

Obsah

- 2 Editorial
- 3 *téma*
- 3 Ústřední Muzeologický kabinet 1955-1989
Pavel Douša
- 15 Změna koncepce Národního muzea pod vlivem Františka Palackého
Iveta Fürstová
- 22 *muzejní pedagogika*
- 22 Česká muzea pro rodinu
Jana Němečková
- 29 *materiály*
- 29 Sběrka kramářských písní v Knihovně Národního muzea
Michal Klacek
- 41 Digitalizace, muzea a financování
- 56 *výstavní kritika*
- 56 Udělej si sám. Výstava Regionálního muzea a galerie v Jičíně
Jan Dolák
- 58 *zprávy*
- 58 Reflexe konference Museums and Restitution
Žaneta Marešová
- 61 *recenze*
- 61 Simon, Nina: The Participatory Museum
Václav Rutar

Contents

- 2 Editorial
- 3 *topic*
- 3 Central Museological Cabinet 1955-1989
Pavel Douša
- 15 Changing National Museum's Programme under František Palacký's Influence
Iveta Fürstová
- 22 *museum pedagogy*
- 22 Czech Museums for Families
Jana Němečková
- 29 *materials*
- 29 Collection of printed market songs in Library of the National Museum in Prague
Michal Klacek
- 41 Digitization, Museums and Funding
- 56 *exhibition review*
- 56 Do It Yourself. Exhibition in Regional Museum and Gallery in Jičín
Jan Dolák
- 58 *news*
- 58 Conference Museums and Restitution
Žaneta Marešová
- 61 *review*
- 61 Simon, Nina: The Participatory Museum
Václav Rutar

Muzeum

Ústřední muzeologický kabinet je pojmem, který znají velmi dobře teoreticky studenti muzeologie a prakticky muzejníci, pracující v oboru před rokem 1989 (i krátce po něm). Šlo o centrální metodické pracoviště v oblasti muzejnictví a muzeologie, které působilo při Národním muzeu. Kromě hlídače ideologické čistoty (jak vyplývá z některých materiálů, ale i osobních svědectví muzejníků, kteří zažili inspekce pracovníků kabinetu), vydával i řadu publikací na tehdejší dobu velmi užitečných. Za všechny připomeňme Muzeologický slovník Josefa Beneše z roku 1978. O této bezesporu zajímavé kapitole z dějin českého muzejnictví píše Pavel Douša.

K historii muzejnictví, avšak poněkud vzdálenější, se vztahuje i článek Ivety Fürstové, která se zamýšlí nad změnou koncepce Národního muzea pod vlivem Františka Palackého. V době rekonstrukce a vytváření koncepce nových expozic

historické budovy Národního muzea stojí jistě Palackého ideje za připomenutí. Na půdě Národního muzea zůstaneme i v rámci článku Michala Klacka, zabývajícího se mimořádnou sbírkou kramářských písní.

Velkým tématem současného muzejnictví je digitalizace sbírkových fondů. Otázky související s financováním digitalizace řeší článek Digitalizace, muzea a financování.

Oproti tomu tématem ryze současným je muzejní pedagogika, jejíž situace je reflektována v článku Jany Němečkové, věnovaném vztahu českých muzeí a rodin. Nad velmi zajímavou výstavou jičínského muzea se zamýšlí Jan Dolák. A ani tentokrát jsme nezapomněli na recenzi odborného zahraničního titulu a zprávu z konference.

Redakce

Ústřední muzeologický kabinet 1955–1989

Pavel Douša

The Central Museological Cabinet – originally called The Cabinet of Museum and Regional Studies – was one of the fundamental organisational elements of Czech museum work in the 2nd half of the 20th Century. By means of it, museum structure of the Czechoslovak Socialist Republic, and primarily a hierarchy of museums were formed. The aim of this study is to document and to analyse the crucial moments in the development of the Cabinet and to invite to more extensive reflection in form of study of both history and organization of museology (and cultural politics as well) in the period of totalitarian regime in the same way as the scientific research proceeds in other post-communist countries.

Keywords: history of museums, Czech museum administration, Ministry of Culture, Cabinet of Museum and Regional Studies, Central Museological Cabinet, The National museum, museology, Czechoslovakia, cultural policy

Ústřední muzeologický kabinet – původním názvem Kabinet muzejní a vlastivědné práce – byl jedním ze základních organizačních prvků českého muzejnictví druhé poloviny 20. století. Jeho prostřednictvím byla například přímo či nepřímo vytvářena tzv. muzejní síť ČSSR, především však hierarchie muzeí. Muzeologický kabinet hrál v dějinách českého muzejnictví a muzeologie velmi významnou roli, na své zhodnocení však stále čeká. To zejména díky radikálnímu odmítnutí a vymezení se vůči veškeré jeho činnosti po roce 1989. Zpřetrhání vazeb, transformace v Muzejní informační a studijní středisko a v podstatě řízený zánik Kabinetu odpovídalo povaze doby, znamenalo však ztrátu mnohaleté dokumentační a ediční činnosti. Cílem této studie je proto dokumentovat a analyzovat základní momenty vývoje Kabinetu a vybudnout k širší reflexi v podobě studia dějin a organizace muzejnictví (potažmo kulturní politiky) v době totalitního režimu tak, jak postupuje vědecké zkoumání v ostatních postkomunistických zemích.

Kabinet muzejní a vlastivědné práce 1953–1958

Kabinet muzejní a vlastivědné práce byl zřízen na návrh vládní muzejní komise Ministerstvem kultury roku 1955 jako zvláštní oddělení Národního muzea v Praze.¹ Zřízením Kabinetu se Ministerstvo zabývalo zhruba od roku 1953. Rozhodující vliv na jeho založení měla „inspirační“ studijní cesta československé muzejní delegace do SSSR na přelomu let 1954/1955, která kromě jiného přivezla i materiály z moskevského Ústavu pro muzejní a vlastivědnou práci.² Snahy o vybudování Kabinetu se však objevovaly ještě dříve, obecně však lze konstatovat, že vzorem pro vybudování Kabinetu byl moskevský Ústav pro muzejní a vlastivědnou práci.³

Představou vládní komise pro muzejnictví, která byla v té době nejvyšším odborným orgánem pro řešení zásadních problémů muzejnictví a památkové péče, nebyla samostatná existence Kabinetu či jeho existence jako zvláštního útvaru při ministerstvu, nýbrž metodické centrum při některém ústředním

1 Směrnice pro zřízení a pracovní náplň Kabinetu muzejní a vlastivědné práce schválené vládní muzejní komisí dne 19. ledna 1955 a opatřením Ministerstva kultury č.j. 63.245/55 ze dne 8. 10. 1955. ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 4, inv. č. 22.

2 V roce 1955 přejmenován ve Vědecko-výzkumný ústav muzeologický v Moskvě. K. TUČEK: *Práce muzeí v Sovětském svazu. Praha 1956, str. 108.*

3 V. PUBAL: *Kabinet muzejní a vlastivědné práce. ČNM, 1957 (roč. 126), č. 2 s. 231.*

PhDr. Pavel Douša, Ph.D.,
Národní muzeum
ředitel Historického muzea
pavel_dousa@nm.cz

téma

4 K. ŠPÉT: *Formování a rozvoj socialistického muzejnictví ČSR. Praha 1988, s. 110.*

5 *Obecné zásady jednotné sítě a ústřední sítě zařízení, ústavů a kulturně výchovných a uměleckých institucí spadajících do oboru působnosti ministerstva kultury. (Věstník MŠ a MK ČSR, 28, seš. 3 z 20. 3. 1972.)*

6 *Statut Národního muzea v Praze ze dne 27. 4. 1964, č.j. 14430/64-ZE/2.*

7 *Návrh byl pod č. j. 12.794/53 projednán ve vládní komisi pro muzejnictví 19. 1. 1955. (ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 4, inv. č. 22.)*

8 *Ministerstvo schválilo zřízení Kabinetu pod č.j. 63.245/55 a Národnímu muzeu je intimovalo přípisem č.j. 22.901/56. (J. ŠPÉT: *Formování a rozvoj socialistického muzejnictví ČSR. Praha 1988, s. 111.*)*

9 J. TURKOVÁ: *Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze. Praha 1966, s. 3.*

10 *Směrnice MŠK ze dne 7. 3. 1956, č.j. 22901/56 pro pracovní náplň Kabinetu muzejní a vlastivědné práce. (ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 4, inv. č. 22.)*

ústavu. Jednou z možností bylo vytvoření metodického centra pro muzejnictví při Výzkumném ústavu osvětovém.⁴ Avšak zároveň se již od počátku objevovalo v návrzích i Národní muzeum. Jako důvody, proč se neuvažovalo o samostatném fungování Kabinetu, jež by převzal úkoly organizační, koordinační i odborně poradenské a metodické, ale o útvaru při ústřední instituci, byly zvýrazňovány ty, které poukazovaly na záruky, které by mohla taková instituce nabídnout. Především šlo o odborné zázemí (spolupráce se sbírkovými odděleními), především však respekt při práci v regionech, kterým Národní muzeum (dále jen NM) stále ještě disponovalo z doby činnosti pověřenců po roce 1945. V neposlední řadě se také projevila výhoda možnosti využití ekonomicko-administrativního aparátu Národního muzea.

Přesto se po celou dobu existence Kabinetu pravidelně objevovaly návrhy na jeho osamostatnění. Již v samotném návrhu je formulováno, že Kabinet měl být k Národnímu muzeu připojen pouze dočasně a později jako samostatný ústav převeden do přímého řízení ministerstva. K tomu však nikdy nedošlo. Přesto se však přímá vazba na ministerstvo postupně upevnila i formálně. V roce 1973 byl Kabinet zařazen do sítě ústředních organizací přímo řízených resortem, i když zůstal nadále včleněn do struktury Národního muzea.⁵ Ostatně i samotné postavení Kabinetu v rámci Národního muzea se v průběhu let měnilo. Z počátečního oddělení se v roce 1964 stal Kabinet samostatnou statutární složkou.⁶

Návrh a organizaci Kabinetu muzejní a vlastivědné práce zpracoval tehdejší referent Ministerstva kultury Václav

Pubal, pozdější dlouholetý ředitel Kabinetu.⁷ Ministerstvo schválilo zřízení Kabinetu 8. 10. 1955, Národnímu muzeu jej však intimovalo až přípisem ze dne 7. 3. 1956.⁸ Proto se někdy v literatuře můžeme setkat s datováním do roku 1956, který uváděli sami pracovníci Kabinetu V. Pubal a J. Turková.⁹

V představách svého tvůrce – V. Pubala – měl Kabinet vytěsnit Svaz českých muzeí. Tím, že převzal metodickou a odbornou činnost, se měla projevit nepotřebnost této spolkové organizace. Do jisté míry se mu to i podařilo a k rozpuštění Svazu dochází roku 1960. Přestože byl Kabinet svým založením úplně jinou institucí, nebylo pro obě organizace (zvláště po vydání muzejního zákona) na poli řízené kultury místo.

Svou činnost zahájil Kabinet k 1. říjnu roku 1955 se dvěma pracovníky – M. Horáčkem a K. Lamačovou. 1. dubna 1956 byl vedoucím Kabinetu jmenován V. Pubal, dosavadní pracovník Ministerstva kultury. Počet tří pracovníků (vedoucí Kabinetu, odborný pracovník a sekretářka) nemohl odpovídat koncepci a úkolům, které byly Kabinetu maximalisticky vytyčeny směrnicí Ministerstva školství a kultury z roku 1956.¹⁰ Podle ní měl Kabinet vykonávat tyto činnosti: *řešit a rozpracovávat otázky z teorie a praxe muzejní práce, vypracovávat podklady pro směrnice nebo z pověření Ministerstva kultury vydávat metodické pomůcky pro vědeckou a kulturně osvětovou práci vlastivědných muzeí, vydávat vzorové návrhy pro sestavování tematických expozic a posuzovat tematicko-expoziční plány vlastivědných muzeí před jejich schválením Ministerstvem kultury; připravovat směrnice a metodické pokyny pro soustavný rozvoj vlastivědné práce v krajích a okresech; pečovat o zvyšování politické a odborné kvalifika-*

ce pracovníků muzeí prováděním krátkodobého i dlouhodobého školení muzejních pracovníků a vlastivědných pracovníků, přípravou materiálů pro ústřední a krajské semináře, zajišťováním doškolování mladých vědeckých i odborných pracovníků ve vzorných muzejních ústavech, přípravou učebních textů pro vědeckoosvětový obor osvětových škol, zajišťováním podkladů pro brigády, které z pověření Ministerstva kultury budou vysílány na pomoc vybraným muzeím nebo prováděním konzultace z oboru muzeologie; zajišťovat vzájemnou spolupráci a pomoc vědeckých ústavů a muzeí, zajišťovat spolupráci s masovými organizacemi a školami; provádět a zajišťovat muzeologickou dokumentaci, zvláště z muzejní práce SSSR a lidových demokracií, zajišťovat její využití a popularizovat všemi prostředky významné úkoly muzeí; hodnotit a zpracovávat evidenci a statistiku všech muzeí v souborné zprávě; soustavně shromažďovat všechen dostupný materiál i zkušenosti ke kolektivnímu zpracování podrobné i instrukativní učebnice muzeologie, zaměřené zejména k potřebě pracovníků okresních a krajských vlastivědných muzeí.

Prvotní činnost Kabinetu zdaleka nenaplňovala všechny body směrnic, některé byly opomíjeny zcela. Například program podpory vlastivědné práce a regionálního bádání měl ráz opravdu pouze proklamativní. Jedinou oblastí, které se z této oblasti dostalo pozornosti, bylo kronikářství. Dělo se tak především díky osobě V. Pubala. Metodika kronikářství byla do náplně práce Kabinetu přijata roku 1959. Na tuto činnost byla do Kabinetu přijata prom. historička Jana Turková.¹¹

Směrnice o Kabinetu z roku 1956 vyjadřovala obecné představy o činnosti Kabinetu a potažmo i o systému československého muzejnictví. Jakými nástroji a

postupy má být cílů dosaženo, nebylo však zřejmé. Samotné vymezení působnosti Kabinetu nebylo stálé a definitivní, v průběhu let se měnilo. Změna pracovní náplně z roku 1973, která se měla při zachování dokumentační, školící a inspekční funkce více posunout k muzeologii, se odrazila i ve změně názvu pracoviště na Ústřední muzeologický kabinet.

Kabinet byl koordinačním, dokumentačním i metodickým centrem především pro vlastivědná muzea na úrovni okresních a městských. Pro velká muzea s dostatečným počtem odborných pracovníků nemohl být Kabinet odpovídajícím partnerem. Proto se na úrovni muzeí krajských a ústředních jeho činnost soustředila především do roviny dokumentační. Jeho aktivita mezi většími muzei se zaměřila spíše na nepopulární kontrolní a inspekční činnost. V šedesátých letech je navíc dobudována síť krajských muzeí, která začínají rozvíjet vlastní metodickou činnost.

Je nutné zdůraznit, že díky Kabinetu se během třiceti let podařilo alespoň částečně zmenšit disproporce, které panovaly mezi muzei ústředně řízenými a drobnými vlastivědnými muzei. Šlo především o oblast odborné správy sbírek a péči o ně.

Činnost Kabinetu lze v této době rozdělit do tří základních okruhů. Prvním okruhem byla organizační a metodická činnost. Pod ní se dá zařadit veškerá přímá i nepřímá metodická pomoc muzeím, založená především na přípravě směrnic a vydávání metodických pokynů. V této rovině Kabinet sloužil jako ideologický nástroj totalitního režimu s řízenou kulturou. Druhým okruhem činnosti bylo vzdělávání muzejních pracovníků a třetím činnost vydavatelská.

11 V. PUBAL: *Kabinet muzejní a vlastivědné práce. ČNM, 1960 (roč. 129), č. 1, s. 109.*

Jedním ze zásadních momentů, ovlivňujících formování celkového pojetí muzejnictví, byla příprava podkladů pro zásadní koncepční materiály, popř. normativní opatření, jež pak vycházely pod hlavičkou ministerstva. Kabinet se podílel na přípravě zákona o muzeích a galeriích z roku 1959 i pozdějších dokumentů vytyčujících trendy oboru, svázané totalitním režimem. Zejména máme na mysli Zásady rozvoje českého muzejnictví z roku 1972. Kabinet dále pro ministerstvo připravoval prognostické materiály různého charakteru a hloubky.

V počátcích své existence se Kabinet zaměřoval především na zpracovávání a vydávání metodických materiálů pro evidenci a ochranu sbírek, směrnic pro výstavní a osvětovou činnost vlastivědných muzeí a k provádění vlastivědné práce, péči o školení muzejních a vlastivědných pracovníků a hodnocení tematicko-expozičních plánů muzejních výstav. Kabinet prováděl dokumentaci muzeologické literatury a článků, kdy vznikl bohatý výstřížkový archiv. Dále zpracovával statistické výkazy muzeí, které jsou významným pramenem pro studium organizace muzeí druhé poloviny 20. století. Od svého počátku se zaměřoval na analýzu práce vlastivědných muzeí a metodiku spolupráce muzeí se školami. Významným momentem jeho činnosti byla tvorba muzeologické knihovny.¹²

Ihned od roku 1956 začal Kabinet s bibliografickým zpracováváním muzeologické literatury (články i monografie z let 1905–1941).¹³ V roce 1957 začal Kabinet ve spolupráci se Společností Národního muzea vydávat muzeologický bulletin „Muzejní práce“ jako studijní, metodický a informační materiál. Téhož roku začal Kabinet připravovat čtrnácti-

denní kurz pro přírodovědecké preparátory, který byl jeho prvním počinem na poli organizace a odborného zajištění ústředních seminářů pro muzejní pracovníky. Léta 1956–1959 jsou ale především naplněna spoluprací na přípravě zákona o muzeích a galeriích. Po zrušení Svazu českých muzeí byl Kabinet v roce 1960 pověřen pořádáním odborných seminářů a porad muzejních pracovníků. Zároveň zajišťoval činnost odborných komisí Ústřední muzejní rady, které při něm pracovaly.

Můžeme tedy shrnout, že v prvních letech své existence se Kabinet zaměřil především na organizační, kontrolní, dokumentační a ediční činnost. Vědeckovýzkumná práce v oblasti muzeologie či spolupráce se zahraničím byla zahájena až na počátku šedesátých let i v souvislosti s navýšením počtu odborných pracovníků a uvolněním společenské atmosféry. Ostatně ani samotná muzea neměla v prvních letech ke Kabinetu důvěru a zpočátku se na něj obracela pouze minimálně.¹⁴

Klíčovou osobností, která se o vznik Kabinetu a zároveň o zánik Svazu českých muzeí nejvíce přičinila, byl V. Pubal. Ten se svou činností významně podílel na formování charakteru československého muzejnictví. Umožňovala mu to nejen pozice ředitele Kabinetu a předsedy Ústřední muzejní rady, ale také vysoké stranické funkce: V. Pubal byl předsedou Českého odborového svazu pracovníků umění, kultury a společenských organizací.

V. Pubal se narodil roku 1913 v Mělníku. Na filosofické fakultě Karlovy univerzity studoval obor dějepis-francouzština. K tomu také navštěvoval přednášky z archivnictví a knihovnictví. Jeho učitelem byl Bedřich Mendl a pod jeho

12 ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 1, inv. č. 1.

13 V. PUBAL: *Kabinet muzejní a vlastivědné práce*. ČNM, 1957 (roč. 126), č. 2, s. 231.

14 ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 1, inv. č. 2.

vlivem se Pubal zaměřil na hospodářské dějiny, konkrétně pak dějiny vinařství. Z nejasných příčin však studium nedokončil a posléze pracoval jako archivář v rodném Mělníce. Po skončení druhé světové války vystřídal několik funkcí v městských a okresních politických a kulturních orgánech. Nejpozději od roku 1953 pracoval jako referent na úseku muzeí na ministerstvu školství a osvěty. Zde měl příležitost ovlivnit výstavbu a přestavbu muzejní sítě, resp. přechod muzeí pod správu národních výborů a rušení muzejních spolků. Roku 1956 odešel na místo ředitele Kabinetu muzejní a vlastivědné práce při NM, který řídil až do roku 1980. Zde se podílel především na vybudování časopisu *Muzejní a vlastivědná práce* a zabýval se organizací a metodikou kronikářství. Pubal v roce 1958 vystřídal K. Tučka ve funkci jednatele Svazu českých muzeí. Jeho hlavní náplní však byla likvidace této organizace, o kterou delší čas usiloval. V šedesátých letech se Pubal zapojil do činnosti ICOM, nikoliv však tak výrazně jako Jelínek, Beneš či Kuba. Byl členem čs. národního výboru a mezinárodního výboru pro dokumentaci této organizace. Podílel se na činnosti čs. komise pro spolupráci s UNESCO. Jako předseda Společnosti Husova muzea připravil na konci sedmdesátých let koncepci rekonstrukce Husova domu v Kostnici, vybudování expozice a dalšího využití této kulturní památky.

Kabinet muzejní a vlastivědné práce 1959–1968

Po prvních letech především organizační činnosti zahájil Kabinet muzejní a vlastivědné práce vlastní výzkumnou činnost. V šedesátých letech šlo především o dva nosné projekty. V prvé řadě šlo o výzkum návštěvnosti muzeí, který

byl koordinován R. Sukem.¹⁵ Druhým projektem bylo rozpracování metodiky spolupráce muzeí a škol, kterou zaštiťoval J. Špét. Většina pracovníků Kabinetu se zároveň podílela na výuce dvouletého pomaturitního studia muzejnictví při Střední knihovnické škole v Praze, které probíhalo v letech 1964–1966 a 1967–1969. Na konci šedesátých let se pak rozvíjí práce na zpracování bibliografií.

Roku 1963 byla změněna organizační struktura Kabinetu. Obsazena byla třemi novými místy a počet pracovníků – stále pod vedením V. Pubala – se rozrostl na deset.¹⁶ Kabinet byl rozdělen na dvě oddělení, a to na Oddělení odborně poradenské a inspekční a Oddělení výzkumné a dokumentační. Vedoucím oddělení odborně poradenského a inspekčního byl E. Schneider, vedoucím oddělení výzkumného a dokumentačního¹⁷ J. Špét. Po krátkém počátečním pobytu v hlavní budově na Václavském náměstí byl Kabinet jako dislokované pracoviště Národního muzea přemístěn na Malou Stranu (ulice U Lužického semináře 13).

Roku 1961 by výnosem MŠK Kabinet pověřen ústřední odborně poradenskou činností v oboru kronikářství.¹⁸ O dva roky později se v něm vytvořilo místo odborného pracovníka pro kronikářství a regionální vlastivědnou práci. Zřízen byl také Ústřední poradní sbor pro kronikářství, který usměrňoval práci krajských metodiků pro kronikářství, připravoval koncepční materiály a organizačně zajišťoval celonárodní kronikářské soutěže. Kabinet v roce 1964 vydal základní příručku *Píšeme kroniku*.¹⁹ Zároveň začal provádět ústřední evidenci kronik a vydávat metodické listy pro kronikáře.

15 R. SUK: *Výzkum návštěvnosti muzeí. I-III, Praha 1966, 1968, 1970.*

16 *V době největšího personálního rozmachu pracovalo v Kabinetu 13 odborných pracovníků. V letech 1955–1989 pracovali v Kabinetu jako odborní pracovníci či dokumentátoři: Antonín Luboš, Aron Jiří, Bartůšek Václav, Bínová Zdeňka, Burdková Hana, Čácký Josef, Ditmar Vladimír, Duda Zbyněk, Farion Roman, Fichtnerová, Jitka, Filipová Emílie, Grulich Tomáš, Grulichová Jana, Horáček Miroslav, Hynčáková Františka, Jiříčný Josef, Jougllová Jana, Kalivoda Karel, Kellnerová/Valková Sonja, Klaban Pavel, Klas Vojtěch, Klik Josef, Košutová Augusta, Kouba Jaromír, Kuželka Vítězslav, Lamačová Květuše, Lankašová Monika, Martinec Vladimír, Masná Blanka, Mašek Antonín, Maxová Helena, Mezera Petr, Petříková Jana, Píchová Věra, Pubal Václav, Pýchová Jiřina, Rak Jiří, Rybánský Augustin, Řezníčková Věra, Schneider Evžen, Slaviček Jan, Streit Vincenc, Suk Riša, Šimková Marta, Šlégrová Eva, Špét Jiří, Štěpánková Zdena, Švec Luboš, Táborský Jan, Těšitelová Helena, Turková Jana, Ujčík Josef, Urbánek Bohuslav, Vakermanová Zuzana, Vaněčková Zdenka, Velhartický Quido, Weinfurterová Hana, Ziebiker Ladislav, Zgafas Ilias, Žalman Jiří*

17 *V roce 1974 se přejmenovalo na oddělení muzeologické.*

18 ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 11, inv. č. 351.

19 A. ROBEK – V. PUBAL: *Píšeme kroniku. Praha 1964.*

20 J. ŠPĚT: *Československá muzea. Praha 1970.*

21 *Komise etnografická (založena 1960), Komise konzervátorů (1960), Komise pro správu a evidenci muzejních sbírek (1959), Komise přírodovědná (1961, v roce 1962 rozdělena na komisi botanickou, zoologickou, mineralogicko-petrografickou a geologickou), Komise pro období dělnického hnutí a výstavby socialismu (1962), Komise pro literární a hudební muzea a památníky (1962), Komise pro vlastivědnou práci a kronikářství (1962), Komise pro muzejní výstavnictví (1962), Komise pro regionální muzea (1964), Komise pro dějiny kapitalismu a současnosti (1964, znovu obnovena 1973 pod názvem Komise novějších dějin a současnosti v muzeích), Komise pro výzkum spolupráce školy a muzea (1968), Komise pro ochranu a bezpečnost sbírek (1969), Komise preparátorů (1970), Komise archeologická (1973), Komise numismatická (1974), Komise muzejních knihovníků (1976), Komise metodiků krajských muzeí (1979), Komise pro umělecko-historické sbírky v muzeích (1985), Komise pro zájmovou činnost muzeí (1988).*

22 *Např. Pracovní skupina archeologů (1973–1974), Prognostická skupina (1979), Pracovní skupina pro vlastivědná muzea a regionální práci (1989).*

Kabinet se způsobem sobě vlastním snažil popularizovat muzejnictví pomocí výstav o muzejní práci. K takovým patřila výstava z roku 1964 „Zachováme je dalším generacím“, instalovaná v Národním muzeu, která měla prezentovat metody a výsledky konzervátorské činnosti v muzeích. V roce 1965 uspořádal Kabinet výstavu pod názvem „Československá muzea 1945–1965“. Podobná výstava následovala v roce 1970: „Československá muzea“. Ta měla na rozdíl od předchozí, která měla ráz ryze informativní, již komplexně dokumentovat vývoj muzejnictví v ČSSR od roku 1945. K výstavě byl Národním muzeem připraven i katalog.²⁰ Obě výstavy byly upraveny i do cizojazyčných mutací a ve spolupráci s čs. kulturními středisky realizovány v Německé demokratické republice, Polsku, Maďarsku a Bulharsku.

V polovině šedesátých let přešly do přímého řízení Kabinetu odborné komise pracující pod Ústřední muzejní radou. Komise postupem času vznikly pro všechny obory zastoupené v muzeích. Vedle komisí tematicky zaměřených k profilu sbírkových fondů fungovaly však i komise průřezové, orientované jak k problematice péče o sbírky, tak i do sféry ostatních muzejních funkcí. Některé komise se staly významnými činiteli v rozvoji svého oboru v rámci muzejní práce, u jiných došlo pouze k založení a svou činnost nerozvinuly vůbec.²¹ V polovině osmdesátých let pak existovalo třináct odborných komisí. Komise společně s Kabinetem pořádaly konzultační dny nebo semináře k novým poznatkům muzejní práce příslušného oboru, prováděly rozbory činnosti muzeí, navrhovaly přirozené sběrné oblasti pro muzea i specializaci muzeí v rámci budování celostátní sítě

muzeí. Především se podílely na zpracování různých metodických pokynů. Podle data vzniku komisí si můžeme udělat představu, jaký úkol byl v tom kterém období pro organizátory čs. muzejnictví prioritní. Podobné komise (podle aktivity příslušného KNV) pracovaly i v krajském měřítku. V letech 1989–1991 byly odborné komise Ústředního muzeologického kabinetu transformovány v oborové sekce Asociace muzeí a galerií ČR.

Mimo komise se muzejníci scházeli na tzv. koordinačních poradách vedoucích úseků ústředních a krajských muzeí (např. úsek výstavní, kulturně-výchovný, ekonomický atd.). V osmdesátých letech se pak rozšířila praxe vytvářet z muzejních pracovníků tzv. pracovní skupiny²² dočasně sestavené k bezprostřednímu řešení problému.

Ediční činnost Muzeologického kabinetu

Díky Kabinetu byl položen základ odborné muzeologické literatury, jež před jeho vznikem byla velmi chudá a roztroušená většinou jen po časopisech. Ediční činnost Kabinetu však nebyla doposud zdokumentována a zanalyzována. Některé tituly jsou od šedesátých let registrovány v rubrice *Muzea vydala* v časopise *Muzejní a vlastivědná práce* a v příslušných svazcích *Bibliografie muzeologické literatury*.

V roce 1957 začal Kabinet ve spolupráci se Společností Národního muzea v Praze vydávat muzeologický bulletin **Muzejní práce** jako studijní, metodický a informační materiál pro oblast muzejnictví. Jako odborně poradenský materiál byl určen muzeím a odborům školství a kultury KNV a ONV. První tři svazky (v letech 1957–1958) byly vydány jako rozmnožovaný materiál fotografickou

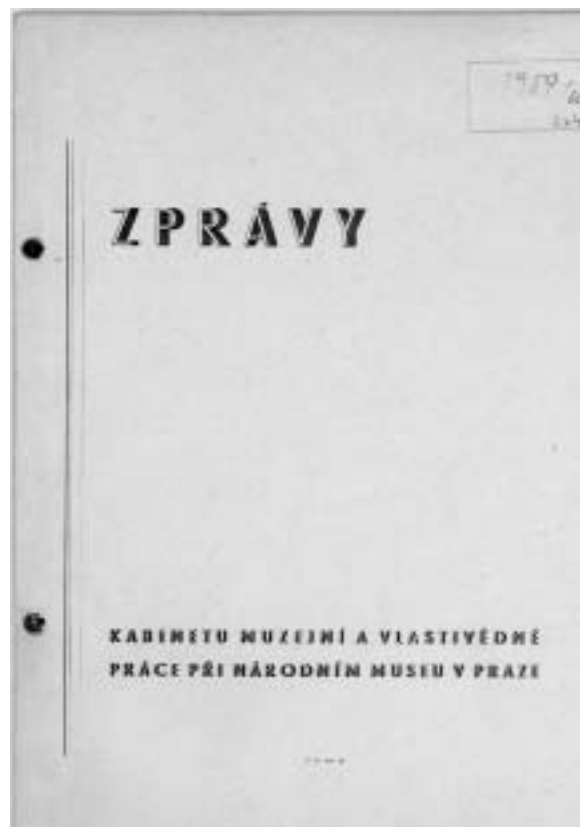
cestou v tiskárně Společnosti Národního muzea v Praze a byly redigovány jako sborníky k hlavním problémům muzejní činnosti. Významným počinem bylo, že zde vycházela i bibliografie zahraniční literatury. Aby se odlišila od časopisu *Muzejní a vlastivědná práce*, vycházela od roku 1963 edice pod názvem **Knižnice Muzejní práce**. Náklad byl upravován podle potřeby, např. svazek *Kroniky a kronikáři* od V. Pubala vyšel ve vysokém nákladu až 5000 výtisků. Kabinet muzejní a vlastivědné práce považoval tuto edici za reprezentativní a jednotlivá čísla zasílal dokonce i Kongresové knihovně ve Washingtonu.²³ Posledním svazkem edice byla v listopadu 1989 (s vročením do roku 1988) vytisknutá publikace J. Špěta *Formování a rozvoj socialistického muzejnictví v ČSR*. Ta však nebyla nikdy (vzhledem k politickým událostem) Národním muzeem distribuována a zachránilo se jen několik výtisků.

V letech 1959–1962 vycházely **Zprávy Kabinetu muzejní a vlastivědné práce**. Plnily funkci muzejního časopisu, který v té době nebyl v českých zemích samostatně vydáván a jehož úkoly suploval *Časopis Národního muzea*. Zprávy vycházely pro vnitřní potřebu muzeí a vlastivědného hnutí v nepravidelných termínech²⁴ od roku 1959. První čísla byla vydána ještě ve spolupráci se Svazem českých muzeí. Zprávy měly nahradit *Oběžníky Svazu českých muzeí* a přebíraly jeden z úkolů edice *Muzejní práce*, která doposud na svých stránkách informovala o aktuálních problémech muzejní a vlastivědné práce.

