

Soudobé dějiny v místních muzeích

Jakub Jareš

Úvod

„To už patří do muzea.“ Fráze, kterou používáme, když chceme říct, že je něco zastaralé nebo přežitě a mělo by to de facto zmizet. Do obecného jazyka tak vstupuje muzeum jako odkladiště starých a nepotřebných věcí. Pokud bychom na takové pojetí přistoupili, mohli bychom skutečně vést spor o to, co už do muzea patří a co ještě ne. A kde přesně leží časová hranice toho, co máme do muzea dát. Všem, kdo mají muzea rádi, ale asi bude bližší takové pojetí, jež žádnou přesnou hranici neuznává a orientuje se spíše podle toho, jakou hodnotu pro nás různá témata a předměty mají.

S touto perspektivou jsem přistoupil k výzkumu 24 českých, moravských a slezských místních muzeí. Mou ústřední otázkou bylo, zda a jakým způsobem jsou v nich zastoupeny soudobé dějiny. Chtěl jsem přitom nejen shrnout a zhodnotit současný stav, ale také pojmenovat některé principy, které zakládají úspěšnou prezentaci (soudobých) dějin. Ve výzkumu jsem se zaměřil na tři hlavní oblasti:

Mou první otázkou bylo, jakým rokem muzejní expozice končí a zda zahrnují období po roce 1945. Ptal jsem se přitom, jaké má přítomnost či absence soudobých dějin důvody a jak jejich pozici v expozicích reflektují přímo představitelé muzeí.

Zadruhé jsem se věnoval analýze obsahu těch expozic, které soudobé dějiny tematizují. Kládl jsem si tyto otázky: Jaké exponáty využívají a jak s nimi pracují? Kdo je z hlediska expozic aktérem dějin, tedy komu a jak je v nich věnována pozornost? Jak expozice pracují s kontroverzními tématy, a zda je skutečně jako kontroverzní prezentují? A konečně, nakolik expozice tematizují či alespoň nasvěčují současnost daného místa?

V neposlední řadě mě zajímalo, co jednotlivé expozice spojuje. Zda lze napříč expozicemi vysledovat podobné prvky a postupy, a zda se tak dá hovořit o typických modelech vystavování (soudobých) dějin.

Místní vs. regionální muzea

Sousloví „místní muzeum“ používám záměrně, protože dobře vystihuje podstatu a společné znaky zkoumaných institucí. Nejde totiž pouze o muzea „regionální“. Tento pojem by jednak vylučoval muzea v české a moravské metropoli, jednak by sugeroval představu, že definičním znakem zkoumaných muzeí je jejich regionálnost, tedy propojení

s daným regionem, v současnosti reprezentovaným především kraji. Nepřesný by byl také pojem „městská“ muzea, protože většina původně městských muzeí má dnes za zřizovatele právě kraj a snaží se ve svých sbírkách a expozicích reprezentovat celý region, jakkoli nejvíce pozornosti zpravidla nadále věnují svému sídelnímu městu. Nepoužívám ani pojem „lokální“ muzea, který v češtině až příliš odkazuje k jisté okrajovosti či dokonce zapadlosti.

Adjektivum „místní“ pro mě bylo nevhodnější z toho důvodu, že se nekryje s žádnou územní administrativní jednotkou, ale jde o subjektivně konstruovaný a vnímaný prostor, jež vytvářejí lidé, kteří se k němu vztahují.¹ Takové vymezení může být mimo jiné užitečné pro vysvětlení, proč mnohá muzea spíše než dějiny příslušného území (regionu) vyprávějí dějiny subjektivně vnímaného místa. Jak ještě později ukážu, například Moravské zemské muzeum nereprezentuje dějiny celé Moravy, nýbrž dějiny Brna a moravské dějiny z brněnské perspektivy, případně Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně nereprezentuje ani tak dějiny Zlína či jihovýchodní Moravy jako spíše dějiny firmy Baťa, která se zde stává se Zlínem takřka synonymická.

Celkově jsem v průběhu let 2017–2018 navštívil a analyzoval expozice 24 muzeí v Brně, Hlučíně, Hradci Králové, Chomutově, Jihlavě, Karlových Varech, Kolíně, Litomyšli, Mariánských Lázních, Olomouci, Opavě, Ostravě, Pardubicích, Plzni, Praze, Sušici, Týně nad Vltavou, Uherském Hradišti, Zlatých Horách, Zlíně a Žatci. Jde o téměř všechna krajská a zemská muzea a několik vybraných menších muzeí městských. Ta byla volena s ohledem na to, aby byly zastoupeny perspektivy měst různých velikostí, Čech, Moravy i Slezska, etnicky českého i původně německého území, průmyslových i zemědělských oblastí, měst, která se ve 20. století prudce rozvíjela, i těch, jež stagnovala. Zároveň je nutné přiznat jisté omezení časovými a fyzickými možnostmi autora: navštívená místa proto v několika případech korespondují s tím, kam vedly jeho pracovní či soukromé cesty.

Přehled muzeí

Název	Název expozice	Cizojazyčné verze	Návštěvnost muzea/pobočky	Datum vzniku expozice
Muzeum města Brna	<i>Brno na Špilberku. Kapitoly z dějin Brna</i>	sešity s překlady do AJ a NJ	Špilberk: 130 769 (2016) 126 105 (2017) 106 635 (2018)	1998
Moravské zemské muzeum	<i>Středoevropská křižovatka: Morava ve 20. století</i>	AJ	Dietrichsteinský palác: 13 783 (2017) 17 413 (2018)	2017
Jihočeské muzeum	<i>Příběh města Českých Budějovic</i>	AJ	stálé expozice v JČM: 11 359 (2016) 9 777 (2017) 13 574 (2018)	2015

Muzeum Hlučínska	<i>Kdo jsou lidé na Hlučínsku</i>	NJ (video také v AJ a PL)	6 036 (2016) 8 050 (2017) 8 629 (2018)	2014
Muzeum východních Čech v Hradci Králové	<i>Královské město nad soutokem; Pevnost královéhradecká; Od pevnosti k salonu republiky (v přípravě je nová stálá expozice)</i>	—	hlavní budova: 12 371 (2016) 10 920 (2017) 4 230 (2018)	2006
Oblastní muzeum v Chomutově	<i>Všemu světu na útěchu. Sochařství a malířství na Chomutovsku a Kadaňsku 1350-1590; Pohledy do pravěku; Svět Krušných hor</i>	NJ	7 174 (2016) 6 635 (2017) 4 488 (2018)	2013
Muzeum Vysočiny Jihlava	<i>Gotická Jihlava; Renaissance; Baroko; 19. století; 20. století</i>	—	43 073 (2016) 46 524 (2017) 35 801 (2018)	2006 a 2014
Muzeum Karlovy Vary	<i>Dějiny města a regionu, příroda Karlovarska</i>	AJ	0 (2016) 7 269 (2017) 12 402 (2018)	2017
Regionální muzeum v Kolíně	<i>Červinkovský dům; Městanský dům; Královské město Kolín ve středověku; Hygiena a péče o tělo v průběhu staletí; Veigertovský dům; Dějiny Veigertovského domu; Bitva u Kolína</i>	—	Červinkovský dům: 6 582 (2016) 4 880 (2017) 4 621 (2018) Veigertovský dům: 0 (2016) 5 254 (2017) 7 003 (2018)	2007 a 2017
Regionální muzeum v Litomyšli	<i>Litomyšl – město kultury a vzdělanosti</i>	—	hlavní budova: 16 364 (2016) 16 741 (2017) 30 282 (2018); včetně rodného bytu B. Smetany a Portmonea)	2014
Městské muzeum Mariánské Lázně	<i>Expozice o historii Mariánských lázní; Expozice lázeňství, minerálních pramenů a přírody Mariánskolázeňska; Expozice J. W. Goetha; Slavní návštěvníci Mariánských Lázní; Expozice anglického krále Edwarda VII.</i>	NJ	11 164 (2016) 7 190 (2017) 8 332 (2018)	2018
Vlastivědné muzeum v Olomouci	<i>Olomouc – patnáct století města</i>	AJ	stálé expozice: 18 580 (2016) 17 173 (2017) 18 242 (2018) stálé expozice + výstavy: 78 880 (2018)	2012
Opavská kulturní organizace	<i>Cesta města</i>	AJ	6 096 (2018)	2010
Slezské zemské muzeum	<i>Expozice Slezsko; Encyklopedie Slezska; Příroda Slezska</i>	v infokioscích NJ a AJ	hlavní budova: 26 147 (2016) 28 991 (2017) 28 304 (2018)	2012
Ostravské muzeum	<i>Stálá expozice Ostravského muzea: Uměleckohistorické sbírky a historie města Ostravy; Příroda a krajina Ostravska</i>	—	23 919 (2016) 35 723 (2017) 27 100 (2018)	2009
Východočeské muzeum v Pardubicích	<i>Pardubice – příběh města</i>	sešit s překladem do AJ	55 399 (2016) 54 699 (2017) 32 627 (2018)	2016

Západočeské muzeum v Plzni	<i>Pohledy do minulosti Plzeňského kraje – Archeologie; Pohledy do minulosti Plzeňského kraje – Historie</i>	AJ	hlavní budova: 31 609 (2016) 19 626 (2017) 28 908 (2018)	2013
Muzeum hlavního města Prahy	<i>Praha v pravěku; Středověká Praha; Praha na přelomu středověku a novověku (1437–1620); Barokní Praha (1620–1784); Langweilův model Prahy</i>	AJ	hlavní budova: 49 107 (2016) 53 653 (2017) 43 657 (2018)	2006; 2006; 1999; 2000; 2007
Muzeum Šumavy v Sušici	<i>Sirkařství; Národní obrození na Sušicku; Expozice humanistů; Expozice šumavského sklářství; Expozice doby pobělohorské</i>	sešit s překlady do AJ, NJ a FJ	všechny pobočky: 38 851 (2016) 37 252 (2017) 37 476 (2018)	1986; 1986; 1986; 2014; 2010
Městské muzeum Týn nad Vltavou	<i>Historie vltavotýnského regionu</i>	—	5 682 (2016) 7 435 (2017) 7 094 (2018)	2014
Město Uherské Hradiště	<i>Expozice dějin města</i>	v infokioscích AJ a NJ	10 168 (2016) 6 259 (2017) 6 982 (2018)	2012
Městské muzeum Zlaté Hory	<i>Historie hornictví; Historie zlatohorského regionu; Historie obce Rejvíz; Klubovna zlatohorského vojenského historického klubu; Středověká mučírna; Pamětní síň zlatokopa Henryho</i>	PL	2 923 (2016) 2 251 (2017) 2 778 (2018)	1995
Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně	<i>Princip Baťa – Dnes fantazie, zítra skutečnost</i>	AJ	14. budova: 121 603 (2016) 117 465 (2017) 157 174 (2018)	2013
Regionální muzeum Karla Polánka v Žatci	<i>Historický a urbanistický vývoj města Žatce; Pravěk středního Pohří; Kabinet chmelových známek; Žatecký stroj času</i>	—	hlavní budova: 2 769 (2016) 2 890 (2017) 2 908 (2018)	1970; 1972; 2002; 2012

