

## KRONIKA

DOI 10.69108/cszm-b.2024.3.05

### Za PhDr. Gabrielou Sokolovou, CSc.

Dne 29. května 2024 nás navždy opustila Gabriela Sokolová, osobnost, která spoluvytvářela dějiny vědeckého života v Opavě a významem svých děl se trvale vepsala do vývoje české sociologie a rovněž folkloristiky.

Gabriela Sokolová se narodila 27. srpna 1932 v Prostějově. Společně s rodiči přijela do poválečné Opavy, kde trvale zakotvila po celý zbytek svého života. Zde absolvovala v roce 1951 zdejší Reálné gymnázium. Počátek její vědecké práce byl spojen již s vysokoškolskými studii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kde patřila k vynikajícím studentům oboru ruština – polština. Po promoci v roce 1956 nastoupila do knihovny Vyšší pedagogické školy v Opavě. Zde jeden akademický rok podle jejich vlastních slov přednášela i polonistiku. Přestože přípravě věnovala nemalé úsilí, její kurz se již nikdy neopakoval. Nesporně tím byli studenti ochuzeni. Doplnila si ovšem své pracovní kompetence studiem speciálního knihovnického kurzu.

Zásadní profesní zlom však v životě Gabriely Sokolové přinesl rok 1961. Tehdy nastoupila do oddělení společenských věd Slezského ústavu ČSAV v Opavě. V této instituci působila až do svého odchodu do důchodu, přičemž zastávala i řadu organizačních funkcí včetně vedoucí oddělení či zástupce ředitele. Odborně se po svém nástupu věnovala hornické lidové slovesnosti na Ostravsku a Karvinsku, její práce přispěly nemalou měrou k etnografickým výzkumům bouřlivě se vyvíjejícího kraje. Svou rozsáhlou práci zúročila úspěšnou obhajobou kandidátské disertační práce v roce 1968 a doktorské práce v roce 1970.

Od roku 1966 došlo k nové odborné profilaci Slezského ústavu, jehož hlavním úkolem se stal celostátní výzkum průmyslových oblastí. G. Sokolová se počala intenzivně zabývat problematikou interetnických vztahů v jazykově smíšených regionech. Knihy, které shrnovaly výsledky výzkumů týmu, v jehož čele Sokolová většinou stála, jsou dodnes oceňovány a využívány současnými historiky i sociology. Když v roce 1991 odcházela Gabriela Sokolová do důchodu, zdálo se, že se uzavřela plodná a přínosná kapitola jejího profesního život. Nebylo tomu tak. Většinou nepatrným úvazkem pokračovala ve své práci i v prostředí Slezského zemského muzea v Opavě, jehož se stal někdejší Slezský ústav Československé akademie věd součástí. Podílela se na plnění nejrůznějších úkolů v rámci mnoha grantů, báda, publikovala. A především formovala svými připomínkami a náměty mladší, nastupující badatele. Kromě důrazu na interetnické vztahy se rovněž vrátila k problematice folkloristické.

Vědecký přínos zesnulé byl připomenut v několika příspěvcích k jejím různým životním jubileím, ovšem žije svým vlastním faktickým životem i při výzkumech mnoha současných badatelů a vědeckých pracovníků. Můžeme říci, že pohled zpět za vykonaným dílem G. Sokolové poskytuje vskutku monumentální obraz, úctyhodnou scénérii výsledků. Navždy nás opustila vynikající vědecká pracovnice. Nicméně odešla z našeho života i úctyhodná žena, působící vždy opravdu noblesně, žena, která byla připravena vždy pomoci s řešením odborných i osobních problémů, včetně, díky rodinnému zakotvení, i v oblasti zdravotní péče. Jsme tedy ochuzeni o osobnost, která v myslích svých kolegyně a kolegů zůstane vyryta hlubokou a trvalou stopou.

Čest její památce!

*Zdeněk Jirásek*

## Vzpomínka na architektku Annu Friedlovou-Kanczuckou (1913–2004)

Letos je tomu dvacet let, co v Bílovci zemřela Anna Friedlová-Kanczucká,<sup>1</sup> architektka, která se od poválečného období podílela projekty obytných staveb, objektů občanské vybavenosti i průmyslových závodů na moderní výstavbě Ostravska. Narodila se 7. května 1913 v Moravské Ostravě; její otec Arthur Kanczucki pracoval jako důlní inženýr, matka Ludmila pocházela z rodiny důlního úředníka Emila Böhma, usazené v Moravské Ostravě. Při křtu 12. června 1913 obdržela jména Anna Adolfiná.<sup>2</sup>

Životní příběhy Anniných rodičů a prarodičů v koncentrované podobě vyjadřují osudy společnosti Ostravy a celého regionu na přelom 19. a 20. století: Arthur Kanczucki i Emil Böhm byl zaměstnanci Vítkovického horního a hutního těžářství; ing. Kanczucki působil při odboru měřičství v Moravské Ostravě a posléze nastoupil k jámě Karolina, Emil Böhm pracoval jako tajemník na ředitelství dolů.<sup>3</sup> Rovněž Arthurův otec Alexander Kanczucki byl důlním inženýrem, jeho manželka Marie pocházela ze Štýrska a jejich syn odešel za prací na Ostravsko (v době sňatku s Ludmilou Böhmovou pracoval jako inženýr u jámy Šalamoun), naopak rodina z matčiny strany byla v Ostravě usedlá po více generací; tehán Anina otce Josef Quasigroch byl majitelem domu v Moravské Ostravě.