Zprávy obsahovaly pravidelné rubriky jako *hlavní úkoly muzejní a vlastivědné práce*, *z činnosti našich muzeí*, *z vlastivědného hnutí*, *z nové muzejní a vlastivědné literatury*, *hodnocení muzejních expozic*

a výstav, organizační zprávy. Měly především informovat o aktuálním dění v oboru, tedy o seminářích, nových muzeích, expozicích a výstavách či literatuře. Vycházely v nákladu 600 výtisků a byly zdarma rozesílány všem odborům školství a kultury krajských a okresních národních výborů a všem muzeím. Od roku 1963 byly nahrazeny čtyřikrát ročně vycházejícím časopisem *Muzejní a vlastivědná práce*.

Muzejní a vlastivědná práce (MVP) vznikla násilnou přeměnou a zneužitím *Časopisu přátel starožitností*. Vedení redakční rady převzal po Fr. Roubíkovi sám V. Pubal. MVP vycházela ve spolupráci s nakladatelství Orbis v nákladu asi 2000 výtisků. Spolu s časopisem převzal totiž Kabinet i jeho dosavadní – poměrně rozsáhlou – odběratelskou základnu, tvořenou převážně historiky a vlastivědnými pracovníky z regionů. Na druhou stranu musel tuto skutečnost při redakční práci respektovat. V průběhu několika let muzejní a muzeologická tematika v časopise výrazně převládla nad otázkami vlastivědnými. Ty se omezily jen na oblast kronikářství, případně metodologické problémy vlastivědné práce. Časopis se začal zabývat teoretickými i praktickými muzeologickými otázkami ve všech oblastech muzejní činnosti a přinášel výsledky regionálního bádání. Své místo zde našly bibliografie vlastivědné (zveřejňována od roku 1957) a muzeologické literatury. Až na léta 1968–1971 vychází časopis pod



Zprávy Kabinetu muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze. Praha 1959

23 ANM, f. RNM-ÚMK, kart. č. 9, inv. č. 323.

24 *Zprávy KMVP* vycházely třikrát do roka. Jen v roce 1959 vyšla čtyři čísla.

**PROBLÉMY
SOUDOBÉ
DOKUMENTACE**

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

25 J. ŠPĚT: *Bibliographia museologica 1818–1967. Stopadesát let české muzeologie. Praha 1968.*

pozměněným názvem pravidelně doposud. Jeho vydavatelem je Národní muzeum.

Od roku 1961 vydává Kabinet **Informace**. Šlo o rozmnožovaný informační materiál o několika stranách k aktuálním problémům muzejní a vlastivědné práce. Téměř vždy vycházel monotematicky zaměřený

nebo v něm byly zveřejňovány metodické pokyny, směrnice či nařízení Ministerstva školství a kultury. V nákladu 200–400 výtisků Informace nepravidelně vycházely až do roku 1992.

Metodické listy Kabinetu muzejní a vlastivědné práce vycházely od roku 1962 do roku 1986. Již název vypovídá, že šlo o edici muzeologických textů, které měly napomoci muzejní práci.

V letech 1962–1968 se KMVP podílel na vydání sedmi svazků (za léta 1960–1966) **Výberové bibliografie zahraničnej muzeologickej literatúry**. Další svazky již vydával Muzeologický kabinet v Bratislavě (později Ústředná správa múzeí a galérií v Bratislavě) samostatně.

Úctyhodným výkonem byla práce J. Špěta, který v rámci Kabinetu začal od roku 1965 vydávat souběžnou **Bibliografii muzeologické literatury**. Ta registrovala odbornou domácí produkci i nejdůležitější zprávy o muzeích v časopisech a novinách. Vydávání soustavně specializované muzeologické bibliografie bylo činem průkopnickým, a to i z hlediska mezinárodního, stejně jako zpracování

obsáhlého retrospektivního soupisu **Bibliographia museologica 1818–1967**²⁵, které vyšlo k výročí československého muzejnictví. Od konce sedmdesátých let, kdy J. Špět přechází z KMVP na ministerstvo, zaštitila vydávání bibliografie další pracovnice KMVP J. Turková. Československo si vydáváním muzeologických bibliografií vydobylo určité světové renomé, vždyť v letech 1969–1980 vydávalo ve spolupráci s dokumentačním centrem UNESCO-ICOM (Centre de Documentation muséographique UNESCO-ICOM) mezinárodní bibliografii *Bibliographie muséologique internationale* ICOM.

Ústřední muzeologický kabinet 1968–1989

Kabinet muzejní a vlastivědné práce změnil v roce 1969 svůj název na Muzeologický kabinet. V roce 1973, v souvislosti s vyhlášením sítě ústředních muzeí, do které byl Kabinet zařazen, došlo k další úpravě názvu na Ústřední muzeologický kabinet. Doplňme, že pro galerie plnil úkol dokumentačního a metodického centra metodický útvar Národní galerie. Podle nového statutu byl Kabinet rozdělen na dvě oddělení:

Muzeologické oddělení, původně nazývané výzkumné a dokumentační, provádělo vědeckovýzkumnou, expertizní a rozborovou činnost v oblasti muzejnictví a zajišťovalo k tomu příslušnou dokumentaci. Řešilo problémy péče o muzejní sbírky z hlediska jejich správy, evidence a ochrany a poskytovalo pomoc muzeím při zajišťování jejich sbírkotvorné činnosti. Dále formou seminářů a konzultačních dnů zajišťovalo „politickou výchovu“ a odborný růst pracovníků muzeí. K muzeologickému oddělení byl organizačně přičleněn do-

kumentační a ediční referát, který vedl odbornou knihovnu, shromažďoval dokumentační materiály, zpracovával bibliografii a zajišťoval ediční činnost ÚMK. Vedoucím oddělení byl J. Špět, kterého po jeho odchodu na ministerstvo vystřídala F. Hyndráková a po ní J. Turková.

Druhé oddělení – **Oddělení odborně poradenské a inspekční** – poskytovalo pod vedením F. Hyndrákové „odborně poradenskou a metodickou pomoc“ muzeím a národním výborům, zejména v oblasti řízení, organizace a vnitřní činnosti muzeí. Šlo o oddělení, které v muzeích z pověření MK provádělo ideologické inspekce. Sledovalo „kulturně výchovnou a zájmovou činnost“ muzeí, problematiku muzejního výstavnictví, metodicky a odborně zajišťovalo oblast kronikářství a činnost muzejních pracovišť na úseku přírodních věd.

V roce 1982 bylo v Kabinetu vytvořeno třetí pracoviště – **Dokumentační a ediční oddělení**.

Do období let 1969–1989 vstupoval Kabinet s 13 pracovníky. V roce 1980 vystřídala V. Pubala ve vedení F. Hyndráková, která zastávala funkci ředitelky Kabinetu do září 1989, kdy byl ředitelem jmenován R. Suk. S nástupem nové ředitelky se proměňuje charakter pracoviště. Důraz je kladen na inspekční činnost a v tomto období trpí pracoviště absencí jasné koncepce a pohybuje se za zenitem své činnosti.

S dobudováním struktury krajských muzeí v šedesátých letech přešla část úkolů Kabinetu na krajská muzea. Ta mohla začít rozvíjet i metodickou činnost v okruhu své působnosti. Tím se stal Kabinet „ústředním“ pracovištěm nikoli jen podle jména, nýbrž i fakticky. Meto-

dika, řízení a kontrola práce krajských metodiků a sjednocování, především pak násilné usměrňování muzejní práce začalo tvořit podstatnou složku programu Kabinetu. Kabinet se významnou měrou podílel při strukturálním dotváření jednotné sítě muzeí, formování jejich profílance, oborového zaměření i specializace.

S příslušnými národními výbory v podstatě řídil vznik a zánik jednotlivých muzeí v okresech. Z pověření ministerstva a „na žádost“ příslušných KNV prováděl kontrolní a inspekční činnost.²⁶ V roce 1972 Kabinet v podstatě připravil dokument Ministerstva kultury: *Zásady rozvoje českého muzejnictví*.

V letech 1978–1980 zajišťoval Kabinet z pověření MZV ČSR a dalších institucí a ve spolupráci s Art Centrem rekonstrukci a otevření Husova domu v Kostnici. Více než Kabinet jako celek však rekonstrukci organizoval jeho ředitel V. Pubal, který se stal předsedou Společnosti Husova muzea v Praze.²⁷ Husův dům byl slavnostně otevřen za účasti čs. delegace vedené ministrem kultury ČSR M. Klusákem dne 6. 7. 1980.²⁸

V roce 1979 se Kabinet pokusil zcela osamostatnit a předložil ministerstvu návrh koncepce budoucího Muzeologického ústavu jako samostatné instituce přímo řízené MK. Ke zřízení takového ústavu však nikdy nedošlo. Roku 1982 se Kabinet stal v systému nově vytvořené informační soustavy oborovým informačním střediskem (OBIS) pro muzej-



Metodický list. Muzea a socialistická zákonnost. Ústřední muzeologický kabinet. Praha 1983

26 J. ŠPĚT: *Třicetiletý podíl Ústředního muzeologického kabinetu na formování a rozvoji socialistického muzejnictví. MVP, 1985 (roč. 23), č. 4, s. 198.*

27 ANM, f. RNM-MISS, kart. č. 61.

28 I. ZGAFAS: *Zpráva o činnosti ÚMK. ČNM, 1981 (roč. 150), č. 1-2, s. 115.*

nictví. Jeho pověření tímto úkolem (v rámci Národního muzea) vyplynulo z předchozí dokumentační činnosti, jež byla v Kabinetu už od jeho zrodu průběžně a soustavně zajišťována. K sledovaným okruhům patřila především evidence muzejních pracovníků v českých zemích, shromažďování a vyhodnocování ročních výkazů o činnosti muzeí, soustředování údajů o muzejních výstavách a expozicích, včetně dokladové dokumentace, zejména fotografické, zpracovávání přehledů o kronikách, popř. kronikářích, i získávání dalších informací o stavu muzeí a dílčích výsledcích jejich práce.²⁹ V rámci krajských muzeí pak byla v rámci systému budována tzv. Základní informační střediska (ZIS), na jejichž budování se OBIS Národního muzea v letech 1981–1985 soustředilo především.

V letech 1982–1983 bylo v Kabinetu vybudováno **Koordináční a informační centrum pro muzejní výstavnictví**. Záměr vytvořit v Kabinetu pracoviště, jež by se teoreticky i experimentálně zabývalo specifikou muzejní prezentace, byl již v původním programu Kabinetu. Na sklonku šedesátých let v něm např. krátce pracoval i specialista pro tyto otázky arch. V. Jiříčný. Kabinet sám připravil i experimentální výstavu jihočeského malíře „Václav Šebele svědectví“, realizovanou v píseckém muzeu, která měla sledovat některé aspekty vztahu expozice k návštěvníkovi, a průběžně usiloval o systematizaci funkčního místa odborníka na muzejní výstavnictví.³⁰ Myšlenku koordináčního centra se však nepodařilo v předpokládaném pojetí nikdy realizovat.

Zvýšená pozornost byla ale nadále věnována oblasti kronikářství. Ta sice spadala do kompetence národních výborů, ale muzea byla pověřena metodickou

a poradenskou činností. Ústředním metodickým centrem pak byl Kabinet, který kromě vydávání metodických příruček a zpracování statistik z této oblasti vyhlašoval celostátní soutěže kronikářů. První ročník se uskutečnil v roce 1975 k 30. výročí osvobození ČSSR. Zapojilo se do ní zhruba 20 % kronikářů, kteří měli za úkol do své kroniky zpracovat souborný zápis o vývoji obce za léta 1948–1973. Další ročníky se uskutečnily vždy po pěti letech – v roce 1980, 1985 a 1990.

Prvním úkolem Ústředního poradního sboru pro kronikářství při Kabinetu bylo zajistit „správnou“ interpretaci událostí let 1968–1969 v kronikách. Proto ihned počátkem roku 1969 vydal Ústřední muzeologický kabinet pokyny pro národní výbory a kronikáře, jak zacházet s dokumentačním materiálem ke kronice, který je veřejnoprávní a politické povahy. V roce 1971 byly vydány pokyny ke zhodnocení kronikářských záznamů za léta 1968–1969.³¹

Od sedmdesátých let se Kabinet snažil zapojit do vědeckovýzkumné činnosti. Podílel se na řešení tzv. státního plánu výzkumu – Základní teoretické a metodologické problémy výchovy a vzdělávání dospělých a v něm dílčího úkolu „Muzea v naší národní kultuře a socialistické společnosti“, který obsahoval několik výzkumných úseků: 1. průzkum a zhodnocení účasti muzeí na vzdělávání dospělých, 2. výzkum účinnosti muzejních expozic a výstav na návštěvníka muzeí a výzkum návštěvnosti muzeí a 3. zpracování vývoje čs. muzejnictví až do současnosti. Výzkum návštěvnosti muzeí byl realizovaný v letech 1972–1975. Na základě obsáhlého šetření (10 000 dotazníků) přinesl – s předem definovanou mírou objektivit – informace o profilu návštěvníků v muzeích a jejich dojmech

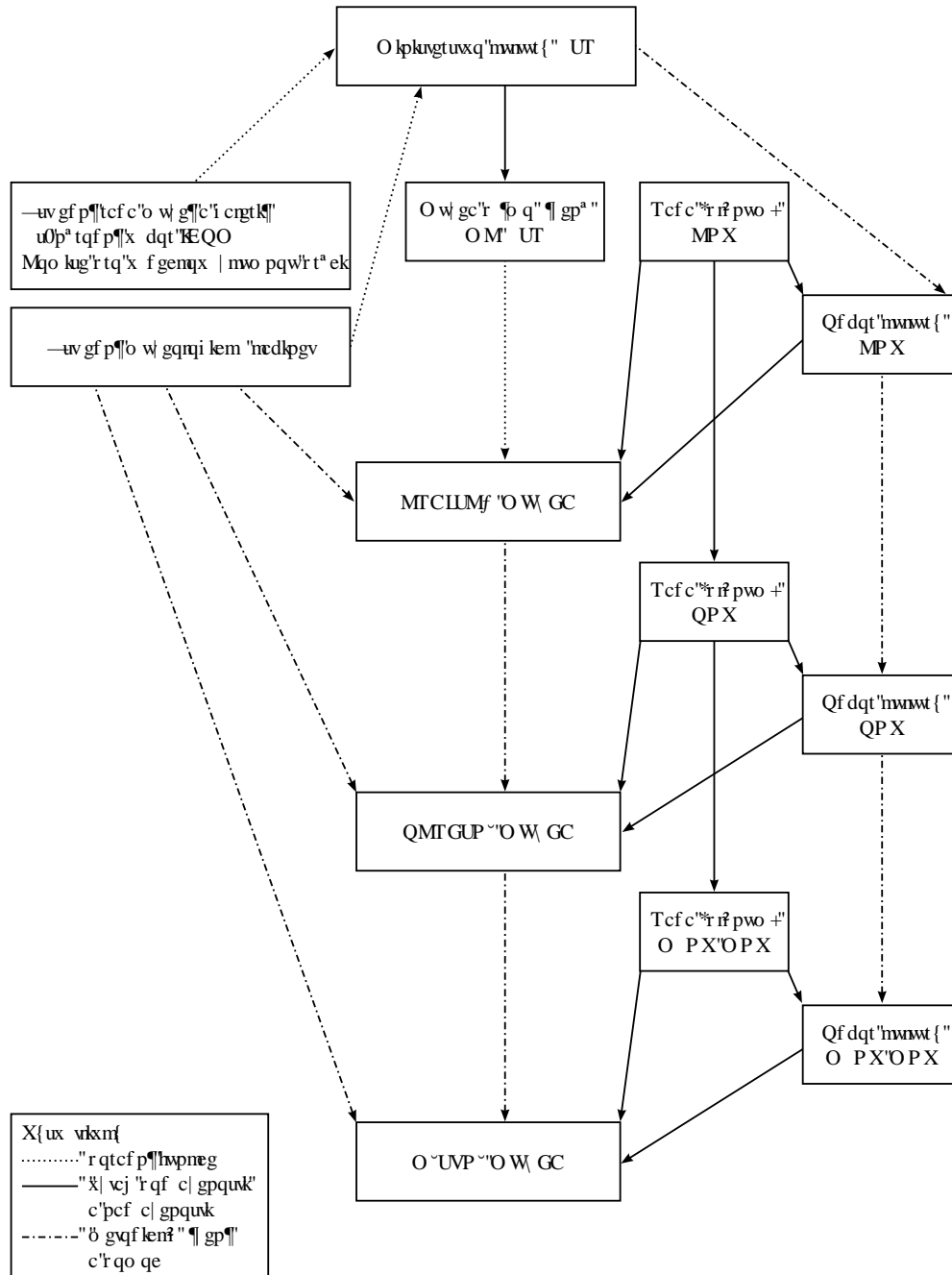
29 J. ŠPĚT: *Třicetiletý podíl Ústředního muzeologického kabinetu na formování a rozvoji socialistického muzejnictví*. MVP, 1985 (roč. 23), č. 4, s. 203.

30 Tamtéž, s. 209.

31 *Věstník ministerstva školství a ministerstva kultury ČSR*, roč. 27, seš. 7 z 20. 7. 1971.

Systém řízení muzejnictví do roku 1990

Zpracováno autorem na základě studia dobové dokumentace.



z instalací. Plně se zapojení muzeí do vědeckovýzkumných úkolů rozvinulo však až v osmdesátých letech. Kabinet se stal koordinátorem následujících resortních úkolů: Výstavba rozvinuté socialistické společnosti a její historické souvislosti – historický výzkum, Výstavba

rozvinuté socialistické společnosti a její historické souvislosti – etnografický výzkum, Současné přírodní poměry ČSSR – zoologický výzkum, Současné přírodní poměry ČSR – botanický výzkum, Současné přírodní poměry ČSR – geologický výzkum, Tvorba muzejních

výstav a expozic jako specifická forma kulturně výchovné činnosti, Racionální systém sbírkové evidence v muzeích, Fyzikální a chemické problémy ochrany a konzervace muzejních sbírek, Model výchovy a vzdělávání pracovníků muzeí, Muzeologický výkladový slovník a Výstavní vyjádření odborného tématu.

Činnost Kabinetu se zaměřila také na pořádání seminářů, porad a „soustředění“ ředitelů muzeí a celonárodních konferencí muzejních pracovníků. K pravidelným poradám svolával Kabinet ředitele krajských muzeí dvakrát ročně, „soustředění“ ředitelů všech muzeí k aktuálním otázkám muzejní práce pořádal nejméně jednou za dva roky. Dále organizoval semináře a konzultační dny pro pracovníky muzeí podle jednotlivých oborů v muzeích zastoupených. Témata seminářů byla přizpůsobována aktuálním problémům a tématům. V prvních letech převládala témata obecnějšího charakteru – principy budování expozic a výstav a jejich kulturně výchovného využívání, tvorba sbírkových fondů a základní zásady péče o sbírky, rozvíjení zájmové vlastivědné činnosti, ale i způsoby řízení a plánování, zatím co později se již semináře věnovaly otázkám specializovanějším, ať už na úseku konzervace či rozpracování dílčích problémů z hlediska jednotlivých oborů či dalších muzejních specifik, ať už šlo o muzejní výstavnictví, návštěvnost či práci se školami apod. Z oborového hlediska byla trvalá pozornost v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let věnována dokumentaci a prezentaci období současnosti, jež byla od počátku chápána jako významný politický úkol.³² Neméně závažné místo v tematické skladbě seminářů měla i periodicky opakovaná setkání k problematice spolupráce muzeí se školami a mládeží. Semináře se kona-

ly zprvu ve Zlíně, později v Teplicích. Vycházela z nich řada sborníků s názvy jako Spolupráce školy a muzea či O problematice spolupráce muzeí a galerií se školami.³³

V osmdesátých letech se rozvinula spolupráce s některými Kabinetu podobnými zahraničními institucemi. Ta spočívala především ve výměně publikací a organizaci výměnných studijních stáží. Kabinet spolupracoval především s Ústředím pro vlastivědná muzea při Ministerstvu kultury NDR, Muzeologickým centrem v Záhřebu, Ústředním institutem pro muzejnictví v Budapešti, Muzeologickým střediskem v Hyderabadu v Indii, Vědeckovýzkumným institutem kultury v Moskvě, Ústavem pro muzejnictví v Berlíně (NDR), Oddělením muzeí při Výboru pro kulturu v Sofii. Občasná korespondence probíhala dokonce s Katedrou muzeologie univerzity v Leicesteru.

Ústřední muzeologický kabinet byl jedním z hlavních nástrojů Ministerstva kultury pro otázku organizace a řízení muzeí v letech 1955–1989. Kabinet připravoval pro ministerstvo většinu materiálů k hodnocení muzeí, k zahraničním expozicím, sledoval nové expozice a výstavy a prováděl prověrky některých muzejních pracovišť, především menších vlastivědných muzeí. Sestavoval podklady k chystaným výstavám důležitých výročí (např. k 25. výročí Února), které byly první výraznou ideologickou akcí v oblasti výstavnictví po roce 1968. Velmi pozitivním přínosem byla naopak metodická pomoc při správě sbírky, dokumentační činnost, obrovská ediční činnost a spolupráce se zahraničím. Muzeologický kabinet hrál v dějinách českého muzejnictví významnou roli, která na své detailní a komplexní zhodnocení a zařazení do systému „kulturní politiky“ stále čeká.

32 J. ŠPĚT: *Třicetiletý podíl Ústředního muzeologického kabinetu na formování a rozvoji socialistického muzejnictví*. MVP, 1985 (roč. 23), č. 4, s. 201.

33 *Sborníky: Spolupráce muzeí a galerií se školami*. Praha 1965; *Problémy spolupráce muzeí se školami*. Praha 1968; *Spolupráce školy a muzea*. Praha 1971; *O problematice spolupráce muzea a školy*. Praha 1976; *Spolupráce muzeí a galerií se školami a mládeží*. Praha 1978; *O problematice spolupráce muzeí a galerií se školami*. Praha 1981.

Změna koncepce Národního muzea pod vlivem Františka Palackého

Iveta Fürstová

The aim of the contribution is to bring attention to František Palacký's share in creating the National Museum's programme. The early National Museum's focus on natural sciences, which was influenced by its founder, count Kaspar Maria von Sternberg, bowed to Palacký's historical and national concept in the 1840s. Palacký's opinions and ideas about how the National Museum should operate are compared with the contemporary museological theory and they prove the vital importance of Palacký's concept for the history of Czech administration of museums. Palacký managed to formulate the main tasks and needs of the museum. Most of his opinions and ideas are still generally valid nowadays, and what is more, they sound modern even to the contemporary expert. Palacký focussed the National Museum's attention to collection items of Czech provenance, as he tried to build museum which is national and unique. Already in his days he appreciated the expressive value of the original collection item, he was aware of the need for comprehensive museum collections, the elaborate acquisition activity and emphasized the necessity of thorough selection of exposition objects. In the newly divided collections of the National Museum, Palacký deliberately gave preference to the historical collections which had been neglected before and most departments had not existed at all. Palacký's notion about the museum's mission, as well as his elaborate concept of museum work include modern elements which in comparison with the contemporary museological theory underpin the idea that Palacký could be considered the first Czech "museologist".

Key words: National Museum, František Palacký, National Museum's programme, museological theory, collections

„Chtěl a snažil se ze všech sil, aby dosud vlastenecký ústav stal se skutečně národním, českým, aby sloužil všemu lidu.“¹

Gustav Skalský, 1949

Současná podoba českých muzeí připadá většině společnosti samozřejmě. Muzejní instituce tak, jak ji známe a jak ji můžeme vidět téměř ve všech městech České republiky, představuje návštěvníkům přírodní, historické i národopisné obrazy regionu, země či státu. Národní muzeum i ostatní česká muzea prošla od svého vzniku vývojem, na jehož počátku stála osobnost Františ-

ka Palackého, jenž stanovil hlavním posláním Národního muzea vytvořit a prezentovat „obraz vlasti“.

Vlastenecké muzeum (Vaterländisches Museum), dnes Národní muzeum v Praze², bylo založeno roku 1818 přírodovědcem a kosmopolitou hrabětem Kašparem Šternberkem, který mu postupně věnoval své rozsáhlé přírodovědné sbírky a knihovnu. Vedle Kašpara Šternberka se na vzniku Muzea podílel také František Šternberk, František Klebelsberg a nejvyšší purkrabí hrabě František Antonín Libštejnský z Kolovrat.³

1 SKALSKÝ, G. Idea národního muzea. In Národní muzeum 1818 – 1948, Praha: Národní muzeum, 1949, s. 12.

2 Karel Sklenář upozornil na problematiku českého názvu – zda se muzeum v češtině jmenovalo „vlastenecké“ nebo „vlastenské“. Sklenář se přiklání k pojmenování „vlastenské“. SKLENÁŘ, K. Obraz vlasti. Praha: Paseka, 2001, s. 75 – 79. V další prodávané literatuře je autor používán název „vlastenecké“. V této práci je pro jednodušší orientaci používáno slovo „Muzeum“. Ipozn. aut./

3 HANUŠ, J. Národní muzeum a naše obrození I., II. K stoletému jubileu založení muzea. Praha: Národní muzeum, 1921, 1923. SKLENÁŘ, K. Obraz vlasti. Praha: Paseka, 2001, s. 1 – 195. NEBESKÝ, V., B. Dějiny Muzea království českého. Praha: Museum království českého, 1868, 207 s.

Mgr. Iveta Fürstová,
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta Slezské univerzity
v Opavě
doktorandka
ivetafurstova@seznam.cz

4 *Periodizace dějin Národního muzea.* SKLENÁŘ, K. *Obraz vlasti.* Praha: Paseka, 2001, s. 402.

5 *Konkrétní podobu muzejní knihovny navrhl Josef Dobrovský, který vypracoval roku 1823 směrnice pro prvního bibliotekáře, kterým se stal Václav Hanka. Tato instrukce platila po celou dobu Šternberkova prezidentství. Ve vědecké části knihovny měla až do roku 1840 převahu přírodovědecká literatura, kde z 16 695 svazků bylo téměř 12 939 přírodovědecky zaměřených titulů. Postupně vzrůstal počet knih také ve slovanském oddělení.* HANUŠ, J. *Národní muzeum a naše obrození II.,* Praha: Národní muzeum, 1923, s. 203.; ŠVEHLA, K. *Knihovna Národního muzea.* In *150 let Národního muzea.* Praha 1968, s. 41-42.

6 MAJER, J. *Kašpar Šternberk.* Praha: Academia, 1997.; KLÁŠTERSKÝ, I. *Kašpar Šternberk a jeho koncepce Národního muzea. Dějiny věd a techniky,* 1968, roč. 1, s. 201-205.

7 *Dne 2. 1. 1827 začal vycházet německý měsíčník „Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen“ a vycházel až do konce roku 1829. Posléze byl v důsledku menšího odbytu v letech 1830 a 1831 přeměněn na čtvrtletník „Jahrbücher des böhmischen Museums für Natur- und Länderkunde, Geschichte, Kunst und Literatur“. Byly zde publikovány vědecké a učené studie, které měly za úkol reprezentovat českou vědu na domácí půdě i v zahraničí. Vedle německého časopisu začal v lednu 1827 vycházet také český muzejní časopis, jenž nesl název „Časopis Společnosti vlasteneckého Museum v Čechách“, pro který Palacký zvolil populárnější formu, aby byl obsah dostupný a srozumitelný pro široký okruh českých čtenářů. Od roku 1831 byl název zjednodušen na „Časopis českého Museum“, který jako nejstarší české periodikum vychází dodnes jako „Časopis Národního muzea“.*

Kašpar Šternberk stál v čele muzejní správy téměř dvacet let. Od počátku prosazoval vědeckou koncepci ústavu zaměřenou na přírodní vědy, která je také typická pro toto tzv. šternberské období.⁴ Muzeum v tomto období působilo jako muzeum přírodovědné, kde historické sbírky měly jen okrajový význam. Přírodovědecké zaměření Muzea se odráželo ve všech oblastech muzejní činnosti. Jednoznačně se projevovalo ve sbírkotvorném a prezentačním programu, muzejní knihovně⁵, publikační činnosti a personálním obsazení. Šternberk vybudoval z Muzea vědeckou instituci, známou svými přírodovědnými sbírkami i v zahraničí.⁶

František Palacký s koncepcí hraběte Kašpara Šternberka nesouhlasil, ale dokázal využít náklonnosti šlechtických vlastenců k uskutečnění svých snah o doplnění muzejního programu. Postupoval pomalu a diplomaticky, po jednotlivých etapách, které postupně přinášely úspěch.

Prvním krokem bylo v roce 1827 založení německého a českého muzejního časopisu s převážně společenskovo-vědním zaměřením.⁷ Muzejní časopisy posouvaly Muzeum, do té doby přírodovědecky zaměřené, o kousek blíže historickým a národním potřebám českého národa. Časopisy měly vytvořit protiváhu k došavadní převaze přírodních věd v muzejních sbírkách, knihovně i publikacích. Do té doby z velké části přírodovědné muzeum, značně ponořené do vědeckého studia a uzavřené před zájmem veřejnosti, se začalo pozvolna otevírat také společenským vědám. Už sám fakt, že se podařilo prosadit časopis vedle němčiny také v češtině, znamenal pro českou vlasteneckou inteligenci velkou naději a především možnost šířit národní myš-

lenky. Na druhé straně německý muzejní časopis měl ukázat v rámci habsburského státu i v cizině, že výsledky českého vědeckého bádání se svou kvalitou vyrovnají evropské vědě – podle slov Palackého bylo potřeba uvést „staré Čechy“ do „nové Evropy“ a zdomácnit Evropu v Čechách.⁸

Dalším krokem bylo založení Sboru pro vědecké vzdělávání české řeči a literatury a fondu Matice české v roce 1831, která měla vydávat české knihy a převzala vydávání českého muzejního časopisu.

Po smrti Kašpara Šternberka v roce 1838 stálo Muzeum na rozcestí, zda zachovat směr daný Šternberkem, nebo zvolit jinou cestu. Jednatel Muzea hrabě Josef Nostic doporučoval zachovat přírodovědné zaměření, ale zvítězila koncepce navržená Františkem Palackým, který navrhoval vytvoření historické sbírky a přemístění muzea z Hradčan. Palacký byl v roce 1841 zvolen jednatelem Muzea a po dobu deseti let pak určoval směr jeho vývoje.

Na schůzi správního výboru Muzea 20. října 1841 přednesl jednatel Palacký svou představu o poslání Muzea. Pamětní spis s názvem „O účelích vlasteneckého Museum v Čechách“⁹ představuje v dějinách Národního muzea mezník, kterým začíná tzv. období Palackého, vyznačující se všestranným rozvojem a důrazem na historické vědy.¹⁰ Novou koncepcí Muzea Palacký zveřejnil v roce 1842 v německém spise „Das vaterländische Museum in Böhmen im Jahre 1842“,¹¹ kde stručně popsal dějiny Muzea od jeho založení až do roku 1840 a nastínil budoucí rozvoj Muzea.¹²

Od uvedení Palackého koncepce do Muzea uběhlo více než 160 let a během této doby se ve druhé polovině 20. sto-

letí vydělila jako samostatný obor muzeologie, jejímž úkolem je zkoumat zákonitosti, které určují vztah člověka k realitě.¹³ Palacký neužíval pojmu muzeologie ani neznal předmět a metody této vědecké disciplíny, ale jeho názory a představy týkající se Muzea mají dodnes obecnější a širší platnost.¹⁴ Většina Palackého úvah o hlavních úkolech Muzea, sbírkovém programu a prezentaci poukazuje na jeho znalost zahraničních muzeí, kde sledoval nové přístupy k muzejní práci.¹⁵ Tyto poznatky mohl zhodnotit ve vztahu k pražskému Muzeu, s jehož vnitřním uspořádáním a stavem byl velmi dobře seznámen. Palacký pravděpodobně také znal názory svých předchůdců, kteří se věnovali hlavním úkolům zemských a vlastivědných muzeí, jako byl Christian Carl André nebo návrh Jungmannovy skupiny z roku 1818.¹⁶

Základním předpokladem fungování muzea je vymezení jeho poslání, tedy jasně formulované obsahové zaměření a cíl muzea. Palacký ve své studii „O účelích vlasteneckého Musea v Čechách“ zdůrazňuje potřebu poslání muzea slovy „*vůdčí idea musí býti základem*“.¹⁷ Palacký chápe muzeum jako instituci, která plní ve společnosti nezastupitelnou úlohu. Muzeum, podle Palackého, vykonává úkol, „*jež vyplniti není povolán mimo ně žádný jiný ústav ve vlasti*“.¹⁸ Klade důraz na unifikaci koncepce v rámci celé instituce, protože „*třebas i různé účely jednotlivě ústavu byly přede-psány, všechny přece musí nalézati sjednocení v idei vyšší, která by všechny zahrnovala*“.¹⁹ Poslání muzea by mělo být formulováno konkrétně, přesně a výstižně, aby bylo snadno pochopitelné pro pracovníky i veřejnost. Řečeno slovy Palackého, aby „*idea nebyla abstraktní, všeobecná a kolísavá, nýbrž konkrétní, živá a plod-*

ná, idea, kterou by každý mohl snadno pojati a která by v citech každého vlastence mohla najíti ohlas“.²⁰ To vše se shoduje s dnešní muzeologickou teorií o významu poslání muzea, na kterém stojí úspěšná existence každého muzea.²¹

Tyto tři požadavky uplatnil Palacký při formulaci poslání Muzea, které znělo: „*Muzeum má za úkol státi se vědeckým obrazem vlasti, představovati tedy celé Čechy v jejich universálně historickém významě, a tvořiti zrcadlo, ve kterém naše země a náš národ byl by znázorněn dle svého celého vývoje v přírodě i mravu, dějinách, umění i literatuře*“.²² Tento vědecký obraz vývoje vlasti mělo Muzeum vytvářet pomocí sbírkového fondu, který měl výstižně doložit a charakterizovat společenský vývoj v Čechách. Vytváření „obrazu vlasti“ pomocí sbírek a jejich prezentace bylo tedy podle Palackého základním posláním Muzea. Současným posláním Národního muzea je „*přispívat k rozvíjení národní identity, stejně jako vědomí příslušnosti k širšímu celku evropského a světového společenství a kultury*“.²³

Hlavním úkolem Muzea podle Palackého byla dokonalá znalost země a národa a tento úkol mělo naplňovat pomocí sbírek. Palacký stanovil zásady pro tvorbu sbírek, aby je Muzeum „*sbíralo, pořádalo, vystavovalo, zachovalo a k používání poskytovalo*“.²⁴ Vyjmenovaná kritéria pro tvorbu sbírek se rovněž shodují se současnými muzeologickými názory.²⁵

Palacký podrobil kritice Šternberkovu koncepci Muzea jako vědeckého ústavu. Vědecký výzkum měl být podle Palackého přenechán Královské české společnosti nauk²⁶ a Muzeum mělo pro tento výzkum jen shromažďovat pramenný materiál. Palackého slovy Muzeum „*netvoří vědy, nýbrž zprostředkuje ji, činí ji jen*

8 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Spisy aesthetické a literární. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 281.