Metoda výzkumu

Mojí ústřední metodou byla „muzejní analýza“, poměrně nová a v českém prostředí spíše nezažitý přístup ke zkoumání muzeí. Jeho hlavním autorem je německý muzeolog a kurátor Joachim Baur, který spolu s týmem dalších odborníků navrhl doplnit stávající repertoár muzejních studií několika analytickými nástroji, pro něž razí souhrnný pojem *Museumsanalyse*.² Sám autor svůj přístup definuje takto: „Muzejní analýza je v první řadě případová analýza muzeí. V jejím hledáčku jsou jednotlivá muzea jako samostatné kulturní fenomény, jejichž různé dimenze, implikace a významy se snaží s vysokou mírou detailnosti prozkoumávat. Jejím cílem je získat pomocí analýzy jednotlivých případů, případně souborů takových případů, vědecké poznatky o širších společenských, politických a kulturních poměrech.“³

Konkrétně navrhuje Baur a jeho kolegové pětici výzkumných metod inspirovaných jinými vědními obory, které adaptují pro výzkum muzeí. Na prvním místě je to historická metoda, jež se na expozice dívá jako na (historický) pramen a podrobuje jej kritické analýze. Tuto metodu rozpracovává historik Thomas Thiemeyer,⁴ jehož text představím

podrobněji, protože byl hlavním východiskem pro moje vlastní tázání. Kromě toho zahrnuje muzejní analýza postupy zúčastněného pozorování, kulturní sémiotiky, naratologie, recepční estetiky, nové kulturní geografie a sociologie.

Thomas Thiemeyer vychází z přesvědčení, že expozice se svou textovou a obrazovou vrstvou prakticky neliší od jakéhokoli historického pramene, a že je tudíž možné ji stejně jako pramen analyzovat. Navrhuje soustředit se na kritické zkoumání toho, kdo a proč expozici vytvořil, komu je určena, jaké má cíle a jaké formální prostředky využívá.⁵ Katalog otázek, které Thiemeyer nabízí jako analytický nástroj, stojí za podrobné citování, a proto jej uvádím v tabulce.

Sám jsem využil jen některé z těchto otázek, a naopak doplnil další. Z praktického hlediska jsem každou expozici nejdříve navštívil, fotograficky ji zdokumentoval a posléze písemně popsal a zhodnotil podle předem připraveného katalogu otázek. Výsledkem byla výzkumná zpráva pro každou z expozic, doplněná navíc o údaje z webu muzea. Teprve ve druhé fázi jsem kontaktoval ředitele a ředitelky muzeí s doplňujícími dotazy.⁶ Cílem bylo zjistit, jak o svých expozicích uvažují přímo muzejníci, jaké limity pro svou práci vidí, jaké mají s expozicemi další plány a jakým jiným způsobem se jejich instituce věnují soudobým dějinám. Jejich odpovědi vnímám jako korektiv mého vlastního pozorování a analýzy.

Muzejní analýza - historická metoda

- 1) Kdo je autorem expozice? Jaká je biografie autora/kurátora? V jaké vědecké „škole“ byl socializován? Ve které disciplíně je odborníkem? Věnuje se v expozici jinému než vlastnímu oboru a obohacuje jej o svůj pohled? Kteří další aktéři (kurátoři, vědci, výstavaři, muzejní pedagogové, výtvarníci) se na výsledné podobě expozice podíleli?
- 2) Jaká je pozice autora? Zaměřuje se na kritické dějepisectví nebo spíše na zachovávání tradice? Soustředí se na prosazení určité interpretace historie? Snaží se posilovat regionální identitu? Podává nacionálně zúženou perspektivu anebo ji chce překonat? U této sady otázek Thiemeyer upozorňuje, že autorství expozice je do jisté míry politická funkce, protože autor do svého díla vkládá vlastní názory a sleduje určité (politické) cíle. Zároveň připomíná, že autorský záměr je nutně limitován institucionálním rámcem (požadavky vedení muzea a zřizovatele, finanční omezení, nedostatečný čas na přípravu, limity výstavního prostoru atd.).
- 3) Kdo je adresátem expozice? Kromě tvůrce rozhoduje o výstavě také její publikum, a můžeme se proto ptát, které cílové skupiny chce autor oslovit. Jaká domnělá očekávání diváků vetkl do svého konceptu? Má muzeum dílčí zájmová publika, která autor zvláště zohlednil? Co tito lidé chtějí – a co naopak nechťejí – vidět? Vzal autor u témat soudobých dějin v potaz, že bude vystaven kritice/polemice s pamětníky?
- 4) Kdy, kde a v jaké situaci expozice vznikla a byla vystavena? Jaký byl stav poznání v dané době? V jaké komunitě byla expozice prezentována?
- 5) Jaký je účel expozice? Thiemeyer upozorňuje, že tato otázka se dá zčásti zodpovědět již analýzou postoje autora, cílí ovšem dál: Jaká byla motivace autora vytvořit expozici? Jakým směrem chtěl pohnout myšlení svého publika?

6) Jaké jsou ústřední pojmy expozice? V první řadě je třeba rozlišit centrální pojmy a centrální objekty. Jejich analýza přitom může napovědět, která témata stojí v centru pozornosti a jsou pro autory mimořádně důležitá.

7) Jakou povahu/formu má expozice? Jak muzeum prezentuje dějiny? Postupuje dokumentárně, tedy klade důraz především na objekty a původní historické „kulisy“ (např. barák v koncentračním táboře), které mají vzbuzovat úctu/podiv nad autenticitou? Anebo postupuje scénograficky, dějiny inscenuje – tedy cílí méně na autenticitu a více na zprostředkování zážitku z nich? Proč byla ta která forma zvolena? Jaký edukační program expozici doplňuje (prohlídky, přednášky, akce) a čím je obsahově naplněn?

8) Jak je expozice formálně vystavěna? Chronologicky? Systematicky (podle témat)? Biograficky? Taxonomicky? Geograficky? Nabízí výstava otevřený, nebo uzavřený obraz dějin, tj. předkládá dějiny jako neodvratné dění s jednoznačným poselstvím, anebo jako dění nahodilé? Ukazuje konstruovaný charakter dějinného vyprávění? Odhaluje expozice svou vlastní konstruovanost? Je multiperspektivní – nahlíží události z různých úhlů pohledu? Ukazuje, že dějiny jsou předmětem kontroverzí, že nejsou jednoznačné a stejné pro všechny? Vyžaduje od návštěvníků, aby přemýšleli, anebo jen konzumovali?

Předmět výzkumu

V jednotlivých muzeích mě zajímaly výhradně stálé expozice. Popsat precizně, co to vlastně je, by si vyžádalo samostatnou studii. Stálou expozici můžeme vnímat například jako místo interakce mezi návštěvníkem a muzeem, jako sociální prostor, v němž se odehrává komunikace. Mohli bychom také sledovat různé historické vrstvy expozice, protože ta je přes svou „stálost“ proměnlivým médiem, jak ukazuje Václav Sixta na jiném místě této knihy. Ve své analýze budu vnímat stálou expozici jako soubor různých prostředků, které slouží k předávání obsahu. Většinou se skládá z trojrozměrných předmětů, písemných pramenů, fotografií a obrazů a audiovizuálních pramenů a stejnou měrou rovněž z autorských textů, aplikací a scénografických instalací. Stálá expozice je vlastně výsledkem vzájemných vztahů všech těchto prvků.

Můj zájem o stálé expozice je motivovaný tím, že jde o trvalý projev práce muzea a o jeho nejvýznamnější reprezentaci směrem k veřejnosti, která má ze své podstaty kanonickou povahu. Prostor pro stálou expozici je omezený a témata či osobnosti, jež jsou do ní zahrnuty, jsou fakticky „posvěceny“ jako nejrelevantnější pro danou komunitu. Tuto kanonizující povahu stálých expozic nemůže krátkodobá výstava nahradit, byť třeba přináší důležitá témata a iniciuje společenskou diskusi. Tato priorita stálých expozic ovšem nebyl jediný důvod, proč jsem výzkum výstav nezahrnul do své práce. Významné bylo i ryze praktické hledisko, protože na rozdíl od stálých expozic by nebylo možné v rozmezí dvou let zachytit všechny významné výstavy k soudobým dějinám, které by se v muzeích napříč republikou odehrály. Ze stejných důvodů jsem upustil

také od analýzy různých doprovodných programů v muzeích, jako jsou besedy, přednášky, edukační programy, publikační činnost či webové projekty.

Analýza

Konec vyprávění

Mou první výzkumnou otázkou bylo, jakým rokem či tématem muzejní expozice končí. Rozhodnutí o konci vyprávění je jedním z nejdůležitějších autorských kroků, neboť spoluurčuje její celkové vyznění a pocity a myšlenky, které si návštěvníci budou z muzea odnášet. Závěr může být stejně jako v knize tečkou za příběhem nebo dvojtečkou, jež probouzí zvědavost a vybízí k pokračování v příběhu. Může být rozpačitým rozloučením anebo fanfárou ohlašující velkolepý finiš. Z hlediska dějin dává závěr jednoznačný signál, co považují autoři za vhodné k historickému vyprávění a co ještě pokládají za příliš současné, či dokonce kontroverzní, a proto k muzealizaci nevhodné.

Za konec přitom považuji poslední ucelenou kapitolu věnovanou danému historickému tématu či období, typicky uvozenou výstavním textem a spojenou se souborem exponátů. V řadě muzeí je možné najít různé přesahy či apendixy, které pomocí ojedinělých fotografií či stručných časových os rozšiřují expozice blíže k současnosti. Na tyto přesahy sice upozorňuji, ale nepokládám je za konec.

Pro přehlednost shrnuji své poznatky do jednoduchého výčtu:

Bez stálé historické expozice

Muzea v Chomutově, Kolíně a Mariánských Lázních (zatím) z různých důvodů stálou historickou expozici nemají.

18. století

Z muzeí, která takovou expozici mají, končí nejdále od současnosti Muzeum hlavního města Prahy, jež dovádí dějiny metropole ke sloučení čtyř historických pražských měst v roce 1784.

19. století

Muzeum v Sušici a muzeum v Plzni končí v 19. století.

1918 – 1938 – 1945

V Pardubicích a v městském muzeu v Brně končí expozice v roce 1918. V Olomouci a Hradci Králové jsou expozice završeny první republikou, v Žatci a Týně nad Vltavou fakticky končí rokem 1945. Ve všech případech lze ale najít velmi stručné přesahy.

1948

Muzeum ve Zlíně, které se soustředí na historii firmy Baťa, dovádí historii do roku 1948. Další osudy Gottwaldova a Svitlu již tematizovány nejsou.

