

Obsah

- 2 Editorial
- 3 *téma*
- 3 **Fotografický fond divadelního oddělení Národního muzea**
Hanuš Jordan, Martina Novozámská
- 13 **Ludwig V. Holzmaister, jeho cesta kolem světa a muzeum v Moravské Třebové**
Jana Martínková
- 24 *muzejní pedagogika*
- 24 **Cesta časem do pravěku aneb Jak k nám lovci mamutů přiletěli dymníkem... Muzejně pedagogická studie**
Kateřina Tomešková
- 38 **Návštěvníci muzeí se speciálními potřebami: nevidomí**
Milan Jančo
- 52 *materiály*
- 52 **Vybudování Památníku romského holocaustu u Hodonína (okres Blansko): výzva i riziko**
Markéta Pánková, Michal Stehlík
- 57 *eseje*
- 57 **Muzea a kulturní identita – či kulturní identita?**
Josef Kandert
- 63 *recenze*
- 63 **Múzeum a historické vedy**
Otakar Kirsch

recenzovaný příspěvek

Contents

- 2 Editorial
- 3 *topic*
- 3 **Photographic collection of the National Museum's Theatre department**
Hanuš Jordan, Martina Novozámská
- 13 **Ludwig V. Holzmaister: his journey around the world and the Moravská Třebová Museum**
Jana Martínková
- 24 *museum pedagogy*
- 30 **A journey back in time to the prehistoric period, or: How the mammoth hunters flew through the chimney... a museum-pedagogical study**
Kateřina Tomešková
- 38 **Museum visitors with special needs: visually impaired people**
Milan Jančo
- 52 *materials*
- 52 **Construction of the Roma Holocaust Memorial in Hodonín (district Blansko): challenge and risk**
Markéta Pánková, Michal Stehlík
- 57 *essays*
- 57 **Museums and cultural identity – whose identity?**
Josef Kandert
- 63 *reviews*
- 63 **Museum and Historical Sciences**
Otakar Kirsch

peer-reviewed article

Muzeum

Vážení čtenáři, dostává se Vám do rukou časopis *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, konkrétně jeho druhé číslo roku 2013.

Úvodní příspěvek Vám představí unikátní fotografický fond divadelního oddělení Národního muzea. Ten zachycuje svět českého divadla od druhé poloviny 19. století až do současnosti a jeho osobnosti z řad herců, režisérů a dalších zúčastněných. Současně poskytuje i zásadní informace o tvůrčích fotografiích uchovávaných ve sbírce divadelního oddělení Národního muzea a jejich ateliérech. Navazující příspěvek Vám připomene osobnost mecenáše Ludwiga V. Holzmaistera, od jehož úmrtí letos uplynulo 90 let. Právě jemu vděčí město Moravská Třebová za vybudování muzea i darování rozsáhlé sbírky orientálního a egyptského umění a řemesla získané během jeho cesty kolem světa. První příspěvek rubriky „*muzejní pedagogika*“ Vám na příkladu jednoho osvědčeného lektorského programu přiblíží a vysvětlí předivo vztahů mezi muzeem a školou, odbornými záměry expozice, posláním facilitátora muzejní edukace a očekáváním učitelů. Druhý příspěvek rubriky, další z řady metodických textů Centra pro prezentaci kulturního dědic-

tví zaměřených na problematiku bezbariérové dostupnosti muzeí a bezbariérové komunikace s návštěvníky muzeí se speciálními potřebami, Vás tentokrát uvede do problematiky práce a komunikace s návštěvníky muzeí se zrakovým znevýhodněním. Rubrika „*materiály*“ Vás seznámí s projektem budování Památníku romského holocaustu v Hodoníně u Kunštátu, připomínajícího jak období nacistické, tak komunistické totality. Ve zdejších táboře byli postupně internováni nejen Romové, ale i odsunutí němečtí obyvatelé, kteří s ohledem na věk a zdraví nebyli schopni odsunu, a po nich političtí vězni nepohodlní komunistickému režimu. Rubrika „*eseje*“ Vám nabízí zamyšlení se nad pojmem „*kulturní identita*“ a hledání odpovědi na otázku, ke které z kulturních identit je potřebné vztahovat právě muzea. Závěr druhého čísla časopisu *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce* v rubrice „*recenze*“ informuje o nové vysokoškolské učebnici určené studentům muzeologie a příbuzných oborů s názvem *Múzeum a historické vedy*, kterou vydala Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave. Věříme, že Vás i toto číslo časopisu *Muzeum: Muzejní a vlastivědné práce* osloví.

Redakce

Fotografický fond divadelního oddělení Národního muzea¹

Hanuš Jordan, Martina Novozámská

Photographic collection of the National Museum's Theatre department

In the first part of the text, Martina Novozámská writes about the history of theatrical photographs in the Czech Republic and about the definition of theatre photography. She documents the few attempts by theatre historians and photographers to describe the importance of theatre photography in the country. She describes the development of techniques and formats used. Actors were first photographed in photography studios and later, as new photographic techniques developed, in the theatre environment.

In the second part of the article, Hanuš Jordan describes the origin and development of the largest collection of theatrical photography Czech Republic, which is in the theatre collection of the National Museum. The collection, in the Library of the National Museum, was established in 1924. An independent theatre department of the National Museum was created in 1930. Changes in the approach to the creation of photographic collections took place from the 1940's to the 1960's. He mentions important collections of photos associated with studios (Eckert, Dítě, Mulač, Lachmann, and others). Today the photographic collection of the Theatre Department of the National Museum consists of nearly 64,000 photographs and 230,000 negatives.

Keywords: *photographic collection, National Museum, theatrical photographs, photography studios*

V České republice disponuje fondy s divadelními fotografiemi mnoho archivů a muzeí, z nejrozsáhlejších jmenujme Institut umění – Divadelní ústav, který je nezbytným zdrojem informací pro období po roce 1945, divadelní oddělení Moravského zemského muzea, Národní archiv, dále například Archiv města Plzně, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Literární archiv Památníku národního písemnictví a mnoho dalších. Nejrozsáhlejší sbírku fotografií týkajících se divadla však vlastní divadelní oddělení Národního muzea. Tyto fotografické sbírky a fondy využívají především teatrologové,² kterým poskytují potřebné informa-

ce o konkrétním představení, scénografii a kostýmech. Výtvarné kvality jednotlivých fotografií bývají často nedoceny a na podrobnější prozkoumání z hlediska fotografického teprve čekají.

Divadelní fotografie je zcela specifická disciplína. Fotografie jako svébytné umělecké dílo vypovídá o jiném díle – divadelní inscenaci. V ideálním případě se právě ona stává jeho kongeniální interpretací. Jako taková pak s sebou nese široké spektrum významů – od dokumentačního, kdy se snaží zachytit divadelní inscenaci jako dílo bez trvale uchovatelného artefaktu, po výsostně estetický, kdy je jako umělecké dílo

téma

1 Studie byla zpracována v rámci výzkumné činnosti Institutu umění – Divadelního ústavu a byla financována z institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (rozhodnutí zn. MK-S 732/2013 OVV) a na základě smlouvy o spolupráci mezi Národním muzeem a Institutem umění – Divadelním ústavem, č.j. 357/2012/IHM.

2 OBST, Milan. O významu fotografie pro historika a teoretika divadla. In *Divadelní fotografie, 1960*. Praha: Divadelní ústav 1960.

Mgr. et MgA. Martina Novozámská

Institut umění – Divadelní ústav
novozamska@gmail.com

PhDr. Hanuš Jordan

Národní muzeum,
Historické muzeum,
divadelní oddělení
hanus_jordan@nm.cz

3 ŠVEHLA, Jaroslav. *Vývoj české divadelní fotografie jako dokumentu a výtvarného projevu.* In KOUŘIL, Miroslav, (ed.). *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 16. Knižovna divadelního prostoru, sv. 115.* Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 104–112. DVOŘÁK, Karel. *Fotografie a divadlo.* In Československá fotografie. *Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, č. 6, s. 246–251. ZIKMUND, Jiří. *Z historie naší divadelní fotografie.* In *Fotografie. Měsíčník pro fotografickou tvorbu.* Praha: Společnost přátel časopisu *Fotografie*, 1991, č. 12. MOUCHA, Josef. *Fotografie a divadlo.* In Československá fotografie. *Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1983, č. 12, s. 542–543. PAVLOVSKÝ, Petr. *Na závěr diskuse o divadelní fotografii.* In Československá fotografie. *Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1984, č. 4, s. 157. DVOŘÁK, Karel. *S Miroslavem Tůmou o divadelní fotografii.* In Československá fotografie. *Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1975, č. 2, s. 61–62. DRBOHLAV, Karel. *Divadelní fotografie.* Praha: Divadelní ústav, 1962. JINDRA, Vladimír, (ed.). *Výstava divadelní fotografie Jaromíra Svobody.* Praha: Divadelní ústav, 1962.

4 Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatremuseums. München: Hirmer 1989. Vydáno u příležitosti stejnojmenné výstavy. *Acteurs en scene. Regards de photographes, Bibliotheque nationale de France, Paris 2008.* MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère.* Paris: Paris Audiovisuel, 1992.

5 Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana: plná fotografie Jaroslava Krejčího

schopna samostatné existence. Významným momentem je pak osobnost fotografa, uplatňujícího značnou dávku subjektivity danou způsobem nazírání, použitými vyjadřovacími prostředky a v neposlední řadě i samotným výběrem snímků do konečného celku. Divadlo je pro fotografa předlohou, ze které čerpá podněty a tvůrčí prvky, předem danou realitu ale nemůže změnit.

Nevelký zájem historiků fotografie i kurátorů fotografických výstav o divadelní fotografii vyplývá ze zjednodušené interpretace divadelní fotografie samé, kdy bývá často považována za pouhý mechanický záznam situace na jevišti. Divadelní fotografii tak byla přisouzena jen dokumentární hodnota. V horším případě bývá tato vnímána jako upoutávka s cílem přilákat diváka. Veškeré vklady autora-fotografa jsou přičítány inscenačním záměrům režiséra. Zřejmě z těchto důvodů neexistuje v českém prostředí žádná ucelená odborná publikace o vývoji divadelní fotografie a dosud bylo publikováno pouze několik kratších textů.³ Nutno dodat, že i v evropském měřítku se publikace o divadelní fotografii vyskytují pouze ojediněle.⁴ Přitom právě česká divadelní fotografie má v mezinárodním srovnání nesporné kvality. Těžko jinde najdeme tak výrazné autorské přístupy jako u Josefa Koudelky, Jaroslava Krejčího či Viktora Kronbauera.⁵

V období od vzniku fotografie, respektive od vynálezu mokrého kolodiového procesu v roce 1851 a „carte-de-visite“ v roce 1854,⁶ které fotografii zlevnily a zpřístupnily ji i lidem bez rozsáhlých technických znalostí a umožnily tak její větší komerční využití a rozvoj, až do začátku dvacátého století, neexistovala divadelní fotografie v dnešním slova

smyslu. Jednalo se převážně o aranžované statické portréty herců pořizované nejprve v ateliéru a po elektrifikaci divadel i na jevišti. Bylo to dáno především tehdejšími technickými možnostmi – těžkopádnými fotografickými přístroji a málo citlivými materiály, na které byla v divadle příliš velká tma. I v prosklených ateliérech byly expoziční časy natolik dlouhé, že herec byl fotografován ve strnulé póze. Z ateliérů, ve kterých se herci v šedesátých letech 19. století nechávali rádi portrétovat, jak dokazují dochované snímky, jmenujme pražské fotografy Hynka Fiedlera, Jindřicha Lachmanna, Viléma Horna, Emanuela Dítěte, Morize Ludwiga Wintera. Z mimopražských fotografů lze uvést Františka Gallata z Chrudimi a Čenka Hrbka, který působil nejprve v Českých Budějovicích, později v Klatovech a Plzni. Až do druhé poloviny 60. let 19. století fotografové téměř nevyužívali rekvizity, případně jen draperie či drobnosti v podobě stolků, antických sloupků a dalších doplňků.⁷ To se však změnilo s nástupem dalšího normovaného formátu – kabinetním portrétem.⁸ Od 70. let 19. století jednoduchost a čistota portrétů minulého desetiletí mizí a běžnou praxí se stává portrétování před malovaným pozadím s množstvím různých doplňků. Ateliéry disponovaly vlastními kaširovanými rekvizitami a ze zahraničí jsou dokonce známy návody na jejich výrobu. Z ateliérů, které působily v 70. letech 19. století lze uvést Jana Tomáše, Jana Mulače, Jindřicha Eckerta, Karla Malocha. Od 80. let 19. století se rozmáhá fotografické impérium Jana Langhansa. Pro badatele je často obtížné určit, zda použité kulisy byly vybavením ateliéru nebo naopak součástí představení a do ateliéru byly převezeny. U kostýmů je to přece jen jednodušší.

Je nepravděpodobné, že by se herec nechal fotografovat v půjčeném kostýmu, který neměl žádnou souvislost s jeho divadelním angažmá. V tomto období fotografie vznikaly na objednávku samotných herců, nikoli divadel. K dobrému jménu tehdejší herecké hvězdy patřilo nechat se během štací portrétovat v různých ateliérech. Vztah mezi hercem a fotografem byl oboustranně výhodný, neboť herec používal své portréty k propagaci svého hereckého umění a fotograf si portréty slavných vystavoval ve výkladní skříni ateliéru. Vizitek si portrétovaný nechával zhotovovat větší množství.

Vyplývalo to ze samotné podstaty vizitky, neboť sloužila jako upomínka. Tyto snímky byly také oblíbeným sběratelským artiklem. K zakládání vizitek i kabinetek se vyráběla fotografická alba, často honosně zdobená.⁹ S tím také souvisí skutečnost, že stejné fotografie můžeme nalézt v různých institucích a od různých původců fondů. V českém prostředí se bohužel nemůžeme spoléhat na pozůstalosti jednotlivých fotografických ateliérů, neboť ty byly po roce 1948 buď zcela zrušeny, nebo byly převedeny pod družstvo Fotografia a jejich archivy byly až na naprosto ojedinělé výjimky zničeny.¹⁰

S vynálezem světlotisku a se vzrůstající oblibou dopisnice na konci 19. století se proměnila i divadelní fotografie, respektive portrét oblíbeného herce či herečky jako sběratelského artefaktu. Snímky byly kopírovány, nebo tištěny ve velkém. V některých případech byly dokonce nabízeny prostřednictvím mnohastránkových katalogů.

Od počátku dvacátého století se objevují záběry přímo z divadla, zpočátku v podobě statického záběru z hlediště na jeviště. Dochováno je i množství fotografií z tehdy velmi oblíbených představení

v přírodě, z Plzně a pak z Prahy, kde se hrávalo v Krči a Šárce. Zároveň s tímto vývojem, především u hereček, přetrvává oblíbenost stylizovaných, sentimentálních ateliérových snímků.

Více než kdykoli předtím záleželo na invenci samotného fotografa a jeho ochotě k podbízivosti. Paralelně se sentimentálními ateliérovými snímky tak vznikají moderně pojaté portréty od Jindřicha Bufky či

Františka Drtikola. Pro meziválečné období je charakteristická různorodost. Na straně jedné je to neutuchající obliba hereckých portrétů, které však díky vývoji fotografické techniky, proměně vkusu publika i díky filmovému průmyslu prošly určitými formálními změnami. Na straně druhé už existují záběry z divadelních představení, často velmi expresivní a s dynamickou kompozicí. Tento přístup prosazoval Miroslav Hák a Alexander Paul v prostředí divadla E. F. Buriana a Osvobozeného divadla. Díky technickému vývoji, malým fotoaparátům a podstatně citlivějším filmům byl fotograf pohotovější. Poprvé se setkáváme s v dnešním slova smyslu divadelním fotografem – Karlem Drbohlavem.

Divadelní fotografie se dotkla řada fotografů, ale není mnoho těch, které zcela pohltila. Jedním z nich je Jaromír Svoboda (1917–1992), který v průběhu čtyřiceti let pracoval pro řadu českých divadel a jako jeden z mála českých divadelních fotografů byl zván i do zahraničí, do Vídně, Londýna, Stockholmu, Bruselu a dalších měst. Sám svoji práci charakterizoval slovy: „Chci sloužit divadelnímu



Obr. 1: Jindřich Mošna jako Don Tulípanos. Alexandre Artus, Kouzelná nožka, Prozatímní divadlo v Novoměstském divadle, 1864. Foto Chramosta, Národní muzeum, H6p20/2011, sign. 30F43

a jeho záků: 8. – 27. června 1999. Praha – Výstaviště, Průmyslový palác u příležitosti PQ 99. Praha: Divadelní ústav, 2003. Národní divadlo vydává ročenky (od sezony 2007/08 nazývané Almanach), které jsou spíše přehledem inscenací konkrétní sezony s fotografickým doprovodem různé úrovně. Mimo tyto ročenky se podařilo pro několik sezon vydávat reprezentativnější publikace svěřené vždy jednomu fotografovi. HOLOMÍČEK, Bohdan. Bohdan Holomíček: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2002/03. Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2004. KRONBAUER, Viktor. Viktor Kronbauer: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2003/04. Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2005. CUDLÍN, Karel. Karel Cudlín: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2004/05. Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2005. Kniha Štěpánky Stein a Salima Issy pro

sezony 2005/06 a Jana Saudka pro sezonu 2006/07 s inscenovanými portréty herců z předchozí řady poněkud vybočují.

6 „Carte-de-visite“, česky vizitka, je fotografie nalepená na kartonu normovaného formátu 6,5x10,5 cm sloužící, jak název napovídá, jako upomínka na portrétovaného.

7 NOVOZÁMSKÁ, Martina. Divadelní fotografie první poloviny 60. let 19. století (s přihlídnutím k Shakespearovským slavnostem roku 1864). In *Divadelní revue*, 2013, č. 2, s. 199–211.

8 „Cabinet portrait“, česky kabinetka, je fotografie nalepená na kartonu o rozměru 10,8x16,6 cm. Používala se od roku 1866. V českých zemích došlo k jejímu rozšíření až od počátku sedmdesátých let 19. století. V dalších letech vizitky a kabinetky doplnila řada dalších normovaných formátů, které se však nepoužívaly tak hojně, například mignon, promenade, boudoir, imperial a další.

9 Například fotografické album Marie Petzoldové-Sittové (1852–1907) Národní muzeum, H6p42/2011, sign. 42F.

10 Do současnosti se dochoval fotografický archiv fotoateliéru Seidel (Český Krumlov). Z velké části se dochoval fotografický archiv fotoateliéru Šechtl a Voseček (Tábor). Podstatně torzovitěji jsou dochovány fotografické archivy pražských fotoateliérů Langhans a Mulač.

11 SVOBODA, Jaromír. *Národní divadlo z blízka. Praha: Panorama, 1987.*

12 Jan Bartoš (literární pseudonym Jan Brauner, 1893–1946), *divadelní kritik a literát. Od roku 1930 do své smrti v roce 1946 vedoucí divadelního oddělení Národního muzea.*

13 PECHAROVÁ, Vilemína. *Divadelní oddělení. In ŠIMEK, Eduard, (ed.). Průvodce Národním muzeem, Historické muzeum. Praha: Národní muzeum, 1999, s. 83–94.*

umění a podat o něm svědectví”.¹¹ Výrazný autorský přístup se projevil ve fotografiích Josefa Koudelky pro Divadlo Za branou i v práci Jaroslava Krejčího, který však zůstal divadelní fotografii, na rozdíl od Koudelky, věrný.

Historie fotografického fondu

Divadelní sbírka Národního muzea je materiálově pestrá. Kromě divadelní fotografie, která je nejpočetnější a věnuje se jí tento článek, zahrnuje rukopisy, tisky, plakáty, scénické a kostýmní návrhy, loutky, obrazy, audio a video záznamy. Největší soubor divadelních fotografií v České republice byl vytvářen po roce 1924. V současné době čítá 63.897 z katalogizovaných pozitivů. Systematicky evidováno je kolem 230.000 negativů. Další desetitisíce negativů jsou v chronologické evidenci.

Jan Bartoš,¹² bývalý zaměstnanec intendantury Národního divadla, založil v roce 1924 v rámci Knihovny Národního muzea samostatný divadelní fond. Tento fond se roku 1930 stal základem nově vytvořeného divadelního oddělení Národního muzea.¹³ V tomto roce již obsahoval přibližně 3.100 fotografií. Převážnou část z nich zakoupilo Národní muzeum od herce, nadšeného fotografa a sběratele Karla Váni v roce 1927 za 7.000 Kč.¹⁴ S Váňovým souborem 2.019 snímků, převážně vizitkového formátu, se do Národního muzea dostaly portréty v roli i civilní snímky členů opery a činohry Národního divadla, pořízené tehdejšími předními pražskými fotografickými ateliéry Jana Tomáše, Jana Mulače a fotografa a nakladatele Jindřicha Lachmanna, méně často ateliérem Langhans a dalšími. Samotné Váňovy autorské práce jsou v tomto nejstarším souboru zastoupeny minimálně. Národní muzeum je získalo až v šedesá-

tých letech 20. století. Váňa-fotograf portrétoval herce přímo v budově Národního divadla, obvykle před provizorním neutrálním pozadím, na balkonu nebo u vchodu do budovy. I když se snažil o méně statický portrét a zachycení gest, jeho práce bohužel postrádají technickou kvalitu. Kontaktní kopie pořízené k části Váňových negativů byly začleněny do nejstarší části fondu. Skleněné negativy, kterých je celkem 7.896, se staly základem fondu negativů.

Několik set dalších fotografií, získaných do roku 1930, tvořily portréty herců jak z pražského prostředí, tak i z různých kočovných společností. Kromě pražských fotografických ateliérů se do Národního muzea dostaly snímky mimopražských fotografů působících v Plzni, dále fotografie Františka Gallata z Chrudimi a dalších. V tomto období byly do fondu divadelního oddělení Národního muzea získány první snímky (114 ks) Vinohradského divadla, které věnovalo divadelní ředitelství.

V období třicátých a čtyřicátých let mezi akvizicemi převažují herecké a civilní snímky osob spjatých s Národním divadlem, pražskými scénami i cestujícími divadelními společnostmi. Mimořádně velký celek tvořilo v roce 1942 deponium německé správy Divadla na Vinohradech, de facto celý fotografický archiv tehdejších Městských divadel na Vinohradech a Komorního divadla. Soubor o 10.070 snímcích má dvě části. První část dokumentuje většinu inscenací, herce i scénografii od počátku divadla v roce 1907. Druhá část pochází z období let 1933 až 1941 a je nevyrovnaným souborem fotografií užitých k propagaci, v divadelních vývěskách a podle typografických značek také v tisku. Některé fotografie jsou prvotním využitím silně

poškozeny. Řada fotografií je ve fondu uložena duplicitně. Soubor dále obsahuje snímky z natáčení filmů s vinohradskými herci, snímky zaměstnanců divadelního provozu a další jednotlivosti. Autorem většiny snímků je fotograf Karel Drbohlav, zaměstnanec Divadla na Vinohradech. Část fotografií je označena agenturou Centropress, pro kterou Drbohlav také pracoval. Početným souborem reprezentativních portrétů je zastoupen vinohradský ateliér Strömingger. Tato druhá část, která nesplňovala některá kritéria pro tvorbu sbírky, byla na pokyn kontrolní skupiny Ministerstva kultury ČR převedena v roce 2009 do doprovodné dokumentace k divadelní sbírce Národního muzea.¹⁵

Po politickém převratu v roce 1948 nastalo období rozsáhlých akvizic pocházejících přímo od Ministerstva školství a národní osvěty a Národní kulturní komise. Jednalo se o několik desítek tisíc předmětů. Mezi nejcennější patří scénické návrhy a makety, publikace věnované kostýmní tvorbě v 18. a 19. století, části zámeckých knihoven s divadelní tematikou, rukopisy, loutky a kostýmy. Fotografií se tímto způsobem dostalo do fondu v porovnání s těmito přírůstky málo. Navíc byly často neurčené, a proto je postihl stejný osud jako soubor 86 fotografií vizitkového formátu, který se jako depozitum Národní kulturní komise ze zámku Doksy dostal do fondu divadelního oddělení Národního muzea v roce 1948. V roce 1964 byl vyřazen a odepsán. Stejně to dopadlo s dalšími desítkami podobných fotografií, které se do fondu dostaly jako nepopsané a nepocházejely z českého prostředí. Zápisy v přírůstkových knihách svědčí o nerozhodnosti, jak zacházet s podobnými historickými dokumenty. Byly například převzaty z historicko-archeo-

logického oddělení Národního muzea jako „divadelní“, odloženy jako „neurčené“ a pokud nebyly skartovány, tak byly nalezeny při stěhování sbírek z Historické budovy Národního muzea do Ústředního depozitáře Terežín II. v roce 2010. Velmi často jde o snímky herců a pěvců z Národního divadla (80. léta 19. století až druhé desetiletí 20. století). Teprve při katalogizaci je možné zjistit, zda se nejedná o multiplikáty snímků ve fondu již zastoupených a také zda jsou správně určeny.