**Obr. 1: Ostrava-jih, sídliště Bělský les, výstavba u ulice kapitána Vajdy.**

*Foto autor.*

1 Vladislava VALCHÁŘOVÁ, *Anna Friedlová-Kanczucká*, in: Povolání: architekt(ka). Katalog výstavy galerie Nová síň, Praha 2003, s. 120–123. Autorka užívá psaní příjmení Kanczuská; v této vzpomínce se užívá tvar odvozený ze jména Kanczucki.

2 ZA v Opavě, fond Sbirka matrik Severomoravského kraje, inv. č. 13251, sign. MO I 64, původce: Moravská Ostrava, římskokat. f. ú., 1913–1916, s. 83; Tamtéž, inv. č. 8728, sign. MO I 47, původce: Moravská Ostrava, římskokat. f. ú., 1907–1915, s. 253b–254a.

3 *Osobní změny*, Ostravan 11/1, 1911, s. 2.

Kanczuťi patřili ke společenské elitě, čemuž odpovídalo i bydliště: bydleli v centru Moravské Ostravy na adrese Přívozká ulice č. 18, v dodnes stojícím jednopatrovém činžovním domě s okny vedoucími do Husova sadu. Otec i příbuzní náleželi k technické inteligenci – a přesto v tomto prostředí nalezla Anna inspiraci pro svou příští profesi, jak sama doznala: „*Můj otec, báňský inženýr, odebíral časopis Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt), ráda jsem si jej prohlížela, to mě možná ovlivnilo.*“<sup>4</sup> Studovala československé státní reformní reálné gymnázium v Přívoze (1924–1932) a po maturitě odešla do Prahy studovat architekturu na ČVUT – „*můj třídní profesor po letech přiznal, že nevěřil, že se skutečně stanu architektkou*“, vzpomněla po letech<sup>5</sup> – kde se vzdělávala v ateliéru Antonína Engela (1932–1937). Po návratu do rodného města se věnovala projekční práci; z pozdějších vzpomínek víme, že se svým manželem ing. Evženem Friedlem (1909–1954) projektovala *hlavně kryty*.<sup>6</sup> Z jejího málo poznaného raného díla zaujme podíl na expozici geologie v městském muzeu, pro jejíž úvodní část nakreslila schéma fauny a flóry z období karbonu.<sup>7</sup>

Sňatek ovlivnil Annin další tvůrčí vývoj, protože Evžen Friedl se stal jedním z protagonistů modernizace Ostravy po druhé světové válce, spočívající v novém, komplexním přístupu k urbanismu ostravských obcí a v důrazu na výstavbu obytných souborů, vyhovujících po hygienické i estetické stránce. Jako ředitel městského stavebního úřadu,<sup>8</sup> tvůrce směrného územního plánu Ostravy (1945–1946) a iniciátor vzniku Plánovací komise města Ostravy<sup>9</sup> vyjádřil ideál mladé generace architektů radikálně vyřešit palčivé problémy (středoevropského města – v našem konkrétním případě Ostravy – aplikací idejí meziválečného funkcionalismu, jak je pregnantně vyjadřuje *Athénská charta*. Furor druhé světové války tomuto cíli – vzdor vši tragičnosti – významně napomohl a optimistické očekávání rychlého řešení všemožných problémů jen stimulovalo radikálnost přístupu k urbanistickým otázkám. V této situaci Anna Friedlová doslova zazářila účastí v tvůrčím kolektivu, jenž zvítězil v soutěži na vzorné sídliště Bělský les. Z něho se v průběhu let 1948–1950 realizoval pouze fragment: soubor patnácti třípatrových domů, bohužel už jen se zčásti zachovanými detaily, konkrétně se subtilními balkony s trubkovým zábradlím, doplněnými zimními zahradami či verandami (naproti tomu keramické obklady podezdívek, původní dřevěná okna, rizalitově vybíhající partie vstupů a hladké omítané plochy vzaly vinou zateplení obvodového pláště prakticky všech objektů definitivně zasvě) [obr. 1]. Zajímavostí byla organizační báze, na níž se sídliště realizovalo: šlo o Spolek pro výstavbu vzorného sídliště v Ostravě, ustavený v roce 1946, jenž integroval finanční zdroje od státu, z akce UNRRA a od hospodářských subjektů činných v regionu (Ostravsko-karvinské doly, Ostravské chemické závody, Vítkovické železárny) a organizoval soutěž na vypracování urbanistického konceptu a jednotlivých obytných domů. Předsedou spolku se stal architekt Vladimír Chamrád (1903–1969), předseda expozitury Zemského národního výboru v Ostravě.