Osmdesátá léta 20. století

Městská expozice v Opavě má poválečné přesahy, ale jen formou vystavených obrazů. Slezské zemské muzeum nabízí drobné sondy do období socialismu. V Ostravě se dotýkají padesátých a šedesátých let 20. století. České Budějovice expozici ohraničují koncem osmdesátých let.

1990

Karlovy Vary a Jihlava se dostávají k roku 1990.

Současnost

A nakonec pět expozic (Moravské zemské muzeum, Uherské Hradiště, Litomyšl, Zlaté Hory a Hlučín) se dotýká i současnosti daných obcí, byť velmi stručně.

Znamená to, že 11 ze 24 sledovaných expozic končí před rokem 1948 a pouze sedm muzeí ji přivádí k roku 1989. Tento přehled nemá sloužit k nějakému pranýřování těch muzeí, jež končí z pohledu historika soudobých dějin příliš brzy. Řada místních muzeí a měst se k tematizování těchto období teprve dostává a existuje mnoho důvodů, proč se jim to v některých případech nedaří. Příčinou může být nedostatek financí, prostorů i kvalifikovaného personálu. Velmi podstatným důvodem je mnohdy nezpracovanost dějin socialismu na regionální úrovni, někdy i úplná absence odborných studií, které by teprve umožnily poválečné dějiny v expozici vyprávět. Mnohá muzea řeší nepřítomnost soudobých dějin také krátkodobými výstavami, v nichž různá témata dějin po roce 1945 tematizují.

Na mnohé z těchto limitů upozorňovali ředitelé muzeí, které jsem požádal o krátké vyjádření. V jedné z nejpodrobnějších odpovědí zaznělo, že „výstavy se musí odborně připravit (aby byla založena na faktech a ne propagandě), což není časově jednoduché v rámci dalších povinností odborných pracovníků (navíc témata soudobých dějin z období komunismu nejsou převážně regionálně zpracovaná, jejich příprava vyžaduje delší období, pramenná základna může být nedostatečná či jinak omezená, studium v Praze problematické z důvodů dojíždění – konflikt s jinými úkoly atd.)“. Opakovaně se objevovala poznámka upozorňující na to, že „ve sbírkách muzea není dostatečně reprezentativní materiál (zejména trojrozměrného charakteru), který by adekvátně dokumentoval vývoj v daném období“. Limitům sbírek, jež jsou teprve postupně doplňovány, se budu ještě věnovat. Jeden z ředitelů formuloval rovněž obavu, že „problém by mohl nastat v případě odkrytí konkrétních původců jednoznačně negativních činů,

na jejichž odpor bychom museli být připraveni". Tento ohled vyjádřil zástupce muzea, které soudobé dějiny reflektuje, přitom ale dodal, že se s negativní reakcí zatím nesekal. Nutné je zmínit také to, že prezentace soudobých dějin není pro některá muzea prioritou. Jak odlišné přístupy mohou být, ukazují protikladná vyjádření ze dvou muzeí, která zatím expozici soudobých dějin nemají: „[...] zpracování dějin komunismu v muzeu by konkrétně mohlo odpovědět na otázku, proč je tento region právě v takové situaci, v jaké se nachází, proč je zde právě taková skladba pracovních příležitostí, které vedou přímo ke složení obyvatelstva apod. Zde by to byla opravdu výzva a příležitost. [...] Není žádných hranic, pokud si je člověk sám nedefinuje. Vyjma toho, že v našem muzeu by se muselo najít pro podobnou expozici místo." Naproti tomu stručná reakce jiného muzea zněla, že expozice „neexistuje a ani není plánována“.

Exponáty

V jiné kapitole této knihy popisuje Václav Sixta bouřlivé debaty, které na začátku devadesátých let provázely otevření nové expozice Prácheňského muzea v Písku. Období komunismu v ní bylo uvozeno zátiším s bustou Klementa Gottwalda a salutujícími pionýry, což se nelíbilo především bývalým politickým vězňům. Hlavním motivem sporů bylo, proč má mít jeden z hlavních pachatelů komunistických zločinů tak prominentní místo, zatímco jeho obětem se dostalo v expozici menší pozornosti. S odstupem třiceti let se nám tehdejší debata zdá trochu antikvární. Gottwaldova busta dodnes v píseckém muzeu stojí a zřejmě již nikomu nevadí. Otázky vyvolané tehdejší kauzou jsou však stále aktuální. Můžeme se ptát, jak moc určují tak příznakové exponáty, jako jsou propagandistické předměty, vyznění celé expozice. A jak se stane, že některé exponáty se dostanou do popředí, zatímco jiné zůstanou v pozadí nebo chybí úplně.

Otázku po roli a významu exponátů budu analyzovat právě na příkladu československého stalinismu (tj. období let 1948–1953). Z mého vzorku 24 muzeí se mu věnuje celkem sedm expozic, z nichž blíže zmíním tři modelové:

V Moravském zemském muzeu je doba stalinismu reprezentována téměř výhradně předměty ze sbírky zrušeného Muzea dělnického hnutí v Brně. Návštěvník tak vidí mobilizační plakáty ke žnám, protiamerickou a protikapitalistickou propagandu, obrazy oslavující bratrství československé a sovětské armády či vyšivané zástavy s Gottwaldem a Stalinem. To vše je vystaveno v samostatné místnosti, kterou autoři interně pojmenovali „rudý koutek“. Tento prostor je doplněn panelem s fotografiemi a životopisnými medailonky perzekvovaných moravských spisovatelů (Zdeněk Rotrekl, Jan Dokulil, Jan Zahradníček, Závíš Kalandra, Bedřich Fučík, Václav Prokůpek, Václav Renč). Ti tak zastupují oběti komunistického režimu a fakticky celou „nekomunistickou“ společnost.⁷

V Regionálním muzeu v Litomyšli mají centrální místo čtyři objekty. Rozměrný obraz *Manifestační svoz obilí* místního malíře Josefa Matičky, plakát k výročí narození Bedřicha Smetany (1949), portrétní obraz rektora piaristické koleje Františka Ambrože Stříteského, který byl v roce 1950 ve vykonstruovaném procesu odsouzen k 25 letům vězení a nakonec – z prostorového hlediska dominantní – silniční závodní motocykl ESO 500, datovaný taktéž rokem 1950. Ten upomíná na Cenu města Litomyšle, závody organizované v letech 1947–1977.

Konečně v Ostravském muzeu jsou jako hlavní exponáty vystaveny jednak socialisticko-realistické sošky dělníků a úderníků, jednak poháry úspěšné ostravské lukostřelkyně, která na přelomu čtyřicátých a padesátých let sklízela domácí i mezinárodní vítězství. Exponáty ovšem v Ostravě mají spíše ilustrační význam, hlavní pozornost se upírá na panely s bohatou fotografickou dokumentací. Zmíněny a zobrazeny jsou zahájení výstavby Nové huti v Kunčicích (1949), prohlášení Ostravy krajským městem (1949), zahájení výstavby prvních obvodů nové Poruby (1952), zprovoznění městské trolejbusové dopravy (1952) či založení symfonického orchestru (1954). Vedle toho je uveden také politický proces s tzv. protistátní skupinou Jana Buchla a Miroslava Sýkory.

Všechny tři expozice mají společné, že v nich poměrně výrazné místo dostávají dobové propagandistické předměty (plakáty, obrazy, sošky apod.). V Moravském zemském muzeu je dokonce celý koncept postaven právě na reprodukci bývalého komunistického muzea. Je to paradoxní, ale díky štědře podporovaným a cílevědomě budovaným muzeím dělnického hnutí a různým síním revolučních tradic, mají tyto sbírky stále silný vliv na současnou podobu muzejní prezentace komunistického režimu. Změnilo se samozřejmě hodnocení:

muzea v období
státního socialismu: 10,
22, 68, 78, 84, 112, 193



Čtyři různé předměty a čtyři různé pohledy na přelom čtyřicátých a padesátých let 20. století v Litomyšli: motocyklové závody, hudební festival Smetanova Litomyšl, kolektivizace zemědělství a politické procesy...

propagandistické předměty nejsou vystavovány jako doklad revolučních bojů, ale jako důkaz zvrácenosti totalitního režimu.

Ve sbírkách se naopak nedostává předmětů, jež by dokumentovaly situaci obětí komunistické vlády. Ani v jedné z expozic, které jsem navštívil, nebyly vystaveny autentické předměty perzekvovaných z padesátých let – litomyšlský portrét rektora Střiteského je až dílo z roku 1983. Důsledkem této „děravosti“ sbírek je, že bývalí političtí vězni, rodiny okradené během kolektivizace, lidé vyloučení ze studia na vysokých školách či emigranti nemají v dnešních muzejních expozicích prostor srovnatelný s tím, jaký se dostává komunistické propagandě. Díky nadprodukcí propagandistických předmětů tak jako by komunistická moc nadále zůstávala silnějším historickým hráčem.

Zahrnout perspektivu obětí a nereplikovat sbírky tehdejší moci je pro muzea výzvou. Neřeší ji přitom jenom místní muzea, ale také řada světových muzeí a památníků, které se věnují tragické historii. Například připravované nové expozice Židovského muzea v Berlíně by již neměly ukazovat fotografie pořízené nacisty, ale výhradně jen fotografie či kresby vytvořené židovskými autory. Kurátor muzea Christoph Kreuzmüller v této souvislosti upozornil, že fotografie nikdy není neutrálním médiem a na konkrétních příkladech nacistické propagandistické fotografie ukázal, jaké významové posuny a zkreslení reality takové snímky přinášejí.⁸ Mým cílem zde není srovnávat nacistické vyhlazování Židů a komunistickou perzekuci v Československu, ale upozornit na podobný princip v muzejní prezentaci těchto událostí.

Tak radikální krok, jako učinili v Židovském muzeu v Berlíně, nicméně vyžaduje náročnou práci ve sbírkotvorné činnosti: fotografií

fotografie v expozicích:
113, 124, 184, 194, 203



Moravské zemské muzeum představuje padesátá léta 20. století exponáty z bývalého Muzea dělnického hnutí v Brně. Jaké významy sbírka reprodukuje a jaké nové nabízí?

vytvořených pouze židovskými autory je mnohem méně a mnohem hůře se shánějí než ty, které ve velkém množství produkovaly nacistické úřady a média. Pokud by se také česká muzea rozhodla, že například nebudou prezentovat epochu státního socialismu předměty spojenými s komunistickou mocí, musela by posílit ty části svých sbírek, jež zahrnují předměty za socialismu perzekvovaných či marginalizovaných skupin (sedláků, podnikatelů a živnostníků, církví, národnostních menšin atd.).

To, že dnes některá témata soudobých dějin v expozicích chybějí, tak může být nikoli důsledkem neochoty je vystavit, ale jejich prosté absence ve sbírce. Exponáty jsou totiž pro muzea navzdory technickým i metodologickým inovacím stále klíčovým komunikačním prostředkem – a proto muzejní sbírka tak zásadně ovlivňuje, co muzeum nakonec vystaví. Dalo by se dokonce říci, že exponáty si vybírají muzejníky, a nikoli naopak.