Nejrozsáhlejší akvizicí šedesátých a sedmdesátých let 20. století byl nákup rozsáhlého fotografického archivu Karla Drbohlava (1901–1971). On a později i jeho dědicové, mezi lety 1966 až 1975, postupně, ve dvanácti částech, prodali archiv negativů Národnímu muzeu. Podle zápisu v přírůstkové knize divadelní sbírky Národního muzea měl soubor obsahovat kolem 140.000 sbírkových předmětů, resp. skleněných negativů, negativů svitkového a kinofilmového formátu (každý snímek na negativu je sbírkovým předmětem). Alexandr Buchner, který fond přebíral a katalogizoval jej s kolegy z divadelního oddělení Národního muzea, uvádí, že se jedná přibližně o 200.000 snímků.¹⁶ Drbohlavův fotografický archiv vznikl od ledna 1934 do března 1965. Zahrnuje snímky nejen z Vinohradského a Národního divadla, ale i z Uranie, Nového německého divadla, včetně pozoruhodných protektorátních snímků. Fotografo-



Obr. 2: Jindřich Mošna jako Cabriolo v operetě *Jacquese Offenbacha, Princezna Trebizondská*, *Prozatímní divadlo, 1871*. Foto Lachmann, Národní muzeum, H6p24/2011, sign. 34F145

14 Karel Váňa (29. 11. 1867 – 21. 5. 1951), člen souboru Národního divadla do 30. 11. 1928.

15 JORDAN, Hanuš. *Katalog divadelních fotografií Městského divadla Královských Vinohrad z let 1933–1941. Soupis fondu doprovodné dokumentace Městského divadla Královských Vinohrad 1933–1941*. Praha: Divadelní oddělení Národního muzea, 2010. Uloženo v Divadelním oddělení NM

16 BUCHNER, Alexandr a VRANÁ, Helena. *Divadelní fotografie Karla Drbohlava*. In *Prameny k dějinám českého divadla*, sv. 10/1, Praha: Národní muzeum a Divadelní ústav, 1980, s. 10.



Obr. 3: Marie Pospíšilová jako Arria. Adolf Wildbrandt, Arria a Messalina. Foto J. F. Langhans, Národní muzeum, H6p2/2011, sign. 2F59

val operu 5. května i mimopražské ochotnické soubory. Početně je zastoupena i divadelní produkce pražských divadel S. K. Neumanna a Realistického divadla Zdeňka Nejedlého.

Rozsáhlý fond Jaromíra Svobody se do sbírky divadelního oddělení Národního muzea dostal koupí po několika částech v 80. letech 20. století. Tento soubor, 12.383 fotografií a kolem 6.000 negativů, dokumentuje všechny složky Národního divadla, včetně Laterny magiky, od sezóny 1952/1953 do poloviny 80. let 20. století. Svobodovy fotografie jsou rovněž uloženy v Archivu Národního divadla a v Institutu umění – Divadelním ústavu.¹⁷

Změnu organizace divadelní dokumentace znamenal vznik Divadelního ústavu v roce 1959. Zjednodušeně řečeno, jeho činnost se soustředila na dokumentaci současného divadla. Proto bylo třeba hledat vzájemné vymezení sbírkotvorných činností Národního muzea a Divadelního ústavu. V nepsaných dohodách mezi oběma institucemi, které se odrazily v profilu sbírkotvorné funkce divadelního oddělení Národního muzea, se až do 90. let 20. století preferovalo zaměření na starší české divadlo do roku 1945. Tento úzus nebyl nikdy dodržen. Proto jsou ve fondu divadelního oddělení Národního muzea rozsáhlé řady snímků, ve většině případů negativů, nejen Karla Drbohlava a Jaromíra Svobody, ale i Jaroslava Kuny týkající se

Divadla Na zábradlí, fotografické soubory dokumentující činnost Krejčova Divadla za branou, baletní fotografie Karla Štolla, snímky Viléma Sochůrka, Zdeňka Tmeje či fotografky Vinohradského divadla Olgy Houskové.

Po celou dobu vytváření fotografického fondu se kurátoři snažili o co nejširší záběr fotografického zachycení českého divadla. Jejich hlavním kritériem byl především obraz divadelníka, ať civilní nebo v roli. Neřešili, zda šlo o originální fotografii, její kopii, anebo dokonce výstřižek z tisku. Důležitá byla pouze informace, kterou daný snímek nesl. Tato praxe byla běžná v prvním dvacetiletí existence fondu. Ve 40. až 60. letech minulého století se navíc do fondu dostala řada kopií vzniklých prostým přefotografováním snímku. Tyto druhotné fotografie vznikaly jak z důvodů ochrany fondu, tak pro výstavní či tiskové účely.

Uložení a členění fotografického fondu – Fotografie

Soubor 63.897 sbírkových fotografií, které byly od roku 1927 do současnosti zařazeny do fondu H6E (Národní muzeum, Historické muzeum, divadelní oddělení, fotografie a negativy) a které jsou badatelsky dostupné, byly změnou způsobu evidence v průběhu existence divadelní sbírky Národního muzea různě značeny. Starší část, do roku 1959, označená signaturami řad 1 F až 73 F, obsahuje 23.825 fotografií a je zapsána v původních inventárních knihách. Přírůstková čísla byla od vzniku sbírky přidělována všem fotografiím. Do 40. let 20. století však nebyla zapsána na fotografie. Řada těchto fotografií byla při odpisech vyřazena ze sbírky, nejvíce v letech 1964 a 1980. V dalších případech neodpovídal počet zapsaných pří-

¹⁷ V Institutu umění – Divadelním ústavu je uloženo více než 40 tisíc negativů Jaromíra Svobody, z převážně mimopražských divadel.

růstkových čísel v knihách počtu konkrétních fotografií. Proto bylo po projednání v sekci poradního sboru pro sbírkotvornou činnost divadelní podsbírky Národního muzea v roce 2011 rozhodnuto o administrativním označení celků s uloženými fotografiemi jako H6p1 – 54/2011. Tento celek (23.825 fotografií) obsahuje jen 1.608 fotografií zpracovaných do systematické evidence.

Do otevřeného – tedy doplňovaného fondu – označeného signaturami I F – IX F byly návazně řazeny postupně přicházející fotografie. Krabice byly označeny podle velikosti formátů. Většina z 24.265 fotografií, konkrétně 22.073, je převedena do systematické evidence CES.¹⁸ Již zmíněný fotografický fond Divadla na Vinohradech má dvě části, sbírkovou část o 2.205 fotografiích v systematické evidenci (I FMD – XIV FMD) a část fotografií v doprovodné dokumentaci v počtu 7.865 snímků.

Mimo tuto početně nejrozsáhlejší část fondu byly, z historických důvodů, fotografie zařazovány i podle jiných kritérií. Řada osobních fondů v divadelním oddělení Národního muzea (fondy Alfred Radok, Evald Schorm, Karel Jernek a další) obsahuje stovky fotografií. V případě systematicky zpracovaného osobního fondu operního režiséra Ferdinanda Pujmana jsou dokumenty řazeny chronologicky podle inscenací a označeny signaturami A 1 – A 110. Celkem 2.997 zkatologizovaných fotografií bylo ve fondu ponecháno. Při zpracování fotografií v posledních deseti letech byla navíc popsána alba k historii lidových zpěváků, dokumentující počátky kabaretů v Praze, od Josefa Waltnera, signatury 74 F a 75 F, obsahující celkem 549 fotografií. Fotografie Emy Destiniové jsou v systematické evidenci uloženy

od roku 2008 pod signaturou 1 FD – 3 FD. Tvoří je soubor celkem 224 snímků. V roce 2004 byl zakoupen a v letech 2006 a 2009 byl dalšími dary doplněn Cirkusový a varietní archiv brněnského novináře Antonína Hančla. Ten obsahuje i 9.108 fotografií, z nichž bylo dosud zkatologizováno 1.416, postupně ukládaných do signatur 1 FC – 24 FC.

Fotografický fond divadelní sbírky Národního muzea byl od 50. let 20. století do roku 2010 uložen v kancelářských skříních v pracovně vedoucího oddělení v historické budově Národního muzea na Václavském náměstí. Od roku 2010 je v Ústředním depozitáři Terezín II. Každá fotografie byla uložena v pergamenové, případně ve zcela nevhodné celofánové či kancelářské obálce. Následně byly fotografie podle velikosti seřazeny v knihařských krabicích.

V letech 2007 až 2008 byla větší část nevhodných obalů vyměněna. V souvislosti se stěhováním fondu a novou adjustací sbírkových předmětů bylo jako priorita zvoleno čištění a přebalení skleněných negativů. To bylo nákladně realizováno, na nové uložení fotografií nejsou dosud prostředky. Z hlediska současných zásad archivování fotografických materiálů se jako problematický jeví fakt, že obálky jsou lepené. Nově byly do obálek a nekyselého hedvábného papíru zabaleny také velké formáty a celý sbírkový fond Vinohradského divadla.



Obr. 4: Marie Burešová ve hře Franz Grillpalzer, *Moře a láska*, Městské divadlo na Poříčí, 1944. Foto Karel Drbohlav, Národní muzeum, H6p2775/48, sign. 34F145

18 ŠTĚPÁN, Václav. *Fotografická sbírka divadelního oddělení. Rukopis. Praha: Divadelní oddělení Národního muzea, 2005. Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea.*



Obr. 5: Marie Rosůlková ve hře *Bedřich Vrbský*, Jan Grmela, Lanař Rejtura, *Městské komorní divadlo*, 1935. Foto Karel Drbohlav, *Národní muzeum*, H6d1/2009, sign. XXXIVFMD76

Při projektu uložení fotografického fondu v Ústředním depozitáři Terezín II. bylo počítáno s využitím klimatizovaného depozitáře s optimálními podmínkami uložení, odděleně pro negativy a fotografie. Oba tyto depozitáře s regulovatelnou teplotou a vlhkostí nejsou dosud (ří-

jen 2013) k dispozici. Fotografie jsou od roku 2010 dočasně umístěny v depozitáři s parametry uložení standardních materiálů archivní povahy.

Negativy

Negativy byly od 50. let 20. století uloženy v historické budově Národního muzea v dřevěných pořadačových skříních, kde jim nebyly vytvořeny odpovídající klimatické podmínky. V souvislosti se stěhováním sbírkových fondů Historického muzea Národního muzea do Ústředního depozitáře Terezín II. byla nejstarší část – skleněné negativy – kompletně vyčištěna, poškozené snímky odborně zafixovány a nově zabaleny do obalového systému EMBA. Negativy byly katalogizovány od 60. let 20. století do roku 2005 po celcích souvisejících s akvizicemi od autorů nebo sběratelů. Všechny jsou označeny inventárním číslem, které je zároveň jejich signaturou.

Skleněné negativy Karla Váni zachycující herce a zpěváky Národního divadla od konce 19. století do poloviny 20. let 20. století byly do sbírky uvedeny převážně v letech 1966–1969. Celkem se

jedná o 6.324 skleněných negativů. Skleněné negativy převažují ve fondu Josefa Heinricha (5.961 sbírkových předmětů). Týkají se inscenací Národního divadla v letech 1937–1950 a Studia Národního divadla (1945–1946). Kurátor fotografického fondu Národního muzea sloučil zakoupené převážně skleněné negativy sběratele Františka Chaury, pozdější akvizice od Karla Váni a soubor snímků ateliéru Čámský z Vršovic do jedné řady. Různorodé negativy jsou zaměřeny na herce pražských divadel. Největší množství je z prvních tří desetiletí 20. století. V této řadě je 10.148 negativů.

Nejrozsáhlejší řadou jsou negativy Karla Drbohlava, historicky od skleněných přes nastříhané snímky ze svitkových filmů – tak Drbohlav fotografoval scénografii k inscenacím – po kinofilmu. Kromě výše uvedených snímků z Vinohradského divadla, které jej zaměstnávalo, zachytil desítky pražských i mimopražských scén. Na rozdíl od Buchnerova odhadu (viz výše) spočítal kurátor Václav Štěpán počet snímků na 159.000. Problematické bylo autorovo číslování na nastříhaných pásech kinofilmu, kde jsou někdy očíslovaná prázdná políčka, jindy znehodnocené snímky, v dalších případech jsou škrtnuty očíslované snímky, které Karel Drbohlav vyřadil jako nepovedené.¹⁹

V roce 1980 byla z katalogizována menší část negativů Viléma Sochůrka, převážně z Městských divadel pražských, tvořící soubor 6.521 políček negativu. Soubory Národního divadla od druhé poloviny 40. let do počátku 50. let 20. století jako i další pražská divadla té doby fotografoval Zdeněk Tmej. Ve fondu divadelního oddělení Národního muzea je uloženo celkem 4.951 jeho snímků. Rozsáhlý soubor negativů zaznamenávající produkci Vinohradského divadla

¹⁹ *Ibidem*, s. 3.

(1956–1982) od jeho fotografky Olgy Houskové čítá 31.925 snímků. Fotografická pozůstalost Miroslava Tůmy byla postupně získána v několika částech v letech 1986 až 1991. Převážně je věnována Městským divadlům pražským od 60. do 80. let 20. století. Z přibližně 41.000 Tůmových negativů je uvedeno do systematické evidence 15.902 snímků. Drobnou řadu 13 skleněných negativů tvoří soubor věnovaný soukromí Eduarda Vojana získaný v roce 1989.²⁰

Zpřístupnění fondu a jeho digitalizace

Zpracovaná fotografická část fondu je badatelsky plně přístupná v Ústředním depozitáři Terezií II., jednou až dvakrát týdně a po předchozím objednání. Jako neúčinnější ochrana fondu fotografií se jeví jejich digitalizace. Od roku 2007 byla vlastními silami pracovníků oddělení – dokumentátorů – zdigitalizována podstatná část výtvarného fondu – jeho scénografické části. Z fotografického fondu bylo digitalizováno přibližně 1.000 fotografií, avšak zcela nesystematicky, co se týká výběru i samotného způsobu digitalizace. Během výzkumu v rámci grantu IDU bylo pořízeno kolem dvou a půl tisíce náhledových kopií, které sice poslouží badatelům, ale v žádném případě nenahrazují potřebnou digitalizaci především nejstarší části fotografického fondu.

Z přibližně 12.000 skleněných negativů od nejstarších dob do poloviny 20. let 20. století je dosud zdigitalizováno přes 2.000 snímků. Bez personálního posílení a vybudování profesionálního digitalizačního pracoviště Národního muzea není možné v digitalizaci fotografického fondu divadelního oddělení Národního muzea zásadně postoupit.



Prameny

JORDAN, Hanuš. *Katalog divadelních fotografií Městského divadla Královských Vinohrad z let 1933–1941. Soupis fondu doprovodné dokumentace Městského divadla Královských Vinohrad 1933–1941*. Praha: Divadelní oddělení Národního muzea, 2010. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea.

ŠTĚPÁN, Václav. *Fotografická sbírka divadelního oddělení*. Rukopis. Praha: Divadelní oddělení Národního muzea, 2005. Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea.

ŠVEHLA, Jaroslav (?). *Divadelní fotografie*. Nesignovaný a nedatovaný rukopis. Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea.

Literatura

BUCHNER, Alexandr a VRANÁ, Helena. *Divadelní fotografie Karla Drbohlava*. In *Prameny k dějinám českého divadla*, sv. 10/1, 10/2. Praha: Národní muzeum a Divadelní ústav, 1980.

CUDLÍN, Karel. *Karel Cudlín: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2004/05*. Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2005.

Divadelní jarmara Alfréda Radoka a Jana Grossmana: plná fotografie Jaroslava

Obr. 6: Fotografie scénografie Františka Muziky ze hry Calderón de la Barca, *Život je sen*, Národní divadlo, 1939. Foto Josef Heinrich, Národní muzeum, H6p179/40, sign. 38F188

20 *Ibidem*, s. 2–3

- Krejčího a jeho žáků: 8. – 27. června 1999.* Praha – Výstaviště, Průmyslový palác u příležitosti PQ 99. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- DRBOHLAV, Karel. *Divadelní fotografie.* Praha: Divadelní ústav, 1962.
- DVOŘÁK, Karel. *Fotografie a divadlo.* In *Československá fotografie. Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, č. 6, s. 246–251.
- DVOŘÁK, Karel. S Miroslavem Tůmou o divadelní fotografii. In *Československá fotografie. Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1975, č. 2, s. 61–62.
- HOLOMÍČEK, Bohdan. *Bohdan Holomíček: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2002/03.* Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2004.
- JINDRA, Vladimír, (ed.). *Výstava divadelní fotografie Jaromíra Svobody.* Praha: Divadelní ústav, 1962.
- KRONBAUER, Viktor. *Viktor Kronbauer: Národní divadlo. The National Theatre. Théâtre National. Sezona 2003/04.* Praha: Gallery pro Národní divadlo, 2005.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère.* Paris: Paris Audio-visuel, 1992.
- MOUCHA, Josef. *Fotografie a divadlo.* In *Československá fotografie. Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1983, č. 12, s. 542–543.
- NOVOZÁMSKÁ, Martina. *Divadelní fotografie první poloviny 60. let 19. století (s přihlédnutím k Shakespeareovským slavnostem roku 1864).* In *Divadelní revue,* 2013, č. 2, s. 199–211.
- OBST, Milan. *O významu fotografie pro historika a teoretika divadla.* In *Divadelní fotografie 1960.* Praha: Divadelní ústav, 1960.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Na závěr diskuse o divadelní fotografii.* In *Československá fotografie. Měsíčník nakladatelství a vydavatelství Panorama.* Praha: Panorama, 1984, č. 4, s. 157.
- PECHAROVÁ, Vilemína. *Divadelní oddělení.* In ŠIMEK, Eduard, (ed.). *Průvodce Národním muzeem, Historické muzeum.* Praha: Národní muzeum, 1999, s. 83–94.
- SOUČKOVÁ, Taťána. *Počátky české divadelní fotografie.* In *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie ve fondech a sbírkách České republiky.* Praha a Hradec Králové: Národní archiv a Muzeum východních Čech, roč. 6, 2006, s. 61–63.
- SVOBODA, Jaromír. *Národní divadlo z blízka.* Praha: Panorama, 1987.
- ŠVEHLA, Jaroslav. *Vývoj české divadelní fotografie jako dokumentu a výtvarného projevu.* In KOUŘIL, Miroslav, (ed.). *Prolegomena Scénografické encyklopedie. Část 16. Knihovna divadelního prostoru,* sv. 115. Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 104–112.
- Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums.* München: Hirmer, 1989.
- ZIKMUND, Jiří. *Z historie naší divadelní fotografie.* In *Fotografie. Měsíčník pro fotografickou tvorbu.* Praha: Společnost přátel časopisu Fotografie, 1991, č. 12.

Ludwig V. Holzmaister, jeho cesta kolem světa a muzeum v Moravské Třebové

Jana Martínková

Ludwig V. Holzmaister: his journey around the world and the Moravská Třebová Museum

Part of the collection of the Moravská Třebová Museum is non-European. In the early 20th century Ludwig V. Holzmaister, the main patron of the Museum, collected many objects on his travels. Especially popular is the ancient Egyptian section, which includes a coffin containing a mummy. Ludwig V. Holzmaister (1849-1923) was a native Moravian. From his youth he lived in New York, where he owned a store which sold gloves. He maintained contact with his hometown and supported the needs of the residents there. In the years 1902-1904 he took his second wife on a trip around the world. On this journey he gathered for the Moravská Třebová Museum a collection of artefacts and natural objects mainly from Asian countries and, to a lesser extent, from Australia, America and Africa. He also bought an interesting collection of photographs. In the years 1904-1906 he built at his own expense a neo-Renaissance museum building in which the museum is still housed today. In the following years he built a park around the museum. In 1908 he founded the Holzmaister Museum Foundation. In 1912 he enriched the collection of the Museum with a valuable collection of ancient Egyptian objects. He continued to support the Museum until his death.

Keywords: Ludwig V. Holzmaister, Moravská Třebová Museum, non-European collection, Egyptian mummy

Součástí sbírkového fondu Městského muzea v Moravské Třebové¹ je mimoevropská sbírka, kterou na počátku 20. století shromáždil na svých cestách mecenáš muzea Ludwig V. Holzmaister. Sbíрка dodnes odlišuje muzeum od ostatních muzeí srovnatelné velikosti. Populární je zejména její staroegyptská část, obsahující i rakev s mumii. Zásluhou Ludwiga V. Holzmaistera byla postavena také novorenesanční budova obklopená parkem, v níž muzeum i dnes sídlí. Mecenáš byl zajímavou osobností, které byla v posledních dvou desetiletích věnována zasloužená pozornost. Zde shrnujeme výsledky dosavadního bádání zaměřeného nejen na Holz-

maisterovy cesty, sběratelskou činnost a mecenát, ale také na jeho rodinný původ a podnikatelské aktivity, které mu umožnily věnovat se dobročinnosti a zejména podporovat moravskotřebovské muzeum.

Rodinný původ a dětství Ludwiga V. Holzmaistera

Ludwig Anton Artur Holzmeister se narodil 31. července 1849 v Moravské Třebové jako třetí syn obchodníka se střížním zbožím Alexandera Holzmeistera a jeho manželky Aloisie, rozené Wondrové. Holzmeisterovi a především Wondrovi patřili k nejvýznamnějším moravskotřebovským rodinám. Wondrovi se tra-

1 Sbíрка Městského muzea v Moravské Třebové je v CES zapsána pod číslem MMO 002-05-10/210002.

PhDr. Jana Martínková
Muzeum Moravská Třebová
muzeum@ksmt.cz

2 Srov. MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. K osobě a rodinnému původu L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 2–12; MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. Nové poznatky k životopisu L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 10, 1999, s. 10–22.

3 Většina informací o pobytu a činnosti L. V. Holzmaistera a jeho příbuzných v USA byla získána s pomocí amerických genealogů. Korespondence mezi Duncanem Gardinerem, Rogerem D. Joslynem a Jiřím Ošancem je včetně kopií dokumentů uložena v Městském muzeu v Moravské Třebové, inv. č. PT 106.

4 Na stejné adrese je v roce 1869 uváděn i dovozce Alexander Holzmaister. O jeho působení v New Yorku svědčí i zprávy o soudních sporech, které zde vedl na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

5 V roce 1875 získal Holzmaister občanství USA podruhé, již jako plnoletý. V tomto případě vypověděl loajalitu nikoliv rakouskému, ale německému císaři.

dičně zabývali soukenictvím. Ludwigův pradědeček z matčiny strany Johann Anton Wondra založil ve městě první továrnu. Dědeček Josef Johann Wondra byl v letech 1833–1844 starostou. Na počátku padesátých let 19. století se továrna na sukna, kterou v té době vlastnil Ludwigův strýc Anton Josef Wondra, dostala do vážných potíží. Anton Wondra se pokusil zachránit rodinný podnik výstavbou nové přádelny. Jeho úsilí však bylo neúspěšné a Wondra se vystěhoval do USA, kde založil obchod s rukavicemi. Krizí soukenické výroby a krachem Wondrových podnikatelských aktivit v Moravské Třebové byla zřejmě postižena i rodina jeho sestry. Alexander Holzmeister pomáhal švagrovi s likvidací podniku. Pravděpodobně v roce 1856 se však i rodina Holzmeisterova z Moravské Třebové odstěhovala. Usadila se v Klagenfurtu, kde Ludwig absolvoval nižší reálnou školu. Poté se vyučil v obchodu s textilním zbožím v Grazu, kde rodina Alexandra Holzmeistera v druhé polovině šedesátých let žila.²

Život rodiny Wondrový a Ludwiga Holzmeistera v New Yorku

Už 6. října 1863, tedy jako čtrnáctiletý, připravil Ludwig Holzmeister na palubě parníku Saxonía za svým strýcem a kmotrem Antonem Wondrou do New Yorku.³ Do Evropy se pak vracel, aby dokončil vzdělání a získal praxi v obchodě. Doložena je jeho cesta do Evropy roku 1867, kdy získal cestovní pas jako obchodní účetní ve Vídni. V počátcích svého amerického pobytu si pozměnil jméno. Začal se podepisovat L. V. Holzmaister, ev. Louis V. Holzmaister. V tisku a úředních dokumentech bylo jeho jméno někdy uváděno jako Louis (Lewis) Vincent, resp. Ludwig Vinzenz

Holzmaister, jindy však bylo druhé křestní jméno rozepsáno jako „Viktor“.

