo Steiner-Prag v létě 1938 obrátil s žádostí o pomoc při vycestování do Švédska vzhledem k dramaticky se zhoršující politické situaci. Stavenow po svízelných jednáních zařídil cestovní povolení nejen pro Steinerovu rodinu, ale i pro jeho o generaci mladší studentku a důvěrnou přítelkyni. V listopadu 1938 Slöjdföreningen zorganizoval velkou výstavu Steinerovy grafiky a scénografie v Národním muzeu ve Stockholmu s bohatým přednáškovým programem, který měl velký ohlas v reklamních i vydavatelských kruzích. Svenska Slöjdföreningen se také zasloužil o založení Steinerovy školy pro knižní umění a reklamu. Když Hugo Steiner-Prag na poslední chvíli koncem ledna 1939 konečně opustil Prahu, od září již mohl nastoupit do své Skolan för Bok och Reklamkonst. Prostory pro výuku poskytl stockholmské Národní muzeum, které hrálo a dodnes hraje roli reformní instituce zaměřené na volné i užité umění.³² Steiner-Prag ve Stockholmu působil pod patronátem Národního muzea, švédského svazu a zejména jeho předsedy Åke Stavenowa, který byl zároveň šéfredaktorem vlivného svazového časopisu *Form*, kde Steiner-Prag publikoval četné texty o knižní kultuře i propagoval svou školu.

Při listování touto švédskou revuí soudobé funkcionalistické bytové kultury se Steinerova škola vyjímá svým tradicionalistickým pojetím. Poukazuje tak široké názorové rozpětí modernizace v jejích

Hugo Steiner-Prag, Dopisnice Školy pro knižní umění a reklamu ve Stockholmu, 1939 Centrum for Naringslivhistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, fond Hugo Steiner-Prag, F1 95 593

30 *Moderní klasická typografie se v klidovosti a ušlechtilosti odlišuje od tzv. nové typografie, jak ji prosazoval Jan Tschichold, bauhaus, u nás např. Ladislav Sutnar, Zdeněk Rossmann a další. Nová typografie vychází vstříc industriální době a zrychlenému životnímu tempu v dynamice sazby, vernakulárních písmech, rychločtení, fotografii a fotomontáži.*

31 *Více viz HOLÁ, Mariana, ZADRAŽILOVÁ, Lucie. Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina.*

32 *Centrum for Naringslivhistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, fond Hugo Steiner-Prag, F1 95 593.*

33 CELANT, Germano. *Toward a Real and Contextual History*. In. CELANT, Germano (ed.), *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics. Italia 1918–1943 (kat. výst.)*, Milano: Fondazione Prada, 2018, s. 30.

institucích, ať to byly časopisy, školy, spolky, evropské Werkbundy a muzea. Příběh Hugo Steinera-Prag dokazuje na důležitost vzájemného mezinárodního zasíťování těchto institucí v širokém ideovém záběru modernizace. Muzea v této síti, která se za daných okolností ukázala jako síť záchranná, hrála roli přímo fyzickou. Materializovala reformní ideje spolupracujících institucí a jedinců. Výstavy a další veřejná muzejní činnost nebyly jen efemérními událostmi, ale fyzickými zářehy do skutečnosti, které ji proměňovaly, jak dokládá současné bádání o historii výstav a výstavnictví.³³ Muzea tak sehrála významnou roli jako pilíře modernizace společnosti, ačkoliv někteří tehdejší mladí představitelé tvůrčí scény je tak nevnímali.

Seznam zkratk:

DWB Deutscher Werkbund
UPM Uměleckoprůmyslové museum v Praze
SČSD Svaz československého díla

Prameny:

UPM – Centrum dokumentace, fond Karel Herain
Centrum for Naringslivhistoria, archive Svensk Form, Stockholm, fond Hugo Steiner-Prag
DWB archiv, Berlín

Literatura (řazena chronologicky sestupně)

BRUNNSTRÖM, Lasse. *Swedish Design History*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
KNOBLOCH Iva. (ed.) *Odvaha a risk, století designu v UPM*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2019
RŮT, Pavel. *Hugo Steiner-Prag*. Praha: Řevnice Arbor vitae, 2019.
ŽIŽKOVÁ, Barbora. *Syntéza autorské a lidové tvorby v ŮLUV*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Praha, 2019.
HEDQUIST, Hedvig. *Swedish Modern: En historia om modernismens yttringar*

i Sverige genom design, inredning och formgivning. Stockholm: Orosti-Back, 2018.

VLČKOVÁ, Lucie, HEKRDLOVÁ, Alice (eds.) *Krásná jizba DP – design pro demokracii*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT, 2018.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; ZAPLETAL, Tomáš Zapletal (eds.) *Gottfried Semper: Věda, průmysl a umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2016.

KNOBLOCH, Iva – VONDRÁČEK, Radim. *Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu*. Praha: Academia, 2016.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014.

PECOVÁ, Veronika. *Organisace výtvarné práce v duchu přítomné doby – Svaz československého díla*, bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 2010.

FLAGMEIER, Renate (ed.), *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Berlin: Koehler & Amelang, 2008.

CAMPBELL, Joan. *The German Werkbund, the Politics of Reform in the Applied Arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

SIEPMAN Eckhardt; THIEKOTTER, Angelika. *Packeis und Pressglass: Von der Kunstgewerbemuseum zum Deutsche Werkbund*, Berlin: Anabas-Verlag, 1987

Die Kunst in Industrie und Handel, Jena: DWB, 1913.

Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst, Berlin: DWB, 1912.

PAZAUREK, Gustav E. *Geschmacks-Verirrungen im Kunstgewerbe: Führer für die neue Abteilung im Königl. Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart*. Stuttgart: Zentralstelle für Gewerbe und Handel, 1909.

Hearstův hrad. Kalifornský sen v záři evropské umělecké tradice

Markéta Jarošová

The Hearst Castle. California Dream in the Glow of European Artistic Tradition

Abstract: Hearst Castle is one of the world's most famous public museums. Its architect Julia Morgan built the magnificent building near San Simeon on the Pacific Coast in Central California for William Randolph Hearst between 1919–1947. Its architectural form is mostly based on the examples of the Mediterranean architecture of Spain and southern Italy. The private residence where Hearst had hosted the famous Hollywood Society became a public cultural heritage in 1957. Since then, visitors have been allowed to admire Casa Grande and other suites, furnished with an unusually rich collection of European works of art, mostly of Medieval and Renaissance origins. The interiors are preserved in the original state in order for the visitors to enjoy the atmosphere of the 1930s. The installation of the artworks is one of the prime examples of the living history approach in a museum.

Keywords: Hearst Castle, California, William Randolph Hearst, Julia Morgan, Art Collection, Gothic and Renaissance style, European tradition, Museum

Základy amerických muzejních a galerijních sbírek byly položeny a výrazně rozvíjeny v období tzv. Zlatého věku. Finanční magnáti John Pierpont Morgan, Henry Clay Frick, Andrew Carnegie, John D. Rockefeller Jr. nebo Isabella Stewart Gardner aj. investovali profity ze své podnikatelské činnosti v nemalé míře do nákupu uměleckých děl. Postupně vybudovali bohaté umělecké sbírky, jejichž prestiž zajišťovala především díla evropské provenience. Svě sbírky prezentovali nejprve ve svých soukromých rezidencích, z nichž některé byly následně proměněny ve veřejné instituce. Řadou uměleckých předmětů ze svých sbírek obohatili rovněž nově založená veřejná muzea a galerie budované v centrech východního pobřeží Spojených států. K těmto renomovaným, a pro Evropany jistě známějším institucím, je nutno přičíst jedno z nejvýznamnějších, dnes opět veřejných muzeí umění, situované na pobřeží Tichého oceánu – tzv. Hearstův hrad v Kalifornii. Jeho stavebník William Randolph Hearst (1863–1951), věhlasný zakladatel novinového impéria,

vynaložil enormní množství finančních prostředků na vybudování řady svých sídel, které průběžně vybavoval historickým nábytkem a cennými uměleckými díly. K jeho nejproslulejším rezidencím, zrcadlícím evropskou uměleckou tradici, patří hrad v blízkosti San Simeon. Původně soukromé sídlo vybavené řadou uměleckých předmětů se koncem 50. let 20. století proměnilo v jedno z nejprestižnějších veřejných muzeí umění nejen v Kalifornii, ale ve Spojených státech vůbec. Z hlediska architektonického řešení a interiérového vybavení tento „kalifornský div“ plně zapadá do evropského kontextu, týkajícího se jak uměleckého trhu, tak procesu přeměny soukromých sbírek ve veřejné instituce a jejich podoby na konci 19. a na počátku 20. století.

Hearstův hrad jako veřejné muzeum

Když v roce 1927 Hearst prohlásil: „*Nevídím jediný důvod, proč by ranč neměl být muzeem nejlepších věcí, které mohou získat,*“¹ předurčil

zprávy

1 PROCTER, Ben. William Randolph Hearst. *Final Edition, 1911–1951.* Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 146.

PhDr. Markéta Jarošová, PhD.
Ústav dějin křesťanského umění
Katolická teologická fakulta
Univerzita Karlova

2 Hearst San Simeon State Historical Monument. In: BROWN, Thomas. *The Illustrated History of Hearst Castle*. Atascadero: Nouveaux Press, 2016, s. 117.

3 Zhlédli řadu středověkých hradů v Británii, spatřili benediktinské opatství Mont-Saint-Michel v Normandii nebo bavorský zámek Neuschwanstein, objekty, které svým situováním a „pohádkovou“ atmosférou malému Hearstovi utkvěly výrazně v paměti. Uchvátily je i další památky v Itálii, zejména v Benátkách.

4 V dopise adresovaném Georgi Hearstovi Phoebe poznamenala: „Bylo těžké přesvědčit malého Willyho, že nemůžeme koupit všechno, co jsme viděli.“ Traduje se anekdota, kdy William, po zhlédnutí umělecké sbírky v Louvru prosil, aby ji matka celou zakoupila. Williamova vášeň pro umění se stala doslova „mánií“, což následně doznávala i jeho žena Millicent. In: PROCTER, Ben. *William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 32.

5 Evropu navštěvoval pravidelně. Kromě metropolí jako Londýn nebo Paříž často postupoval léčebnou kúru v Bad Nauheim nedaleko Frankfurtu nad Mohanem. *Ibidem*, 6.



William Randolph Hearst (1863–1951), zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WilliamRandolphHearst.jpg>

de facto účel, roli a budoucnost své rezidence. Po jeho smrti (†1951) společnost Hearst Corporation nabídla roku 1957 toto sídlo, včetně uměleckých děl tvořících nedílnou součást interiérového vybavení, jako historickou památku do správy Státního parku Kalifornie. Tento akt byl v ideové rovině chápán jako Hearstův dar kalifornskému lidu a rezidence se současně stala národní kulturní památkou.²

Komnaty Hearstova paláce byly v doprovodu průvodce veřejnosti poprvé zpřístupněny při slavnostním otevření dne 2. června 1958 a u návštěvníků vzbudily ohromný ohlas. Transformaci soukromé rezidence na veřejné muzeum totiž nedošlo k výraznějším architektonickým zásahům ani ke změnám v podobě interiérového vybavení, a tak „muzeum“ i nadále vypadalo jako „soukromá rezidence“. Umělecká sbírka se po Hearstově smrti akvizičně dále nerozvíjela, v podstatě zůstala „zakonzervovaná“ v čase a dodnes více než 90 % uměleckých předmětů bylo zakoupeno Hearstem výhradně pro toto panství. Výstavní koncept založený na principu tzv. *živé historie*, jejímž cílem je

v tomto případě zpřítomnit návštěvníkům atmosféru sídla 30. let a připomenout jeho sociokulturní kontext, byl doplněn řadou doprovodných průvodcovských programů, včetně atraktivních nočních prohlídek. I nadále je při výkladech pozornost zaměřena především na postavu a životní styl Williama Randolpha Hearsta, jeho rodinu a hosty, kteří rezidenci hojně navštěvovali. Na pozadí dějinných událostí je pak interpretována umělecká sbírka, architektonické řešení stavebního komplexu, zahrnujícího reprezentativní místnosti, soukromé pokoje hlavní budovy i prohlídky apartmánů určených pro hosty, kuchyně i venkovní zahrady. V roce 2001 získal Hearstův hrad vysoce prestižní akreditaci Americké aliance muzeí, podle které splňuje nejvyšší profesionální požadavky kladené na muzejní instituce a řadí jej tak mezi elitní muzea ve Spojených státech. Od počátku své existence se muzeum kontinuálně snaží zachovávat a interpretovat architektonickou podobu i umělecké sbírky a nadále rozvíjet doprovodné průvodcovské a výukové programy. Hearstův hrad je chápán jako nenahraditelná součást kulturního a historického dědictví amerického národa, které je zapotřebí uchovat i pro budoucí generace. Návštěvníkům přijíždějícím si prohlédnout tuto památku se skýtá unikátní „prožitok kalifornského snu“ vybudovaný na „kouzelné hoře“ v zrcadle evropské umělecké tradice.

Kalifornské kořeny a evropská inspirace

Proč si za své nejvelkolepější sídlo Hearst zvolil právě lokalitu v blízkosti zátoky San Simeon na pobřeží Tichého oceánu? Pozemky, na kterých se rozprostírá ikonický hrad, zdědil po svém otci Georgi Hearstovi (†1891). Ten zbohatl díky důlní činnosti a svůj zisk z těžby investoval do nákupu půdy. V roce 1865 získal pozemky *Rancho Piedra Blanca*, následně zakoupil sousední *Rancho San Simeon* a *Rancho Santa Rosa*. Ranče, které získal po otci, Hearst rozšířil o další pozemky

o rozloze přibližně 250 000 akrů. Půda a finanční prostředky získané po otci, a také vzdělání a sběratelská vášeň zděděná po matce, vytvořily materiální i ideový základ pro Hearstovu realizaci „fantaskního hradu“ vybudovaného na „kouzelném vrchu“. „Pohádkovou“ podobu zámku a jeho situování na kopci bezpochyby podnítila řada architektonických památek, které spatřil v Evropě. Uvádí se, že Hearsta výrazně ovlivnila již první evropská cesta, kterou podnikl ve svých deseti letech společně se svou matkou Phoebe Apperson Hearstovou roku 1873. Phoebe Hearstová, povoláním učitelka, usilovala o to, aby její jediný syn získal patřičné vzdělání. Součástí dobré výuky bylo poznání evropské kultury, seznámit se s historií, a především s uměleckými památkami prostřednictvím Grand Tour. William s matkou navštívili několik evropských zemí včetně Britských ostrovů, Francie, Německa a Itálie, kde zhlédli řadu významných architektonických památek, včetně hradů a zámků, a navštívili nejslavnější veřejné i privátní umělecké sbírky³ a v průběhu cesty současně nakupovali drobné umělecké předměty.⁴ Role, jakou sehrála matka, byla bezpochyby zásadní pro rozvoj Hearstova vztahu k uměleckým předmětům a sběratelství vůbec. Od svých třiceti let intenzivně cestoval do Evropy,⁵ procházel aukční katalogy a sbíral umělecké předměty, do nichž investoval nemalé finanční prostředky.

Velkolepé plány na výstavbu snového zámku spřádal Hearst ve svých představách zřejmě již od dětství, avšak s jeho realizací započal až ve svých šestapadesáti letech. Svým vizionářským projektem pověřil architektku Julii Morganovu ze San Francisca, která dříve pracovala na realizaci přestavby rezidence Hacienda del Pozo de Verona, kterou vlastnila Phoebe Hearstová v kalifornském Pleasantonu, a řadě dalších zakázek.⁶ Hearstův hrad je však nejproslulejší stavební realizací, na které se Morganová podílela. Na projektu začala pracovat od roku 1919, přičemž hlavní stavební fáze probíhaly v průběhu 20. až 30. let



20. století a pokračovaly do roku 1947.⁷ Architektonické školení v Paříži, poznání evropské architektury z autopsie, stejně tak i vynikající znalosti z oblasti inženýrských staveb využívajících železobetonových konstrukcí Morganovou předurčovaly jako nejvhodnější osobu, která dokázala zhmotnit Hearstovy představy o podobě jeho snové rezidence. Navrhla většinu objektů rozsáhlého „hradního komplexu“, které s Hearstem podrobně řešila při ústních rozhovorech anebo prostřednictvím písemné korespondence. Rovněž s ním úzce diskutovala integraci jeho rozsáhlé umělecké sbírky do architektonických struktur nebo rozmístění děl na pozemku v okolí hradu⁸ a sama se také podílela na nákupu rozličných uměleckých předmětů potřebných k dotvoření podoby hradních interiérů. Po dobu osmadvaceti let Morganová dohlížela v podstatě na všechny aspekty spjaté s výstavbou Hearstova hradu.

Panenská příroda v blízkosti zátoky San Simeon v poměrně řídké osídleném pobřeží střední Kalifornie, zhruba v půli cesty mezi San Franciskem a Los Angeles, evokovala pohádkovou krajinu dotvářející ideový rámec hradu tyčícího se na Kouzelném kopci – *La Cuesta Encantada*, jak byla tato rezidence původně označována. Situování budovy na kopci umožňovalo úžasný výhled na zalesněné pohory Santa Lucia i na nekonečnou třpytící se hladinu Tichého oceánu. Na druhou stranu tato lokalita přinášela určité obtíže v souvislosti s dovozem stavebního

Hearstův hrad, Casa Grande, západní průčelí, foto Markéta Jarošová

6 Julia Morganová (†1957) vystudovala stavební inženýrství na Kalifornské Univerzitě v Berkeley. Roku 1896 podnikla cestu do Evropy, kde studovala na École des Beaux-Arts v Paříži. Po ukončení studií se vrátila zpět do San Francisca, kde si roku 1904 otevřela vlastní architektonickou kancelář. Podílela se na projektech Hearstových nemovitostí, včetně rezidence Wyntoon v severní Kalifornii reflektující architekturu oblasti Bavorského lesa. Blíže k ní: WADSWORTH, Ginger. *Julia Morgan, Architect of Dreams*, Minneapolis: Lerner Publication Company, 1990 nebo WILSON, Mark. *Julia Morgan: Architect of Beauty*, Layton: Gibbs Smith Publisher, 2007.

7 Hearst svou rezidenci naposledy navštívil roku 1947. Díky zdravotním potížím nadále pobýval už jen ve svém sídle v Beverly Hills. Rokem 1947 se proto datuje ukončení stavební činnosti Julie Morganové, přestože stavba nebyla dokončena v plném rozsahu.

8 Podél Esplanade se nachází mramorové kopie antických soch, mj. Ares Ludovisi, Sedící Merkur, sousoší Zápasníků, nebo také kopie Canovových Třech Grácií. Ve vrcholu fontány před Casa del Sol stojí kopie Donatellova bronzového Davida, aj.



Hearstův hrad, Casa Grande, východní průčelí, foto Markéta Jarošová

materiálu. Bylo to právě ve 30. letech 20. století, kdy probíhaly intenzivní práce na propojení San Francisca s Los Angeles silnicí linoucí se podél kalifornského pobřeží mezi skalnatými útesy omývanými vlnami Tichého oceánu a hornatou zalesněnou krajinou přírodního parku Big Sur. Úseky *Pacific Coast Highway* byly zpřístupňovány postupně. Silniční úsek v lokalitě San Simeon byl budován v průběhu let 1919 až 1937, což se prolíná s výstavbou

Hearstova hradu. Při výstavbě silnice byla vybudována řada mostů, tvořených železobetonovou konstrukcí, včetně slavného *Bixby Creek Bridge*. Materiál na výstavbu Hearstova hradu byl v té době proto dopravován především lodní dopravou. Lodě vyplouvaly ze San Francisca a kotvily u mola v zátoce u San Simeon. Z Los Angeles byl materiál dopravován po železnici do San Luis Obispo, odkud byl dále přepravován nákladní automobilovou dopravou.⁹

Architektonická podoba hradu

Architektonický návrh byl od samého počátku založen na propojení a začlenění objektu do krajiny čili na principu vlastním již antickým, případně renesančním příměstským vilám. Hlavní dominantou unikátního komplexu je reprezentativní sídlo nazývané *Casa Grande*, charakteristické monumentálním dvouvěžovým průčelím. Obklopovala jej trojice nízkých domů zapuštěných do svahu a pojmenovaných

⁹ Odlehlost lokality, obtížnost přepravy stavebního materiálu a zajištění zázemí pro dělníky a řemeslníky výrazně zvyšovalo finanční náklady na celý projekt. V blízkosti San Simeon si Hearst později nechal vybudovat přistávací dráhu pro své osobní letadlo. In: PROCTER, Ben. *William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 81 a 146. Dnes je přístup k hradu zabezpečen speciální autobusovou dopravou, zahrnující poslechový edukativní výklad při cestě do kopce i zpět k hlavnímu informačnímu centru.