Aktéři

Již v předchozí části se ukázala být zásadní otázka, kdo a jak se stává v muzeích aktérem dějin a co to pro vyprávění o historii znamená. Na příkladu ztvárnění normalizace budu v tomto tázání pokračovat.

V mnoha místních muzeích se můžeme setkat s modelem, který sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století znázorňuje prostřednictvím retro předmětů. Ty většinou reprezentují socialistickou každodennost prostřednictvím obecně známých výrobků: stavebnice Merkur, žvýkačky Pedro, zapékacího hrnce Remoska, televize či rádia Tesla anebo třeba motorky Jawa. Jde o notoricky známé a mnohdy dodnes používané výrobky, které vyvolávají pozitivní vlnu nostalgie u většiny návštěvníků, včetně jindy kritického autora těchto řádků.

Z našeho vzorku 24 muzeí je tento model přítomný především v Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, kde je například k vidění právě zmiňovaná stavebnice Merkur, domácí spotřebiče, plakáty z výstavy Země živitelka anebo model místního plaveckého bazénu. V Městském muzeu v Mariánských Lázních prezentují plakáty a fotografie z lázeňských procedur v sedmdesátých a osmdesátých letech či obaly lázeňských oplatek a lahve na minerální vodu ze stejné doby.

V těchto případech není aktér dějin zcela zřejmý, respektive – jak upozorňuje Čeněk Pýcha v jiné kapitole této knihy – hlavním aktérem se stávají samotní návštěvníci, jejichž vzpomínky a emoce se mění v integrální součást expozice. Retro předměty působí jako retro jen díky tomu, že je tak někdo vnímá.

Retro prvek je silně přítomný také v Moravském zemském muzeu v Brně. V kapitole „Morava normalizační“ čeká návštěvníky typizovaný obývací pokoj v bytě z panelového domu a zároveň automobil Velorex doplněný o scény z filmu *Vrchní, prchni*, v němž hraje plátěné vozítko podstatnou úlohu.⁹ Ani byt, ani automobil přitom nejsou vsazeny do širšího kontextu – zjevně se jedná o scénografii, jež poskytuje prostor

nostalgie: 117, 128

návštěvník: 15, 21, 72,
103, 110, 117, 125, 157, 219



*Vzpomínky na dětství
vystavené v Jihočeském
muzeu: stavebnice Merkur,
stereoprohlížečka Meoskop,
autíčko na klíč.*

pro vzpomínání návštěvníků na období před rokem 1989. Aktérem je zde tedy opět návštěvník a jeho paměť.

Tím ovšem expozice nekončí. Její větší díl je věnován kontrastnímu zobrazení moci a disentu. Již samotný vstup do této části je zatrasen postavami postaršího milicionáře a mladého příslušníka zásahové jednotky SNB v helmě s bílým pendrekem v ruce. Jejich postavy jsou natištěny v životní velikosti na „lítači“ dveře, takže do jejich těl musí návštěvník strčit, aby mohl projít dál. Pohled na komunistickou moc je v několika vitrinách představen exponáty, jako jsou busta V. I. Lenina, propagandistické plakáty (30 let socialistického zemědělství, plakát výstavy „Klement Gottwald a jeho rodný kraj“), brožura *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti*, fotografie z odhalení sousoší *Komunisté na Moravském náměstí v Brně* či fotografie z prvomájových manifestací.

Na druhé straně jsou prezentovány aktivity disentu a moravští signatáři Charty 77 – včetně exponátů, jako jsou magnetofonové pásky s nahrávkami z bytových seminářů, samizdatové časopisy či rozmnožovací rámeček na „ilegální“ tisk, na němž Jaromír Němec a Pavel Záleský rozmnožili tisíce stran dokumentů. Tato část výstavy je zalidněna jmény konkrétních osobností, které se v Brně a na Moravě proti režimu angažovaly.

V muzeu v Karlových Varech se z expozičního textu i úvodního videa dozvídáme, že „veškerá neoficiální aktivita obyvatel byla tlumena



Rekonstrukce obývacího pokoje v panelovém domě v Moravském zemském muzeu. Panelákům bylo věnováno již několik historických i kunsthistorických výstav a pronikají také do stálých muzejních expozic. Poprvé jsme mohli podobnou stylizaci normalizačního obývacího pokoje vidět na výstavě „Husákovy 3+1“ v roce 2007 v Praze.

a aktivisté perzekvováni. Přesto i na Karlovarsku vznikaly opoziční skupiny signatářů Charty 77, křesťanských aktivistů či dalších občanů nespokojených s policejním státem normalizačního Československa." Kromě tohoto obecného konstatování se ovšem v expozici nedočteme nic o konkrétní podobě protirežimních aktivit v regionu ani to, jak se místní disidenti jmenovali.

V tom se karlovarské a moravské zemské muzeum liší. Zatímco v Brně jsou aktéři opozičních aktivit „osobně“ přítomní, v Karlových Varech jde o abstraktní skupinu bez konkrétních tváří. V obou případech ale chybí konkrétní postavy komunistické moci: tam i zde se jedná o anonymní režim, který se projevuje jednak represí, jednak výrobou plakátů, plaket a soch. Kdo konkrétně v daných místech vládl, co jej k účasti na komunistické moci vedlo či jaké byly jeho další osudy, se z expozic nedozvídáme.

V obou expozicích také víceméně chybí aktéři, jichž bylo v dané době nejvíc, tj. lidé nepatřící ani k úzké mocenské špičce, ani k disentu – tzv. šedá zóna. V Brně jsou sice v hlubší digitální vrstvě přítomné texty o tématech, jako je sport, kultura, vojna, tramping, zemědělství, školství a další, ovšem do hlavního vyprávění se nepropisují.

Těmto před-politickým rozměrům života v sedmdesátých a osmdesátých letech se podrobně věnuje Muzeum Hlučínska. Vzhledem k tomu, že je členěno tematicky, objevují se odkazy na normalizační období napříč kapitolami. V sekci věnované náboženství tak například

digitální média: 89, 109,
118, 221, 229, 233

návštěvník v dlouhé řadě obrazů a fotografií vidí snímek z vítání občanů v sedmdesátých letech. Mladý pár s novorozencem v zavinovačce na něm pokládá květiny k památníku rudoarmějců, což pro některé rodiny byla součástí této sekularizované podoby křtu. Na jiné fotografii je zobrazeno biřmování mladé dívky v roce 1976, které dokládá pokračující sílu katolických tradic v regionu. Na jiném místě expozice jsou fotografie ze zákulisí svatebních oslav v sedmdesátých letech, snímky z domácí zabijačky či ze stavby vícegeneračního domku své-



Muzeum Hlučínska se může spolehnout na místní komunitu, a řadu exponátů tak získalo veřejnou sbírkou. Patří k nim i poštovní balíky, v nichž příbuzní ze Spolkové republiky Německo posílali a stále posílají Hlučíňanům různé dary. Nejnovější balík byl doručen DHL v době tvorby expozice.

pomocí. Vazby Hlučínska na západní Německo dokumentují poštovní balíky, v nichž v době státního socialismu příbuzní posílali Hlučíňanům potraviny či starší oděvy na přilepšenou.

V tomto případě jsou aktéři vzhledem k jasné lokalizaci fotografií i exponátů zřejmí: jsou to konkrétní obyvatelé Hlučínska, kteří buď dodnes žijí, nebo mají v regionu své potomky. Výstava tak v podstatě zachovává jednotu místa a času, díky čemuž je pro návštěvníky přehledná a vtahující.

Kontroverze

Historie je ze své podstaty jako interpretativní věda předmětem kontroverzí. V poslední době se však pro některá zvláště diskutovaná historická témata ujal pojem „kontroverzní dějiny“ (*contested past*). Je užíván pro takovou historii, která je předmětem dlouhodobých veřejných debat, nemá jasnou a obecně přijímanou interpretaci, nebo dokonce hluboce rozděluje společnost. V současné České republice můžeme mezi taková témata počítat interpretaci mnichovské dohody, podíl Čechů na genocidě romské populace za druhé světové války, diskuze o síle a významu třetího odboje či spory o míře provinění spojeného s členstvím v KSČ a spoluprací se Státní bezpečností. Zcela prominentní místo mezi kontroverzními tématy zaujímá odsun tří milionů německy mluvících občanů po roce 1945. A právě toto téma jsem si vybral jako případovou studii pro zkoumání otázky, jakým způsobem jsou v místních muzeích „kontroverzní dějiny“ prezentovány.

spory o dějiny: 12, 21, 66, 70, 119, 139, 142, 147, 153, 158

Z mého vzorku 24 místních muzeí je odsun zmíněn v šesti případech, pochopitelně především v těch místech, kde Němci žili. V mnoha dalších městech s většinovým nebo výrazným podílem německých obyvatel ovšem odsun tematizován není (např. Žatec, Opava, Praha, Chomutov, Plzeň a Sušice).

V muzeu v Karlových Varech, které byly před válkou z 90 procent německým městem, je odsun zmíněn v těchto čtyřech větách: „Po konci druhé světové války došlo na základě Benešových dekretů v letech 1945 až 1948 k odsunu téměř půl milionu obyvatel německé národnosti. Zpočátku docházelo často k živelné odplatě na Němcích za letitá přikojí a válečné utrpení. Od roku 1946 následoval oficiální odsun. Spolu s Němci odešly tradice, zvyky a vztah k půdě a ke krajině.“¹⁰ Kromě toho je v expozici přítomný film o dějinách 20. století na Karlovarsku, jehož poměrná část se odsunu věnuje – tvoří ji tři fotografie odsunovaných Němců (pochod ulicí, nakládání majetku, železniční vagon) a hlasový komentář, který sděluje v podstatě totéž, co je napsáno na panelu. Dalším odkazem k odsunu je průkazka s nadpisem „Legitimace o vynětí z odsunu“, která je vystavena ve vitrinové zásuvce – ovšem pouze její titulní list bez zviditelnění konkrétního majitele.



Náhodné historické sousedství v Muzeu Karlovy Vary. Místní expozice představuje spíše „obecné“ dějiny, příběhy konkrétních karlovarských obyvatel, Němců i Čechů, v expozici chybí.

Citovaný text je pozoruhodným dokladem toho, jak se muzeum rozhodlo ke kontroverznímu tématu přistoupit. V první větě uvádějí autoři jen data a počty, ve druhé nabízejí interpretaci, že násilí páchané během počátečních fází odsunu bylo odplatou za přikojí a utrpení. Nezmiňují přitom, kdo a proti komu konkrétně násilí páchal. Poslední věta textu lituje kulturní ztráty způsobené odsunem a přetrženého pouta obyvatel ke krajině.

Na první pohled zde upoutá stručnost sdělení, zvláště uvědomíme-li si naplno, co se na Karlovarsku ve skutečnosti stalo: region ztratil většinu svých obyvatel, kteří na místě žili přes 700 let. Zároveň je nápadné, že autoři v expozici nezmiňují ani jedno konkrétní jméno. Všechny formulace jsou naopak velmi odosobněné: k odsunu „došlo“, k násilnostem „docházelo“ a tradice „odešly“.