Anton Josef Wondra je v roce 1865 uváděn jako rukavičkář na adrese Broome Street 465 v New Yorku, s bydlištěm v Massachussetts. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let sídlil na newyorské adrese Church Street 202 dovozce A. J. Wondra a zároveň firma *Wondra A. J. and Co. Commission merchants and sole importers of Vienna empress kid gloves*.⁴ V roce 1870 žili ve společné domácnosti s A. J. Wondrou a jeho manželkou Ludwig a Anna Holzmaisterovi. Ludwigova sestra Anna (*1863) se do New Yorku přestěhovala po smrti matky. Přicestovala na lodi *Hammonia* 11. května 1870. V letech 1872 a 1873 byla již adresa Wondrový firmy Broadway 403. V dalších newyorských adresářích nebyl již A. J. Wondra nalezen, žil zřejmě v Německu. Jeho firma měla továrnu na rukavice v pruském Hainau a snad i další továrny v Evropě. V letech 1877 a 1878 vydával Wondra v Lipsku časopis *Hausfreund*. Zemřel roku 1897 ve Wiesbadenu. Jeho synovec Ludwig, který roku 1870 získal americké občanství,⁵ převzal newyorskou firmu zřejmě ihned po dosažení plnoletosti. V roce 1874 je už na adrese Broadway 403 uváděna rukavičkářská firma *L. V. Holzmaister*. Jako rukavičkář je Holzmaister v newyorských adresářích uváděn až do roku 1900.

V roce 1896 byla založena firma *L. V. Holzmaister & Co.* Předmětem její činnosti byly „výroba, dovoz, prodej a obchod s koženými rukavicemi, látkovými rukavicemi a všemi ostatními druhy rukavic, kůží a všemi ostatními materiály užívanými k výrobě rukavic, konstrukce a instalace k tomu potřebných dílen, strojů, zařízení a přístrojů, získávání, uží-

vání a prodej všech vynálezů, patentů, patentových práv, výrobních postupů a všeho ostatního majetku, práv a privilegií s tím souvisejících a působení jako konsignatář a zprostředkovatel pro ostatní společnosti a osoby působící v rukavičkářské branži“. Holzmaister byl majoritním vlastníkem akcií této společnosti. Vlastnil 747 z 1 000 akcií. Druhý z pěti ředitelů Edward Thomass vlastnil 250 akcií. Další tři ředitelé po jedné akcií. Společnost se sídlem v New Yorku byla založena na padesát let. Ve skutečnosti však byla rozpuštěna už k 31. lednu 1900. V následujícím období je L. V. Holzmaister uváděn jako obchodník s cennými papíry.

L. V. Holzmaister byl dvakrát ženatý. Poprvé si 3. prosince 1874 vzal třiatřetiletou Louisu Thomassovou z New Yorku, dceru Johna J. Thomasse a Susanne rozené Hechtové. Manželství však velmi brzy ukončila tragická událost. Louisa byla totiž jednou z více než 300 obětí ztroskotání parníku Schiller u souostroví Scilly 7. května 1875. Nalezene oběti neštěstí byly pohřbeny v městečku Old Town na ostrově St. Mary. Louise Holzmaisterové a ostatním pasažérům, jejichž těla nalezena nebyla, nechal L. V. Holzmaister nad hřbitovem postavit pomník. Jejich památce věnoval také dvě vitráže do oken tamního kostela.

Podruhé se L. V. Holzmaister oženil 11. července 1878 s Mary Marthou Cleggovou z Brooklynu.⁶ Mary Martha byla prvorozená dcera Thomase Clegga, podnikatele v loďarství, a jeho manželky Margaret rozené McAdamsové. Narodila se roku 1856 ve Williamsburghu ve státě New York. Rodina pak žila několik let ve Stepney v Anglii, kde se narodily další děti a kde Thomas Clegg v roce



1864 zemřel. Vdova s dětmi se vrátila do New Yorku a provdala se za dalšího loďaře Alexandra Fairbairna.⁷

Manželé Holzmaisterovi žili na Manhattanu, kde vystřídali několik prestižních adres. Kolem roku 1880 s nimi bydlela také sestra, resp. švagrová Anna. L. V. Holzmaister byl úspěšný obchodník, člen *Colonial Clubu*, zabýval se dobročinnými aktivitami. Život manželů Holzmaisterových ovšem jistě nepříjemně ovlivnil Annin skandální rozvod.

Edward Thomass nebyl jen Holzmaisterův společník v podnikání, ale od roku 1884 také švagr. Původně byl úředníkem ve firmě Antona J. Wondry. Po sňatku s Annou se stal ředitelem evropské pobočky firmy. Kolem roku 1900 se její název změnil na *Edward Thomass and Co.*, Anna se zřejmě stala společnicí.⁸

Obr. 1: Neznámý autor. Ludwig V. Holzmaister. Olej na plátně, Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. U 275.

6 Zprávu o sňatku, který byl uzavřen v rezidenci nevěstinych rodičů v Brooklynu, přinesl list *The Brooklyn Daily Eagle* 14. července 1878 [online], [cit. 30. 8. 2013]. Dostupné z <http://eagle.brooklynpubliclibrary.org/Repository/BEG/1878/07/14/008-BEG-1878-07-14-01-SINGLE.pdf>. Je z ní zřejmé, že šlo o významnou společenskou událost.

7 Informace o původu Holzmaisterovy druhé manželky, viz *BREVES, Claudie. Thomas Clegg, Baltimore b 1823/27* [online], [cit. 30. 8. 2013]. Dostupné z <http://genforum.genealogy.com/clegg/messages/43.html>.

8 *The New York Times*, 19. 8. 1910 [online], [cit. 30. 8. 2013]. Dostupné z <http://query.nyti>



L. V. Holzmaister

Obr. 2: Ludwig V. Holzmaister. Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. Fp 452.

mes.com/mem/archiv-free/pdf?res=F40B14F8395D11738DDDA00994D0405B808DF1D3

a Logansport Reporter, 4. 4. 1911 [online], [cit. 30. 8. 2013]. Dostupné z <http://newspaperarchive.com/logansport-reporter/1911-04-04/page-3>; zprávy o výpovědích Anny Thomassové v průběhu soudního řízení.

9 V roce 1995 navázalo moravskotřebovské muzeum kontakt s prasynovcem L. V. Holzmaistera Steelem A. Taylorem. Jeho prostřednictvím získalo nové poznatky o Holzmaisterově životě a rodinných poměrech. Korespondence, včetně kopií dokumentů, je uložena v Městském muzeu v Moravské Třebové, inv. č. PT 106.

10 SOKA Svitavy se sídlem v Litomyšli, fond Muzejní spolek v Moravské Třebové, karta 3 (nezpracováno); srov. MARTÍNKOVÁ, Jana. Korespondence L. V. Holzmaistera. In Moravskotřebovské vlastivědné listy 15, 2004, s. 16–20 (zde je popis cesty oproti roku 2004 podstatně rozšířen).

Manželé Thomassovi měli čtyři dcery. Rodina žila v Hainau. Asi v roce 1910 se Edward Thomass s Annou pro její údajnou nevěru rozvedl. Anna se soudnímu rozhodnutí bránila a usilovala o lepší finanční zajištění. Podrobnosti soudních jednání se pak několik měsíců objevovaly na stránkách nejen newyorských novin. Podle rodinné tradice⁹ měla Anna po rozvodu zakázáno stýkat se s dcerami,

kteří žily s otcem v New Yorku. Bezdětní manželé Holzmaisterovi měli k neteřím blízký vztah. Brali je s sebou na cesty a nejstarší Louisa, která zůstala svobodná, se k nim nejpозději roku 1920 přistěhovala.

Cesty manželů Holzmaisterových kolem světa a do severní Afriky

Pro vývoj moravskotřebovského muzea měla zásadní význam dvouletá cesta manželů Holzmaisterových „kolem světa“. Její pravděpodobný průběh můžeme rekonstruovat na základě dopisů, které psal L. V. Holzmaister moravskotřebovskému továrníkovi Conradu Steinbrecherovi.¹⁰

Začátkem října 1902 vypluli manželé Holzmaisterovi ze San Francisca. Několikadenní zastávky v Honolulu využili k cestám po ostrovech Oahu a Molokai. Koncem měsíce se vylodili v Jokohamě. Dne 6. listopadu Holzmaister psal Conradu Steinbrecherovi z „chrámového města“ Nikko. Odtud manželé cestovali do Aomori a 12. listopadu už byli v Tokiu. Dne 21. listopadu se ozvali opět z Jokohamy, v prosinci navštívili Kobe

a pak se z Nagasaki plavili do Číny. Navštívili Peking, od 16. prosince byli několik dní v Šanghaji, poté zamířili do Hongkongu, kde strávili Vánoce a Nový rok. Po Novém roce pokračovali do Macaa a Kantonu. Z Číny cestovali do Kočínčiny (jižní část dnešního Vietnamu a část východní Kambodže), pak do Bangkoku a Singapuru, odkud vypluli do Surabaji. Na Jávě si naplánovali delší pobyt. Dne 23. ledna 1903 psal Holzmaister z Tosari, na začátku února byli manželé v Buitenzorgu, odtud se přesunuli do Batavie. Jávu opustili 7. února, vrátili se do Singapuru a odtud cestovali na ostrovy Penang a Sumatra. Jejich dalším cílem byl Cejlon. Dne 22. února psal Holzmaister Steinbrecherovi z Kandy, 25. února z Nuwara Eliya. Dne 27. února odcestovali Holzmaisterovi z Colomby přes Fremantle a Adelaide do Melbourne, kde se vylodili 18. března. Dne 1. dubna odplouvali do Tasmánie, 7. dubna psal Holzmaister z Hobartu, z Tasmánie se ozýval do 16. dubna. Asi 20. dubna 1903 se manželé Holzmaisterovi vylodili v novozélandském Bluffu a po krátkém odpočinku nastoupili cestu po Jižním ostrově. Dne 19. května dorazili do Wellingtonu, odkud po několika dnech cestovali na sever. Dne 13. června se ozvali z Aucklandu, odtud 15. června vypluli do Sydney, kam dorazili 21. června a poté se vydali na cestu po Novém Jižním Walesu a Queenslandu. Dne 25. července měli vyrazit na velkou okružní plavbu po tichomořských ostrovech s katolickou misíí kardinála Morana, 31. července ovšem Holzmaister informoval z Cairns pouze o absolvovaném výletu na ostrov Thursday za lovkyněmi perel. Z Cairns se 14. srpna vrátili do Sydney, odkud podnikli blíže nepopsanou cestu do vnitrozemí a 30. srpna odjeli vlakem na jih do

Adelaide, kam dorazili 1. září. Odtud cestovali k nalezišti zlata Altunga. Po návratu do Adelaide se nalodili na britský parník *Himalaya*, po čtyřech dnech se vylodili ve Fremantle a pokračovali vlakem do Perthu. Z Perthu podnikli cestu ke zlatým dolům v Kalgoorlie a Coolgardie, kde zůstali pět dní. 1. října se v Perthu nalodili na *Oldenburg* a 11. října se vylodili v Colombu. Odtud opět cestovali na ostrov Penang a pak na Sumatru, kde se zdrželi dva dny. Pokračovali do Barmy, vylodili se v Rangúnu a vlakem pak cestovali na sever do Mandalay. Dopis z 11. listopadu 1903 psal Holzmaister na palubě parníku na řece Iravadi v horní Barmě. Dne 18. listopadu byli manželé opět v Rangúnu. Plánovanou plavbu do Indie museli odložit kvůli nepřízní počasí. Dne 7. prosince už Holzmaister psal z Kalkaty. Odtud manželé odjeli na sever Indie a prožili pět dní v Himálaji, blízko tibetských hranic. Silvestra 1903 oslavili v Bombaji. Dne 25. ledna 1904 Holzmaister z Colomba ohlásil ukončení cesty po Indii a přesun do Egypta plánovaný na 31. ledna. Dne 15. února psal Holzmaister Steinbrecherovi z Káhiry, 20. března z Luxoru, následujícího dne se manželé vrátili do Káhiry. Dne 25. března vypluli Holzmaisterovi z Port Said do Neapole. Dorazili tam 28. března a zdrželi se do 4. dubna. Poté pokračovali do Říma a Nizy, odkud Holzmaister psal 22. dubna. Po návratu z Itálie se zotavovali v Baden-Badenu. Cestu po Evropě zřejmě oproti původnímu plánu trochu zkrátily, aby se Holzmaister dostal co nejdříve do Moravské Třebové, kde bylo třeba vyřešit problémy se stavbou muzea.

Záležitosti muzea Holzmaistera i v průběhu cesty hodně zaměstnávaly. V dopisech především informoval o svých záležitostech do Moravské Třebové, vydával



pokyny ohledně péče o darované předměty a později i ohledně stavby muzea. Často se také zabýval počasím a cestovními útrapami. V Japonsku a zejména v Číně byli Holzmaisterovi znechuceni špatnými hygienickými poměry a obávali se nákazy. V Indii zažili epidemii hlízového moru.

Holzmaister většinou uvedl alespoň stručnou charakteristiku navštívených míst, o některých ovšem informoval podrobněji. Byl nadšen Jávou. Líčil ji jako „učiněný ráj, kdyby jen nebylo tak horko“. Více než historickými památkami se zabýval flórou a faunou. Popisuje také ubytování a denní režim v tropickém podnebí. Na Jávě podnikali manželé výstupy ke kráterům sopek. Holzmaister koňmo, jeho manželka se nechávala vynést v nosítkách. Na Jávě i Novém Zélandu Holzmaistera zaujal život domorodého obyvatelstva. Snad nejpodrobněji referoval o těžbě zlata v Austrálii. Celý proces těžby a následného zpracování zlata si nechal ukázat a podrobně vysvětlit. Také na jiných navštívených místech využíval domorodých průvodců, nově získaných známostí mezi obyvateli, ale i před cestou získaných kontaktů především na vyšší úředníky. Jen díky tomu mohl v přísně vymezeném čase vidět co viděl a získat možné maximum dostupných informací. Litoval, že při druhém pobytu na Sumatře, kdy využíval pohostinnosti

Obr. 3: Manželé Holzmaisterovi na Cejlonu, 1903. Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. Fp 518.

jednoho z holandských obyvatel ostrova, musel pro nedostatek času odmítnout pozvání na lov opic. Velmi silně na něj zapůsobil pobyt v Himálaji. O dalších Holzmaisterových dojmech z Indie a pobytu v Egyptě se již dovídáme jen málo. Dne 20. března 1904 se v dopise z Luxoru radoval z nových nálezů z doby vlády 18. dynastie. V dopisech ze závěru své dvouleté cesty se však většínou již věnoval problematice moravskotřebovského muzea.

V zimě 1911/1912 L. V. Holzmaister cestoval znovu do severní Afriky, doprovázen manželkou a dvěma neteřemi. V průběhu této cesty získal pro muzeum většinu staroegyptských předmětů, které jsou dnes součástí mimoevropské sbírky, včetně dvojité rakve s mumii ženy v kartonáži. V dopise z Neapole datovaném 17. listopadu 1911 se zmiňuje, že je krásné počasí a Vesuv je zcela klidný, takže je možné bez obav vystoupit ke kráteru. Popisuje své další cestovní plány. Měl v úmyslu cestovat do Alžírsko, Tunisu a Biskry a do konce roku dorazit do Egypta, kde se chtěl zdržet několik měsíců a dostat se až do Wádí Halfy. Dne 21. prosince 1911 informoval, že se pohybuje po Alžírsku a Tunisku. Do New Yorku se Holzmaisterovi vrátili 16. září 1912 na lodi *Kronprinz Friedrich Wilhelm*, vyplouvající z Brém.¹¹

Podpora muzea v Moravské Třebové

S rodným městem udržoval L. V. Holzmaister kontakty. Vyvíjel v něm dobročinné aktivity, především ve prospěch bývalých zaměstnanců svého strýce Antona Wondry. Někdy na přelomu století, když opět po jednom z každoročních pobytů v evropských lázních (v Mariánských Lázních nebo Baden-Badenu) navštívil Moravskou Třebovou, seznámil

se v ní s textilním podnikatelem Conradem Steinbrecherem. Steinbrecher mu pak pro pobyty v rodném městě dával k dispozici druhé patro svého domu v Panské ulici. Zároveň pořádal „gulášové partie“ a slavnostní večery na počest vzácného hosta, čímž se zřejmě podařilo jeho vztah k městu ještě posílit.¹²

Inspirován snad i svitavským rodákem Oswaldem Ottendorferem, který nechal ve Svitavách postavit pozoruhodnou veřejnou knihovnu a zajistil si tak v rodném městě trvalou památku na svou osobu, obrátil se Holzmaister v červenci roku 1902 na moravskotřebovského starostu Josefa Brislingera s dotazem, čím by mohl městu prospět. Brislinger mu navrhl, aby Moravské Třebové věnoval muzeum. Vzdělávací spolek, jehož byl Brislinger předsedou, budoval muzejní sbírku už od sedmdesátých let 19. století. Nedařilo se však pro ni najít vhodné umístění. Holzmaister se tedy rozhodl postavit pro muzeum novou budovu a zároveň obohatit jeho sbírky nákupy artefaktů a přírodnin v průběhu své cesty kolem světa, na kterou se právě připravoval.¹³

Vypracováním plánů a pak i vlastní stavbou byl pověřen moravskotřebovský stavitel Franz Habicher. Při své návštěvě Moravské Třebové o svatodušních svátcích roku 1904 již mecenáš mohl schválit plánovou dokumentaci a stavba se ihned začala realizovat na parcele, kterou město zajistilo ve Svitavské ulici. Dohledem nad stavbou a zejména hospodařením s finančními prostředky Holzmaister pověřil Conrada Steinbrechera, osobně však rozhodoval například o vnitřním členění budovy a využití jednotlivých prostor.

V průběhu přípravy i realizace stavby a předávání Holzmaisterových darů

11 *Original Ship Manifest* [online], [cit. 30. 8. 2013]. Dostupné z: <http://www.ellisland.org/search/shipManifest.asp?MID=13543970650079878592&PID=100986110246&>

12 K počátkům Holzmaisterova zájmu o muzeum: SOA Zámorsk, fond Conrad Steinbrecher, barevna a úpravna Moravská Třebová, 1884–1946 (1947), inv. č. 10, sign. 01.06. *Vlastní životopis Ing. Ernsta Steinbrechera*, s. 38–41.

13 SOKA, fond Muzejní spolek Mor. Třebová, karton 3 (korespondence L. V. Holzmaistera s Conradem Steinbrecherem).

městu došlo k mnoha nedorozuměním a komplikacím, které se řešily o to obtížněji, že se mecenáš většinou nemohl seznámit s aktuální situací na místě a byl odkázán na písemné zprávy svých důvěrníků, starosty Brislingera a členů vzdělávacího spolku.¹⁴ Vzájemné vztahy mezi zainteresovanými stranami byly přitom značně komplikovány ostrým komunálně politickým bojem mezi liberály, kteří byli ve vedení města do roku 1906, a nacionalisty. V komunálních volbách začátkem července 1906 zvítězili nacionalisté.¹⁵

V té době byla nová budova muzea dokončena. Sbírkový se do ní stěhovaly už od května a v polovině července byla otevřena expozice Holzmaisterovy sbírky. Další expozice byly postupně zpřístupňovány až do roku 1907. Majetkové vztahy vyřešilo roku 1908 založení *Muzejní nadace L. V. Holzmaistera*. Spravoval ji kuratorium, odborné záležitosti muzea měl však i nadále na starost vzdělávací spolek. Do majetku nadace byl kromě Holzmaisterovy sbírky převeden dosavadní sbírkový i knižní fond muzea a flanderský gobelín z počátku 16. století, který byl do té doby majetkem městské obce. V nové muzejní budově byl uložen také archiv setrvávající v městském majetku. Muzeum bylo přístupné nejširší veřejnosti. Jediným povoleným „obcovacím“ jazykem však byla němčina. Nadační listina dále obsahovala ustanovení, že zde má být „na věčné časy“ jedna místnost vyhrazena expozici připomínající rodinu Wondrovu, tedy rodinu Holzmaisterovy matky. Pro tuto expozici Holzmaister a jeho teta, vdova po Antonu Josefu Wondrovi, věnovali řadu rodinných památek. Kromě nábytku, obrazů, dokumentů, fotografií také srdce Josefa Johanna Wondry konzervované v lihu. Holzmaisterovou zásluhou



se muzejní sbírky podstatně rozrostly. Vedle mimoevropské sbírky a rodinných památek věnoval mecenáš především cenný numismatický materiál, který je ovšem dnes již pro muzeum nenávratně ztracen.

Při stavbě muzea se počítalo s tím, že bude obklopeno parkem. Roku 1909 dal Johann II. z Liechtensteina kuratoriu k dispozici ředitele svých zahrad, profesora na zahradnické škole v Lednici Friedricha Henneho. Henne v roce 1910 publikoval svou koncepci parku jako „muzejní zahrady“ zaměřené na podporu znalostí domácích rostlin a jejich využití pro místní obyvatelstvo. Ještě kolem roku 1945 byl park botanicky poměrně bohatý a pečlivě udržovaný. Do dnešní doby se z tehdejšího sortimentu zachovaly jen ty nejodolnější dřeviny.

Manželé Holzmaisterovi po návratu ze své velké cesty každoročně navštěvovali Moravskou Třebovou. Zejména při své návštěvě v roce 1907 byli zahrnuti okázalými projevy úcty a vděčnosti. Město na jejich počest uspořádalo lampionový a pochodňový průvod, zakončený hudebním a tanečním programem na náměstí. V následujícím roce byly dosavadní Dolní a Lanškrounská ulice přejmenovány na Holzmaisterovu ulici. Holzmaister obdržel písemné ocenění svých zásluh od zemského místodržitelství. V Moravské Třebové mu bylo uděleno čestné občanství. Další úspěšný moravskotřebovský rodák Bruno Bren-

Obr. 4: Budova moravskotřebovského muzea krátce po dokončení. Pohlednice, Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. P 370.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Schönhengster Zeitung*, roč. 29, č. 51, 7. 7. 1906, s. 1–2.



Obr. 5: Pohled do dvorany muzea, cca 1910. Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. Fp 410.

ner složil na jeho počest pochod – „Landsmanns-Gruss“ aneb „Holzmaistermarsch“.¹⁶

Holzmaister však velmi těžce nesl nedůsledné oddělování majetku, činnosti a úspěchů své nadace na jedné straně a vzdělávacího spolku na druhé straně. Měl dojem, že jeho přínos pro muzeum není veřejnosti dosti jasně prezentován. Jeho nespokojenost vyvrcholila v roce 1910, kdy opakovanými výtkami přiměl správce muzea Aloise Czernyho k podání výpovědi. Při další návštěvě rodného města ovšem situaci opět urovnal. Czerny byl posléze jmenován novým předsedou kuratoria muzejní nadace a správcem muzea zůstal až do své smrti v roce 1917.¹⁷

Poté, co na jaře roku 1912 dorazila do Moravské Třebové zásilka z Káhiry, přijel 19. května z Baden-Badenu i L. V. Holzmaister. Byl přítomen vybalování svých darů, aby je předal správci a projednal způsob jejich prezentace v muzejní expozici.

Ludwig V. Holzmaister navštívil Moravskou Třebovou naposledy v červenci 1912. V průběhu světové války byly jeho kontakty s rodným městem zcela přerušeny. Po válce Holzmaister muzeum podporoval již jen v omezené míře. Byl rozčarován poválečným vývojem. Jednak se poněkud zhoršila jeho finanční

situace, jednak byl zklamán rozpadem habsburské monarchie a začleněním Moravskotřebovska do nového československého státu.¹⁸

Holzmaisterova mimoevropská sbírka

Ve sbírce, kterou L. V. Holzmaister sestavil, jsou zastoupeny čtyři kontinenty – Asie, Amerika, Austrálie a Afrika. Nejvíce akvizic získaných během cesty „kolem světa“ pro moravskotřebovské muzeum pochází z Indie. Některé z nich jsou i dnes odbornou veřejností velmi ceněny, například soubory glazované keramiky z dílny džajpurského rádži, mosazných nádob zdobených sklípkovým emailem nebo mramorových sošek hinduistických božstev zdobených výraznou polychromií a zlacením.¹⁹ Na severu Indie Holzmaister nakoupil také lamaistické rituální předměty.

Druhá největší kolekce byla shromážděna v Japonsku. Obsahuje i čtyři samurajské meče, z nichž jeden má čepel ze začátku 15. století. Velmi pečlivě byly vybrány soubory kovového rituálního náčiní, keramiky, od prostých misek k tradičnímu čajovému obřadu až k bohatě zdobenému porcelánu určenému na vývoz, lakových podnosů, schránek a nádob.²⁰

Holzmaister nakupoval také v Barmě a v Číně. Zejména barská kolekce obsahuje pozoruhodné ukázky užitého umění, především dřevořezby, ale také například parabaik nebo bohatě zdobenou schránku na buddhistické svitky.

Amerika a Austrálie jsou zastoupeny několika málo předměty. V Africe Holzmaister už v roce 1904 získal soubor mahdistických zbraní, ze kterého se bohužel do současnosti téměř nic neza-

16 Srov. MARTÍNKOVÁ, Jana. L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové. In *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 13–20.