9 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Spisy aesthetické a literární. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 316 – 324.

10 Periodizace dějin Národního muzea. SKLENÁŘ, K. *Obraz vlasti*. Praha: Paseka, 2001, s. 402.

11 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 299 – 324. Zde je v českém překladu otištěna většina obsahu.

12 Ještě v roce 1842 byl spis správním výborem rozeslán „*všem Čechům vynikajícím postavením i jméním, kteří nejsou posud členy [...]*“.
HANUŠ, J. *Národní museum a naše obrození II.*, Praha: Národní museum, 1923, s. 462. Tímto krokem chtěl Palacký upozornit veřejnost na činnost Muzea a rozšířit členskou základnu.

13 Předmětem poznání není muzeum ani jeho sbírky, ale hodnota skutečnosti, tzv. muzealita, která má pro společnost takový význam, že její nositele chce zachovat a uplatnit v kulturně-vědeckém procesu.

14 Srov. ŠPĚT, J. *Muzeologické názory Františka Palackého*. In *Strahovská knihovna. Sborník památníku národního písemnictví*, sv. 11. Praha: [nákl. vl.], 1976, s. 49.

15 V pamětním spise z roku 1842 Palacký zdůrazňuje evropskou péči o sbírání starých listin. „*Za důkaz slouží Rekord-Commission v Anglii nadaná tak skvělými prostředky; archeologická komise v Rusku, ministrem Guizotem ve Francii založená École des chartes, velikolepé, všemi vládami v Německu podporované snahy Společnosti pro dějzpyt německého středověku aj.*“ PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha:

Bursík a Kohout, 1903, s. 313.
Do každodenního Palacký zaznamenal, že při zahraničních cestách navštívil muzea v Římě, Florencii, Benátkách, Neapoli, Vídni, Štýrském Hradci aj.
NOVÁČEK, V., J. Františka Palackého Korrespondence a zápisky I. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1898, s. 19 an.

16 Srov. ŠPĚT, J. Muzeologické názory Františka Palackého. In Strahovská knihovna. sv. 11. Praha: [nákl. vl.], 1976, s. 51.; HANUŠ, J. Národní muzeum a naše obrození II., Praha: Národní muzeum, 1923, s. 9, 89 – 95.

17 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 317.

18 Tamtéž.

19 Tamtéž.

20 Tamtéž.

21 Muzeum je stálá nevydělečná instituce ve službách společnosti a jejího rozvoje, otevřená veřejnosti, která získává, uchovává, zkoumá, zprostředkuje a vystavuje hmotné doklady o člověku a jeho prostředí za účelem studia, vzdělání, výchovy a potěšení. Profesionální etický kodex Mezinárodní rady muzeí (ICOM). Dostupné z <http://www.cz-icom.cz/doc0008.html> [cit. 26. 2. 2009].

22 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 311.

23 Národní muzeum, Význam a historie Národního muzea. Dostupné z: <http://www.nm.cz/historie.php> [cit. 1. 4. 2009].

24 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 322.

25 Srov. BENEŠ, J. Základy muzeologie. Opava: Open Education a Science, 1997, s. 40–41.

26 Palacký se stal 5. ledna 1940 sekretářem Královské české spo-

možnou“.²⁷ Přednášky v Muzeu měly obsahovat příspěvky spojené s muzejními sbírkami.²⁸ Palackého přesvědčení, že Muzeum se nemá zabývat vědou, je dnes již překonáno a jeví se jako nepřijatelné. Věda a výzkum je v současné době nedílnou součástí odborné práce v muzeu. Nejen Národní muzeum je výzkumnou organizací, která se zabývá základním a aplikovaným výzkumem, jehož výsledky šíří „prostřednictvím expozic, výstav, výuky a další pedagogické činnosti, publikováním ve všech oborech své působnosti včetně oboru muzeologie a ochrany sbírek“.²⁹ Vědu z muzea nelze vyloučit. Muzea zaměstnávají odborníky v příslušných oborech (historie, etnografie, archeologie, mineralogie, biologie, konzervace atd.), kteří se sbírkou odborně pracují, řeší grantové i evropské projekty a vytvářejí tím v souladu s muzejní prací vědu.

Palacký se pokusil vymezit pozici Muzea v kulturně výchovné oblasti. Současná muzeologie zastává názor, že muzejní prostředí by se nemělo snažit zastupovat školní výuku, ale mělo by poskytnout vědomosti a informace pomocí přímého kontaktu s autentickými předměty uspořádanými do prezentačních programů, aby zprostředkovaly a charakterizovaly původní skutečnost.³⁰ Palacký správně vyjádřil, že Muzeum nepřináší poznatky verbálními nebo obrazovými prostředky, „nýbrž skutkem, úplnou sbírkou a vědeckým vystavením svých předmětů“.³¹ Při prezentaci muzejních sbírek požadoval Palacký výběr sbírkových předmětů do muzejní expozice, což je pro dnešní muzejní práci naprostou samozřejmostí. V době Palackého to byla novinka. Muzeum do té doby vystavovalo většinou všechny své předměty, obzvláště nepočtenou

sbíрку historickou. Expozice utvořená z uspořádaného celku vybraných autentických předmětů podle Palackého vytváří „obraz vlasti“ účinněji než soubor nesourodých jednotlivostí.

Muzeum mělo shromažďovat a uchovávat především autentický sbírkový materiál, který se vztahoval k českým zemím. Cílem Palackého bylo „vlastenecké, národní Muzeum“, jehož úkolem nemělo být „přijímatí indické, egyptské, řecké, římské starožitnosti“³² a vytvářet světové sbírky po vzoru zahraničních muzeí. Nevykloučoval však sbírkové předměty zahraniční provenience, které měly sloužit jako srovnávací materiál.³³ Zvláštní důraz položil také na pořizování kopií, odlitků, nákrešů a opisů, tedy materiálu studijně dokumentační povahy. To také dokládá jeho snahu zpřístupnit ke studiu památky, které Muzeum nemohlo vlastnit v originále.³⁴ Muzea v současné době preferují originální sbírkové předměty ve sbírkách, tzv. autentika, doplněná o kvalitní průvodní dokumentaci. Existence tzv. substitutů, neboli náhradních předmětů, je v muzeích nezbytná pro prezentační, dokumentační nebo propagační potřeby. Je však třeba vystihnout optimální potřebné množství substitutů pro konkrétní sbírku.³⁵

Palacký upravil i akviziční činnost Muzea a vymezil rozdíly mezi pasivním a aktivním doplňováním sbírek. V současnosti se preferuje aktivní tvorba sbírek, kdy dochází k programovému získávání předmětů, které doplňují a obohacují muzejní sbírku a zvyšují její hodnotu. Toto záměrné dotváření muzejního fondu však může být omezeno finančními nebo jinými překážkami. Palacký znal situaci Muzea a stanovil, že nebude „opatřovati pro nyníššek nic, než co přisně

uzato náleží k atributům Muzea“.³⁶ V souladu s dnešním muzeologickým přístupem chtěl Palacký cílevědomě budovat sbírky podle předem stanovené koncepce. Muzeum ovšem získávalo předměty také prostřednictvím darů a odkazů, které Palacký doporučoval rovněž přijmout, protože mohly sloužit k výměně nebo jako srovnávací materiál.³⁷

Sbirkový fond Muzea byl Palackým nově rozvržen do 12 oddělení, kde vymezil pět přírodovědných oddělení se zaměřením především na český přírodovědný materiál. Byla to tato oddělení: I. Mapy Čech, II. Geognosie země, III. Orykto-agnostická sbírka, IV. Botanická sbírka, V. Zoologická sbírka. Větší pozornost věnoval Palacký vybudování historických sbírek³⁸, jejichž základem měla být sbírka archeologická. Historické sbírky rozdělil na šest hlavních oddělení: VI. Geografická archeologie (dnešní pravěká a historická archeologie), kde byl již kladen důraz na nálezové zprávy, náčrty a kresby, VII. Umělecká archeologie, VIII. Domácí archeologie, IX. Staré nápisy na budovách, pomnících, hrobech aj., X. Sběrka domácích listin a dopisů, včetně českých autografů, XI. Rukopisy staré české literatury a její opisy, XII. Knihovna – sbirková i odborná. Posledním oddělením byla knihovna, která měla obsahovat odbornou histori- kou i vědeckou literaturu týkající se muzejních sbírek.³⁹

Vedle rozšiřování a zkvalitňování sbirkového fondu upozornil Palacký na potřebu jeho preventivní ochrany. Podnět k tomu dal jistě špatný stav sbírek, který zapříčinily nevhodné podmínky uložení ve Šternberském paláci. Sběrky byly poškozovány vlhkem, dřevomorkou, plísněmi, brouky aj. Studené a nevytápěné prostory ohrožovaly zdraví

muzejních pracovníků i nečetných návštěvníků. Již delší dobu se Muzeum potýkalo s nedostatkem místností. V těchto podmínkách by rozšiřování muzejních sbírek nebylo reálné, proto Palacký zdůrazňuje, že „otázka přesídlení Muzea stává se životní otázkou pro Muzeum samo“.⁴⁰

Palacký jako historik a český historio- graf kladl důraz na shromažďování historických materiálů, jejich vědecké zpracování a vystavení s cílem podpořit národní zájmy. Podporu národního a politického vědomí Palacký, zřejmě z taktických důvodů, nestavěl do popředí svého programu, protože chtěl u české šlechty ve vedení Muzea uchovat dojem, že vliv na chod Muzea je stále v jejích rukou.

Palackého muzejní program obsahoval nadčasové myšlenky, které svou teoretickou i praktickou stránkou znějí moderně ještě dnešním odborníkům. Jiří Špět soudí, že Palackého názory předběhly svou dobu a „modernost některých názorů, třebaš dobově vyjádřených a ne vždy do důsledků propracovaných, svědčí o tom, jak dovedl Palacký hluboko pronikat k podstatě věci, spojovat praktické znalosti s teoretickou úvahou a předvídat, kterými cestami půjde vývoj“.⁴¹ Palacký, přestože podřídil hlavní úkoly Muzea prohloubení národního vědomí a vzdělávání, pochopil podstatu muzejní práce a dokázal ji zformovat do přijatelného programu, ve kterém vystihl základní poslání muzea ve společnosti.

Palackého program reorganizace Muzea a muzejní práce byl schválen a podporován správním výborem. Mezi hlavní priority Muzea zařadil Palacký vytvoření českého diplomatáře a založení sbírky umělecké archeologie.⁴² Tyto dva úkoly také začalo Muzeum ihned plnit. Díky

lečnosti nauk a prosadil posílení vědeckého rázu jejím rozčleněním do sekcí, odbornými přednáškami a nákupem vědeckých knih a periodik. Královská česká společnost nauk se stala centrem vědeckého života v Praze. KOŘALKA, J. František Palacký (1798–1876). Praha: Agro, 1998, s. 197–198.

27 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 320.

28 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 321.

29 Národní muzeum, Výzkum a vývoj. Dostupné z: <http://www.nm.cz/veda-uvod.php> [cit. 5. 8. 2011].

30 BENEŠ, J. Základy muzeologie. Opava: Open Education a Science, 1997, s. 114–115.

31 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 321.

32 Tamtéž, s. 312, 321.

33 Ve sbírkách přírodovědných je podle Palackého srovnávací materiál nezbytný. „Všeobecná sbírka nerostů musí být tu pouze za něco podružného býti pokládána, totiž v tom vztahu, že jest nevyhnutelná k porozumění věcem domácím“. PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 321–322.; srov. ŠPĚT, J. Muzeologické názory Františka Palackého. In Strahovská knihovna. Praha 1976, s. 56.; ŠPĚT, J. Palackého koncepce Národního muzea. ČNM, 1968–1970, roč. 137–39, s. 23.; DROBNÁ, Z. Podíl Františka Palackého na budování historických sbírek. ČNM, 1976, roč. 145, s. 86.

34 BURIAN, M. Historické vědy v Národním muzeu. In 150 let Národního muzea. 1818–1968. Praha: Orbis, 1968, s. 22.

35 BENEŠ, J. *Základy muzeologie*. Opava: Open Education a Science, 1997, s. 43–48.

36 PALACKÝ, F. *Františka Palackého Spisy drobné III*. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 312.

37 PALACKÝ, F. *Františka Palackého Spisy drobné III*. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 312. Srov. ŠPĚT, J. *Muzeologické názory Františka Palackého*. In *Strahovská knihovna*. Praha 1976, s. 60.

38 *Historické sbírky v Muzeu v polovině 19. století zahrnovaly všechny památky hmotné i písemné povahy z oboru dějin, archeologie, umění, hmotné kultury, etnografie aj.* DROBNÁ, Z. *Podíl Františka Palackého na budování historických sbírek*. ČNM, 1976, roč. 145, s. 81.

39 PALACKÝ, F. *Františka Palackého Spisy drobné III*. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 322–324. DROBNÁ, Z. *Historickoarcheologické oddělení*. In *Národní museum 1818–1948*. Praha: Orbis, 1949, s. 93–94.

40 PALACKÝ, F. *Františka Palackého Spisy drobné III*. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 314–315.; srov. ŠPĚT, J. *Muzeologické názory Františka Palackého*. In *Strahovská knihovna*. Praha 1976, s. 60.

41 ŠPĚT, J. *Palackého koncepce Národního muzea*. ČNM, 1968–1970, roč. 137–139, s. 25–26.

42 *Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP). Fond František Palacký. Písemnosti Časopisu musea království Českého*. Rkp. sign. 15/A/25.

43 *Archivní materiály se postupně rozrůstaly a K. J. Erben byl na návrh Palackého přijat 1. března 1846 za asistenta archivu a 18. listopadu 1850 byl jmenován muzejním sekretářem a archivářem*. ČČM, 1851, roč. 25, sv. 2, s. 176.

44 LA PNP. *Fond František Palacký. Písemnosti Časopisu musea království Českého*. Rkp. sign. 15/A/25.

podpoře několika vysokých šlechticů mohlo Muzeum přijmout dva odborné pomocníky Václava Vladivoje Tomka a Karla Jaromíra Erbena, s nimiž Palacký uskutečnil systematickou sběratelskou a opisovačskou práci v českých archívech.⁴³

Obor umělecké archeologie se měl v Muzeu vytvořit zcela nově a Palacký požadoval přijmout odborného kustoda pro tuto sbírku a zřídit zvláštní sbor pro českou uměleckou archeologii⁴⁴, což umožňovaly stanovy v § 12.⁴⁵ Novým kustodem se na návrh Palackého stal v roce 1842 malíř Josef Hellich, jehož úkolem bylo mapovat, zaznamenávat a kreslit české památky. V roce 1843 byl založen Archeologický sbor v čele s Janem Erazimem Vocelem, který se podílel na rozšiřování historické muzejní sbírky.⁴⁶

Muzeum se v roce 1847 přestěhovalo do nové budovy Nostického paláce v Kolo-vratské ulici (Na Příkopě), kterou pro Muzeum koupili čeští stavové 30. prosince 1845. Po několika stavebních úpravách získalo Muzeum lépe vyhovující podmínky pro umístění sbírek a přiblížilo se veřejnosti. Muzejní sbírkový fond se v době jednatelství Palackého značně rozrůstal. „*Sbírky našeho Museum*“, jak shrnul Palacký roku 1843, „*ve všech svých oddílech ustavičně se rozmnožují, a ačkoliv nestejnou měrou, předce vesměs dle více méně příznivých okolností více méně se blíží k té úplnosti, kterou základní idea našeho Museum požaduje*“.⁴⁷

V roce 1848 byly schváleny nové stanovy Muzea a název se změnil na „České museum“.⁴⁸ Tento slibný a dynamický rozvoj Muzea byl přerušen revolučními událostmi roku 1848. Muzeum se díky svým nejvyšším představitelům dostalo do víru revolučních událostí a po nástu-

pu bachovského absolutismu byli tito představitelé perzekuováni. Palacký se roku 1852 ocitl na seznamu nepohodlných osob a rakouské úřady měly zájem na jeho odstranění z vedení Muzea. V červenci 1852 Palacký nebyl na valném shromáždění zvolen do správního výboru Muzea, což bylo předem připraveno a zorganizováno policejním ředitelstvím tak, aby to vypadalo jako vůle zástupců Muzea, nikoli jako vůle rakouských úřadů. Zklamáný a znechucený Palacký tuto skutečnost nesl těžce. Svým muzejním spolupracovníkům, zejména Janu Erazimu Vocelovi a Václavu Vladivoji Tomkovi, kteří Palackému vděčili za mnohé, tuto zradu nikdy nezapomněl a neodpustil. V 60. letech 19. století se Palacký do Muzea znovu vrátil a až do konce života zde požíval zasloužené úcty.

Organizátorská a koncepční činnost Františka Palackého má v dějinách Národního muzea i celého českého muzejnictví své důležité a významné místo, protože právě svými nadčasovými muzeologickými prvky se stala základem a východiskem pro formování programu regionálních muzeí. Palacký vnímal Národní muzeum, v jeho době jediné muzeum v Čechách, jako ústřední centrum muzejní práce. Regionální muzea, vznikající od 60. let 19. století, záměrně přijala a aplikovala Palackého koncepci vytvoření „obrazu vlasti“ v menším měřítku na příslušný okres či region.⁴⁹

Ve 2. polovině 19. století byla Palackého koncepce Muzea jako „obrazu vlasti“ porušena, především vlivem Antonína Friče, který ji rozšířil na koncepci „obrazu světa“. V tomto duchu se následně vyvíjely i muzejní sbírky. Domnívám se, že taková širší sbírkového programu nebyla pro další vývoj Muzea příznivá.

Tento odkaz si Muzeum nese do současnosti, kdy stojí před novým mezníkem, který představuje oprava muzejní budovy na Václavském náměstí a nové expozice. Idea Národního muzea jako vlastivědného muzea již není přijatelná, ale

na druhé straně by expozice Muzea měla návštěvníkovi pomoci získat představu o našem státě jako celku. Národní muzeum by mělo v souladu se standardy 21. století „tvořiti zrcadlo, ve kterém naše země a náš národ byl by znázorněn“.⁵⁰



45 Možnost vytvářet Sbory (Comité) pro jednotlivé vědní obory, v nichž by pracovali členové Společnosti. CHALUPA, A. Vývoj správy a organizace Národního muzea. In 150 let Národního muzea. Praha: Orbis, 1968, s. 56.

46 FÜRSTOVÁ, I. Po stopách Palackého koncepce. Vývoj historické sbírky Národního muzea v letech 1860–1880. ČNM, řada historická, 2010, roč. 179, č. 3–4, s. 13–35.

47 ČČM, 1843, roč. 17, sv. 4, s. 620.

48 Archiv Národního muzea, Registratura NM, kart. č. 1, sign. J7/1.

49 V tomto případě se nejednalo o úmyslný vliv Národního muzea na regionální muzejnictví, ale o dobrovolnou volbu vlastivědné koncepce po vzoru Národního muzea.

50 PALACKÝ, F. Františka Palackého Spisy drobné III. Praha: Bursík a Kohout, 1903, s. 311.

Historická budova Národního muzea na malbě Antonína Balšánka.

Nová budova Národního muzea.

Česká muzea pro rodinu

Výsledky dotazníkového průzkumu mezi účastníky semináře Muzeum a rodina, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, listopad 2009

Jana Němečková

muzejní pedagogika

1 MCMANUS, P. M. *Families in Museums*. In MILES, R. a ZAVALA, L. (eds.). *Towards the museum of the Future: New European Perspectives*. London: Routledge, 1994, s. 87. JŮVA, V. *Česká muzea a galerie pro děti a mládež: Data z uskutěněného dotazníkového průzkumu*. In JELÍNKOVÁ, E. a POLÁKOVÁ, Z. (eds.). *Děti, mládež, ... a muzea? III. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference, uspořádané v Moravském zemském muzeu ve dnech 28.–29. ledna 2003*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2003, s. 35–38.

2 Eileen Hooper-Greenhill se domnívá, že se malé návštěvnické skupiny, skládající se z dospělých a dětí, mohou v budoucnu stát nejdůležitější cílovou skupinou (HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and Their Visitors*. London: Routledge, 1994, s. 65).

PhDr. Jana Němečková
středoškolská pedagožka
Externí spolupracovnice UPM
j.nemckova@centrum.cz

The article deals with the findings of a quantitative research study called "Czech Museums for Families". The main aim of the research was to answer the following question: "Are Czech museums family friendly?" The data was collected from questionnaires filled in by the representatives of 50 museums, i.e. by 10% of Czech museums. The questionnaire was designed according to the characteristics of a family friendly museum, compiled by Halbertsma (1999). The research data cover the following: size of town where the museum is situated, size of staff, audience segmentation, the existence of specialised spaces and hands-on zones, the existence of specialised programmes and materials for families, family friendly facilities, entrance fees. The data was analysed in comparison with the findings of a research study called "Czech Museums and Galleries for Children and Youth" (Jůva, 2003).

Keywords: family friendly museum, programmes for families, quantitative research

Podle české i zahraniční muzejní pedagogické literatury je rodina významnou návštěvnickou skupinou.¹ Muzea také stále častěji připravují specializované programy pro rodiny. Podle Nico Halbertsma tato skutečnost úzce souvisí s faktem, že se mění přístup rodin k návštěvě muzeí. Rodiny jsou čím dál tím častěji ochotny zaplatit za kvalitně strávený volný čas, ve kterém se nejen zabaví, ale také se něco dozví a naučí.² Muzea se tedy snaží chovat tržně a zaměřit se na tuto velkou skupinu návštěvníků, která s sebou přináší peníze.

Mění se také přístup muzeí ke své vlastní činnosti. Muzea postupně začínají sama sebe vidět jako místa vhodná pro neformální a informální učení a snaží se poskytnout svým návštěvníkům příležitost k propojení učení, zážitku a zábavy.³ S tím souvisí i u nás postupná změna přístupu státu a dalších zřizovatelů, podle kterých by muzea měla hrát aktivnější roli v životě místních společenství a poskytovat programy pro širokou (ne

tedy pouze odbornou) veřejnost.⁴ Tento fakt a také specifické formy učení jednotlivých cílových skupin (např. rodinné učení)⁵ zpětně ovlivňují tvorbu výstav a expozic.⁶

Jakým způsobem přistupují česká muzea k rodinné návštěvnické skupině? Jak se popsání změny odráží v jejich programové nabídce?

V dotazníkovém průzkumu Vladimíra Jůvy *Česká muzea a galerie pro děti a mládež* z roku 2002 uvedlo 43 % institucí, že rodinu s dětmi považují za důležitou cílovou skupinu.⁷ Přesto se zdá, že česká muzea a galerie často nejsou schopny tuto skutečnost reflektovat ve své programové nabídce. Zatímco 50 % institucí zkoumaných v citovaném průzkumu mělo v „nabídce doprovodných aktivizačních a informačních materiálů pro návštěvníky“ krátký písemný průvodce pro dospělé, pouze 12 % disponovalo pracovními listy a jen 4 % nabízela určitou formu dětského katalogu.⁸ U dvou posledně zmíněných typů textů

vých doprovodných materiálů lze přitom předpokládat, že o ně budou mít rodiny zájem především. Na podobný nepoměr narazíme i při zkoumání nabídky různých typů doprovodných programů. Zatímco přednáškové cykly a komentované prohlídky pro laickou i odbornou veřejnost pořádají muzea pravidelně, programy určené rodinám s dětmi se zpravidla konají méně často. Až na instituce, které se specializují na rodinné skupiny⁹ jsou takovéto programy většinou organizovány pouze při příležitosti svátků nebo jiných významných událostí.¹⁰

Vhodná a široká programová nabídka však není tím jediným, co musí muzea vytvořit, pokud chtějí oslovit rodiny s dětmi. Muzea se musí k rodinným příslušníkům chovat přátelsky i v jiných ohledech, a to zejména z hlediska záze-
mí, které jim poskytují. Podle Nico Halbertsma by měla muzea při zpřístupňování svých expozic pro veřejnost zohlednit mnoho faktorů. **Rodinně přátelské muzeum** by mělo disponovat:

- snadným přístupem k muzeu i do samotné budovy, včetně bezpečného pohybu po budově
- snadnou dostupností exponátů jak pro dospělé, tak pro děti a tělesně postižené
- toaletami s přebalovacími pulty, toaletami pro tělesně postižené
- restaurací či kavárnou
- místem pro konzumaci vlastního jídla, piknikovým místem, případně hernou či hřištěm
- šatnou a místem pro zaparkování kočárků
- muzejním obchodem, ve kterém se dají koupit levné upomínkové předměty
- přátelskými a nápomocnými kustody.¹¹

Chovají se česká muzea k rodině přátelsky?

Na tuto otázku se pokusil odpovědět dotazníkový průzkum **Česká muzea pro rodinu**, jehož respondenty byli účastníci semináře Asociace muzeí a galerií pro malá muzea s názvem Muzeum a rodina, který proběhl dne 19. listopadu 2009 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze (UPM). UPM se dlouhodobě zabývá přípravou materiálů pro rodiny a na jeho půdě proběhl také dosud (pravděpodobně) jediný český návštěvnický dotazníkový průzkum zaměřený čistě na rodinnou návštěvnickou skupinu.¹² Účastníci semináře byli osloveni s žádostí o vyplnění dotazníku, jehož cílem bylo zmapovat aktivity českých muzeí pro rodiny s dětmi, rozsah poskytovaných služeb a doprovodných programů. Vyplněný dotazník odevzdalo 50 respondentů, průzkumu se tedy zúčastnilo zhruba 10 % všech muzejních institucí v České republice.¹³

Vyhodnocení dotazníkového průzkumu Česká muzea pro rodinu

1) Velikost obce, ve které muzeum sídlí, a počet stálých zaměstnanců

Většina muzeí, jejichž zástupci se účastnili dotazníkového šetření, sídlí ve městech majících nad 10 000 obyvatel (66 %). Pouze desetina muzeí sídlí v obcích s méně než 5 000 obyvatel.

Polovina dotazovaných muzeí má méně než 15 stálých zaměstnanců. Tomu odpovídá skutečnost, že více než polovina muzeí (56 %) nezaměstnává specializovaného pracovníka, který by se zabýval výchovně-vzdělávací činností.

3 V této souvislosti se v zahraničí používá pojem „edutainment“, který je kombinací anglických slov education (výchova a vzdělávání) a entertainment (zábava). Viz MINTZ, A. *That's Edutainment! When the interests of museums and the entertainment industry converge*. *Museum News*, November / December 1994, vol. 73, no. 6, s. 32–35.

4 *Národní program rozvoje vzdělávání (Bílá kniha) vytyčuje v rámci „Podpory vnitřní proměny a otevřenosti vzdělávacích institucí“ jako jeden z hlavních cílů „zvýšit úlohu kulturně výchovných institucí a občanských sdružení ve vzdělávání a výchově“ (KOTÁSEK, J. a kol. Národní program rozvoje vzdělávání v České republice: Bílá kniha. Praha: Ústav pro informace ve vzdělávání, 2001, s. 94.)*

5 *Rodinné učení je „proces, při kterém jedinec v kontaktu s ostatními členy rodiny získává nové zkušenosti, znalosti či dovednosti, ale také upevňuje či poopravuje koncepte již existující. Rodina využívá zejména interakce mezi zkušenějšími a méně zkušenými jedinci“ (NĚMEČKOVÁ, J. Rodinné učení v muzeu: samoobslužný rodinný průvodce jako příklad uplatnění koncepte celoživotního učení v muzeu. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce, 2010, roč. 48, č. 1, s. 11).*

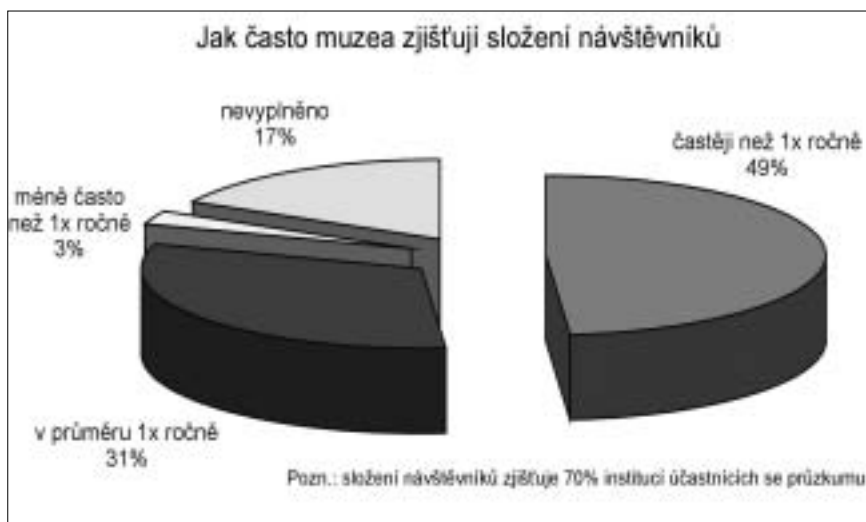
6 HALBERTSMA, N. *Working with families*. In MOFFAT, H. a WOOLLARD, V. (eds.). *Museum and gallery education: A manual of good practice*. London: Stationery Office, 1999, s. 89.

7 JÚVA, *Česká muzea*, s. 35–38.

8 JÚVA, *Česká muzea*, s. 37.

9 *Např. Dětské muzeum Moravského zemského muzea, kde se pravidelně konají sobotní programy, nebo Národní galerie v Praze, která organizuje Víkendové dílny pro děti a rodiče.*

10 *Informace dostupné z webových stránek českých muzeí.*



11 HALBERTSMA, *Working with*, s. 91.

12 Dotazníkový průzkum rodinných návštěvníků UPM, viz SEHNALÍKOVÁ, V. a NĚMEČKOVÁ, J. *Muzeum a fakulta spolu pro rodinu*. In PLÁNKA, I. a PETRÁKOVÁ, B. (eds.). *Muzeum a škola. Sborník příspěvků z konference Muzeum a škola aneb Jít si naproti*, 18.–19. března, 2009. Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy, 2009, s. 41–48.