V Moravském zemském muzeu v Brně jsou informace o odsunu vloženy do interaktivních dotykových obrazovek. Text je uvozen rovněž poněkud odosobněnou větou, podle níž „poválečná léta završila proces etnické a jazykové homogenizace území Moravy“, a konstatováním, že Němci „museli po válce odejít“. V dalších částech nicméně autoři zmiňují některé konkrétní případy násilí spáchaného vůči Němcům a jmenují také jednoho z pachatelů, Karola Pazúra, který byl hlavním iniciátorem masakru na Švédských šancích. Zvláštní pozornost je věnována tzv. brněnskému pochodu. Autoři expozice upozorňují, že jeho „tragická bilance ztrát na životech [se stala] symbolem nehumánního a násilného charakteru vyhnání jako takového“.

Odsun ovšem není vůbec zmíněn v hlavním výstavním textu věnovaném letům 1945–1960. Vše, co zde bylo citováno, je skryto v hlubší digitální vrstvě expozice mezi desítkami dalších témat. Současně v expozici není přítomen žádný předmět, který by se k poválečným osudům německých obyvatel Moravy vztahoval.

V dalších muzeích jsou odsunu věnovány jen drobné zmínky. V Lito-myšli je fotografie vlakového transportu a krátký text o počtu vyhnaných. V Českých Budějovicích je jedinou zmínkou následující souvětí: „Tento a následný rok pak znamenal závěrečnou etapu v soužití Čechů a Němců. Z Budějovic byli odsunováni Němci od letních měsíců 1945 – zatímco v červnu jich bylo v krajském městě ještě přes 8000, v lednu 1946 jich byla již necelá polovina a drtivá většina z ní byla vypravena ještě v témže roce dvanácti transporty do Německa.“

Co mají všechny tyto prezentace odsunu společné? V první řadě to, že užívají vysokou míru abstrakce a pohledu na dějiny z makro perspektivy. V expozicích nejsou přítomné osudy jednotlivých lidí, ale pouze vyčíslení množství postižených. Stejně tak fotografie neukazují tváře jednotlivců, nýbrž vlaky, davy a skupiny. Jedinou výjimku tvoří muzeum v Litomyšli, jež zmiňuje odsunutého německého továrníka T. P. Rödera – ovšem v kontextu, že jako majitel zbrojovky se podílel na německém válečném průmyslu. V žádné z expozic není uveden řadový německy mluvící občan Československa ani antifašista, který musel spolu s ostatními Němci po válce odejít. Stejně tak nejsou představeny ani osudy těch Němců, kteří mohli ve svých domovech zůstat.

Nad tímto přehledem se nabízejí dvě otázky: 1) Co je vlastně v případě odsunu kontroverzním tématem?; 2) A proč bychom jej měli jako předmět kontroverzí vystavovat?

Vzhledem k tomu, že interní česká i vzájemná česko-německá (a česko-rakouská) debata o odsunu se od roku 1989 posunula, není dnes už tak kontroverzním tématem otázka majetku po sudetských

Němcích. Po mnoha a mnoha zárukách a ujištěních se toto kdysi navýsost třaskavé téma stalo zřejmě již jen příležitostným politickým strašákem. Kontroverzní potenciál si naopak zachovává téma poválečného násilí páchaného Čechy. Záleží přitom na míře detailů: obecné konstatování, že se stal masakr, nemá tak silný emoční a mobilizační náboj jako podrobný popis krutostí (které zahrnovalo například střílení dětí). Mnohem více kontroverzí vyvolává i adresné jmenování pachatelů než jejich shrnutí pod kolektivní identity (vraždily rudé gardy vs. vraždil Bohuslav Marek). To samé platí v případě obětí – anonymní masa nevzbuzuje takovou účasť jako konkrétní jméno a tvář ženy či dítěte. Nejvýraznější kontroverzní potenciál má ovšem otázka, zda byl odsun oprávněný. A právě v diskuzi o tomto tématu opět hraje roli, zda se o něm přeme z odstupu velkých dějin (rozhodlo se v Jaltě, v Postupimi nebo už v Mnichově...) či zda do ní zahrnujeme i perspektivu zdola, z pohledu obyčejných lidí.

Druhá otázka – proč má smysl vystavovat kontroverzní témata v jejich kontroverznosti – je složitější. Souvisí s chápáním úlohy muzea ve vztahu ke společnosti, a je proto nutně i hodnotová. Z toho dále plyne skutečnost, že odpovědi na ni jsou subjektivní. V této knize zastáváme postoj, že by muzea měla probouzet hluboký zájem návštěvníků, že by je měla provokovat k přemýšlení a že by měla pomáhat akcelarovat veřejnou debatu. To všechno se může dít spíše v tom případě, kdy je předložené téma prezentováno ve své kontroverznosti. Naopak popisné, encyklopedické pojetí, kterému z definice chybí emoční náboj, neprobouzí nutnost se k tématu osobně vztáhnout a zaujmout k němu postoj. Mluvíme zde samozřejmě o dvou vyhraněných pólech – každá konkrétní expozice se pohybuje na škále mezi nimi.

Na základě mého výzkumu 24 místních muzeí však lze konstatovat, že česká muzea tendují spíše k encyklopedickému pojetí prezentace. Nejen v případě odsunu, ale také u romského holokaustu, třetího odboje či odpovědnosti jednotlivců za komunistickou vládu nebylo možné vysledovat v expozicích přístup, který by tato témata (pokud byla vůbec přítomna) představoval s jejich plným emočním nábojem. Míra kontroverznosti je přitom samozřejmě subjektivní kategorie – co připadá jako neutrální či popisné mně, může v druhém vyvolat silné emoce. Při vědomí této subjektivnosti nabízím dva případy, které považuji ze svého vzorku za kontroverzní znázornění dějin.

1) První z nich je jemná subverzivní narážka vůči bývalému českému prezidentu Václavu Klausovi v muzeu v Mariánských Lázních. Prominentní český euroskeptik je zde prezentován ve vitríně věnované slavným návštěvníkům města – každý z nich je zastoupen fotografii a nádobou, z níž pil místní prameny. Důležitý je kontext: Klaus byl totiž umístěn do stejné linie s říšským ministrem vnitra Wilhelmem Frickem, který navštívil lázně v roce 1938. Pro mnoho návštěvníků je to asi nepostřehnutelná kontextualizace, ale při bližším pohledu je zřejmé, že je to ze strany autorů vědomý satirický komentář. O jeho

politické vhodnosti či přiměřenosti lze vést spory, ale to je koneckonců smyslem kontroverzních témat.

2) Druhým případem je muzeum v Hlučíně. Hlučínsko je regionem na česko-polské hranici, které se stalo po prusko-rakouské válce v 18. století na 170 let součástí Pruska. V průběhu 19. století jeho obyvatelé i přes svou slovanskou etnicitu plně přijali pruskou identitu. V roce 1918 připadl region Československu a československé politické elity se snažily všemi možnými způsoby dát najevo své uznání tomuto neobvyklému koutu země – s jasným cílem připoutat jej co nejsilněji ke státu. V roce 1938 ovšem okupovali Hlučínsko Němci a region byl opět připojen k Říši. Místní muži byli povoláni k vojenské službě ve wehrmachtu a mnozí se vrátili ze zajetí na Sibiři až dlouho po skončení války. Po roce 1945 se Hlučínsko znovu stalo součástí Československa a Hlučičané byli navzdory svému složitému příběhu opět vnímáni jako Slované, a proto jako plnoprávní členové státního společenství. Nebyli tak vystaveni odsunu. Muzejní expozice v Hlučíně se celou tuto historii, v níž se složitě proplétá etnicita s identitou a se státní příslušností, nezdráhá vystavovat na konkrétních příkladech a osudech. V expozici tak můžeme najít například žádost hlučínského muže o započtení doby jeho internace v Sovětském svazu do nároku na dovolenou. Upřímně se přitom diví, proč mu nebyla uznána, když jeho službu v cizí armádě, tedy ve wehrmachtu, již československé úřady započítaly.

národní dějiny v muzeu:
9, 13, 54, 112, 137, 146,
166, 202, 209, 219, 226



Slavní návštěvníci
Mariánských lázní a jejich
lázeňské pohárky: Václav
Klaus, Wilhelm Frick,
Edward VII. a František
Josef I. Nahoře uprostřed
ještě pohárek knížete
Metternicha.

Kontinuity

Muzeum Hlučínska je zároveň příkladem expozice, která nabízí přesahy do současnosti. Již samotná ústřední otázka expozice „Kdo jsou lidé na Hlučínsku?“, jež je i jejím názvem, napovídá, že zde nejde jenom o minulost, ale také o hledání odpovědí pro současnost.

V ostatních muzeích je takový přístup, který by otevíral současně otázky a nasvěcoval přítomnost daných míst, spíše vzácný. Přítomný



Litomyšlské nebe. Imaginární pokoj s reálnými předměty, v němž se „potkaly“ významné osobnosti Litomyšle: Zdeněk Nejedlý, Bedřich Smetana, Božena Němcová, Hubert Gordon Schauer, Magdalena Dobromila Rettigová a další.

je v muzeu v Litomyšli, jehož expozice s hrdostí prezentuje současnou identitu města zakotvenou v kultuře a především v kvalitní moderní architektuře. Ostatně samotná budova muzea rekonstruovaná a dostavěná architektem Josefem Pleskotem je jedním ze ztělesnění litomyšlského architektonického zázraku.¹¹ Na opačném pólu stojí například Muzeum hlavního města Prahy, z jehož stálé expozice se o současnosti města nelze dozvědět nic. Praha přitom prošla v 19. a 20. století pronikavou proměnou, která souvisela s jeho rostoucím významem jako centra českých národních snah a posléze hlavního města republiky. V současnosti je navíc budova muzea obklopena mnohaproudými silnicemi, takže v jeho bezprostředním okolí by bylo možné názorně poukázat na moderní urbanismus i všechny problémy s ním spojené.

Také některá další muzea mají podobný potenciál vykročit směrem k současnosti, ale z různých důvodů jej využívají málo nebo ho nevyužívají vůbec.

V Regionálním muzeu Karla Polánka v Žatci je návštěvníkům k dispozici interaktivní expozice/herní aplikace „Žatecký stroj času“. Tu je možné procházet pouze s tabletem, do nějž návštěvníci doplňují indicie zjištěné v klasické panelové části expozice a postupně odhalují tajemství žatecké historie. Zapojení moderních technologií by přímo vybízelo k vykročení do současnosti města, časový záběr aplikace však končí v roce 1945.