17 Srov. MARTÍNKOVÁ, Jana. Korespondence L. V. Holzmaistera. In *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 15, 2004, s. 16–20.

18 Srov. MARTÍNKOVÁ, Jana. L. V. Holzmaister, mecenáš moravskotřebovského muzea. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramid. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 33–38.

19 KNIŽKOVÁ, Hana. *Sběratel L. V. Holzmaister. Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 21–24.

20 *Ibidem*, s. 21–24.

chovalo. Z Afriky byly do muzea zasílány také staroegyptské památky. Některé z nich Holzmaister pořídil již během „cesty kolem světa“. Při pobytu v severní Africe v zimě 1911/1912 pak pro muzeum shromáždil ucelenou kolekci, která je dnes druhou největší staroegyptskou sbírkou uchovávanou ve veřejných institucích České republiky. Vedle souborů amuletů, skarabů a vešebtů, náhrdelníků a několika dalších pozoruhodných artefaktů (ceněnou součástí sbírky jsou i kamenné a keramické nádoby z předdynastického období, náležející nakádské kultuře)²¹ jsou v moravskotřebovském muzeu uchovávány i tři mumie – dvě zvířecí, kočky a sokola, a mumie ženy v kartonáži a dvojité rakvi.

Při zápisu tohoto přírůstku do muzejní evidence v roce 1912 bylo uvedeno, že jde o mumii mladé dívky nalezenou ve skalní hrobce v Thébách, pocházející z Ptolemaiovské doby, z let 300–50 př. Kr. Tato „první identita“ moravskotřebovské mumie byla zásadně zpochybněna v roce 2007, kdy německá egyptoložka Friederike Seyfried poukázala na typologickou a technologickou podobnost mezi jejím kartonážovým krunýřem a kartonážovými krunýři, se kterými se setkáváme v době vlády 22. dynastie v oblasti Dolního a středního Egypta. Její názor potvrdily nové objevy v Láhúnu. Dnes tedy s pravděpodobností blížící se jistotě můžeme říci, že moravskotřebovská mumie pochází z Třetí přechodné doby, konkrétně období vlády 22. dynastie (945–715 př. Kr.), a byla nalezena v Láhúnu při ústí Fajjúmské oázy do nilského údolí.²²

Mumie byla už na počátku sedmdesátých let 20. století podrobena radiologickému vyšetření, které mimo jiné potvrdilo, že patřila ženě, jež zemřela pomě-



ně mladá (mezi dvacátým a třicátým rokem života), a že je velmi poškozená. V roce 2009 byla mumie v kartonáži vyšetřena na počítačovém tomografu. Na výsledky vyšetření pak navázala tvorba trojrozměrných virtuálních modelů kostry, kartonáže a vnitřních dutin lebky a antropologická analýza, která umožnila vytvoření rekonstrukce podoby obličeje.²³

Moravskotřebovská mumie je jako jediná v českých sbírkách uložena do kartonážového krunýře, v jehož bohaté výzdobě je umístěn stylizovaný hieroglyfický text, obsahující obětní formuli, ale také znaky, které mohou být interpretovány jako titul a jméno zemřelého. Ačkoliv je kartonáž v této části značně poškozena a interpretace znaků nejistá, je moravskotřebovská mumie označována jménem Hereret (znamenajícím „Květiná“).²⁴

Jako jeden ze zdrojů nebo možná výhradní zdroj Holzmaisterových egyptských akvizic byl odhalen americký diplomat Ralph Huntington Blanchard (1875–1936), obchodující později v Káhiře se starožitnostmi. Rakev s mumii Hereret a další předměty, pocházející z výkopů W. M. Flinderse Petrieho, se do Blanchardova obchodu velmi pravděpodobně dostaly prostřednictvím Káhirskeho muzea. Některé předměty přišly do muzejních sbírek již popsány z Blan-

Obr. 6: Pohled do expozice Holzmaisterovy sbírky (Barma), cca 1910. Městské muzeum v Moravské Třebové, inv. č. Fp 410.

21 VLČKOVÁ, Petra. Nakádská keramika z Moravské Třebové. In ONDERKA, Pavel (ed.). *Egypt za vlády faraonů*. Praha 2003, s. 16–17.

22 Zde velmi zjednodušeně, srov. ONDERKA, Pavel. *Moravskotřebovská mumie a egyptologové*. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramid. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 39–46.

23 URBANOVÁ, Petra a LUKÁŠOVÁ, Helena. Rekonstrukce obličeje moravskotřebovské mumie. *Antropologická analýza a vědecká rekonstrukce podoby obličeje*. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramid. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 53–58.

24 BUČIL, Jiří, OKTÁBCOVÁ, Lubica, ONDERKA, Pavel a PEČENÝ, Jakub. *Moravskotřebovská mumie ve dvojité rakvi*. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramid. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 48–50.

chardova obchodu nacházejícího se u Egyptského muzea v Káhiře. Z poznámky v inventáři je zřejmé, že muzeum spolupracovalo i s koptologem Carlem Schmidtem a egyptologem Maxem Piperem při určení skarabů.²⁵ Holzmaister nakupoval pro muzeum také fotografie. Nejrozsáhlejší soubory pocházejí opět z Indie a Japonska. Dochovaly se i zajímavé soubory a alba fotografií z Barmy, Austrálie, Tasmánie a Nového Zélandu, z Egypta a Palestiny.

Závěr života a poslední vůle Ludwiga V. Holzmaistera

Na sklonku života, v říjnu 1922 se Ludwig V. Holzmaister s manželkou a neteří Louisou přestěhoval do luxusního apartmánu Langham na adrese Central Park West 135. Dne 16. února 1923 zde zemřel. V souladu s poslední vůlí byly jeho ostatky zpopelněny a popel byl uložen v jednom z tzv. mauzoleí, resp. v jedné z honosných hrobek (nebo spíše v kolumbáriu) na *Woodlawn Cemetery* v Bronxu.²⁶

Ludwig V. Holzmaister zanechal obsáhlou závěť ve prospěch svých nejbližších, zejména manželky, sestry, neteří a jejich potomků.²⁷ Asi po roce od Holzmaisterovy smrti se předseda kuratoria muzejní nadace obrátil na jeho právní zástupce v New Yorku s dotazem, zda ve své poslední vůli nepamatoval i na moravskotřebovské muzeum. Odpověď byla záporná, s dovětkem, že ani paní Holzmaisterová nemůže muzeu nijak pomoci.

Literatura

BOHÁČKOVÁ, Libuše. *Japonsko v Moravské Třebové*. Moravská Třebová: Městské muzeum 1990.

BUČIL, Jiří, OKTÁBCOVÁ, Lubica, ONDERKA, Pavel a PEČENÝ, Jakub. *Moravskotřebovská mumie ve dvoji-*

té rakvi. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramidy. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 47–52.

KNÍŽKOVÁ, Hana. *Indie v Moravské Třebové*. Moravská Třebová: Městské muzeum 1991.

KNÍŽKOVÁ, Hana. Sběratel L. V. Holzmaister. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 21–24.

MARTÍNKOVÁ, Jana. L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 13–20.

MARTÍNKOVÁ, Jana. Korespondence L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 15, 2004, s. 16–20.

MARTÍNKOVÁ, Jana. L. V. Holzmaister und das Museum in Moravská Třebová. In *Egypt and Austria IV – Crossroads / Ägypten und Österreich IV – Begegnungen*, Praha 2008, s. 75–82.

MARTÍNKOVÁ, Jana. L. V. Holzmaister, mecenáš moravskotřebovského muzea. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramidy. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 33–38.

MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. K osobě a rodinnému původu L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 7, 1996, s. 2–12.

MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. Nové poznatky k životopisu L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 10, 1999, s. 10–22.

MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. L. V. Holzmaister a staroegyptská

25 Srov. MARTÍNKOVÁ, Jana a OŠANEC, Jiří. L. V. Holzmaister a staroegyptská sbírka v Moravské Třebové. In ONDERKA, Pavel (ed.). *Egypt za vlády faraonů*. Praha 2003, s. 131; ONDERKA, Pavel. *Moravskotřebovská mumie a egyptologové*. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramidy. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 45–46.

26 Srov. OŠANEC, Jiří a MARTÍNKOVÁ, Jana. *O posledních věcech L. V. Holzmaistera*. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 14, 2003, s. 23–25.

27 *Ibidem*, s. 25–26.

- sbírka v Moravské Třebové. In ONDERKA, Pavel (ed.). *Egypt za vlády faraonů*, Praha: Občanské sdružení Aegyptus 2003, s. 127–133.
- ONDERKA, Pavel. Moravskotřebovská mumie a egyptologové. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramidy. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 39–46.
- OŠANEC, Jiří. Who whas Ludwig Holzmaister?. *FEFFHS Journal*, Volume 15, 2007, s. 33–36.
- OŠANEC, Jiří. Ludwig Vinzenz Holzmaister – moravskotřebovský mecenáš. *Genealogické a heraldické listy*, roč. 27, 2007, č. 4, s. 8–18.
- OŠANEC, Jiří a Martínková, Jana. O posledních věcech L. V. Holzmaistera. *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 14, 2003, s. 23–27.
- URBANOVÁ, Petra a LUKÁŠOVÁ, Helena. Rekonstrukce obličeje moravskotřebovské mumie. Antropologická analýza a vědecká rekonstrukce podoby obličeje. In ONDERKA, Pavel a MARTÍNKOVÁ, Jana (eds.). *Ve stínu pyramidy. Příběhy moravskotřebovské mumie*. Praha: Národní muzeum, Moravská Třebová: Kulturní služby města Moravská Třebová 2012, s. 53–58.
- VLČKOVÁ, Petra. Nakádská keramika z Moravské Třebové. In ONDERKA, Pavel (ed.). *Egypt za vlády faraonů*. Praha: Občanské sdružení Aegyptus 2003, s. 16–17.

Cesta časem do pravěku aneb Jak k nám lovcí mamutů přiletěli dymníkem...

Muzejně pedagogická studie

Kateřina Tomešková

muzejní pedagogika

A journey back in time to the prehistoric period, or: How the mammoth hunters flew through the chimney... a museum-pedagogical study

Topic of the professional study belongs in area of museum education and points to an effort to uncover the substance of one of the educational programs of Comenius Museum Přerov. Teaching considering the effectiveness of education and training in the museum is based in the broad sense of understanding the concept of "doing the right things." Solving issues affecting examining the effectiveness of museum education belongs to the concept of reflective practice. A brief insight into the concept analysis of the educational situation from the evocation phase of the program served a partial statement of the uniqueness of the structure of learning content in a museum, but also refers to the application of empirical action research in connection with the defense of setting the field on educational field. Snugness of museum education in terms of correct use of the educational potential of the Archeological museum exposition in Přerov is dedicated to learning strategy, which is characterized by the use of unusual arrangements gaming activities presented in the specifics of spatial artifact. The pursuit of quality educational action meeting aims to try for a good historical interpretation of the earliest history of mankind, which would allow children museum visitors exploring the prehistoric world. Mediated research on an excursion to the memory institutions may help schools with leading young generation to a deeper understanding of culture thanks to the active participation of students on an imaginary journey through time to prehistoric times.

Keywords: *archaeology, exhibition, museum education, prehistory, qualitative research*

Motto: „Jaká také řeč potmě? Mnoho křiku a málo smyslu. Není vidět na posunky. V chumlu někteří drcli hlavou do stěny jeskyně, až bolestně zakvůli. Pak dali pokoj a za chvíli bylo v jeskyni ticho. Matky už očichaly děti a přitáhly si ty své pod kožešinu...“¹

1 ŠTORCH, Eduard. *Lovci mamutů*. Praha: SNDK, 1962.

Mgr. Kateřina Tomešková
Muzeum Komenského
v Přerově
tomeskova@prerovmuzeum.cz

Více než před 100 lety na stránkách prvního vydání románu *Lovci mamutů* ožily postavy Mamutíka, Kopčema, Veverčáka a ostatních příslušníků pravěké tlupy. Slovní spojení „lovci mamutů“ poprvé použil archeolog Karel Jaroslav Maška při vědeckém popisu svých nálezů z Předmostí u Přerova. Spisovatel Eduard Štorch pak při psaní stejnojmenné knihy

vycházel z hodnot tehdejších nálezů na Moravě. Dnes se věda ve svém poznání posunula o notný kus dál. Nyní víme, že kulturu lovců mamutů, nazývanou gravettien, vytvořili moderní lidé *Homo sapiens sapiens*, kteří se od nás fyzicky ani psychicky nijak nelišili...“ Citace krátkého úryvku z výkladu průvodce muzea a dokumentární fotografie nás

přivádí do prostředí stálé expozice *Archeologie Přerovska* umístěné v šesti místnostech sklepních prostor přerovského zámku. Její tvůrci si kladli za cíl seznámit návštěvníky muzea s historií osídlení přerovského regionu, počínaje nejstaršími doklady lidské přítomnosti ve starší době kamenné. Přerovský zámek, jemuž stavebně předcházela pozdně gotický hrad dochovaný částečně ve zdivu v jižním a západní traktu, byl vybudován na výrazné travertinové kupě. V souvislosti s uvedenou skutečností se stává paleolitická část expozice, dokumentující zejména světoznámé sídliště „lovců mamutů“ v Předmostí u Přerova, neobvyklým, ale zároveň velmi atraktivním místem pro představení archeologických nálezů společně s odborně provedenými rekonstrukcemi pravěkých postav. V popisovaných expozičních prostorách Muzea Komenského v Přerově je kladen důraz na prezentaci autentických nálezových situací v podobě zdařilé rekonstrukce dobového pohřebního ritu. Nechybí ani trojrozměrný model obydlí tehdejšího člověka. Selektce prostředí muzejní edukace vhodného pro naši studii vychází z názoru, že „každá expozice má svoji řeč, speciální výstavní projev.“²

Odborná prezentace archeologického kulturního dědictví opírající se o expozici jako o specifický muzejní artefakt³ tak vhodně koresponduje s vědeckým jazykem archeologů nebo historiků. Ten při seznamování návštěvníků s jejím obsahem může vyústit do jedinečného výkladu o artefaktech, základech archeologické analýzy, včetně teorie terénního výzkumu. Může směřovat k syntéze struktur a jejich interpretaci a dotýkat se nejnovějších teorií archeologických událostí a archeologických paradigmat. Laická veřejnost však od návštěvy

muzea většinou očekává jen přiměřené penzum nových informací, které bude úměrně a zajímavě rozšiřovat její dosavadní znalosti, získané pravděpodobně před mnoha lety ve školním dějepisu. Muzejní pedagog se ocitá před obdobným zvažováním jako kurátor, který je zodpovědný za selekci sbírkových předmětů a tvorbu expozice či výstavy, a proto by měl při přípravě a realizaci edukačního programu pro účastníky z řad školních skupin brát zejména ohled na jejich vstupní znalost. Výběr obsahu i rozsah učiva, stejně jako užití vhodných metod, mají být vždy přiměřené žakovým individuálním a věkovým zvláštnostem. Je nutné si uvědomit, že žáci přicházejí do muzea především ze vzdělávacích důvodů, aby si upevnili či rozšířili školní učivo. Z uvedených slov lze zpětně usuzovat na skutečnost, že při plánování jakýchkoliv forem muzejní edukace by mělo každé rozhodování o výběru učiva a jeho organizaci vycházet z určitého pojetí vzdělávání, včetně uvědomění si všech úrovní jeho cílů. Stanovování dílčích a operačních cílů by se pak logicky mělo stát jedním ze základních kamenů při plánování edukační aktivity.

Z důvodu zařazení relativně náročného pravěkého tématu do výuky v mimoškolním prostředí není určité od věci se v souvislosti s prezentací archeologických sbírek zamyslet nad tím, proč se má moderní vzdělávání stále vracet k tématu nejstarších dějin lidstva. Vyžadují aktuální vědecké poznatky nové didaktické posouzení vzhledem k výkladu učiva? Obecně lze konstatovat, že se mění povědomí společnosti o prehistorickém člověku ve smyslu jeho chování jako bytosti nadané vysokou inteligencí a bohatou představivostí. Vzhledem

² KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitků umění v současné společnosti*. Praha: Argo, 2000, s. 100.

³ *Ibidem*, s. 100.

k tomu, že si už před tisíci lety člověk uvědomoval podstatu své existence v přírodě, stojí určitě za hlubší pedagogickou úvahou, jakým nevhodnějším způsobem didakticky uchopit obsah vzdělávacího tématu. Zajímá nás, jak správně nahlížet na symbiózu pravěkého člověka s přírodními principy, jak docenit jeho schopnost vytvářet symbolické příběhy, o kterých dnes víme, že vyjadřují abstraktní hodnoty, představu pravdy, spravedlnosti a odvahy. Jeho postoj k přírodě byl mnohem exaktnější než postoj lidí následujících věků, kteří se uchylují k výkladům nadpřirozeným a nadpřirozeným.⁴ Dlouhá léta přetrvávající kritický názor společnosti především z řad evropské populace na „primitivní život tehdejších lidí“ se začíná ve 20. století postupně měnit. Nezávisle na tom, že vztah lidí k okolí v moderním světě vychází z odlišného světového názoru,⁵ lze při procesu učení v muzeu přiměřeným vyvoláváním představ, reflektujících na historicky správný obsah animačního programu, formovat názory mladé generace. Edukační aktivity mohou uplatněním postupů, respektujících bazální přirozenost dětského vnímání, napomoci v mnoha ohledech výchově a vzdělávání. Kde jinde než v muzejním prostředí bychom se měli pokusit podat možný výklad existence našich dávných předků, ke kterému zcela chybí písemné prameny a k němuž dodnes i vědecká platforma nabízí jen neúplná vysvětlení. To lze přijmout jako výzvu a v podmínkách muzejní edukace ji cíleně využít k uplatnění induktivních postupů při učení. Škola nikdy nemůže sama zajistit tak pestrou škálu heuristických přístupů, jaké může poskytnout právě prostředí muzejní expozice, jež disponuje bohatým sbírkovým potenciálem a u mnoha archeologických

nálezů vybízí dětské návštěvníky k širokým možnostem bádání.

Jak správně a pravdivě oživit dávnou minulost?

V kurikulárních dokumentech MŠMT je doporučováno, že: „vzdělávací programy mají být realizovány v učebním prostředí, které ovlivňuje nejen to, co by se žáci měli naučit, ale i to, jak učení probíhá. Školní kurikulum se realizuje v interakci a komunikaci mezi učiteli a žáky, a to nejen v prostředí školy, ale i mimo školu.“⁶ Na tomto postoji můžeme na základě příkladu Muzea Komenského v Přerově stavět a využívat prostor muzea pro účely výchovy a vzdělávání. Můžeme se také ptát, jaký edukační efekt přináší jeden ze vzdělávacích produktů prezentovaného muzea, k jehož realizaci dochází již několik let ve stálé expozici Archeologie Přerovska. Jsme přesvědčeni, že ke společné snaze muzea a školy o navyšování významu exkurzního vyučování při naplňování obsahu školního kurikula patří hledání pravdivých odpovědí na otázky, které se zabývají rozkrytím úrovně skutečné znalosti žáků, tj. souhrnem učiva, jež si žáci během animačního programu doopravdy osvojili.

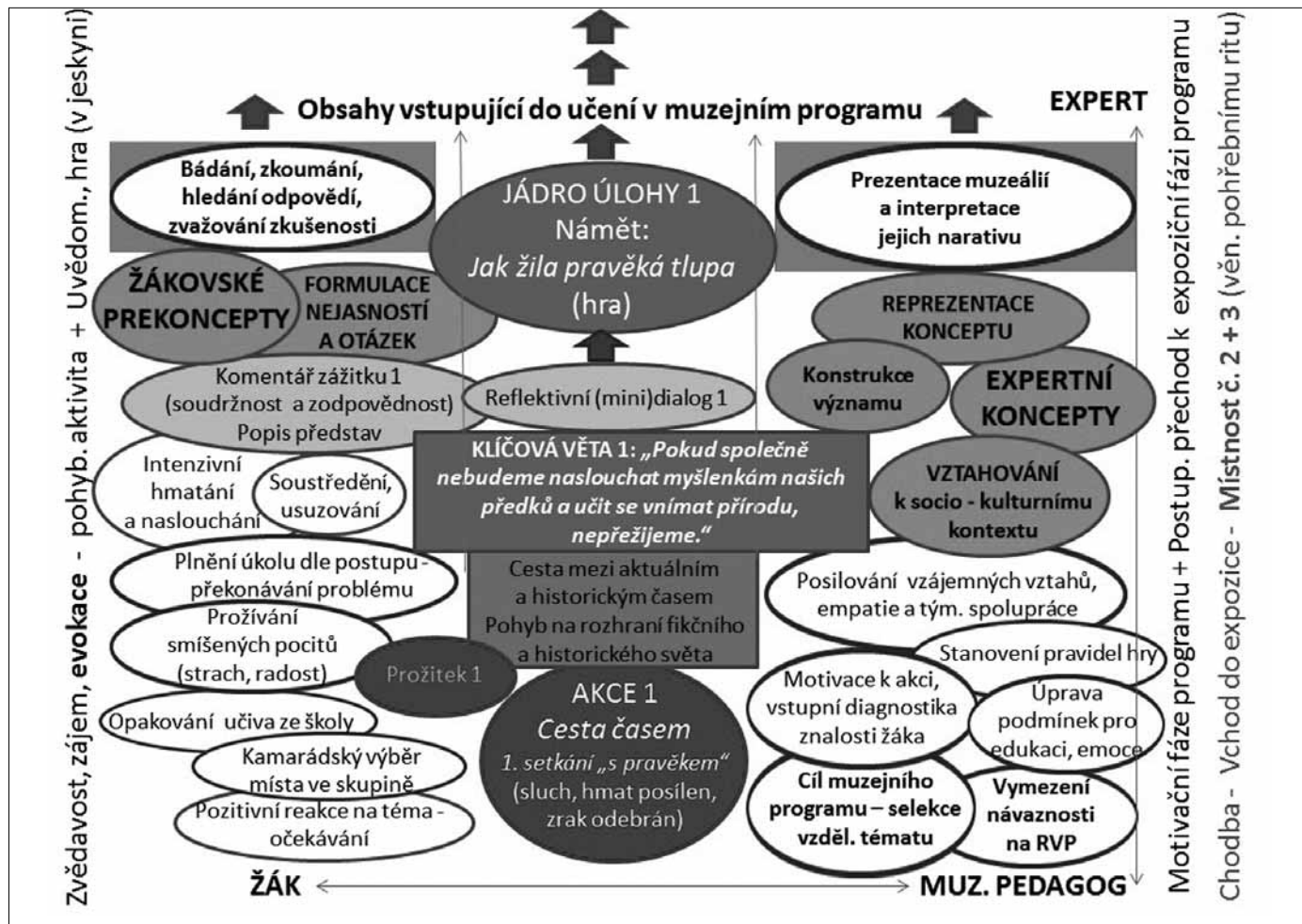
Naše studie reaguje na vážnou skutečnost, vycházející z aktuálních výpovědí učitelů, že se občas při svých návštěvách kulturních a paměťových institucí setkávají s nedostatky během procesu učení, o jejichž přítomnosti následně vypovídají projevy žákovské reflexe ve školách, případně na ně poukazují výstupy žáků při zpětné diagnostice jejich znalosti. Na častém výskytu „selhávajících pedagogických situací“⁷ se pravděpodobně podepisuje, stejně jako u školní výuky, především fakt, že vlastní činnost a vzájemná komunikace žáků nejsou didakticky kvalitně provádě-

4 DONINI, Ambrogio. *Studie z dějin náboženství*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1961, s. 51.

5 BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství. Rituál, mytologie, šamanismus, poutnictví*. Praha: Portál, 2008, s. 118–121.

6 *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání [online]*. Praha: NÚV, VÚP, 2004. [cit. 2013-07-16]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/file/21592/>; http://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pe_dagogicky_lexikon/KIKurikulum.

7 JANÍK, Tomáš, SLAVÍK, Jan a NAJVAR, Petr. *Kurikulární reforma na gymnáziích: Od virtuálních hospitací k videostudiím*. Praha: NÚV, divize VÚP, 2011, s. 111.



zány s konstruováním a osvojováním si učiva a pojmů.⁸ Pod vlivem uvedených okolností se můžeme v kontextu teoretického pole muzejní pedagogiky zamýšlet nad typickou prezentací sbírek ve formě prohlídek muzejní expozice s průvodcem či komentovaných prohlídek. Je zcela pochopitelné, že při zvažování pedagogických zásad vzdělávání a výchovy dítěte, právě u těchto forem muzejní edukace sledujeme projevy tzv. odcizeného i utajeného poznání.⁹ Z hlediska oborové didaktiky je v souvislosti s obhajobou kvalit muzejní prezentace a edukace naléhavost restrukturalizace obsahu a jejich následných realizací, včetně tvorby „alterací“¹⁰ značná.