---

4 Op. cit. viz pozn. 1.

5 Tamtéž.

6 Op. cit. viz pozn. 1.

7 *Almanach des Museums der Stadt Mährisch Ostrau*, Mährisch Ostrau 1940, s. 19.

8 Od února 1948 přednosta XIII. referátu Ústředního národního výboru v Ostravě, jenž plnil funkci městského stavebního úřadu.

9 Srov. Evžen FRIEDL, *Plánovací komise města Ostravy*, in: *Technická práce na Ostravsku 1936–1946*, vydáno k XX. sjezdu čsl. inženýrů, Ostrava 1947, s. 375–379.



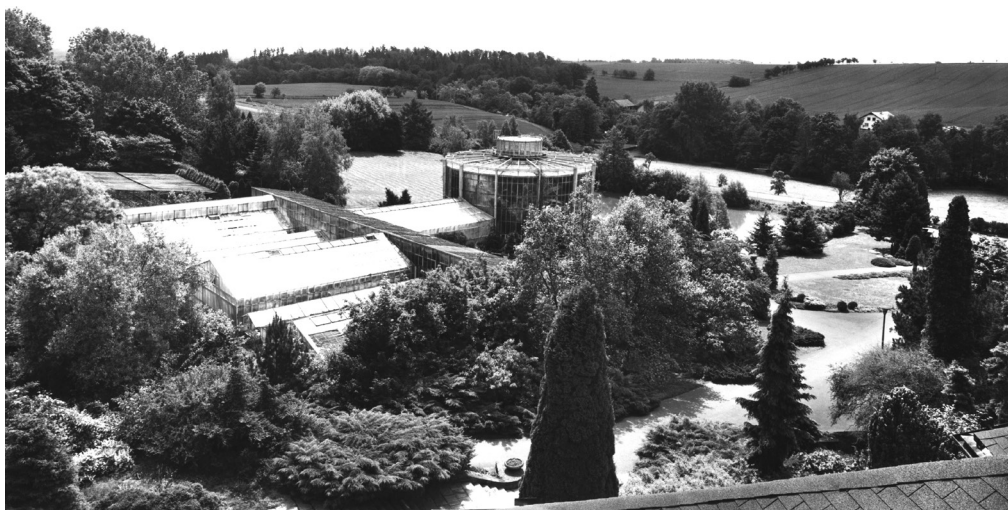
**Obr. 2: Arboretum Nový dvůr, skleníkový areál, stav v roce 1971.**

*Foto SZM.*

Anna Friedlová uspěla s typem obytného čtyřpodlažního domu obdélného půdorysu, tvořeného dvěma schodišťovými sekcemi, jenž obsahoval třípokojové, případně čtyřpokojové byty. Tyto domy byly realizovány při ulici kapitány Vajdy. Paradoxně až s odstupem času se koncept sídliště dočkal očekávaného naplnění, když zeleň vzrostla natolik, že vytvořila příjemné prostředí k bydlení.

V roce 1948 se Anna Friedlová, dosud provozující soukromou architektonickou praxi, stala pracovnící podniku Báňské projekty Ostrava (1948–1963) a poté Hutního projektu Ostrava, kde setrvala až do odchodu do důchodu. V dobovém a regionálním kontextu se projekční práce architektky Friedlové modifikovala. Její první velký úkol vyplynul z tzv. lánské akce, spočívající v celostátním organizovaném náboru mládeže pro učební obory s cílem zajistit požadovaný rozvoj těžkého průmyslu. Konkrétně šlo o projekty učňovských domovů vybudovaných v Ostravě, Karvině a Orlové. Podcenění sociálního zajištění pracujících v těžkém průmyslu, vyznačující první polovinu padesátých let, se v následujícím období promítlo do úsilí doplnit průmyslové areály potřebným zázemím, vybudovat zdravotnická zařízení a rekreační střediska – tak lze pochopit dobový smysl výstavby vstupních objektů dolů Ostravsko-karvinského revíru ve Stonavě (1954–1963) a zdravotních středisek u velkodolu Julius Fučík v Petřvaldě a dolu Prezident Gottwald v Havířově-Horní Suché (1955–1960), projekčně připravených Annou Friedlovou. Jako poslední realizovaný projekt architektky Friedlové, jejíž životní pouť se uzavřela 7. prosince 2004, se uvádí škola s tělocvičnou v Trojanovicích z roku 1972.