Jiným případem nevyužitého potenciálu je muzeum ve Zlíně, které končí své vyprávění v okamžiku, kdy je Zlín přejmenován na Gottwaldov a firma Baťa na Svit. Jak moc se podařilo komunistickému režimu přepsat identitu tohoto města? Jak se baťovské elity i řadoví zaměstnanci vyrovnávali s novou politickou situací a do jaké míry ji sami pomáhali utvářet? Jak se Zlínu podařilo zvládnout nové výzvy privatizovaného tržního hospodářství i globální ekonomiky po roce 1989? To vše jsou otázky, jež by nabídlo vykročení směrem k současnosti.

V muzeu v Karlových Varech se současnosti dotýkají, ovšem jen velmi letmo. V jedné z posledních vět expozice můžeme číst, že

architektura: 9, 78, 86,
113, 139, 148, 207, 218

„Listopadové změny roku 1989 přivítala většina obyvatel s nadšením. Následující roky spojené s privatizací státního majetku a majetku KSČ byly a jsou předmětem nespokojenosti dodnes. Naše země se však stala součástí evropských struktur a obyvatelstvo požívá svobody, demokracie a prosperity v míře nesrovnatelné s minulostí.“ Pod tímto optimistickým závěrem se ovšem skrývá situace jednoho z nejhudších regionů České republiky, v němž se téměř pětina obyvatel nachází v exekucním řízení. Příležitostí k interpretaci se přitom nabízí velké množství. Porevoluční vývoj lázní spojený s privatizací majetku, s příchodem ruské a obecně post-sovětské komunity či s podnikatelsko-politickým pozlátkem filmového festivalu je dobrým prostorem k úvahám o identitě nejen Karlových Varů, ale Česka jako takového.



Časová osa v Muzeu Karlovy Vary končí rokem 1990, dějiny ale pokračují...

Zároveň jsou zde příležitosti k pozitivnímu a inkluzivnímu pojetí expozice. Někteří noví obyvatelé města z postsovětských států zanechávají v Karlových Varech i pozitivní stopu, kterou by bylo možné v expozici představit a přitáhnout tak pozornost této části společnosti k místnímu muzeu. To by se pak mohlo stát prostorem pro setkávání mezi zatím spíše se mýjející českou majoritou a zahraniční minoritou.

O tom, jak zásadní význam může mít zahrnutí soudobých dějin do expozic, dobře vypovídá také příklad jihočeského Týna nad Vltavou. Nynější tvářnost města je totiž stěží pochopitelná, aniž by člověk věděl, jak do jeho urbanistické struktury, přírodního okolí i sociálního

složení zasáhla výstavba jaderné elektrárny Temelín, vzdálené jen pět kilometrů od jeho centra. Na řece nad Týnem i pod ním byly postaveny přehrady, které zaplavily několik vesnic. Ve městě vyrostlo nové sídliště, v centru byla vybourána část staré čtvrti a postaven obchodní dům, nedaleko za Týnem zase obrovský hřbitov. Do města přišly stovky a tisíce nových obyvatel, ať už dělníků nebo inženýrů, což má pochopitelně vliv na jeho sociální i kulturní profil. Významný je samozřejmě pocit, že za humny stojí potencionálně nebezpečné reaktory, kvůli nimž občané dostávali do domácích zásob tabletky jodidu draselného. Nic z toho ovšem městské muzeum nereflektuje. Nabízí se tak otázka, jaký obraz o Týně nad Vltavou získá, chybí-li v něm tak zásadní událost, návštěvník.

Tyto úvahy a návrhy nás vedou zpět k úvodní otázce této studie: kde končí muzejní vyprávění a co již patří do muzea? Není na ni jediná správná odpověď. Záleží totiž jenom na tom, zda historie prezentovaná v expozici oslovuje návštěvníky něčím živým a pomáhá jim pochopit současné problémy. To se může odehrát na zajímavě interpretovaných archeologických výzkumech (Proč vzniklo město zrovna tady? Byl tu brod? Bylo napojeno na obchodní stezky?) stejně jako na nejčerstvějších sociologických výzkumech o souvislosti volebních preferencí obyvatel a jejich příjmů. Rozhodující tedy není to, zda expozice nabízí informace a exponáty ze 13. století anebo ze včerejších novin. Důležité je především to, jak dokážou autoři nejrůznější fakta interpretovat a vytvořit z nich sdělení, které bude pro návštěvníky relevantní: jinak řečeno, které je bude zajímat a živě oslovovat.

Modely vystavování (soudobých) dějin

Jak už je patrné z předchozích kapitol, podoby vystavování (soudobých) dějin v českých místních muzeích jsou sice poměrně pestré, zároveň se v nich ale opakují určité vzorce. Na rozdíl od dosavadní obsahové analýzy se proto nyní zaměřím na formálně narativní prostředky expozic, tedy na to, jaké cesty autoři volí ke komunikaci témat (nejen) soudobých dějin. Ve zkoumaných expozicích se mi podařilo zachytit celkem šest různých strategií, šest různých výstavních modelů.

1) Poznámka pod čarou

První z nich je postup, který si dovolím označit jako „poznámku pod čarou“. Nejtypičtěji jde o časovou osu na konci expozice, v níž jsou shrnuty vybrané události z poválečných dějin, aniž by byly jakkoli rozvedeny či interpretovány. Takovým případem je výše zmíněný Týn nad Vltavou, který své poválečné dějiny uvádí právě jen ve stručném chronologickém přehledu bez jediné fotografie, exponátu či textu. Funkce takové časové osy není jiná než právě jakési připodoktnutí k dosavadní historii. Soudobé dějiny ještě nejsou považovány za dostatečně historické, aby mohly být zařazeny jako samostatná kapitola nebo jako součást hlavního textu – jsou jen v pozici poznámky pod čarou.¹²

Jinou podobou téhož je tematizování soudobých dějin v podobě marginálních fotografií. „Marginálních“ v tom smyslu, jak se toto slovo používá u středověkých rukopisů – tedy jako zmínka na okraji samotného textu. Takovým případem je například expozice dějin města v Uherském Hradišti, kde jsou na závěrečných panelech formou drobných fotografií a stručných popisků představeny některé události z poválečných dějin města. Jen malá fotografie a popisek v levém dolním rohu tak například reprezentují proslulou uherskohradištskou věznici, v níž byli popraveni a mučeni vězni komunismu.

Ještě jiným případem je dodání nového vysvětlujícího textu na konec expozice. Většinou se jedná o novou interpretaci či doplnění předrevoluční expozice v proměněných politických poměrech. V Sušici tak na konci expozice visí A4 stránka textu, která dodatečně vysvětluje události, k nimž došlo po roce 1989, a zároveň nabízí nový pohled na období komunistického režimu.

2) Redukce na emblémy

Druhý přístup přítomný v českých muzeích lze označit jako redukcí dějin na emblémy. V literární vědě, z níž si pojem vypůjčuji, se „emblematickou redukcí“ rozumí zjednodušený obraz skutečnosti, který z mnoha jejích charakteristik a významů vybírá právě jednu konotaci sloužící jako zástupný symbol pro celek. Je to postup, jenž je vlastně našemu myšlení a řeči a v méně odborném pojetí bychom jej mohli označit jako utváření mýtu či symbolů. Základním principem zde je, že rozmanitý celek je cíleně redukován na emblém a díky tomu se zvyšuje síla i jasnost výpovědi.

Pro muzejní prostředkování historie je redukce samozřejmě základní metodou – není možné vystavit a říct vše, expozice nezbytně musí být stručná a selektivní. Nicméně redukce na emblémy je specifickým přístupem. Z nepřeberného množství historických témat jsou zde vybrány právě ty obrazy (zachycující ikonické události, fenomény či osobnosti), které jsou obecně srozumitelné a fungují jako symboly. Spíše než o předání informace o konkrétní události tak jde o vyjádření paměti a hodnot daného společenství.

Nejnázorněji to lze ukázat na příkladu Olomouce. V závěru tamní expozice jsou v nikách na schodišti, jímž se odchází, vystaveny koláže z ikonických fotografií dokumentujících roky 1938, 1939–1945, 1948, 1968 a 1989. Nejsou zde kvůli tomu, aby informovaly o s nimi spojených událostech, ale aby naznačily, co považujeme za klíčové okamžiky společných dějin: Mnichov, okupaci a válku, Únor, okupaci a sametovou revoluci.

Jinou formou, ovšem s podobným výsledkem, je emblematická redukce v textu. V Pardubicích tvoří konec expozice panel s nacistickou vyhláškou a komunistickým budovatelským plakátem, které jsou doplněny následujícím textem: „Běh světa je nevyzpytatelný. Zatímco Pardubice slavily konec [první světové] války a vznik nové republiky, jiní už pracovali na přípravě katastrof a strastí, které město

postihnou v budoucnosti. Adolfu Hitlerovi bylo 29 let a jen několik měsíců ho dělilo od vstupu do nově vznikající Německé dělnické strany, čtyřicetiletý [...] Stalin krvavě vládl v Carycinu [...] a dvaadvacetiletý c.k. dezertér Klement Gottwald se už konečně mohl přestat skrývat. Dvacáté století bylo bouřlivé, plné dramata a převratných změn. To vše platilo i v Pardubicích." Aniž by se řeklo cokoli o pardubických dějinách a koneckonců i o dějinách obecně, je tu díky odkazům na známé osobnosti vykreslen působivý obraz, na němž se již spřádají nitky osudů vedoucích k budoucím katastrofám. Hitler, Stalin a Gottwald se tu stávají symboly celých dějin 20. století.

V neposlední řadě je nutné zmínit zde již často rozebíranou expozici „Středoevropská křižovatka: Morava ve 20. století“. Ta je zcela postavena na redukci, v níž roli emblémů získávají stěna s divadelními a filmovými plakáty, obývací pokoj panelového bytu či automobil Velorex.

Redukce dějin na vybrané obrazy je výhodná a zrádná zároveň. Výhodná proto, že umožňuje představit obecně srozumitelnou historickou linii. A zrádná v tom, že zakrývá vynechání některých klíčových témat: odsun Němců, třídní a politickou perzekuci po roce 1948, kolektivizaci, ale třeba také dějiny hospodářství najde návštěvník v Brně pouze v hlubokých vrstvách expozice, zatímco hlavní linie vytváří dojem úplného a konzistentního výkladu.

3) Protetika

V mnoha expozicích je možné vidět práci s historií, která se podobá protetické medicíně. Namísto vlastních dějin města používají autoři z různých důvodů náhrady (nejčastěji národní dějiny), jimiž vyplní prázdná místa anebo vytvoří celou kostru vyprávění. Ty pak fungují fakticky jako protézy, náhradní rámce, které pomáhají nést příběh v situaci, kdy žádný jiný – dostatečně uvěřitelný, srozumitelný anebo dostatečně popsáný – není k dispozici.

Typickým příkladem jsou výše zmíněné Karlovy Vary. Expozice zde přejímá rámec národních dějin, jež tvoří osu vyprávění, aniž bychom se dozvěděli o konkrétním dění v západočeském lázeňském regionu. V textu se tak sice objevují například informace o Chartě 77, ale nikoli jména jejích karlovarských signatářů a jejich osudy.