Hearstův hrad, Casa del Sol, foto Markéta Jarošová

podle orientace průčelí směrem k pohoří Santa Lucia nebo k Tichému oceánu jako *Casa del Monte*, *Casa del Mar* a *Casa del Sol*, poskytujících ubytování především hostům. Jednotlivé objekty byly propojeny prostřednictvím teras, chodníků a meandrovitě utvářených zahrad nazývaných *Esplanade*.

S ideovými návrhy na výstavbu rezidence Hearst seznámil Morganovou v roce 1919 a základní stavební práce započaly roku 1922. Vzhledem k situování stavby na poměrně nedostupném svažitém terénu bylo nejprve zapotřebí zplanýrovat návrší kopce. Jelikož se oblast nachází v seizmickém pásu doprovázeném zemetřesením, s předtuchou možné zkázy projektovala zkušená Julia Morganová tuto stavbu za pomoci využití osvědčené železobetonové konstrukce. V letech 1923 až 1924 byly položeny základy *Casa Grande*, na které bylo použito enormního množství betonu, a v letech 1926 až 1928 byla stavba obložena kamennými obklady z bílého vápence, díky čemuž je hlavní



západní průčelí zřetelně viditelné z velké dálky; východní trakt byl v tu dobu ponechán bez obložení a železobetonová konstrukce zůstala na těchto místech exponovaná dodnes.¹⁰

Julia Morganová se během svých evropských cest seznámila s architektonickými řešeními, které se staly podnětem řady návrhů pro Hearstův hrad. Ovlivněna byla především španělskou a italskou architekturou, jejíž principy jsou charakteristické

Hearstův hrad, výhled z terasy Casa del Mar na Tichý oceán, foto Markéta Jarošová



Hearstův hrad, Casa del Monte, foto Markéta Jarošová

10 BROWN, Thomas. *The Illustrated History of Hearst Castle*. Atascadero: Nouveaux Press, 2016, s. 15–16.

11 Blíže např. NEWCOMB, Rexford. *Mediterranean Domestic Architecture for the United States*. (Twentieth Century Landmarks in Design, Vol. 9). New York: Acanthus Press, reprint 1999; NEWCOMB, Rexford. *Spanish Colonial Architecture in the United States*. New York: Augustin Publ., 1937.

12 Centennial Exposition ve Filadelfii v roce 1876 a World's Columbian Exposition, konaná v Chicagu roku 1893.



Hearstův hrad, Neptunův bazén, foto Markéta Jarošová

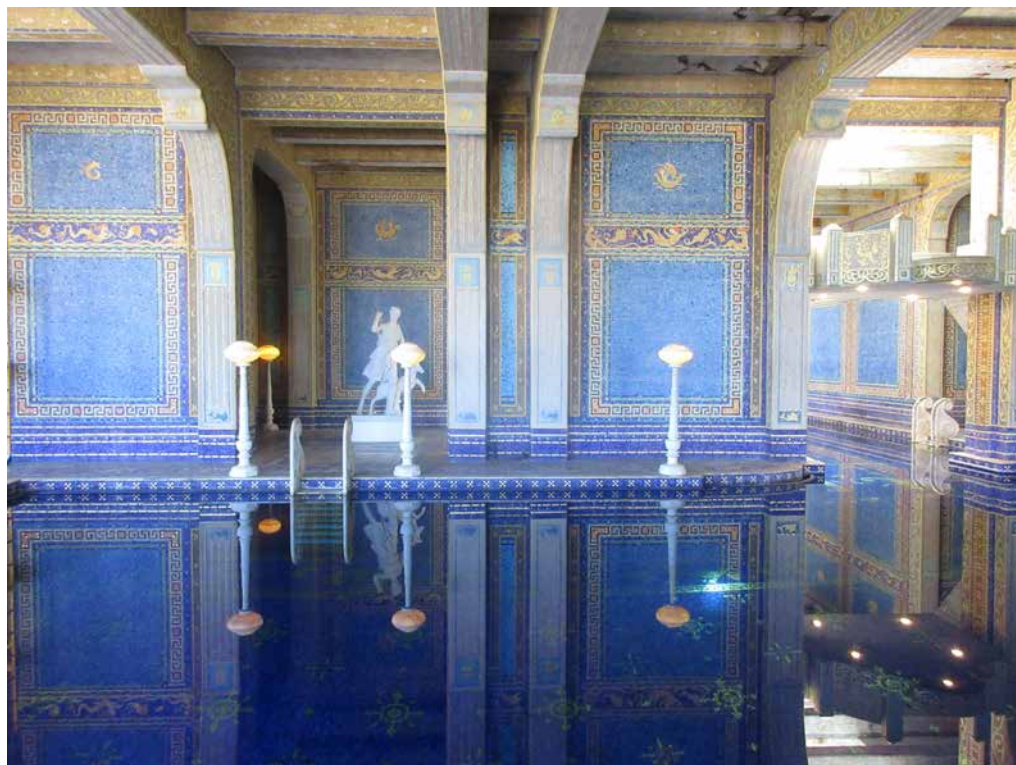
pro tzv. *Mediterranean Revival Architecture*, vrcholící ve Spojených státech ve 20. a 30. letech 20. století. Příznačný středomořský styl paláců a přímořských vil byl uplatněn především v souvislosti s rozvíjející se architekturou v pobřežních oblastech Kalifornie a na Floridě.¹¹

Předpokládaným inspiračním zdrojem pro Hearstův hrad byly rovněž vysoce populární mezinárodní výstavy pořádané

ve Spojených státech od konce 19. století,¹² které podněcovaly zájem Američanů o evropské kulturní dění. William Randolph Hearst se podílel na financování světové výstavy konané v San Franciscu v roce 1915 a předpokládá se, že právě tato výstava mohla zčásti ovlivnit návrhy pro hradní komplex u San Simeonu. V souvislosti s výstavou oslavující otevření Panamského průplavu byla realizována řada staveb ve španělsko-maurském stylu,¹³ který Hearst upřednostňoval v rámci architektonického ztvárnění své rezidence. Dvouvěžová hlavní fasáda *Casa Grande* s bohatě řešeným vstupním portálem opatřeným sochařskou výzdobou doslova evokuje katedrální průčelí španělské Mediteriánské oblasti a je tak v kontrastu s trojicí nízkých apartmánů, připomínajících spíše příměstské vily na italském pobřeží. Středomořskou atmosféru završuje přírodní prostředí, které dotváří jedinečnost celého tohoto komplexu. Velká pozornost byla věnována osazení řady exotických stromů, keřů a výsadbě rostlin v zahradách.¹⁴

13 *Panama–Pacific International Exposition* byla pořádaná v San Franciscu roku 1915 a v letech 1915–1916 proběhla výstava *Panama–California Exposition* v Balboa Parku v San Diegu. Blíže např.: GANZ, James A. ed. *Jewel City. Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition*. San Francisco: Fine Arts Museum, 2015.

14 Hearst vynaložil mnoho finančních prostředků na přepravu již vzrostlých stromů a zřídil zde také zoologickou zahradu. Vedle stád buvolů, losů a jelenů se v zahradách procházeli lvi, žirafy, zebry, pakoně nebo třeba klokani. In: PROCTER, Ben. *William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 123.



Hearstův hrad, Římský bazén, foto Markéta Jarošová

Architektonickou podobu rezidence do-
tvářely originální umělecké prvky ev-
ropského původu z různých časových
období, které byly průběžně vkompono-
vávány do exteriéru i interiéru stavby.
K nejvýraznějším prvkům patří vedle
vstupních portálů, ostění, okenních rámců
a krbů především dřevěné stropy italské
a španělské provenience datované od po-
zdního 14. do 18. století. Některé novo-
dobé dřevěné stropy byly při instalaci
záměrně poškozeny, aby bylo dosaženo
efektu starobylého vzhledu. Při budování
stavby neustále docházelo k revizi původ-
ních plánů a znovu a znovu se přemýšlelo
o jednotlivých detailech.

Vše bylo podřízeno výlučně Hearstově
vizuální estetice. Snil o idylické residen-
ci, která by zároveň sloužila jako schrána
pro umělecké poklady, které systematicky
shromažďoval po celý svůj život. Ovšem
pouze část z Hearstovy legendární sbírky
zde byla prezentována.¹⁵ Při svých akvi-
zicích věnoval pozornost nejen obrazům
a sochám, ale také předmětům užitého
umění, zejména nábytku. *Casa Grande*
s reminiscencemi středověké a renesanční
architektury, vybavená početnou kolekcí
uměleckých děl evropské provenience,
tvoří vsutku výjimečný celek. Unikátní
architektonické prostředí, v němž prezen-
tované středověké a novověké umělecké
předměty nejenže demonstrují majitelovo
bohatství, ale především navozují dojem
autentické starobylosti, je díky zvolenému
muzeologickému přístupu dochováno
dodnes.

Bazény

Ke skvostům okázalého hradního kom-
plexu náleží dvojice bazénů. Výstavba
venkovního bazénu probíhala v letech
1924–1936, přičemž i v tomto případě do-
šlo k proměnám původních plánů, jejichž
výsledkem bylo výrazné rozšíření a nápa-
ditější architektonická podoba. Dominantu
tvoří průčelí evokující římský chrámový
portikus, situovaný na střední ose bazénu,
k němuž se obrací dvojice konkávně linou-
cích se kolonád, poskytujících koupajícím



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér sněmovní síně, foto Markéta Jarošová

se úkryt před žhavým sluncem. Na oblo-
žení bazénu a dekorativní prvky, imitující
římský architektonický výzdobný aparát,
včetně ozdobných mramorových zábradlí,
bylo použito vermontského mramoru. Ven-
kovní bazén je nazýván Neptunův, a to na
základě zamýšleného sousoší zobrazujícího
božstvo jedoucí na koňském čtyřspřeží,
které mělo kontrastovat s chrámovým portikem.¹⁶
Sochařskou výzdobu v prostoru plynulé
bazénové niky dnes představuje pouze
Zrození Venuse



Hearstův hrad, Esplanade, římský sarkofág a kopie Canova sousoší Třech grácií, foto Markéta Jarošová

15 Jistým předobrazem rezidence v *San Simeon* byl tzv. *Claredonův dům* na Manhattanu, který Hearst vybavil pozoruhodnou sbírkou středověkého brnění a dalšími gotickými a renesančními díly, včetně tapisérií. I když Hearst vlastnil mnoho skvostných nemovitostí v New Yorku, Manhattan mu připadal „jako jedna velká kancelářská budova“, a zvláště v závěru svého života upřednostňoval slunné kalifornské prostředí.

16 Vzhledem k vypuknutí 2. sv. v. se sousoší do USA dostalo až po jejím skončení, avšak při požáru skladiště v New Yorku roku 1956, v němž bylo uskladněno, bylo zničeno a jeho podobu dnes dokládají pouze nákresy a dobové fotografie. BROWN, Thomas. *The Illustrated History of Hearst Castle*. Atascadero: Nouveaux Press, 2016, s. 82.



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér tzv. refektáře, foto Markéta Jarošová

17 Za inspirační zdroj bazénu jsou pokládány Caracallový lázně v Římě, budované na počátku 3. století. Poukazováno je ovšem i na mozaikovou výzdobu mauzolea Gally Placidie v Ravenně z 5. století. Afinita je spatřována v uplatnění modré a zlaté barvy a ve stylizovaných vzorech hvězd. In: <http://hearstcastle.org/history-behind-hearst-castle/>

18 Nachází se zde mj. kopie Polykleitova Doryfóra, Feidiový Raněné Amazonky či Leocharovy Diány z Versailles, tzn. příklady, které souvisí s evropskými veřejnými muzei (Kapitolská muzea, Vatikánské sbírky, Archeologické muzeum v Neapoli nebo Louvre), a v řadě dalších muzejních expozicích byla tato slavná antická sochařská díla prezentována nejčastěji formou sádrových odlítků.

19 Jde o jednu ze tří verzí, kterou Canova vytvořil z pověření Napoleona podle vzoru Venuše Medicejské chované ve sbírkách Uffizi. Tuto sochu společně s dalšími slavnými díly nechal Napoleon roku 1802 převést do Louvru. Jednu z Canovových soch zakoupil Napoleonův bratr Josef, který ji prodal markýzi Lansdownovi.

20 Z Evropy byla umělecká díla transportována lodní dopravou. Převážní bedny byly vyloděny v New Yorku a odtud dopraveny železnicí

s nymfami – zlomek z původního velkolepého konceptu. Sousoší z carrarského mramoru vytvořil na přání Hearsta francouzský sochař Charles Georges Cassou v letech 1924 až 1936.

Zcela unikátní je rovněž krytý bazén, budovaný v letech 1927 až 1934, který svým charakterem evokuje starověké římské termy. Bazén je od podlahy ke stropu pokryt *smalti* – drobnými skleněnými dlaždicemi

čtvercového formátu. Intenzivní modrá a třpytivá zlatá barva dlaždic, odrážejících se ve vodní hladině, vytváří vskutku dechberoucí efekt. Návrhem mozaikové výzdoby byla pověřena Camille Solon, freskařka francouzského původu, která pojala strop bazénu jako nebeskou oblohu posetou zlatými hvězdami. V rámci výzdobného repertoáru se zde objevují tradiční mořská monstra, příznačná pro ikonografickou výzdobu starověkých římských lázní a znamení zvěrokruhu.¹⁷

Navození atmosféry římských lázní umocňuje rozmístění osmi mramorových soch. Těmito kopiemi slavných antických děl¹⁸ podle originálů byl pověřen Carl Freter, který na jejich zhotovení pracoval od roku 1930 v italské Pietrasantě. Součástí skupiny je socha Apoxyoména, kterou Freter vyhotovil na základě věrné kopie Lysippovy antické sochy, chované ve vatikánských sbírkách. Avšak nejen v případě výzdoby bazénů můžeme pozorovat úzkou vazbu ke kontextům umění římského impéria.



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér tzv. kulečnickové místnosti, foto Markéta Jarošová

Hearstova umělecká sbírka

Za jedno z mistrovských děl Hearstovy umělecké kolekce je pokládána Canovova *Venuše Italica*, kterou získal společně s několika antickými římskými sochami ze sbírky věhlasného anglického sběratele, markýze Lansdowna v roce 1930.¹⁹ Hearst, stejně jako ostatní velcí sběratelé té doby, získával umělecká díla prostřednictvím obchodníků s uměním a aukčních domů, kterými byli mj. Georges Wildenstein, Joseph Duveen, M. Knoedler & Co., Gimbel Brothers, aj. Bylo využito rozličných cest a dopravních prostředků v závislosti na zdroji nebo místě, odkud byla zásilka pro Hearstův hrad odeslána.²⁰ Hearst se při svých nákupech spoléhal na analýzy a názory prodejců, i když i oni se v mnoha případech mýlili, jak ostatně prokázaly pozdější výzkumy.

Horečný nákup uměleckých děl a jejich následná prezentace v soukromých sídlech byly pro Hearsta vysoce prestižní záležitosti. Zatímco pro sídlo Wyntoon v severní Kalifornii byla určena velká část sbírky uměleckých děl německé provenience, v rezidenci v San Simeon byla koncentrována především díla španělského a italského původu.²¹ Svou uměleckou sbírku Hearst výrazně obohatil nákupy po první světové válce a zejména v důsledku Velké hospodářské krize, kdy došlo k rozprodeji řady evropských uměleckých sbírek ze šlechtických i církevních kruhů, které se dostaly v mnoha případech do rukou zámožných Američanů. Americký trh byl zaplaven evropskými uměleckými díly, které bylo možné získat za výhodnou cenu. Na pozadí celosvětové hospodářské krize třicátých let si tak Hearst, soupeřící s majestátností evropské aristokracie, budoval své umělecké kolekce. Sbírkou v San Simeon vkomponovaná do architektonického rámce zřetelně vypovídá o snaze napodobit evropská aristokratická sídla s dlouholetou tradicí, kde byly rodinné sbírky budovány mnoha generacemi. Na stěnách Hearstova hradu visí portréty, zřetelně odkazující na slavné evropské rodové galerie. K symbolickému



„ztotožnění se“ se svými vzory přispělo promísení zakoupených uměleckých děl s osobními předměty z majetku Hearstovy rodiny.

Hearstova sběratelská povaha se vyznačovala obrovskou rozmanitostí. Skupoval starověké egyptské a antické starožitnosti včetně bohaté kolekce řeckého vázového malířství, díla středověkého a novověkého umění i módního art deca. Sloučení starožitností a moderních uměleckých děl přineslo jedinečný výsledek. Kromě evropského umění směřoval pozornost také k asijskému umění a stejně tak inklinoval k artefaktům původních amerických kultur, v čemž byl nepochybně ovlivněn svou matkou.²² Nepřeberné množství uměleckých předmětů v Hearstově sbírce prezentuje četné kultury napříč stáletími i kontinenty. Tato snaha zahrnout do sbírky artefakty ze všech koutů světa poukazuje na Hearstovo evropské poučení a znalost zdejších muzejních institucí soustředěných na integraci „světového umění“, jakým bylo Britské muzeum nebo Louvre. Shromážděné artefakty, zasazené do architektonického řešení, instalačně nejvíce podtrhly hmatatelné spojení s dávnou evropskou kulturní tradicí.

Po své matce získal Hearst početnou sérii barokních tapisérií a orientálních koberců vysoké umělecké kvality, které dodnes pokrývají podlahy nebo slouží jako ozdobné závěsy v místnostech, a sám s velkou vášní nakupoval širokou škálu předmětů užitého umění. Koncentrace na historický

Hearstův hrad, Casa Grande, interiér knihovny, foto Markéta Jarošová

do San Francisca a poté lodí do San Simeonu. Z Los Angeles byly posílány vlakem do San Luis Obispo a poté nákladním automobilem do San Simeonu. Pro lodní dopravu byl využit rovněž Panamský průplav, zprovozněný v roce 1914.

21 *Kolekce stříbra byla určena zejména pro středověký hrad St. Donat ze 14. století ve Walesu, který Hearst zakoupil roku 1925. PROCTER, Ben. William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 124.*

22 *Phoebe Hearstová (†1919) významně podporovala Kalifornskou univerzitu v Berkeley, kde bylo roku 1901 založeno Antropologické muzeum, na jehož zrodu se podílela. Uvědomovala si význam kultury domorodých obyvatel, a proto podporovala antropology zabývající se mj. výzkumem kalifornské historie a kultury. Muzejní sbírka je dodnes součástí Kalifornské univerzity v Berkeley a od roku 1991 nese název Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology.*

23 *V souvislosti s akvizicemi nábytku španělské provenience jej Morganová varovala před padělký, které mnozí obchodníci s uměním prezentovali za díla autentická. Hearst, přestože o pochybné pravosti nabízeného dobového nábytku věděl, prohlášoval, že jde*



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér tzv. gotického apartmá, foto Markéta Jarošová

o materiál nesmírně důležitý pro vybavení hradu, a v nákupech proto pokračoval.

24 Pravidelně se zde scházela řada prominentních hollywoodských herců, spisovatelů, sportovců, ale také řada představitelů politického života, jako byli Charlie Chaplin, Greta Garbo, G. B. Shaw, Albert Einstein, Charles Lindbergh, Andrew Mellon i Winston Churchill. In: PROCTER, Ben. William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 131 a 139.

25 Úzkou paralelu s prezentací uměleckých děl v soukromých apartmá lze spatřit například v newyorských rezidencích Morgana a Fricka, bostonském Fenway Court Isabelly Stewart Gardnerové anebo v prezentaci sbírky Roberta Lehmana v Metropolitan Museum of Art v New Yorku.

26 Hearstovy mecenášské aktivity připomněla roku 2008 výstava konaná v LACMA, která představila přibližně sto sedmdesát děl z jeho majetku. Jejím cílem bylo opětovně sestavit a kontextualizovat, co Hearst shromáždil. Při té příležitosti byla publikována kniha: LEVKOFF, Mary L. Hearst the Collector. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008.

nábytek bezesporu souvisela s potřebou vybavit interiéry svých početných rezidencí židlemi, stoly, postelemi, truhlami, komodami a skříněmi – v případě sledované Hearstovy hradní rezidence nejčastěji španělské nebo italské provenience.²³ Tato pestrost a množství nábytku jsou dnes vysoce ceněny v souvislosti s výzkumem nábytkářských výrobních technik a designu.