Pojem „edukační obrat muzeí“¹¹ můžeme ne nadarmo vztahovat k moderní představě paměťové instituce, protože překračuje klasické tzv. vitrinové muzeum.¹² Vývoj tímto směrem slibuje také v kontextu České republiky pojetí edukačních aktivit jako běžné součásti nabídky muzeí.¹³ S oporou v současné

legislativě se tak v posledních letech snaží česká muzea uchopit a využít jedinečnou příležitost, která jim umožňuje lépe naplňovat přímou edukační funkci muzea. Podpora spolupráce kurátora a správce sbírky s muzejním pedagogem může přímo úměrně posílit a zefektivnit procesy učení v prostorách expozic i výstav a prostřednictvím jejich společné odborné činnosti může paměťová instituce přicházet s kvalitní nabídkou animačních programů pro školy (jako oblíbených forem muzejní edukace).

K proniknutí do podstaty problému přinášíme jeden ze zdařilých příkladů muzejní edukace s využitím potenciálu archeologické sbírky ve formě animačního programu pod názvem *Jak k nám lovci mamutů přiletěli dymníkem*. Cílem programu je seznámit jeho účastníky s charakteristickými rysy vznikající lidské společnosti, jejími zákonitostmi a způsoby přežití Homo Sapiens. Program v několika znalostních variantách formuje studijní dovednosti žáků i studen-

Obr. 1: Konceptový diagram edukačních situací evaluační fáze prezentovaného programu určený ke kvalitativní analýze procesu muzejní edukace. Autor Kateřina Tomešková.

⁸ *Ibidem*, s. 111.

⁹ *Ibidem*, s. 111. **Odcizené poznání.** Facilitátor nahrazuje poznávací aktivity žáků vlastním výkladem i hodnocením činností. **Utajené poznání.** Poznávací procesy žáků (během jejich vlastní aktivity) jsou odtrženy od rozvíjení znalostí základních pojmů. Žáci nerozumějí, co se učí, co dělají.

¹⁰ *Ibidem*, s. 111. **Alterace.** Návrh zlepšení spojený s diskusí.

¹¹ HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London, New York: Routledge, 2009, s. 5.

¹² JŮVA, Vladimír. *Dětské muzeum. Edukační fenomén 21. století*. Brno: Paido, 2004, s. 20.

¹³ JŮVA, Vladimír. *Česká muzea a galerie pro děti a mládež*:

tů z oblasti prvouky, dějepisu, výtvarné výchovy a českého jazyka. Jeho obsah lze začlenit do školních vzdělávacích oblastí *Člověk v dějinách* a *Počátky lidské společnosti*.

Pro názornou představu čtenáře přinášíme na tomto místě scénář programu, včetně stručného popisu edukačního potenciálu muzejní expozice a možnosti pro vznik učebních situací: 1. Netradiční prohlídka expozice „s pravěkým průvodcem“ – zakryté oči šátkem, stimulace smyslů – vnímání atmosféry prehistorického světa sluchem a hmatem jako úvodní motivační prvek (vytváření pocitu sounáležitosti „pravěké skupiny“); 2. Posezení u hrobu válečných bojovníků (využití klenuté prostory sklepení jako imitace jeskyně) – poslech nahrávky s tematikou dobového boje a zvuků pravěkých zvířat; 3. Výklad učiva s přidanou hodnotou hmatové dílny (objektové učení – seznámení návštěvníků s vystavenými originály i kopiemi předmětů všedního dne); 4. Hra na hledání muzeálií (předmětů potřebných k přežití člověka) a vyhledávání k nim potřebných informací – prohlídka s průvodcem expozicí, obohacená praktickým přiřazováním částí odborných textů a obrazovou dokumentací); 5. „Badatelský list aneb Jak se stát dobrým archeologem“ – opakování učiva, samostatné závěry, poté skupinová práce v podobě praktické dílny s učební úlohou směřující k odkrývání dobových artefaktů ve spraši. V případě zájmu a času, nabídka rozšiřující expresivní činnosti v muzejní herně s podporou reflektivního rozho-
voru: 6a. Artefaletická dílna s tématem „Umění lidských rukou“ (tajemné setkání v kruhu – vnímání krásy uměleckých artefaktů, expresivně-tvořivá činnost různými výtvarnými technikami – dle věku dětí za hudebního doprovodu

hudby primitivních národů) nebo 6b. Dramatická výchova (krátké herní etudy – svolávání k totému, rozfoukávání ohně, zvuky v nočním pralese, pochod pravěkou krajinou...).

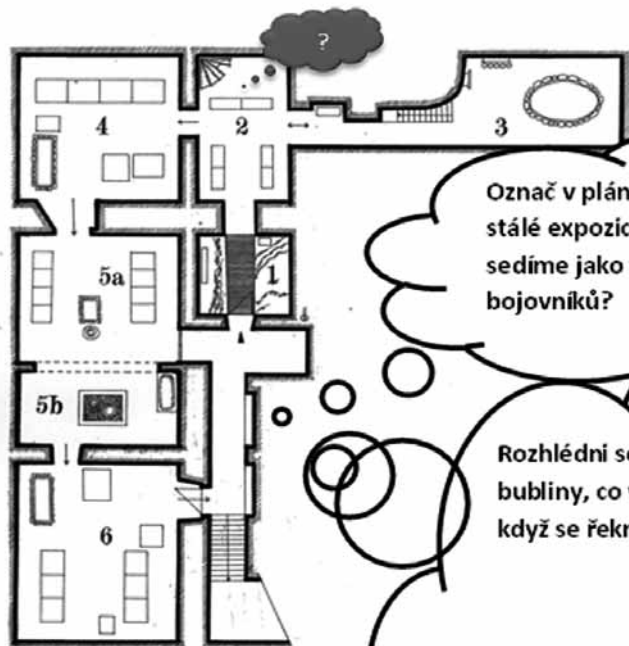
Analýza obsahu prezentovaného programu, případně hodnocení efektivity metod v něm využívaných, náleží do oblasti kvalitativního výzkumu, který je v současnosti realizován autorkou pojednání v rámci jejího doktorandského studia na KVV PdF UP v Olomouci. Odborná práce z oblasti muzejní pedagogiky primárně cílí k hloubkovým rozborům edukačních procesů, má charakter akčního výzkumu a nachází oporu v užití metody konceptové analýzy.¹⁴ Vzhledem ke složitosti a rozsahu prováděných šetření naše studie přináší pouze kusé informace o obsahu a formě prezentovaného animačního programu. Jen v jedné z kapitol této studie se nachází zkrácený analytický rozbor jeho evokační fáze. Pro potvrzení předpokladu pozitivního hodnocení uvedené muzejní edukace svědčí skutečnost, že žákům během ní nejsou předávány zdaleka jen hotové poznatky, ale ti jsou vybízeni k aktivnímu objevování zákonitostí prehistorického světa. Aktivní účast na procesu učení v muzeu nabízí vhodnou příležitost ke společnému bádání nad problémy, včetně žákovské možnosti prezentovat své názory mezi sebou v pracovní skupině. Praktickou činnost se pak účastníci snaží reflektovat, přičemž definují vlastní závěry. Uvedený typ badatelského učení je cenný tím, že se blíží procesům autentického výzkumu. Žáci se hravou formou staví do rolí mladých badatelů. Při plnění dílčích úkolů mají možnost samostatného poznávání, o jehož průběhu vedou podrobné záznamy formou badatelského listu.

Stálá expozice Archeologie Přerovska se tak stává místem společných aktivit, při

Vybrané výsledky dotazníkového průzkumu. In JELÍNKOVÁ, Eva a POLÁKOVÁ, Zdena (eds.). Děti, mládež ... a muzea? III. Brno: Moravské zemské muzeum, 2003, s. 30–33.

14 Konceptová analýza. *Metoda, v níž se analyzuje významová struktura a sociální nebo kulturní kontexty vzdělávacího obsahu v tvořivé výuce s cílem posoudit kvalitu výuky. Upraveno podle: SLAVÍK, Jan, DYTRTOVÁ, Kateřina a FULKOVÁ, Marie. Konceptová analýza tvořivých úloh jako nástroj učitelské reflexe. In Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově, 2010, roč. 60, č. 3-4, s. 223–241.*

CO ZNÁME ZE ŠKOLY.....O PRAVĚKU



Označ v plánu místo, v jaké části stálé expozice Archeologie Přerovska sedíme jako tlupa pravěkých bojovníků?

Rozhlédni se kolem sebe a zapiš do bubliny, co všechno Tě napadá, když se řekne „Homo sapiens sapiens“...

Zapiš pod otazník, s jakou činností pravěkého člověka pravděpodobně souvisí nalezené předměty v místnosti č. 2 a co o ní ze školy víš?

.....

.....

kterých je mimo jiné rekonstruováno několik situací z běžného života pravěkých lidí. Při muzejní edukaci tak dochází v jistém slova smyslu „k oživení dávné minulosti“. Stejně jako u projektů „Living history“ jde o cílené zadávání tvořivých úloh žákům tak, aby se co nejpravdivěji přiblížili k životu v určité době. Aktivní poznávání v muzeu vede

nejen k dlouhodobým edukačním efektům, ale s jistou mírou zobecnění, právě díky využití uvedené metody, zvyšuje přitažlivost paměťové instituce pro své návštěvníky. Inovativní způsob zprostředkování obsahu muzeálií vede ke vzniku bohatého reflektivního dialogu účastníků programu, který může být zdrojem dalších vzdělávacích motivů.

Obr. 2: Plánek expozice s asociační mapou. Textová didaktická pomůcka muzejní edukace určená ke vstupní diagnostice žákovské znalosti. Autor Kateřina Tomešková.

Při výběru netradičních metod učení pro zkvalitnění muzejní edukace dochází zpravidla k širšímu využití sbírkového potenciálu muzea. Prvořadým cílem „prožívání historie“ není laciný efekt. Úsilí, směřující k zážitku, který se přidržuje co nejpriléhavějších modelů situací z minulosti, včetně ukázek dobových postupů, společné porady válečných bojovníků, posvátného rituálu tlupy před lovem mamuta, sběru plodin a pohybu pravěkých lidí v krajině, souvisí s rekonstrukcí událostí z prehistorických dějin lidstva.

Kvalita muzejní edukace je také přímo úměrná dobré spolupráci muzejního pedagoga se žáky. Muzejní pedagog v prostředí paměťové instituce je stejně zodpovědný za vzdělávací proces jako učitel ve škole. Ten dohlíží zejména na dynamiku a efektivitu jednání žáků, a ručí za srozumitelnost tohoto jednání pro všechny účastníky animačního programu. Jedině v podmínkách dobrého vedení se žáci mohou při bádání v muzeu plně soustředit na věcnou podstatu problému a docházet k vlastním řešení. Výsledky myšlenkové činnosti jednotlivců mohou být konfrontovány s názory spolužáků a stejně tak mohou v rámci týmové spolupráce vyústit do tvorby společného „díla-věci“. ¹⁵ Kolektivní vědomí, které z něj vychází, většinou přivádí skupinu nejen ke komunikaci. V širokém slova smyslu podněcuje vhodnou atmosféru pro předávání rozšiřujících informací k tématu.

Pro představu, má-li se dětský návštěvník zaposlouchat do výkladu o pravěku jako období, které nejenže nemá dodnes jasně vymezenou dataci a jež si nikdo z nás nedokáže pro velký časový odstup ani představit, musí obsahu učiva stále rozumět. Navíc by ho měla slova vyprávěče něčím přitahovat a svým způso-

bem i fascinovat. Záměrně naplánovaný a po pečlivé přípravě realizovaný dynamický průběh muzejní edukace nejenže obohacuje jednotlivce o nové poznávání, ale zároveň skupinu, se kterou dítě přichází, přivádí nenásilnou cestou k součinnosti. Vzájemné propojení vztahů mezi jednotlivými komponentami edukačního procesu předpokládá ze strany odborných pracovníků muzea, zúčastněných na prezentaci a edukaci sbírek, úsilí, které se dotýká obecných cílů muzejní instituce. K jednomu z nich náleží zvažování procesu efektivního ovlivňování přichozích návštěvníků ve smyslu jejich pozitivní motivace k naslouchání. Od úrovně znalosti muzejního pedagoga a jeho komunikační a prezentační dovednosti se odvíjí nejen momentální spokojenost skupiny, ale zpravidla také četnost jejího dalšího příchodu do instituce. Právě on by měl disponovat odbornými znalostmi z oblasti pedagogiky a psychologie, teorie a dějin umění a zároveň by měl být expertem na zprostředkovávání muzeálií netradičními aktivizačními metodami. ¹⁶ Motivace dětských návštěvníků k bádání i aktivní činnosti by měla být vždy předem pečlivě promyšlena. Měla by být nastavena takovým způsobem, aby většinu jedinců podporovala k pozitivním reakcím již při zprostředkování učiva a pokud možno naplnila jejich radostné očekávání co nejdříve po vstupu do muzea. Žáci poučení ze školy sice přicházejí do muzejní instituce s představou, že se dozvědí důležité informace, ale těší se především na populární formu výkladu. Z těchto důvodů se pokoušíme v archeologické expozici přerovského muzea nalákat mladou generaci na poutavé příběhy „lovců mamutů“, které osvětlují význam nalezených předmětů z dávné historie, a jejichž obsahy ovlivňují dodnes život lidstva.

15 MUKAŘOVSKÝ, Jan a CHVATÍK, Květoslav, (eds.). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 209.

16 ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Škola muzejní pedagogiky 1. Poznámky k partnerství výtvarné a muzejní pedagogiky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 50–55.

Jakým způsobem může navázat nabídka muzejní edukace na obsah školních vyučovacích předmětů?

„Noční step tehdy v Moravské bráně osvětlovaly desítky ohňů, kolem nichž se vyprávěly lovecké příběhy svou dramatickostí srovnatelné s hrdinskými řeckými bájemi. Lovci opouštěli tábořiště a znovu je zakládali. Desetiletí běžela a pravidelný roční rytmus šel neměnně desítky, stovky a tisíce let. Pak přišlo ochlazení, poslední výkyv doby ledové, a lidé i zvířata se stáhli na západ a na východ. Po dlouhé 2000 let zůstala střední Evropa téměř neosídlená, ohniště vyhasla a příběhy byly zapomenuty.“¹⁷ Pro vymezení vztahu vzájemné interakce školní a muzejní edukace může posloužit citace dalšího krátkého úryvku z úvodu slovního výkladu facilitátora s obsahem rozšiřujícího učiva. Uvedený text je s úspěchem využíván v evokační fázi prezentovaného animačního programu jako příležitý prostředek k vytvoření představy o podobě náročných klimatických i životních podmínek na samotném konci paleolitického období prehistorických dějin. Na základě četných poznatků víme, že vyprávění příběhů společně s kmenovými mýty, které ilustrovalo a zároveň také vysvětlovalo původ lidí, bylo pro další existenci člověka vždy důležité. Ani v současnosti pravděpodobně neexistuje žádná etnografická skupina, která by neměla své vysvětlení toho, jak přišli na svět její předci.

Z důvodů ukotvení muzejně pedagogické profese je zajímavé, zda uvedený příklad teorie¹⁸ koresponduje s oborovým polem pedagogiky. V prvé řadě je nutné si uvědomit, že výchova a vzdělávání mladé generace v moderní společnosti plní stále funkci přípravy člověka ke



kommunikaci se světem ostatních lidí. Zároveň přivádí mysl jedince ke zvažování pohledu na sebe sama a k sebepojetí. Na schopnost řešení nových situací je možné nahlížet jako na výraz aktivního poznávání, přičemž mladý člověk vychází z dosavadních znalostí a ty dále obohacuje. Na jeho individuální pohled na svět mají ale vliv také jeho společensko-historické zkušenosti. Uvedená představa pak v obecné rovině může zprostředkovaně napomoci k pedagogické úvaze o kvalitě muzejní komunikace během procesu učení. Domníváme se, že pokud zkušenosti žáka plynou ze souzvučného dialogu v prostředí muzea, tj. ze souzvučného mezi jeho individuálními zkušenostmi a exaktně prokázanými fakty, s nimiž se zde setkává, pak se dětskému návštěvníkovi nabízí možnost objevení vysoké poznávací hodnoty vystavovaného předmětu. V jakémkoliv prostředí lze v průběhu vzdělávání předkládat také výskyt velice náročných myšlenek i poznatků a je nutné umět je převést do jazyka žáků.¹⁹ Pokud se o to pokoušíme v rámci muzejní edukace, je potřebné brát na vědomí určitou počáteční fázi procesu, kdy se jedná o rekonstrukci již existujícího systému poznání žáka. Žák si do muzea přináší kromě své osobní zkušenosti a prekonceptů také vstupní znalost na úrovni konkrétního učiva v rámci různých vzdělávacích předmětů z procesu dřívější výuky ve škole, a proto je nezbytné s touto determinantou při muzejní edukaci počítat.

Obr. 3: Muzeum Komenského v Přerově, expozice Archeologie Přerovska. V nejhlubších útrobach muzea, jakoby v jeskyni, se ukrývá hrob lovců mamutů, první specifický prostor příležitý potřebě poznávání, s nímž se žáci, účastníci příběhu Lovců mamutů, seznámí. Foto Martin Frouz.

17 ŠÍDA, Petr a kol. *Lovci mamutů*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2007, s. 7.

18 LEAKEY, Richard E. *Lidé od jezera: Člověk, jeho počátky, jeho povaha a budoucnost*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 178–179. *Myslíme si, že i s odstupem mnoha tisíc let jsou si lidé plně vědomi významu vzniku řeči jako dorozumivacího prostředku. Od pravěku „řeč umožňovala vzájemné sdělování zkušeností. To muselo být pro skupinu jednotlivců, kteří tak úzce spolupracovali a jejichž společenské vztahy narůstaly do složitosti, velkým přínosem“. Bez přítomnosti slov, která dnes používáme jako znaky, by nevznikly dobové sošky žen, ani jejich rytiny na mamutím klu. Bez schopnosti řeči by ani pravěkému, ba ani dnešnímu člověku nedávaly význam.*

19 BRUNER, Seymour Jerome. *Vzdělávací proces*. Praha: SPN, 1965, s. 89.

20 *Psaná podoba edukační situace viz záznam ústního dialogu, který byl pořízen při muzejní edukaci, jehož úplnou verzi lze dohledat v archivu materiálů k hospitačním audiostudiím MP.*

(Vysvětlivky: MP: – muzejní pedagog, P: průvodce, Ž1 a Ž2: žáci.)

MP: Stoupněte si teď všichni za sebe do řady, za sebe do řady...

luklidňování dětí potleskem v prostoru úzké přístupové chodby do expozice, těsně před netradiční cestou do pravěkul Simulace ztížených životních podmínek, tma, zimal

MP: Chytnu se za ramena kamaráda, kterému věřím, kterému prostě důvěřuju, protože jsem teď součástí pravěké tlupy a nemůžu si dovolit se ztratit někde v pravěku... neuložil bychom společně pravěké zvíře... Pozor, do pravěku vstupujeme s paní průvodkyní...

P: Tak, pravěká tlupo, výprava do pravěku začíná... držte se...

MP: Pssssssssssssssssss...

Ž1: Není tam nic? Ani žádný pračlověk?

MP: Ani pračlověk.

Ž2: Opravdu?

MP: A kdyby tam byl, tak by nám pomohl přežít.

Ž2: Já se bojím! Ivykřikne nahlas, ohmatává studenou stěnu vedle sebe a chytá muzejní pedagožku za kalhoty, kamaráda se drží už jen jednou rukou. Imuzejní pedagožka ho bere pevně za druhou ruku!

Ž2: Imrčení, kňourání! Já se bojím... Ipotichu, silně svírá ruku svým průvodcům!

MP: Neboj, to je jen tma. Za chvíli budeme v pravěku!

P: Budte potichu, brzy slyšíte pravěk...

Ž21: Já už jsem něco zaslechl... Ižák několikrát opakuje tato slova za sebou. Znovu ohmatává sniženou klenbu jeskyně, ale i přes velký strach neustále postupuje dál s očekáváním, jaké to v pravěku bude...!

Muzejní podoba ověřování vstupních žákovských znalostí se mnohdy zásadně liší od obdobné činnosti ve škole. Diagnostika faktických znalostí žáků v přerovském muzeu, včetně úrovně zvládnutí nejrůznějších metod, postupů či myšlenkových operací, bývá záměrně začleněna do evokační fáze animačního programu v podobě aktivity zvané *Cestování časem*. Tato aktivita je didaktickou hrou založenou na projekci filmu následně volně komentovaného ze strany žáků. Rychlé testování probíhá také záměrným vytvářením problémových situací s nabídkou škály řešení. Využívá tvorby asociacních map. Případně jsou účastníci programu z řad školních dětí, na základě krátké hrané inscenace, řečnickými otázkami vtahováni do dobového děje. U edukačních programů, stejně jako u komentovaných prohlídek s oživující aktivitou, bývá v prostředí přerovského muzea při vstupním zjišťování úrovně znalosti žáků s oblibou používána krátká neformální diskuse na dané téma vycházející z otevřených otázek kladených facilitátorem či řízený dialog záměrně vyvolaný skupinovým brainstormingem. K účelům provázání obsahu školní a muzejní edukace lze samozřejmě vhodně aplikovat mnoho tradičních didaktických pomůcek. Přesto se při vstupu do specifických expozičních prostor nabízí muzejnímu pedagogovi neobvyklá řešení započítí edukačního procesu.

Cestování časem?

Každodenní realita takřka nepřetržitě útočí na lidské smysly, zvláště pak na zrak. Z logiky věci vyplývá, že stereotyp způsobu vnímání prostředí, ve kterém žijeme a běžně se pohybujeme, se obecně jeví jako velmi povrchní. Z důvodu trvalého přesytení smyslů se na tento

mentální proces člověk běžně nesoustředí. Pokud však rutinní činnosti obvyklého vnímání světa a jeho plochého prožívání postavíme do cesty dobře zacílený prožitek v podobě neobvyklého setkání s rekonstrukcí modelu prehistorického světa, pak dochází k rychlé, ale také hluboké reakci dětského návštěvníka v podobě silné aktivizace jeho mozku. Činorodý přístup v takovém případě spěje k větší otevřenosti žáků k poznávání v muzeu a k možnosti hlubšího ukotvení tématu. O vhodném využití neobvyklé motivační metody vstupu do expozice Archeologie Přerovska „se zavřenýma očima“, v rámci evokační části animačního programu *Jak k nám lovcí mamutů přiletěli dymníkem...*, jako o zajímavém prožitku muzejní edukace, vypovídá dílčí přepis jedné ze vstupních edukačních situací.²⁰ V běžném životě se při poznávání člověk snaží zapojit co nejvíce smyslů. V přerovském animačním programu jsou smysly žáků, především jejich sluch a hmat, paradoxně zbystřeny zakrytím očí šátkem. „Nevidící tlupa lovců mamutů“ je vedena poměrně dlouhou temnou studenou chodbou do sklepního prostoru připomínajícího pravěkou jeskyni. Jde o symbolické vyjádření dlouhé a složité cesty do historie lidstva, která ústí do doby před více než dvaceti tisíci lety. Silná zkušenost pobytu ve tmě je přitažlivá nejen pro dětské návštěvníky. V samotném důsledku lze za nezvyklým vstupem současného člověka do uměle vytvořeného modelu pravěké jeskyně spatřovat hledání souvislostí, které se dotýkají tří základních aspektů uvedeného prostoru. Příchod skupiny „do útrob jeskyně“ nabízí žákovské skupině v roli „lovců mamutů“ zároveň ochrannou, motivační a informační funkci. „Genius loci“ sklepních prostor archeologické expozice vybízí dětské návštěvníky ke spontánní tvorbě

imaginativních představ, které se projevují v silné potřebě reflektivního dialogu. Účastníci zážitkového pojetí evokace daleko citlivěji při následujících aktivitách reagují na příjem nových informací, a to ve všech dalších fázích programu.

Co všechno se může hodit, když se vydáváme na návštěvu do pravěku?

Chceme-li v tomto příspěvku zrekapitulovat využívané efektivní způsoby ovlivňování žáků v evokační fázi prezentovaného animačního programu, považujeme za užitečné zmínit se právě na tomto místě ještě o několika dalších didaktických pomůckách.

V prostoru, označeném na Obr. 2 na straně 29 číslem 2, v místnosti věnované vzácnému fragmentu mamutiho klu, je pro žáky připraven Bublinový test obsahující skutečný plánek expozice, včetně jednoduché asociační mapy. V prostoru, označeném v plánu expozice číslem 3, v místnosti věnované pohřebnímu ritu pravěkého člověka, si mohou účastníci animačních programů povšimnout na kamenné podlaze zapomenutých artefaktů. Jedná se o dva pazourky opracované technikou štípání vypovídající o mimořádných schopnostech tehdejšího člověka, který je vyrobil pro lov velkých zvířat.