**Obr. 3: Arboretum Nový dvůr, skleníkový areál, stav před demolicí.**

*Foto SZM.*

Tato vzpomínka na Annu Fiedlovou-Kanczuckou má specifický význam v kontextu dějin Slezského muzea v druhé polovině 20. století. Jako pracovnice Báňských projektů vypracovala pro muzeum projekt Krajského arboreta v Novém Dvoře, jenž byl v letech 1965–1970 realizován. Sběrka dřevin budovaná od roku 1958, kdy se započalo se sanací dendrologicky velmi cenného zámeckého parku, v průběhu šedesátých let 20. století zaznamenala výrazný kvalitativní a kvantitativní rozmach, jenž byl spjat s organizační a výzkumnou aktivitou dendrologa ing. Zdeňka Kříže, CSc. (1933–1986). Areál obdržel vstupní partii s podkladnou, skleníkový komplex, umožňující oddělit pěstování tropických a subtropických rostlin dle nároků na vlhkost (samostatný byl skleník s kaktusy a sukulenty), teplotu i s ohledem na velikost rostlin (dominantou byl kruhový pavilon pro nejvyšší exempláře), a v hloubi exteriérové expozice situovaný výstavní pavilon pro krátkodobé výstavy. Výstavba areálu měla proběhnout v letech 1967–1969; tento původní předpoklad se nenaplnil, dokončení bylo odloženo nejprve na rok 1970, podruhé, a to již definitivně na září 1971.<sup>10</sup> Bohužel, jádro celého řešení – skleníky čítající plochu 1300 m<sup>2</sup> [obr. 2–3] – byly pro svůj špatný technický stav a s vidinou výstavby nových skleníků po roce 1989 odstraněny, aniž by dodnes (sic!) byla za ně pořízena adekvátní náhrada. Dochovala se přízemní vstupní sekce komplexu, v níž je k vidění keramická mozaika, kterou vytvořila příbuzná Anny Kanczucké, výtvarnice Věra Tošenovská (1924–2011), absolventka uměleckoprůmyslové školy v Praze.

---

<sup>10</sup> Vilém PLAČEK, *Slezské muzeum v druhé polovině šedesátých let (1966–1970)*, Časopis Slezského muzea, série B – vědy historické 33, 1984, s. 55.



**Obr. 4:** *Arboretum Nový dvůr, výstavní pavilon, 1969, stav krátce po dokončení.*  
*Foto SZM.*

Autorčin projekční um i smysl pro propojení technického detailu s přírodním prostředím můžeme obdivovat u výstavního pavilonu [obr. 4], realizovaného v roce 1969, u něhož bychom si přáli provést opravdu citlivou rekonstrukci. V budoucnosti by se tak Slezské zemské muzeum mohlo prezentovat památkou připomínající osobnost architektky Anny Friedlové-Kanczucké příštím generacím milovníků moderní architektury.<sup>11</sup>

*Pavel Šopák*

---

<sup>11</sup> Za pomoc s doplněním textu obrazovým materiálem děkuji Mgr. Davidu Váhalovi.

## Padesát let Domu umění města Opavy

Psát o opavském Domě umění se zdá být zbytečné, protože textů, které stručně či podrobněji rekapitulují vznik a fungování tohoto kulturního stánku, je k dispozici několik,<sup>1</sup> a přesto se jeví užitečným připomenout jej znovu při příležitosti padesátiletí jeho existence: nabízejí se souvislosti, na něž dosud nebylo dostatečně upozorněno, aspekty, jež nebyly připomenuty, skutečnosti, zasluhující po letech a desetiletích docenění. Už samo srovnání let spojovaných s oficiální připomínkou první písemné zprávy o Opavě jako o městě – roku 1974, kdy byl Dům umění otevřen právě v rámci připomenutí tohoto městského jubilea, a roku 2024, má vypovídací hodnotu: je nápadné, že jak před padesáti lety, tak v letošním roce se pochybné výročí připomíná z důvodů politického marketingu, ba dokonce oč je toto výročí pochybnější, připomíná se o to halasněji. Jestliže ale letošní oslavy osmi set let Opavy coby města nenabídlly mimo politického marketingu vedení opavské radnice nic trvalého, co by svou životností sahalo dál než za termín letošních senátních a krajských voleb, před padesáti lety se městská správa před občany reprezentovala aktem trvalé hodnoty: otevřením prostor bývalého dominikánského kláštera, jež prošly nejen rekonstrukcí, ale především – byť ne nerozpornou – omlazující kúrou.

Nabízí se tuto bezesporu významnou, pro kulturní život města a regionu důležitou událost vidět pohledem oné doby. Pro rok 1974 se mohlo připomínání 750 let Opavy jevit jako projev určité kompenzace za ztráty, které místní kulturní identitě uštedřil srpen 1968. Jak známo, místní političtí a kulturní činitelé se v atmosféře pražského jara těšili na obnovu samosprávné Země slezské a na posílení politické role Opavy jako zemského hlavního města. Dělo se tak čtyřicet let poté, co Opava o svůj status zemské metropole přišla vznikem Země moravskoslezské (1928) a přibližně dvacet, pětadvacet let poté, co jej se vznikem a s existencí expozitury Zemského národního výboru v Ostravě (1945–1949) zpět ani nenabyla.