Casa Grande

Rozmístění uměleckých děl z různých epoch, provenience nebo výtvarné kvality určuje charakter jednotlivých místností a podtrhuje jejich symbolický význam. K nejvelkolepějším prostorům Casa Grande náleží rozlehlý sněmovní sál v přízemí určený k setkání Hearsta se svými hosty. Spodní části stěn místnosti jsou pokryty ořechovým obložení, horní zdobí renesanční a barokní tapiserie a závěsné obrazy. Na reprezentativní význam tohoto sálu poukazuje situování zmíněné Canovovy Venuše Italicy. Další ikonickou prostorou je jídelna, nazývaná refektář. Ačkoli terminologií prostor symbolicky odkazuje na středověký klášter, svým charakterem a výzdobou spíše imituje světskou hodovní síň. Sluneční paprsky procházející vitrážemi vysoko posazených sdružených oken umocňují „mystickou“ atmosféru tohoto prostoru. Právě zde se odehrávaly proslulé Hearstovy honosné večere. „Být na seznamu hostů a sedět u stolu“ bylo pro Hearstovo společenství

hollywoodských hvězd vysoce prestižní záležitostí.²⁴ Na evropskou tradici poukávají mj. pestré barevné hedvábné závěsy ukotvené v podokenní zóně – *palio delle contrade*, odkazující na koňské dostihy pořádané na náměstí Piazza del Campo v italské Sieně již od středověku. Stěny refektáře pokrývají vlámské tapiserie a v nízkých vitrínách je prezentováno drobné užité umění. Dalším specifickým prostorem je *kulečnicková místnost* se španělským stropem z 15. století dekorovaným scénami z dvorského života a i v tomto případě plochu stěny pokrývá rozměrná vlámská tapiserie z doby okolo roku 1500. K reprezentativním místnostem patří ještě *knihovna* situovaná v patře budovy. Na dřevěných knihovnách naplněných svazky knih, linoucích se podél obvodových stěn místnosti, je prezentována kolekce řeckého vázového malířství. Hearst trávil většinu času ve své pracovně – *gotickém apartmá*, odkud v závěru svého života v podstatě řídil své novinové impérium. Patro budovy bylo dále vyhrazeno soukromé Hearstově ložnici se stropem ze 14. století pocházejícím



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér apartmá pro hosty, foto Markéta Jarošová

z aragonského Teruelu, avšak vybavené pohodlným soudobým nábytkem zakoupeným v obchodních domech v Los Angeles. *Nebeské a dóžecí apartmá* a další pokoje, včetně koupelen, využívali hosté.

V podstatě všechny místnosti v přízemí i patrech jsou vybaveny kvalitními i provinčními příklady deskové malby, sochařskými díly nebo drobným dekorativním uměním. Hearst byl přesvědčen, že jedinečné výstavní prostory, v nichž se mísila stará i soudobá umělecká díla, měly nejenže prakticky sloužit, ale vzbuzovat rovněž potěšení a koneckonců hosty vzdělávat.²⁵ Kromě osobní potěchy z uměleckých děl prezentovaných ve vlastních sídlech, bylo pro zámožné sběratele příznačné, že řadu uměleckých předmětů věnovali muzejním institucím. Tímto aktem v podstatě utvořili jádra sbírek nejvýznamnějších veřejných muzeí ve Spojených státech a ani Hearst nebyl výjimkou. Z Hearstovy sbírky nejvíce uměleckých předmětů získalo Los Angeles County Museum of Art.²⁶

Novinový magnát William Randolph Hearst proslul rovněž jako filmový producent, a tak v jeho rezidenci nesmělo chybět *divadlo-kino*, kde svým hostům promítal zpravodajství a filmy, v nichž zářila hollywoodská filmová hvězda Marion Davies, Hearstova milénka,²⁷ jejíž osobu společně s Hearstem karikoval Orson Welles ve slavném filmu *Občan Kane* z roku 1941.²⁸

Občan Kane

Architektonická podoba i interiérové vybavení Hearstova hradu tvoří významovou paralelu bájného Xanadu „největšího soukromého zábavního centra na světě, kde v poušti na pobřeží Golského zálivu byla objednána a úspěšně vystavěna soukromá hora, na jejíž výstavbu bylo zapotřebí tisíc tun mramoru a sto tisíc stromů, které bylo na ní zasazeno. Až od dob pyramid je Xanadu nejnákladnější monument, který si člověk nechal sám sobě vystavět.“ Wellesovo filmové zpracování psychologicky rozpracovává řadu významových rovin sbírky a jejího sběratele. Ačkoliv se Hearst vůči uvedení filmu na plátna kin ostře ohradil a všem



Hearstův hrad, Casa Grande, interiér ložnice pro hosty, foto Markéta Jarošová

svým nakladatelstvím zakázal jakoukoliv propagaci tohoto filmu, stalo se z něj nakonec jedno z nejslavnějších děl světové kinematografie. Orson Welles na otázku, zda se film zakládá na skutečných životních osudech Williama Randolpha Hearsta vysvětlil: „Bylo nezbytné, aby můj hrdina byl sběratelem – člověkem, který nikdy nic nevyhodí. Chtěl jsem na konci filmu použít symbol, rozsáhlou sbírku předmětů, tisíce a tisíce nejrozdílnějších věcí, mezi nimiž se nachází i *Poupě*.²⁹ Tato hromada nehybných divadelních rekvizit je doslova smetištěm jednoho lidského života. Chtěl jsem, aby se v záběru kamery objevily věci nádherné, věci ošklivé i věci úplně zbytečné – jinými slovy všechno, co mohlo zastupovat veřejný i soukromý život. Chtěl jsem, aby se tam nacházely předměty umělecké, předměty upomínkové i docela obyčejné. Neexistuje jiný způsob, jak toho dosáhnout, než udělat ze svého hrdiny sběratele a vybavit jej velkým domem, v němž mohl své sbírky přechovávat. Dům samotný měl být doslova dramatickým zhmotněním obrazu „slonovinové věže“.³⁰

Roku 1942 byl film oceněn Oscarem za nejlepší původní scénář³¹ a několik jeho dialogů může reflektovat Hearstovy nákupy evropského umění, například v rozhovoru Kanea s Bernsteinem:³² Kane: „... Příští týden jedu do zahraničí na dovolenou. Už nějakou dobu slibuji svému doktorovi, že si dám volno...“ Bernstein: „...slibte, že je v Evropě ještě spousta obrazů a soch, které jste zatím nekoupil.“ Kane: „Nemůžete mi to mít za zlé..., tvořili tam sochy více než dva tisíce let, a já je kupuji jen pět.“³³ Interiérová

27 DAVIES Marion: *The Times We Had: Life with William Randolph Hearst*. PFAU Pamela, MARX Kenneth S., eds. New York: Ballantine Books, 1987.

28 MULVEYOVÁ, Laura. *Občan Kane*. Praha: Casablanca 2009.

29 V celém příběhu jde o rozluštění významu „poupě“, posledního slova, které Kane vyslovil na smrtelné posteli. „Poupě“ souvisí s nápisem na sáňkách symbolizujících Kaneovo dětství. Podle Mulveyové „poupě“ ve filmu propojuje všechna komplikovaná témata týkající se shromažďování „věcí“. In: MULVEYOVÁ, Laura. *Občan Kane*. Praha: Casablanca 2009, 84.

30 *Ibidem*, 84.

31 Současně byl nominován za nejlepší film, režii, nejlepší herecký výkon v hlavní roli, kameru, hudbu, zvuk, střih a dekorace.

32 Uvedené citace jsou z filmu *Občan Kane* [Citizen Kane] [film]. Režie Orson WELLES. USA, RKO Pictures, 1941.

33 V technickém scénáři se nachází ještě Bernsteinův dovětek, cit: „Máme už devět Venuší, šestadvacet Panen Marií – dvě skladiště zaplněná po střechu. Slibte mi, pane Kane, že je neskoupíte všechny!“ In: MULVEYOVÁ, Laura.

výbava bájného paláce je popsána jako „kolekce všeho možného“, tak obrovská, „že to nikdy nebude možné zkatalogizovat či oceňit. Je toho dost pro deset muzeí, kořist světa.“

V závěrečné sekvenci filmu vede skupina spisovatelů a dohlížitelů rozhovor: „Jakou to všechno má podle Vás cenu, pane Thompse?“ „Miliony, pokud to bude někdo chtít.“ „No, alespoň že to všechno převezl do Ameriky.“ V dalším rozhovoru zaznívá: „Co to je?“ „Další Venuše“, „25.000 dolarů“, „To je dost za dámu bez hlavy“. Na zmíněnou rozmanitost Hearstovy sbírky, i tu kvalitativní, je poukázáno v dialogu: „Jedny kamna z pozůstalosti Mary Kaneové, Colorado, cena 2 dolary“, „Máme vzít vše, smetí i umělecká díla.“ „Ten skutečně rád sbíral, cokoli a vše“, „Barmský chrám a tři španělské stropy v halách, část skotského zámku, který musí být rozbalen“. „Dejte to vše k sobě. Paláce a malby a hračky a všechno.“

Připodobnění filmové postavy Charlese Fostera Kanea, ztělesněné samotným Orsonem Wellem, k Williamu Randolphu Hearstovi způsobilo částečné nepochopení a nedocnění Hearstových sběratelských úspěchů a jeho zhodnocení coby významného stavebníka.³⁴ I přesto nelze upřít, že Hearst jako jeden z nejvýznamnějších mecenášů veřejných muzejních sbírek, úzce spjatých s kalifornským prostředím, patří nejen k nejpozoruhodnějším postavám americké historie, ale má také mnoho společného s evropským kulturním dědictvím. Podobně jako římscí císaři, středověcí vladaři i další slavní vojevůdci včele s Napoleonem se i Hearst snažil zajistit si slávu svým „monumentem-muzeem“, zhmotňujícím jeho nesmrtelnost. Fenomén budování velkolepých uměleckých sbírek a jejich následné věnování veřejnosti je pro americké prostředí příznačné po celé 20. století, počínaje Zlatým věkem. První velké mecenáše uměleckých sbírek i v průběhu druhé poloviny 20. století následovaly další významné osobnosti. Hearstův hrad společně s jeho obsáhlými sbírkami se stal jedním z ideových vzorů například pro Jeana Paula Gettyho, který od 50. let 20. století

budoval muzeum pro svou uměleckou sbírku v Malibu v Los Angeles, jež byla v roce 1974 rovněž odkázána veřejnosti.³⁵

Při společné konverzaci George Bernard Shaw připodobnil Hearstův hrad k dílu Stvořitele, když řekl: „Bezpochyby, takhle by to postavil Bůh, pokud by měl Tvé peníze.“³⁶

Použité zdroje:

- AIDALA, Thomas. Hearst Castle, San Simeon. New York: Hudson Hills Pr., 1981
- BALL Tevvy, BARTH Rachel, eds. Guide to the Getty Villa. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018
- BROWN, Thomas. The Illustrated History of Hearst Castle. Atascadero: Nouveaux Press, 2016
- COFFMAN, Taylor. Hearst Castle, The Story of William Randolph Hearst and San Simeon. Santa Barbara: A Sequoia Book – Oak Tree Publications, 1985
- DAVIES Marion: The Times We Had: Life with William Randolph Hearst. PFAU Pamela, MARX Kenneth S., eds. New York: Ballantine Books, 1987
- GANZ, James A., ed. Jewel City. Art from San Francisco's Panama-Pacific International Exposition. San Francisco: Fine Arts Museum, 2015
- HOLMES BOUTELLE, Sara, BARNES, Richard. Julia Morgan, Architect. Abbeville Press, 1995
- KASTNER, Victoria. Hearst Castle, the Biography of a Country House. New York: Abrams, 2000
- KILZER, Tanja. „La Cuesta Encantada“ - Hearst Castle (USA), das „Schloss“ von William Randolph Hearst im spanischen Neokolonialstil im kalifornischen San Simeon. *Burgen und Schlösser. Hrsg. und Verl.: Europäisches Burgeninstitut, Einrichtung der Deutschen Burgenvereinigung Braubach*, 60. Jahrgang, 2019, Heft 3, s. 164–178.
- LEVKOFF, Mary L. Hearst the Collector. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008
- MULVEYOVÁ, Laura. Občan Kane. Citizen Kane. Praha: Casablanca 2009

Občan Kane. *Citizen Kane*. Praha: Casablanca 2009, 66.

34 K problematice Wellesova filmu a Williama Randolpha Hearsta blíže např.: *The Battle Over Citizen Kane* [dokumentární film]. Režie Michael EPSTEIN, Thomas LENNONIS, PBS, 1996.

35 BALL Tevvy, BARTH Rachel, eds. *Guide to the Getty Villa*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018, s. 15.

36 PROCTER, Ben. *William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 133, pozn. 9.

NEWCOMB, Rexford. Mediterranean Domestic Architecture for the United States. (Twentieth Century Landmarks in Design, Vol. 9). New York: Acanthus Press, reprint 1999

NEWCOMB, Rexford. Spanish Colonial Architecture in the United States. New York: Augustin Publisher, 1937

PROCTER, Ben. William Randolph Hearst. Final Edition, 1911–1951. Oxford: Oxford University Press, 2007

WADSWORTH, Ginger. Julia Morgan, Architect of Dreams, Minneapolis: Lerner Publication Company, 1990

WILSON, Mark. Julia Morgan: Architect of Beauty, Layton: Gibbs Smith Publisher, 2007

Filmy:

Občan Kane [Citizen Kane] [film]. Režie Orson WELLES. USA, RKO Pictures, 1941

The Battle Over Citizen Kane [dokumentární film]. Režie Michael EPSTEIN, Thomas LENNONIS, PBS, 1996

Internetové zdroje:

<http://hearstcastle.org/history-behind-hearst-castle/>

Ohlédnutí za první štací výstavy *Račte vstoupit do divadla*¹

Markéta Trávníčková

Račte vstoupit do divadla

Národní muzeum –
Historické muzeum
Institut umění –
Divadelní ústav
Moravské zemské muzeum

Hlavní autorka:

Markéta Trávníčková

Autorský tým: Jaroslav
Blecha, Alena Jakubcová,
Vojtěch Poláček,
Václav Štěpán, Markéta
Trávníčková, Libor

Vodička, Kryštof Vanča

Autorský tým doprovodné
výstavy ve Stavovském
divadle: Jitka Ludvová,
Milan Pospíšil

Kurátorky výstavy:

Kateřina Musílková,
Markéta Trávníčková

Produkce: Martin Musil,
Barbora Belzová, Markéta
Truncová

Architektonické řešení:

Tomáš Bílek

Grafika: Ondřej Záměš

1 Tato stať vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci projektu *Cesta k divadlu. Vývoj metodiky a specifických nástrojů pro uchování, exploataci a zpřístupnění historických divadelních cedulí se zvláštním zřetelem ke sbírkovým fondům Národního muzea v Praze a Moravského zemského muzea v Brně, podpořeného Programem aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II), č. DG16P02B008 (2016–2020).*

Mgr. Markéta Trávníčková
Národní muzeum
marketa.travnickova@nm.cz

Looking back at the first stand of the exhibition Please Enter Our Theatre

Abstract: The traveling exhibition Please Enter Our Theatre and its respective exhibition catalogue represent a theatre playbill as a valuable subject of theatriological research as well as an attractive exhibit. The exhibition shows the theatre scene in the Czech lands from the mid-1600s to the mid-1900s, when the playbills have experienced the most wide-spread use, with overlaps to the present, when a theater poster took most of the playbill's purposes upon itself. The exhibition also includes other objects pertaining to the productions of mostly Czech theatre companies from the vast collections of the National Museum's Theatre Department, such as photographs, manuscripts, stage and costume designs, props, stage models, paintings, busts, costumes or puppets.

Keywords: National Museum – Exhibition – Czech Theatre – Theatre Playbills

Divadelní cedule, ústřední předmět výstavy *Račte vstoupit do divadla*

Výstava *Račte vstoupit do divadla* vychází z polozapomenutého fenoménu inscenační praxe 19. a první poloviny 20. století, divadelních cedulí. Ukazuje jejich obsahový i formální vývoj a všechny funkce, které cedule plnily a plní: ve své době sloužily jako pozvánka na představení a často i jako umělecký artefakt, v současnosti jsou jedinečným, možná nejcennějším pramenem pro studium divadelní historie. Záznamy na nich totiž informují do nejmenších podrobností o všech základních údajích jednotlivých představení. Jedině na základě nich lze proto zpětně sestavit soupisy repertoárů divadel, přehledy inscenací, inscenátorů (režisérů, dirigentů, choreografů) či rolí herců.

Do dnešní doby si u nás bohužel uchovalo tuto tradici jen několik divadel, v Praze pouze Národní divadlo, v Čechách plzeňské divadlo, osvědčenější jsou v tomto smyslu na Moravě – v Brně, Olomouci, Ostravě. Materiály, které je jinde nahradily, tedy divadelní programy, popřípadě vývěsky s programem na týden či měsíc, mohou být při rekonstrukci repertoáru

využity jen v omezené míře (neznáme přesná data představení, nezjistíme, který herec kdy v roli vystoupil apod.).

Výstava jako jeden z výstupů rozsáhlého grantového projektu

V posledních letech si význam divadelních cedulí pro badatele čím dál víc začínají uvědomovat i teatrologové v zahraničí. Vznikají databáze cedulí zejména na německých a rakouských pracovištích, přičemž nejdále je vídeňský Don Juan Archiv, který vydal na toto téma dvě výpravné publikace vědeckých studií.² Všechny tyto výzkumy se ale důsledně drží znění předlohy, ambicí našeho projektu, který řešíme spolu s Institutem umění – Divadelním ústavem a Moravským zemským muzeem v rámci grantu Ministerstva kultury NAKI II, je údaje z cedulí ověřovat a korigovat pomocí dobových pramenů a odborné literatury. Výsledkem grantu je i metodika práce s cedulemi, tedy digitalizace, restaurování, vytěžení dat a jejich vkládání do specializované databáze, která by mohla sloužit dalším zájemcům o zpracování těchto pramenů. Zároveň vznikla specializovaná

Zdařilá výstava z fondu sbírek Národního muzea týkající se českého divadla, založená především na neokázalém předmětu, jakým je divadelní cedule, zasluhuje velkou pochvalu. Cedule, která informuje o tom, co se hraje, kde a s kým; jak prosté a přesto významné. Zahajuje totiž rozpravu o fenoménu divadlo velmi prozaicky, ale zato autenticky! A v naší virtuální době je tato vlastnost nad jiné důležitá. Otvírá cestu k dějinám divadla přímo u pramene. Takže kdo má divadlo rád, přišel výstavou *Račte vstoupit do divadla* k potěšení objevovat, porozumět, zavzpomínat. Doplněním cedulí některými kostýmy z inscenací, rukopisy, předměty, fotografiemi, zkrátka svědky divadelní historie obrozené až novodobé, podala výstava ucelený obraz, jakou roli divadlo hrálo a jak vychovávalo i bavilo.

Kolik úsilí celý projekt stál, si umí představit asi jen teatrolog nebo vůbec historický badatel. A tým Mgr. Markéty Trávníčkové obstál na jedničku. Díky!

Milena Dosoudilová, muzikoložka



mapa³, prezentovaná i na výstavě, která představuje 160 institucí v Čechách a na Moravě, uchovávajících divadelní cedule. Ve sbírce Divadelního oddělení Národního muzea se nachází na 400 000 těchto předmětů.

Neopomenutelnými výstupy grantu byly dvě k výstavě vydané doprovodné publikace. První je obrazová brožura pro běžné návštěvníky⁴, druhou výpravny katalog⁵, jehož editorkou je přední česká teatroložka Jitka Ludvová a který obsahuje vedle soupisu exponátů, představení projektu a fondů cedulí na příslušných pracovištích čtyři odborné divadelněhistorické studie a jedenáct článků z cyklu Cedule s příběhem. Doplněn je podrobným německým a anglickým resumé.



- 2** Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung. Ed. Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012.
- 3** *Theater – Zettel – Sammlungen. 2. Bestände, Erschließung, Forschung.* Ed. Matthias J. Pernerstorfer. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2015.
- 4** *Račte vstoupit do divadla.* Ed. Markéta Trávníčková. Praha: Národní muzeum 2019, 32 s.
- 5** *Račte vstoupit do divadla.* Ed. Jitka Ludvová. Praha: Institut umění – Divadelní ústav a Národní muzeum, 2019, 278 s.



Výstava jako stručný přehled české divadelní historie

Výstava *Račte vstoupit do divadla* ukazuje proměnu cedulí od poloviny 17. století, kdy vznikaly první periochy⁶ řádových divadel, do poloviny 20. století, kdy divadla začala praxi cedulí opouštět, ale s přesahy až do současnosti, hlavně v podobě divadelního plakátu. Plakáty se od cedule liší tím, že se nevztahují k jednotlivým představením, ale k celé inscenaci, funkci mají víc apelativní a estetickou než obsahovou.