13 Autorka příspěvku tímto děkuje všem respondentům za jejich účast v dotazníkovém průzkumu.

2) Struktura návštěvnosti z hlediska cílových skupin

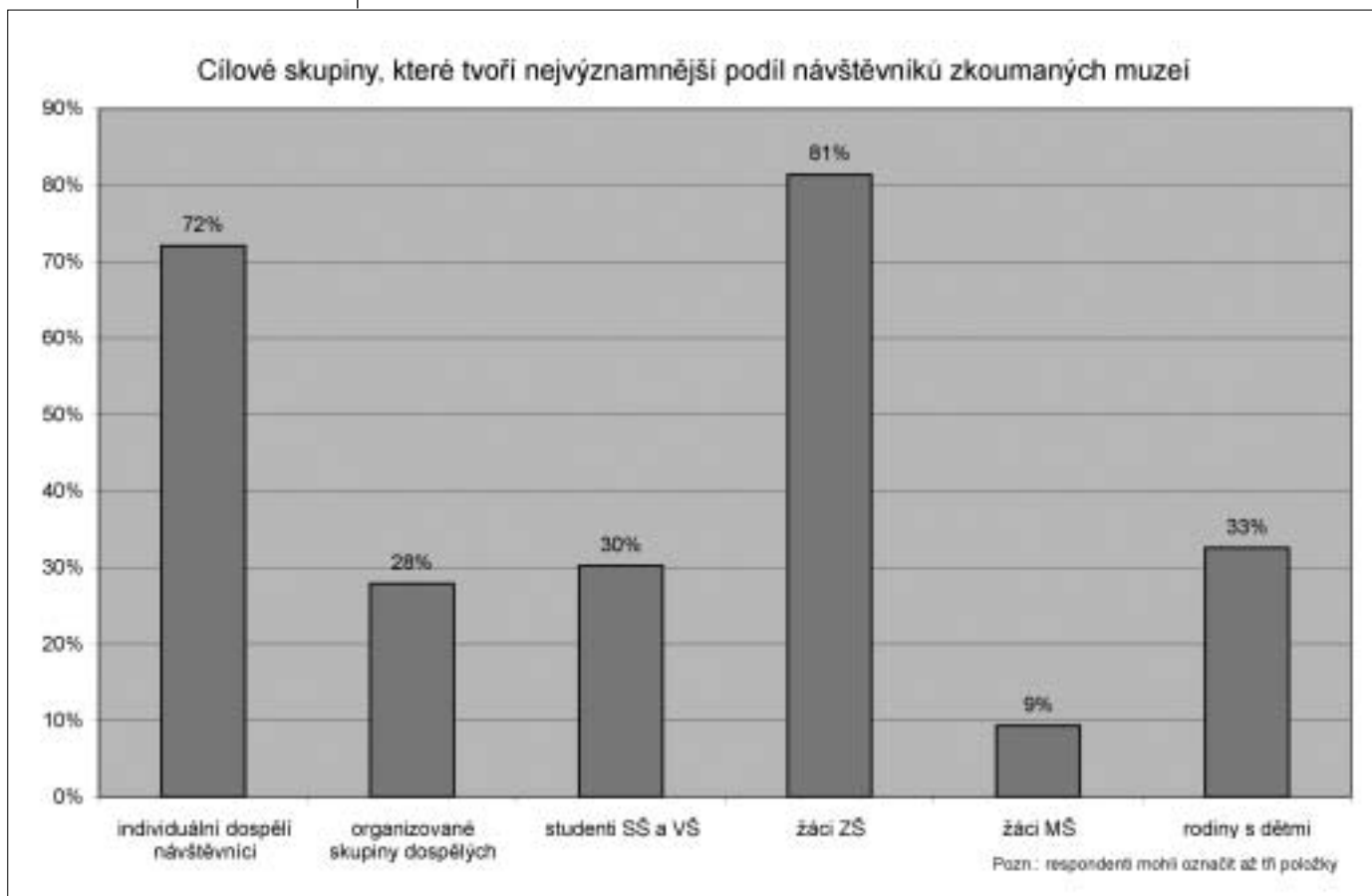
Většina muzeí pravidelně zjišťuje složení svých návštěvníků, a to jedenkrát (22 %) či vícekrát (34 %) ročně, 28 % muzeí složení návštěvníků nezjišťuje. Z muzeí, která složení návštěvníků zjišťují, využívá 20 % dotazníku, ostatní jiného způsobu, nejčastěji statistiky zakoupeného vstupného.

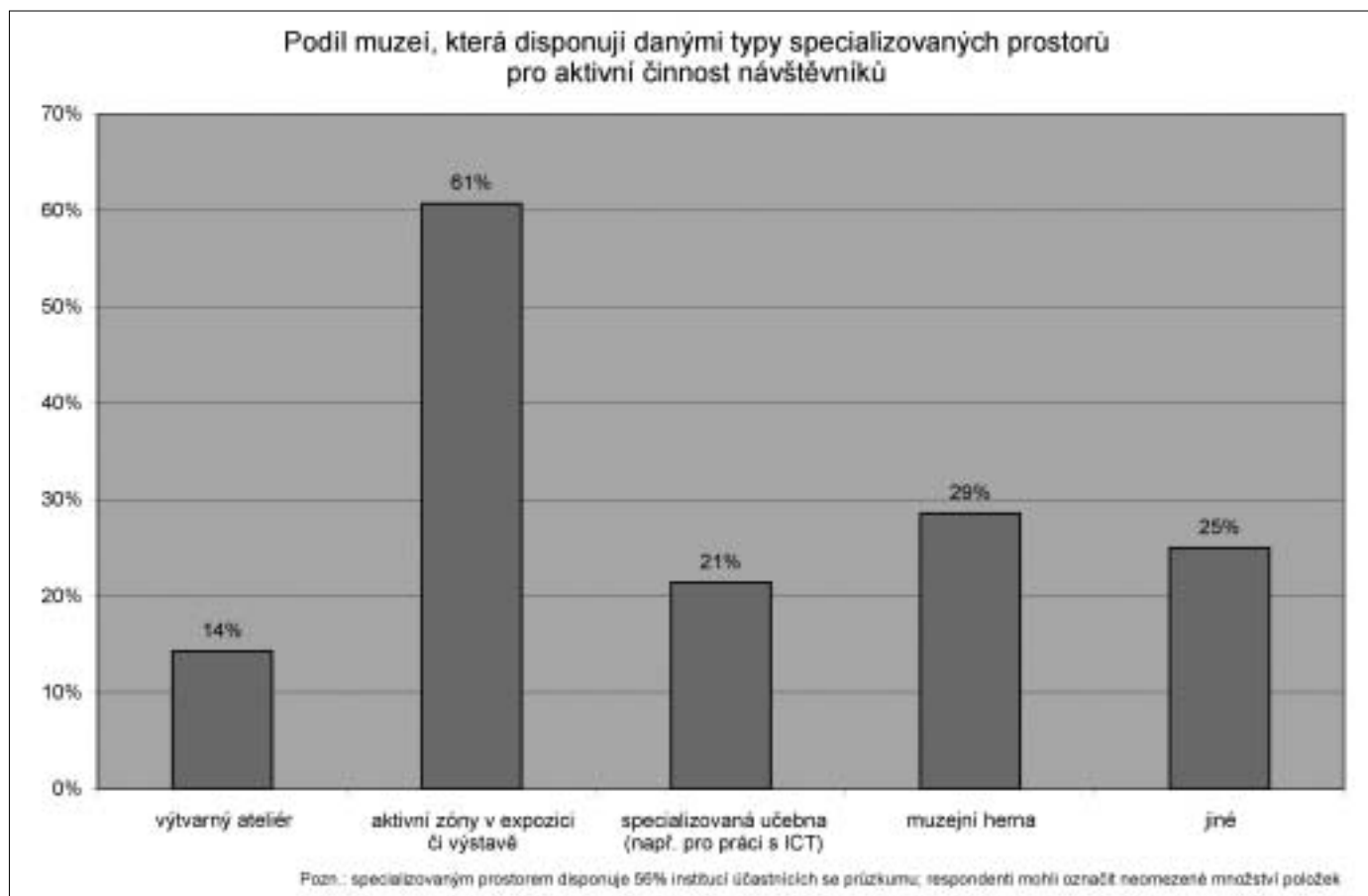
Mezi nejčastější návštěvníky¹⁴ oslovených muzeí patří žáci základních škol

(u 81 % institucí) a individuální dospělí návštěvníci (72 %). Významné skupiny tvoří také studenti středních a vysokých škol, organizované skupiny dospělých a rodiny s dětmi (shodně okolo 30 %). V průzkumu Vladimíra Jůvy byli nejvýznamnější návštěvnickou skupinu dospělí (78 %). Studenti středních a vysokých škol a starší žáci základních škol patřili podle Jůvy taktéž mezi významné cílové skupiny (s 51 %, respektive 56 %). Zřejmý je tedy nárůst zájmu základních škol o návštěvu muzeí. Naopak rodinu považovalo za významnou skupinu 33 % respondentů, tedy méně než v citovaném průzkumu z roku 2002 (43 %).¹⁵

3) Programy pro rodiny

Polovina dotázaných muzeí disponuje prostorem pro aktivní činnost návštěvní-





ků. Z muzeí, která takový prostor mají, se nejčastěji jedná o aktivní zóny ve výstavě či expozici (61 %), muzejní hernu (29 %) či specializovanou učebnu (21 %).¹⁶ Pouze 14 % muzeí má k dispozici výtvarný ateliér. Polovina muzeí, která žádný aktivní prostor či zónu nemají, plánuje zřízení takového prostoru. Oproti roku 2002 došlo tedy k výraznému zlepšení. Tehdy disponovalo speciálním prostorem pro aktivní činnost pouze 17 % respondentů.¹⁷

Polovina dotázaných muzejníků uvedla, že jejich instituce připravuje specializované programy pro rodiny vedené lektorem či muzejním pedagogem, a necelá polovina disponuje samoobslužnými formami programů pro rodiny. V případě samoobslužných programů se jedná nejčastěji o pracovní listy (79 %) či různé kartičky a skládačky (46 %). Pouze 13 % z institucí, které nějaký samoobslužný program mají, disponuje rodinným průvodcem a jen 8 % muzejním kufříkem. Většina muzeí samoobslužné programy nezaplatuje. Z institucí, které zatím samoobslužné programy nemají, plánuje polovina jejich vytvoření.

4) Zázemí pro uspokojení praktických potřeb rodin

Většina muzeí disponuje přepážkou s informacemi (88 %) a lavičkami či místem k sezení ve výstavních prostorách (63 %). Polovina institucí umožňuje vstup do výstavního prostoru s kočárkem, má bezbariérový vstup do expozice, šatnu a místo pro zaparkování kočárků. Pouze ve třetině muzeí lze zakoupit občerstvení nebo konzumovat přinesené jídlo v nekuřáckém prostoru. Jen 6 % respondentů disponuje přebalovací pultem.

5) Rodinné vstupné

Ve dvou třetinách zkoumaných institucí je možné zakoupit rodinné vstupné – nejčastěji ve formě jednorázového rodinného vstupného do výstavy či kombinovaného jednorázového vstupného do výstavy i expozice. Pouze 15 % oslovených institucí poskytuje celoroční vstupenku.¹⁸

V polovině případů se rodinná vstupenka vztahuje na 2 dospělé a 2 děti. Třetina muzeí umožňuje vstup na rodinnou vstupenku až 3 dětem. Pouze 16 % dotá-

Podle Asociace muzeí a galerií je v ČR zhruba 495 muzeí (Asociace muzeí a galerií se představuje [online]. AMG, Praha, 2011 [cit. 2011-03-26]. Dostupný z WWW: <http://www.cz-museums.cz/lamg/faces/web/lamg/titulni>).

14 Respondenti mohli zaškrtnout až 3 položky.

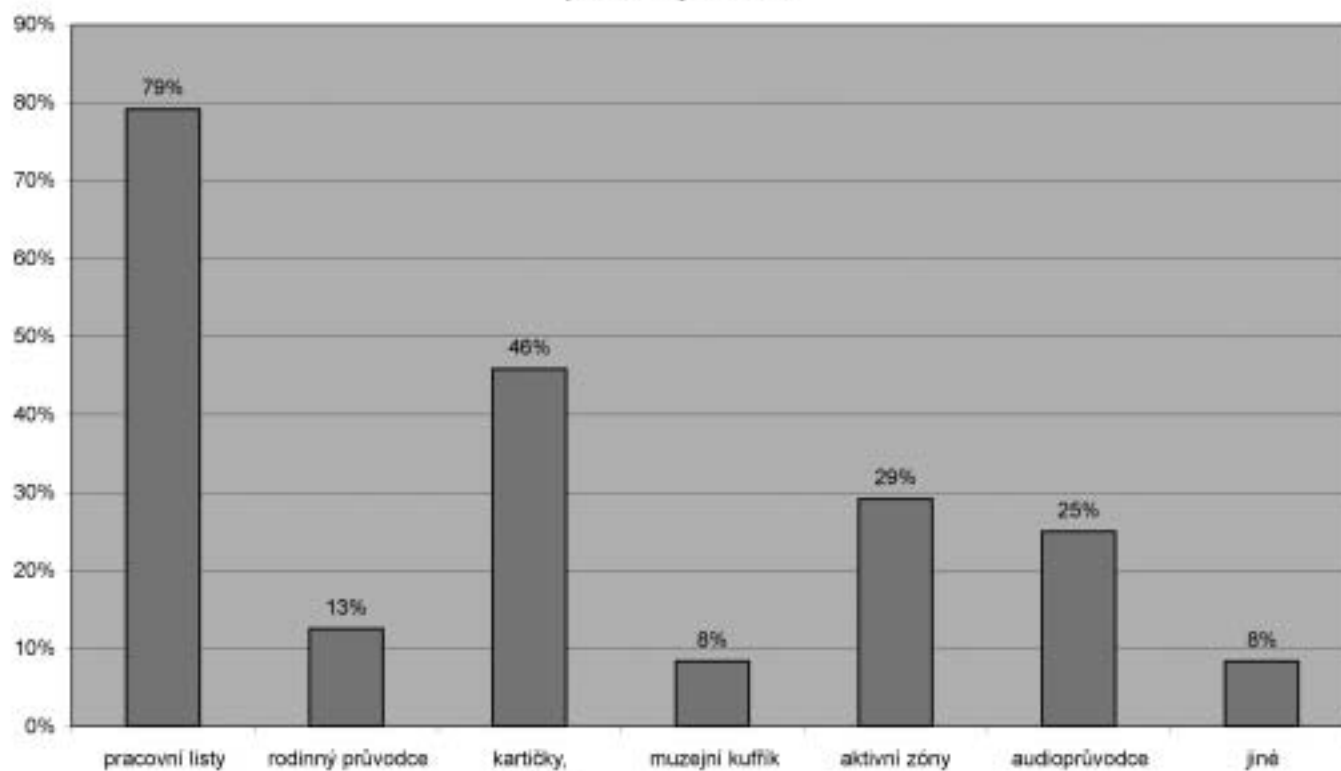
15 JÚVA, Česká muzea, s. 35.

16 Respondenti mohli zaškrtnout více položek.

17 JÚVA, Česká muzea, s. 36.

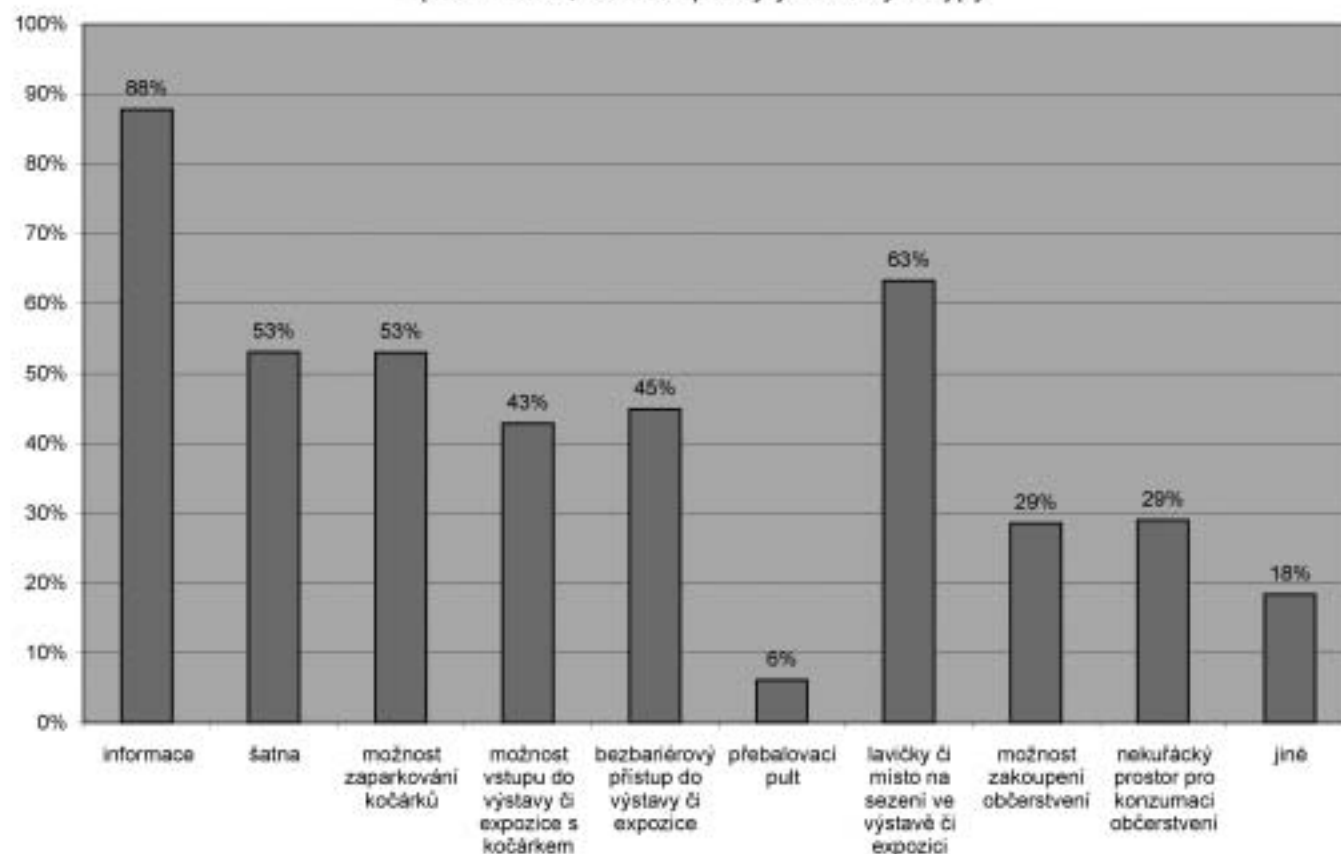
18 Respondenti mohli zaškrtnout více položek.

Podíl muzeí, která disponují danými typy samoobslužných forem muzejních programů pro rodiny s dětmi

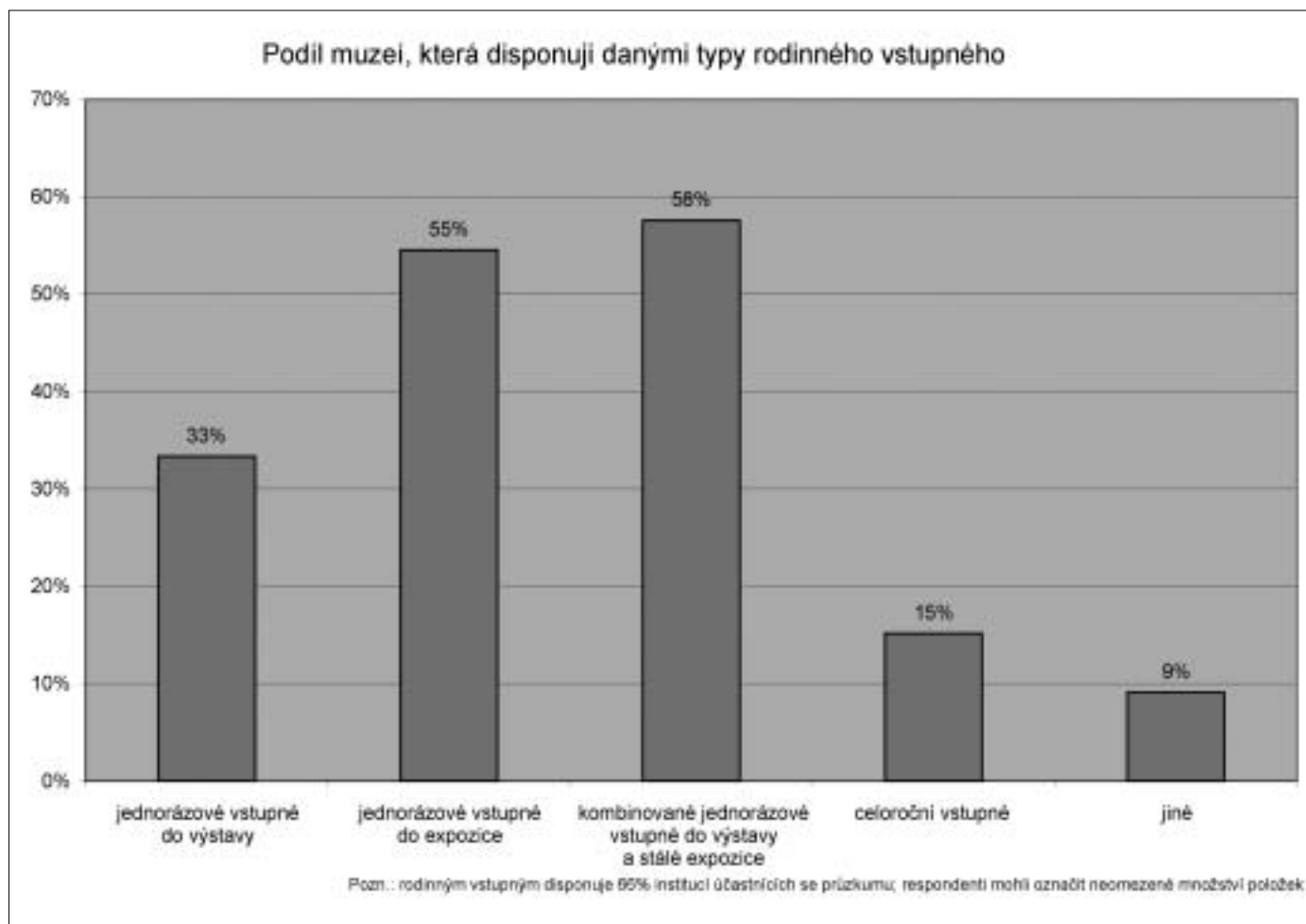


Pozn.: samoobslužnými formami muzejních programů disponuje 48% institucí účastnících se průzkumu; respondenti mohli označit neomezené množství položek

Zázemí, které muzea poskytují rodinám s dětmi pro uspokojení jejich praktických potřeb - podíl muzeí, která disponují jednotlivými typy



Pozn.: respondenti mohli označit neomezené množství položek



zaných muzeí neomezuje počet dětí na rodinnou vstupenku. Většina institucí, které rodinnou vstupenku nemají, neuvažuje o zavedení rodinného vstupného.

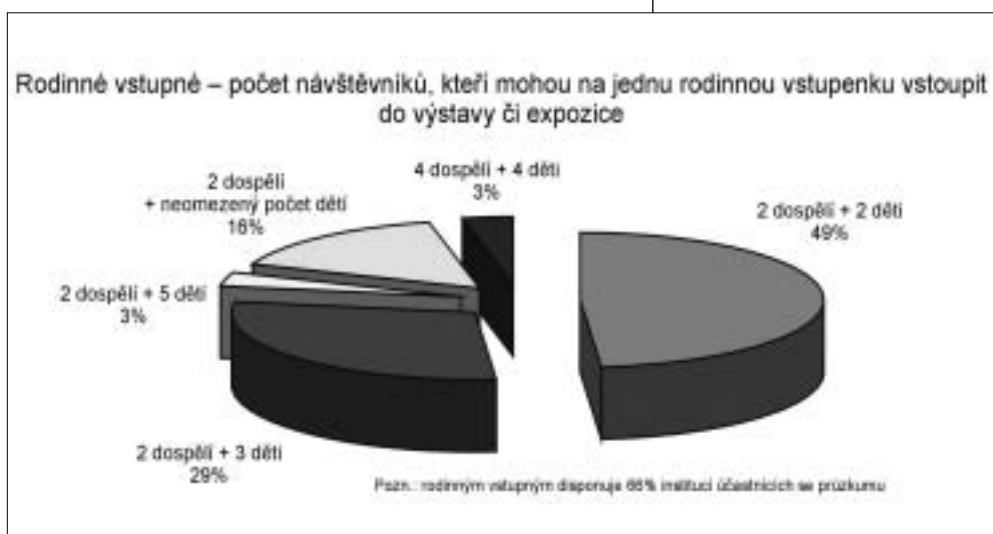
Závěrem

Rodinu považuje za významnou návštěvnickou skupinu třetina respondentů, tedy méně než v případě průzkumu Vladimíra Jůvy z roku 2002. Za nejvýznamnější skupinu jsou však nyní považováni žáci ZŠ (namísto dospělých individuálních návštěvníků). Zvyšuje se tedy podíl dětských návštěvníků přicházejících do muzeí.

Ve srovnání s citovaným průzkumem je zřejmé, že se podstatně rozšířila nabídka doprovodných (zejména textových) materiálů pro rodiny s dětmi. Za pozitivní lze považovat také skutečnost, že muzea, která v současné době

doprovodné materiály nemají, často zamýšlí jejich vytvoření. Otázkou však zůstává, zda jsou to právě textové materiály (například rodinné průvodce či pracovní listy), co nejlépe podporuje rodinné učení v muzeu.

Muzea se také snaží reagovat na praktické potřeby rodinných skupin, většinou však nepříliš systematicky. Zarážející je například fakt, že pouze minimální



počet muzeí disponuje přebalovacím pultem, což je věc v zahraničních muzeích naprosto samozřejmá. Nedosta- tečné je také zázemí pro občerstvení rodin, pouze třetina muzeí má totiž kavárnu nebo prostor pro konzumaci potravin.

Dotazované instituce se velmi liší v nabídce poskytovaných vstupenek a také v množství dětí, které na rodinnou vstupenku mohou do muzea vstoupit; nejčastější je však omezení počtu dětí na dvě či tři. Tato skutečnost dokazuje, že jednotlivá muzea přistupují rozdílně k pojmu „rodina“ jako takovému. Přitom podle definice Ely Beaumont a Pat Sterry, která vychází ze studia velkého množství případových studií, je rodinou jakákoli vícegenerační sociální skupina zahrnující děti, mající méně než šest členů, která přichází do muzea společně jako jedna skupina.¹⁹ Tato široká definice umožňuje postihnout fakt, že rodinná návštěvnická skupina nemusí nutně odpovídat „klasické“ biologicky definované rodině.²⁰

Z uvedeného vyplývá, že česká muzea mají ve vztahu k rodinným návštěvníkům nakročeno správným směrem. Ne všechna lze nicméně považovat za rodině přátelská. Vhodné by bylo dále rozšiřovat nabídku poskytovaných služeb a zároveň provést průzkumy spokojenosti mezi návštěvníky konkrétních muzeí, které odhalí případné nedostatky. Dále lze také doporučit pedagogickou evaluaci doprovodných materiálů a programů, jejichž konkrétní podobou a obsahem se dotazníkový průzkum Česká muzea pro rodinu nezabýval.

19 STERRY, P. a BEAUMONT, E. *Methods for studying family visitors in art museums: A cross-disciplinary review of current research. Museum Management and Curatorship, 2006, vol. 21, no. 3, s. 231.*

20 *Více k problematice rodiny jako cílové návštěvnické skupiny a tvorby doprovodných programů pro ni: NĚMEČKOVÁ, Rodinné učení, s. 7–16.*

Literatura

- HALBERTSMA, N. Working with families. In MOFFAT, H. a WOOLLARD, V. (eds.). *Museum and gallery education: A manual of good practice*. London: Stationery Office, 1999, s. 89–100.
- HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and Their Visitors*. London: Routledge, 1994.
- JŮVA, V. Česká muzea a galerie pro děti a mládež: Data z uskutečněného dotazníkového průzkumu. In JELÍNKOVÁ, E. a POLÁKOVÁ, Z. (eds.). *Děti, mládež, ... a muzea? III. Sborník příspěvků ze stejnojmenné konference, uspořádané v Moravském zemském muzeu ve dnech 28.–29. ledna 2003*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2003, s. 35–38.
- MCMANUS, P. M. Families in Museums. In MILES, R. a ZAVALA, L. (eds.). *Towards the museum of the Future: New European Perspectives*. London: Routledge, 1994, s. 81–97.
- NĚMEČKOVÁ, J. Rodinné učení v muzeu: samoobslužný rodinný průvodce jako příklad uplatnění koncepce celoživotního učení v muzeu. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce, 2010, roč. 48, č. 1, s. 7–16.*
- SEHNALÍKOVÁ, V. a NĚMEČKOVÁ, J. Muzeum a fakulta spolu pro rodinu. In PLÁNKA, I. a PETRÁKOVÁ, B. (eds.). *Muzeum a škola. Sborník příspěvků z konference Muzeum a škola aneb Jít si naproti, 18.–19. března, 2009*. Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy, 2009, s. 41–48.
- STERRY, P. a BEAUMONT, E. *Methods for studying family visitors in art museums: A cross-disciplinary review of current research. Museum Management and Curatorship, 2006, vol. 21, no. 3, s. 222–239.*

Sbírka kramářských písní v Knihovně Národního muzea

Michal Klacek

The paper presents unique collection of printed market songs (or broadside ballads) deposited in Library of the National Museum in Prague. It surveys origins and history of the collection and ways of its cataloging and presentation in the past and at present. Special attention is given to this unique historical genre of popular literature as a primary source for research in a number of different fields of science. Two important projects are discussed in connection with the collection – National retrospective bibliography of 19th century prints and „Špalíček“ – an ongoing digitization project of internet library of the small prints (mostly song prints) that can be found in the collection.

Keywords: Collection, Market songs, Broadside ballads, National Museum in Prague, Library of the National Museum, Digitization, Cataloging

Ke zvláštním fondům Knihovny Národního muzea patří unikátní sbírka kramářských písní. Jde o největší fond svého druhu v České republice, který obsahuje přibližně 40 000 jednotek.¹

První kramářské písně se do fondu dostaly už v době počátků Národního muzea (založeno roku 1818), a to patrně darem. Rozhodujícím impulsem pro rozvoj této sbírky však bylo rozhodnutí zemského gubernia v roce 1854, aby pražské policejní ředitelství odevzdávalo muzeu všechny publikace, které dostávalo jako povinný výtisk k cenzurnímu řízení. Řada písní je proto opatřena cenzurními záznamy s datem.²

Do knihovny přicházely v 19. století vedle samostatných písní také špalíčky, tj. kramářské tisky v lidových vazbách. Takovéto konvoluty však bohužel v minulosti bývaly rozvazovány, jak o tom svědčí zřetelné stopy po šití na některých písních. Tehdejší pracovníci neuměli ocenit význam špalíčků jako etnografického a knihovědného materiálu. Je paradoxní, že ve stejné době byly některé písně uměle svazovány do konvolutů podle témat nebo autorů.³

Jeden z prvních badatelů, kteří tento etnografický materiál využívali pro svou odbornou práci, byl ředitel knihovny Čeněk Zibrť (1864–1932), který podle muzejní tradice měl písně uložené jako svůj „osobní fond“ v zásuvkách svého pracovního stolu. Jeho nástupce, historik Josef Volf (1878–1937), rozhodl o soustředění kramářských tisků vytištěných od roku 1774 do zvláštní sbírky, zatímco starší vydání byla zařazena do fondu starých tisků.⁴ Pozdější přírůstky však hranici 1774 překročily, takže v současné době jsou ve sbírce soustředěny tisky zahrnující období 17.–20. století.

Vedle tisků se ve sbírce v menší míře vyskytují také strojopisy a rukopisy písní. V době první republiky byly například pořizeny opisy tištěných písní špalíčku, tehdy uloženého ve fondech muzea v Lázních Běláhořadu. Muzeum bylo později zrušeno a jeho sbírky zanikly, takže zmíněné strojopisy jsou zajímavým dokumentem.

Od třicátých let byly kramářské tisky opatřovány přírůstkovými čísly⁵, úplná evidence se provádí od roku 1949.⁶ Protože názvy písní jsou obvykle stereotypní, základem katalogizace jsou incipity,



1 Běžná představa, že kramářské tisky byly prodávány kramáři, muzikanty a zpěváky na trzích, odpovídá skutečnosti jen zčásti – máme totiž doklady o tom, že tento druh tisků byl prodáván také v obchodech. Takovým dokladem je např. inzerce na poslední straně písně o Ježíši Kristu z roku 1798, v níž jsou uvedena celkem 3 pražská místa, kde byly tyto tisky k dostání.

2 RYŠAVÁ, Eva. Sbírka kramářských písní Knihovny Národního muzea, její odborné zpracování a muzejní prezentace. Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie, 1980, sv. 25, č. 1–2, s. 5–6.

3 Takováto praxe byla uplatňována v době 1. republiky, kdy si Knihovna Národního muzea dávala kramářské tisky svazovat do podoby „špalíčků“ u knihaře Karla Justa, který působil na Komenského náměstí v Praze-Žižkově. Dokladem jsou jeho značky, vlepené na zadním přidešti.