Vrátíme-li se ještě jednou k plánu archeologické expozice, který je záměrně doplněn úkoly typu asociačního testování, pak lze jeho působení na žáka zvažovat ve třech rovinách. Jde o projektivní techniku, která i přes svou zdánlivou jednoduchost, kromě ukotvení tématu, pomáhá velmi dobře k navazování kontaktu se žáky. Při porovnávání seznamu zapsaných pojmů bývá patrný osobní zájem jednotlivců o téma. Zřejmá je i cel-



ková úroveň znalostí skupiny. Spojováním myšlenek i pojmů dochází k rychlé a efektivní aktivizaci myšlení žáků. Díky tomu si skupina začíná uvědomovat svou společnou sílu a hodnotu. Prosocialní chování skupiny podporuje také druhý úkol asociačního testu. Při jeho vyplňování sedí žáci v kruhu kolem hrobu pravěkých bojovníků. Za zvuku rytmu pravěkých nástrojů se v lůně jeskyně v rámci tvorby fiktivního světa každý jedinec stává členem pravěké tlupy. Simulace živého modelu pravěkého společenství se s úspěchem využívá v celém průběhu této muzejní animace.

Prezentovaný muzejní program je vhodným příkladem cíleně koncipované struktury edukačních situací ve smyslu sociálních interakcí v procesu učení. Při záměrném ovlivňování dovedností žáků, které mohou vést k nastartování jejich sociální kompetence, vycházíme vzhledem k jejich věku z předpokladu kontinuity osvojování umu. Zjišťujeme, že již předškoláci jsou schopni jak vnímání pocitů druhého člověka, tak prosazování sebe sama v rámci skupiny. Při realizaci

Obr. 4: Animační program Jak k nám lovci mamutů přiletěli dymníkem. Do expozice se vstupuje skupina žáků „poslepu“. Musí se spolehnout sami na sebe a na prvního v řadě, který je dovede přímo do útrobu muzea, kde příběh Lovců mamutů začíná... Foto Jitka Hanáková.



Obr. 5: Seznamování se s každodenností pravěkého člověka. Pro někoho „kamínky“, pro pravěkého člověka stříelky, bez kterých by byl jeho život a život lidí kolem něj nemyslitelný. Mladý badatel se ale nesmí nechat nachytat: „Vždyť je to cívár!“ Foto Jitka Hanáková.

jakékoliv poznávací činnosti, včetně herních situací, je však nutné vždy jasně zadat pravidla, od kterých se jakákoliv další činnost odvíjí. Základ by si měl dětský návštěvník osvojit již v útlém věku a postupem času si tyto kompetence dále zdokonalovat, rozvíjet a rozšiřovat.²¹ O praktické aplikaci uvedeného názoru vypovídá například záměrně naaranžovaná učební situace, která vzniká na základě žákovského nálezu „zapomenutých artefaktů“. Zanalyzovaný obsah reflektivního rozhovoru podává zpětně cenné svědectví o využití sbírkového předmětu jako vhodné didaktické pomůcky k diagnostice znalosti žáků, zároveň však objev záhadných artefaktů vnáší do skupiny problém. Většina dětských návštěvníků začíná rázem neznámé předměty spontánně zkoumat. Pokud chce muzejní pedagog nasměrovat diskusi ke kýženému problému, musí zavčas vstoupit do rozhovoru a položit žákům otázku typu: „Co je to asi za věci? Kde se tady vzaly? K čemu mohly pravěkému člověku sloužit? O čem svědčí jejich technické opracování?“ Nenásilnou formou je uvedeným způsobem možné navýšit zájem skupiny o souvislosti v rámci tématu. Vzhledem k tomu, že „problém“ zpravidla mívá více variant řešení, je možné cíleným usměrňováním rozhovoru dojít k předem naplánovanému a očekávanému závěru. Uvedená situační metoda nutí

zcela podvědomě jednotlivce i skupinu k hlubšímu vybavování si dřívějších znalostí. Zapamatování si informací ve školních podmínkách výuky nežádalo od žáků žádné řešení problému. Právě proto se mnoho detailů, které s ním souvisely, uložilo jen do jejich sensorické, čili krátkodobé paměti. Rychlá nabídka další prezentace pečlivě vybraných muzeálií a interpretace jejich narativu není jen projev intuitivní reakce muzejního pedagoga na danou situaci. Vzhledem k tomu, že víme, jak nejlépe může docházet k přechodu informací do dlouhodobé paměti, pak zcela záměrně vybíráme postup, který umožňuje co nejširší smyslové poznávání, se zapojením zraku, sluchu, hmatu i čichu žáků. Taková strategie učení vypovídá nejen o pečlivém promyšlení stavby edukačního programu v etapě jeho příprav, ale také o zpětném zvažování jeho realizaci v praxi, stejně jako o rekonstrukcích obsahu v souvislosti se zkušeností facilitátora, jež vyústila k alternativním řešením programu.

Analýza edukačních situací z evokační fáze programu

K pochopení struktury učebních situací a jejich hloubkovým rozborům mohou velmi dobře posloužit grafická vyobrazení. Na straně 27 si lze zpětně prohlédnout konceptový diagram evokační fáze muzejní edukace podrobně vypovídající o práci s učivem a názorně ilustrující postup vzdělávací a výchovné strategie. Její vyústění lze v analyzované části edukačního programu spatřovat v zadání tvořivé úlohy s námětem *Jak žila pravěká tlupa*. Za povšimnutí stojí prostudování chápání obsahů, z nichž lze vyvozovat součinnost učení žáka a vyučování muzejního pedagoga (po stranách diagramu), stejně jako zvažování primárních obsahů vstupujících do vzdělávání

²¹ ŠVEC, Vlastimil, (ed.). *Klíčové dovednosti ve vyučování a výcviku*. Brno: Masarykova univerzita. 1998, s. 77–78.

v procesu muzejní edukace (uprostřed). Pro zjišťování možné funkčnosti vztahů mezi projevy žáků a jejich oborovými kontexty se nabízí zvažování obsahu *Klíčové věty 1*, která je spouštěčem pro *Jádro úlohy 1*. Ze stylu edukačního prosazování konceptu lze dílčím způsobem usuzovat na efektivitu využití vzdělávacích prostředků. O kvalitativních aspektech muzejní edukace může vypovídat diagnostika žákovské znalosti, jejíž úroveň hodnotíme na základě žákovských výstupů ve smyslu jejich tvorby, ale také na ni lze pohlížet jako na zkušenost směřující k uchopení klíčových kompetencí žáky.

Z diagramu je jasně viditelné zacílení obsahu edukačního programu k závažnému tématu v kontextu vědeckého oboru i vyučovacího předmětu. Vyzdvižení zájmu o širší problematiku období nejstarších dějin lidstva, s využitím všeobecně oblíbené představy o technických možnostech cestování člověka v čase, je při realizaci podporováno odkazy na vědecko-populární literaturu a film. Před započítím *Cesty časem do pravěku* je v řízeném dialogu ověřována vstupní znalost žáků, kterou si žáci přinášejí do muzea ze školní výuky.

Započetí evokační fáze programu souvisí s přijetím zodpovědnosti žáka za dodržování pravidel uvedené hry: „*Znáte to. Hra má svá pravidla, která musíte bezpodmínečně dodržovat. Každý z vás se teď stává příslušníkem pravěké tlupy. Sám v náročných klimatických podmínkách nemá takřka žádnou šanci na přežití.*“ Žáci jsou vyzváni k hledání svého místa v řadě, jejíž první člen bývá vybrán celou skupinou a vstupuje do role stařešiny. Žákovské prekoncepty nepříznivých životních podmínek tehdejšího světa společně se záměrně vymodelova-

nou představou pravěkého společenství, s oporou v přímé zkušenosti, vedou jedince k řešení problému a zvažování zodpovědnosti za sebe sama, ale také za skupinu. V prezentovaném pojetí prehistorického světa spatřujeme potenciál významového a prožitkového konceptu: „*Začínáme se přesouvat do historie před více než 20 tisíci lety před naším letopočtem*“. Následně, cca v desáté minutě po začátku programu, bývá muzejním pedagogem vyslovena *Klíčová věta č. 1*: „*Pokud společně nebudeme naslouchat myšlenkám našich předků a učit se vnímat přírodu, nepřežijeme.*“²²

Závěrem

Již z dílčího komentáře analýzy jedné z edukačních situací prezentovaného programu je patrné, že uvedený způsobem zkoumání chceme v obecné rovině ukázat, že tuto výzkumnou metodologii lze široce uplatnit v muzejní pedagogice. Popisovaná analýza podává například praktické svědectví o funkčnosti daného programu. Rozkrývání významové struktury a psychosociálních či kulturních kontextů vzdělávacího obsahu muzejní edukace napomáhá vymezení vztahu muzea a školy. Analyzované příklady učení v muzeu přinášejí důkazy o realizovaných záměrech směřujících k rozvíjení kompetencí žáků. Ty lze předkládat k posouzení zástupcům široké pedagogické obce. Jejich prostřednictvím lze následně směřovat k vytváření klíčových kompetencí mladé generace. Náročný analytický postup se však zároveň jeví velmi přínosným pro porozumění realitě edukačního procesu v muzejním prostředí. Úroveň efektivit učení v muzeu ovlivňují nejen různorodé vstupní znalosti, ale také dovednosti účastníků edukačních programů, kteří jsou konfrontováni s novými informacemi skrze jejich zájmy, přání, postoje a zážitky.²³

22 MP postupně upozorňuje skupinu na mnohá číhající nebezpečí, ale také na blízkost úkrytu v podobě jeskyně. Při vchodu do jejich prostor se skupina dostává do chodby se zúženým profilem, takže se někteří žáci rameny či hlavou obvykle nevyhnou přímému kontaktu s realitou studených vlhkých kamenných stěn. MP z uvedeného důvodu skupinu několikrát zastavuje a zklidňuje. Zvuková nahrávka křiku prehistorických ptáků pomalu končí. Ze slovníků reakcí žáků jsou patrné projevy strachu. Skupina je vybízena k přímému kontaktu se skutečnou realitou podlahy jeskyně. Po jejím důkladném průzkumu si žáci hledají vhodná místa k sezení. Konečně, cca ve 13. až 15. minutě, sedí celá skupina na tkaných kobercích. Každý účastník *Cesty časem* začíná prožívat v bezpečí jeskyně intenzivní pocit lidské soudržnosti. Po sundání šátků z očí je skupina připravena ke vstupu do rolí příslušníků pravěké tlupy „*lovců mamutů*“. Sociální přesah uvedené aktivity se posléze začíná projevovat v žákovském líčení zažitě situace v rámci krátkého reflektivního dialogu. Mnozí žáci reagují na zážitek a projevují hrdost ze společného vyřešení problému („*z přežití cesty*“). Všichni si cení zažité zkušenosti jako skutečného důkazu o dovednosti skupiny a využití kvality pospolitosti zvažují v souvislosti s její další existencí.

23 FALK, John H. a DIERKING, Lynn D. *Learning from Museums: Visitors Experiences and the Making of Meaning*. Oxford: Altamira AltaMira Press, 2000, s. 87.

Ze zkušeností edukační praxe Muzea Komenského v Přerově vyplývá, že je nezbytné při realizaci a dalším plánování učení v prostředí paměťové instituce neustále zvažovat připomínky účastníků edukačních programů. Skutečnost, že si žáci při aktivitách žádají rozšiřující informace o vystavených předmětech jako „autentickém svědectví minulosti“,²⁴ vede muzeum k průběžné přípravě hospitačních záznamů jako nástrojů učitelské reflexe. Realizace netradičně pojaté evokační fáze muzejní edukace oslovuje mladou generaci natolik, že i předškolní děti vybízejí muzejního pedagoga k dalšímu vysvětlování specializovaných pojmů z archeologického oboru. Navýšení úrovně poznávací aktivity žáků umožňuje ve vhodných podmínkách řešení vážných problémů. Tato situace nás zpětně vede ke zvažování rekonstrukcí programu. Správné porozumění obsahu učiva v nové podobě realizace může přivádět žáky k hlubšímu vnímání vyjednaných informací, včetně jejich historického i kulturního kontextu, s poukazem na jejich obecný odkaz pro současnost. Psychologové i pedagogové takový postup zdůvodňují argumentem, podle něhož znalost minulosti umožňuje zakotvení v současných hodnotách a postupech.²⁵ Při synoptickém zvažování se můžeme přiklánět k názoru, že naše momentální vědomí, dané postavením lidí v dějinách, je pro nás zdrojem informací při zkoumání a poznávání minulosti.²⁶ Pokud se v praxi pokoušíme mladé generaci zprostředkovat minulost, napomáháme účastníkům aktivit k porozumění kultuře. S uvedeným chápáním poskytování přiměřeného způsobu kulturního přenosu mladé generaci dozajista může souviset úsilí facilitátora v procesu muzejní edukace, vyvolávající, zcela záměrně, v rovině subjektivního přesahu vstřícnost žáků k jeho osobě. Ve

všudypřítomném světě médií mohou být z pedagogického hlediska uvedené projevy edukační reality muzea považovány za pozitivně hodnocený krok, který vede mimo jiné k renesanci mluvené řeči.²⁷ Mladý člověk si na počátku 21. století, na rozdíl od svých pravěkých předků, vůbec neuvědomuje fakt, že na světě dokáže obstát jenom proto, že žije z toho, co mu připravily předchozí generace.²⁸ Dospělý jedinec, o dítěti ani nemluvě, si v dnešní době není vědom strukturní podobnosti mezi instinktem a výchovou.²⁹ Také z těchto důvodů leží na paměťových a kulturních institucích náročné vysvětlování významu předávání kultury. Na základě uvedeného názoru lze z úspěšné realizace produktů muzejní edukace odvodit pozitivní závěr, který shledává v možnostech široké komunikace s dětským návštěvníkem v muzejním prostředí celospolečenskou výzvu. Jejich obsahy, jež mohou nést velmi závažný význam, mohou být zajímavě interpretovány v neformálním a přitom vysoce odborném zázemí muzea. S přihlédnutím ke správnému nastavení podmínek pro muzejní edukaci může právě takovým způsobem instituce poskytovat mladé generaci atraktivní příležitost k učení, na niž ona sama bude chtít aktivně přistoupit a která ji přivede k poznávání i ke kultivaci vlastního hodnotového systému.

Poznámka

Krátké dokumentární filmové snímky z procesu muzejní edukace ve stálé expozici Archeologie Přerovska lze zhlédnout na webových stránkách Muzea Komenského v Přerově. Dostupné z: <http://www.prerovmuzeum.cz/zamek-prerov/pro-skoly/vychovne-vzdelavaci-programy/jak-k-nam-lovcimamutu-prileteli-dymnikem>. Více informací jeho obsahu lze také najít na

24 STRÁNSKÝ, Zbyněk. *Úvod do studia muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2000, s. 38.

25 LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007, s. 142.

26 *Ibidem*, s. 142.

27 SOKOL, Jan. *Filosofická antropologie: člověk jako osoba*. Praha: Portál, 2008, s. 80.

28 *Ibidem*, s. 81.

29 *Ibidem*, s. 82.

webových stránkách Metodického centra muzejní pedagogiky v Brně. Dostupné z: <http://mcmp.cz/Products/229/144/Prochazka-pravekem-aneb-Jak-k-nam-lovci-mamutu-prileteli-dymnikem-animacni-muzejni-program/>.

Literatura

- BOWIE, Fiona. *Antropologie náboženství. Rituál, mytologie, šamanismus, poutnictví*. Praha: Portál, 2008.
- BRUNER, Seymour Jerome *Vzdělávací proces*. Praha, SPN, 1965.
- DONINI, Ambrogio. *Studie z dějin náboženství*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1961.
- FALK, John H. a DIERKING, Lynn D. *Learning from Museums: Visitors Experiences and the Making of Meaning*. Oxford: Altamira AltaMira Press, 2000.
- HOOVER-GREENHILL, Eilean. *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance*. London, New York: Routledge, 2009.
- JANÍK, Tomáš, SLAVÍK, Jan a NAJVAR, Petr. *Kurikulární reforma na gymnáziích: Od virtuálních hospitací k videostudiím*. Praha: NÚV, divize VÚP, 2011.
- JŮVA, Vladimír. *Česká muzea a galerie pro děti a mládež: Vybrané výsledky dotazníkového průzkumu*. In JELÍNKOVÁ, Eva a POLÁKOVÁ, Zdena (eds.). *Děti, mládež ... a muzea? III*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2003, s. 30–33.
- JŮVA, Vladimír. *Dětské muzeum. Edukační fenomén 21. století*. Brno: Paido, 2004.
- KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo, 2000.
- LEAKEY, Richard E. *Lidé od jezera: Člověk, jeho počátky, jeho povaha a budoucnost*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- LEWIS-WILLIAMS, J. David. *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*. Praha: Academia, 2007.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan a CHVATÍK, Květoslav, (eds.). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*. [online]. Praha: NÚV, VÚP, 2004. [cit. 2013-07-16]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/file/21592/>; srov: http://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogicky_lexikon/K/Kurikulum.
- SLAVÍK, Jan, DYTRTOVÁ, Kateřina a FULKOVÁ, Marie. *Konceptová analýza tvořivých úloh jako nástroj učitelské reflexe*. In *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*, 2010, roč. 60, č. 3-4, s. 223–241.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk. *Úvod do studia muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2000.
- ŠÍDA, Petr a kol. *Lovci mamutů*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2007.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Škola muzejní pedagogiky 1. Poznámky k partnerství výtvarné a muzejní pedagogiky*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 50–55.
- ŠTORCH, Eduard. *Lovci mamutů*. Praha: SNDK, 1962.
- ŠVEC, Vlastimil, (ed.). *Klíčové dovednosti ve vyučování a výcviku*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
- TOMEŠKOVÁ, Kateřina. *Procházka pravekem aneb Jak k nám lovci mamutů přiletěli dymníkem. Prezentace reflexe muzejní edukace v prostředí stálé expozice Archeologie Přerovska*. In: *Edukace a prezentace archeologického kulturního dědictví. Metody, přístupy, stanoviska. Sborník příspěvků z workshopu Archeologie na dosah konaného dne 6. 6. 2013*. Praha: Národní muzeum, 2013, s. 14–22.

Návštěvníci muzeí se speciálními potřebami: nevidomí

Milan Jančo

Museum visitors with special needs: visually impaired people

The article deals with the problems of visually impaired people in museums. It was prepared for the staff of museums and galleries, who need to know how to communicate clearly to the blind due to increasingly frequent tactile exhibits. The first section explains the way blind people perceive exhibitions. The next part is devoted to communication with visually impaired visitors to provide information and assistance. The third part of the paper discusses how to make exhibitions, either for the blind only, or (more often) for the blind and their escorts. The conclusion highlights the need to ensure publicity for tactile exhibitions, in order to make the target group aware of them and enable them to visit these exhibits.

Keywords: museum, visually impaired visitors, communication, barrier-free culture, special needs, inclusive museum

1 Portál Muzeum bez bariér, Metodické texty Centra pro prezentaci kulturního dědictví [online], [cit. 6. 1. 2014]. Dostupné z <http://www.emuseum.cz/bezbarier/ceske-a-slovenske-texty-a-legislativa/metodicke-texty-centra-pro-prezentaci-kulturniho-dedictvi/>

Jedním z měřítek kvality demokracie je to, jak odstraňuje bariéry přístupu ke kulturním statkům a umožňuje co nejrovnější přístup ke kultuře. Národní muzeum se již počátkem devadesátých let 20. století zařadilo k institucím uvědomujícím si zvýšenou odpovědnost za odstraňování bariér znemožňujících občanům se zdravotním znevýhodněním jejich plnohodnotnou účast na kulturním životě. Výsledkem úsilí Národního muzea řešit dílčí oblasti bezbariérového zpřístupňování je i série metodických textů Centra pro prezentaci kulturního dědictví publikovaná v časopise Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce, věnovaných zpřístupňování muzeí návštěvníkům se speciálními potřebami a komunikaci s nimi.¹

Následující příspěvek se věnuje problematice návštěvníků muzeí se zrakovým znevýhodněním, konkrétně nevidomým. Určen je především pracovníkům muzeí, lektorům i pracovníkům z expozic, kteří s nimi nejčastěji přicházejí do styku a komunikují s nimi. Cílem přis-

spěvku je ukázat, jak by měla probíhat správná a srozumitelná komunikace s nevidomými návštěvníky v muzeu. Kurátorům sbírek jsou pak určeny informace o možnostech taktálního výstavnictví. Příspěvek zdůrazňuje i nutnost zajišťování kvalitní cílené propagace výstav a akcí pořádaných pro zrakově znevýhodněné, protože ani sebelépe zorganizované akce nenajdou odezvu, pokud se o nich cílová skupina včas a přijatelným způsobem nedozví.

Zrakově znevýhodnění lidé

Problematice osob se zrakovým znevýhodněním a jejich edukaci se věnuje disciplína speciální pedagogiky zvaná tyflopezie. Osoby s poruchami zraku představují skupinu lidí s různým stupněm ztráty vidění, o které přišli nebo přicházejí v různých etapách svého života. Jedná se o skupinu s velice různorodými, částečně však také podobnými potřebami a požadavky. Patří do ní osoby nevidomé (s vrozenou nevidomostí, jakož i osoby, u nichž došlo ke

Mgr. Milan Jančo
Národní muzeum, Centrum pro prezentaci kulturního dědictví,
milan_janco@nm.cz

ztrátě zraku v průběhu jejich života), osoby se zbytky zraku, osoby slabozraké, osoby postižené světloplachostí, netolerancí světla či přecitlivělostí na něj a osoby s poruchami binokulárního vidění (tupozrakost a šilhavost). Obecně se jedná o lidi, u nichž i po korekci zraku přetrvávají problémy se zrakovým vnímáním, které jim znemožňují vést standardní život.²

Muzea a nevidomí návštěvníci

Expozice a výstavy muzeí jsou připravovány pro většinovou skupinu vidících, jejichž vnímání se plně podřizují. Nevidomým návštěvníkům nabízí značné množství „neuchopitelných“ informací. To platí i pro komentované prohlídky, kterým schází slovní opis toho, co lze vidět, a co tedy musí být nevidomým popsáno a následně, je-li to možné, jimi též prohlédnuto taktilní aktivitou, pohmatem rukou a mnohdy i celým tělem. Zásadním problémem pro zrakově znevýhodněné návštěvníky je nemožnost získávání informací z vystavených exponátů, které jsou zprostředkovávány zpravidla pouze vizuální formou. Taktilní kontakt s exponáty není obvykle možný. Značná část vystavovaných exponátů (malba, kresba, grafika, fotografie, běžné textové dokumenty) zůstává pro taktilní prohlížení zcela nepřístupná. Pokud není možné exponát taktilně uchopit, není možné ani jeho přímé taktilní poznávání. Nevidomí návštěvníci jsou odkázáni na slovní popis, často nedostačující, kladoucí značné požadavky na představitost a fantazii.³

Slabozrací návštěvníci mají možnost během prohlídky zapojit i svůj zbytkový zrak. I proto ocení, pokud je haptický exponát umístěn na kontrastním pozadí, umožňujícím lépe zachytit jeho obrys. Zásadní pro slabozraké je i správné na-

svícení, jak celého výstavního prostoru, pro orientaci v něm, tak i jednotlivých exponátů a jejich detailů. Není jednoduché dodržet, aby světlo směřovalo na exponáty a ne do tváře prohlížejících a aby prohlídka nenarušoval stín prohlížejícího vrhaný na exponát. Obdobně jako nevidomí i slabozrací využívají k prohlídce exponátů hmat. U exponátů, kterých se nelze dotýkat, ocení možnost přiblížit se k nim a prohlédnout si je na vzdálenost jen několika centimetrů za pomoci různých silných zvětšovacích skel či bez nich.⁴

Při přípravě taktilních výstav je potřebné si uvědomit, že ke zrakovému znevýhodnění nelze přistupovat z pohledu návštěvníků, kteří vidí. Přístup k vidícím a přístup k zrakově znevýhodněným návštěvníkům se liší. Zásadní jsou rozdíly mezi vnímáním a příjmem informací. Většinová společnost klade důraz na vizuálnost. Běžní vidící lidé získávají 80 až 90 % informací zrakem. Nevidomým nahrazují zrak jiné smysly, především sluch a hmat, a také čich a chuť.