Pražské jaro 1968 bylo i slezským jarem, žel více než hodnoty občanského života a moderní kultury, rozvíjející se bez mocenských zásahů komunistické strany, vítězily u opavských veřejných činitelů osobní, politické ambice, snad více posilované než tlumené provinčností Opavy. Nastalá normalizace i v tomto okresním městě postihla jak stranické orgány a městskou správu, školské a kulturní instituce, tak život celé společnosti, ale současně znamenala víc: utnula projevy tohoto resuscitovaného slezanství, jak je ještě dnes působivě vyjadřuje revue *Slezsko*. V ní bylo možno po dlouhé době číst jméno Leopolda Peřicha (1901–1974), jednoho z protagonistů obrody slezanství ve třicátých letech 20. století a v krátkém intermezzu let 1945–1949. Počátkem sedmdesátých let přestala revue *Slezsko* vycházet tak, jak zanikl jeho vydavatel – Matice slezská. Ale již v roce 1975 začalo Slezské muzeum vydávat jakési náhradní periodikum – *Vlastivědné listy Slezska a severní Moravy*, časopis sice tematicky odlišný (šlo o vytvoření opory pro rozvoj historické vlastivědy v Severomoravském kraji) a hodnotově vůči revui *Slezsko* dokonce kontrastní (*Vlastivědné listy* okázale vyjadřovaly vedoucí úlohu komunistické strany ve společnosti, a proto zařazovaly příspěvky, které se vztahovaly k tzv. pokrokovým a revolučním tradicím), přece jen ale opatrně a velmi selektivně tematizující region, jeho historii, pamětihodnosti a umělecký život. Otevření Domu umění je součástí tohoto opatrného obratu k regionu, přičemž nutno zdůraznit, že Dům umění neměl ve své době mnoho protějšků v československých městech srovnatelných s Opavou velikostí

---

1 Pavel ŠOPÁK, *Dům umění města Opavy*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – dodatky*, Praha, 2006, s. 181; TÝŽ, *Od dominikánského kláštera k opavskému Domu umění*, in: *Dvacet pět let Domu umění města Opavy*, Opava 1999, s. 8–35; TÝŽ, *40 let Domu umění 1974–2014*, Opava 2014.

a významem. Jinak řečeno, vznikem Domu umění se utvořilo kulturní prostředí, význam města a regionu dalece přesahující a zasahující nezřídka do celonárodního kontextu.

Jeho vznik paradoxně byl nemyslitelný bez onoho *slezského jara*, jak jsme pojmenovali obrodný proces ve společnosti. Konec šedesátých let totiž přinesl veřejnou prezentaci archeologických nálezů, učiněných v areálu kláštera, a nadto jeden mimořádný kulturní zážitek: koncert uskutečněný z iniciativy Matice slezské a Společnosti Pavla Křížkovského v bývalém kostele sv. Václava. Fotografie koncertu od Arnošta Pustky nacházíme reprodukovánu v revui *Slezsko* spolu s článkem referujícím o perspektivách využití této památky, která jen tak tak unikla spárům buldozerů. Je otázkou, jakými cestami by se vyvíjely její další osudy, nebýt Srpná a zejména posrpnového vývoje; jinak řečeno, zdali Dům umění, jenž zde před padesáti lety byl otevřen, nebyl v roce 1974 jen východiskem ze situace, kam dovést celý záměr rehabilitace někdejšího dominikánského kláštera a kostela v nových politických poměrech.

Je fakt, že instituce zaměřující se na výtvarné umění a jeho prezentaci Opavě chyběla, a to od zániku Domu umělců, což byl činžovní dům na rohu ulic Husovy a Olomoucké č. 48, jež architekt Slováček adaptoval pro potřeby Sdružení umělců slezských. První výstava se zde konala ve dnech 14. července – 30. září 1946. Po Únoru spolek chvíli živořil a následně zanikl – a s ním zanikl i Dům umělců, takže výstavy se napříště konaly pouze v Domě osvěty, jak byla překřtěna budova obchodní a živnostenské komory:<sup>2</sup> v ní byla a stále je umístěna městská veřejná knihovna, sál sloužil pro přednášky a hudební produkce (v roce 1978 byl někdejší zasedací sál doplněn o varhany), další prostory budovy skýtaly zázemí kroužkům a různým volnočasovým aktivitám a příležitostně se zde také konaly výstavy. Z Domu osvěty se postupem času stal Dům kultury a toto označení se – spíše ze setrvačnosti – užívá dodnes.