Michal Klacek

Národní muzeum
Knihovna Národního muzea
kurátor sbírky kramářských
písní
michal_klacek@nm.cz

4 RYŠAVÁ, Eva, op. cit., s. 6.

5 Z roku 1931 máme doklad, že ve sbírce bylo deponováno 6 000 písní. KNM tehdy založila „zvláštní archiv těchto písní“ a zároveň se obrátila na veřejnost s výzvou, aby lidé tyto tisky knihovně darovali. O tom viz článek *Žalostivý příklad o přehrozném mordu, který jistý kornet na své paní a dvěma dítkami v lese vykonal. České slovo*, 7.11. 1931, roč. 23, s. 14.

6 Rok 1949 uvádí ŠVEHLA, Jaroslav. *Musejní knihovna 1948–1950. Časopis Národního muzea, oddíl věd společenských, 1948–1950*, roč. 117–119, s. 153.

7 Od té doby se ve sbírce vyskytují také fotokopie kramářských tisků z jiných vědeckých institucí, podchycené v evidenci (*Vlastivědný ústav Inyní muzeum/ v Olomouci, muzeum v Chrudimi aj.*). O projektu národní retrospektivní bibliografie viz RYŠAVÁ, Eva. *Práce na bibliografii kramářských písní 19. století v Knihovně Národního muzea. Sborník Národního muzea v Praze, řada C - Literární historie, 1974, sv. 19, č. 1–2, s. 31–36.*

8 O počátcích projektu viz STRAŠILOVÁ, Iva. *Kramářské písně v Knihovně Národního muzea: cíle a prostředky zpracování. In Problematika historických fondů Čech, Moravy a Slezska 2006: Sborník z 15. odborné konference, Olomouc, 22.–23. listopadu 2006. Brno-Olomouc: Sdružení knihoven ČR Brno, Vědecká knihovna v Olomouci, 2007, s. 191–199.*

9 Viz např. BYDŽOVSKÁ, Iva. *Špalíček-projekt digitální knihovny kramářských tisků KNM. Knihovna plus [online], 2010, č. 2 [cit. 10.8. 2011]. Dostupný z: <http://knihovna.nkp.cz/knihovnaplus102/bydzov.htm>*

10 *Seznam kramářských písní z Duškovy pozůstalosti byl v roce 1980 uveřejněn v muzejním sborníku: VRCHOTKA, Jaroslav, et al. Knihovna Bohuslava Duška. Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie, 1978, sv. 23, č. 1–4, s. 78–91.*

tj. začátky písňových textů. Jednotlivé tisky jsou zpracovávány v podobě tištěných katalogizačních karet a odkazových lístků, s jejich naskenováním a zpřístupněním na internetu se do budoucna nepočítá. Karty a zejména odkazové lístky jsou důležité pro vyhodnocení badatelských dotazů a požadavků, neboť v kartotékách lze vyhledávat písně podle různých kritérií (tj. např. podle jmen tiskařů, místa tisku, obsahu písně, jmen historických osobností zmíněných v textu apod.).

Od 60. let 20. století Knihovna Národního muzea realizuje projekt národní retrospektivní bibliografie kramářských písní 19. století.⁷ Původně se jednalo o myšlenku zpracovat podle nově vytvořených pravidel všechny dochované kramářské písně na území tehdejšího Československa. Bibliografie těchto písní měla být postupně vydávána v tištěné podobě, pro vydání byl připraven 1. díl (tj. incipity písní začínající písmenem A), který však za změněných společenských podmínek vydán nebyl a nebude. Jedním z důvodů je skutečnost, že od té doby bylo zjištěno mnoho dodatků.

Tradiční záznam na katalogizační karty je v současné době nahrazován zápisem ve značkovacím jazyce XML (v současnosti standard MASTER, který používala databáze Manuscriptorium).⁸ Zápis byl pro zpracování metadat vybrán ze dvou důvodů. Prvním důvodem je skutečnost, že takto lze lépe reflektovat specifika zpracovávaného fondu, tj. lze vytvořit záznam na míru potřebám při zpracování. Druhým důvodem je lepší možnost navázání sekvence obrazů, neboť záznamy budou zároveň součástí internetové databáze – knihovny, která bude bibliografická metadata používat pro vyhledávání a prohlížení digitálních

kopíí tisků. Digitální knihovna je zpracovávána v rámci grantového projektu Výzkumu a vývoje MK ČR „Otevřené badatelské prostředí pro kramářské tisky“.⁹

Písně byly původně soustředěny v Literárním archivu Národního muzea, po jeho zániku tvoří jeden ze speciálních fondů oddělení knižní kultury. Fond není uzavřeným celkem, ale je stále zvětšován nákupy a dary od soukromých sběratelů.

Základní fond písní byl v období od vzniku Národního muzea do konce čtyřicátých let 20. století, kdy byla zahájena katalogizace, vytvořen dary, koupěmi a snad také odkazy – mnohé písně byly pravděpodobně do sbírky zařazeny z pozůstalostí různých osobností, přímé doklady pro tuto hypotézu však chybí. Výjimkou je na některých německy psaných exemplářích dochované razítko „Pozůstalost Nicker!“¹⁰, které je dokladem toho, že tyto písně byly kdysi v majetku lékaře, přírodovědce a inspektora sbírek živé přírody v Národním muzeu Františka Antonína Nickerla (1813–1871) a jeho syna Otokara (1838–1920). Podobně razítko „Zachar“ je dokladem, že některé písně byly do fondu začleněny z pozůstalosti kladenského sládky a odborného spisovatele Otokara Zachara (1870–1921).

Součástí fondu jsou rozsahem malé celky písní z pozůstalostí bibliofila Emmericha Aloise Hrušky (1895–1957), knihovníka a filologa Adolfa Patery (1836–1912), sběratele Bohuslava Duška (1886–1957)¹⁰ a bibliofila Karla Jaroslava Obrátla (1866–1945). Z nich má velký význam Hruškova sbírka, která byla v roce 1969 převedena z Památníku národního písemnictví. Obsahuje 97 písní, mezi nimi i bibliofilské výtisky z roku

1925, vyzdobené dřevoryty, jejichž autorem byl E. A. Hruška (písně o Faustovi, týrané krakovské jeptišce Barboře Ubrykové aj.). Obrátilova sbírka obsahuje 64 českých i německých písní, a to zejména s tématem revolučních událostí v letech 1848-1849. Duškova i Paterova pozůstalost není tematicky ucelena.

Největší přírůstek je z roku 1989, kdy knihovna získala na 10 000 výtisků písní a 44 špalíčků z pozůstalosti semilského sběratele Rudolfa Hlavy (1911–1988).¹¹ Jeho sbírka kramářských písní byla vedle sbírky Josefa Scheybala ze Sychrova (nyní v muzeu Českého ráje v Turnově) největší soukromou sbírkou tohoto typu v republice. Ve sbírce je množství unikátů, tj. především takových písní, které lze označit za staré tisky a které nejsou zapsané v Tobolkově Knihopise, popř. v Knihopise zaznamenané a dochované jen v jediném exempláři¹². Ze zpracovaných kramářských tisků v systematické evidenci z pozůstalosti R. Hlavy je nejstarší v úplnosti dochovanou datovanou písní „Písnička historická o svatém Mikuláši biskupu, zpovědníku Božím“ z roku 1642.

Fond kramářských písní a špalíčků obsahuje převážnou většinou české texty, v menší míře zde nalezneme také písně v němčině a slovenštině, výjimečně i v jiných jazycích. Zejména německé texty jsou hojně zastoupeny a mohou být dokladem vzájemných vztahů obou národů, neboť některé písně jsou doložené v obou jazycích. Jako příklad lze uvést původem anglickou baladu „Po půlnoci, dřív než kohout hodinu ranní zpíval“, která se ve fondu vyskytuje v několika výtiscích, z nichž jeden je psaný německy.¹³

Nejstarší kramářské písně jsou tištěné na hrubém hadrovém papíru v malém for-

mátu a obvykle obsahují čtyři nebo osm většinou nečíslovaných listů. Ve 2. polovině 19. století se prosadil tenký dřevitý papír, který však rychleji podléhá rozkladu, takže mnoho tisků je více či méně poškozeno. Starší písně jsou tištěné švabachem, novější latinkou. Většina kramářských tisků je vyzdobena dřevorezy, výjimečně také dřevoryty a ocelorytinami. Ve vzácných případech jsou na titulních stranách tisků dokonce i reprodukce fotografií. Štočky s určitými motivy bývaly někdy používány po staletí, výzdoba se nutně nemusela vztahovat k obsahu písně.¹⁴ Kuriózním příkladem je dřevoryt neandrtálce na titulní straně „Nové písně o malém rybáři“ z 2. poloviny 19. století. Jiným zajímavým dokladem je obrázek českého lva v nedatovaném tisku „Nový zpěv. Loučení s milenkou“.

Některé dochované špalíčky jsou v původní lidové vazbě a mají hodnotu jako etnografický materiál. Původní vlastníci (jejichž jména, až na výjimky, neznáme) větší skupinu písní svazovali nejčastěji do různých kousků kůže nebo látky, vyskytují se však také jiné materiály, například pergamen.

Dalším kritériem při posuzování významu špalíčků jsou jejich původní majitelé. Z tohoto hlediska je unikátním sbírkovým předmětem špalíček 31 písní z 19. století, jehož původním majitelem byl literární historik Julius Fejfalík



Nová píseň o malém rybáři. KNM KP J 22/1. Sběratel kramářských písní. Národní muzeum

11 Význam sbírky Rudolfa Hlavy zhodnotila ČERMÁKOVÁ, Marta. Rudolf Hlava. Sběratel kramářských písní. *Antique. Sběratelství, umění, starožitnosti*, 1994, roč. 2, č. 6, s. 8.

12 V letech 2004-2006 bylo z Hlavovy pozůstalosti zkatologizováno 545 kramářských písní, z toho 75 písní – starých tisků nemá záznam v Knihopise.

13 RYŠAVÁ, Eva. Německá předloha písně „O půl noci, dřív než kohout“ (Příspěvek ke studii Bedřicha Václavka). *Časopis Národního muzea, řada historická*, 1980, roč. 149, č. 3-4, s. 171-176.

14 K výzdobě kramářských písní viz KNEIDL, Pravoslav. *Česká lidová grafika v ilustracích novin, letáků a písniček*. Praha: Odeon, 1983. 340 s.

15 ZÍBRT, Čeněk. *Z koled sebraných od Julia Fejfalíka*. Český lid, 1928, roč. 28, s. 92–99.

16 RYŠAVÁ, Eva. *Špalíček matky Mikoláše Alše? In HOLUBOVÁ, Markéta, et al. Obrazy ženy v kramářské produkci. Praha: Akademie věd České republiky, Etnologický ústav, 2008, s. 205–209.*

17 HAIS, František. *Vzpomínky pražského písničkáře. 1818–1897. Ed. Eva Ryšavá. Praha: Odeon, 1985. 472 s.*

18 SCHEYBAL, Josef. *Josef Tér, jarmareční písničkář, Československá etnografie 1955, roč. 3, č. 1, s. 72–96.*

19 *O tomto tématu viz RYŠAVÁ, Eva. Odras života městských žen v kramářských písních. In Žena v dějinách Prahy: Sborník příspěvků z konference Archivu hl. m. Prahy a Nadace pro gender studies 1993. Sestavili Jiří Pešek a Václav Ledvinka. Praha: Scriptorium, 1996, s. 185–193 (Documenta Pragensia 1996, sv. XIII).*

20 *O milostných kramářských písních viz FIALA, Jiří. Z pololidové milostné lyriky národního obrození. In Sex a tabu v české kultuře 19. století. Ed. Václav Petrbock. Praha: Academia, 1999, s. 33–47.; TENTÝŽ. Umělá milostná lyrika ve starších kramářských tiscích. In Studia Bohemica 5, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica, Philologica, 1989, sv. 59, s. 33–46.*

21 *Rozbor konkrétního morytátu viz BYDŽOVSKÁ, Iva; KLACEK, Michal. Jistý cihlář, rodič z Němec ...: Kramářská píseň s motivem z Podblanicka. Pod Blaníkem, 2008, roč. 12 (34), č. 2, s. 18–21.*

(1833–1862), původem moravský Němec. Z jeho pozůstalosti se špalíček dostal do vídeňského antikvariátu, později jej koupil kustod tamní dvorní knihovny Gottmann a od něj jej v roce 1908 získal literární a divadelní historik Ferdinand Menčík (1853–1916).¹⁵

Nejcennějším špalíčkem z Hlavovy sbírky je ten, který získal známý dřevorytec, malíř a spisovatel Josef Váchal (1884–1969) od Mikoláše Alše. Od Váchala jej v roce 1963 koupil Rudolf Hlava. Součástí špalíčku je Váchalovo exlibris a jeho podpis, také vazba je Váchalovým dílem. Špalíček obsahuje 127 tištěných a 1 ručně psanou píseň a 2 modlitby.¹⁶

Posledním špalíčkem, na jehož existenci bych rád poukázal, je konvolut z pozůstalosti historika Františka Dvorského (1839–1907), obsahující celkem 25 písní. Většina z nich byla vytištěna v 19. století.

Jména autorů a interpretů jarmarečních písní, až na výjimky, neznáme. Bezpochyby nejlépe je zmapovaná tvorba pražského písničkáře a flašinetáře Františka Haise (1818–1897), autora paměti.¹⁷ Jiným autorem, o němž víme více než jen názvy jeho písní, byl Josef Tér (asi 1807–1897).¹⁸

Tradičně se rozlišují kramářské tisky se světským a náboženským obsahem. První skupina je méně početná, avšak o to zajímavější.

Nejčastějším motivem světských písní je láska v různých podobách. Oblíbenými náměty byly námluvy, milostné vztahy (včetně nevěry) a manželství. Typické byly idylické mužské a ženské monology, opěvující přednosti milenky nebo milence, oblíbená byla také forma milostného dialogu. Častým motivem

byly příběhy mileneckého páru, jimž v jejich lásce (popř. sňatku) bránili rodiče jednoho z nich. Mladí milenci proto byli neústupností rodičů obvykle dohnáni ke společné sebevraždě.¹⁹

V některých světských písních autoři používali alegorické motivy, a to většinou jako prostředek morálního poučení. Tak například v písni „Výstraha pro mládenci a panny“ se dočteme o růži, která tak dlouho odmítala své „nápadníky“, zefýra, motýla a medáka, až nakonec začala vadnout a zůstala napospas ošklivému černému brouku.

Zvláštním typem milostných kramářských tisků jsou písně s motivem smrti jednoho z milenců, popř. s motivem loučení se umírající milenky nebo milence. Některé z těchto tisků mají zároveň význam jako zdroj poznání lidových zvyků a pověr (pohřební zvyky, motiv kukačky předpovídající smrt aj.).²⁰

Další skupinou kramářských tisků jsou písně svatební. Soudě podle dochovaných exemplářů, nejoblíbenější byla píseň začínající slovy „Kvílím po tobě, hrdličko“. Nejstarší doložená vydání této písně ve sbírce KNM jsou z konce 18. století.

Neméně oblíbené byly písně o dobových senzacích. Z nich na prvním místě je třeba uvést morytáty, tj. „truchlivé příběhy“ s motivem zločinu v různých podobách (vraždy, loupeže, týrání dětí apod.). Morytáty měly za cíl čtenáře zaujmout, informovat o určité události (která však mohla být zčásti nebo zcela vymyšlená) a varovat před hříchy.²¹ Většina morytátů má proto moralistní vyznění, které odráží tehdejší postoje věřících ke hříchu, smrti a posmrtnému životu. Kupříkladu nedatovaná píseň „Smutný a pravdivý příběh“ čtenáře

seznamuje s ženou, kterou přepadli zbojníci, rozpárali jí břicho a nechali ji umírat v lese. Žena tam ležela dva dny a „pořád se modlila, by bez přijímání svátosti oltářní umřít nemusela“. Když byla konečně nalezena, kněz ji vyzpovídal a podal jí hostii. S Bohem usmířená žena tak mohla konečně v klidu zemřít.

Dalším oblíbeným tématem světských písní byly přírodní katastrofy (v našich zemích především povodně) a neštěstí (např. železniční a důlní). Také tento typ zpravodajských písní mohl mít moralistní podtext. Ve sbírce je uložena například pozdní kramářská píseň o výbuchu sopky Mont Pelée na ostrově Martinik v Karibském moři v roce 1902. Výbuch vulkánu a smrt mnoha lidí jsou v této písní vykládány jako trest Boží za lidské hříchy.

Neméně aktuální byly písně o válečných konfliktech a revolučních událostech. Velkou pozornost autorů vyvolalo například revoluční dění v Evropě v letech 1848–1849. V kramářských písních s tímto tématem lze vysledovat souhlasné i odmítavé reakce písničkářů a také oživení víry v blížící se konec světa. Z protiválečných písní jsou nejrozšířenější tisky s tématem konfliktů, které probíhaly na našem území. Není náhodou, že poslední velký rozmach kramářské produkce je spjat s tématem prohrané prusko-rakouské války v roce 1866.

Dalšími náměty světských písní jsou nevysvětlitelné úkazy (komety apod.), novinky technické (např. tramvaj), zemědělské (např. cukrová řepa) a módní (např. krinolína), dále dobová řemesla a sociální problémy včetně stávek, vystěhovalectví a dělnického hnutí, manželské a rodinné vztahy, alkoholismus apod.

Relativně pozdní jsou písně vlastenecké (např. Kde domov můj) a politické, jejichž první velký rozmach je spjat s rokem 1848. Sem lze zařadit i chvalozpěvy a truchlozpěvy na panovníky a nevládnoucí členy dynastie (např. narození Josefa II.), vojévůdce (Radecký, Laudon) a představitele českého kulturního a politického života (Palacký, Havlíček).

Mnoho kramářských tisků má protižidovské, protiturecké a protiprotestantské vyznění. Kupříkladu Turci jsou v písních běžně ztotožňováni se všemi vyznavači islámu. Už v nejstarších dochovaných tiscích ze 17. století je písničkáři líčili jako pohany a „dědičné nepřátele křesťanstva“. V písních z druhé poloviny 19. století byla největším hříchem Turků nikoliv jejich víra, ale perzekuce Slovanů, mezi něž autoři počítali i Rumuny. Teprve úpadek Osmanské říše a mladoturecké hnutí vedly ke změně postoje autorů – Turci a jejich zvyky jsou v písních z té doby zesměšňovány a zparodovány.²²

Patrně nejstarší kramářskou písní s protižidovským vyzněním ve sbírkách KNM je značně poškozený tisk z roku 1659, v němž neznámý autor převyprávěl „Židovskou válku“ od Flavia Iosepha. V jeho pojetí se Židé začali navzájem



Píseň o ptáku velikánu (nazvaný Horník) na tureckých hranicích.

KNM KP R. Hlava 2665. Sbírka kramářských písní. Národní muzeum.

²² K tématu viz RATAJ, Tomáš. *České země ve stínu půlměsíce: Obraz Turka v raně novověké literatuře z českých zemí*. Praha: Scriptorium, 2002. 423 s.

23 Pokud text písně domyslíme do důsledků, pak císař Nero, v křesťanské tradici jeden z největších zlosynů, iniciátor pronásledování prvních křesťanů, byl nástrojem božího trestu za umučení Ježíše Krista. Autoři kramářských písní byli sice vyznáním katolíci, avšak zdaleka ne všichni byli zároveň kritičtí vůči Židům. Jiná píseň o židovské válce, vydaná v 2. polovině 18. století, vykládá zničení Jeruzaléma Římany jen jako naplnění Kristova proroctví a zároveň jako varování současníkům, aby se polepšili.

24 Uvedené příklady samozřejmě nevyklučují možnost, že i mezi písničkáři byli radiklové. Neznám však žádnou píseň, v níž by byla doslovně zpochybněna podstata feudalismu. To znamená, že v písních je kladem důraz na křesťanskou víru jako prostředek spásy. Aby posluchač a čtenář dosáhl posmrtného života v ráji, musí „správně“ věřit a jednat a zároveň se smířit s pozemským řádem, který je daný.

25 VÁCLAVEK, Bedřich, SMETANA, Robert. České světské písně zlidovělé. Část I.: Písně epické. Svazek 1.: Slovesný, hudební a obrazový materiál písní. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1955. 366 s.

26 ERBEN, Karel Jaromír (ed.). Písně národní v Čechách. Svazek I. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1852, s. 172–174 a 178–181. Svazek II., Praha: Jaroslav Pospíšil, 1856, s. 31–34. ŠRÁMKOVÁ, Marta: Balada o vražednici dítěte v české lidové tradici. Český lid, 1970, roč. 57, č. 5, s. 291–306.

27 KRAMERIUS, Václav Rodomil. Hrabě Polgočov aneb Vypovězenec z vlasti: Pravdivá příhoda z nedávných dob. Tábor a Jindřichův Hradec: Alois Josef Landfras, 1854. 51 s.

vyvražďovat, a proto proti nim císař Nero poslal vojsko, které mělo nastolit pořádek. Dobyť a zničení Jeruzaléma Římany bylo, dle autora, Boží pomstou za Kristovu smrt.²³ Poslední antisemitské kramářské písně u nás vznikly na konci 19. století. Jsou spjaté s tzv. hilsneriádou a motivem rituální vraždy, z níž byl obviňován Leopold Hilsner, původem Žid z Polné.

Protestanti, tj. především „lutriáni“, jsou v písních chápáni dvojím způsobem. V některých tiscích jsou pod vlivem zázraku obrázení na katolickou víru, v jiných jsou jako rouhači a neznabozi po zásluze potrestáni (tento motiv je v písních často dáván do souvislosti s „kultem obrazů“, který protestanti odmítali). Když například v jedné písni, datované 1862, byli při hornickém neštěstí zasypani slovenští havíři, katolíkům se zjevila Panna Maria a zachránila je – narozdíl od jinověrců, kteří „nechtěli věřit v Panenku Marii“ a z katolíkům si „ještě smích dělali“.

Katolická víra v kramářských písních se projevuje také jiným způsobem. Mnozí písničkáři si uvědomovali podstatu feudálního řádu, založeného na společenské nerovnosti. Jejich „lékem“ na zlořády byla důvěra v Boha, Marii a světce jako prostředek spásy. Tak například v jedné nepomucenské písni z 2. poloviny 18. století se znevolněným sedlákům doporučuje, aby padli na kolena u hrobu Jana Nepomuckého, kde je světec „prijme do radosti“. V jiné písni, vytištěné přibližně ve stejné době, jakýsi Jakub Petráček, sedlák ze vsi Chodova, nepokrytě obhajuje feudální zřízení a nabádá sedláky, aby se vyvarovali „panských způsobů“, neboť jejich místo ve společnosti je jasně dané – „povinnost jest poddaného dát císaři, co jest jeho, co Božího, to Bohu“.²⁴

Mnoho světských písní bylo písničkáři či přímo tiskaři přejato od různých obrozeneckých básníků a dramatiků, některé písně zlidověly.²⁵ Z méně známých tisků tohoto charakteru mohu zmínit nedatovanou „Píseň z zpěvohry Marnotratník“. Název této kramářské písně je zkreslující, neboť tisk ve skutečnosti obsahuje dvě písničky, a to „Píseň řemeslnickou“ a „Píseň sloužícího“. Anonymní autor (tiskař) obě písně převzal z českého překladu divadelní hry „Marnotratník“ od rakouského dramatika Ferdinanda Raimunda (1790–1846). Překladačem byl Jan Nepomuk Štěpánek, hra poprvé vyšla tiskem v roce 1840.

Další možností, jak zkoumat žánr kramářských tisků, je jejich vztah k lidové písni. O tom, že autoři či tiskaři kramářských skladeb se inspirovali mimo jiné také lidovými písněmi, nemůže být pochyb – takové písně však obvykle přebírali v upravené či pozměněné podobě. Ze skladeb uveřejněných v Erbenově sbírce se písničkáři inspirovali např. písněmi „Ten sebranský kostelíček“ a „Bude vojna, bude“. Za zmínku stojí také balada o Dorně, vražednici svých tří nemanželských dětí, začínající slovy „Býval jeden pivovárek, v tom ostával Vencl sládek“. V tomto případě je obsah kramářské skladby takřka shodný s textem písně lidové, autor, jakýsi Josef Mandelíček, jen pozměnil jméno Dornina posledního milence.²⁶

Další inspirací pro autory kramářských písní byla próza. Píseň „Staré děje aneb Vypovězení z vlasti“ byla inspirována knihou Václava Rodomila Krameria „Hrabě Polgočov aneb Vypovězenec z vlasti“.²⁷ Autor písně Josef Ježek sice ponechal jména, která se vyskytují ve zmíněném tisku, avšak radikálně pozměnil děj. Zatímco v Krameriově spis-

ku se hrabě Pavel Polgočov oženil s hraběnkou Albertinou Songfeld, v kramářské písni se zamiloval do Albertiny, dcery hrobníka. Ze svazku se narodil nemanželský syn, o němž ovšem jeho otec neměl tušení. Setkal se s ním teprve po letech, kdy oba stáli proti sobě jako protivníci v polském povstání. Polgočov starší byl jako rebel odsouzen k smrti, jeho stejnojmenný syn mu však vymohl milost.

Do sbírky byly v minulosti začleněny také parodie, satiry a pamflety, které nelze označit za skutečnou kramářskou produkci.²⁸ Tento druh tisků kramářské písně záměrně napodoboval (svým názvem, obsahem nebo formou) nebo je naopak parodoval (kuplet o strašidlu z Podskalí, pamflet na arcibiskupa Lva Skrbenského z Hřiště, protiněmecké tisky z doby krátce po druhé světové válce, písně Josefa Váchala aj.). Bezpochyby nejoblíbenějším hrdinou tohoto typu písni byl udatný kanonýr Jabůrek.²⁹ Dokladem o tom jsou nejenom mnohá vydání této parodie na kramářské písně i německý a rakouský militarismus, ale také různé napodobeniny (např. pijácká píseň „U soudečku stál a pořád ládoval“, v níž jsou jmenovány tehdejší pražské hospody).

Mnohé tisky z období od konce 19. do 20. let 20. století jsou na hranici mezi kupletem a kramářskou písni, a proto i ony mají ve sbírce své zastoupení. Jako příklad lze uvést pozdní morytáty z ediční řady „Veselost“, vydávané kabaretním zpěvákem a humoristou Josefem Heřmanem-Zefim (1872–1955), které svým obsahem připomínají kuplety i kramářské písně. To, co je od kramářských písni odlišuje, je skutečnost, že zde obvykle chybí moralita, a samotný příběh je pojat humorně.³⁰ Je při-



značné, že v Zefiho edici vycházely jak nově vydané zlidovělé kramářské písně, tak i kuplety v pravém smyslu slova.

Největší skupinou kramářských tisků ve sbírce Knihovny Národního muzea jsou katolicky zaměřené duchovní písně, obvykle zpívané a prodávané při náboženských poutích.³¹ Obsah takových písni je často v rozporu s církevními dogmaty.³²

Základním motivem náboženských písni jsou, až na výjimky, různé podoby zázraku, hlavní myšlenkou je však mravní poučení. Kupříkladu v apokryfní písni o Juditě a Holofernovi není důležitý pouze zajímavý (a drastický) příběh, ale především moralistní podtext, ze kterého vyplývá, že Bůh je dárce života i smrti, krásy i síly, porážky i vítěz-

Píseň historická o poutnicích, kteří putují ke svatému Jakubu... KNM KP Špal. 160/31. Sbíрка kramářských písni. Národní muzeum.

28 To samozřejmě neznamená, že by humor byl písničkářům cizí. Dochovala se řada kramářských satirických písni, které se vysmívají např. sedlákům („panské“ manýry sedláků v souvislosti se zrušením roboty), Židům (vojenské odvozy, nevěra křesťanky s Židem), starým a vdavekchtivým pannám, módním výstřelkům a ševcům.

29 O vzniku a šíření písně o kanonýru Jabůrkovi viz ŽIŽKA, Leoš Karel. *Místři a místříčkové: Vzpomínky na české muzikanty. Praha: vl.n., 1947, s. 135–136.*

30 Heřman-Zefi, píšící pod pseudonymem Silvestr Laštovička, v morytátech často zacházel do krajnosti. Jeho „humorné“ písně mají v některých případech značně cynické vyznění.

Například když byl v roce 1922 ve Francii odsouzen k smrti mnohonásobný vrah žen Henri Désiré Landru, zvaný Modrovous (1869-1922), Heřman-Zefi o soudním procesu sepsal a vydal píseň, v níž se vysmál svedeným ženám a dokonce zpochybnil právoplatnost rozsudku - pro bližší představu cituji jednu sloku: „Že měl k vraždě vlohy, nejdřív uříz nohy, pak jí zbavil krásy, uříznul jí vlasy, i ty zlaté zuby, vydlabal jí z huby - a je prodal pod rukou“.

31 Náboženské kramářské tisky byly badateli velmi dlouho opomíjené. Teprve od 90. let 20. století máme první odborné články a studie o tomto tématu. Z obecného hlediska viz BĚHALOVÁ, Štěpánka: *Náboženský kramářský tisk a jeho recepce. In K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven: "Čtenář a jeho knihovna". Ed. Jitka Radimská. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2003, s. 547-558.*

32 SEDLÁK, Jan Nepomuk. *O písních při průvodech poutních. Časopis katolického duchovenstva, 1884, roč. 25, č. 9, s. 556-558. Autorovi vadilo, že kramářské písně byly zpívány v poutních průvodech a hlavní vinu za to kladl předzpěvákům. Jarmarečným duchovním písním vytýkal především skutečnost, že „nalézají se v písních těch místa, kde se k svatým a bl. Panně mluví jako k Bohu samotnému, kde přímo adoratio svatým a jich obrazům se vzdává“.*

33 CAESARIUS z Heisterbachu: *Vyprávění o zázracích: Středověký život v zrcadle exempel. Ed. Jana Nechutová. Praha: Vyšehrad, 2009, s. 209-210. Obsah písně se sice v určitých bodech s Caesariovým vyprávěním neshoduje, podstata příběhu, tj. záchrana nevinně odsouzeného a oběšeného poutníka pomocí nadpřirozených sil, je stejná. Nejstarší dochované písně*

ství ve válce. Válka sama o sobě je zlem, neboť se v ní prolévá „nevinná krev“. O tom, zda válka bude rozpoutána, rozhodují především mocní tohoto světa, proto je třeba se za ně modlit, aby byl zachován mír.

Zázračné motivy v kramářských písních mohou být velice staré. Dokladem je např. mnohokrát vydaná píseň o dvou poutnících do Santiaga de Compostela („k svatému Jakubu“) s motivem člověka křivě obviněného z krádeže a za tento zločin oběšeného. Pravda vyšla najevo tak, že poutník na šibenici visel řadu dní a přesto, s pomocí Boha i sv. Jakuba, nezemřel. Tento zázrak je středověkého původu.³³

Kramářské písně s náboženskou tematikou oslavují Pannu Marii, Ježíše, Nejsvětější Trojici a nejrůznější světce³⁴, a to i fiktivní. Velké popularity dosáhly například písně o Jenověfě Brabantské, věrné manželce, která trpěla pomluvami odmítnutého nápadníka. Legenda se v českém prostředí šířila až od 2. poloviny 18. století v podobě tzv. knížek lidového čtení, od stejné doby máme doložené také první kramářské písně s tímto tématem.³⁵

Vůbec nejrozšířenější duchovní kramářské tisky jsou písně mariánské. Jejich námětem bývají výjevy ze života sv. Rodiny (Zvěstování Panně Marii, útěk do Egypta, Maria bolestná) a mariánské zázraky, někdy spojované se skutečnými historickými událostmi (např. Maria jako dávkyně vítězství katolických vojsk na Bílé hoře). Další mariánské tisky jsou věnovány slavným poutním místům u nás i v Evropě (Svatá Hora u Příbrami, Maria Zell v Rakousku aj.), jiné věnují pozornost zázračným studánkám, kde se Maria zjevila (např. Chotoviny

u Tábora, Kocleřov u Dvora Králové nad Labem, Čivice u Pardubic). Podobně tiskaři a písničkáři propagovali také nemariánská poutní místa – z méně známých možno uvést kult sv. Anděla Strážce v Sušici a kult sv. Anny v Sudějově u Uhlířských Janovic. Celkově lze říci, že písně hrály významnou roli v šíření slávy poutních míst, a to i „regionálních“, které vznikaly v 19. století.³⁶

Do skupiny duchovních písní patří také tisky s biblickými, apokryfními a legendárními motivy (písně o potopě, o nalezení sv. Kříže apod.), dále písně prorocké (např. král Marokán)³⁷, pohřební a prosební. Oblíbené byly také písně adventní, postní a koledy.

Pouze výjimečně se ve sbírce vyskytují také písně polemické, psané ovšem z katolického hlediska. Jako příklad lze uvést nedatovanou „Píseň o pravdě Kristově“ z konce 18. nebo začátku 19. století, která je napsána jako promluva Krista k věřícím. Jedná se o obhajobu uctívání obrazů a kritiku bludařů, kteří obrazy zavrhovali.

Písničkáři byli většinou konzervativního smýšlení. To se projevovalo zejména důrazem na jejich pravověrnou, tj. katolickou víru. Když v roce 1863 vypuklo polské protiruské povstání, anonymní autor události v Polsku vyličil jako pronásledování křesťanů – pravoslavní Rusové v jeho pojetí vraždili polské katolíky.