Vidící návštěvníci přijímají informace od celku k detailu. Nevidomí vnímají celek od detailů, s nimiž se postupně taktilně seznamují. K poznání celku mohou sice časem dospět, ale ne bez jistého úsilí a vždy pouze postupně. I když to dokážou, bude tento celek ve srovnání s viděným celkem pokaždé neúplný.⁵

Pracovníci muzeí by si měli uvědomit, že práce se zrakově znevýhodněnými návštěvníky, jako i komunikace s nimi, vyžadují alespoň základní znalost vymezení zrakových vad⁶ a znalost základních kompenzačních prvků, kterými jsou Pichtův psací stroj, Braillovo písmo, zvětšovací skla, bílá hůl, vodící (asistenční) pes, akustický prvek, vodící linie, signální, varovný a hmatný pás a další.⁷

2 SCHINDLER, Radek a PEŠÁK, Milan. *Kdo je zrakově postižený?* [online], Praha: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.sons.cz/kdojezp.php>. Kolektiv autorů. Úvod do speciální pedagogiky osob se zrakovým postižením. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Ústav speciálně-pedagogických studií, 2009. KOSEK, Petr. Muzeum handicapovaným. In POLÁKOVÁ, Zdeňka a kolektiv. *Inspiration muzejní pedagogiky 1*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2010, s. 177.

3 KOSEK 2010, cit. v pozn. 2, s. 172.

4 EDTMÜLLER, Karin a LAUFENBERGER, Wilfried. *Besondere Bedürfnisse blinden und sehbehinderten Menschen im Museum*. In FÖHL, S. Patrick, et al. *Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch*. Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007, s. 87–89.

5 FRANCOVÁ, Pavla. *Za zeptání nic nedáte aneb jak vidím svět, když nevidím*. Praha: Okamžik, 2006, s. 13–17.

6 *Podrobný přehled poskytuje práce Kolektiv autorů, cit. v pozn. 2.*

7 *Vysvětlení kompenzačních prvků lze najít v publikacích SMÝKAL, Josef. Studie a statě. Brno: Technické muzeum v Brně, 2011, s. 673–682 a ZDAŘILOVÁ, Renata. Bezbariérové užívání staveb. Metodika k vyhláše č. 398/2009 Sb., o obecných technických požadavcích zabezpečujících bezbariérové užívání staveb. Praha: Informační centrum ČKAIT, 2011, s. 59–77.*

Komunikace s nevidomými návštěvníky

Komunikace s nevidomými návštěvníky má svá specifika v závislosti na stupni zrakových vad nevidomých a době vzniku těchto vad.⁸ Při oslovování nevidomého návštěvníka je potřebné se identifikovat, tedy představit se: „Dobrý den, jsem pracovník muzea.“ Po oslovení by nemělo chybět zdvořilé upozornění: „Podávám Vám ruku, z Vašeho pohledu zleva.“ Při setkání s nevidomým v muzeu je vhodné sdělit, proč je oslovován. Stačí jednoduché „pokud potřebujete informace a pomoc, poskytnu Vám je“, „povedu Vás, když se chytnete mého ramena, které Vám podávám z pravé/levé strany“ nebo „půjdu před Vámi, povedu Vás“. I když se nevidomý a oslovující znají, je potřebné se představit, říci své jméno a připomenout, kde a za jaké situace došlo k seznámení.⁹

Dále je vhodné zeptat se zrakově znevýhodněných návštěvníků na úroveň jejich zachovaného vidění. Mezi lidmi se zrakovým znevýhodněním je více těch, kteří mají zbytky zraku, než zcela nevidomých. Informace o tom, že návštěvník má zbytkový zrak, nebo je zcela nevidomý, je důležitá pro další komunikaci i prohlídku v muzeu. Návštěvníci se zbytkovým zrakem mají možnost seznámit se i s těmi exponáty, kterých se nelze dotýkat, tím, že si je prohlíží ze vzdálenosti do pěti centimetrů, za pomoci zvětšovací lup a přímého nasvícení prohlíženého předmětu a jeho detailů. Přístup k nim se tedy liší od přístupu k návštěvníkům, kteří zcela nevidí.¹⁰

Pokud chce pracovník muzea navázat kontakt s nevidomým návštěvníkem, je potřebné, aby komunikoval přímo s ním a ne s asistentem, který ho doprovází. Teprve když sám nevidomý požádá,

obrací se pracovník muzea i na jeho doprovod. V komunikaci s nevidomými není nutné vyhýbat se slovům spojeným se zrakovým vnímáním. I nevidomí se jdou podívat na výstavu, nejdou si ji ohmatat. Rovněž není nutné se vyhýbat pojmenovávání barev a barevnosti předmětů. Při komunikaci s nevidomými, při podávání informací, pokynů i výkladu, je ovšem nutné dodržovat popisnost výkladu. Je důležité si uvědomit, že sdělení průvodce „Zde vidíte, jak bydleli Řekové“ je nedostačující, stejně tak odpověď „Tam, jak vám ukazují!“ na otázku, kde je umístěn haptický model budovy muzea.

Pokud nevidomý návštěvník požádá o doprovod, zaměstnanec muzea mu nabídne své rameno, pravé nebo levé, kterého se nevidomý chytne. Pracovník muzea kráčí jako první. Nevidomého vede a ten ho následuje. Nevidomý na základě jeho pohybu pozná, zda jdou nahoru, dolů, doprava nebo doleva. Postačí upozornění na první a poslední schod. V žádném případě pracovník muzea nevidomého člověka nechytá za ruku nebo za bílou hůl a netáhne ho násilím, ani ho netlačí před sebou do prostoru, který nevidomý nezná, a neví, jaké překážky se v něm nacházejí.

Pokud pracovník muzea s nevidomým návštěvníkem domluvil a je připraven odejít, je potřebné, aby ho na svůj odchod upozornil. Nevidomý člověk nemá možnost sledovat situační kontext. Nemusí být proto schopen postřehnout, že osoba, s níž mluví, ukončuje rozhovor. Nemělo by docházet k situacím, kdy je nevidomý najednou sám a mluví s prázdným prostorem. Stejně tak je důležité upozornit na příchod další osoby, kterou nevidomý nemá možnost postřehnout. Je potřebné na ni upozor-

8 Po roce 2000 bylo připraveno několik publikací věnovaných komunikaci s občany s omezenou schopností pohybu a orientace na úřadě nebo ve škole. Jako příklady lze uvést Desatero pro lepší komunikaci pracovníků veřejné správy s osobami se zdravotním postižením. Praha: Národní rada osob se zdravotním postižením, 2008; HYNKOVÁ, Petra, HOFMANN, Dušan, a HNÁTKOVÁ, Michaela. Jak komunikovat... aneb mám spolužáka se zdravotním postižením. Praha: Výbor dobré vůle – Nadace Olgy Havlové, 2009. Výrazný podíl na seznamování se s každodenní komunikací s občany se zdravotním postižením mají výstavy projektu Chodící lidé, Cesta k porozumění.

9 Nevidomý je při oslovení (ne)známým člověkem v situaci člověka, který zvedne telefon a neví, kdo je na druhém konci, protože se volající nepředstavil.

10 EDMÜLLER a LAUFENBERGER 2007, cit. v pozn. 4, s. 87–89.

nit, představit ji a stručně naznačit důvod její přítomnosti.

Nevidomí návštěvníci přicházejí do muzea

Hned v úvodu je potřebné zdůraznit, že nevidomí návštěvníci nepřicházejí do muzea sami, ale zpravidla v doprovodu vidících osob. Doprovodní (asistenční) osobou může být i slabozraký člověk se zbytkovým zrakem, schopný se v neznámém prostředí samostatně pohybovat. Je zcela nepravděpodobné, že by nevidomý člověk sám přišel do muzea, ve kterém ještě nebyl, a sám začal s prohlídkou pro něj zcela neznámého prostoru jen za pomoci bílé hole nebo vodičího psa. Bez doprovodu asistence mohou do muzea přicházet slabozrací návštěvníci se zbytkovým zrakem, jsou-li zvyklí se samostatně pohybovat v neznámém prostoru. I pro ně je doprovod vidící osoby příjemnější, obzvláště pokud se jedná o první návštěvu muzea.

Na veřejných prostranstvích u svého bydliště se nevidomí lidé pohybují samostatně po trasách, které podrobně znají a pamatují si je. Muzea ovšem nejsou místy, které by nevidící navštěvovali pravidelně, či dokonce dennodenně (nejsou-li právě jejich zaměstnanci). Proto není nutné za každou cenu zajišťovat „napojení“ muzeí na „sít“ vodičích linií, přirozených či umělých, jenom proto, aby je nevidomí návštěvníci mohli kdykoliv sami navštívit. Pokud je muzeum umístěno v centru města, obvykle je již napojeno na přirozenou síť vodičích linií, tvořených hranami průčelí domů otočených do ulice a betonovými nebo kamennými zářkami oddělovajícími zatravněnou plochu od pochozích ploch chodníků. Z důvodu orientace nevidomých je vhodné v místě vstupu do muzea umístit akustický prvek informační-

ho systému podávající při aktivaci zvukovou informaci o názvu stavby a místě vstupu do ní.

Obecně platí, že je důležité zajistit umístění hmatných pásů kolem silnic a cyklotras neoddělených od chodníku pro pěší obrubníkem a umístování signálních a varovných pásů v místech přechodů přes vozovku. Tyto úpravy nevyplývají z požadavku umožnit nevidomým i slabozrakým bezpečnou cestu do muzea, ale z obecného požadavku zajištění bezpečnosti jejich pohybu na veřejném prostranství.¹¹

Taktilní vystavování a publikované zkušenosti

S výstavními aktivitami pro zrakově znevýhodněné jsou spojovány termíny „haptický“, hmatatelný (předmět) a „taktilní“, hmatový, dotykový (smysl). Termín „haptický“ ve smyslu „hmatového vnímání“ by se neměl používat. Svět je hmotný, objektivně existuje mimo vědomí a dá se poznávat i hmatem, je totiž hmatatelným (haptickým) objektem. Člověk v roli subjektu používá k jeho poznávání prostředek hmat, smysl taktilní, a se světem kolem sebe se seznamuje taktilně. Právě tento mezinárodně užívaný termín – „taktilní“ – se ve světě užívá ve smyslu hmatání / seznamování se s něčím za pomoci hmatu.¹²

Pokud se mluví o vystavování pro zrakově znevýhodněné, jsou rozlišovány dva druhy výstav. Na straně jedné jsou to výstavy pro nevidomé návštěvníky, založené na taktilním zpřístupňování sbírek a exponátů uchovávaných muzei a galeriemi. Na straně druhé jsou to výstavy věnující se kultuře a každodennosti zrakově znevýhodněných lidí, určené všem návštěvníkům bez rozdílu zda vidí, či nikoliv.

11 Podrobně viz ŠESTÁKOVÁ, Irena a LUPÁČ, Pavel. *Budovy bez bariér. Návrhy a realizace.* Praha: Grada Publishing, 2010, s. 15–21, 47–59. ZDAŘILOVÁ 2011, cit. v pozn. 7, s. 56–72.

12 SMÝKAL 2011, cit. v pozn. 7, s. 674, 677.

13 Informace o taktilních výstavách realizovaných v České republice shrnula publikace HRA-DILKOVÁ, Tereza a SÝKOROVÁ, Vladimíra. *Dotýkejte se, prosím! Průvodce hmatovými projekty*. Praha: Sdružení Hapestetika, 1998.

14 Problematice slepeckých muzeí a jejich historii jak v České republice, tak i v okolních státech se věnuje Mgr. Eliška Hluší, kurátorka sbírek oddělení dokumentace tyflopeditických informací Technického muzea v Brně. Viz HLUŠÍ, Eliška. *Z historie slepeckého muzejnictví*. Brno: Technické muzeum v Brně, Oddělení pro slepeckou historii, 2002; HLUŠÍ, Eliška. *Slepecká muzea v Evropě očima tyflopeditů*. Brno: Technické muzeum v Brně, 2013; SMÝKAL 2011, cit. v pozn. 7.

15 První příručkou pro muzejníky věnující se návštěvníkům se speciálními potřebami je práce BERNARD, Patrick a FABRE, Pierre. *Příručka k fyzické a smyslové dostupnosti muzeí*. Praha: Český výbor ICOM, 2003. *Naposledy problematiku shrnul KOSEK 2010*, cit. v pozn. 2, s. 177–185. Zde je uváděná starší literatura. (Nejenom) muzejnictví pro zrakově postižené návštěvníky se věnuje SMÝKAL 2011, cit. v pozn. 7.

16 Vyhláška č. 398/2009 Sb., formuluje požadavky technického řešení pro pohybové, zrakové a sluchové omezení. U zrakového omezení jsou to požadavky na úpravu exteriéru, vnějšího prostanství, které se činnosti muzeí, v závislosti na jejich umístění, nemusejí vždy přímo dotýkat. Dále jsou to požadavky na úpravy interiérů veřejně přístupných budov, tedy i muzeí, které je potřebné jak u novostaveb, tak u stávajících staveb, respektovat. Veškeré úpravy pro zrakově znevýhodněné návštěvníky vyplývající z platné legislativy musí být funkční a bezpečné, neohrožující na zdraví a na životě. Podrobně viz: ZDAŘILOVÁ 2011, cit. v pozn. 7; ŠESTÁKOVÁ a LUPAČ 2010, cit. v pozn. 11.

Počátky zpřístupňování muzeí České republiky a jejich sbírek, včetně sbírek výtvarného umění, spadají do osmdesátých let 20. století. Prvním pokusem byly didaktické programy *Sochařský portrét, Francouzské umění 19. a 20. století, tvorba Vincenta Vinglera*, organizované Národní galerií v Praze, ve Šternberském paláci. Národní muzeum připravilo svoji první taktilní výstavu *Doteky pravěku a antiky I.* v roce 1992. Její součástí byl katalog v Braillově písmu a ve zvětšeném černotisku, doprovázený taktilními ilustracemi. Výstava *Egypt dotekem*, připravená Národním muzeem, Náprstkovým muzeem asijských, afrických a amerických kultur, představila reprezentativním výběrem kulturu faraonského Egypta nadvakrát; v roce 1995 v Praze a v roce 1997 v Egyptě.¹³

Problematika slepeckého muzejnictví v České republice má podstatně delší tradici. V Praze byla první výstava učebních pomůcek pro nevidomé instalována v roce 1925, v Ústavu pro nevidomé chovance v Loretánské ulici. Počátky slepeckého vystavování v Brně sahají k roku 1977 a jsou spojeny se jménem PhDr. Josefa Smýkala, nejvýznamnější současné osobnosti české tyflopédie. Slepecké muzeum v Brně založil PhDr. Josef Smýkal v roce 1992. Od roku 2000 je muzeum součástí Technického muzea v Brně, které od roku 2003 prezentuje samostatnou expozici *Kultura nevidomých*, připravenou zdejším Oddělením dokumentace tyflopeditických informací.¹⁴

Znalosti a zkušenosti získané opakovanou realizací taktilních projektů, jako i znalosti a zkušenosti z práce a komunikace se zrakově znevýhodněnými návštěvníky vyústily do přípravy odborných publikací a příspěvků věnovaných vystavování pro zrakově znevýhodněné.¹⁵

Snaha o zajištění bezbariérovosti veřejných prostranství a veřejných budov vedla k přípravě závazné právní normy, vyhlášky č. 398/2009 Sb., o obecných technických požadavcích zabezpečujících bezbariérové užívání staveb.¹⁶ Problematice bezbariérové přístupnosti muzeí a jejich sbírek a zajištění rovného přístupu ke kultuře se věnuje také „muzejní legislativa“, zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy, v platném znění, a Metodický pokyn MK ČR čj. 5762/2005, k provádění zákona č. 122/2000 Sb.¹⁷

Obdobným způsobem jako muzea České republiky reagovala na zájem zrakově znevýhodněných poznávat muzea a jejich sbírky i muzea v zahraničí.¹⁸ Neméně důležitými z hlediska práce s nevidomými návštěvníky se ukázaly být populární publikace připravované zrakově znevýhodněnými občany, věnované komunikaci a soužití s nimi, právě z hlediska jejich potřeb a požadavků.¹⁹ Stejně problematice se věnují i instruktážní videa sdružení a organizací nevidomých a slabozrakých zaměřená na pochopení a zvládnutí vzájemné komunikace vidících a nevidících lidí.²⁰

Z důvodu pochopení praktického života lidí se zdravotním znevýhodněním byla zahájena realizace výstav věnovaných jejich běžnému každodennímu životu. Praktický život a komunikace lidí s omezenou schopností pohybu a orientace byly představeny na výstavě *Jak se žije s handicapem aneb Poznat znamená porozumět* připravené Moravským zemským muzeem v Brně²¹ a na interaktivních výstavách *Moje Cesta* připravených v rámci projektu *Chodící lidé – Cesta k porozumění*.²² Integrovaná a neoddělitelnou součástí taktilních výstav připravovaných v první dekádě 21. století se staly návody, jak

komunikovat s návštěvníky s poruchami zraku, určené nejenom vidícím návštěvníkům,²³ ale i zaměstnancům muzeí.²⁴ Důležitým momentem pro rozvoj taktilního vystavování byl aktivní zájem běžných návštěvníků poznávat exponáty vystavené v muzeích jinak než jen zrakem. Právě taktilní výstavy umožnily i jim vzít exponát do ruky a seznámit se s ním též hmatem.

Taktilní muzejní vystavnictví

Hmatové vnímání je na rozdíl od vizuálního náročné na čas, soustředění se a schopnost syntézy podnětů. Má svá omezení a je psychicky vyčerpávající. Vyžaduje zkušenost a praxi. Příjem informací hmatem se neobejde bez doprovodného slovního komentáře. Zrakově znevýhodnění návštěvníci nemusejí taktilně uchopit vše, co muzeum vystavuje. Taktilní muzejní vystavování by pak nemělo být založeno na hmatovém zpřístupňování mnoha podobných předmětů.²⁵

Při přípravě taktilních výstav je nesmírně vhodná a užitečná, nejenom pro cílovou skupinu, ale i pro muzea samotná, spolupráce jednotlivých muzeí, a to alespoň na úrovni krajů. Vzájemným informováním se o připravovaných taktilních projektech lze zajistit, aby nebyla opakovaně prezentována stejná témata s obdobnými typy exponátů. Smyslem taktilního vystavování je i prezentace témat, která se v krátkých časových intervalech neopakují. Při tom každé muzeum může vycházet ze svých vlastních sbírkových fondů a čerpat ze svého odborného zaměření na archeologii, historii, národopis, přírodovědu, techniku, výtvarné umění, vlastivědu, vojenství a další obory. Rozšířením tematické škály taktilních výstav získávají nevidomí návštěvníci možnost vybrat si prohlídku toho, co je skutečně zajímavá. Sou-

časně je jim nabídnuta možnost doplnovat si dříve získané poznatky o informace poskytované právě taktilní prohlídkou.

Taktilně lze vystavovat jak originální předměty, kterým nevadí opakovaný dotek lidských rukou, tak repliky a kopie originálů zhotovené z materiálů příjemných na dotek a současně neznečišťujících ruce a oděv osob, které si je prohlížejí. Exponáty určené pro hmatové poznávání by měly být dobře uchopitelné, bez ostrých hran a nepříjemných povrchů na omak. Neměly by být příliš velké či malé a ani příliš hladké, obtížné na udržení.

Pro poznání hmatem jsou důležité dobře rozeznatelné obrysy prezentovaných haptických exponátů. Prvořadá je jejich reprezentativnost pro konkrétní prezentované téma. Teprve následně se zohledňuje potenciál jejich hmatového poznání. U rozměrných exponátů lze k taktilnímu poznávání využít jejich části. Jejich prostřednictvím má zrakově znevýhodněný návštěvník možnost vytvořit si představu o jejich skutečné velikosti. Příliš rozměrné exponáty lze prezentovat pomocí jejich zmenšených modelů. Model může posloužit i při seznamování se s podobou budovy muzea, s podobou městské čtvrtě, v níž se muzeum nachází, s podobou celého města a jeho historickou zástavby. Pro taktilní přiblížení scén z obrazů, nástěnných maleb i vitráží oken lze využít trojrozměrné reprodukce v originální velikosti zobrazeného díla nebo v příslušném zmenšení. Taktilní expozice a výstavy by měl vždy doprovázet reliéfní plán komentovaný v Braillově písmu a zvětšeném černotisku.

Ne všechny sbírkové předměty mohou s ohledem na materiál, z něhož jsou zhotoveny, a svoji povrchovou úpravu

17 ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníková II*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2006.

18 Z početné zahraniční literatury lze zmínit práci FÖHL, S. Patrick, et al. *Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch*. Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007, věnující se práci s návštěvníky se speciálními potřebami v Německu a ve vybraných zemích světa, obsahující přehledy starší literatury. Projekty pro návštěvníky se speciálními potřebami ve Spojených státech amerických hodnotí práce *The Accessible Museum: Model Programs of Accessibility for Disabled and Older People*. Washington: American Association of Museums, 1992, obsahující rovněž přehledy starších publikovaných prací. *Problematicke bezbariérových muzeí v Evropě z hlediska potřeb a požadavků návštěvníků s pohybovým, zrakovým, sluchovým a mentálním postižením se věnuje práce Museums Without Barriers. A New Deal for Disabled People*. London – New York: Foundation de France / ICOM, 2002. *Problematicke muzeí „pro všechny“ se věnuje práce SALMEN, John. Everyone's Welcome*. Washington: American Association of Museums, 1998. *Problematicke bezbariérové prezentace umění v Rakousku se věnuje publikace Kolektiv autorů. Tourismus für alle. Barrierefreie Kunst- und Kulturangebote- Inklusiv und Innovativ*. Wien: Bundesministerium für Wirtschaft, Familie und Jugend, [2012]. *Ibidem*, [online], [cit. 9. 11. 2013]. Dostupné z <http://www.bmwfj.gv.at/Tourismus/TourismuspolitischeAktivitaeten/Seiten/Tourismusf%C3%BCrCalle-BarriererefreiesReisen.aspx>.

19 FRANCOVÁ 2006, cit. v pozn. 5. FRANCOVÁ, Petra. O čem se sní poslepu. Co lidé, kteří vidí, zajímá na těch, kteří nevidí.

Praha: Okamžik 2005. DYCK, van, Herman. *Ne tak, ale tak. Příručka správného kontaktu s nevidomým a slabozrakým*. Praha: TyfloServis 1996.

20 Soubor instruktážních videí je průběžně zpřístupňován na portálu eMuzeum, Muzeum bez bariér, Vídeň [online], [cit. 25. 7. 2013]. Dostupné z <http://www.emuzeum.cz/bezbarier/videi>.

21 JELÍNKOVÁ, Eva a CHADZIPOLICHROISOVÁ, Marta. *Jak se žije s handicapem aneb Poznat znamená porozumět. Katalog věnovaný stejnojmenné výstavě*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2008.

22 Chodící lidé, Cesta k porozumění [online], [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z <http://www.chodici-lide.cz>.

23 Několik rad pro kontakt s nevidomými a slabozrakými [online]. Přerov: Muzeum Komenského v Přerově [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z <http://www.emuzeum.cz/admin/files/Nekolik-rad-pro-kontakt-s-nevidomymi-1.pdf>.

24 V souvislosti s taktilní výstavou *Ve stínu Olympu, připravenou Národním muzeem, byla ve spolupráci s Konzervatoří Jana Deyla a střední školou pro zrakově postižené, jmenovitě Mgr. Michaelou Černou, sestavena příručka pro pracovníky z expozic Národního muzea, věnovaná komunikaci s návštěvníky se zrakovým znevýhodněním*.

25 *Uspořádání taktilních výstav má své pravidla a zásady, které je nutné respektovat. Podrobně se jim věnuje již uváděná metodická část publikace Dotýkejte se prosím!, viz HRADILKOVÁ a ŠYKOROVÁ 1998, cit. v pozn. 13, s. 15–19. Problematice se podrobně věnovala PILAŘOVÁ, Linda. Hmatové výstavy vstřícné lidem se zrakovým postižením. Magisterská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav archeologie a muzeologie, 2009.*

26 HRADILKOVÁ a ŠYKOROVÁ 1998, cit. v pozn. 13, s. 16,

snášet opakovaný dotek nechráněných rukou. Pokud nelze jinak, exponáty nelze povrchově upravit pro dotek, ani je nahradit jejich kopiemi nebo replikami, lze (jako krajné řešení) prohlížečím nabídnout rukavice zhotovené z jemného bavlněného materiálu, příjemného na dotek. Muzeum by mělo zajistit několik velikostí rukavic pro různé věkové kategorie. Rukavice se hodí k prohlížení větších předmětů bez jemných povrchových textur a detailů, které prohlížečící nezachytí. Z hygienických důvodů lze rukavice použít jen jednou, poté je nutné je zlikvidovat nebo vyprat.