Dům umění byl v tomto smyslu prostorovým rozšířením Domu kultury ve smyslu instituce, nikoliv konkrétní budovy, která nese shodné označení. Změna ruiny kláštera na galerijní prostory a sídlo lidové školy umění, přičemž v delší časové perspektivě se počítalo s úpravou chrámové lodi na koncertní sál s varhanami, započala v roce 1966 restaurátorskými a záchrannými pracemi, jež byly završeny v roce 1972. V roce 1967 vypracoval architekt Leopold Plavec (1925–2016) rámcový projektový úkol, jenž byl připomínkován Slezským muzeem, odborem kultury Okresního národního výboru v Opavě, konzervatoří v Ostravě, Galerií výtvarného umění v Ostravě, Akademií múzických umění a Fondem hudebního umění v Praze. Projekt první etapy přestavby a dostavby objektu byl zpracován v červnu 1973, stavební práce byly skončeny v závěru roku 1976, kdy byl v klášterním křídle směřujícím do Solné ulice otevřen výtvarný odbor Lidové školy umění.<sup>3</sup> Znamená to, že otevření Domu umění proběhlo v ještě stavebně nedokončeném komplexu.

Předně je třeba zamyslet se, co samo otevření Domu umění v dané situaci města a regionální kultury znamenalo. Opava a Opavsko nikdy nebyly pro výtvarné umění zaslíbeným regionem. Nejvýznamnější jména moderní výtvarné kultury regionu, jak se formovala od konce 19. století, náležela německým nebo česko-německým výtvarníkům a pro české Slezany byl největší výtvarnickou autoritou Valentin Držkovic (1888–1969) – a je jí paradoxně stále, soudě podle pozitivního ohlasu vzpomínkové výstavy, kterou v roce 2017 uspořádala soukromá opavská galerie Hřivnáč. Jestliže u jeho díla kvantita předbílá kvalitu a až na pár děl, zasluhujících zařazení do širšího kontextu české malby prvních dvou třetin 20. století,

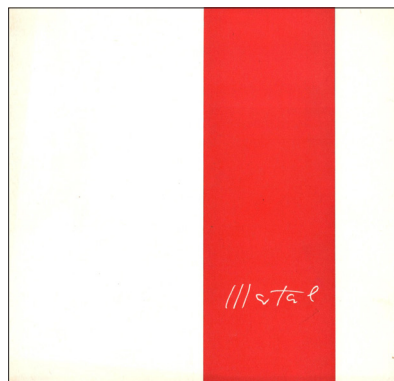
2 Obchodní a živnostenská komora byla zrušena v roce 1949.

3 Zemský archiv Opavě, fond Krajský investorský útvar Ostrava, kart. 951–953. Z dobových zpráv Emanuel Opravil – Vladimír TKÁČ, *Dům umění v Opavě*, Vlastivědné listy 2/1, 1976, s. 28–29.



jde opravdu pouze o lokální veličinu, Dům umění mohl přinést nová jména – a vskutku se tak i stalo: ukázal, že hranice umění nesledují hranice okresu Opava nebo někdejšího Slezska a že toporné, konzervativní slezanství vtělené do zadumaných Držkovicových krajin není jediným myslitelným vizuálním naplněním pojmu umění. Opavský Dům umění se stal místem setkávání se skutečným uměním, ať šlo o sochy, malbu, grafiku, užité umění, scénografii nebo ilustraci, a to navzdory povinné úlitbě místním výtvarníkům a jejich přátelům a osvětovým výstavám, které motivovaly požadavky města a stranických orgánů.

Kupodivu obrazy a kresby Valentina Držkovic se v galerijních prostorách objevily pouze jednou, a navíc až poměrně pozdě, v roce 1988, poté, co jej předběhl proskribovaný Bohumír Matal. K jeho výstavě napsal Ivan Augustin: „*V Matalových obrazech chceme návštěvníkům ukázat umění skutečně moderní a zároveň hluboce lidské, vyjadřující již před třiceti lety obavy o osud člověka ve světě přebujelém chladnou a neosobní technickou vyspělostí a nemocemi dnešního civilizačního procesu.*“<sup>4</sup> Nechce se ani věřit, že Matalova výstava byla uskutečněna v roce 1979! Dokonce i neproblematické, oficiální výstavy dětské ilustrace, spojené s udělením ceny *O paví pero*, kterou obdržel některý ze spisovatelů nebo výtvarníků věnující se tvorbě pro děti a mládež, přinášely bezrozporné umělecké hodnoty a stávaly se v suchopáru normalizačních let opravdovými svátky umění.<sup>5</sup> A byly to i další významné výstavní akce, například v roce 1984, tedy právě před čtyřiceti lety, proběhla v opavském Domě umění výstava *Sto let české dětské knihy*, na níž participovali nakladatelství Albatros, Národní galerie v Praze, Národní muzeum, Památník národního písemnictví a Ústav školských informací. Fotografie z výstavy i úvodní slovo Františka Holešovského přinesla revue *Zlatý máj*.<sup>6</sup> Dále to byly výstavy pořádané jako národní přehlídky české scénografie (v letech 1977, 1981



**Obr. 1: Obálka katalogu k výstavě B. Matala v Obecním domě v Opavě. B. Matal. Výbor z díla, Opava 1979.**

a 1989). A byly to další a další významné výstavní akce, ať u šlo o malbu (Jan Bauch, Václav Kiml), grafiku (Ladislav Čepelák), tapiserii, keramiku a další oblasti výtvarného projevu. Dramaturgie Domu umění byla výrazně nadregionální; výstavy umělců ostravského regionu byly ve znatelné menšině.