V ostatních expozicích se pronikání národních dějin projevuje především ve zvolené chronologii. Ta většinou kopíruje milníky politických dějin celé země a nesleduje mezníky významné pro dané město. Namísto vzniku a porážky husitství, nástupu Habsburků, Bílé hory či let 1918 a 1968 mohou být pro dějiny města rozhodující jiné letopočty, které vycházejí například z hospodářských dějin. Jako ilustrativní příklad zde může posloužit Západočeské muzeum v Plzni, jehož expozice postupuje po kapitolách „Plzeňsko ve válkách husitských a poděbradských“, „Plzeň doby Jagellonské“ či „Plzeň osvícenství a biedermeieru“. Nabízí se otázka, zda by pro dějiny Plzně nemělo být dáno do popředí třeba založení Prazdroje či Škody, které mají pro dějiny města nepochybně obrovský význam. Lze se dokonce

národní dějiny v muzeu:
9, 13, 49, 112, 137, 146,
166, 202, 209, 219, 226

ptát, zda by chronologie dějin Plzně pro muzejní prezentaci nemohla spočívat na prostém rozdělení do dvou epoch: před Prazdrojem a Škodovkou a po nich.

Navrhnout novou místní chronologii, která by nebyla závislá na celostátní historii, je ovšem poměrně náročný historiografický úkol. Vyžaduje dlouhodobé badatelské úsilí a ponoření se do minulosti města od středověku až do současnosti. V regionální historiografii se přitom někdy vychází z publikací, jež vznikaly v druhé polovině 19. století anebo za první republiky, kdy silná gollovská a pekařovská generace absolventů studia historie působila jako středoškolský učitelé, případně archiváři po celém území státu. Dvě pozdější vlny místní historiografie, které přišly v šedesátých a v devadesátých letech 20. století, sice přidaly nové znalosti, ale opíraly se především o starší výzkum.¹³ Na zpracování svých soudobých dějin přitom mnohá města a obce čekají.¹⁴ Použit v takové situaci jako náhradu záchytné body celostátních dějin je zřejmě logické.

4) Encyklopedie

Mnoho expozic je k vědě 19. století připoutáno ještě jiným způsobem. Vzhledem k tomu, že se muzea původně konstituovala především jako vědecké instituce, odpovídala dlouho prezentace jejich sbírek členění na vědecké obory. V mineralogickém oddělení se v prosklených stolních vitrínách nacházely minerály, v zoologickém oddělení taxonomicky roztríděné vycpaniny zvířat, v archeologickém oddělení keramika a nástroje s uvedením rozměrů, časovým zařazením a inventárními čísly. Tento popis je jistě do určité míry karikaturou, která se navíc opakuje v kritikách muzeí již od počátku 20. století.¹⁵ Nicméně síla vědeckých kořenů vyživuje způsoby muzejní prezentace dodnes. A tak se při tvorbě expozice často myslí spíše na členění témat do správných vědeckých kategorií než na návštěvníky. Ti přitom nejsou ani zdaleka vybaveni znalostmi k tomu, aby mohli odborné pojetí ocenit či vůbec pochopit. A vlastně je omyl to jakkoliv očekávat.

Z hlediska historické vědy se možná zdá být logické, že expozice je vždy členěna striktně chronologicky, začíná od nejstarších dějin, žádné období nemůže být vynecháno a o každém exponátu jsou podány všechny dostupné informace. Z hlediska kurátora sbírek se zase zdá být logické, že expozice v úplnosti představuje celou kolekci muzea. Z hlediska návštěvníka ale nic takového logické není. Právě naopak. Výsledkem totiž bývá informačně přetížená expozice, která jako kdyby na návštěvníka volala: podívej, co všechno nevíš, a měl bys!

Tato kritika nemá být apelem k odvržení vědy, ale spíše upozorněním, že se v muzeích až příliš často setkáváme s jejím encyklopedickým pojetím, které upřednostňuje fakta a informace před interpretací. Historiografie jako věda je přitom postavena spíše na schopnosti historické události vyložit, zasadit je do kontextu a vytvořit z nich

doložitelnou narativní linii. Taková věda, jež nezapomíná na svou narativní podstatu, je přitom poutavá i pro laiky.

Jako příklady encyklopedických expozičních lze jmenovat Muzeum hlavního města Prahy a Západočeské muzeum v Plzni. První z nich je rozdělené do čtyř chronologických expozičních, z nichž každá měla vlastní autorský tým a vznikala v trochu jiné době („Pravěká Praha“, „Středověká Praha“, „Pražská města 1434–1620“, „Proměny pražských měst 1620–1784“). Už názvy kapitol, které připomínají titulky z učebnic dějepisu, utváří první dojem, jak bude prezentace pojata. Textové panely jsou shrnutím historických faktů, v nichž téměř chybí vyprávěcí styl. Nejsou v nich ani vysvětleny zvolené mezníky, ani načrtnuta periodizace a interpretace pražských dějin. Pro texty je typické, že se v nich takřka nevyskytují dějová slovesa. Také se neobracejí na návštěvníky. Jde o jakousi redukci vědeckého textu, o popularizační pokus, který nicméně zůstává v odborném žánru a je pouze zkrácený. Jako doplněk jsou připojeny chronologické tabulky psané drobným písmem, jež v rozsahu několika normostran popisují desítky událostí. Místnostem vévodí velké skleněné vitríny, které jsou naplněny stovkami uměleckých i spotřebních předmětů. V novověké kapitole jsou například série uměleckých kování, aniž by bylo jasné, jakou mají mít roli a proč je jich tolik. Spíše než expoziční tak tato prezentace připomíná otevřený depozitář.

Podobně je možné popsat expoziční v Západočeském muzeu v Plzni. Také názvy dvou kapitol místní expozice nejsou příliš vtahující: „Pohledy do minulosti Plzeňského kraje – Archeologie“ a „Pohledy do minulosti Plzeňského kraje – Historie“. Archeologii dominují nálezy (keramika, štípaná industrie, bronz) a ukázky experimentální archeologie. Mezi prvními informacemi je návštěvník konfrontován se složitou chronologickou tabulkou, v níž jsou graficky znázorněna vývojová stádia pravěku, jednotlivé kultury a naleziště od paleolitu po dobu římskou. Člověk se tak dozvídá o mladším acheuléenu, aurignacienu i kultuře münchshöfenské – kromě desítek dalších informací, jež na jednom jediném panelu dostává. Není přitom zřejmý důvod, proč by tato fakta určená odborníkům neměla zůstat tam, kde mají své místo: v odborných studiích.

5) Absence expozice

Jako zvláštní případ zařazují muzea, která historickou expozici nemají. Tato absence totiž může probouzet celou řadu reakcí. Ze zkoumaného vzorku jde o muzeum v Chomutově, které absenci expozice nahrazuje řadou krátkodobých výstav věnovaných tématům soudobých dějin. V poslední době tak prezentovalo například výstavy jako „Underground a bigbít na Chomutovsku“, „Návraty volyňských Čechů“ nebo „Židovské stopy v bavorsko-českém pohraničí“. Doplnění programu o krátkodobé výstavy není samozřejmě jen případ Chomutova, ovšem právě ve městě bez stálé historické expozice může hrát ve zpřítomňování soudobých dějin zásadní úlohu.

6) Tematické pojetí

Šestý model prezentace (soudobých) dějin – vykročení z chronologických rámců a postavení expozice na tematickém půdorysu – je přítomný spíše poskovnu. Z našeho vzorku jej reprezentují pouze dva příklady: Muzeum Hlučínska a Regionální muzeum v Litomyšli.

Hlučínsko je naprosto svébytné nejen svými dějinami, ale také muzejní prezentací. Místní expozice je rozčleněna do šesti kapitol („Hranice a národnostní ideologie“, „Války a armáda“, „Správa území“, „Ekonomika a hospodářství“, „Životní příběh, Rodina a život v obci“, „Identita Hlučínska“), jejichž deklarovaným cílem je hledat a nabízet odpovědi na otázku, kdo jsou lidé na Hlučínsku. Samotná expozice začíná již na veřejném prostranství před vstupem do budovy. Je zde postaveno několik segmentů zdí, které svou délkou odpovídají epochám dějin Hlučínska. Mezi cihlami jsou vsazeny kovové tabulky s letopočty a stručným popisem významných událostí. Tato netradiční časová osa tak jako jediná ztvárňuje chronologii dějin.

Vlastní expoziční prostor je řešen dřevěnou vestavbou, členící prostor na pět vzájemně provázaných „kójí“ a jednu koncovou místnost, v níž expozice vrcholí tématem identity Hlučínska. Jednotlivé sekce jsou vždy uvozeny přibližně pětiminutovým videem, které pomocí hrané reinscenace dějin, dokumentů, fotografií a slovního komentáře podávají hlavní informace k tématu. Na samotných panelech stává expozice také na obrazovém materiálu (mapy, fotografie, dokumenty) doprovázeném texty. Exponáty jsou zastoupeny spíše méně, jejich role je však pro vysvětlení tématu důležitá, protože každý z nich nese příběh a význam. Kupříkladu v závěrečné kapitole o identitě je na poměrně prominentním místě vystaveno obyčejné březové koště.



V Muzeu Hlučínska se ptají, kdo byli a jsou Hlučíňané. Vystihuje jejich identitu spíše pořádkumilovnost (koště), členství ve spolcích (hasičské přílby) nebo víra (korouhev)?

To reprezentuje příslovečnou „pruskou“ pořádkumilovnost Hlučíňanů, kteří si zvnitřnili vyhlášku z roku 1842 o povinném uklízení dlážděných ulic dvakrát týdně. Ta je samozřejmě také citována.

V patře nad expozicí, na půdě, je spíše emočně zaměřená instalace, která pracuje s efektem skrývání a odkrývání (ztrácení a nalézání) pomocí světla. Exponáty jsou schované ve tmě a rozsvěčují se, když se k nim návštěvník přiblíží. Ve stejném prostoru jsou i tablety s nahrávkami modelových životních osudů obyvatel Hlučínska (úředník, voják apod.) a monitor s filmovým dokumentem – rozhovory s hlučínskými pamětníky.

Muzeum Hlučínska povyšuje místní dějiny na obecně srozumitelný a vtahující příběh, který vypráví jak o dějinách Hlučínska, tak o dějinách válek, nacionalismu, hranic či modernizace. Daří se mu to právě díky tomu, že nelpí na jednotlivých událostech a datech, ale vsazuje dějiny do širšího historického kontextu, klade si nelehké otázky (jakou identitu mají Hlučíňané?) a nezapře poučenou znalost moderních historiografických i formálně presentačních postupů.