Stojí za zmínku, že stejný motiv byl použit v písni o perzekuci křesťanů muslimy v roce 1868, kde negativní úlohu Rusů hráli Egyptané. Tato píseň je zároveň dokladem snahy písničkáře, či spíše tiskaře, o aktualizaci. Jedná se totiž o nově vydaný tisk, napsaný původně v souvislosti s turecko-egyptskou válkou

z let 1839–1841, do níž na straně sultána zasáhli Angličané a Rakušané. Je příznačné, že v novém vydání se anonymní tiskař nenamáhal skladbu jakýmkoliv způsobem upravit, v obou vydáních je totiž zmiňován rakouský arcivévoda Fridrich (1821–1847), účastník bojů v roce 1840.

Jiným dokladem cílené aktualizace jsou mnohokrát vydané písně o mučednické smrti dvou františkánů v Turecku. Staly se podkladem pro protifrancouzskou píseň, v níž františkány neumučili Turci, ale ctitelé „stromu svobody“. V obou písních byli pohani a neznabozi po zásluze potrestáni Bohem, který na fiktivní město, kde se událost odehrála, seslal „žhavé kamení“.

Patrně nejčastějším způsobem aktualizace bylo záměrné posouvání dat událostí, o nichž písně pojednávaly. Tuto snahu o upravování děje a posouvání data lze pochopit jen tehdy, uvědomíme-li si, že kramářská produkce byla zdrojem určitého zisku, i když zbohatnout se takto nepochybně nedalo.³⁸

Mnohé písně byly v průběhu staletí vytištěny mnohokrát. Velmi oblíbená byla např. píseň o mládenci Theofilovi, vydávaná od 17. do 19. století, která bývala zpívána na svatbách.³⁹

O stáří určitých písní svědčí nepřímě také drastické způsoby poprav, zmiňované v některých morytátech, které se však v 19. století už nepoužívaly (např. lámání v kole nebo dodatečná poprava sebevraha, který zabil nepoznaného syna). Odběratelům písní tato nelogičnost však zjevně nevadila – důležitý byl zajímavý příběh, nikoliv věrohodnost. Aktualizace dat a opakovaná vydání z dnešního pohledu nevěrohodných příběhů tedy vypovídají o snaze autorů

a tiskařů přizpůsobit se vkusu čtenářů či posluchačů, a to za účelem dosažení zisku.⁴⁰

Ještě v 19. století autoři v písních vystupovali proti „novotám“, které z jejich hlediska vedly k úpadku mravů a k narušení Bohem daného řádu. Kupříkladu anonymní autor v písní o mazurce z roku 1859 vystoupil s nepřímou kritikou tohoto tance, neboť jej dal do souvislosti s neplánovaným těhotenstvím tanečnic.

Ve stejné době autoři písní pořad ještě využívali ke kritice „novot“ také staré zázračné motivy. V jedné takové mravokárné písni byla potrestána bezbožná dcera, která šla na bál o adventní neděli a nestarala se o matku „sešlou věkem“. Zatímco matka šla „na požehnání“, její dceru utancoval ďábel.

Je otázkou, do jaké míry posluchači a čtenáři takové příběhy brali vážně. Zdá se, že nářek některých písničkářů nad úpadkem mravů a jejich úporná snaha „změnit běh světa“ se nakonec zcela minuly účinkem, protože postupně došlo ke změně vkusu čtenářů a posluchačů.⁴¹ V době hlubokých společenských změn a hospodářského rozmachu tomu ani jinak být nemohlo. Žánr jarmarečních písní proto nakonec zanikl.

Skutečnost, že kramářské písně pomalu ztrácely kontakt s dobou a stávaly se anachronismem, však nebyla jediným důvodem zániku tohoto žánru. Dle mého soudu dalším důležitým činitelem byla skutečnost, že mnohé tiskárny přestaly tisknout kramářské písně a přeorientovaly se na tehdejší novinku – kuplety zpívané v nově vznikajících šantánech a kabaretech. Právě tento druh tisků na kramářské písně navázal, a to zejména snahou vybírat si ze soudobého života senzační události. To znamená, že

s tímto motivem jsou z druhé poloviny 18. století.

34 Z českých zemských patronů kramářští tiskaři šířili slávu zejména Jana Nepomuckého. Ve sbírce jsem napočítal celkem 167 nepomucenských písní s odlišným obsahem.

35 VÁCLAVEK, Bedřich (ed.). *Historie utěšené a kratochvilné člověku všelikého věku i stavu k čtení velmi užitečné*. Praha: Svoboda 1950, s. 362. *Písně o Jenověě se ve sbírce dochovaly ve dvou verzích, starší verze vznikla na základě některého vydání knížky lidového čtení (zmínka v 1. sloce).*

36 O podílu kramářských duchovních písní na šíření mariánského kultu viz zejména FIALA, Jiří, SOBOTKOVÁ, Marie. *Vznik kultu Panny Marie Svato-kopecké a jeho reflexe v kramářských písních*. Český lid, 1999, roč. 86, č. 1, s. 60–79.

37 Tzv. marokánské písně jsou dokladem, že autoři a tiskaři písní nemuseli být nutně vyznáním katolíci. *Písně o králi Marokánovi, heroldu soudného dne, byly rozšířené převážně mezi nekatolíky ve východních Čechách*. Ve sbírce máme 2 tištěné písně s tímto motivem. O tématu viz JANEČEK, Petr. *Eschatologická a profetická motivika ve folkloru českých zemí v 2. polovině 18. a na počátku 19. století: písně o králi Marokánovi*. Český lid 2006, roč. 93, č. 2, s. 153–177.

38 *Kramářské písňové tisky stály 2 krejčary, jejich nejznámější autor František Hais zemřel v chudobinci.*

39 *Jedná se o motiv ženicha, načas přeneseného archandělem Rafelem do ráje*. Viz také SMETANA, Robert. *Píseň o Theofilovi v kramářských otiscích*. Časopis Vlastivědného spolku musejního v Olomouci 1936, roč. 49, s. 68–72.

40 *Dokladem o popularitě kramářských písní mezi lidmi je vzpomínka tkalcovského mistra Ferdinanda Janáka z Městce Králové, nadšeného vlastence a lidového kronikáře, který ovšem měl na kramářskou produkci velmi kritický názor – napsal: „Národní divadla hrála se i po vesničkách, páni aby učitelové učili dítky písně vlastenecké, neboť tenkrát bylo písní jarmarečních veliké množství, ale takové odrhovačky, že mravný člověk byl uražen, slyše i malé dítky zpívat hloupé a oplyhlé ty písně, i po hospodách si je dávala chasa hrát. Proti tomu byly založené Merendy, v nichž se zpívaly krásné písně národní“ (Paměti Ferdinanda Janáka z Králova Městce. In Lidové kronikářství na Poděbradsku: Edice lidových kronikářských textů. Ed. Antonín Robek. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, 1978, s. 154).*

41 *Proces „změny vkusu“ posluchačů a čtenářů byl nepochybně velmi pomalý a dle mého soudu probíhal rychleji spíše ve velkých městech, než na venkově. Dokladem, že (někteří) lidé nevěrohodným příběhům kramářských písní skutečně věřili, je vzpomínka jistého pamětníka na Josefa Těra, autora a interpreta písně o ptáku velikánu, zvaném Horník – netvoru, který požírá lidi. Protože posluchači této báchorce skutečně uvěřili, Těr za „zneklidňování“ obyvatelstva skončil na tři dny ve vězení. O tom viz SCHEYBAL, Josef. Josef Těr, jarmareční písníkář. Československá etnografie 1955, roč. 3, č. 1, s. 76.*

původní zpravodajská funkce mnohých kramářských písní byla v kupletech a šlágrech nahrazena funkcí zábavnou. Kramářské písně jako žánr tak ztratily své opodstatnění.

Fond kramářských písní v Knihovně Národního muzea je veřejně přístupnou sbírkou. Kramářské tisky slouží jako podklad pro bibliografie a novodobé antologie, je možné je studovat z hlediska literárního, etnografického i historického. Přesto, že část fondu není doposud zkatalogizována, sbírku je možné badatelsky využívat. Jak jsem již zmínil, k velké části sbírkových předmětů totiž existují tematické rejstříky, s jejichž pomocí lze badatelům tyto tisky vyhledávat a zpřístupňovat ke studiu. Bohužel širší veřejnost, až na výjimky, o existenci sbírky v Národním muzeu doposud neví a dosavadní badatelské využití těchto sbírkových předmětů neodpovídá jejich významu.

Seznam písní zmíněných v textu a poznámkách

Historická píseň o svatě Jenovéřě, všem křesťanům pobožným v nově na světlo vydaná.

Kutná Hora, s.n. [2. pol. 18. stol.] (KNM KP 844)

Hrozná píseň o tom modrovousu, zvaném „Ukrutný vrah Landru z Paříže“, který oklamal asi 300 žen a nejméně osm jich upálil zabitých v peci a přec neuniknul trestající spravedlnosti pro nedostatek důkazů.

Autor: Silvestr Laštovička (Josef Heřman-Zefi)
Praha-Nusle, Kmínek a Bureš 1922.
(KNM KP C 84/1)

Klagelied der Margarethe über Wilhelms Unterue.

S.l., s.n. [konec 18. stol.]
(KNM KP N 115/1)

Krásný příklad pro naši milou mládež v píseň uveden roku 1869.

Autor: Josef Ptáčník.
Litomyšl, Josefína Bergerová 1869.
(KNM KP 3560)

Nábožná píseň o umučení P. Ježíše.
Praha, Václav Šleret a Matěj Hollauer 1798.
(KNM KP J 237/1)

Nová píseň aneb Mazur-polka.
Olomouc, Antonín Halouzka 1859.
(KNM KP Špal. 511/4)

Nová píseň aneb Příběh, který se stal v Egyptské zemi.

Uherská Skalice, s.n. [1840]
(KNM KP Špal. 58/15)

Nová píseň aneb Příběh, který se stal v Egyptské zemi.

Uherská Skalice, s.n.1868.
(KNM KP A 55/1)

Nová píseň hrdinského lejthara (!), který se svou nejmilejší a ostatníma známí (!) se loučí.

[S.l., s.n., 2. pol. 19. stol.]
(KNM KP Špal. 127/32 neúpl.)

Nová píseň mládencům a pannám na světlo vydaná.

Skalice, Škarnicl synové 1863.
(KNM KP B 94/1)

Nová píseň o malém rybáři.

Autor a nakladatel: Antonín Reš.
Praha, Jan Spurný [posl. 1/4 19. stol.]
(KNM KP J 22/1)

Nová píseň o ozbrojeném Holofernu a jeho velikomyslnosti nad svou krásou. Při tom o nábožné Judytě z města Bethulie.

Litomyšl, Josefína Bergerová [2. pol. 19. stol.]
(KNM KP 1345)

Nová píseň o ptáku velikánu (nazvaný Horník), jenž se objevil na ostrově rašickém v Turecku.

Nakladatel a pravděpodobně i autor:
Josef Tér.
Mladá Boleslav, Josef Zvikel [2. pol. 19. stol.]
(KNM KP A 263/1)

Nová píseň o ruském (!) revoluci, jak mnozí křesťané pro víru Ježíše zahynuli.
Olomouc, Antonín Halouska 1863.
(KNM KP 105)

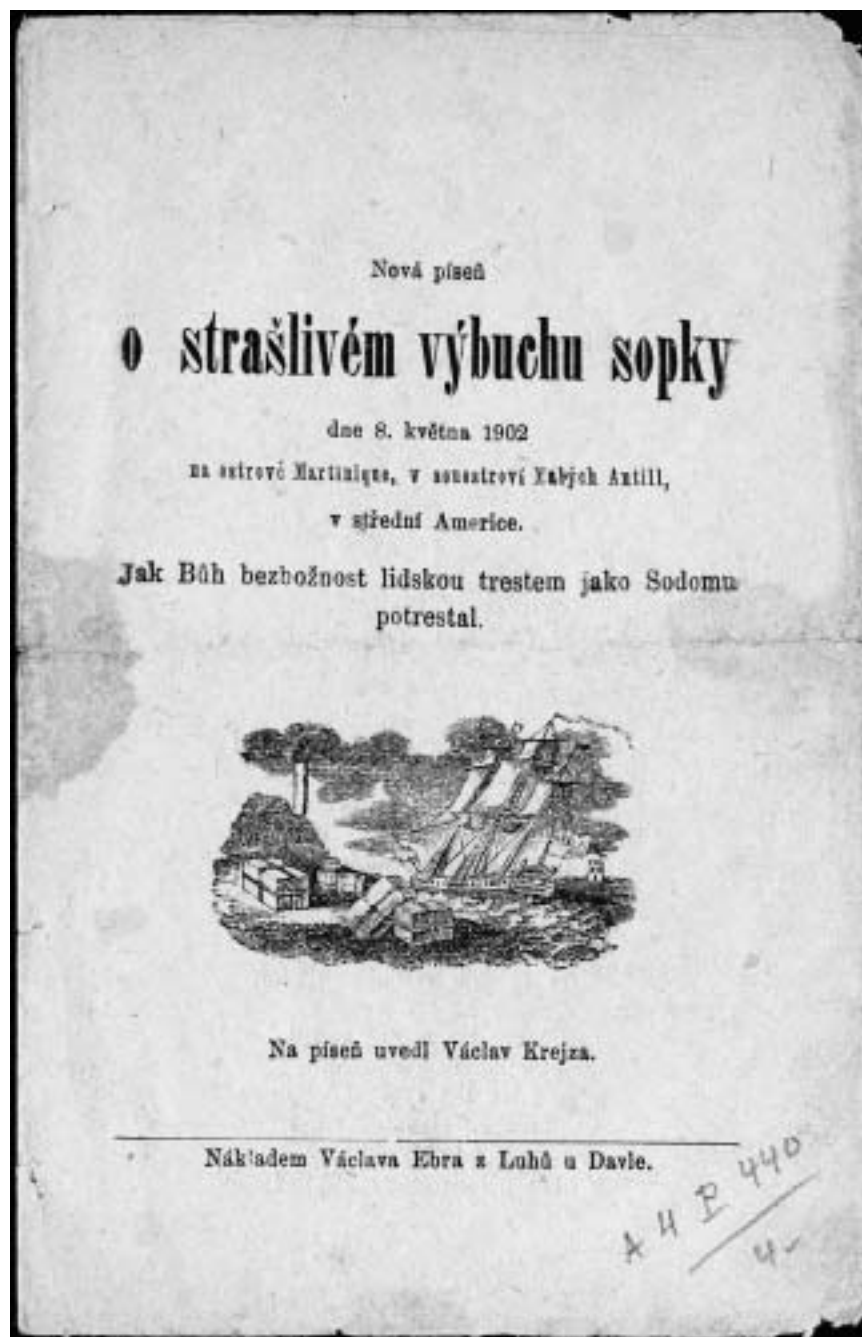
Nová píseň o sedlském stavu.
Autor: Jakub Petráček.
S.l., s.n. [posl. 1/4 18. stol.]
(KNM KP 10506)

Nová píseň o strašlivém výbuchu sopky dne 8. května 1902 na ostrově Martinique, v souostroví Malých Antill, v střední Americe. Jak Bůh bezbožnost lidskou trestem jako Sodomu potrestal.
Autor: Václav Krejza.
Praha, Jul. Janů [1902].
(KNM KP R. Hlava bez sign.)

Nová píseň o ukrutnosti francouzské, kterou na dvou mnichách řádu františkánského neváženě a nelidsky vykonali.
S.l., s.n. [po 1789]
(KNM KP 2881)

Nová píseň o velikém zázraku, který se stal u města Štávnice a Baňské Bystřice v krajině uherské v roce 1861.
Hranice, A. Škarniclová 1862.
(KNM KP R. Hlava 4061)

Nová píseň pod názvem U soudečku stál a pořád ládoval! (Velká opera na jednu hubu).



Autorka: M. Kantorová.
Praha, Jan Spurný [1886].
(KNM KP Špal. 402/15)

Nový zpěv. Loučení s milenkou.
S.l., s.n. [kolem pol. 19. stol.]
(KNM KP P 104/4)

Píseň historická o poutnících, kteří putují k svatému Jakubu, co se s nima na cestě přihodilo, to z této písně nejlépe se vyrozumí.
S.l., s.n. [2. pol. 18. století]
(KNM KP Špal. 160/31)

Píseň nová k svatému Janu Nepomuckému. Všem ctitelům na světlo vydaná.

Nová píseň o strašlivém výbuchu sopky dne 8. května 1902... KNM KP R. Hlava bez sign.
Sbírka kramářských písní.
Národní muzeum.

Praha, František Jeřábek [2. pol. 18. stol.]
(KNM KP Špal. 148/22)

Píseň o napomenutí všeho množství
k radostnému potěšení, pravým Evan-
gelium svatého milovníkům. Kteráž
oznamuje světu zatvrzelému dokonání
šestého soudu, od Boha uloženého
a písmi Evangelium svatého i skrze pro-
roky oznámeného, a nyní již k cíli od
Boha uloženému pospíchajícího soudu.
S.l., s.n. 1801.
(KNM KP Špal. 286/2)

Píseň o napomenutí všeho množství
k radostnému potěšení, pravým milov-
níkům sv. Evangelia. Kteráž oznamuje
světu zatvrzelému dokonání šestého
soudu, od Boha uloženého a písmem
Evangelium svatého, skrze proroky
oznámeného, a nyní již k cíli od Boha
uloženému pospíchajícího soudu.
Praha, Jindřich Netal 1869.
(KNM KP 9606)

Píseň o pravdě Kristové. Vytištěná
k potěšení věrným.
S.l., s.n. [konec 18. nebo zač. 19. stol.]
(KNM KP Špal. 51/8)

Píseň pobožná o zkáze Jeruzaléma,
všem pobožným křesťanům k rozjímání
na světlo vydaná.
Uherská Skalice, s.n. [2. pol. 18. stol.]
(KNM KP 1194)

Píseň pravdivá o ukrutnosti turecké.
Hradiště, s.n. [1840]
(KNM KP Špal. 58/10)

Píseň pravdivá o ukrutnosti turecké.
Praha, Václav Šleret a Matěj Hollauer
1789.
(KNM KP 2885)

Píseň světská předstírající věrnost
milěnky a mládence, faleš vytejkající.
Kutná Hora, s.n. 1810.
(KNM KP P 91/3)

Píseň z zpěvohry Marnotratník.
Praha, s.n. [kol. 1850]
(KNM KP 8590)

Písnička historická o svatém Mikuláši
biskupu, zpovědníku Božím.
Litomyšl, M. Březina 1642.
(KNM KP R. Hlava 3717)

Písnička velmi žalostivá o vybojování
svatého a slavného města Jeruzaléma
v zemi palestinské od Římanův Tita
a Vespasiána.
[S.l., s.n. 1659]
(KNM KP K 114ch/1)

Pivovárek.
Autor: Josef Mandelíček.
S.l., s.n. [kolem pol. 19. stol.]
(KNM KP B 141/1)

Smutný a pravdivý příběh.
S.l., s.n. [19. stol.]
(KNM KP B 89/5)

Staré děje aneb Vypovězení z vlasti.
Autor a nakladatel: Josef Ježek.
Praha, Jan Spurný [posl. 1/4 19. stol.]
(KNM KP O 60/1)

Udatný rek kanonýr Jabůrek. Kratochvil-
ná píseň na světlo vydaná na příklad
všem mláďencům od civilu a militéru.
Mladá Boleslav, Josef Zvíkl [2. pol. 19.
stol.]
(KNM KP 5423)

Výstraha pro mládenci a panny na svět-
lo vydaná.
Litomyšl, s.n. 1833.
(KNM KP 3237)

Digitalizace, muzea a financování

The digitization of museum collections is very important, current theme in all European museums, libraries and similar institutions. It is also an expensive area, requiring large amounts of financial input. The European Commission has published two basic documents on digitization ("The New Renaissance – Report of the Comité des Sages" and "The Cost of Digitising Europe's Cultural Heritage, A Report for the Comité des Sages of the European Commission"), which provide a basic overview of the possibilities for funding and the potential benefits of digitization.

Keywords: *Europeana, digitization, Comité des Sages, funding digitization, economic benefits*

Digitalizace sbírek je aktuální a zásadní téma, které je řešeno ve všech evropských muzeích, knihovnách a dalších paměťových institucích. Jde o oblast, pro niž jsou čerpány velké objemy financí. Následující edice dvou dokumentů Evropské komise pro digitalizaci přináší základní přehled o tom, jakým způsobem jsou čerpány prostředky pro digitalizaci a jaký je z digitalizace potenciální užitek. Jedná se o tyto dokumenty: "The New Renaissance – Report of the Comité des Sages" a "The Cost of Digitising Europe's Cultural Heritage, A Report for the Comité des Sages of the European Commission".

Financování digitalizace a Europeany, náklady a příležitosti¹

Náklady na digitalizaci

Rada zdůraznila nutnost odhadnout celkové finanční náklady na digitalizaci evropského kulturního dědictví. K tomuto cíli si Rada nechala vypracovat speciální nestrannou zprávu, která vychází z předchozí rozsáhlé práce na evropské a národní úrovni.

Ve zprávě se dochází k závěru, že odhadované náklady na digitalizaci všech

sbírek evropských muzeí, archivů a knihoven včetně audiovizuálního materiálu činí přibližně 100 miliard eur. Rada není s to tuto sumu přesně vyčíslit ani k tomu nemá kompetenci či prostředky.

Tento typ výpočtu nutně vychází z řady hypotéz a srovnání.² Nicméně přesvědčivě naznačuje, kolik je řádově potřeba financí k zabezpečení digitalizace celého našeho kulturního dědictví, patřícího k bohatství evropské kultury a civilizace vytvořenému za posledních několik staletí.

Částku 100 miliard eur lze podle sbírek různého typu kulturních institucí rozdělit následujícím způsobem:

Celkový odhad nákladů na digitalizaci (v mld. eur)	
Knihovny	19,77
Muzea	38,73
Národní archivy	41,87
Audiovizuální archivy	4,94
Součet brutto	105,31
Kumulativní zisk z efektivity (pokud digitalizace potrvá 10 let)	-5,3
Součet netto	100

1 Zpráva "The New Renaissance", kterou vypracovala "Comité des Sages" (v článku dále jen Rada) – expertní skupina na vysoké úrovni – a předala ji místo předsedkyni Evropské komise a komisaře odpovědné za vzdělávání a kulturu Androulle Vassiliou. Z celkových závěrů vyplývá, že by se měl portál Europeana stát hlavním referenčním místem evropského kulturního dědictví na internetu. Členské státy musí zajistit, aby byl veškerý materiál digitalizovaný z veřejných prostředků dostupný na těchto stránkách. Dále mají za úkol do roku 2016 převést všechna svá významná volná vynikající díla na stránky Europeany. Členské státy, kulturní instituce a Evropská komise mají stránky Europeany aktivně a široce propagovat. Díla, která jsou chráněna autorským právem, ale již nejsou v komerční distribuci, je nutno převést na internet. Je nutné co nejdříve přijmout předpisy EU pro osiřelá díla, tedy taková, u nichž nelze zjistit držitele práv. (Pozn. redakce)

2 Ten je vysvětlen v metodologické části zprávy o nákladech na digitalizaci.

Tento údaj zahrnuje digitalizaci 77 milionů knih, 24 milionů hodin audiovizuálních programů, 358 milionů fotografií, 75,43 milionů uměleckých děl, 10,45 miliard archivních stránek. Do sumy nejsou zahrnuté sbírky, které již byly digitalizované nebo byly z určitých příčin z digitalizace vyřazené.

Ve zprávě se poznamenává, že ačkoli je třeba srovnávat opatrně, investice tohoto typu jsou v jiných oblastech běžné. Kupříkladu rozpočet na výzkum a rozvoj programu "the Joint Strike Fighter" (stíhací letouny nové generace, pozn. red.) se odhadoval na 40,34 miliard eur, což představuje 40 % částky potřebné na digitalizaci kulturního dědictví celé Evropy. Stejně tak finance potřebné k vybudování 100 km hlavní silnice se rovnají ceně digitalizování každého kousku audio-obsahu v kulturních institucích EU nebo 16 % všech knih (jednotlivých titulů) v knihovnách EU.

Zpráva rovněž zdůrazňuje, že masová digitalizace je výrobní proces, a tudíž je ovlivňován výnosy z rozsahu. Navíc návratnost investic na dalekosáhlou digitalizaci bývá obvykle vyšší tam, kde se strategicky investuje do digitalizace jako do hlavní aktivity kulturní instituce, na rozdíl od případů, kdy je samostatně financovaným projektem.

Odhadnout celkové současné investice do digitalizace v celé Evropské unii je obtížné. Všechny členské státy podaly Evropské unii zprávy o svých plánech digitalizace a jejího financování.³ Údaje se však většinou týkají digitalizačního úsilí na národní úrovni, aniž by se nutně bralo v úvahu financování jednotlivými institucemi, financování na místní a regionální úrovni či soukromé investice do digitalizace v kontextu veřejno-soukromých partnerství.

Pořizování digitálního obsahu vytváří pro hostitelskou instituci dlouhodobý závazek. Uchování informací a zajišťování jejich dostupnosti je drahá záležitost.

Financování Europeany

Ve své počáteční fázi byla Europeana z velké části podporována prostřednictvím projektů financovaných v rámci programů EU, které pokrývaly přibližně 80 % nákladů. Projekt „Europeana 1.0“ byl spolufinancován 6,2 miliony eur z programu *eContentplus* a běžel do poloviny roku 2011. Na spolufinancování se podílelo několik členských států: hlavními přispěvateli byli Nizozemsko, Německo a Španělsko a v menší míře přispívala řada dalších členských států, jakož i Norsko a Švýcarsko.

V období do roku 2013 bude Komise i nadále spolufinancovat Europeanu prostřednictvím projektů (přibližně 80 % nákladů). Na hlavní projekt, který podpoří další vývoj Europeany v období od poloviny roku 2011 do konce roku 2013, byla prostřednictvím programu CIP přidělena částka 9 milionů eur. Na toto období bude nezbytné ještě další spolufinancování ze strany členských států nebo z jiných zdrojů. Několik členských států již naznačilo, že přispívat bude.

Z hlediska kontinuity rozvoje představuje financování takové aktivity, jakou je Europeana, prostřednictvím množství projektů, doplněných dobrovolným financováním členskými státy, vážný problém. Proto Komise oznámila v Digitálním programu pro Evropu, že do roku 2012 podá návrh na udržitelné financování Europeany. Rozhodnutím Evropského parlamentu a závěry Rady ohledně dalších kroků pro Europeanu – oba texty byly přijaty v květnu 2010 – se

3 Tyto zprávy se nacházejí na následujících webových stránkách: http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/other_expert_groups/mseg/reports_2010/index_en.htm

potvrdila potřeba reflexe a jasného návrhu na financování Europeany po roce 2013.

Ekonomický přínos digitalizace

Digitalizace představuje značnou finanční investici. Zároveň bude sloužit jako základ velkých ekonomických příležitostí. Konkrétně se jedná o tři hlavní oblasti, kde může digitalizace zajistit a stimulovat ekonomický růst a tvorbu pracovních příležitostí.

První je pochopitelně samotný digitalizační projekt a technologie s ním přímo spojené. Část úkolů digitalizace bude pravděpodobně zadána soukromým společnostem. A tyto úkoly budou vyžadovat technické vybavení, jako například velice kvalitní skenery (vybavené například zobrazováním 3D objektů), jakož i vyspělý software, k jehož vlastnostem patří například optické rozlišování znaků. Jestliže budou evropské firmy schopné vyvinout maximálně účinné technologie a metody práce, budou první, které budou mít prospěch z veřejných zakázek na digitalizaci. Proces digitalizace bude i přes své inovativní a vyspělé nástroje vyžadovat intenzivní práci a následkem toho povede k vytvoření velkého množství pracovních míst.

Za druhé, nelze podceňovat hodnotu digitalizovaného obsahu. Digitalizovaný kulturní obsah se může stát důležitou „surovinou“ pro služby a produkty v oblastech, jako je turismus, vzdělávání a nové technologie. V prostředí, kde rychle roste trh s mobilními aplikacemi – někteří odborníci očekávají, že globální trh s aplikacemi dosáhne v roce 2015⁴ obrátu až 32 miliard dolarů – bude klíčovým přínosem nových služeb široce dostupný digitalizovaný kulturní obsah. Přestože dnes ještě nelze předvídat všechny potenciální způsoby použití

digitalizovaného obsahu, můžeme předpokládat, že příliv milionů digitalizovaných uměleckých děl online povede u mnoha firem specializujících se na různá stadia digitalizačního řetězu i na tvořivý obsah k vlně inovací a nových obchodních modelů.

Příklad takových vznikajících obchodních modelů byl představen na veřejném jednání 28. října 2010. Arkhopôle, založená ve francouzské Akvitánii, je konglomerátem 125 malých a středních podniků specializovaných na vytváření a komercializaci kulturního obsahu a spolupracuje s kulturními institucemi a univerzitami. Její vizí je vytvořit ve Francii a Evropě nový trh pro digitalizované kulturní dědictví.

Ekonomická hodnota tohoto digitalizovaného obsahu spočívá nejen v možnosti jej přímo integrovat do nových služeb, ale rovněž v souvisejícím novém poznání a informacích. Příkladem toho jsou nové poznatky nutné k rozvoji jazykových technologií získané prostřednictvím projektu Google Books. K tomu se mohou v budoucnu připojit další hráči a související oblasti a vytvořit prostřednictvím digitalizovaného obsahu novou hodnotu.

Třetí oblast, jež tvoří značný ekonomický potenciál, souvisí s ukládáním, uchováváním a zpracováváním digitalizovaného obsahu. Tyto činnosti čeká velký vývojový krok, protože cloud computing⁵ nabírá na rychlosti a ve firmách se spravují stále větší databáze. Naznačuje to i současná nabídková válka probíhající v této oblasti.⁶ Je pravděpodobné, že význam sektoru v následujících letech nesmírně poroste a práce s digitalizovaným a původně digitálním kulturním materiálem (born digital), již se věnují instituce zaměřené na kulturní

4 Průzkum Juniperu

5 Cloud computing je na Internetu založený model vývoje a používání počítačových technologií. Lze ho také charakterizovat jako poskytování služeb či programů uložených na serverech na Internetu s tím, že uživatelé k nim mohou přistupovat například pomocí webového prohlížeče nebo klienta dané aplikace a používat prakticky odkudkoliv. http://cs.wikipedia.org/wiki/Cloud_computing (27. 9. 2011, Pozn. redakce.)

6 V nedávné nabídkové válce mezi Dell a HP kvůli 3Par, společnosti zaměřené na ukládání dat, koupil HP tuto firmu s pouhými 650 zaměstnanci za 2,35 miliard dolarů. *Economist*, 6. listopadu 2010, „A special report on smart systems“, s. 12.

dědictví a soukromé společnosti, představuje důležitou oblast k experimentování a novátorství.

Obecné teze

Předtím, než Rada vysvětlí své stanovisko k financování digitalizace a Europeanu, je nutné zopakovat, že všechny materiály, který je pro účel digitalizace k dispozici, by se měl digitalizovat jen v případě, že je součástí kulturního dědictví.

Kromě toho by Rada chtěla opětovně zdůraznit, že je zastáncem co nejširšího přístupu k digitalizovaným položkám.

Finanční problémy s přenášením našeho kulturního dědictví do režimu online jsou obrovské, ale obrovský je i potenciální zisk a výhody. Ty je třeba spatřovat nejen v lepším přístupu ke kulturnímu obsahu, ale rovněž v ekonomické přínosnosti, přestože ji zatím nelze přesně změřit ani předpovědět.

Financování digitalizace

První otázka se vztahuje k odpovědnosti veřejného a soukromého sektoru za digitalizaci našeho kulturního dědictví. Vzhledem k tomu, že základním předpokladem digitalizace je přístupnost, zastává Rada stanovisko, že hlavní odpovědnost za zpřístupnění našeho kulturního dědictví a za jeho uchování pro budoucí pokolení má veřejný sektor. Měl by se proto na nákladech podílet nejvíce. Kontrola evropského dědictví by se neměla nechat jednomu nebo několika hráčům na trhu.

Úkol digitalizovat kulturní dědictví Evropy je gigantický, a Rada si proto myslí, že na financování digitalizačního úsilí se musí podílet i soukromý sektor. Ve skutečnosti platí, že na (spolu)financování digitalizace by mohla mít poten-

ciální zájem celá řada soukromých hráčů: mediální společnosti, firmy zaměřené na digitalizaci (to se týká rychle rostoucího trhu), internet, telekomunikační zařízení a IT firmy zajímající se o nový digitální obsah a služby, turismus a vzdělávací sektor, přičemž nezapomínejme na další společnosti, které by byly rády spojovány s kulturou kvůli své image.