Rok 1974, kdy Dům umění začínal svou historii, je současně rokem, kdy na Sovinci založil Jindřich Štreit polooficiální *Galerie Sovinec* a kdy se v Ostravě uskutečnilo zcela neoficiální *Podzimní ostravské setkání '74*.<sup>7</sup> Oproti nim se výstavy v opavském Domě umění, jež proběhly do roku 1985, resp. do roku 1989, jeví jako reprezentace oficiální výtvarné kultury post-normalizačního Československa. Ale to platí o Antonínu Ivanském nebo o Otovi Holasovi, ovšem jen velice obtížně to může platit o Vladimíru Komárkovi (1928–2002), jež autor výstavy Ivan

4 Bohumír MATAL, *Výbor z díla, katalog výstavy*, Opava, Dům umění duben – květen 1979, nestránkováno.

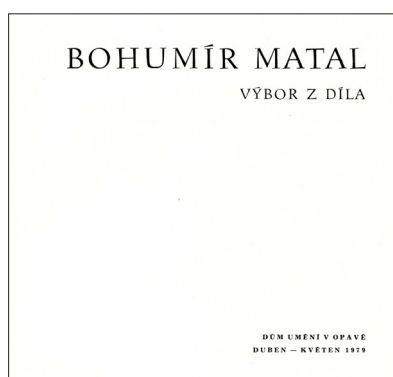
5 Anketa s udělením ceny *O paví pero* probíhala v letech 1977–1996.

6 *Sto let české dětské knihy. Vývoj a proměny její výtvarné podoby*, Zlatý máj. Časopis o dětské literatuře 28, 1984, č. 7, s. 425–428.

7 Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar DUŠKOVÁ, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 460–461.

Augustin představil na stránkách ostravské *Nové svobody* slovy: „Malíř zůstává se svým dílem raději osamocen, ale přesto není sám. Je natrvalo spjat s přírodou a domovem. [...] Nejvlastnějším motivem jeho tvorby se stalo zátiší, protože v sobě koncentruje harmonii a rovnováhu, intimitu a nepřítomnost utíkajícího času.“<sup>8</sup> Tak se o protagonistovi socialistické kultury nepíše; taková charakteristika umělecké tvorby v době, kdy byla napsána, není obvyklá! A dokonce i tehdy, kdy výstava měla reprezentovat *sovětské umění*, což se dělo v rámci oslav 65. výročí říjnové revoluce během Měsíce československo-sovětského přátelství v roce 1982,<sup>9</sup> byla to grafička Gražina Didelytė (1938–2007), jejíž díla zapůjčená ze soukromého majetku (sic!) oslovila opavské publikum – a přitom šlo o tvorbu litevské umělkyně, svým životem a tvorbou, jakkoliv moderní svým výrazem, hluboce zakořeněnou v národních tradicích, folklóru a přírodě, jež takto vyjadřovala rezistenci kultury své země vůči sovětské nadvládě.

Pohled do dramaturgie opavského Domu umění v prvních deseti, patnácti letech jeho existence ukazuje na to, čemu říkáme *šedá zóna*. Je to ona neschopnost jasně rozpoznat, zdali konkrétní dílo či celá tvorba umělce náleží oficiální reprezentaci politické reality, nebo si ji docela dobře dovedeme představit – jako v případě Vladimíra Komárka nebo Gražiny Didelytė – dejme tomu v galerii Jindřicha Štreita na Sovinci. Ale smysl neoficiálních center výtvarné (podobně jako literární, divadelní nebo hudební) kultury nespočíval ve prezentaci děl, odlišujících se od oficiálních projevů umělecké kultury. V polooficiálních či přímo neoficiálních centrech výtvarného života nešlo o to vystavovat díla podle toho, jak vypadají – byť v případě Štreitova vyhraněného kurátorského přístupu tomu tak jistě i bylo – nýbrž o to, aby korespondovala s tím, jak tato centra fungují jako místa setkávání. V tomto směru byl Dům umění v Opavě jistě vždy *chrámem umění*, oficiální institucí, byť v okresním městě, jehož exkluzivitu zvyšovaly atypické, výtvarně náročné prvky interiéru (osvětlovací tělesa Františka Víznera, mříže Alfreda Habrmanna). Není to prázdná třída ve staré budově školy, v níž Jindřich Šreit učil; není to hradní ruina ani okolní příroda.