Ambicí výstavy je zároveň podat obraz divadelního života v českých zemích daného období. Cedule jsou proto vedle vysvětlujících textů doprovázeny dalšími atraktivními exponáty, které ilustrují divadelní tvorbu – scénickými a kostýmními návrhy, fotografiemi, vzácnými rukopisy a tisky, realizovanými kostýmy, modely scén, rekvizitami, obrazy a bustami. Důraz je

⁶ Periochy neboli synopse, předchůdci cedulí v dnešním slova smyslu, obsahovaly nikoli osoby a obsazení, ale stručně obsahy děje. Nejstarším předmětem sbírky cedulí Divadelního oddělení Národního muzea a zároveň jeden z nejstarších předmětů celé divadelní sbírky je česky psaná periocha Constantinus z nezjištěného řádového divadla z roku 1642.



Celý svůj profesní život jsem strávila v Archivu Národního divadla. V archivu, který má to štěstí, že uchovává kompletní konvoluty divadelních cedulí za celou éru trvání Národního divadla a všech jeho scén. Záhy jsem pochopila, že je to to nejcennější, co vlastní. A že v případě katastrofy by to bylo to první, co bych zachraňovala. Bez tohoto základního a nejdůležitějšího historického pramene speciálně pro dějiny divadla bychom nikdy o divadle nevěděli tolik, kolik víme. Nápad vytvořit výstavu především z divadelních cedulí mě potěšil a jeho realizace mě nadchla. Navíc je výstava nápaditě doplněna dalšími divadelními a literárními artefakty. Libreta, rukopisy her, kostýmní a scénické návrhy, modely scén, režijní knihy, fotografie, listinné dokumenty, výtvarné plakáty – to vše dokresluje pohled návštěvníka na určité etapy divadelní tvorby nejen v hlavních městech Čech, Moravy a Slezska. Potěšilo mě, že se také připomněly kočovné společnosti a zámecká divadla. Pro dětské návštěvníky přináší příjemné odlehčení dětská část. A pokud si návštěvník při odchodu z výstavy koupí – za velmi příjemnou cenu – doprovodnou publikaci, získá bonus navíc. Bude vlastnit krásnou knihu s pěknými reprodukcemi, spoustou dalších informací a skvělými odbornými studiemi. Gratuluji hlavní autorce Markétě Trávníčkové, celému autorskému týmu a všem, kteří se na výstavě *Račte vstoupit do divadla* podíleli. Vstoupila jsem, ledacos jsem se dozvěděla a měla jsem radost.

Zdena Benešová, teatroložka

kladen na divadla, jejichž historii máme díky cedulím zmapovanou den po dni, tedy pražské Stavovské, Prozatímní a Národní divadlo od roku 1824 dosud, vinohradské divadlo od založení v roce 1907 do roku 1959 nebo brněnské Národní divadlo z let 1892–1985. Ne souvislá, ale rozsáhlá je sbírka cedulí kočovných

Výstava *Račte vstoupit do divadla* je výjimečným výstavním projektem. Jen těžko si lze asi představit méně atraktivní výstavní artikl, než je divadelní cedule, a přece autory inspirovala k vytvoření komunikující expozice, která srozumitelně vypráví příběh českého divadelnictví. Akcent na tradiční „highlighty“ přispívá k široké srozumitelnosti a umožňuje ukázat největší poklady sbírky Divadelního oddělení Národního muzea. Výstava přitom nezaostává za moderními trendy: její architektura upomíná v půdorysu na tradiční kukátkové jeviště, nápo vědní budka je vtipně využita ke skrytí projektoru; nechybí dětský koutek; interaktivní mapa pak prozrazuje, že výstava je jen špičkou ledovce. Tím je totiž olbřímí a pro badatele nedoceníitelná práce, kterou tým teatrologů vykonal, když evidoval divadelní cedule roztroušené po nejrůznějších sbírkách v ČR. Nedílnou součástí výstavy je obsáhlý katalog s řadou odborných textů a případových studií, jaký by neměl chybět žádnému podobně koncipovanému projektu.

Petra Ježková, teatroložka



divadelních společností. Představujeme též meziválečná avantgardní divadla, zámecká a loutková divadla, jedna kóje (divadelní lóže) je věnována ceduli a plakátu jako uměleckému artefaktu.

Návštěvníkovi byl předložen reprezentativní výběr exponátů z bohatých fondů Divadelního oddělení Národního muzea, které dostalo šanci po mnoha letech souborněji představit své poklady. Jeho sbírkové předměty tvoří gros výstavy. Doplnují je zápůjčky z dalších muzejních oddělení (Oddělení starších českých dějin, Knihovna Národního muzea, České muzeum hudby) a z Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea. V kójích věnovaných divadlu v 17. a 18. století a moravským scénám jsme nejvíc využili rešerší, provedených v rámci tvorby specializované mapy v desítkách českých a moravských paměťových institucí – muzeích,



archivech, knihovnách. Poprvé byly vystaveny i nově objevené předměty ze 17. a 18. století⁷, nalezené v pozůstalosti historika Jana Vondráčka⁸.

V Národním muzeu bylo vystaveno 1122 exponátů, z toho 186 originálních, 602 v kopiích a 334 ve videoprojekcích; 130 exponátů z tohoto počtu bylo umístěno v doprovodné výstavě ve Stavovském divadle, věnované domácím i zahraničním osobnostem, spojeným s tímto divadelním domem.

Putovní verze výstavy, zredukovaná zhruba o třetinu exponátů, je od května do září k vidění v Muzeu české loutky a cirkusu



7 Periocha k představení Laurentius Justinianus z chomutovského jezuitské koleje z roku 1654 nebo programový sešit k představení Šporkovského divadla z roku 1713.

8 Viz Magdaléna Jacková, Alena Jakubcová, Jitka Ludvová, Markéta Trávníčková: Poklady v pozůstalosti Jana Vondráčka. *Divadelní revue* 29, 2018, č. 2, s. 45-66.

Výstava ze sbírek Divadelního oddělení Národního muzea je podle mého názoru zdařilým počinem, jenž dobře obstojí před očima malých i velkých zájemců jak z řad domácí kulturní veřejnosti, tak i teatrologů – specialistů na historii českého divadla. Tvoří ji množství vystavených exponátů, připomínajících vrcholy dobových jevištních produkcí a jako celek podává v chronologickém uspořádání a širokém žánrovém záběru esenciální obraz domácího divadelního dění u nás od 17. stol do poloviny 20. století. K výstavě byl vydán přehledný a cenný katalog.

Dnes, kdy tolik usilujeme o co největší exaktnost našich poznatků z nejrůznějších sfér vědeckého i uměleckého života, prozrazuje koncepce i uspořádání výstavy, že jejím jádrem je rozsáhlý vědecký výzkum jedinečné sbírky cedulí Divadelního oddělení jako jednoho z mála skutečně autentických zdrojů informací o divadelním umění dob minulých. Myslím, že se s tak zodpovědným přístupem k divadelní složce národní kultury může pochlubit jen málokteré evropské divadelní muzeum. Díky své pestrosti je výstava nejen vkusně uspořádána a svým způsobem i zábavná, ale může současně dobře posloužit ve smyslu posílení vědomí o společenském významu, jaký u nás divadelní umění vždy mělo. Nejde jen o jeho smysl estetický a politický, stačí se zaměřit třeba jen na jazykovou podobu vystavených cedulí, abychom si uvědomili složitost procesů, jimiž česká kultura minulých staletí procházela. Protože je výstava jen výběrem z bohatství divadelní sbírky Národního muzea, uvědomuji si oprávněnost někdejších snah mnoha českých teatrologů o založení specializovaného divadelního muzea.

Ladislava Petišková, teatroložka

v Prachaticích. Z důvodu koronavirové pandemie již bylo zrušeno plánované otevření výstavy v Moravském zemském muzeu v Brně, kde pracovníci jeho Oddělení

Pocházím z divadelní rodiny, můj otec byl více než dvacet let dramaturgem v Divadle na Vinohradech, později v Divadle za branou, matka redaktorkou časopisu Divadlo, a tak už jen pozvánka na výstavu *Račte vstoupit do divadla* mi udělala velkou radost. Realita předčila má veškerá očekávání. Uspořádání výstavy bylo vynikající, radostí a potěšením bylo číst si informace o jednotlivých divadelních dílech, o jejich autorech, realizátorech, o tom, co vše uvidíme a kdo to pro nás připravil, včetně anotací na další dny. Hluboce se skláním před dokonalou prací, která ukazuje a podrobně mapuje historickou a krásnou dobu divadelních cedulí a plakátů a popisuje vývoj divadla od dávných dob. Výstava si zaslouží opravdu velké uznání.

Jiří Balvín, bývalý ministr kultury

dějiny divadla měli expozici obohatit o trojrozměrné předměty ze svých fondů. Namísto toho Moravské zemské muzeum na své náklady zajistilo zpracování

NÁRODNÍ MUZEUM

**ASPOŇ NA VÍKEND...
SE STAŇ DIVADELNÍKEM**

SOBOTA 15. ÚNORA
NOVÁ BUDOVA NÁRODNÍHO MUZEA

PROGRAM
13.00–17.00 h
VÝTVARNÉ DÍLNY
(před výstavou)
13.00 h a 15.00 h
DIVADELNÍ WORKSHOP PRO DĚTI
(pro objednané, starší vstup do výstavy)
14.30 h
DIVADLO ZE SKŘÍNĚ: JAK ANČA S BARČOU ČEKALY NA JARO
(velký kongresový sál)
15.00 h
KOMENTOVANÁ PROHLÍDKA VÝSTAVY
(pro dospělé, výstavou provede jazykyně Mgr. Markéta Těsličková)
16.00 h
FRANTIŠEK KREUZMANN: PŘEDČITÁNÍ Z KNIHY JAROSLAVA ŽÁKA
ŠTUDÁCI A KANTOŘI
(ve výstavě)



Divadelní cedule mají velký půvab pro divadelníky a archiváře, kteří z nich čerpají nedocenitelné informace. Je pravda, že se z cedulí musí umět číst a dávat si věci do souvislostí. Takže pro běžného diváka výstavy by se mohly zdát nudné, jako „obyčejné“ plakáty. Domnívám se však, že na výstavě *Račte vstoupit do divadla* se krásně podařilo skloubit materiál troj i dvojrozměrný, a právě i zmíněné cedule zasadit do kontextu divadelní tvorby a výtvarného názoru té které doby. Výstava diváka správně zahltlí, doslova obklopí různorodými divadelními dojmy a vzpomínkami – tak, jak to divadlo dokáže.

Josefina Panenková, teatroložka

počítačového programu umožňujícího virtuální prohlídku výstavy, její 3D vizualizaci, kterou budou moci všichni tři členové konsorcia (tedy Národní muzeum, Institut umění – Divadelní ústav a Moravské zemské muzeum) na svých webových stránkách bezúplatně nabízet zájemcům o výstavní projekty i dějiny českého divadla.

Stručné představení výstavy, spojené s prezentací ústředních exponátů a kvízy pro děti, připravilo v rámci projektu Online výstavy Národní muzeum (nm.cz/virtualne-do-muzea/online-vystavy).

Od sbírkových předmětů k výstavním exponátům

Divadelní cedule jsou jen v některých případech samy o sobě atraktivním výstavním



- 9** Nedařilo se to v podstatě jen u nejstarších předmětů ze 17. a 18. století.
- 10** Oba předměty naši předchůdci, pracovníci Divadelního oddělení, opatrně určili jako domnělé či údajné. Protože však pocházejí z pozůstalosti Tomáše Kratochvíla, pokračovatele Prokopovy společnosti, u níž Tyl působil, lze údaje věřit.
- 11** Poděkování patří restaurátorům Historického muzea Jaroslavu Kalousovi, Liboru Kocandovi, Evě Míčkové, Dominice Nagypové, Aděle Skoupé, Daně Szemályové, Veronice Šulcové, Olze Trmalové, Martinu Vinšovi a Jitce Vykoukové i externí restaurátorce Ireně Brunnhoferové.

exponátem, proto jsme se snažili vždy, kdy to bylo jen trochu možné⁹, doplnit každou z nich fotografií, scénickým či kostýmním návrhem, režijní knihou, modelem scény, rukopisem příslušné hry... Vedle divadelních cedulí a plakátů, které v počtu 320 kusů tvoří páteř výstavy a připomínají významné i méně významné hry a jejich inscenace v historii českého divadla, tak mezi nejvýznamnější předměty patří autografy her předních českých dramatiků (Tylův Strakonický dudák a Jan Hus, Lhář a jeho rod Václava Klimenta Klicpery, Ženich z hladu Jana Nerudy, Maryša bratří Mrštíků či tzv. pařížská verze Loupežníka, na které spolupracovali oba bratři Čapkové), frak a kalamář Josefa Kajetána Tyla¹⁰, klíče od Prozatímního divadla a návrh jeho opony, památky na požár Národního divadla, pokladnička, do které vlastenci sbírali peníze na jeho stavbu, kostým prvního principála z Prodané nevěsty či prvního Francka z Maryši, dětské kostýmky ze zámeckého divadla na Kačíně, režijní knihy Edmunda Chvalovského, Karla Hugo Hilara, Jiřího Frejky. Ozdobou každé divadelní výstavy jsou výtvarné návrhy, jichž sbírka Divadelního oddělení Národního muzea obsahuje desítky tisíc a které pocházejí od nejvýraznějších českých výtvarných umělců, zejména meziválečných. Na výstavě představujeme dílo Josefa Čapka, Františka Zelenky, Vlastislava Hofmana, Alexandra Vladimíra Hrsky, Františka Muziky, Františka Kysely, Josefa Weniga, Aloise Wachsmanna, ze starších pak Mikoláše Alše, Františka Karla Kolára, Roberta Holzera, Jana Václava Kautského a mnoha dalších.

Rače vstoupit do divadla, zve výstava divadelních cedulí v Nové budově Národního muzea. Vstoupíte s určitou představou a jste překvapeni, jak se dá na ploše jednoho sálu vytvořit nápaditá a přitažlivá procházka více než třemi stoletími českého divadla. Základem jsou divadelní cedule s oznámeními rozmanitých představení, ale pořadatelé výstavy vás vtáhnou do příběhu divadla také přes rekvizity, dopisy, režijní knihy či portréty... Divadelní svět nahlížíte z mnoha stran, je podtržen výtvarný podíl jak instalací návrhů scén od významných umělců (mj. František Muzika, Josef Čapek), tak velkou projekcí na filmové plátno.

Nahlédnete do repertoárů velkých kamenných divadel, kočovných společností i ochotníků. S překvapením zjišťujete, kolik bylo benefičních představení, kolik významných hudebních skladatelů se na představeních podílelo... A pořád se dozvídáte novinky, třeba i o období, o němž toho možná víte poměrně dost. Víte například, že po nástupu Františka Josefa na trůn v prosinci 1848 se místo představení Jana Husa dával Lortzingův Car a tesař a že slavnostní divadelní řeč připravil Karel Sabina? Víte, že plakáty pro divadelní představení navrhoval i Jiří Trnka, Libor Fára, Eva Švankmajerová nebo Pavel Brom? Tvůrci výstavy mohou být pyšní, udělali kus dobré práce pro poznání nejen českého divadla.

Věra Menclová, literární historička

Většina z téměř dvou set originálních exponátů musela před vystavením projít restaurátorskou dílnou¹¹. U některých stačilo oprášení či drobné konzervátorské úpravy, jiné vyžadovaly náročné restaurátorské zásahy. K takovým patřily především realizované kostýmy, ale právě i divadelní cedule. Ty totiž vznikaly jako předmět denní potřeby, tištěny byly často na nekvalitní papír, nepředpokládalo se jejich zkoumání či dokonce vystavování po stovkách let. Navíc badatelský zájem o ně vždy byl a je

enormní, což se projevilo na jejich stavu, který je často katastrofální. Restaurované a digitalizované konvoluty cedulí budou prohlášeny za takzvaný konzervační fond a nebudou nadále badatelům předkládány.

Další tisícovka sbírkových předmětů, prezentovaná v kopiích v rámci grafiky panelů nebo na elektronických obrazovkách, musela být pro potřebu výstavy zdigitalizována (naskenována či vyfotografována)



Velkoryse pojatá výstava *Račte vstoupit do divadla* využívající dosud nepřiliš expozičně využitý pramen – divadelní ceduli – považuji za jednu z vrcholných veřejných prezentací divadelní vědy a muzeologie posledních let v českých zemích. Pouze díky spolupráci všech zúčastněných institucí (Divadelní oddělení Národního muzea, Kabinet pro studium českého divadla Divadelního ústavu a Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea) a osobnímu nasazení hlavní kurátorky a jejího týmu se podařilo nebývale všestranným způsobem dokumentovat nejen dějiny divadelní kultury českých zemí, ale často i všudypřítomný přesah divadelního provozu do širšího kulturního a společenského kontextu. Za nové a progresivní považuji ještě ne zcela samozřejmou skutečnost zapojení i jinojazyčných kultur a prostředí, jež rovněž utvářely českou divadelní tradici, a to nejen v kontextu pražském, ale i regionálním. Právě v tomto posledním případě je vidět, jak se vyplatila dlouhodobá aktivní spolupráce i s regionálními institucemi (archive, muzea, divadla apod.). V zachyceném časovém úseku (od poloviny 17. století až po sklonek století 20.) reflektujícím zvolené dominantní pramenné médium bylo divácky atraktivně a odborně přesvědčivě dokumentováno několik tematických okruhů spojených s divadelním děním v českých zemích, neopomíjejících vedle lokální specifičnosti i jejich středoevropský kontext. Vedle problematiky sociokulturní (institucionalizace a provoz divadel coby institucí i budov, postavení hereckého i autorského personálu, publikum apod.) zde byly prezentována i „interně“ divadelní problematika (repertoár a jeho tematické zaměření, otázky dramaturgické, herecký výkon aj.) i širěji vztah k dalším, „sousedním“ oborům (literatura, hudba, film, pantomima, balet, loutkové divadlo, scénografie). Nepřeháním, když označím tuto výstavu za nastavenou laťku české divadelní vědy, a to z těchto ohledů: jednak kvůli svému nebývale všestrannému, a přece pronikavému tematickému i lokálnímu záběru, jednak kvůli expozičně přitažlivé realizaci (výběrem i instalací exponátů, včetně dětského diváka/divačky), ale i rovněž i za odborné ambice, a to vůči promýšlet zásadní (zábavnou i výchovnou) roli divadla v českých dějinách posledních tří set let.

Václav Petrbock, literární historik

v ateliérech Historického muzea i několika zapůjčujících institucí.¹²

Prostorové řešení a instalace výstavy, doprovodné programy

Výstava byla navržena do pravého kuloáru přízemí Nové budovy Národního muzea.

Představení jednotlivých témat bylo zasazené do stylizovaného divadla. V úvodním prostoru, divadelním foyer, byl návštěvník seznámen s pojmem divadelní cedule, rozdílem mezi cedulí, pozvánkou, návštěvnicí, anoncí a plakátem. Dozvěděl se, čím se zabývali ceduláři a na jakých místech v Praze bývaly cedule věšeny.

12 Zde patří poděkování v případě Národního muzea Janě Kuřikové a Olze Tlapákové, dále Janu Čágoovi, Daně Čechákové, Soně Divišové, Marcelle Feretové, B. P. Keiserovi, Stanislavu Looudátovi, Oldřichu Malinovi, Daniele Mertlové a Ludku Wünschovi.

RAČTE VSTOUPIT DO DIVADLA



Institut umění – Divadelní ústav Národní muzeum Praha 2019

13 Například kostýmy Emy Destinnové ze Smetanovy *Prodané nevěsty* (1892) a Wagnerova *Tannhäusera* (1903), kostým Viléma Heše z Gounodova *Fausta* a *Markétky* (konec 19. století) nebo kostýmy z uvedení *Prodané nevěsty* v *Prozatímním divadle* (1866–1883), zapůjčené z Muzea Bedřicha Smetany.

14 Jde o autentické kostýmy z garderoby Divadla na Vinohradech, které nám je v počtu 40 kusů laskavě přenechalo.

15 František Škroup, František Ladislav Rieger, Jindřich Mošna, Otýlie Sklenářová-Malý, František Adolf Šubert, Ladislav Stroupežnický, Hana Kvapilová, Vendelín Budil, Jaroslav Ježek, Anna Sedláčková.