Velmi originální přístup zvolili také muzejníci v Litomyšli, kteří rozčlenili expozici do tematických kabinetů: „Kabinet přírodovědecký a technický“, „Kabinet etnografický“, „Zeměpisný kabinet“, „Kabinet sběratelství“, „Kabinet starších dějin“, „Kabinet moderních dějin“ a dětská expozice „Račte vstoupit“. Využili tak de facto encyklopedický princip, ovšem v invertované a velmi hravé podobě. V jeho rámci pak nabízejí vyprávění a prezentaci předmětů, jež stejně jako v Hlučině mají schopnost návštěvníka upoutat, poučit, překvapit i pobavit.

sebereflexe muzeí: 11,
144, 145, 190, 228

Místo závěru: smysl muzea

Jaký je vlastně smysl muzea? Má skutečně poutat, překvapovat a bavit? Odpovědí nejautoritativnější a také nejvlivnější je muzejní zákon. V českém případě se nazývá zákon o ochraně sbírek muzejní povahy a v souladu se svým jménem se soustředí právě na sběr, uchovávání, evidenci, zpracovávání a také na zpřístupňování předmětů. Právě existence sbírky a její uznání za hodnotnou je definičním znakem, který v Česku dělá z výstavních institucí „muzea“ a otevírá jim mimo jiné cestu ke státní podpoře a financím.

V některých jiných zemích je důraz kladený na předměty nižší. Švýcarská muzea mají podle zákona¹⁶ za úkol pečovat o hmotnou i nehmotnou paměť země, rozvíjet koncepci sbírkotvorné činnosti, bádát a zprostředkovávat veřejnosti témata z oblasti společnosti, kultury a identity Švýcarska. Místo předmětů se tak dává na první místo paměť.

Jakkoli je zákon vlivným normativem, který se v Česku silně promítá do praxe, není jediným možným vymezením smyslu muzea. V pluralitní společnosti se střetávají různé představy o cílech muzejnictví a česká

muzejní krajina je díky tomu poměrně pestrá. Také tato studie a celá naše kniha je pokusem popsat z vlastní perspektivy, jakou roli a smysl muzea dnes mají a jakou mít mohou. Následující řádky se o to budou snažit na úrovni místních muzeí.

Z mého pohledu, opřené o tradici interpretace místního dědictví,¹⁷ by se měla snažit především o vystižení jedinečnosti místa a nalezení cest, jak tuto jedinečnost zprostředkovat návštěvníkům. Cílem muzea by nemělo být objektivizovat poznatky o místě a vystavovat je jako fakta nebo dělat z lokálních dějin reprezentanta těch celostátních, nýbrž naopak nalézt klíč k porozumění místu, odhalit neuralgické body jeho historie a zvýraznit je – krátce řečeno interpretovat, proč je místo právě takové, jaké je, a jaké historické události k jeho tvářnosti vedly. Pokud měla na rozvoj města zásadní vliv jeho poloha na dopravních cestách, nechť jsou dějiny dopravy a obchodu tím hlavním, co expozice řeší. Pokud tkví jedinečnost místa v řemeslné tradici, těžbě surovin, sportovních výkonech anebo intelektuálních počinech, nechť muzeum zvýrazní právě je. A pokud jedinečnost spočívá v tom, že jde o nejspolejší městečko v republice, kde se nic neděje takovým způsobem, až je to pozoruhodné, nechť je vysvětlení této ospalosti ústředním tématem expozice.

Bylo by jistě možné namítnout, že o představení své jedinečnosti a výjimečnosti se dnes snaží každá obec v rámci zvyšování turistické atraktivity. Od marketingových strategií se ovšem muzejní snaha o vystižení místa liší: musí být postavena na vědeckém výzkumu a být ověřitelná. To zároveň neznamená, že existuje jen jediná správná interpretace. Klíčů k pochopení historie místa je vždy více, expozice je může stavět proti sobě a ukazovat tak složitost či dokonce protikladnost historického vývoje. Na návštěvníkovi pak bude, kterou interpretaci si vybere jako validní a přijme ji za svou.

turismus: 19, 123

Ještě vyšším cílem než vystihnout jedinečnost místa může být, pokud expozice na příkladu místních dějin dokáže zvýraznit obecnější, univerzálně platné problémy. Vztaheno ke konkrétnímu příkladu, mohli bychom například prezentovat moderní dějiny města Mostu jako prostý sled událostí: poválečný odsun, chátrání starého města, jeho zbourání, výstavba nového Mostu a stěhování kostela. To vše je ale také možné vyprávět v mnohem širším kontextu jako příběh o víře moderní společnosti v pokrok a sílu technických řešení, které jsou s to nahradit jedno město druhým, krajinu vytěžit a znovu zkulturnovat, jednu populaci vystěhovat a druhou nastěhovat. Takový příběh již není jen lokální historií, nýbrž zachycením de facto univerzální zkušenosti zajímavé pro globální publikum.¹⁸

Tyto maximy, tedy schopnost vystihnout jedinečnost místa a zároveň nabízet univerzální výpověď, jsou v muzeích zkoumaných v této studii přítomné spíše vzácně. Výjimkami jsou Muzeum Hlučínska a Regionální muzeum v Litomyšli, jež v prvním případě dávají do přední otázky identity a hranic a v druhém dějiny vzdělanosti a kultury. V obou případech jde o téma, které tvoří hlavní interpretační linii pro

výklad hlučínských a litomyšlských dějin a které je přitom obecně (globálně) srozumitelné.

Vytvořit v podmínkách malého či středně velkého muzea výjimečnou expozici, která představí jedinečnost místa a bude mít potenciál oslovit nejen místní, ale také zahraniční návštěvníky, je úkol, k němuž je zapotřebí souběh několika okolností. Muzeum a jeho pracovníci by měli cítit podporu a zájem svého zřizovatele, který jim zajistí maximální prostornou tvůrčí svobodu a zároveň dostatek finančních a materiálních prostředků, aby ji mohli skutečně naplnit. Druhou podmínkou je, že k dějinám daného místa existuje dostatečný historický výzkum, na němž je možné muzejní interpretaci založit. Třetí podmínkou, kterou mají v rukou sami muzejníci, je právě schopnost vymyslet takovou interpretaci historických fakt, jež postihne jedinečnou povahu místa a bude z nepřeborné historické faktografie sdělovat jen to podstatné a živě oslovující návštěvníky.

- 1 Pro rozlišení konceptu místa a regionu je užitečná kulturní geografie. Inspirativní pojetí nabízí Anssi Paasi, který upozorňuje na sociální konstruovanost „regionů“ (jsou vytvářeny iniciativou jednotlivců, pojmenováním, marketingovou strategií, zřízením institucí a regionálních symbolů, vzdělávacím systémem, regionální literaturou, médií atd.) s tím, že toto „konstruování“ vstupuje do fyzického prostoru, v němž jsou hranice regionu jasně administrativně dány. Naproti tomu „místo“ je subjektivní kategorie prožívaná a vnímaná jednotlivci a jako taková žádné striktní prostorové hranice nemá. Paasi označuje místo jako „souhrnný archiv osobních prostorových zkušeností, které vyrůstají ze sítě jedinečných životních epizod“ jednotlivců. Viz Anssi PAASI, *Place and region. Regional worlds and words*, *Progress in Human Geography* 26, 2002, č. 6, s. 802–811; a také parafráze Paasiho v Eva HEŘMANOVÁ – Pavel CHROMÝ a kol., *Kulturní regiony a geografie kultury. Kulturní realie a kultura v regionech Česka*, Praha 2009, s. 27.
- 2 Joachim BAUR (ed.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010.
- 3 Joachim BAUR, *Museumsanalyse. Zur Einführung*, in: tamtéž, s. 7–14, zde s. 8.
- 4 Thomas THIEMEYER, *Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle*, in: tamtéž, s. 73–94.
- 5 Sám Thiemeyer uplatnil svou metodu v knize srovnávající vystavování první a druhé světové války v evropských muzeích, viz Thomas THIEMEYER, *Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die beiden Weltkriege im Museum*, Paderborn 2010.
- 6 Otázky zaslané ředitelům: 1) Jaké výzvy a příležitosti vidíte ve vystavování dějin komunismu (1948–1989) ve vašem muzeu?; 2) Jaké jsou naopak limity vystavování dějin komunismu (1948–1989) ve vašem muzeu?; 3) Jaké příležitosti a jaké limity vidíte ve vystavování dějin bývalých německých obyvatel? Jak jste o jejich zastoupení v expozici přemýšleli?; 4) Jak jste spokojeni se současným zastoupením soudobých dějin v muzeu? Měnili byste na expozici něco s odstupem času? (Pokud plánujete nové expozice, jak o zapojení soudobých dějin přemýšlíte?); 5) Setkalo se vaše muzeum s výraznější diskuzní reakcí veřejnosti či politiků na některou z vašich výstav? Pokud ano, čeho se týkala?; 6) Jaké období z dějin města/regionu považujete za nejdůležitější pro jeho rozvoj a proč?; 7) Pokud byste měli čas, budeme moc rádi za přehled vašich výstav, které se věnovaly tématům soudobých dějin (název, rok).
- 7 Doplnění autora expozice PhDr. Jana Břečky: „Všeobecně a ve větší míře by se obětem režimu měla v budoucnu věnovat expozice Oddělení dějin kultury antitotalitního zaměření MZM.“ Korespondence s Jakubem Jarešem, 11. 10. 2018.
- 8 Christoph KREUTZMÜLLER – Julia WERNER, *Fixiert. Fotografische Quellen zur Verfolgung und Ermordung der Juden in Europa*, Berlin 2012.

- 9 U tohoto exponátu přitom není jasná souvislost s Brnem ani s Moravou, protože byl vyráběn ve východních Čechách. Rovněž film *Vrchní, prchni* se nenatáčel na Moravě, ale v Praze, Ústí nad Labem a Karlových Varech.
- 10 Viz výstavní panel „Československé dvacáté století. Karlovarsko v letech 1945–1990“.
- 11 Petr VOLF, *Litomyšl. Renesanční město moderní architektury*, Litomyšl 2014.
- 12 Časová osa přitom může plnit i roli plnohodnotného výkladu – tak je tomu v Jihlavě, kde chronologie zabírá celou stěnu a volbou dat a zvoleným popisem je svého druhu interpretací celého jihlavského 20. století.
- 13 Periodizace regionální historiografie převzata od Zdeněk BENEŠ, Regionální historiografie a školní dějepis, in: *Regionální dějiny v dějepisném vyučování na českých a slovenských školách*, Ústí nad Labem, s. 9–30.
- 14 Existují ale i nové publikace, které dávají tušit, že regionální dějiny vyкроčí novým směrem, například dějiny Ostravy či Liberce v edici Dějiny měst Nakladatelství Lidové noviny.
- 15 Viz například text Johna Cottona Dany *The Gloom of the Museum* (1917) nebo esej Paula Valéryho *Le problème des musées* (1923).
- 16 Spolkový zákon o muzeích a spolkových sbírkách z 12. 6. 2009, <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20070826/index.html> (náhled 30. 10. 2019).
- 17 Viz souřadnici „Muzeum jako interpretace“ v úvodu knihy.
- 18 Tento obrat od lokální ke globální historii viz Matěj SPURNÝ, *Most do budoucnosti. Laboratoř socialistické modernity na severu Čech*, Praha 2016.