Další otázka zní, zda by se veřejné digitalizační úsilí mělo odehrávat na národní a regionální úrovni, nebo zda by se mělo významně investovat i na evropské úrovni. Výbor je přesvědčen, že digitalizace sbírek členských států spadá především do odpovědnosti národních nebo regionálních vlád. Proto by se mělo s jeho financováním počítat v rozpočtech členských států. Členské státy by však měly být rozhodně povzbuzovány k využívání možností financování digitalizačních aktivit z evropských strukturálních fondů. Na evropské úrovni by mohly být spolufinancovány rovněž některé cílené digitalizační snahy s jasným mezinárodním rozsahem (tj. mezinárodní nebo vícejazyčné sbírky).

Ani velikost úkolu digitalizace našeho společného dědictví ani současná finanční krize nemůže sloužit jako výmluva k nicnedělání. Rada proto apeluje na všechny členské státy, aby zvýšily své rozpočty na digitalizaci a zmenšily propast mezi investicemi potřebnými na digitalizaci kulturních sbírek a současnou úroveň financování.

Rozpočty, které jsou k dispozici, je nutné používat co nejefektivněji. To především vyžaduje, abychom se vyhnuli tomu, že se tentýž předmět bude digitalizovat vícekrát. Navíc je třeba, aby se místo toho, že se jednotlivé instituce ponechají s jejich závazky osamocené, se digitalizace organizovala a strategicky

ky plánovala na národní úrovni tak, aby se maximálně zvýšily zisky z efektivity a usnadnila se spolupráce i vzájemná výměna účinných postupů. Od každého členského státu by se mělo vyžadovat vypracování strategického plánu a tyto plány by se měly sdílet na evropské úrovni.

Rada se rozhodla, že z důvodů ušetření financí nebude určovat výběr ani nebude v různých kategoriích motivovat rozhodování, který typ děl je vhodnější k digitalizaci než jiný.

Nicméně je zřejmé, že budou muset být definovány priority a že bude třeba úkol organizovat a naplánovat dopředu na několik let, nebo dokonce desetiletí. Informace o prioritách by se měly vyměňovat na evropské úrovni v rámci existující Expertní skupiny členských států zaměřené na digitalizaci a digitální uchovávání tak, aby se zajistila harmonická kooperace.

Náklady za uchování digitalizovaného obsahu musí být v programových rozpočtech zdůvodněny a stanoveny již od počátku.

Financování Europeany

Náklady na Europeany jsou v porovnání s rozpočty potřebnými k digitalizaci velice nízké, pokud vezmeme v úvahu její potenciál v tom smyslu, že zviditelní a všem zpřístupní digitalizovaný obsah představující naše společné kulturní bohatství.

Vzhledem k povaze Europeany jako obecně prospěšného projektu je Rada toho názoru, že veřejné financování by mělo pokrývat co největší část nákladů určených na provoz Europeany, a to i po roce 2013. Za tímto účelem by se mělo o financování Europeany uvažovat společně s investicemi členských států do digitalizace a do zřízení národních agregátorů. Jinak řečeno, financování digita-

lizace a Europeany by se mělo chápat jako balíček, kde členské státy všeobecně odpovídají za financování digitalizace svého kulturního dědictví a kde financování portálu Europeana by mělo převážně pocházet z rozpočtu Evropské unie se zřetelem na jeho evropskou přidanou hodnotu.

Kvůli finanční krizi není právě nejlepší okamžik k přilákání soukromých sponzorů nebo investic do Europeany. Společnosti by očekávaly obchodní návratnost vycházející z velké návštěvnosti a profilů a/nebo z jasné souvislosti mezi webovými stránkami a jejich obchodní značkou. Avšak ve střednědobém horizontu se doplnění veřejného financování Europeany určitou formou sponzorství nebo partnerství s obchodem jeví jako realistické, například sponzorování společností Telco nebo IT firmami, které fungují na celoevropské základě, či společnostmi, jež chtějí být dávány do souvislosti s kulturou.

Pro další rozvoj Europeany je nutná jasná vize a plán (který není pouze obchodním plánem). Vize a plán by měly obsahovat cíle, jichž lze dosáhnout ve střednědobém horizontu, a popisovat potřebné kroky, na jejichž základě se tyto stránky stanou nepostradatelným referenčním bodem pro evropskou kulturu online.

Ekonomický přínos digitalizace

V průběhu digitalizačních aktivit je důležité myslet zároveň i na obchodní příležitosti, které je možné využít. Rada je přesvědčena, že organizovaná kombinace veřejného financování a soukromého investování by mohla vést k objevení nových rostoucích příležitostí, které z digitalizace vytvoří ekonomickou příležitost.

Implementace inovativních ekonomických modelů pro digitalizovaný kultur-

ní obsah je oblastí, jež si zaslouží speciální pozornost. Kupříkladu místní a regionální shluky malých a středních podniků specializovaných na vytváření a využívání digitálního dědictví v partnerství s kulturními institucemi by mohly napomoci vytvářet příležitosti pro místní rozvoj a růst, počínaje digitalizací kulturního majetku a konče novými způsoby použití digitalizovaného obsahu. Malé a střední podniky mohou do digitalizačního řetězce přispívat specifickou kompetencí.

Další oblastí, již je třeba dále zkoumat, je pěstování „partnerství vzdělanosti“ mezi kulturními institucemi a univerzitami za účelem podpory výzkumu a inovace v digitalizaci kulturních položek.

Rozvíjení strategických partnerství na evropské a mezinárodní úrovni v oblasti nových technologií a aplikací v souvislosti s kulturním dědictvím může pomoci předávat poznatky a budovat kapacity na místní, regionální a národní úrovni.

Jednou z oblastí, které mají velký ekonomický potenciál, je digitální uchovávání. Měl by se povzbuzovat příchod silných evropských hráčů do této rychle rostoucí oblasti.

Analýza celkové hodnoty digitalizovaných položek a nových příležitostí souvisejících s digitalizací a ukládáním digitálních dat předpokládá spolupráci soukromého a veřejného sektoru na patřičné odborné úrovni.

Klíčová doporučení

- 1) Veřejný sektor primárně odpovídá za financování digitalizace a členské státy budou muset své investice do digitalizace zvýšit. Současnou finanční krizi nelze přehlížet, zároveň však nemůže sloužit jako výmluva za nečinnost.
- 2) Mělo by se podporovat zapojení soukromých partnerů. Soukromé financování digitalizace představuje pouze doplněk nezbytných veřejných investic a nemělo by se považovat za náhradu za veřejné financování.
- 3) Digitalizace by se měla v zásadě financovat na národní nebo regionální úrovni, a nikoli na evropské úrovni. Nicméně členské státy by se měly výrazně povzbuzovat k tomu, aby využily možnosti financovat digitalizační aktivity z Evropských strukturálních fondů. Rovněž některé cílené digitalizační snahy se zřetelně mezinárodním přesahem (tj. mezinárodní sbírky) by mohly být spolufinancovány na evropské úrovni.
- 4) Vzhledem k tomu, že Europeana představuje společně prospěšnou věc, největší část nákladů Europeany na její fungování by mělo pokrýt veřejné financování, a to i po roce 2013. Financování digitalizace a Europeany by se mělo chápat jako balíček, kde jsou členské státy velkou měrou odpovědné za digitalizaci svého kulturního dědictví a za vytváření národních agregátů a kde financování portálu Europeana by mělo převážně pocházet z rozpočtu Evropské unie.
- 5) Členské státy by měly propagovat způsoby, jak z digitalizace vytěžit nové příležitosti pro rozvoj evropských firem, například prostřednictvím regionálních sdružení firem v partnerství s kulturními institucemi, vzdělanostní partnerství mezi kulturními institucemi a univerzitami nebo prostřednictvím strategických partnerství na evropské či mezinárodní úrovni v oblasti nových technologií a aplikací ve vztahu ke kulturnímu dědictví.

Náklady na digitalizaci v muzeích⁷

Rozsah

Digitalizace v muzeích se liší od masové digitalizace v knihovnách. Jak bylo již dříve zmíněno, nejedná se tolik o konvertování z jednoho formátu (jako například tištěné knihy) do jiného, ale spíše o vytvoření digitální *náhrady* originálního fyzického artefaktu k účelům propagace, přístupu a zachování.

Sektor muzeí je v Evropě menší než sektor knihoven, a přestože v některých oblastech je rozsah sbírek srovnatelný (jako například v oblasti přírodních věd), pracují muzea ve většině oblastí s menším množstvím materiálu.

Vzhledem k tomu, že muzejní digitalizace se týká částečně předávání narativních a bohatých kulturních informací, náklady s tím spojené jsou mnohem vyšší než na digitalizaci knih. A protože se v muzeích nachází menší množství materiálu, mají také menší schopnost stanovit a vylepšovat typ prací velkého rozsahu, jež vedou k významným efektivním úsporám v knihovnách.

S tím souvisí značná různorodost typů objektů v muzejních sbírkách. Muzejní sbírky mohou obsahovat jak mikroskopické, tak obrovské artefakty, předměty vyrobené člověkem i předměty přírodního původu. Zatímco knihy lze rozvázat a zpracovat na skenerech, předměty v muzejních sbírkách mohou vyžadovat speciální zařízení nebo je nutné je fotografovat z mnoha úhlů tak, aby vznikl odpovídající obraz.

Nejen že jsou muzejní předměty obecně náročnější, co se týče skenování a zhotovování reprodukcí, ale též se méně hodí ke zpracování po částech pro účely vy-

tvoreni metadat (s výjimkou dobře zdokumentovaných sbírek diapositivů a fólií k promítání). Zatímco skenování knih může poskytnout text, který lze číst pomocí nástroje OCR, všechna metadata související s jednotlivým artefaktem je nutné zhotovovat s pomocí člověka.

Co se týče muzeí, je důležité rozlišovat mezi velkými národními muzei (podobnými národním knihovnám a archivům) a řadou menších institucí, z nichž mnohé jsou komerčně nezávislé nebo podporované na místní či regionální správní úrovni.

Výstupní formáty pro muzejní digitalizaci

Digitalizované zobrazení objektů v muzejních sbírkách lze použít mnoha způsoby:

- * skenované objekty s vysokým rozlišením k podpoře uchování a posouzení stavu
- * obrazy s nízkým rozlišením k poskytování prostřednictvím databází online sbírek
- * obrazy s nízkým rozlišením k ilustraci záznamů v systémech správy sbírek
- * zahrnutí do katalogů a plakátů k účelům marketingu a propagace
- * obrazy různého rozlišení k udělování licencí na obrazy, jejich maloobchodnímu prodeji a poskytování služeb „art-on-demand“

Dále pak muzea zkoumají stále více možnost, že by výstupem byly komplexnější formáty, jako například 3D zpracování s vysokým rozlišením, které by bylo možné využívat v televizní produkci a doplňovat speciálními efekty, nebo skenované obrazy, jež skýtají šablony k 3D tisku a dalšímu přetváření.

7 Citace z „*The Cost of Digitising Europe's Cultural Heritage A Report for the Comité des Sages of the European Commission*“

Vzhledem k potenciálnímu propagačnímu a komerčnímu využití zobrazení muzejních objektů mají muzea tendenci vynakládat více úsilí na vytvoření takového digitalizovaného obsahu, který má vyšší hodnotu a je atraktivnější (což jedno národní muzeum vedlo k rozlišování „digitalizace“ a „krásné digitalizace“), a věnovat více času přípravě jednotlivých objektů na fotografování.

Mnoho muzeí využívá příležitosti fotografování objektu k vytvoření více než jednoho typu zobrazení, aby se tak vyhovělo různým požadavkům užití. Příkladem může být muzeum V&A v Londýně, jež z jednoho sezení vytváří následující tři „typy“ fotografií⁸:

- i) *záznamový snímek*, obvykle pořizovaný fotografem-neodborníkem, který se používá k obecným účelům, jako například k rozvržení výstavy;
- ii) *kreativní snímek*, který zobrazuje objekt v atraktivním prostředí, pro účely použití na plakátech a v propagaci;
- iii) *popisné zobrazení*, které se zhotovuje v co nejvyšším rozlišení a používá se k dlouhodobému bádání, zajištění uchovávání a identifikaci.

Šíře muzejní digitalizace

Vzhledem k těmto faktorům bývá průměrné pracovní tempo či tempo výstupu v muzejních projektech digitalizace obvykle pomalejší než rozsáhlý projekt digitalizace knihoven realizovaný po částech.

Rovněž vzhledem k různorodé povaze materiálu nepřitahují muzea zájem ze strany partnerů zaměřených na komerční digitalizaci stejnou měrou jako knihovny. V muzejní komunitě neexistuje

ekvivalent k vyhledávání knih na Googlu nebo k digitalizačním projektům ProQuest, následkem čehož je na tomto poli mnohem méně inovací a do muzejní digitalizace se investuje celkově méně.

Z projektu NUMERIC vyplývá, že evropská muzea odhadují, že pro digitalizaci se hodí vyšší procento jejich sbírek (vyloučena jsou zde pouze 3 % oproti 36 % v archivech a 69 % v knihovnách) a že již byl digitalizován také významně vyšší podíl jejich sbírek (25 %).

I když připustíme možnost mírného zkreslení daného profilem muzejních účastníků v NUMERIKU (obvykle jde o větší, lépe vybavená národní muzea), je toto číslo proporcionálně vyšší, jestliže se porovná s knihovnami a archivy, s největší pravděpodobností proto, že celková kvantita materiálu uloženého v muzeích je významně nižší.

Na tomto místě je třeba zmínit signifikantně menší množství dostupných výzkumných dat týkajících se předmětu nákladů na speciální digitalizaci v muzeích. To je pravděpodobně dáno kvantitou digitalizační aktivity v kontextu jiných aktivit (jako například konzervace), avšak velmi málo muzeí v Evropě publikuje explicitní údaje o svých výdajích na digitalizaci, které by odlišila od dalších aktivit souvisejícími se sbírkami.

Muzejní sbírky v Evropě

V Evropě je přibližně 17 673 muzeí, přičemž vycházíme z údajů poskytnutých mezi lety 2003 a 2008⁹. V členských státech Evropské unie tedy existuje 0,000080 muzeí na jednoho obyvatele, což znamená jedno muzeum na každých 33 143 evropských občanů.

Odhadujeme, že přibližný počet 17 673 muzeí v EU se dělí následujícím

⁸ Zdroj: *Digitisation Programmes in the V&A* (James Stevenson)

⁹ Odhad vychází z údajů, jež zveřejnila Evropská komise, a ze zpráv poskytnutých sítí EGMUS (viz dodatek)

způsobem na muzea umělecko-historická a archeologická, na muzea přírodovědecká a na jiné typy muzeí¹⁰:

Jiné typy muzeí (18 %)	3181
Přírodovědecká muzea (38 %)	6716
Umělecká muzea (44 %)	7776
Celkový počet muzeí v Evropě	17673

Rozdíly mezi typy muzeí jsou statisticky významné, protože jejich sbírky se vzájemně výrazně liší svou povahou. Podobně platí, že signifikantní statistický faktor představuje také rozdíl mezi fondy velkého počtu malých muzeí a fondy poměrně malého počtu velmi velkých muzeí.

Tam, kde převažujícím typem materiálu v knihovnách byly knihy, archiválie, fotografie a další tištěný materiál, jsou v muzeích převažujícími typy:

- * artefakty vytvořené člověkem
- * předměty přírodního původu
- * umělecká díla 2D
- * umělecká díla 3D
- * fotografie

Měli bychom již na začátku poznamenat, že do této klasifikace spadá neuvěřitelně různorodý materiál. Kupříkladu k artefaktům „vytvořeným člověkem“ bude pravděpodobně patřit všechno od složitých strojních zařízení po dřevěný nábytek, od křehké starobylé keramiky po současné plastiky. Je zřejmé, že neexistuje statisticky legitimní způsob jak normalizovat náklady na digitalizaci v takovémto spektru materiálu, proto zprůměrujeme náklady na jednotlivé objekty, přičemž budeme vycházet z existujících projektů. Výsledné částky by se měly brát pouze jako velice hrubý

odhad a očekáváme, že v projektech se v budoucnu bude konkrétněji rozlišovat mezi objekty různých materiálních typů.

Výpočet nákladů na muzejní digitalizaci

Komponenty základního vzorce nákladů na muzejní digitalizaci jsou v podstatě stejné jako komponenty základního vzorce nákladů na digitalizaci knihoven a archivů. Patří k nim:

- * Výběr/příprava
- * Konzervace
- * Právní povolení
- * Lokalizace a kontrola přemístění
- * Skenování/fotografování
- * Tvorba metadat
- * Zajištění kvality
- * Organizace projektu

Modely výpočtu nákladů pro digitalizační projekty bývají obvykle podobné projektům určeným pro knihovny, avšak v menším měřítku a bez možnosti partnerství mezi veřejnou a soukromou digitalizací v měřítku jiném, než mají větší národní muzea. Modely zahrnují:

- * „butikové“ digitalizační projekty v malém měřítku realizované v budouvě muzea a vycházející z konkrétní tematické sbírky nebo ze skupiny objektů/materiálů,
- * digitalizační projekty většího měřítku realizované buď externě, nebo pomocí vlastních zdrojů (například při použití mobilních digitalizačních laboratoří nebo on-site skenovacích zařízení obsluhovaných třetí smluvní stranou).
- * probíhající digitalizace (fotografování a skenování diapositivů a fólií tvořící součást normálního workflow dokumentace sbírek, konzervace a katalogizování).

Mnoho muzeí disponuje zařízeními potřebnými k vytváření digitálních zástupců objektů při zpracování normálního workflow organizace sbírek. Simon Tanner z Kings Digital Consultancy Services (KDCS) ve své studii z roku 2004 o *Modelech vypočítávání nákladů na reprodukci objektů* vypracované pro americkou Mellon Foundation¹¹ zdůrazňuje zřetelné dělení investic v infrastruktuře digitalizace, jak je zobrazeno v tabulce.

Typ digitalizační infrastruktury	% z muzeí v rámci vzorku
Digitalizační zařízení (vlastněné muzeem)	66 %
Externí digitalizační infrastruktura (zapůjčená muzeu)	9 %
Kombinace obojího	8 %
Žádná digitalizační infrastruktura	17 %

Tabulka: Podíl v rámci vzorku muzeí v USA, co se týče digitalizační infrastruktury (Tanner, 2004)

Zde je důležité rozlišovat mezi několika různými „proudy“ digitalizační aktivity v muzeích. Zvláště probíhající proces konvertování diapozitivů (které jsou samy výsledkem starších programů foto-

grafického zaznamenávání sbírek) je odlišný od digitalizace větších objektů, která se zase liší od vytváření obrazů ve vysoké kvalitě pro účely prodeje nebo propagace.

Z těchto údajů vyplývá zajímavá možnost. Je možné, že dlouhodobá strategická investice do budování základní kapacity v muzeích, do které by byla zahrnuta digitalizace jako součást probíhající základní aktivity, povede k větší návratnosti investic než podpora muzejní digitalizace prostřednictvím výzev nebo financování projektů, protože z dlouhodobého hlediska se náklady na digitalizovanou jednotku budou snižovat. Pro dokázání této hypotézy neexistuje dostatek důkazů, ale možná ji bude zajímavé dále zkoumat.

Digitalizace muzejních objektů vytvořených člověkem

Vzhledem k tomu, že artefakty vytvořené člověkem tvoří významný podíl celkových fondů muzejních sbírek, budeme jim nyní věnovat pozornost.

Existuje velmi málo dokladů o celkovém počtu objektů v evropských muzejních sbírkách jakéhokoli typu, včetně objektů vytvořených člověkem.

Projekt NUMERIC uvádí následující odhady množství materiálu v muzejních sbírkách vytvořeného člověkem:

Typ muzea	Počet objektů vytvořených člověkem	Počet muzeí	Odhadovaný počet objektů
Muzea umění/archeologie/dějiny	17476	7776	135893376
Přírodopisná/Technická muzea	14200	6716	95367200
Další typy muzeí	10501	3181	33403681
		Celkem	265 milionů

¹¹ http://www.kdcs.kcl.ac.uk/ileadmin/documents/USMuseum_SimonTanner.pdf

Ve všech typech muzeí tedy NUMERIC udává přibližný údaj 265 milionů jako celkový počet objektů v jejich sbírkách vytvořených člověkem.

Tento uváděný údaj nezahrnuje přírodní materiály, archivy, audiovizuální materiál, malby, sochy a fotografie.

Jak již bylo zmíněno výše, náklady na digitalizaci artefaktů vytvořených člověkem se vzájemně podstatně liší podle dotyčného materiálu. NUMERIC uvádí odhad nákladů na skenování za jednotku mezi 3,92 eur a 6,68 eur, což ale musí být zasazeno do kontextu souvisejících nákladů na přípravu, zpracování a popis.

Propočet rozdělení nákladů na související projektové aktivity se liší od rozdělení v knihovnách (přibližně stejné třetiny), jak je znázorněno na příkladu projektu níže (údaje pocházejí z malého digitalizačního programu realizovaného s pomocí vlastních zařízení)¹²:

Náklady, střed	Skutečné náklady (euro)	% celkových nákladů
Náklady na zaměstnance	80500	44%
Režijní náklady	14559	8%
Vybavení a software	86961	47%
Celkové náklady	182021	
Počet digitalizovaných objektů	1500	
Náklady na objekt	121 eur	

V tomto typu výpočtu nákladů jsou skutečné náklady na konkrétní akt skenování nebo fotografování artefaktu minimální v porovnání se souvisejícími náklady na management, uchovávání, zajišťování oprávnění a další podpurné aktivity.

Vydeme-li z údajů NUMERIKU a související projektové analýzy, můžeme

odhadnout zprůměrované náklady na objekt od 25 eur do 136 eur (průměr 80,50 eur), digitalizuje-li se plně artefakt vytvořený člověkem (zde poznamenáváme, že v rozložení potenciálních nákladů se odráží široké spektrum typů materiálu v těchto sbírkách).

Vzhledem k tomu, že muzea označují 28 % svých sbírek jako buď již digitalizovaných, nebo k digitalizaci nevhodných, máme v odhadu 191 milionů objektů potenciálně vhodných k digitalizaci.

Celkový rozsah nákladů na digitalizaci těchto artefaktů tedy činí 4,76 miliard eur až 25,92 miliard eur (průměr 15,34 miliard eur).

Digitalizace přírodních materiálů v muzeích

K přírodním materiálům v muzejních sbírkách patří široká škála materiálu, jako například:

- * flóra (včetně exemplářů jednotlivých typů)
- * fauna (včetně exemplářů jednotlivých typů)
- * geologický materiál (včetně chemického a mineralogického materiálu)

Na základě odhadů můžeme určit rozsah přírodních fondů v muzeích takto:

12 Zdroj: Zprávy o digitalizaci JISC (The Joint Information Systems Committee).

Typ muzea	Počet přírodních objektů	Počet muzeí	Odhadovaný počet objektů
Muzea umění/archeologie/dějiny	93	7776	723168
Přírodopisná/Technická muzea	37359	6716	250903044
Další typy muzeí	17301	3181	55034481
		Celkem	307 milionů

Ve všech typech muzeí je odhadem 307 milionů přírodních objektů, což činí v průměru 17 351 objektů na muzeum.

Když od toho odečteme 28 % materiálu již digitalizovaného nebo nevhodného k digitalizaci, odhadujeme průměrně celkem 221 milionů přírodních objektů v evropských muzeích, jež se hodí k digitalizaci.

Vzhledem k tomu, že přírodovědecký materiál tvoří podobně širokou škálu jako materiál vytvořený člověkem, rozsah potenciálních nákladů je podobně široký – od 26 eur do 121 eur za jednotku (a přizpůsobený tak, aby se do toho daly započít i abnormálně velké, složité nebo rizikové objekty).

Rozsah celkových nákladů na digitalizaci celkových fondů obsahujících 221 milionů objektů (medián činí 73 eur za jednotlivý objekt) je tudíž značně velký, v rozmezí od 5,74 miliard eur do 26,72 miliard eur (průměr 16,23 miliard).

Digitalizace uměleckých děl v muzeích

Přestože je uměleckých děl (2D i 3D) poměrně málo, představují významnou součást sbírek evropských muzeí a v procesu digitalizace vyžadují zvláštní nároky.

Podobně jako u jiných forem objektů vytvořených člověkem i zde platí, že náklady na digitalizování uměleckých děl tvoří především náklady na personální zajištění a režii přípravy, konzervace a vytvoření metadat. Náklady na samotnou digitalizaci jako takovou tvoří relativně menší část celkových výdajů.

Tyto náklady jsou dány relativně složitým způsobem přemísťování uměleckých děl za účelem digitalizace. Přemísťování a manipulace s díly často vyžadují odborný technický personál a podstatně ovlivňují fungování nebo výkonnost digitalizačního zařízení (což je důvod, proč mnoho muzeí raději digitalizuje objekty *in situ*).

Pro účely tohoto výzkumu budeme uvažovat o následujících typech uměleckých děl:

- * Malby
- * Sochy
- * Tisky
- * Kresby
- * Rytiny

NUMERIC nám poskytuje následující odhady celkového množství těchto typů uměleckých děl v různých typech muzeí:

	Umění/ Archeologie (mil.)	Věda/Technika (mil.)	Jiné (mil.)	CELKEM (mil.)	V průměru na jedno muzeum
Malby	5,83	0,67	1,11	7,62	431
Sochy	6,22	0,94	2,54	9,71	549
Plakáty/pohlednice	6,61	9,16	2,86	18,63	1054
Kresby	7,37	20,15	1,44	28,96	1639
Rytiny/tisky	7,08	1,52	1,91	10,51	595

Vydeme-li z těchto čísel, můžeme odhadnout, že se v evropských muzeích nachází 75,43 miliónů uměleckých děl, což odpovídá počtu 4 268 uměleckých děl na každé muzeum v Evropě. Jednotkové náklady na digitalizaci uměleckých děl jsou velice podobné jednotkovým nákladům na digitalizaci jiných forem objektů vyrobených člověkem, protože postup je v podstatě tentýž (přičemž nebereme v úvahu mimořádné náklady například na konzervaci určitého konkrétního díla). U digitalizace uměleckých děl tak můžeme odhadovat podobné cenové rozpětí od 25 eur do 136 eur (průměrně 80,50 eur) na digitalizované umělecké dílo.

Je třeba vzít v úvahu, že významně vyšší podíl vhodných uměleckých děl již byl digitalizován, protože šlo často o „mistrovská díla“ nebo „špičkové“ položky ve sbírkách. Mnoho uměleckých muzeí již například má úplné nebo téměř úplné digitální záznamy svých 2D děl.

Neexistuje žádný prověřený mechanismus, jak odhadnout množství uměleckých děl v soukromém vlastnictví, která již byla digitalizována. Jestliže budeme předpokládat, že to je 28 % (jako u jiných typů muzejních sbírek), potom bude činit celkový počet těchto děl vhodných k digitalizaci 54,30 milionů, přičemž očekávané náklady budou od 1,36 miliard eur do 7,39 miliard eur.

Digitalizace fotografií v muzeích

Stejně jako je tomu v případě knihoven a archivů, mají i muzea v držení velmi významné množství fotografického materiálu. Podobně platí, že je nesmírně obtížné stanovit věrohodný odhad vzhledem ke značnému množství materiálu, který není katalogizovaný vůbec nebo jen na úrovni souborů, a nikoli položek.

Toto upozornění mějme na mysli v souvislosti s odhady, které předkládá NUMERIC a které se týkají muzejních sbírek obsahujících fotografický materiál:

Typ muzea	Počet fotografií	Počet muzeí	Odhadovaný počet objektů
Muzea umění/archeologie/dějin	10 000	7 776	77,76 mil.
Muzea vědy/techniky	53 600	6 716	359,98 mil.
Jiné typy muzeí	15 000	3 181	47,72 mil.
		CELKEM	485,45 mil.
		72 % objektů považovaných za vhodné pro digitalizaci	350 mil.

Na první pohled se jeví celkově odhadovaný počet 485,45 milionů fotografií v muzejních sbírkách členských států EU jako nezvykle vysoký, ale v praxi se to rovná 27 500 fotografiím na muzeum. Vzhledem k rozsáhlým fotografickým archivům některých muzeí toto číslo odpovídá běžným předpokladům.

Když použijeme stejný rozsah nákladů jako u digitalizace fotografií v knihovnách, dojdeme k následujícím výpočtům:

Ohledně těchto údajů bychom však měli být velmi obezřetní. Nejsou z nich kupříkladu vyřazeny reprodukce a vychází se v nich z velmi hrubých odhadů.

Náklady na digitalizaci muzeí

Nacházíme se v situaci, kdy je třeba zhodnotit celkové odhadované náklady na digitalizování různých typů materiálu obsaženého v muzejních sbírkách. V níže uvedené tabulce jsou uvedeny hlavní položky tohoto propočtu:

Typ materiálu	Odhad	Cena za snímek (v eurech)	Celkový odhad nákladů (v milionech eur)
Jednoduchý (60 %)	Nízký	4	0,84
	Vysoký	6	1,26
Složitý (20 %)	Nízký	9	0,63
	Vysoký	12	0,84
Velkých rozměrů (10 %)	Nízký	12	0,42
	Vysoký	15	0,52

Materiál	Nižší odhad (mld. eur)	Vyšší odhad (mld. eur)
Objekty vytvořené člověkem	4,76	25,92
Přírodniny	5,75	26,72
Umělecká díla	1,36	7,39
Fotografie	1,89	3,67

V úhrnu můžeme z tohoto modelu vyčíst celkové odhadované náklady na digitalizaci vhodných fotografií v muzejních sbírkách ve výši 1,89 miliard eur až 3,67 miliard eur.

S použitím úhrnných čísel můžeme nyní vypočítat odhad nákladů na digitalizaci vhodného materiálu v muzeích:

	Nižší odhad (mld. eur)	Vyšší odhad (mld. eur)	Průměr (mld. eur)
Digitalizace muzejních sbírek	13,75	63,7	38,73

Stojí za povšimnutí, že náklady na digitalizaci audiovizuálního materiálu byly z konečného výpočtu celkových nákladů explicitně vyloučeny.

Jak již bylo dříve poznamenáno, rozpětí výdajů (maximální/minimální) na digitalizaci muzeí je velmi široké, činí téměř 50 miliard eur. To je z hlediska širšího zaměření této studie politováníhodné, ale možná nikoli překvapující, vezme-li v úvahu šíři dotyčného materiálu a nedostatek vstupních údajů.

Z této studie vyplývá, že muzea si pravidelně nezaznamenávají ani nepublikují informace týkající se jejich digitalizačních činností a že s výjimkou zvenčí financovaných projektů se tyto náklady musí dělit mezi všechny existující interní

funkce institucí. Doporučovali bychom spolupráci s muzejními nadačnickými agenturami a statistickými projekty, jako je například EGMUS a ENUMERATE, aby bylo dosaženo zpřesnění modelu nákladů pro tuto oblast, a také aby se zajistilo, že údaje týkající se digitalizace a souvisejících činností budou průběžně zaznamenávány spolu s přehledem těchto aktivit na národní úrovni.

Připraveno na základě materiálů:

„The New Renaissance“ – Report of the Comité des Sages

„The Cost of Digitising Europe’s Cultural Heritage A Report for the Comité des Sages of the European Commission

Překlad Monika Kittová

Udělej si sám

výstava Regionálního muzea a galerie v Jičíně

Jan Dolák

výstavní kritika

Život v rámci totalitních či autokratických systémů je a ještě dlouho bude středem pozornosti mnoha vědních disciplín, od filozofie, sociologie až po psychologii či dějiny vědy a techniky. Ani muzea nezůstávají stranou. Poněkud nezvyklý, ale o to vítanější přístup zvolilo v tomto roce Regionální muzeum a galerie v Jičíně a připravilo na hlavní letní sezonu výstavu s názvem Udělej si sám. Námět výstavy připravili Michal Babík a Tomáš Štefánek. Výstava, otevřená 4. června a ukončená 18. září, se pokusila představit domácí rukodělné produkty vyrobené na území dnešní České republiky v době omezené svobody, omezené demokracie, tedy i omezené výrobní produkce před rokem 1989. Zajímavým, i když nikoliv zcela originálním, prvkem výstavy bylo to, že nebyla koncipována na základě již nějaké existující sbírky. Podle současné úrovně našeho poznání ani v menších ani v těch největších českých muzeích není věnována těmto otázkám systematická pozornost. Autoři se pochopitelně nesnažili o vyčerpávající přehled, šlo jim o jakýsi úvod do problematiky. Muzeum tedy oslovilo veřejnost, specifikovalo svoje požadavky tak, aby každý, kdo má v držení nějaký domadělný výrobek, jej zapůjčil na výstavu. Zájem veřejnosti byl opravdu velký, mnohé výrobky muselo vedení muzea dokonce již odmítnout, především z prostorových důvodů. Jelikož si veřejnost výstavu vlastně sama vytvořila, vidím zde velmi pozitivní komunitární prvek, v některých zemích by tato výstava byla jistě označena jako ekomuzejní, komunitární či tak nějak podobně. Vtažení veřejnosti již přímo do přípravy výstavy se projevilo jak značným zájmem médií, tak poměrně velkou návštěvností. Lidé objevovali nový význam věcí.