16 Jeho veličenstvo peněžní žok, *Košilátá historie o malém Robertkovi*, *Mazánek*, *Pokání starého hřištníka*, *Kmotr Šmodrcha*, *Dvě ženy a sedm kluků*, *Zajíc aneb Honba za mužem*, *Hedvábný hrb a slaměné srdce*, *Milosrdný bratr aneb Upalování mrtvol*, *500 000 čertů*, *Pryč s muži!*, *On jest hluchý...*

17 *Dějiny českého divadla. Soubor zvukových dokumentů k I. – IV. svazku. Praha: Academia – Supraphon, 1971. Z něj byly vybrány například scény z opery J. J. Fuxe Costanza et Fortezza, píseň Kde domov můj z Tylovy Fidlovačky, Kuplet Šavličky ze Strakonického dudák téhož autora, monolog Marie Hübnerové z Čapkova Loupežníka či Eduarda Kohouta z Shakespearova Hamleta, nahrávky z Burianova Děčka, Divadla Vlasty Buriana a Osvozeného divadla.*

18 Přípraveny byly aktivity výtvarné (vytváření vlastní scénografie, inspirované návrhy předních výtvarníků), vědomostní (přířazování postav k divadelním hrám a operám) i herní (puzzle, hra s maňásky).

Prostor byl ohraničený třímetrovými stěnami v barvě bordeaux a ozvláštněn autentickými kostýmy ze slavných divadelních inscenací¹³. Nacházela se v něm i zmíněná interaktivní mapa výskytu divadelních cedulí v Čechách a na Moravě.

Z foyer vstoupil návštěvník do vlastního prostoru divadla, s hledištěm, jevištěm i zázemím. Hlediště bylo vytvořeno z lóží, které plynule ustupovaly a rozšiřovaly se. Barva stěn postupně přecházela do červené. Ve směru pohybu návštěvníka byly vždy první dvě stěny věnované textům, dvourozměrným originálním předmětům a reprodukcím, do třetí byla vsazena vitřina pro trojrozměrné předměty.

Jeviště, umístěné ve vrcholu sálu, tvořila volně stojící příčka o rozměrech 5 x 3 metrů, na niž byly promítány výtvarné návrhy předních českých meziválečných scénografů a fotografické výjevy z inscenací tak, aby tato stěna vytvářela zároveň pozadí pro fotografování návštěvníků v kostýmech¹⁴. Za projekční stěnou se nacházela stylizovaná herecká šatna, prostor se zrcadlem pro převlečení do kostýmů.

V sále byly volně rozmístěny busty slavných českých divadelních tvůrců a interpretů¹⁵ na různě vysokých podstavcích a plakátovací sloup, na nějž byly umístěny cedule her s žertovnými názvy a dnes dávno zapomenutých.¹⁶ Zadní stěnu zdobily siluety divadelních postav. Atmosféru doplňoval akustický podkres, nahrávky ze zvukové dokumentace českého činoherního divadla 1848–1918, přílohy akademických *Dějin českého divadla*. Samostatná místnost na konci sálu byla¹⁷ vyhrazena dětským návštěvníkům. Mohli se v ní seznámit s cedulemi a plakáty pro inscenace loutkových divadel i jejich aktéry – loutkami z bohatého fondu Divadelního oddělení Národního muzea. Zároveň tento prostor sloužil jako herna¹⁸ pro děti, které přišly do muzea s rodiči. Pro školy – mateřské, základní i střední – pořádali pracovníci edukačního oddělení Národního muzea tři speciální programy pro různé věkové skupiny.¹⁹ V sobotu 15. února 2020 děti a jejich rodiče v hojném počtu navštívili akci *Aspoň na víkend se staň divadelníkem*, v jejímž rámci se uskutečnily výtvarné dílny, představení pohádky, komentovaná prohlídka výstavy či workshop, při kterém se skupina dětí seznámila s jednotlivými profesemi v divadle a pokusila se o nastudování Jiráskovy *Lucerny*.

Ohlasy na výstavu

Vzhledem k vypuknutí pandemie koronaviru byla bohužel výstava *Račte vstoupit do divadla* návštěvníkům uzavřena předčasně. Přesto do ní po dobu tří měsíců stihlo dorazit nebývalé množství návštěvníků, sál byl o víkendech i všedních dnech plný, uskutečnily se desítky komentovaných prohlídek pro zájemce z řad vysokoškolských studentů, teatrologů i muzejníků. Vedle stručných anotací ve většině českých deníků a v několika časopisech, u kterých se znovu projevil zarážející novinářský nešvar, totiž doslovné opsání tiskové zprávy²⁰, se v i v naší hektické době, kdy je podnětů mnoho a času na kritické zamyšlení nad prací druhých málo,

objevilo či chystá k publikaci několik recenzí v odborných časopisech. Dvě obsáhlejší kritiky publikovaly Divadelní noviny²¹. Jejich šéfredaktor Josef Herman pasuje výstavu na učebnici českého divadla a oceňuje její důsledně odborný charakter, který neuhýbá k populárním zjednodušením. Pavel Drábek recenzuje jednotlivé studie katalogu výstavy. V literárním časopise Tvar²² vyzdvihuje Pavel Janoušek včlenění exponátů do širšího kontextu proměn českého divadla, výstavu, kterou nazývá působivou a pozoruhodnou, navrhuje jako základ potřebné budoucí

pražské divadelní expozice. Vlastní recenze dále připravuje časopis Theatralia. V den, kdy byla výstava deinstalována, vyšel článek o její reálné i virtuální podobě v Lidových novinách²³. Několik dalších ohlasů na naši výstavu z pera předních českých teatrologů a literárních vědců nabízíme v rámečcích.

Použitý zdroj

Tomáš Bílek: projektová dokumentace k výstavě, 2019.

19 1. *Divadlo a já – lektorovaný program pro mateřské školy a 1. a 2. třídu základních škol; Copak je dnes na programu – lektorovaný program a workshop pro žáky 3.–5. třídy; Komentovaná prohlídka výstavy pro 2. stupeň základních škol a střední školy.*

20 *Paradoxně těmi, kdo se mimo odborné kruhy okamžitě po tiskové konferenci pokusil o jakousi vlastní reflexi výstavy, byl deník Blesk a TV Barrandov. Dvě reportáže z výstavy připravila Česká televize a tři rozhovory s hlavní autorkou Český rozhlas. Podrobnější článek otiskl časopis Xantipa.*

21 *Josef Herman: Račte vstoupit do divadla + Pavel Drábek: Račte vstoupit do dějin českého divadla. Divadelní noviny 29, 2020, č. 4, s. 10–11.*

22 *Pavel Janoušek: Cedule, které by potřebovaly cedule aneb Zajímavá výstava, kterou byste mohli vidět, kdybyste se o ní dozvěděli. Tvar 31, 2020, č. 6, s. 14.*

23 *Jana Machalická: Račte vstoupit do divadla a na internet. Lidové noviny, 8. 4. 2020, s. 7.*

Díky muzeu mohou moderním dějinám rozumět i malé děti

Zdeňka Kulhavá, Barbora Hoduláková

Thanks to the Museum, Even Young Children Can Understand Modern History

Abstract: *The joint exhibition of National Museum of Czech Republic and Slovak National Museum dedicated to commemorate the 100th anniversary of the creation of Czechoslovakia was an opportunity to create a cooperative international educational program for the children of school age to effectively learn about modern history.*

Keywords: *museum education, Czechoslovakia, modern history, National museum, children*

Baví se dva kluci:

K1: „Fakt nemůžu, zítra je svátek, a tak musím s matinkou a fotříkem za babkou.“

K2: „Svátek? Jakej svátek?“

K1: „Nějakýho Cyrila a Metoděje.“

K2: „Joooo, tyhle, tak to jo.“

K1: „Nemám páru, kdo to je. Ty je znáš?“

K2: „Tyhle zná každěj. Ty přece založili komunistickou stranu, vole, vrať se na základku.“¹

Takto vypadal náhodou zaslechnutý rozhovor dvou teenagerů. A nikdo se nepozastaví nad tím, že takových příkladů jsou desítky. Stačí jen sledovat zpravodajství v den kteréhokoli státního svátku, v nichž podnikají reportéři mezi veřejností anketu, ve které se ptají osob různého pohlaví, věku, sociálního i ekonomického postavení, zda-li tuší, k jaké události nebo připomínce významné osobnosti se daný svátek váže. Celý národ se pak baví nesmyslnými odpověďmi, které v reportáži zazní.

Poslední roky se ve vzdělávání na všech stupních výrazně akcentují moderní dějiny. Jejich tematika prostupuje oblast formálního i neformálního vzdělávání, je to časté téma mediálních a politických debat. Přesto se setkáváme stále s velkým procentem lidí, kteří nedisponují bazální znalostí historických faktů a už vůbec si neumí dát věci do souvislostí.

Právě v této oblasti porozumění a pochopení historických událostí mohou být školám a veřejnosti prospěšné paměťové

instituce, v našem případě muzea, ať už svými výstavami nebo doprovodným programem, který k nim připravují.

Národní muzeum (dále NM) realizovalo v letech 2018 a 2019, ve spolupráci se Slovenským národním muzeem (dále SNM), Česko-slovenskou / Slovensko-českou výstavou, která byla nejprve zahájena v dubnu 2018 v Bratislavě a v říjnu téhož roku v Praze. V textu tohoto článku bude pojednáno zejména o české části výstavy. Ta nebyla rozsáhlá jen svým obsahem a počtem vystavených exponátů, ale také doprovodnými aktivitami, které k ní pro veřejnost NM připravilo.

Doprovodný program pro školní mládež byl vzhledem k tématu výstavy zaměřen zejména na žáky základních a středních škol. Proto bude v tomto článku pojednáno o čtyřech hlavních aktivitách, které byly na tuto skupinu návštěvníků zaměřeny: *besedy s pamětníky* týkající se vybraných milníků v dějinách Československa; *lektorované edukační programy*; *samoobslužné pracovní listy s metodikami pro pedagogy*; *projekt 100 let Československa v naší škole*. Pro širokou veřejnost byly připraveny samoobslužné *interaktivní proky* ve výstavě a *tištěný průvodce výstavou*. Zároveň *oddělení vzdělávání a kulturních aktivit* připravilo sobotní doprovodný program pro rodiny s dětmi na téma proměny československých státních svátků (17. 11. 2018) a na připomínku dětství v Československu (11. 5. 2019).

1 *Odposlechnuto v Praze. In: Facebook [online]. 30. 6. 2019 18:11 [cit. 2019-08-09]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/odposlechnuto.v.praze/>*

PhDr. Zdeňka Kulhavá
Oddělení vzdělávání
a kulturních aktivit
Národní muzeum
zdenka.kulhava@centrum.cz

Bc. et Bc. Barbora Hoduláková
Oddělení vzdělávání
a kulturních aktivit
Národní muzeum
barbora.hodulakova@nm.cz

Besedy s pamětníky

Díky spolupráci s *Kontaktním centrem pro oběti nacismu a mezigenerační dialog Živou paměť, o. p. s.* připravilo oddělení vzdělávání a kulturních aktivit NM k výstavě s významným výročí tzv. osmičkových roků v roce 2018 pro žáky druhých stupňů základních škol a středních škol, besedy s pamětníky. Setkání proběhlo celkem sedm a zúčastnilo se jich 845 žáků. Na dobu, na níž nemáme již pamětníky nebo témata, k nimž se nám pamětníky nepodařilo oslovit, jsme využili přednášek. Tématy jednotlivých besed a přednášek byly: *Vznik Československé republiky; Mnichovská dohoda a druhá světová válka; prezident Emil Hácha (1938–1945); Únor 1948; Pražské jaro a 21. srpen 1968; 17. listopad 1939; 17. listopad 1989.*

Obrovskou výhodou besed s pamětníky je jejich autentičnost. Skutečnost, že danou dobu, o níž vypráví, zažili, je pro děti a mládež fascinující a nemusí se jednat ani o aktéry velkých dějin. Stačí, že jsou ochotni vyprávět, jak danou dobu prožívali, co si o ní mysleli, jak na to nahlíží s dnešní zkušeností apod. Žáci ve většině případů nadšeně naslouchají. Velice se vydařila beseda s paní Helgou Hoškovou, která hovořila o tématu holocaustu a sdílela své životní zkušenosti, kdy coby malá dívka prošla koncentračním táborem Terezín, nebo beseda s biskupem Václavem Malým na téma listopadových událostí roku 1989.

Achilleovou patou besed s pamětníky je jejich věk, fyzická a duševní kondice. Jak se i nám stalo, dvaadvadesátiletého pamětníka zradila paměť i schopnost koncentrace a svůj příběh, který mi ještě cestou do muzea zaujatě vypravoval v taxíku, již nedokázal sdělit žákům. I přes to, že by se dalo říci, že tato beseda neměla pro žáky význam, to, že si šli s pamětníkem následně pohovořit a podat mu ruku, svědčí o tom, že je jeho vyprávění oslivilo. Nutno ještě upozornit na politováníhodnou skutečnost, která se s touto zkušeností pojí, že ještě před skončením besedy opustili někteří žáci i jejich pedagogický



Plakát akce *Aspoň na víkend... zažij dětství v Československu, Národní muzeum, 11. 5. 2019*

dozor sál. Ať už se snažíme pochopit, že jsme krátce přesáhli časový rámec besedy, považujeme za neslušné a pro žáky nepřikladné, nenechat pamětníka domluvit a rušit jej hromadným odchodem.

Aby žáci porozuměli historickému kontextu doby, o níž budou pamětníci vyprávět, připravili jsme pro ně jako součást besed stručný historický úvod. Těchto dvacetiminutových přednášek se zhostili kolegové z Historického muzea NM a jejich externí spolupracovníci. Pokud budeme chtít hodnotit tyto úvody, vnímáme je my i zúčastnění pedagogové velice pozitivně. Avšak záleží na jejich didaktickém zpracování a podání žákům. V některých případech činilo přednášejícím obtížné uvědomit si, pro jakou cílovou skupinu svůj příspěvek chystají. Svá témata měli výborně zpracovaná, ale na takové odborné úrovni, které žáci mnohokrát nerozuměli a nedokázali si věci adekvátně propojit. Tento fakt lze považovat za výzvu do budoucna, abychom dokázali žákům sdělit potřebné informace jim přiměřenou



Beseda s paní Helgou Hoškovou, 14. 3. 2018

a srozumitelnou formou a mohli zároveň spolupracovat s odbornými pracovníky.

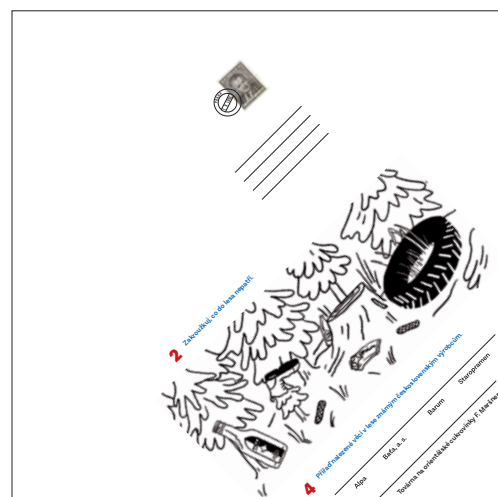
Interaktivní edukační programy pro školy

Národní muzeum dnes již s naprostou samozřejmostí připravuje k jednotlivým výstavním projektům edukační programy pro školy všech typů a stupňů. Pracovníci oddělení vzdělávání a kulturních aktivit NM i jejich kolegové na dalších objektech NM přizpůsobují edukační programy schopnostem, znalostem, dovednostem a vzdělávacím potřebám žáků. Nejinak tomu bylo u *Česko-slovenské / Slovensko-české výstavy*. Vzhledem k jejímu tematickému záběru jsme se uchýlili, v souladu s Rámcovými vzdělávacími programy pro základní vzdělávání (RVP ZV) a gymnázia (RVP G),² k interaktivním edukačním programům pro tři věkové kategorie. Žáci 4. a 5. tříd ZŠ, 8. a 9. tříd ZŠ a SŠ. Každý typ programu se odehrával

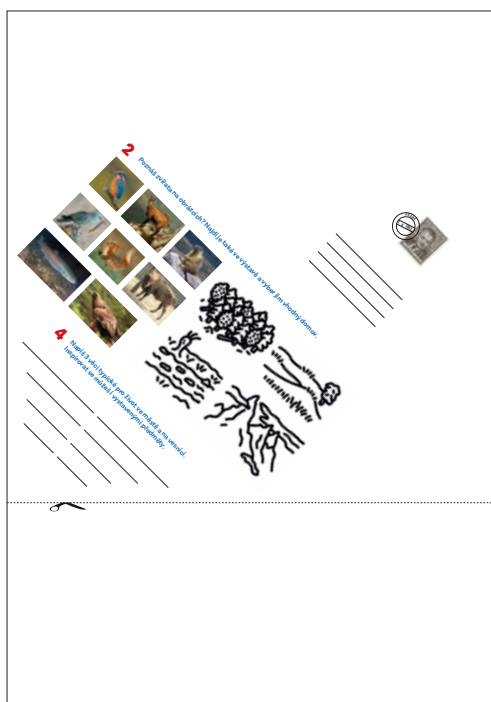
ve výstavě a využíval práci s pracovními listy. Pro nejmladší věkovou kategorii byl připraven vzdělávací program „Poznáváme Československo“, pro starší žáky základních škol „Hej, Československo...“ a pro střední školy program „Od svobody ke svobodě (1918–1992)“.

Programy napříč věkovým spektrem návštěvníků rozvíjely jejich kritické myšlení. Korespondovaly s výstupy danými příslušnými RVP. Neakcentovaly jen jednotlivé vzdělávací obory, ale také průřezová témata a podporovaly mezipředmětové vztahy. Cílem edukačních programů bylo ukázat žákům na konkrétních předmětech a příkladech klíčové mezníky našich dějin a vést je k porozumění příčin, vývoje a následků jednotlivých událostí. Díky tematickému rozdělení výstavy bylo možné ukázat, jak se jedna událost promítla do různých oblastí občanského, politického i duchovního života. Podařilo se nám tak pracovat s prekoncepty žáků, s nimiž na program přicházeli. Bořili jsme je a na základě nových informací jim pomohli vystavět poznatky nové a pochopit vztahy mezi historickými událostmi a roviny života, do nichž se prolínají. Pracovní listy pro lektorované edukační programy byly graficky zpracovány tak, aby mohly být poskládány do podoby dopisní obálky, jako symbolu jednoho z hlavních komunikačních prostředků 20. století.

² Vzhledem k rozmanitosti Rámcových vzdělávacích programů pro střední odborné školy využíváme vždy jako zdroj výstupů RVP G, ale jsme si vědomi, že je nutné program žákům středních odborných škol přizpůsobit.



Pracovní list k edukačnímu programu *Poznáváme Československo*, 2018 (Národní muzeum)



Samoobslužný pracovní list pro žáky 4. a 5. tříd ZŠ, 2018 (Národní muzeum)

V rámci edukačních programů navštívilo Česko-slovenskou / Slovensko-českou výstavu 223 školních kolektivů základních (162 skupin) a středních škol (61 skupin) s celkovým počtem 4872 žáků. Návštěvnost škol bez lektorovaného programu byla ještě vyšší. Celkem se jednalo o 338 skupin s 12 620 žáky.²

Samoobslužné pracovní listy pro žáky a metodické listy pro pedagogy

Protože kapacita edukačních programů absolutně nedostačovala poptávce, připravili pracovníci oddělení vzdělávání a kulturních aktivit NM samoobslužné pracovní listy pro žáky a metodické listy pro učitele, které byly volně ke stažení na webových stránkách NM. Metodické listy mohly být pedagogům prospěšné při přípravě exkurze a následného plnění jednotlivých úloh v pracovních listech, kdy správné odpovědi vyžadovaly orientaci ve výstavě. Statisticky nemáme zaznamenán údaj, který by kvantitativně vylíčil zájem o práci s těmito materiály, ale díky

každodennímu pohybu ve výstavě můžeme tyto pracovní listy hodnotit jako hojně využívané.

Samoobslužné pracovní listy reflektovaly jednotlivé cílové skupiny žáků ZŠ a SŠ, které dle RVP ZV a RVP G měly téma dějin 20. století probírat. Samoobslužné pracovní listy, stejně jako pracovní listy pro lektorované edukační programy, byly graficky zpracovány tak, aby ve výsledku mohly být poskládány do podoby dopisní obálky.

100 let Československa v naší škole

Projekt 100 let Československa v naší škole byl nejrozsáhlejší a nejnáročnější součástí doprovodného programu pro školy. Jednalo se o mezinárodní projekt s českou a slovenskou působností, jímž jsme oslovili tisíce základních a středních škol v České a Slovenské republice. Jeho realizace probíhala od podzimu 2017 do června 2018, kdy vyvrcholil exkurzí vítězných školních kolektivů z Čech a ze Slovenska do Bratislavy.