**Obr. 2: Obálka katalogu k výstavě  
B. Matala v Obecním domě  
v Opavě.  
B. Matal. Výbor z díla, Opava 1979.**

Situace Domu umění se změnila příchodem Karoliny Hřivnáčové-Bayerové (zemřela v roce 2016), která oč jí chybělo odborné vzdělání a patřičné znalosti, o to větší cit měla pro kvalitu děl. Její éra je nejsilnější a nejvěrohodnější v celé padesátileté historii galerijního provozu především kvalitativní vyrovnaností výstav, jež zorganizovala. Avizem této dramaturgické proměny byla skvělá výstava sochařky Zdeny Fibichové, proběhlá v listopadu a prosinci roku 1986; následovaly výstavy Evy Kmentové (1989), Ivana Ouhela (1990), skupinové výstavy *Popis jednoho zápasu* (1990–1991), *Tunel* (1991), *Šedá cihla* (1991) a *Trasa* (1992) a další souborné prezentace profilových osobností české výtvarné kultury druhé poloviny 20. století (Zbyněk Sekal, Aleš Lamr, Jan Kotík, Kurt Gebauer atd.). V oněch letech skutečně mělo smysl do

8 Ian [Ivan Augustin], *K výstavě v opavském Domě umění. Z díla Vladimíra Komárka*, Nová svoboda 34, 1978, č. 137, 13. června, s. 5.

9 I. A. [Ivan AUGUSTIN], *V opavském Domě umění k významným výročím. Výstava sovětské grafiky*, Nová svoboda 38, 1982, č. 284, 30. listopadu, s. 5.

Domu umění chodit a ti, kteří tehdejší výstavy zhlédli, si je pamatují i dnes, z odstupu dvaceti, pětadvaceti let od jejich konání.

Karolina Hřivnáčová-Bayerová bohužel přesunula své aktivity do Prahy a na Opavu jí nezbývalo času. Jedno důležité upozornění: ani ona, ani její nástupce nebyli *řediteli* Domu umění, nýbrž pouze provozovali městské kulturní zařízení, jež se (po roce 1990) vylouplo z někdejší příspěvkové organizace Městský dům kultury Petra Bezruče, a postrádalo jasné postavení. Provozovatel Domu umění byl spíše kurátorem, byť toto slovo v době, o níž je řeč, ještě nemělo takovou přesnou sémantiku, nevyjadřovalo jasně socioprofesionální status, jak je tomu v současnosti, kdy kurátor stojí na stejné úrovni jako vystavující umělec.

Určité organizační vakuuum se městská reprezentace snažila vyřešit kolem roku 2000, ale ve snaze učinit potřebné vyvolaly kroky radnice rozpaky, ne-li přímo otevřenou kritiku. Přelom milénia byl pro Dům umění kritický i jinak: chyběla jasná koncepce – v době, kdy se výtvarná scéna atomizovala do navzájem nepřátelských subkultur, byla bezkonceptnost přímo atributem doby a snad je jí i dnes. Nelze nezpomenout ani na dnes již pozapomenuté intermezzo s věru velice nepovedenou rekonstrukcí objektu, při níž zanikl rajský dvůr; ani na nápad proměnit areál Domu umění v hotel. Šlo o éru, kdy funkci primátora Opavy vykonával Zbyněk Stanjura (2002–2010), éru spjatou se vznikem Opavské kulturní organizace. *De facto* šlo o obnovení příspěvkové organizace Městský dům kultury Petra Bezruče, která existovala v předlistopadovém období a po roce 1989 byla neuváženě zrušena, nicméně ostravský výtvarný kritik Martin Mikolášek tehdy napsal: „*Zrodí se tedy v Opavě nový kulturní mastodont, neorientující se v současném umění a lpící na umělcích, jejichž význam často jen o málo přesahuje hranice města? Anebo bude fungovat v centru Opavy nový lukrativní hotel?*“<sup>10</sup> Bojovnost tohoto projevu je bezesporu autentická; hovořil ovšem pouze za svou subkulturu a plamenností projevu sjednával ryze subjektivním názorům objektivní platnost, jež spojil s morálním apelem vůči oné barbarské, nekulturní většině. Každopádně snad ani nemohlo být jinak, a tak se poslední čtvrtstoletí stal Dům umění místem prezentace různých *subkultur*, navzájem inertních, tak, jak vypadá dnešní kulturní provoz: silně atomizovaný, bez výraznějších kvalitativních výkyvů, bez jasné hodnotové vertikály, bez možnosti nadhledu, srovnání, vyvození poučení a poznání.

Jistě se při příležitosti dalších jubileí Domu umění, kdy získáme přece jen větší odstup od událostí, dnes ještě příliš živých, podaří plně docenit opravdu všechny historické fáze, jimiž výstavní prostory prošly, nejen tu první, kdy Dům umění vystupoval z *šedé zóny* zajímavými výstavními projekty, ani tu druhou, kdy jeho dramaturgii ovládala polistopadové euforie, ale také tu třetí, poslední a nejdlejší kapitolu jeho historie, kterou můžeme nazvat *Dům umění v čase tekuté modernity*.

Pavel Šopák

---

10 Martin MIKOLÁŠEK, *Opavský Dům umění ohrožen? Nový kulturní mastodont na obzoru*, dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2008/8/opavsky-dum-umeni-ohrozen> [citováno ke dni 15. 7. 2024].