O čem tedy vlastně výstava byla? Na ploše cca. 200 metrů čtverečních bylo po stěnách vystaveno na 200 kusů domácí „umělecké produkce“. Šlo o dekorativní výrobky z nejrůznějších běžných materiálů jako je dřevo, kov, papír, textilie až po méně obvyklé výrobky z chemlonu, což je polyamidové vlákno v době socialismu používané pro výrobu koberců, papučí apod. Chemlon se v současné době již v České republice nevyrábí. Byly zde různé vázy, obrázky, dřev-

vené krabičky či intarzované obrázky, kovové ozdoby či ornamenty, svícny, samostrosty, dečky, mísy, vyřezávané dřevěné hodiny, dětské hračky, dívčí kočárky, sáňky. Domnívám se, že podobné, především okrasné výrobky v 70. a 80. letech 20. století vznikaly i mimo území tehdejšího Československa, dokonce i za železnou oponou. Specifikem české produkce byla však omezenost materiálových zdrojů i zobrazování domácích témat – např. postaviček z českých pohádek. Jeden panel byl věnován fotografiím podomácky vyráběných plotů okolo venkovských chalup, využívaných především pro víkendový odpočinek. Jičínské muzeum rádo užívá podtitul Muzeum hry, a tak nebylo náhodou, že součástí výstavy byla i vitrína a stůl se stavebnicí Merkur, kde si každý, především asi chlapci, mohl sestavit dle své vlastní fantazie nejen nějaký stroj, ale vlastně cokoli. Stavebnice Merkur byl na svoji dobu velmi kvalitní výrobek, který nyní ze značné části nahrazuje světoznámá stavebnice Lego. Videoprogram pak v nekonečné smyčce pouštěl kreslenou pohádku o dvou nešikovných kutilech Pat a Mat.

Ústředním cílem celé akce však bylo vystavit na 100 podomácky vyrobených strojů. Tím nejstarším byl fotoaparát z roku 1940, tím nejmladším pak malý traktorek z počátku 90. let 20. století. Právě výrobky zemědělské povahy zde měly značné zastoupení. Přestože naprostá většina obdělávacelné půdy byla obhospodařována tzv. jednotnými zemědělskými družstvy a státními statky, přesto zbylo mnoho malých políček, zahrádek okolo venkovských domů apod., které bylo třeba nějak obdělávat. Dostupnost příslušné techniky však byla v dobách socialismu minimální, mnohdy se vůbec nevyráběla, nebo byla dovážena v malém množství ze západních zemí a tudíž si ji mohl dovolit jen majitel devizového konta, kterých bylo opravdu poskrovnu. Na výstavě jsme tedy mohli najít řadu podomácky vyrobených traktůrků s motory např. z osobních aut. Stroje byly záměrně vystaveny jen na podlaze nebo velmi jednoduše podloženy hrubými paletami na transport zboží, což umocňovalo rustikální, nepříliš artistickou povahu výstavy. Byla zde k vidění zařízení na vyva-

PhDr. Jan Dolák
vedoucí
Katedra UNESCO,
Filozofická fakulta
Masarykovy univerzity
dolak@phil.muni.cz

žování kol osobních aut, ruční pily na kácení stromů, svařovací agregáty, lupénková pila vyrobená ze šicího stroje, udírna masa z barelu od nafty, elektrokolo, brýle proti migréně, rychlovarné konvice s elektrickou spirálou, ale i kytary, reprobedny, fotoblesky, pípa na čepování piva vyrobená z konve na mléko, různé moštovače, zahradní sekačky na trávu i křovinořez vyrobený z hokejky! Unikátní bylo stavební kolečko s elektrickým pohonem s možností regulace otáček, se zpátečkou i možností nasazení radlice pro odhrnování sněhu!

Obdobné problémy jako malozemědělci měli v dobách socialismu i ti, kteří si svépomocí stavěli či opravovali dům či venkovskou chatu. Z tohoto okruhu zde byly vystaveny např. podomácku vyráběné míchačky na přípravu malty a betonu, vyrobené zase třeba z barelu od nafty. Netřeba zdůrazňovat, že tyto stoje byly velmi často značně poruchové, práce s nimi byla nejen fyzicky náročná, ale mnohdy i nebezpečná. Žádný z těchto stojů nebyl nikdy schválen nějakým oficiálním bezpečnostním technikem. Z hlediska teritoriálního byly shromážděné výrobky především z oblasti Jičínska, ale i dalších koutů republiky. Z hlediska výrobních postupů či použitých materiálů nebyly zjištěny nějaké výrazné regionální rozdíly, jen je možno předpokládat, že např. zařízení určená k nelegální výrobě alkoholu z ovoce bývala více vyráběna spíše ve východních částech Moravy. Je trochu škoda, že se na této výstavě žádný z těchto lihovarů neobjevil, řada z nich je možná využívána doposud. Bylo by liché takto široce koncipované výstavě vyčítat, že to či ono zde chybělo. Přesto bych při příštích počinech podobného druhu doporučovat více podchytit výrazný fenomén doby před rokem 1989, a to domácí šití. Snad v každé domácnosti byl šicí stroj, na kterém ženy prováděly drobné opravy oděvů celé rodiny. Ty šikovnější si pak samy ušily třeba plesové šaty nebo šily i pro větší okruh zákazníků. Inspirace byly přijímány odkudkoli, vítané byly např. střihy z německého časopisu Burda.

Oficiální místa domácí kutilství spíše podporovala, tak dokládá několik vystavených čísel česko-slovenského časopisu Udělej

(urob) si sám. Hravost výstavy podtrhovala volně dostupná barevná papírová skládačka.

Výstava byla originální svým zaměřením, méně již vlastním expozičním provedením. Šlo především o prosté vystavení předmětů. V celé výstavě jsme našli pouze jeden krátký text, rozdělený do kapitol Kutilství, Kutilství v Československu, Nutnost a radost z tvořivosti, Reflexe kutilství v muzeích. Tento text byl přeložen i do angličtiny, jiné sdělení v jakémkoli světovém jazyce výstava neobsahovala, popisky k exponátům byly jen v češtině. Výstava Udělej si sám nebyla jen produktem „hravosti“ velmi dynamického Regionálního muzea v Jičíně. Byla svým způsobem holdem tvořivosti českého ducha, my Češi přece rádi hovoříme o „zlatých českých ručičkách“. Byla však i zřetelným antiholdem omezenému trhu a dalším (ne)možnostem v rámci období socialismu. Část exponátů byla po ukončení výstavy vrácena svým majitelům, část posílila fondy jisté privátní sbírky. Je trochu škoda, že vystavené exponáty se nestaly základem nějaké oficiální muzejní sbírky. Dokumentaci současnosti či respektive nedávné minulosti považuji za jeden ze základních úkolů většiny muzeí, především těch vlastivědně zaměřených. To, co je dnes k mání a většinou za velmi příznivých podmínek (technických, finančních apod.), bude jednou „objeveno“ našimi vnuky, ale již v omezeném množství, kvalitě, v horším technickém stavu, bez průvodní dokumentace, ale zřejmě za vyšší cenu. V každém případě musíme úsilí jičínských muzejníků hodnotit velmi vysoko. Je škoda, že zatím o tuto výstavu neprojevil nikdo zájem, ať už z domova či ze zahraničí. Tato výstava, rozšířená o větší sociální kontext, doplněná ani ne tak o mnoho dalších exponátů, jako především o další průvodní informace (např. srovnání s technickými parametry sériově vyráběných strojů na Západě či počtem smrtelných úrazů způsobených domácí technikou) by možná lidem žijícím v nepřetržité demokracii pomohla dokreslit náš život v období socialismu lépe než některá „velká pojednání“ historiků či politologů.

Reflexe konference Museums and Restitution

8. – 9. červenec 2010, University of Manchester

Žaneta Marešová

zprávy

Museums and Restitution

International Conference

University of Manchester, 8-9 July 2010



Česká muzea se s problematikou restitucí několik let setkávají, jde ve velké míře o vypořádávání se s otázkou nacisty zabaveného zejména židovského majetku. Problém restitucí a repatriací je však mnohem širší a mezi diskutované muzejní předměty patří kromě zabavených artefaktů po válečných konfliktech především archeologické nálezy, které se různými cestami (např. obchodem, směnou... hlavně v dobách imperialismu) dostaly do muzejních sbírek. Dále jsou to lidské ostatky v muzejních sbírkách, jejichž navrácení často provází ceremoniální pohřbení náležitým způsobem na patřičném místě. Čtvrtou nárokovanou skupinu předmětů tvoří (dle dělení prof. Bienkowského) široce definovatelná skupina tzv. signifikantních artefaktů – tedy významných předmětů – významných pro žadatele, který tento předmět nárokuje. Nárokuje stranou v případech restitucí bývají jak jednotlivci – potomci tvůrců nebo vlastníků nárokovaných předmětů, tak etnické a jiné skupiny, muzea a v neposlední řadě i státy a vládní organizace.

Manchesterská konference navazovala na řadu již uskutečněných konferencí na toto téma po celém světě, např. konference ve Skotsku (2010), Aténách (2008), Liverpoolu (2008), Grónsku (2007) nebo Kanadě (2004). Za Českou republiku

můžeme připomenout výsledky práce Centra pro dokumentaci majetkových převodů kulturních statků obětí II. světové války působící při Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky v Praze. Centrum se zabývá dokumentací pohybu zkonfiskovaných či jinak uloupených a ztracených kulturních statků, jejich archivací a restitučními nároky a rozvíjí strategie při výzkumu a praktickém naplňování restitučních nároků jak potomků bývalých vlastníků, tak v případě uměleckých děl, která již není komu vrátit. Centrum uspořádalo přednáškový cyklus tzv. kulatých stolů, pořádaných od roku 2004 a několik mezinárodních konferencí dotýkajících se tohoto tématu – v roce 2003 v Brně, roku 2005 v Českém Krumlově, 2007 v Liberci a v loňském roce Konferenci o osudu majetku obětí holocaustu v Praze, která byla završena přijetím Terezínské deklarace, již podepsalo 46 států.

Zmiňované konference se však zabývaly restitucemi buď v hodně širokém, nebo naopak úzkém pojetí, a všímaly si tak geografických, právních nebo etických specifik nebo úzce definovaných oblastí, jako např. restituce religiozních předmětů nebo navrácení předmětů obětem holocaustu. Konference v Manchesteru se proto zaměřila na problematiku čistě z pohledu muzeí a měla za cíl podívat

Žaneta Marešová
zan.mare@yahoo.com

se na aktuální muzejní praxi a vytváření muzejních strategií při řešení tohoto komplexního a často velmi emotivního problému. Konference se zúčastnilo víc než sto delegátů a zástupců rozmanitých světových institucí - tedy muzejníci, právníci, akademici, zástupci ministerstev kultury, aukčních síní a různých muzejních asociací a ICOMu, studenti a novináři.

Muzea jsou stále více nucena zaujímat otevřenější postoj v případě restitucí. V úvodní řeči konference zhodnotil nezávislý poradce pro muzea a kulturu Tristram Besterman přístup britských muzeí, která si často sama vytváří strategie pro vyhodnocování restitučních nároků, jako nepřátelský vůči nárokujícím stranám. Upozornil, že muzea jsou často porotcem i soudcem restitučních nároků a navrhnul změnu systému, která by nárokující stranu nestavěla do a priori slabší pozice. Posílením pozice nárokovatele v restitučním sporu s muzeem by mělo dojít k dialogu, jehož výsledkem by byla dohoda přínosná pro obě strany. Prof. Piotr Bienkowski dodal, že muzeum vidí jako místo deliberativní demokracie, kde zainteresované strany budou hledat společné porozumění a řešení. Během dvou dnů konference se několikrát diskutovala vhodnost tohoto modelu a problémy s jeho implementací do muzejní praxe, kde by muzeum nadále nehrálo roli defenzivní a reaktivní, ale spíše proaktivní. Takový přístup by mohl předejít rozpakům a pocitům viny, které často pociťují pracovníci muzeí v situacích, kdy je na jejich instituci uvaleno podezření, že drží ve sbírkách předmět, jehož není legálním vlastníkem, zvláště pokud je problém diskutován v médiích, dodal Jonathan King, kurátor British muzea. Přijetí proaktivního způsobu muzejní práce vzbuzuje

mnoho otázek, např. měla by muzea sama iniciovat restituce předmětů žadatelům, kteří o ně nejeví zájem? Co dělat, pokud si předmět nárokuje více stran? A jak se vyrovnat s případy, kdy nárokováný předmět vyžaduje takovou péči, kterou mu žadatel nedokáže zajistit?

Prof. Bienkowski se při řešení restitučních nároků zaměřuje na tři aspekty: vlastnictví předmětů, oprávněnost nároku a hodnota kulturního dědictví. Státy a muzea podle něj fetišizují vlastnictví kulturního dědictví do té míry, že si často osobují výsadní právo kulturní dědictví vlastnit. Koncept vlastnictví v případě kulturního dědictví podle jeho názoru nemusí být adekvátní. Je však stále správné se ptát, kdo je legitimním vlastníkem a kdo není, kdo by měl rozhodnout a na jakém základě. Na rozdíl od kultury, která nemůže být nikomu odejmuta ani nikým vlastněna, je kulturní statek majetkem, který může být vlastněn na národní, komunitní a individuální úrovni. Různé předměty mohou mít různé významy pro různé lidi. Je ale zřejmé, že kulturní statek je nejvýznamnějším pro toho, kdo jej vytvořil, pro koho byl vytvořen a čí historie a identita je s ním spjata.¹ Pouhé geografické hledisko při rozhodování restitučních nároků se zdá být lehce zpochybnitelné. Jak se dívat na žádost vrácení na 3000 let staré busty královny Nefertiti z berlínského Neues muzea do Egypta, když dnešní Egypťané nejsou etnicky totožní s Egypťany doby faraónů, nemají stejné náboženství, jazyk, nevytváří stejnou kulturu, pouze obývají stejnou (resp. menší) geografickou část planety?²

V celkovém počtu realizovaných restitucí muzejních předmětů jsou mezinárodní restituce a repatriace jen špičkou

1 GREENFIELD, Jeanette. *The Return of Cultural Treasures*. Cambridge University Press, 2007, s. 411.

2 CUNO, James. *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton: Princeton University Press, 2008, s. 228.

ledovce a nejvíce případů navrácení se děje na národní úrovni při repatriaci předmětů ze státních muzeí komunitám původních obyvatel, což je proces, který se stal běžnou muzejní praxí ve Spojených státech, Kanadě či Austrálii. Na konferenci bylo prezentováno několik takových procesů a případových studií. Zástupcům komunit často nejde o fyzickou repatriaci předmětů, ale chtějí se podílet a zasahovat do způsobu, jakým jsou jejich předměty prezentovány a interpretovány. Chtějí rozhodovat o tom, jaké příběhy budou jejich předměty v muzeu vyprávět a stávají se sami těmito vypravěči. Muzea jsou otevřená spolupráci s komunitami ve formě kolaborativního či participativního kurátorství a dobrovolnického průvodcování. Často jde o napravování mylných nebo neúplných informací, které muzeum bez spolupráce se zdrojovými komunitami není schopné získat. V případech, kdy je fyzické navrácení předmětu nemožné nebo neproveditelné (např. když není v silách restituenta o předmět pečovat), nebo pokud jde o filmové a audio záznamy a archiválie, může být předmět repatriován alespoň v digitální podobě. Digitální repatriace nenahrazuje fyzickou repatriaci, nejde ani o přenesení vlastnických práv k předmětu, ale je určitou alternativou. Zajišťuje demokratičtější přístup ke zpracované dokumentaci muzejního materiálu pro vzdělávací, vědecké a jiné účely. Tomuto konceptu odpovídá např. projekt EUROPEANA.

Někdy nejde o fyzickou podstatu předmětů, ale o jejich význam a funkci. Jak se hraje na staré hudební nástroje, které předměty se jak používaly při starých kmenových rituálech? Tento proces předávání „zapomenutých“ informací je označován jako *knowledge repatriation*.

Podle výzkumu Conala McCarthyho z novozélandské Wellington University je pro kmen Maorů tento typ repatriace důležitější než fyzické vracení předmětů z muzejních sbírek. Naopak Laura Peers z Pitt Rivers muzea, které spolupracuje s kmenem amerických Indiánů poznamenala, že předávání těchto zapomenutých informací o předmětech z muzejních sbírek je téměř vždy následováno žádostmi o jejich vydání.

O projektu Archeologického institutu University College London referovala na konferenci Johanna Zetterstorm. Muzea a jiné paměťové instituce prozkoumaly své sbírky a v digitální podobě shromáždily vše týkající se kmene Mende ze Sierra Leone (digitalizované muzejní předměty s popisem, video záznamy, zvukové nahrávky, texty, archivní materiál,..). Výsledek této práce, která je označována jako digitální kurátorství, byl předán kmeni a byl mu tímto poskytnut přístup k předmětům, jež jsou fyzicky rozesety v různých světových institucích. Projekt hrál významnou socio-kulturní roli při obnově válkou zničené Sierra Leone.

Ačkoliv byl na konferenci silně cítit západní muzeologický přístup, který akcentuje zapojení veřejnosti a komunit do procesu muzejní práce, padaly zde neustále se opakující známé otázky jako co je muzejní předmět, jaká je jeho hodnota, co je muzejní sbírka, co je muzeum a jaká je jeho role. Dle ICOM je muzeum mj. definováno jako instituce ve službách společnosti a jejího rozvoje. Aktivní a otevřený přístup muzeí k problému restitucí, hledání správného, spravedlivého a zodpovědného rozhodnutí je cestou, jak tuto definici naplnit.

Simon, Nina. The Participatory Museum.

Museum 2.0, Santa Cruz, California, 2010, 376 s. ISBN-13: 978-0-615-34650-2.

Václav Rutar

„**N**ová kniha Niny Simon je základním zdrojem pro ty řídicí pracovníky muzeí, kteří chtějí experimentovat s možností zapojení návštěvníka, ale jsou obezřetní k náhlým změnám modelu tradičního muzea. Muzea potřebují změnu, mění se a v budoucnu se měnit budou. Tato kniha je mapou na cestě k uspíšení této transformace.“ Takto v krátkosti zhodnocuje publikaci Elaine Heumann Gurian, autorka úspěšného díla *Civilizing the Museum. The Participatory Museum* oprávněně vzbudilo ohlas i u mnoha dalších významných muzejních teoretiků, sociologů a psychologů.

Nina Simon je nezávislou expertkou, zabývající se tvorbou participačních programů a her, v obecné rovině sociálními technologiemi. Je autorkou blogu *Museum 2.0* (), který řídí a který je aplikací principu *Web 2.0* na muzejní prostředí. Vytváří dynamické výukové programy pro kulturní instituce, přednáší muzeologii na univerzitě ve Washingtonu a pořádá workshopy, orientované na muzejní participaci. V současnosti působí též jako kurátorka v *Tech Museum of Innovation* v San Jose a specialistka v *International Spy Museum* ve Washingtonu.

Knihy *The Participatory Museum* obsahuje jedenáct kapitol, které lze rozdělit do dvou větších celků. První čtyři kapitoly se zabývají obecnými principy participace, zbylé pak již možnostmi uplatnění nastíněných modelů v praxi. Text doplňuje autorka několika desítkami case studies, příklady participačních projektů nejen z muzejního prostředí.

V předmluvě jsou uvedeny důvody, proč lidé do muzea nechťejí chodit, resp. se zapojovat do pořádaných programů (mého života se to netýká – instituce je pořád stejná, byl jsem tam jednou a to

stačí – nerozumím tomu, jak muzeum vykládá věci, neodpovídají mému chápání problému – muzeum není kreativním místem, kde bych se mohl nějak zapojit – v muzeu není atmosféra na to, abych tam sdílel své myšlenky a nápady s přáteli a neznámými lidmi). Nina Simon si klade za cíl přinést řešení těchto obtíží a čtenáři na úvod trochu usnadňuje pochopení dalšího obsahu knihy předložením tří základních pravidel, na kterých staví své odpovědi.

Muzeum má být především institucí, kde bude návštěvník postaven do středu pozornosti (*audience-centered institution*) a bude si moci sám vytvářet názor na to, co je mu předkládáno jako kultura.

Muzeum by v optimálním případě mělo své aktivity a projekty směřem k veřejnosti vytvářet v reakci na ohlasy a požadavky návštěvníků. V průběhu pročítání knihy se autorka mnohokrát dotkne blízkého tématu vztahu muzea s komunitou, avšak v poněkud širším pojetí – komunitu tvoří jak obyvatelé určitého geografického celku, tak i uživatelé webových stránek, navázaných na muzejní akce.

Úvodní část publikace je věnována samotným principům participace, cestě k chápání návštěvy muzea od „já“ k „my“ a včlenění muzejních předmětů do nastalého sociálního modelu.

Zatímco tradiční instituce směřují ve své práci k co možná nejkvalitnějšímu předání zamýšlených informací a dojmů ze svého obsahu, ty participační se snaží být spíše platformou pro sdílení, a nelze tak zaručit konzistenci předávaného.

U participačních aktivit v muzeu jsou lidé rozděleni obdobně, jako je tomu u podobných projektů na webu – při výzkumech fungování YouTube se ukázalo, že lidé se zde řadí do některé ze

recenze

Mgr. Václav Rutar
vedoucí oddělení správy
sbírek
Muzeum Policie ČR
vaclav.rutar@seznam.cz

skupin tvůrců, kritiků, sběračů informací, prostých uživatelů a nezapojených. I muzea mají návštěvníky, kteří se do programů nechtějí a nikdy nebudou zapojovat. Stejně tak tam však chodí tací, kterým aktivity toho typu chybí.

Muzejní programy sledovaného typu nelze dělat pouze pro zábavu – participanta je možno mnohem snadněji získat v okamžiku, kdy mu muzeum nabídne využití toho, co pro instituci (nebo v instituci) dělá, kdy mu poskytne zpětnou vazbu a možnost osobní realizace, šanci stát se součástí většího celku či předvést některou ze svých dovedností. Z takových lidí se nejčastěji rekrutují dobrovolníci.

Nina Simon dále představuje koncept Me-to-We, který určuje popis chování návštěvníka při začleňování do participčních akcí. Jedná se celkem o pět stádií – v prvním jednotlivce pouze „konzumuje“ obsah, ve druhém se s ním dostává do interakce, ve třetím se jeho dialog s obsahem stává celkem, který je součástí návštěvy. Ve čtvrté úrovni je interaktivní jednotlivce zahrnut do sociální sítě a konečně výsledkem by mělo být zapojení jednotlivce do společenského dialogu s ostatními. Je zřejmé, že muzea obvykle zůstávají na první, v lepším případě druhé úrovni.

Jak tedy zapojit návštěvníka? Vše závisí na několika zásadních postupech. Muzeum musí mít o návštěvníka zájem, mělo by jej postavit do středu svého zájmu, seznámit se s jeho dovednostmi, požadavky atd. a poskytnout mu dostatečné nástroje pro spojení s ostatními. Příkladem reakce na potřeby návštěvníků může být např. projekt muzeí severovýchodní Anglie I like... Museums (), kde si uživatel může online vyhledat muzea odpovídající jeho zájmu (i kdyby to mě-

lo být jen vypítí kávy v příjemné kavárně).

Nejsnazší cesta k budoucímu participantovi vede od vytváření jeho profilu – zpravidla již u kasy dostává návštěvník sumu informací a často je i orientován do částí muzea, které by ho mohly zajímat nejvíce. Nina Simon věnuje hodně místa problematice „oblékatelných profilů“, značek, které mohou označovat vymezení v rámci konkrétní výstavy, oblast zájmu atd. Autorka zmiňuje Jaye Cousinse a jeho experimenty s nálepkami „mluv se mnou o...“ a doplněným tématem, které měly velký úspěch.

S participací úzce souvisí snaha muzea o inspirování k další návštěvě a vše je opět spojeno se zmíněnou personalizací a budováním komunity. Muzeum se může pokusit zůstat ve spojení s návštěvníkem pomocí webu, nikoliv však jen zasláním newsletterů, možností může být získání hodnocení návštěvy, na které lze zareagovat zasláním obrázků oblíbených předmětů atd. Pozdrav „See You tomorrow!“ je další opomíjenou drobností.

Muzejní zaměstnanci jako tvůrci participčních platform (většiny typů) si zpravidla určují některá z práv – obvykle definování dostupné interakce (k čemu je platforma určena) a pravidla chování (co nepoškozuje princip platformy). U získaných dat se instituce snaží zajistit možnost data prezentovat, resp. kvalitnější z nich propagovat a preferovat.

Nejdůležitější kapitolou první poloviny díla je z hlediska muzejní činnosti ta, která je věnována „sociálnímu předmětu“ – tuto charakteristiku mají takové objekty, které pojí návštěvníky mezi sebou (starý hrnec rozpoutá diskusi

o kuchyni našich babiček). Sociolog Jyri Engeström v této souvislosti zavádí pojmy „social object“ a „object-centered sociality“.

Průvodce by měl návštěvníka pouze inspirovat k vyjadřování pocitů, k vyprávění nad předměty. Projekt Powerhouse Museum v Sydney, Odditerium, byl založen na vystavení fotografií předmětů uměleckého designu bez popisků, k jejichž tvorbě byli vyzváni návštěvníci – akce přinesla mnoho podnětů k práci designérů a možnost rozvíjení imaginace návštěvníků. Správná odpovědi na otázku „co by to mohlo být?“ byly také na jednom z panelů umístěny, ale nebyly důležitou součástí výstavy.

Nina Simon v této části knihy neopomene připomenout i některé institucionální možnosti sdílení. Řadí sem např. využívání replik, „otevřené depozitáře“, využívání předmětů různě různými skupinami nebo digitalizační sdílení, což jsou všechno postupy vcelku známé. Je však možno získávat informace o hodnotě předmětů pokládáním otázek typu „který z deseti představených předmětů máme vyřadit?“ návštěvníkům? Domnívám se, že ano – informace bude cenná, samozřejmě však nikoli určující další práci muzeí s předměty.

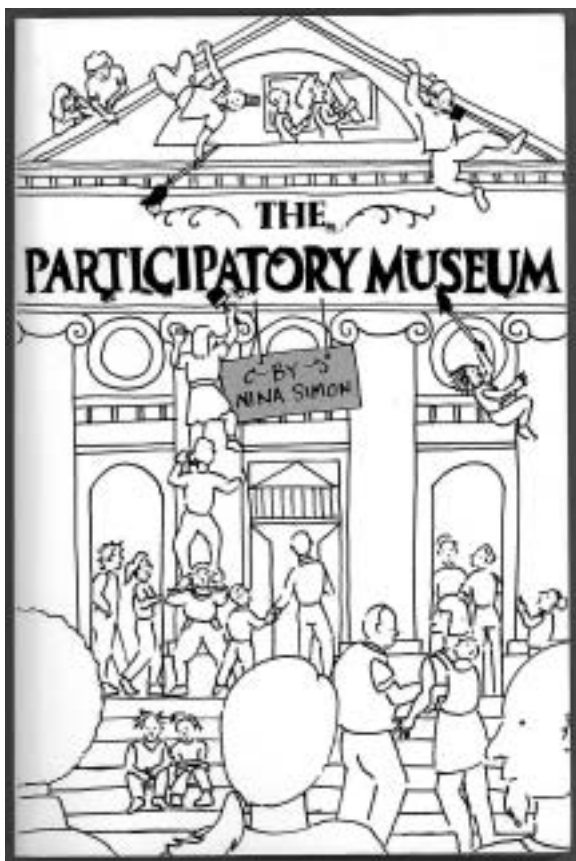
Druhá polovina knihy se již participaci věnuje podrobněji a konkrétněji a pojednává o čtyřech druzích participačních projektů, o čtyřech různých spojeních mezi návštěvníkem a institucí v oblasti participace. Při jednom z nich návštěvníci muzeu poskytují zpětnou vazbu, při druhém s muzeem spolupracují, při třetím s ním projekty spoluvytváří a při čtvrtém jsou v podstatě samotnými tvůrci programů.

Nejčastější, první typ participace spočívá především ve feedbacku verbálními a psanými komentáři, předáváním – participanté od muzea požadují možnost vyjádřit se, potřebují, aby byl respektován jejich čas a schopnosti, chtějí jasně vědět, jak a kdy bude jejich příspěvek (zapůjčený předmět, předaná vzpomínka apod.) vystaven, skladován, použit.

Druhým, vyšším typem participace je přímá spolupráce – muzeum konzultuje s experty nebo komunitou témata výstav v zájmu toho, aby odpovídala jejich potřebám. Participujícím je jasně dáno najevo, že jsou muzeu partnery a dokonce spoluvlastníky jejich programu, je budován dlouhodobý vztah. Zaměstnanci muzea mohou získávat v projektech různé role – mohou je přímo řídit, mohou být instruktory participantů nebo jen reprezentanty instituce, jejich zájmů a požadavků. Vždy by však měli zůstat autoritami. Výsledkem dobrého projektu tohoto druhu by měla být výstava (například) s větší mírou autenticity, osobitosti a relevantnosti k potřebám těch, pro které byla vytvořena.

Bude-li muzeum s návštěvníky projekty přímo spoluvytvářet, výstupem bude, „že dá návštěvníkům to, co si žádají, a ne, co si muzeum myslí, že si žádají, či dokonce, co by si měli žádat“. Nina Simon zde hovoří o cestě k „people’s museum“. Úspěšné co-creative programy zajistí zjevné participování komunity na muzejních programech, to, že se budou lidé učit nové věci a dozvídat se něco nového o sobě – dovolují institucím zformovat partnerství, které bude odpovídat potřebám komunity a zájmu zaměstnanců.

Posledním, čtvrtým typem participace je přímé nabídnutí prostoru muzea –



participanté se mohou kreativně adaptovat a vytvářet např. výstavy, které muzejní zaměstnanci dělat nemohou nebo nechťejí. Takový přístup také může zaujmout nové návštěvníky, kteří jinak muzeum vidí jako místo, které neodpovídá jejich zájmům. Často je složité vybalancovat zájmy muzea a participujících, musí

být jasně dána pravidla. Mezi tyto projekty můžeme řadit akce typu trhů, vystoupení různých souborů, ale i tzv. komunitní galerie. Zde si účastníci dělají téměř vše sami – muzeum pouze zapůjčuje výstavní fundus, poskytuje občasné konzultace. Zástupci komunity si připravují např. i marketingové materiály či zajišťují programy a prohlídky s průvodci, zpravidla přímo zainteresovanými na tématu výstavy.

V závěrečné kapitole autorka pojednává o imperativu vyhodnocování participačních projektů a uvádí množství otázek, které by si měli zaměstnanci instituce v rámci tohoto procesu položit.

Ve vztahu k návštěvníkům jsou to zejména tyto: Byla-li účast dobrovolná, kteří lidé se do projektu zapojili a kteří ne? Jakou šli účastníci programu cestou (kritika, kooperace, sbírání dat...)? Které výzvy k participaci návštěvníky zaujaly nejvíc? Naučili se v rámci projektů něco nového?

Ve vztahu k vlastní práci by se tvůrci participačních projektů měli dle Niny

Simon zamyslet nad těmito aspekty: Přispěly tyto akce k uvědomění si důležitosti instituce? Změnila se nějak role tvůrců programů během akce? Jak hodně si zaměstnanci cení výsledků participace? Lze vyvinout další, lepší projekty?

Autoři programů by také měli zvážit možnost zahrnutí participantů do evaluace – bude se jim do toho chtít? Mají na to čas, umí to? A má být evaluace úplně otevřená a její výsledky přístupné participujícím?

Nina Simon přináší ve své nové knize neobyčejně svěží vhled do oblasti interaktivních programů, mantru interaktivity navíc posouvá k pojmu participace. Publikace přináší mnoho poukazů k projektům v elektronickém prostředí – autorka však pracuje s přenosem použitých principů na platformu kulturních institucí, galerií, muzeí, a tím otevírá nové, či snad jen neuvědomované možnosti muzejní práce s návštěvníkem. Problematika participace je do velké míry spjata s komunitními přístupy, tj. vytváření muzea jakožto aktivního rozhraní mezi návštěvníky a sbírkami či fyzickým prostředím budovy. Ač Nina Simon nikde nepoužívá označení nová muzeologie, jsou to právě některé z atributů tohoto směru, které do jisté míry formují její myšlenky. Tak, jako jsou přístupy z pozic nové muzeologie alternativou k práci především větších, „tradičních“ muzeí, je i participace funkční alternativou muzejní návštěvy.

(Publikace The Participatory Museum je v elektronické podobě kompletně dostupná na webové adrese <http://www.participatorymuseum.org/>. Stránka poskytuje mj. i prostor pro diskuze, přímé odkazy na projekty, které jsou v knize zmiňovány ad.)