2 Kapacita edukačních programů byla limitována výrazným zájmem veřejnosti o výstavu a návštěvní kapacitou Historické budovy a výstavy samotné. Proto v měsících říjnu až prosinci 2018 probíhaly edukační programy jen v omezených dopoledních časech tři dny v týdnu. Pokud by edukační programy probíhaly každý všední den v celodenním režimu, jak bylo zvykem u ostatních výstav Národního muzea, byla by návštěvnost škol několikanásobně vyšší. To také zdůvodňuje, proč byla návštěvnost školních kolektivů bez lektorovaného programu vyšší než s ním. V roce 2019 byla nabídka edukačních programů v dopoledních časech rozšířena na pět dní v týdnu a každý všední den bylo navíc možné přihlásit se i na tři odpolední časy. Opomenout samozřejmě nelze ani to, že Historická budova Národního muzea byla touto výstavou otevřena po několikaleté rekonstrukci a do 31. 12. 2018 bylo vstupné (včetně edukačních programů) zdarma.

3 Práci dokončily:
Arcibiskupské gymnázium v Kroměříži; Gymnázium Česká Lípa; Gymnázium Frydlant; Gymnázium Karla Čapka, Dobříš; Gymnázium Lovosice; Jiráskovo gymnázium, Náchod; Masarykova základní škola, Lubenec; Základní škola Fakultní škola Pedagogické fakulty UK Slovenská, Praha; Základní škola Na Smetance, Praha 2; Střední pedagogická a Střední zdravotnická škola Krnov; Střední škola průmyslová, hotelová a zdravotnická, Uherské Hradiště; Střední škola stavebních řemesel, Brno; Sunny Canadian International School, Jesenice; Základní škola Zámecká, Litomyšl; Základní škola Opava; Základní škola Veltrusy; Základní škola a Mateřská škola Bílá Třešněná; Základní škola a Mateřská škola Klučenice; Základní škola Bítovská, Praha; Základní škola Kamenice; 22. základní škola Plzeň; Základní škola Teplice; Základní škola Žatec.

4 Cirkevná základná škola Narnia, Pezinok; Gymnázium Jozefa Lettricha, Martin; Gymnázium Matky Alexie, Bratislava; Gymnázium Pezinok; Gymnázium Malacky; Obchodná akadémia, Šurany; Stredná umelecká škola scénického výtvarníctva, Bratislava; Základná škola Mierova, Bratislava; Základná škola s materskou školou Slovenský Grob; Základná škola Dr. J. Déreera, Malacky; Základná škola Sadová, Senica.

5 Z hlediska vzdělanostního stupně bylo 129 respondentů ze základních škol, 25 z Gymnázia Frydlant a 12 ze Střední odborné pedagogické školy a Střední zdravotnické školy v Krnově.

Cílem projektu bylo přiblížit žákům moderní dějiny Československa a připomenout jim významné okamžiky, které ve 20. století formovaly náš národ a dosud ovlivňují naši kolektivní paměť. Žáci byli prostřednictvím komplexní metodiky vedeni k navázání mezigeneračních rozhovorů v rodinách. Současně měli díky rozhovorům získat nejen informace, ale také předměty, které se vztahují k období Československa a které jim rodiče či známí dovolili použít pro účely školních výstav. Velmi pozitivním důsledkem této aktivity byly případy, kdy zareagovalo široké komunitní prostředí, kdy lidé z řad veřejnosti nabízeli do výstavy své předměty, i když již neměli na školu žádnou vazbu.

Do projektu se zapojilo 20 základních a 7 středních škol z České republiky³ a 5 základních a 7 středních škol ze Slovenské republiky.⁴ Z hlediska přihlášených kolektivů se celkem jednalo o 57 kolektivů ze základních a 17 ze středních škol s téměř 1400 žáky. Jak tedy vyplývá, převažovala účast základních škol a následně měla početné zastoupení i víceletá gymnázia. Nezanedbatelnou část soutěžních kolektivů tvořily i střední školy. Nejednalo se jen o gymnázia, ale také o střední odborné školy. Již jejich samotná účast je velmi pozitivním aspektem tohoto projektu, protože žáci těchto škol mají oproti gymnáziím nižší počet hodin výuky dějepisu daných rámcovými učebními plány a museli o to víc pracovat nad rámec výuky. Jejich výstupy byly v mnoha případech srovnatelné s prací gymnazistů.

Ve výsledku vznikly krásné výstavy zaměřené na různá období a témata z dějin 20. století. Zapojené školy často vycházely z genia loci svých obcí, což činilo každou jednotlivou výstavu jedinečným odrazem života v daném místě potažmo regionu.

Velkým pozitivem školních výstav byla také jejich haptická dostupnost, kdy si mohli „osahat dějiny“ i žáci slabozrací a nevidomí, jimž jsou muzejní výstavy a expozice často nedostupné. V tomto ohledu bych ráda vyzdvihla výstavu žáků

osmého ročníku Masarykovy základní školy v Lubenci. Nejen že výstavu připravili, ale také ji představili ostatním spolužákům a veřejnosti během dne, kdy aktivně návštěvníky provázeli, dovolili jim si předměty prohlédnout zblízka a v řadě případů si i vyzkoušet jejich funkčnost.

To, že projekty mohou být prospěšné i z hlediska navázání nové nebo prohloubení stávající spolupráce mezi školami, zřizovateli a různými subjekty, dokazuje spolupráce školy s obcí i dalšími partnery, kterou navázaly např. Základní škola v Litomyšli, 22. základní škola v Plzni nebo Základní škola Veltrusy. Tyto školy si vyjednaly možnost vnesení svých školních výstav do veřejného prostoru, což umožnilo jejich zpřístupnění širší veřejnosti bez omezení vázaných na přístupnost škol.

Ve snaze charakterizovat práci zapojených školních kolektivů lze pozitivně hodnotit další doprovodný program ke školním výstavám, který byl velmi rozmanitý – od komentovaných prohlídek pro spolužáky i veřejnost, přes využití aktivity žáků a zapojení do příprav projektů další vzdělávací obory jako je Český jazyk a literatura, Výchova k občanství / Občanský a společenskovědní základ, Výtvarná výchova, Hudební výchova s přesahem do různých průřezových témat (Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech, Výchova demokratického občana, Osobností a sociální výchova, Mediální výchova a dle charakteru výstav i další průřezová témata). Např. z hlediska Hudební výchovy lze ocenit četné zahájení školních výstav formou slavnostních vernisáží, kdy žáci za korepetice pedagogů nebo vlastního hudebního doprovodu zazpívali písně spojené s historickými mezníky našich dějin. Opakovaně zazněly písně: *Ach synku, synku; Bratříčku, zavírej vrátka; Modlitba pro Martu* a nechyběla ani česká a slovenská státní hymna. Ojedinělým prvkem byla vlastní autorská píseň bývalé žákyně Základní školy v Litomyšli Kateřiny Mackové, kterou složila přímo pro příležitost projektu *100 let Československa v naší škole*.

Ke dni 28. 3. 2018 byli za Českou i Slovenskou republiku vyhlášeni vítězové. Vítězné kolektivy vybírala pětičlenná porota složená z autorů *Česko-slovenské / Slovensko-české výstavy* z NM a SNM včetně ředitelů obou Historických muzeí, přičemž českou porotu doplnil muzejní pedagog ze SNM a slovenskou porotu muzejní pedagog z NM. K tomuto opatření bylo přikročeno z důvodu, aby nemohl být nikdo z porotců nařčen ze zaujatosti. Na prvním místě se s výstavou *Retro aneb co prarodiče málem vyhodili*, připravenou v prostorách dobříšského zámku, umístila kvarta Gymnázia Karla Čapka v Dobříši. Tento prostor si zajistili zcela sami, stejně jako výlepy plochy v obci, aby na svou výstavu upozornili veřejnost. Žákům se podařilo zapojit celé rodiny a vytvořit příjemné prostředí, kde mohli návštěvníci usednout do křesel, přečíst si knihu, zaposlouchat se do dobové hudby a aktivně využívat vybrané exponáty.

Celou výstavu uvedli žáci slavnostní vernisáží s hudebním programem. Na této vernisáží také zhodnotila vyučující Mgr. Š. Musilová jejich práci, a poděkovala jim za vynaložené úsilí. Následně žáci poděkovali svým rodičům za pomoc a vyučující za motivaci a podporu. Všem dali jako poděkování květinu.

Odměnou všem zúčastněným českým školním kolektivům byla volná vstupenka na lektorovaný program *Česko-slovenské / Slovensko-české výstavy* v Praze a vítězným školním kolektivům z České a Slovenské republiky pak bylo odměnou dvoudenní setkání v Bratislavě. Zde měli připravený společný program a obdrželi i hodnotné ceny v podobě flash disků, sad versatilek s barevnými náplněmi, bloků, knih apod. Žáci si vzájemně odprezentovali své zkušenosti s přípravou výstavy, prohlédli si *Slovensko-českou výstavu* na Bratislavském hradě, od které se odvíjel soutěžní kvíz, užili si odpoledne s ilustrátorem komiksů a zahráli si akční hru v centru Bratislavy. Velice kvitovaný byl jimi i večerní program, kdy všichni zúčastnění navštívili divadelní hru *Dubček* v divadle Arena. Příjemným zážitkem byla po skončení

představení i večerní procházka centrem Bratislavy. Noční město mělo úplně jiné kouzlo než ve dne.

Díky obdržené zpětné vazbě od dobříšských gymnazistů jsme získali reflexi jednotlivých aktivit i programu jako celku. Žáci měli volnou ruku, a tak každý pojal zpětnou vazbu po svém. Někde hodnotili klady a zápory v bodech, jinde napsali souvislý text.

- *„DĚKUJEME! To je určitě první informace. Projekt mi připadal skvělý – už na začátku byla velká motivace, že výhra je výlet do Bratislavy. Mít atraktivní cenu je pro soutěž dobré. A rozhodně nás zájezd nezklamal, program byl moc hezký. Nejlepší (a ještě navíc tolik k tématu) bylo rozhodně divadlo, celé představení se svou formou, tím, jak nás všechny zasáhlo. Jsem taky ráda, že jsme si mohli projít výstavu, jen bych chtěla trávit trochu víc času venku. Druhý den jsme procházeli Bratislavou, ale klidně bych udělala společnou procházku delší. Ubytování i jídlo byly zařízené výborně, krátká cesta a obědy v restauracích rozhodně na spokojenosti jen přidaly. Těším se, až si výstavu projdeme i v Praze, a taky děkuji všem, kteří pro nás připravovali kvíz, komiksy, pracovní listy, a kdo s námi trávil čas a usmívali se na nás.“*
- *„Celkově se mi líbil nápad spojit Čechy se Slováký dohromady.“*
- *„Chtěla bych poděkovat za úžasný nápad – vytvoření takové velké akce, do které se s radostí zapojila spousta škol. Moc mě bavilo celkové tvoření výstavy, ale teď něco k Bratislavě. Už to, že jste nám zařídili dobrý autobus a milého řidiče mě dost potěšilo. Když jsme přijeli do hotelu, mile mě překvapili zaměstnanci, a i hotel se mi líbil. Všichni lidi na nás byli opravdu moc příjemní. Výstava byla zajímavá a ty interakční tabule – výborný nápad. Oběd v restauraci byl výborný, jen by bylo fajn, kdybychom příště neměli třikrát po sobě americké brambory a maso. Ty skupinové práce byly zajímavý nápad, ale nějak moc mě to nebavilo. Ale divadlo bylo na-prosto úžasné, opravdu jsem si ho užila. Zase jsem se dozvěděla spoustu věcí.“*

Hra po městě byla taky skvělá. Měli jsme možnost se něco dozvědět o starém městě a mají tam výbornou zmrzlinu.“

- *„Děkujeme za skvělý výlet do Bratislavy. Netušila jsem, že si se slovenskými dětmi budeme tak rozumět. I když jsme spolu byli jen 2 dny, tak jsme se dokázali seznámit. Výstava je také moc pěkná, některé věci má babička ještě doma. Jediné, co bych asi vytkla je jídlo. Program byl plně nabitý. Velké plus je divadlo, které se opravdu povedlo.“*
- *„Chtěla bych Vám moc poděkovat za krásné zážitky a skvělou atmosféru. Moc se mi zamlouvala výstava. Celý program byl skvěle naplánovaný a naučný. Moc si vážíme, že se snažíte spojovat spolu znovu blízké národy.“*
- *„Akce byla skvělá, spousty činností, které bych možná jen rozdělila do více dnů. Úžasný personál, tak pozitivní akční a příjemný přístup jsem na žádném výletě asi ještě nezažila.“*
- *„Rozhodně bych byl radši, kdybychom měli trochu volnější program a na vycházkách pauzy na rozchod.“*

Mezi zápory žáci řadili opakovaně požadavek na více volného času, touhu po větší propojenosti se slovenskými protějšky a pestřejší výběr jídla, který byl způsoben stravováním v různých restauračních zařízeních, a tudíž nebyl vzájemně koordinován jídelníček, a častější svačiny. V několika případech také žáci vytkli nedostatek programu v časových prodlevách, které nebyly vyplněny žádným programem. Jednalo se zejména o prostojé způsobené prostorem pro odskočení si na toaletu, rozdání cen, rozdání a sněžení svačín, případně příprava náročnějších aktivit programu.

Abychom neevaluovali jen dvoudenní bratislavský seminář, připravili jsme a zaslali zúčastněným školám zpětnovazební dotazníky. Nazpět se vrátily odpovědi od 10 pedagogů a 166 žáků ZŠ, SŠ a SOŠ. Ve všech případech vzešla motivace zapojit se do projektu od pedagogů. Ti také hodnotili projekt jako zajímavý a zároveň náročný. Byť připouští, že náročnost

projektu závisí na jeho individuálním pojetí a šíři záběru, k jakým se každý jednotlivý školní kolektiv uchýlí. Přesto většina pedagogů odpověděla, že projekt výrazně převyšoval časovou dotaci danou danému předmětu rámcovými učebními plány, což vyžadovalo větší motivaci žáků. V několika případech využívali pedagogové mezipředmětových vztahů, ve dvou případech dokonce nebyl pro přípravu projektu stěžejní předmět dějepis, ale jednalo se o český jazyk a výchovu k občanství.

Jako pozitiva projektu hodnotili učitelé zvýšený zájem žáků a jejich motivaci, která souvisí s jejich zvýšenou aktivitou a rozvojem vzájemné spolupráce. Dále kladně hodnotí, že nastavení projektu umožňovalo zažít úspěch i slabším žákům, kdy si každý mohl najít takovou aktivitu, která ho baví, a přispět tak k výsledku celku. Dalším pozitivem s ohledem na žáka je ze strany učitelů vnímána hmatatelnost výsledku, rozvoj kreativity žáků volnosti pojetí práce a posílení vztahů ve třídě. Z hlediska výuky kvitovali návaznost projektu na RVP, mezipředmětové vztahy, možnost jiného pojetí výuky formou, která je pro žáky snáze uchopitelná s dlouhodobějším dopadem, a příležitost pro výuku regionálních dějin. Další vysoce hodnocenou kategorií, která byla jedním z hlavních důvodů, proč se projektu zúčastnili, bylo jeho postavení na principu mezigeneračních rozhovorů, které, jak sami učitelé uvádí, přispěly k hlubšímu poznání svých rodičů a prarodičů, dále vedly k většímu zájmu veřejnosti a pozitivnímu přijetí.

Jako negativa vnímali dotazovaní učitelé časovou a organizační náročnost projektu, která vyžadovala práci nad rámec výuky nejen pro jejich žáky, ale také pro ně. Objevoval se také názor, že by si úkol takového rozsahu zasloužil větší propagaci.

O projektu se dozvěděli ve většině případů ze zaslání e-mailu, ve dvou případech ze sociálních sítí a webových stránek NM. Osm z deseti respondentů se vyjádřilo, že se projektů zúčastňují pravidelně, zbylí dva jen zřídka. Z hlediska žáků

považují projekt za přiměřeně náročný. Ve většině případů pro ně byl zajímavým zpestřením výuky, dále pak nosným konceptem pro odučení tématu a aktivitou nad rámec výuky. V metodice byl uveden odhad časové náročnosti na 10 vyučovacích jednotek. Šest respondentů uvedlo, že to byl čas odpovídající, čtyři, že tento odhad nebyl dostačující. Zároveň však opakovaně uvedli, že záleží ryze na pojetí projektu.

Zpětná vazba žáků v mnohém korespondovala s názory jejich pedagogů. Většina dotazovaných žáků⁵ hodnotila projekt jako snadný až přiměřený, jen 9 % respondentů odpovědělo, že pro ně byl projekt náročný. Jednalo se o žáky ZŠ. Všechny respondenty bez výjimky tento způsob výuky bavil a jen 4 % dotazovaných uvedlo, že by se projektu znovu již nezúčastnili. Ve většině případů se jednalo o žáky 9. ročníků, kteří se připravovali na přijímací zkoušky na střední školy a práce nad rámec školní výuky pro ně představovala zátěž.

Z hlediska toho, jaká část práce žáky bavila nejvíce, nebyly rozdíly nijak výrazné. Dle výsledku hodnocení lze odstupňovat oblibu typů aktivit sestupně: rozhovory v rodinách; představení školní výstavy spolužákům, rodičům, případně veřejnosti; příprava školní výstavy a shromažďování předmětů pro školní výstavy.

Žáci obdrželi čtyři otevřené otázky, které se týkaly toho, na co nejraději vzpomínají, co se dozvěděli nového o své rodině a co jim projekt dal a vzal. Zde byly odpovědi velice pestré. Nejraději žáci vzpomínají na rozhovory v rodinách, přípravu výstavy, vernisáž a to, jak se výstava návštěvníkům líbila, na čas strávený se spolužáky a vzájemnou spoluprací, na zábavu/dobrou atmosféru, která při práci vládla, na odkrývání informací k jednotlivým předmětům. Z odpovědí žáků vyplývá, že projekt neměl jen význam pro seznámení se s moderními dějinami, ale důležitý byl i jeho pozitivní dopad na sociální klima třídy nebo zkušenost s tvorbou výstavy, tedy komplexního výstupu velkého

rozsahu. Díky několika odpovědím, ze kterých vyplynulo, že žáci vzpomínají na přítomnost koordinátorky projektu na vernisáži výstavy nebo na výstavě samé, se potvrzuje, že je aktivní účast koordinátorů podobných projektů pro zúčastněné žáky důležitá, stejně tak jako jejich zpětná vazba. Cítí tak, že má instituce pořádající soutěž o jejich práci skutečný zájem. Některé z odpovědí byly opravdu působivé: „*Děda mi napsal asi 8 stránek sešitu tohoto projektu. Když mi to ukázal, tak jsem se udivil a ptal jsem se, jak dlouho to psal? Řekl mi: »Celou noc jsem kvůli tomu nespál, ale bavilo mě zavzpomínat na staré časy.«*“; „*Nějak jsem se o ty roky nezajímala, ale najednou mi to přišlo zajímavé.*“ Jedna žákyně se podělila o svůj nejsilnější zážitek, když vzpomínala: „*Na poslední den příprav před vernisáží. Snažili jsme se doladit poslední podrobnosti, leštili vitríny a k tomu si pouštěli Karla Gotta.*“ Dále namátkou z mnohých odpovědí.

Dozvěděl/a jsem se:

- „*že většina členů rodiny něco sbírala (třeba známky)*“
- „*že moje babička létala s větroněm*“
- „*že můj praděda byl v 2. světové válce nucen nastoupit buď do německé armády, nebo koncentračního tábora*“
- „*zajímavé informace o životě rodičů, jaké měli dětství*“
- „*ačkoliv jsem se nedozvěděla o rodině jako celku, tak jsem mohla nahlédnout do pestré minulosti mé babičky, kterou jsem neměla možnost nikdy poznat. Zaujala mě jako osoba, babička, matka i jako celnice na hranicích. Vždy mě tato osoba zajímala, je to takové malé tajemství naší rodiny*“
- „*o životě v Československu, jak se dříve žilo*“
- „*že dříve nebyla taková technika jako je teď, takže to je pro mě nepředstavitelné*“
- „*že neměli televizi až do roku 1969.*“

Z hlediska přínosu projektu byly odpovědi také velmi rozmanité. Všeobecně na otázku „*co vám projekt dal*“ žáci odpovídali:



Část výstavy žáků kvarty Gymnázia Karla Čapka v Dobříši, Muzeum Dobříš, 11. 1. 2018 (foto Š. Musilová)

zkušenosti; nové znalosti/poznatky/informace; zážitek; pobavení; bližší vztahy se spolužáky; informace o rodinách mých spolužáků; zjištění, že když se jako třída rozhodneme, tak jsme schopni udělat nádhernou výstavu; další krásné chvíle strávené s babičkou/dědou; vzpomínky; zlepšení ve psaní slohové práce.

Mezi specifické odpovědi patřilo:

- „motivaci zjišťovat více o rodině“
 - „hezké chvíle s tátou“.
- Budeme-li se ptát, co jim projekt vzal, dozvíme se, že čas, avšak velmi často s dovětkem, že: „moc rád/a; ale nevdalo mi to; ale nelituji toho, protože mě to bavilo“. Případně „nic mi nevzal, dělal jsem to rád“. Jednou z četných odpovědí bylo také „nic“.
- Závěrem dotazníku byla otázka umožňující respondentům doplnit cokoli, co je napadne. V mnoha ohledech se sešly zajímavé odpovědi, které nám poskytují dobrou zpětnou vazbu.
- „Měla jsem hezký pocit z toho, jak byli lidé šťastní z naší práce.“
 - „Projekt byl velmi poučný a zábavný. Velmi se mi líbilo nadšení všech z výstavy. Náš sborník nadchl mnoho lidí a ocenili naši práci. Myslím si, že mé pocity z výstavy se nedají popsat. Bylo to neuvěřitelné.“
 - „Obdivuji pana učitele, že se do toho s obrovskou radostí zapojil.“
 - „Díky tomuto projektu napadlo dědu, že se s ním a mojí sestřenkou budeme scházet a on nám bude povídat o životě a my se ho ptát.“
 - „projekt mi dal možnost prohlédnout si předměty spolužáků, které doma nemáme“
 - „informace o každodennosti v Československu“
 - „dobré chvíle strávené s rodinou“



Společná fotografie žáků Gymnázia Karla Čapka v Dobříši a Gymnázia Malacký před představením Dubček v Divadle Arena, Bratislava, 19. 6. 2018 (foto Z. Kulhavá)

- „Myslím si, že je to skvělý způsob, jak žáky zaujmout a více jim představit a přiblížit život v Československu.“
- „Projekt byl příjemným překvapením výuky HIS.“ (pozn. Historického semináře)
- „Tento projekt mě bavil, a i když to bylo náročné, tak se mi to líbilo.“
- „Bylo hezké, že se zapojila většina třídy a všichni se opravdu snažili.“
- „Kdybych neměla přijímačky, tak bych se zapojila znovu, ale v tomto období to pro mě nebylo zrovna vhodné. Ale na to, že paní učitelku máme jen na dějepis (2x týdně), tak jsem překvapená, jak dobře jsme výstavu zvládli. Jen škoda, že kvůli projektu nebudeme podrobně probírat 2. světovou válku.“

Interaktivity ve výstavě a samoobslužné pracovní listy

Tak jako jiná světová muzea, i Národní muzeum si uvědomuje zájem veřejnosti se nejen něco dozvědět, ale také něco zažít a pobavit se. Z toho důvodu byly průběžně ve výstavě rozmístěny interaktivní samoobslužné prvky. Některé měly přispět ke správnému porozumění, jiné měly ryze relaxační charakter. Jejich zaměření bylo také různé – od jednoduchých puzzle,



po srovnávání vojenských hodností ve třech historických epochách 20. století. Jednotlivé prvky byly vytvořeny tak, aby byly vícevrstvé a nejmenší návštěvníci si na nich něco mohli vyzkoušet, prohlédnout, osahat, očichat, pohrát si, starší získat potřebnou informaci, porozumět historickým proměnám vybraných fenoménů jako byl 1. máj nebo sokolský slet a spartakiáda apod. Herní prvky pro děti byly svou zábavností atraktivní i pro dospělé návštěvníky.

Jednotlivé interaktivity byly umístěny do zásuvek, které byly součástí výstavního mobiliáře. To bylo pro jejich pojetí značně limitující. Několik z nich, jako např. školní nástěnka, hrací kostky nebo stan „áčko“ se nám podařilo vynést do prostoru.

Workshop pro vítězné kolektivy na téma tvorby vlastního komiksu, Bratislavský hrad, 19. 6. 2018 (foto Slovenské národní múzeum)



Jeden z vytvořených komiksů, Bratislavský hrad, 19. 6. 2018 (foto Z. Kulhavá)



Elektronická spojovačka, jejímž prostřednictvím se návštěvníci seznamovali s německými názvy českých a maďarskými názvy slovenských měst, 2018 (foto Z. Kulhavá)

Zásuvky s interaktivitami byly označeny zelenou barvou. Odlišovaly se tak od ostatních zásuvek, které ve výstavě ukrývaly další sbírkové předměty nebo doplňková témata.

Pro zatraktivnění prohlídky návštěvníkům jsme také připravili samoobslužného interaktivního průvodce, který svým zaměřením cílil na návštěvníky staršího školního věku a studenty středních škol. Zaujmout mohl však rozhodně i dospělé. Tento průvodce vedl návštěvníky jednotlivými tématy výstavy, v nichž upozorňoval na zajímavé exponáty nebo fakta. Využíval samoobslužných interaktivních prvků nebo informací v elektronických infokioscích, které byly ve výstavě rozmístěné. Nadstavbou pak byly doporučené

filmy, které se daným tématům věnují, ať už umělecké nebo dokumentární. Film je fenoménem 20. století a náměty ke zhlédnutí vybraných snímků dnes mohou být pro žáky/návštěvníky plnohodnotnou součástí vzdělání, stejně jako literatura.

Závěr

Jak vyplývá z textu, muzea a paměťové instituce celkově, mají mnoho nástrojů, jak různá témata výstav zprostředkovat svým návštěvníkům, oslovit co nejširší spektrum možných cílových skupin a připravit pro ně zajímavý program. Využít lze cokoli a nezávisí to nutně na finančním rozpočtu. Samozřejmě nelze opomenout, že když máte k dispozici rozpočet na větší akci, jako je např. dvoudenní exkurze pro 30 žáků a pedagogický doprovod v Bratislavě, je to obrovský benefit, který přidá daným aktivitám na atraktivitě.

U projektů je ovšem potřeba zvážit přínosy i rizika. Jsou náročné na přípravu, a když se podaří, mají pro cílovou skupinu velmi pozitivní a dalekosáhlý dopad. Rizikem projektů takového rozsahu může být nezáměr škol pouštět se do velkých akcí nebo jejich nepřípravenost, která zájemce o účast odradí již v jejich počátku nebo průběhu. Proto je nepostradatelná role autora a koordinátora projektu, který



Stavebnice z molitanových kostek, na jejichž jednotlivých stranách bylo vyobrazeno šest významných českých a slovenských staveb. Pro děti zábava, pro starší návštěvníky relaxace (foto Z. Kulhavá)

aktivně komunikuje s pedagogy i žáky, projevuje zájem o jejich práci a účastní se prezentace výstupů jejich aktivit.

Důležitou součástí práce se školami je průběžné rozšiřování sítě kontaktů na pedagogy škol všech stupňů a typů. To se netýká jen projektů jako *100 let Československa v naší škole*, ale také edukačních programů, besed s pamětníky a dalších doprovodných programů určených této cílové skupině.

Jak jeden z dotazovaných pedagogů v dotazníkovém šetření uvedl, projekt by si zasloužil větší propagaci. To platí pro doprovodný program a další aktivity muzea všeobecně. A netýká se to jen Národního muzea. V současné době potřebujeme také cílit čím dál tím více na virální návštěvníky, kteří navštěvují muzea pasivně skrze jejich webové stránky a aplikace. Z hlediska vzdělávání a předávání kulturních hodnot společnosti jsou aplikace zajímavým zpestřením, ale nic nenahradí onoho genia loci paměťových institucí a opravdový zážitek, který jim může poskytnout autentický předmět.



Stejně tak hodnotíme stále jako smysluplné tištěné doprovodné materiály k výstavám a expozicím – orientační plánky, pracovní listy, interaktivní průvodce apod. Kapacity edukačních programů v dnešní době nestačí reflektovat poptávku, a tak považujeme za důležité dát školám a veřejnosti šanci projít si výstavu a odnést si z ní zážitek umocněný právě prací s doprovodným materiálem.

Dnes stále populárnější interaktivní prvky ve výstavě také nabývají na významu. Už

Haptický interaktivní prvek, který umožňoval návštěvníkům osahat si různé typy textilních materiálů, které nosily ženy tří různých společenských vrstev v období Protektorátu Čechy a Morava, autor Š. Rámišová, 2018 (foto Z. Kulhavá)

Školství

Po 20 letech existence Československa nastaly kruté časy, které prověřily odvahu a souhlasitost občanů státu. V noci z 29. na 30. 9. 1938 byla podepsána představiteli evropských mocností (Francie, Velká Británie, Itálie a Německo) mnichovská dohoda, na jejímž základě muselo Československo ve prospěch Německé říše a dalších sousedních států postoupit své pohraničí. Kritický rok 1938 znamenal obrovský záah i do školství. Po postoupení pohraničí v říjnu 1938 a vyhlášení slovenského státu 14. 3. 1939 muselo školství čelit dalším ranám – uzavření vysokých škol 17. 11. 1939 a perzekuci studentů.

Podpis mnichovské dohody, 30. 9. 1938

Vyšší princíp, Jiří Krejčík, 1960
Starci na chmelu, Ladislav Rychman, 1964
Hofiči keř, Agnieszka Holland, 2013
Jan Palach, Robert Sedláček, 2018

O Mnichovu 1938 jste se už dozvěděli. Uсадte se teď pohodlně do školní lavice a podívejte se na mapu ve školní třídě. Srovnajte ji s mapou níže v této brožuře.

Rozhodněte u každé mapy, z jakého je období.

Popište, jaký je mezi mapami rozdíl.

Dvoustrana samoobslužného interaktivního průvodce výstavou, 2018 (Národní muzeum)

se nejedná jen o samoučelná „hýblátka“, jak jsou někdy hovorově označovány dotykové obrazovky umožňující prohlížení fotek nebo videí. Návštěvníci chtějí víc. Pracovníci *oddělení vzdělávání a kulturních aktivit NM* si kladou za cíl, a v případě *Česko-slovenské / Slovensko-české výstavy* tomu nebylo jinak, vytvářet interaktivitu s vícevrstevným obsahem, které si oblíbí návštěvníci všech věkových skupin. Zároveň u výstav takového rozsahu, jako byla tato, je nutné zohlednit, aby interaktivní prvky necílily jen na osvojování si nových znalostí nebo řešení složitých rébusů a situací, ale naopak, aby daly návštěvníkům možnost uvolnit se, zregenerovat svou mysl, která pak o to lépe bude vstřebávat další informace a koncentrovat se na odbornou složku výstavy.

Edukace je ve světových muzeích považována za naprosto běžnou součást nabídky a je respektována a podporována napříč těmito institucemi, ať už se jedná o edukátory nebo o odborné pracovníky. Všichni si jsou rovni a všichni se snaží, aby vizitka muzea byla co nejlepší, aby se zde návštěvníci bavili a rádi se vraceli zpět.

Česko-slovenskou / Slovensko-českou výstavou jsme si nepřipomněli jen 100 let založení Československé republiky, ale také jsme si mohli na různých aktivitách říci, co pro nás návštěvník znamená a co od nás očekává. V přípravě nových expozic jsou tyto zkušenosti k nezaplacení a jistě budou zúročeny.

Zpráva z muzeologického semináře Muzeum a etika

Michaela Smidová

Report from the Museological Seminar “Museum and Ethics”

Abstract: *The Masaryk Museum in Hodonín organises a bi-annual seminar focused on the current issues of museology. In 2019, the topic of the seminar was the role and the importance of ethics in museums. Various aspects of the topic were discussed, many of which were deemed controversial or previously unopened in the Czech community of museum professionals and academics.*

Keywords: *seminar, museology, ethics, museum*

Muzeum jako instituce má ve společnosti kromě uchovávání a péče o sbírkové předměty i nezanedbatelnou roli uchovávání kulturní paměti prostřednictvím komunikace s návštěvníky. Ve všech svých funkcích a činnostech se tak muzeum potýká nejen s odbornými a praktickými otázkami, ale v nezanedbatelné míře se musí zabývat i tématy etickými a hodnotovými. Zejména v současném období společenských změn stojí muzea a obecně kulturní instituce před novými úkoly a náročnými volbami.

Právě z těchto důvodů si letošní ročník tradičního muzeologického semináře, pořádaného Masarykovým muzeem v Hodoníně ve spolupráci s Asociací muzeí a galerií ČR, zvolil za téma etiku v muzejní praxi. Ve dnech 27.–28. listopadu 2019 se v centru jihomoravského Hodonína sešli zástupci z řad muzejních pracovníků a odborné veřejnosti z českých zemí i Slovenska se společným cílem ukázat na obecné etické otázky vnitřního i vnějšího působení muzejních institucí, jejich dílčích složek a příbuzných oborů.

Seminář byl slavnostně zahájen proslavem Ireny Chovančíkové, ředitelky Masarykova muzea v Hodoníně a předsedkyně Asociace muzeí a galerií ČR, která zdůraznila potřebu intenzivnější diskuze nad etickými a společenskými otázkami v české muzejní obci. Připomněla taky, že hostujícím městem generální konference ICOM v roce 2022 se stane Praha,

a právě otázka definice muzea a jeho významu v současné společnosti bude jednou z nejdiskutovanějších otázek fóra.

Tématem prvního bloku příspěvků byly obecné aspekty etiky v muzeu. Přednášející se v příspěvcích zabývali zejména každodenním provozem muzejních institucí a jeho konfrontací ve vztahu k etickým kodexům a profesním požadavkům. V úvodním příspěvku se dlouholetá muzejní pracovnice a bývalá ředitelka Muzea Těšínska Věra Tomolová věnovala tématu etiky všedního dne v muzejní praxi. Historik František Šebek se blíže věnoval etickému kodexu muzeí a konfrontací tohoto základního muzejního standardu s realitou běžné praxe. U etických standardů zůstal tematicky i Martin Sekera z Národního muzea, který zhodnotil možnosti a potenciální problémy muzejních pracovníků ve vztahu k dodržování standardů etiky odpovědnosti. Oblasti muzejního marketingu byl blízký příspěvek Michaely Smidové a Petry Štůlové z Centra pro prezentaci kulturního dědictví (Národní muzeum). Ten se věnoval v českém prostředí velmi málo reflektované oblasti muzejních obchodů a etickým aspektům jejich provozu, koncepce a nabízeného sortimentu. Blok zakončil příspěvek Stanislavy Gogové a Jarmily Maximové z Katedry muzeologie Filozofické fakulty Univerzity Konstantína Filozofa v Nitře. Slovenské výzkumnice představily svůj projekt

semináře
a konference

Mgr. Michaela Smidová
Centrum pro prezentaci
kulturního dědictví
Národní muzeum
michaela.smidova@nm.cz

komparativní analýzy vybraných národních (slovenských) a nadnárodních legislativních dokumentů z oblasti muzejnictví. Obě přednášející mimořádně ocenily zvolené téma konference, jelikož v povědomí českých i slovenských muzejníků jsou i přes znalost příslušných kodexů etické otázky, ať už v rovině teoretické nebo praktické, i v současnosti do značné míry marginalizovány.

Druhý střední blok příspěvků nesl název Etika jednotlivých muzejních sfér. Po představení etických otázek, před kterými každodenně stojí muzejní instituce a jejich pracovníci, tak dostala slovo i specializovaná oddělení. Ta jsou neoddělitelnou součástí fungování muzeí a galerií, a často stojí před specifickými problémy a dilematy vyplývajícími z jejich zaměření. Pavel Jirásek, nezávislý konzultant kulturních institucí pro oblast ochrany a využívání kulturního dědictví, představil posluchačům etické aspekty zabezpečení sbírek a ochrany muzejního fondu. Obor konzervace a restaurování včetně jeho etických stránek zastupovala vedoucí Metodického centra konzervace Technického muzea v Brně Alena Selucká. Živou diskuzi vzbudil zejména příspěvek Ondřeje Dostála z oblasti přírodních věd. Bezpochyby nejdiskutovanější a nejproblematickejší otázkou, týkající se zejména archeologických a antropologických expozic, se ukázalo být vystavování lidských ostatků. Jak ilustroval přednášející, v muzeích v České republice ani ve světě není toto téma dostatečně reflektováno, a to i přes důraz na úctu k člověku i po jeho smrti v téměř všech světových kulturách.

Předmětem třetího konferenčního bloku, který zároveň uzavřel konferenci, byla Etika a přístup ke sbírkám. Mezi přednášejícími v tomto bloku dominovali kurátoři z městských nebo oblastních muzeí se svými případovými studii. Výjimkou byl první příspěvek Balázse Komoróczyho z Archeologického ústavu AV ČR a Petra Fedora reprezentujícího Odbor kultury a památkové péče Jihomoravského kraje. Ve své prezentaci představili aktuální

téma detektorového hledání archeologických nálezů a možné řešení praktických problémů v této oblasti na příkladu spolupráce amatérských archeologů a muzejních institucí předmětného kraje. Jakub Smrčka z Husitského muzea v Táboře se ve svém příspěvku věnoval oblasti, která v muzejnictví nepatří ke standardním předmětům zájmu, a to teologické etice. Po základním vymezení pojmu a průřezu vymezenými oblastmi oboru teologické, specificky křesťanské, etiky se přednášející pokusil najít možnosti její aplikace ve tvorbě a péči o muzejní sbírky. Ondřej Machálek se naopak vyjádřil k tématu, které se dlouhodobě těší značné pozornosti široké veřejnosti, a to prezentace řemesel v muzeích. I přes dlouholetou tradici a vysokou návštěvnickou popularitu tohoto typu muzejních aktivit jsou v praxi nezdůrazněny některé jejich etické aspekty. Zdůraznil především nezbytnost uchování původních řemeslných postupů jako významné součásti nehmotného kulturního dědictví. Jitka Šrejberová na příkladu objektů z proveniencí svého pracoviště, Oblastního muzea a galerie v Mostě, ilustrovala rozporuplné stránky ochrany a péče o sbírkové předměty uměleckého charakteru. Konferenční blok, stejně jako konferenci samotnou, uzavřel příspěvek Petra Chlebce, kurátora Městského muzea v Blatné, který polemizoval na téma konstrukce obrazu regionálních dějin v lokálních a regionálních muzeích. V příspěvku se zaměřil mimo jiné i na roli paměti a nových konceptů v oboru paměťových studií u formování této konstrukce.

V závěru je možné říct, že seminář byl přínosný zejména v samotném představení tématu, které je v literatuře i výzkumu často upozaděno. Jak ale prokázaly příspěvky účastníků z různých oblastí muzejní praxe, etické otázky jsou přítomny v každodenním provozu muzejních institucí a je nevyhnutelné se jimi zabývat. Z vysoké kvality prezentací, aktivní a odborné diskuze je zřejmé, že o toto téma je i v českém prostředí zájem. Ten bude nepochybně ještě podněten připravovanou kolektivní monografií ze semináře.

Správa z konferencie ALMS Conference Berlin 2019: ‚Queering Memory - Archives - Arts - Audiences‘

Michal Mako

Report from the ALMS Conference 2019 in Berlin: “Queering Memory - Arts - Archives - Audiences”

Abstract: The conference, organised by the Berlin-based Institute of Magnus Hirschfeld, was focused on the position of queer memory in the contemporary memory institutions such as museums, archives and specialized collections as well as the expression of queer-related topics in art.

Keywords: conference, queer, queer history, memory, archive, memory institutions

Nemecká vedecká spoločnosť „Magnus-Hirschfeld-Gesellschaft“ zorganizovala v spolupráci s ďalšími inštitúciami¹ v dňoch 27. až 29. júna 2019 už šiestu zo série medzinárodných konferencií ALMS², tentokrát s podtitulom „Queering memory“.

Od roku 2006, kedy sa uskutočnila prvá konferencia zo série ALMS v americkom Minneapolise, sa nezmenila hlavná misia týchto tematických konferencií. Neprerušuje sa tak zameriavajú na verejné, súkromné, akademické a miestne organizácie, ktoré zbierajú, spracovávajú a uchovávajú materiály všetkého druhu, zaznamenávajúce zážitky či skúsenosti queer³ komunity, pričom dbajú na zabezpečenie kontinuity dokumentovania a zdieľania ich histórie.

Konferencia ALMS 2019 v Berlíne získala vďaka svojmu miestu a dátumu konania silnú historickú symbolickú hodnotu. Konala sa presne 100 rokov po založení nemeckého „Institut für Sexualwissenschaft“⁴, ktorý sa stal historicky prvým známym archívom, knižnicou a múzeom queer histórie na svete. A to bol ešte založený na rovnakom mieste, kde dnes stojí „Haus der Kulturen der Welt“ v samotnom srdci Berlína, na mieste usporiadania konferencie ALMS 2019.

Tohtoročná konferencia ALMS sa zameriavala na problematiku „Queering memory“.

Pojmom „queering“ sa v kontexte historickej vedy označuje nástroj takej historickej analýzy, prostredníctvom ktorej sa dekonštruje tradičný bipolárny rodový (genderový), pohlavný a heteronormatívny (heterosexuálny) naratív dejín ľudskej spoločnosti. Hlavným cieľom sa tak stalo premýšľanie o tom, ako túto špecifickú historickú analýzu používať v kontexte súčasných politických, spoločenských a kultúrnych podmienok. Ako zviditeľniť rôznorodú, diverzifikovanú queer minulosť v týchto digitalizovaných časoch? Účastníci konferencie premýšľali a diskutovali o (ne)objavenom potenciáli pre generovanie a rozširovanie publika queer histórie, queer archívov, knižníc, múzeí či špeciálnych zbierok. Osobitnú pozornosť venovali role umenia a umeleckých intervencií.

Každý konferenčný deň bol rozdelený do troch prednáškových blokov. Výstupy účastníkov prebiehali simultánne v šiestich miestnostiach. Počas jednotlivých prestávok mali zúčastnení možnosť pozrieť si niekoľko rozmanitých dokumentárnych a umeleckých filmov s queer tematikou.⁵ Aj vo večerných hodinách obohatili atmosféru konferencie premietania filmov a dokonca aj jedna divadelná hra.⁶ Počas celej konferencie boli na viacerých miestach budovy umiestnené umelecké inštalácie⁷ a prezentačné stánky mnohých

1 FFBIZ (das feministische Archiv); Forschungsstelle Kulturgeschichte der Sexualität, Humboldt-Universität zu Berlin; Initiative Queer Nations; Lili-Elbe-Archiv; Schwules Museum; Spinnboden (Lesbenarchiv und Bibliothek Berlin).

2 ALMS – Archives, Libraries, Museums and Special Collections (archívy, knižnice, múzeá a špeciálne zbierky).

3 Zastrešujúci výraz pre zoskupenie rôznorodých sexuálnych, pohlavných či rodových menšín. Termín reprezentuje osoby s takou sexuálnou orientáciou, rodovou identitou (resp. rodovým vyjadrením) a pohlavím, ktoré vybočujú z tradičnej heteronormatívnej bipolárnej rodovej a pohlavnej spoločnosti.

4 „Sexuologický inštitút“, resp. „Inštitút pre výskum sexuality“.

5 Napr. *Carne (Flesh)*. Juliana Streva, Brazília/Nemecko, 2019; *The Archivettes*. Megan Rossman, USA, 2018; *We Are Here: LesBiTrans in China*. Jing Zhao – Shi Tou, Čína, 2015; *Katha Vachak (Storyteller)*. Deepak Srinivasan, India, 2019 a ďalšie.

6 *The Einstein of Sex*. Livingstones Cabinet, Dánsko.

Mgr. Michal Mako
Historický ústav
Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity Brno
mizuumako@gmail.com

- 7** Napr. *Berlin-Yogyakarta: From Hitler's terror against homosexuals to human rights today*. Katarzyna Remin, Poľsko; *Magnus Hirschfeld's french exile guestbook – introduction to an exhibit*. Hans Bergemann – Ralf Dose, Nemecko a iné.
- 8** Napr. *GALA archives*, Južná Afrika; *Lambda Archives of San Diego, USA*; *LGBT Denmark, The LGBT Library (LGBT Biblioteket)*, Dánsko; *QRAB – The Archives and Library of the Queer Movement*, Švédsko; *Schwules Museum Berlin*, Nemecko; *STICHWORT. Archiv der Frauen – und Lesbenbewegung*, Rakúsko; *The ArQuives*, Kanada; *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir*, Francúzsko; *Háttér Society*, Maďarsko.
- 9** Veľmi výstižne najmä Jędrzej Burszta v príspevku „How to talk about homosexuality, if it didn't exist? Studying Queer Narratives about 1970s Poland.“, Karel Radziszewski v príspevku „Queer Archives Institute: Institution as an Art Practice.“, Magdalena Staroszczyk v príspevku „No one talked about it: The Paradox of Lesbian Identity in pre-1989 Poland and Absence in Archives.“, či napokon Tomasz Basiuk v príspevku „The Queer 1970s and Early 1980s in Poland as a Proto-Political Era: Evidence from Emerging Archives.“
- 10** Krzysztof Zablocki v príspevku „The Archives Collection of the Lambda Warszawa Association, the Oldest Polish LGBTQ Organization.“
- 11** V príspevku „The Art of Queer Memory: The Artistic and Curatorial Strategies to Commemorate LGBTQ Past in Eastern Europe.“
- 12** V príspevku „Fundacja Q: Poland's Virtual LGBTQ+ Museum and Contemporary Queer Archives.“
- 13** V príspevku „Photo Series Representing the Private Life and Civil Activity of LGBTQ People in Hungary.“
- 14** Orig. „Háttér Társaság“.
- 15** Péter Hanzli a Sándor Nagy vystúpili spoločne v príspevku „Háttér Archives: The Oldest East European LGBTQ+ Archive

organizácií z celého sveta venujúcich sa queer dejinám.⁸ Účastníci mohli okrem iného dvakrát absolvovať tematické organizované vychádzky, tzv. „*queer walking tours*“ po Berlíne.

Na trojdňovej konferencii sa stretlo viac ako 350 účastníkov z viac než 40 krajín sveta. Zastúpené boli všetky svetové obývané kontinenty. Stredoeurópsky geografický priestor reprezentovalo niekoľko účastníkov. Za Poľsko vystúpili Jędrzej Burszta, Karel Radziszewski, Krzysztof Zablocki, Magdalena Staroszczyk, Pawel Leszkowicz, Tomasz Basiuk a Karolina Ufa. Autori vo svojich príspevkoch kriticky poukázali najmä na absenciu a následne súvisiacu nutnosť tvorby a ochrany rôznorodých queer archívov v poľskom prostredí.⁹ Prezentovali doterajšie snahy pôvodných poľských organizácií budujúcich queer archív, ich problémy a smerovanie k súčasnosti.¹⁰ Historik umenia Pawel Leszkowicz vyzdvihol queer umenie ako obrovský zdroj dokumentácie, rekonštrukcie a zdieľania queer minulosti najmä v Centrálnej a Východnej Európe 21. storočia.¹¹ Aktivistka Karolina Ufa odprezentovala projekt poľského virtuálneho queer múzea, ktoré má za cieľ dokumentovať životné príbehy neheterosexuálnych ľudí z najnovších poľských dejín. V spolupráci so spoločnosťou Google otvorili virtuálne múzeum, ktoré v súčasnosti obsahuje zbierku viac ako 1200 stránok naskenovaných rozličných časopisov a novín, 100 plagátov, 50 rôznorodých druhov fotografií, 300 až 400 letákov, brožúrok a ďalších jednotlivých papierových výstrižkov. Súčasťou virtuálneho múzea majú byť v blízkej budúcnosti takisto zvukové a filmové nahrávky.¹²

Z Maďarska a Slovenska pricestovali Judit Szabó, Judit Takács, Péter Hanzli, Sándor Nagy a Zoltán Csehy. Keďže v maďarskom prostredí v súčasnosti existujú fungujúce queer archívy, účastníci sa zrejme preto zamerali skôr na ich doterajšiu prácu a prezentáciu v tejto oblasti. Judit Szabó predstavila vlastný projekt fotografovania maďarskej queer komunity v súkromnom ako aj verejnom živote a možnosti

použitia týchto dokumentov k zveľaďovaniu zbierok queer archívov či múzeí.¹³ Péter Hanzli a Sándor Nagy spoločne prezentovali doterajšie fungovanie „*Háttér Society*“¹⁴ v Budapešti a jej špecifickú realizáciu maďarského queer archívu a knižnice s uvedením plánov do budúcnosti, napr. zavedenia elektronickej databázy.¹⁵ Judit Takács popísala vlastný archívny historický výskum dekriminalizácie homosexuality v Maďarsku.¹⁶ Maďarsko-slovenský autor, básnik a prekladateľ Zoltán Csehy zdôraznil význam a prínos antologickej LGBTIQ¹⁷ poézie, ktorá môže byť špeciálnym zdrojom queer minulosti a následného použitia v archívoch a múzeách nielen v Maďarsku.¹⁸

Z rakúskeho prostredia sa zúčastnili napr. Andreas Brunner, Klaus Mueller a Christiane Erharter. Európa niekdajšej západnej strany železnej opony je v prístupe ku queer minulosti vo všeobecnosti výrazne zhovievavejšia. Dôkazom je zreteľne vyššie zastúpenie špecializovaných pracovísk a osôb, ktoré sa venujú queer histórii. Táto odlišnosť bola zrejme aj na samotnej konferencii ALMS 2019. V niektorých príspevkoch bola citeľná dlhodobá cesta vývoja uchovávanania, spracovávanania a prezentovania queer minulosti. Mali sme dojem, že sa problémy s tým späť posunuli v západnom svete už o istý mentálny, ale aj samotný „obyčajný“ praktický stupeň vyššie. Ako príklad poslúžili príspevky rakúskych kolegov.

Rakúsky historik Andreas Brunner, spoločne s nemeckou kolegyňou Carinou Klugbauer a kolegom Hannes Hacke, prezentovali svoj odvážny projekt „*Queer-Search*“. V ňom si kladú za cieľ založenie online portálu pre LGBTIQ archív nemecky hovoriacich krajín, ktorý by umožnil vyhľadávanie prostredníctvom veľkého množstva katalógov a databáz spolupracujúcich cez desiatky spriatených organizácií. Tie by mali svoje databázy prepojiť do jedného celku. Chcú tak úplne zjednodušiť vyhľadávanie a prístupnosť queer pamäte, zvýšiť viditeľnosť jej rôznorodých zbierok a získať preň omnoho širšie publikum. Ide teda o veľký

medzinárodný projekt, ktorý chce digitalizovať a prepájať už rozsiahlo prebádanú queer minulosť.¹⁹

Klaus Mueller sa zase kriticky vyjadroval k súčasným múzejným expozíciám a ich klasickému, tradičnému interpretovaniu minulosti. Autor vo všeobecnosti kritizoval múzeá, ktoré sa podľa neho málo zaoberajú spoločenskou inklúziou. Poukázal na to, že LGBTIQ návštevníci múzeí sú tak často v podstate neobslahnutou, „neviditeľnou“ skupinou obyvateľstva minulosti.²⁰

Christiane Erharder predstavila medzinárodný výber umelcov, ktorých prezentovaná tvorba a prax súviseli s queer (najmä gay a lesbickou) minulosťou niekdajších socialistických krajín Európy. Vo svojom príspevku si kladla otázky: ako socializmus postihol sexuálne identity osôb? Ako vojna v Južoslávii v 90. rokoch 20. storočia ovplyvnila queer identitu? Poukázala na rôznorodé umelecké vyjadrenia z rozličných geopolitických kontextov, ktoré vytvárali rámec queer životov a následne ich naratívov. Autorka tak predstavila umeleckú prax „rozprávania príbehov“ vo verejnom priestore z geopolitickej perspektívy.²¹

„Západní“ autori sa zameriavajú skôr na rôznorodejšiu a širšiu kritiku muzeálnych a archívnych expozícií. Často poukazujú na nové perspektívy a stanovujú si nové rámce bádania a zdieľania queer histórie vo verejnom priestore. Zatiaľ čo autori „východného sveta“ väčšinou bojujú o číre bádanie v tejto oblasti, o jeho rozvoj, inštitucionálnu, materiálnu ako aj personálnu podporu.

Z českého prostredia sa na konferencii aktívne zúčastnil Ladislav Zikmund-Lender. Vo svojom príspevku predstavil a popísal tvorbu a charakter niekoľkých zbierok rôznorodých artefaktov, ktoré vytvorili gay muži počas 20. storočia. Autor sa zamerl na politické a osobné motivácie, ktoré viedli k vytvoreniu týchto zbierok. Vo svojom vystúpení zároveň hľadal odpoveď na metodickú otázku, ako sa istá

špeciálna zbierka stáva „queer“. Na pozadí tejto problematiky sa kriticky vyjadril k súčasnému zbieraniu, uchovávaniu a spracovávaniu podobných artefaktov, pričom poukázal na to, že súčasná (česká) inštitucionálna prax v podstate participuje na vymazávaní queer minulosti a pamäte. Išlo tak o podobný kritický prístup aký často vidíme v zahraničnom prostredí na západ od hraníc Čiech a Slovenska. Ako protiváhu tradičného archívneho a muzeálneho prístupu v českej spoločnosti odprezentoval pražský spolok „Společnost pro queer paměť“, v ktorom aktuálne figuruje ako člen výboru.²²

Tri rozmanité a inšpiratívne konferenčné dni ukončila záverečná debata,²³ na ktorej vystúpili významní svetoví odborníci a odborničky v tematike queer dejín – Pia Laskar²⁴, Leonardo Arouca Porfiro da Silva²⁵, Jonathan D. Katz²⁶, Judit Takács²⁷, Aaron Devor²⁸ a Katerina Suverina²⁹. Výber diskutujúcich symbolicky reprezentoval rôznorodé oblasti sveta a ich inštitucionálne kontexty (východ, západ, sever a juh). Toto podujatie sa stalo dôkladnou reflexiou uplynulých dní konferencie. Debatéri sa zamerali na politické aspekty a výzvy, ktorým nečelia iba queer archívy, knižnice, múzeá a špeciálne zbierky, ale takisto aj samotní nositelia queer pamäte, teda queer osoby a ich životy. Zdôrazňovali nutnosť globálnej solidarity v budúcnosti.

Konferencia ALMS 2019 sa stala priateľským, menej formálnym a viac otvoreným miestom stretnutia ohromného množstva archivárov, múzejníkov, historikov, aktivistov, akademikov či bádateľov z celého sveta. Umožnila priebeh bohatej kritickej diskusie, počas ktorej mohli jej účastníci nazbierať množstvo nových podnetov k ich výskumnej činnosti a zároveň zdieľať vlastné praktické problémy s dokumentáciou queer dejín, ktoré neustále musia „bojovať o svoje miesto na slnku“.

and LGBT History Month in Hungary.”

16 V príspevku „Decriminalisation of Homosexuality in Hungary in the Light of Recently Discovered Archive Records.”

17 Skr. lesbickej, gay, bisexuálnej, transgenderovej, intersexuálnej a queer.

18 Maďarsko-slovenský akademik, básnik a prekladateľ vystúpil s príspevkom „Collecting Poems: LGBTIQ Anthologies as Archives of Taste and Self-Representation.”

19 V príspevku „Queer Search: A Joint Online Portal for LGBTIQ* Archives in the German-speaking Countries.”

20 V príspevku „The Invisible Visitor: Museums and the LGBTI Community.”

21 V príspevku „Queer Stories: Artists Working with Queer Histories/Herstories/Stories in Former Socialist Countries.”

22 V príspevku „The Will to Preserve: Is Collecting Queer?”

23 Evening podium – „Queering memory, defending the future“ v sobotu 29. 6. 2019 večer od 19:00.

24 Swedish National Historical Museums, Štokholm, Švédsko.

25 Museum of Sexual Diversity, São Paulo, Brazília.

26 Harvey Milk Institute, San Francisco, USA a hostujúci profesor na University of Pennsylvania, USA.

27 Centre for Social Sciences, Hungarian Academy of Sciences, Budapešť, Maďarsko.

28 Transgender Archives & Chair in Transgender Studies, University of Victoria, Kanada.

29 Public History Laboratory & Garage Museum of Contemporary Art, Moskva, Rusko.

Abstrakte von publizierten Artikeln in deutscher Sprache

Das Hearst Castle. California Dream im Schein der europäischen Kunsttradition

Das Hearst Castle ist eines der berühmtesten öffentlichen Museen der Welt. Die Architektin Julia Morgan erbaute dieses großartige Gebäude von 1919–1947 in der Nähe von San Simeon an der Pazifischen Küste in Zentralkalifornien für William Randolph Hearst. Die Architekturform basiert vorwiegend auf Beispielen der mediterranen Architektur Spaniens und Süditaliens. Die Privatresidenz, in der Hearst die Berühmtheiten der Hollywood-Gesellschaft empfing, wurde 1957 zum öffentlichen Kulturerbe erklärt. Seitdem können die Besucher die Casa Grande und weitere Suiten bewundern, die mit einer ungewöhnlich reichen Sammlung aus europäischen Kunstwerken eingerichtet sind, größtenteils aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance. Die Innenräume sind im Originalzustand konserviert, so dass die Besucher die Atmosphäre der 1930er Jahre genießen können. Die Installation der Kunstwerke ist eines der bedeutendsten Beispiele für den Ansatz lebendiger Geschichte im Museum.

Schlüsselwörter: Hearst Castle, Kalifornien, William Randolph Hearst, Julia Morgan, Kunstsammlung, Gotik- und Renaissance-Stil, europäische Tradition, Museum

Der Tschechischer Werkbund: Museum als Plattform der Modernisierung

Der Text demonstriert die Metamorphose der neuen Plattform der Modernisierung der Industriegesellschaft: Das Europäische Netzwerk der Museen der dekorativen Künste in der zweiten Hälfte des XIX.

Jahrhunderts. Nach der Gründung des Deutschen Werkbundes im Jahr 1907, kam eine neue Welle der Reformbewegung für die Qualität hergestellter Gegenstände des täglichen Gebrauchs auf, die sowohl künstlerische als auch wirtschaftliche Ziele verfolgte. Museen spielten eine wichtige Rolle als Vermittler der Synergie zwischen Kunst und Kommerz. Die prägende Aufgabe der Museen war die Bildung in Sachen Ästhetik und guten Geschmacks, inspiriert von der Initiative des Deutschen Werkbundes: Gustav Edmund Pazaureks Abteilung der Geschmacksverirrungen in Stuttgart und Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe in Hagen. Diese Strategien beeinflussten die Museen des Verbandes des Tschechoslowakischen Kunstwerks und die Zusammenarbeit mit dem Kunstgewerbemuseum Prag. Unter Karel Herain, dem Museumsdirektor, war der Aktivismus auf Kunstwettbewerbe, Ausstellungen lokaler zeitgenössischer Werke, Industrieproduktion und die Vernetzung mit zeitgenössischen Produzenten im Ausland konzentriert. Die Zusammenarbeit mit dem Schwedischen Werkbund in den 1930er Jahren und die Persönlichkeit von Hugo Steiner-Prag verraten ungewöhnliche und komplexe Konzepte der Modernität im Kern des European Werkbund.

Asiatische Kunst und Handwerk in den Sammlungen des Westböhmisches Museums in Pilsen

Die Sammlung des Westböhmisches Museums in Pilsen umfasst bedeutende Beispiele von Kunstwerken und dekorativer Kunst aus Asien. Die Geschichte dieser Sammlung geht bis in das letzte Quartal des 19. Jahrhundert zurück, als diese Ob-

jekte Teil einer Sammlung des Westböhmi-
schen Museums der dekorativen Künste
in Pilsen waren. Der erste Museumsdirek-
tor, Architekt Josef Škorpil (1856–1931),
trug zur Entstehung der Sammlung der
dekorativen Kunst und zum Erwerb der
Objekte aus dem Fernen und Mittleren
Osten bei. Dank seiner Akquisitionstätig-
keit in ganz Europa wurde eine bedeuten-
de Sammlung von dekorativer Kunst in
Pilsen gegründet. Ihre Bedeutung reicht
über die Region Pilsen hinaus. Das Kon-
zept der Sammlungsgestaltung stand im
Einklang mit der Entstehung der Museen
für dekorative Kunst in Europa. Zusam-
men mit den asiatischen Objekten wur-
de der Öffentlichkeit die Sammlung als
Teil einer in 1913 eröffneten Ausstellung

präsentiert. Heute besteht die asiatische
Sammlung aus chinesischen und korea-
nischen Objekten, meistens aus Keramik
und Porzellan, wie auch aus außerge-
wöhnlich guterhaltenen Textilien aus der
Zeit der späten Qing-Dynastie. Der japa-
nische tragbare buddhistische Altar Zushi
oder die Reihe japanischer Holzschnitte
im Ukiyo-e Stil zählen zu den einzigartig-
sten Akquisitionen. Eine relativ beschei-
dene Reihe von Objekten aus dem Mit-
leren Osten enthält typische Beispiele der
dekorativen Kunst aus dem Iran, der Tür-
kei oder Syrien. Die Objekte sind weiter-
hin beliebte Forschungsgegenstände und
wurden auch zu einem Teil der neuen, in
2017 eröffneten Dauerausstellung für de-
korative Kunst des Museums.