Při tvorbě taktilních výstav je nutné zohledňovat jak výběr prezentovaných témat, tak výběr exponátů určených k taktilní prohlídce. Každá jedna taktilní výstava by se měla věnovat jednomu konkrétnímu tématu. Výběr exponátů by měl být proveden tak, aby tyto vzájemně komunikovaly. Svým sdělením by měly na sebe navazovat a vzájemně se doplňovat. Logický výběr a řazení exponátů by měly prohlížečícímu umožňovat vytvořit si představu v souvislostech, jak o předmětech, které si prohlíží, tak o prezentovaném tématu. Nutnost zohledňování výběru exponátů podtrhuje jejich omezený počet, na který je nevidomý návštěvník schopen se během prohlídky soustředit. I když délku prohlídky a počet prohlížených exponátů ovlivňují individuální schopnosti návštěvníka, obvykle se uvádí rozmezí 10 až 15 kusů, nejvýše pak 30 kusů. Haptické exponáty musí své návštěvníky oslovit a zaujmout, pokud ne všechny, tak alespoň část z nich.

Nevidomí by měli mít možnost absolvovat taktilní prohlídku s proškoleným průvodcem. Propojením taktilní prohlídky a popisného komentáře získávají

nevidomí informace, kterým rozumějí. Na základě získaných vjemů si postupně, skrze poznávané detaily, vytvářejí celkovou podobu prohlížených předmětů.²⁶ Při volbě samostatné prohlídky lze poskytnout audioguidy s popisným výkladem nebo texty v Braillově písmu (pro nevidomé) a ve zvětšeném černotisku (pro některé slabozraké). Je na organizátorech výstavy, zda budou texty na jednom listu nebo každý zvlášť. Jak slabozrací, tak i vidící návštěvníci ocení, pokud budou součástí expozice lupy pro seznámení se s exponáty a jejich detaily. Není chybou, pokud vystavené exponáty doplní jejich taktilní zobrazení se zvýrazněnými detaily, které by na prohlíženém předmětu mohly splynout. Materiál pro umístění textů v Braillově písmu musí být odolný vůči opakovaným dotekům při čtení a také omyvatelný. Pro déle trvající výstavy jsou ideální kovové popisky. U krátkodobých výstav lze texty v Braillově písmu psát na papír určený k tisku Braillova písma s fólií. Pokud dojde ke znejasnění Braillova textu, k jeho opotřebování nebo poškození, odlepení, je potřebné zajistit jeho výměnu. Jak u textů v Braillově písmu, tak u exponátů určených k taktilnímu prohlížení je nutné dbát, aby nebyly znečištěny. Především u venkovních expozic je potřebné zajistit pravidelnou očistu, okamžitou, dojde-li k jejich znečištění.

Texty k exponátům by měly být umístěny vodorovně. Při svislém umístění textů od pasu dolů je nutné je umístit lícovou stranou od pozorovatele, prvním řádkem dolů.²⁷ Při umístění textů ve výšce nad pasem je nutné směřovat je lícovou stranou k pozorovateli, s prvním řádkem nahoru. V rámci jedné výstavy je potřebné dodržet vždy jeden způsob umísťování textů a současně i jeden způ-

sob umístování exponátů a jejich taktilních vyobrazení. Nevidomý návštěvník se musí zorientovat, najít texty, exponáty, případně i taktilní zobrazení. Při vodorovném umístění informačních textů se osvědčilo umístit vyobrazení exponátu a exponáty kolmo za texty. Nevidomý návštěvník si jako první přečte text. Poté postupuje rukama nahoru před sebe a prohlédne si vyobrazení. Když postoupí dál, prohlédne si exponát. Aby nevidomý věděl, že má exponáty takřka na dosah, doporučuje se jejich umístování na povrchově odlišitelnou podstavu. Případné zapůjčování informačních textů v Braillově písmu není vhodné. Zaměstnává ruce, které nevidomí potřebují na taktilní kontakt s exponáty.

Návštěvníci absolvující taktilní výstavu by měli mít možnost si před ní, během ní i po ní umýt ruce. Jednak se chrání vystavené exponáty a texty před znečištěním, jednak – během prohlídky botanické zahrady – se návštěvníci zbaví vůní, které jim během poznávání různých aromatických rostlin ulpěly na prstech. Pokud nelze zajistit tekoucí vodu, postačí umývadlo s čistou vodou, mýdlo a ručníky.

Taktilní výstavy by měly být koncipovány tak, aby naplňovaly myšlenku „světa pro všechny“ a nabízely rovnocenné podmínky pro všechny návštěvníky bez rozdílu.²⁸ Měly by zaujmout jak nevidomé (slabozraké) návštěvníky, tak jejich vidící doprovod, který vždy ocení možnost seznámit se s originálními předměty hmatem.

Vystavování pro zrakově znevýhodněné

Vystavování pro zrakově znevýhodněné návštěvníky může být koncipováno jak pro exteriér, venkovní prostředí, tak pro

interiér muzeí, galerií a zpřístupněných památkových objektů. Obě mají svá specifika a limity, které je potřebné znát a respektovat.²⁹ Příprava taktilních výstav musí být založena na kolektivní spolupráci, při které je důležitá i spoluúčast zrakově znevýhodněných spolupracovníků. Není to proto, že by zrakově znevýhodněný člověk znal lépe než kdokoliv jiný problematiku taktilního vystavování, ale proto, že je potřebné předem vše teoreticky probrat a prakticky odzkoušet. Teprve poté může padnout definitivní „tohle je možné, tohle lze zrealizovat“.³⁰

Muzea České republiky, která se chtějí věnovat taktilnímu vystavování, mají možnost spolupracovat s organizacemi nevidomých a slabozrakých s celorepublikovou a krajskou (regionální) působností. Záměry a realizace lze konzultovat se Sjednocenou organizací nevidomých a slabozrakých České republiky (SONS ČR), s Tyflocentry, obecně prospěšnými společnostmi poskytujícími sociální služby v jednotlivých krajích České republiky a také s Tyfloservisem, zajišťujícím profesionální rehabilitační služby lidem se zrakovým znevýhodněním.³¹ Pomocnou ruku podají i občanská sdružení zrakově znevýhodněných. Jmenovat lze Okamžik, Sdružení pro podporu nejen nevidomých, připravující mimo jiné i vzdělávací programy a kurzy věnované poznání a pochopení specifika komunikace se zrakově znevýhodněnými lidmi a všemu, co s tím souvisí.³²

Taktilní vystavování na veřejném prostranství

Venkovní taktilní výstavy lze připravit v botanických³³ a zoologických zahradách. Městské parky jsou prostorem nejenom pro taktilní zpřístupnění jejich zeleně, ale i výstav venkovní plastiky.

EDTMÜLLER a LAUFENBERGER 2007, cit. v pozn. 4, s. 73–89.

27 Tímto způsobem jsou umístovány informační texty v Botanické zahradě hl. m. Prahy v Praze-Troji.

28 HRADILKOVÁ a SÝKOROVÁ 1998, cit. v pozn. 13, s. 7.

29 Problematiku interiérového taktilního vystavování zpracovávají HRADILKOVÁ a SÝKOROVÁ 1998, cit. v pozn. 13, s. 14–19. Problematice návštěvníků se zrakovým postižením v památkách zahradního umění se věnuje práce VEČEROVÁ, Jitka. Zahradry pro tělesně postižené. Diplomová práce [online]. Lednice: Mendlova zemědělská a lesnická univerzita v Brně, zahradnická fakulta v Lednici, Ústav zahradní a krajinné architektury, 2006 [cit. 15. 6. 2013]. Dostupné z: <http://zahradysmyslu.euweb.cz/diplomka.html>. Příklady exteriérových taktilních expozic uvádí HRADILKOVÁ a SÝKOROVÁ 1998, cit. v pozn. 13 (Přírodovědné výstavy a programy), s. 57–66. Příklad propojení exteriérové a interiérové taktilní expozice viz Archeologický park regionálního muzea v Xantenu. HILKE, Marianne. Die langjährige Arbeit mit blinden Menschen im Archäologischen Park / Regionalmuseum Xanten des Landschaftsverbandes Rheinland. In FÖHL, S. Patrick, et al. Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch. Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007, s. 333–346.

30 EDMÜLLER a LAUFENBERGER 2007, cit. v pozn. 4, s. 74.

31 Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých České republiky [online], [cit. 18. 7. 2013]. Dostupné z <http://www.sons.cz/>. TyfloCentrum, rozcestník společností poskytujících služby zrakově postiženým v jednotlivých krajích [online], [cit. 18. 7. 2013]. Dostupné

z <http://www.tyflocentrum.cz/Tyfloservis> [online], [cit. 18. 7. 2013]. Dostupné z <http://www.tyfloservis.cz/>.

32 Okamžik, *Sdružení pro podporu nejen nevidomých* [online], [cit. 18. 7. 2013]. Dostupné z <http://www.okamzik.cz/main/okamzik/Vzdelavani/index.html>.

33 *Problematice návštěvníků se zrakovým postižením v památkách zahradního umění se věnuje práce VEČEROVÁ 2006*, cit. v pozn. 29.

34 *Jako příklad exteriérové taktilní prezentace historického sídla lze uvést soubor taktilních modelů významných budov na královské cestě v Krakově, od Barbakanu s městskou branou až po královský hrad Wawel.*

35 *Problematice prezentace památek zahradního umění návštěvníkům se speciálními potřebami se věnuje metodika připravená Národním centrem zahradní kultury v Kroměříži.*

36 *S podobou expozic a výstav uváděných v následující části příspěvku se lze seznámit v prezentaci JANČO, Milan. 30 let taktilního vystavování (nejenom) pro nevidomé a slabozraké návštěvníky muzeí. Možnosti přístupů a realizací* [online]. Praha: Centrum pro prezentaci kulturního dědictví, 2013 [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z <http://www.emuseum.cz/admin/files/CMH-10-Mgr.-Milan-Janco.pdf>.

37 *Z česky psané literatury je problematika nejpodrobněji zpracovaná v publikaci HRADILKOVÁ a SÝKOROVÁ 1998*, cit. v pozn. 13. Naposledy se problematice přípravy výstav pro návštěvníky se zrakovým postižením věnoval Petr Kosek (KOSEK 2010, cit. v pozn. 2).

38 *Jako příklad dlouhodobých taktilních expozic lze uvést expozice Národní galerie v Praze zaměřené na prezentaci středověké a barokní plastiky, umístěné v Anežském klášteře a ve Schwarzenberském paláci*

Historickou zástavbu měst lze přiblížit pomocí modelů doplněných kromě popisů v Braillově písmu i zmenšenou postavou člověka pro uvědomění si výšky staveb a rozsahu zástavby.³⁴ Modely jednotlivých budov i celých městských částí ocení nejen nevidomí, ale i slabozrací, kteří mnohdy nemají v reálu šanci vidět vzdálené detaily vyšších pater, střech či věží. Při taktilním prezentování na veřejném prostranství je potřebné vědět, že nevidomí návštěvníci se pohybují zpravidla s doprovodem. Propojení, nebo nepropojení exponátů systémem vodicích linií a doplnění taktilního plánu s vyznačením jejich umístění, je nutné posuzovat případ od případu.

Při venkovních instalacích je nutné věnovat zvýšenou pozornost popiskám v Braillově písmu, plánům i vystaveným exponátům. Není na škodu, je-li v bezprostřední blízkosti instalována kašna s tekoucí vodou nebo pítka, aby si měl nevidomý návštěvník možnost opláchnout ruce. Taktilní modely by měly být chráněny stříškou, aby se v nich – zejména po dešti – nevytvářely louže vody, znemožňující další prohlídku.

Taktilní modely a exponáty by na veřejném prostranství měly být umístěny tak, aby při jejich prohlídce nebyly ohroženy bezpečnost a zdraví prohlížejících a současně aby prohlížející i exponát nepřekáželi při běžném procházení. V parcích a zahradách je nutné, i mimo hmatové stezky, sledovat, aby přerostlé větve stromů a keřů nezasahovaly do prostoru chodníků, kde by mohly způsobit nevidomým návštěvníkům nečekané zranění.³⁵

Taktilní výstavy pro zrakově znevýhodněné v muzeu³⁶

Tvorba taktilních výstav určených pro zrakově znevýhodněné návštěvníky

muzeí byla v odborné literatuře opakovaně zpracovávána.³⁷ Prostory, v nichž se taktilní výstavy konají, musí být lehce přístupné a současně i přehledné. To lze zajistit rozmístěním exponátů na prezentačních stolech po obvodu výstavního sálu a instalováním vodicích linií, plastických nebo zahluobených, umožňujících samostatný pohyb s bílou holí a samostatné prohlížení. V případě hodnotných podlah lze jako vodicí linii použít koberec lišící se strukturou povrchu od okolní pochozí plochy. Při přípravě taktilních výstav je potřebné zohledňovat jak bezpečnost návštěvníků, tak exponátů. Exponáty je třeba umísťovat tak, aby nedošlo k jejich náhodnému poškození. Doporučuje se, aby stoly, na nichž stojí, byly vyloženy pevnou textilií tlumící nárazy. Pro identifikaci umístění exponátů je vhodné jejich podložení nepatrně vyvýšenými textilními podložkami.³⁸

Haptické exponáty jako integrální součást stálých expozic

Taktilní výstavy pro zrakově znevýhodněné návštěvníky oslovují především cílovou skupinu. Omezený počet exponátů je důvodem, proč vidící návštěvník navzdory možnosti poznávat hmatem absolvuje prohlídku rychleji než zrakově znevýhodněný. Společným návštěvám nevidomých a vidících návštěvníků proto lépe vyhovují tzv. „smíšené“ výstavy, u nichž se od počátku jejich přípravy počítá se začleněním exponátů umožňujících taktilní poznávání. Ty lze prezentovat na jednom místě, pomocí postupů užívaných při tvorbě výstav pro zrakově znevýhodněné, nebo rozptýleně, v celém prostoru výstavy.³⁹

Formou integrovaných taktilních výstav lze prezentovat i architekturu muzeí a jejich vnější i vnitřní výzdobu. Taktilně

mohou být zpřístupněny jak vybrané originální části výzdoby, tak jejich reprodukce a kopie. Pomocí reprodukcí a kopií mohou být taktilně představeny i ty části architektury, kterých se nelze dotýkat, ať už z důvodu nebezpečí poškození nebo v důsledku jejich umístění. Existující nástěnné malby lze prezentovat formou trojrozměrných reprodukcí, díky kterým se i nevidomí seznámí s jejich námětem a kompozicí.⁴⁰ Vzdálené detaily výzdoby místností muzeí lze části slabozrakých představit pomocí modelů nebo prostřednictvím filmů zachytávajících ve velkém zvětšení a v kvalitním rozlišení pro ně běžně nepostřehnutelná vyšší patra, střechy, komíny a věže, jako i vzdálená zákoutí místností zpřístupněných památek, k nimž se nesmí.⁴¹

I když prohlídku výstav s taktilními exponáty absolvují vidící i nevidomí návštěvníci společně, je pro nevidomé potřebné připravit reliéfní plán výstavy s vyznačením umístění haptických exponátů. Součástí plánu musí být i vyznačení polohy, kde je umístěn. Popis informačního plánu je nutné připravit v Braillově písmu. Počet taktilních exponátů by neměl přesahovat 30 kusů a nezáleží na tom, zdali jsou koncentrovány do jednoho místa, nebo rozptýleny po celé výstavě. I když se předpokládá společná účast nevidících a vidících návštěvníků, je nutné doplnit taktilní exponáty texty v Braillově písmu. Umísťování exponátů i textů musí být sjednocené, aby se nevidomý dokázal při prohlídce zorientovat. Pro lepší orientaci pomocí bílé hole je vhodné umístit na podlahu vodící linie a před stoly s exponáty varovný pás.

Interaktivní expozice upravené pro návštěvníky s poruchami zraku

Interaktivní expozice umožňující aktivní zapojení hned několika smyslů mají

potenciál oslovovat i návštěvníky s poruchami zraku přicházející v doprovodu vidících osob. Exponáty určené pro interaktivní prohlížení musí být bezpečné, aby během taktilní prohlídky nedošlo ke zranění prohlížejícího. Na exponáty s drsným povrchem, s bodlinami nebo ostny, musí být nevidomý návštěvník upozorněn personálem muzea a textem v Braillově písmu. Pokud nevidomý projeví zájem, měl by být personál muzea schopen navést jeho ruku tak, aby si exponátu prohlédl a přitom se nezranil. I když interaktivní výstavy obsahují podstatně vyšší počet taktilních exponátů, než je doporučených maximálně 30 kusů, jsou pro nevidomé stejně zajímavé, jako pro vidící návštěvníky. Nevidomí návštěvníci nemusí prohlídku interaktivní výstavy absolvovat najednou. Mohou si ji prohlížet po částech, podle toho, co je zajímavé, a do muzea se opakovaně vrátit.⁴²

Expozice s exponáty vhodnými k taktilní prohlídce

„Běžné“ expozice s dodatečně umístěnými haptickými exponáty umožňují nevidomým seznámit se s charakterem vystavených sbírek a klíčovými exponáty navzdory tomu, že při jejich koncipování nebyly možnosti taktilního prohlížení zohledněny. Haptické exponáty mohou být přístupné všem návštěvníkům, nebo – z důvodu jejich ochrany – jen cílové skupině se zrakovým znevýhodněním. Expozice, u nichž se hned od počátku nepočítalo s účastí zrakově znevýhodněných, nejsou obvykle doplněny naváděcím systémem vodících linií. Pro základní orientaci slouží reliéfní plány s umístěním haptických exponátů. Informační texty musí být v Braillově písmu.⁴³

Vrcholná díla taktilně

Muzea nedisponující uceleným souborem exponátů určených k taktilnímu

v Praze, a expozici *Slabikář návštěvníků památek*, kterou připravilo Muzeum hlavního města Prahy. *Taktilní prezentaci památkové interiérové instalace se blíží expozice Žalář národů Muzea města Brna v Brně na Špilberku s taktilně prezentovanou věžeňskou celou. Z realizovaných taktilních výstav lze jako příklad uvést výstavu Doteky Olomouckého hradu připravovanou Muzeem umění Olomouc.*

39 Ze zahraničních integrovaných taktilních expozic lze uvést stálou expozici *Musea Sefardi v Toledu (Španělsko)* a *Expozici Orientu, Asie a Ameriky v Grassi Museum v Lipsku (Německo)*. Z českých expozic lze uvést expozici *Patnáct století města Vlastivědného muzea v Olomouci* a *taktilní prohlídkový okruh Arcibiskupským palácem v Olomouci*. Jako příklad integrované taktilní výstavy lze uvést výstavu *Ve stínu Olympu*, kterou na přelomu roků 2012/13 připravilo Národní muzeum v rámci projektu *Archeologie na dosah*.

40 Tímto způsobem je prezentována architektura a interiérová výzdoba, včetně nástěnných maleb, *Paláce Te v Mantově (Itálie)*. *Taktilní prezentace obnovované architektury Bratislavského hradu byla součástí hmatové výstavy Slovenského národního muzea v Bratislavě. HUTŤA-NOVÁ, Jana. Příbeh Bratislavského hradu a pamiatky svetového kultúrneho dedičstva. Múzeum, 2013, roč. 59, č. 2, s. 46–47.*

41 Pokud se jedná o památku bezbariérově nepřístupnou, ocení filmy i návštěvníci s pohybovým znevýhodněním.

42 V tomto duchu byla připravena expozice *Vlastivědného muzea v Olomouci Příroda Olomouckého kraje* oceněná cenou *Gloria Musaealis 2012*.

43 Jako příklad lze uvést soubor 15 exponátů *Lapidária Národního muzea dokumentujících vývoj pražského a českého kamenosochařství (HRADILKOVÁ a*

SÝKOROVÁ 1998, cit v pozn. 10, s. 56). Ze zahraničních muzeí lze uvést soubor vybraných kame- nosochařských děl Galerie Uffizi ve Florencii. Výběr konkrétních kamenosochařských děl urče- ných k taktilnímu poznávání prezentují egyptská sbírka Metropolitního muzea v New Yorku a sbírka antické plastiky v Palazzo dei Conservatori a Palazzo Nuovo v Římě. Soubor předmětů z každodenního živo- ta římsko-provinciálního měs- ta je prezentován v Městském muzeu v Bratislavě, v expozici *Antická Gerulata Rusovce*.

44 Vrcholným dílem zpřístupně- ným pro nevidomé je plastická reprodukce obrazu Raffaela Santiho *Madona na louce*, který je součástí sbírek Umělecko- histo- rického muzea ve Vídni. V Galerii Uffizi ve Florencii jsou formou plastických reprodukcí představeny vybrané malby San- dra Botticelliho, z nichž nejvý- znamnější je *Zrození Venuše*. Kapitolská muzea v Římě taktil- ně představují obraz Michelan- gela Merisi da Caravaggio *Hádačka z ruky*. Taktilní repro- dukci doprovází popis v Braillo- vě písmu a popisná audiona- hrávka pro nevidomé. *Slabozra- kým návštěvníkům je určen sou- bor detailních záběrů obrazu promítaný na velkoformátové obrazovce, podle toho, kterého místa na plastické reprodukci se dotknou. V Čechách byla jako zcela unikátní taktilně zpřístup- něna iluminace z 15. století za- chytávající těžbu a úpravu rudy v Kutné Hoře, kterou vlastní Ga- lerie středočeského kraje (GASK).*

45 Cit. v pozn. 31.

46 *Časopis Zora*, vydávaný Sjed- nocenou organizací nevidomých a slabozrakých České republiky [online], [cit. 9. 11. 2013]. Dos- tupné z <http://www.sons.cz/zora/>.

47 Jako příklad lze uvést: DUFKOVÁ, Marie, FRIDRICH, Jan a MATOUŠEK, Václav. *Doteky pravěku a antiky*. Praha: Národ- ní muzeum, 1992 nebo *Kolektiv autorů. Archeologie Dotykem*.

poznávání mohou návštěvníkům se zra- kovým znevýhodněním taktilně před- stavit alespoň jeden ze svých nejvý- znamnějších exponátů. Předmětem taktilní prohlídky může být originální trojrozměrné dílo nebo plastická repro- dukce „dvourozměrného“ obrazu. Taktilní prezentace nejvýznamnějšího díla vyžaduje zajištění reliéfních plánů expozice s vyznačeným haptickým exponátem a podrobné informace o něm, v Braillově písmu a zvětšeném černotisku, doplněné popisným výkla- dem průvodce nebo audioguidu.⁴⁴

Informování o výstavách pro návštěvníky s poruchami zraku

O taktilních výstavách a navazujících doprovodných programech a akcích je potřebné cílovou skupinu srozumitelně a včas informovat. Ideálním řešením je navázání spolupráce se Sjednocenou organizací slabozrakých a nevidomých České republiky (SONS ČR), s celore- publikovou působností a s krajskými středisky TyfloCenter, která zajišťují, aby se informace o taktilních projektech mu- zeí dostaly k cílové skupině návštěvníků se zrakovým znevýhodněním.⁴⁵ O tak- tilních výstavách je nutné informovat redakce časopisů pro zrakově znevý- hodněné⁴⁶ a redakci Českého rozhlasu. Pokud se muzeum věnuje taktilnímu vystavování, může si vytvořit vlastní adresář návštěvníků cílové skupiny nevidomých a slabozrakých, které bude pravidelně informovat prostřednictvím e-mailové korespondence zasílané do jejich počítačů se zvukovým výstupem. Stálý okruh nevidomých a slabozrakých návštěvníků lze na taktilní výstavy zvát pozvánkami v Braillově písmu a zvětše- ném černotisku.

Doprovodné materiály pro zrakově znevýhodněné návštěvníky muzeí

Katalogy pro zrakově znevýhodněné je nutné připravovat v Braillově písmu a ve zvětšeném černotisku. Lze zvolit variantu, kdy je černotisk přetištěný bodovým písmem, nebo variantu dvou katalogů, v Braillově písmu a v černotis- ku. Návštěvníkům by zakoupené katalo- gy měly připomínat to, s čím se na výstavě seznámili. Součástí katalogů by mělo být představení exponátů doplně- né o plastická vyobrazení a další infor- mace, včetně těch, na které na výstavě nezbyl prostor. Při koncipování katalogu je nutné zohledňovat, zda jsou určené pro děti, mládež, nebo dospělé návšte- v- níky. Je nevhodné, především v katalo- zích pro dospělé, texty „násilně“ zjedno- dušovat jenom proto, že jsou určeny dospělým, kteří nevidí.⁴⁷

Kromě katalogů mohou taktilní výstavu doprovázet CD nahrávky se zvukovými dramatizacemi, seznamujícími zrakově znevýhodněné návštěvníky s tím, co jim nebylo možné prezentovat prostřednic- tvím haptických exponátů. Zvukové nahrávky lze vystavět na přiběžích lidí řešících, a zároveň popisujících, různé situace. Pomocí nahrávky lze nevido- mým přiblížit prostředí, z něhož taktilní exponáty vzešly, jejich „každodennost“, běžný život lidí, kteří se s nimi dostali do kontaktu, a to za doprovodu zvuků a hlasů, které se k nim vážou a které je běžně doprovázejí. Výhodou nahrávek stavěných na popisných přiběžích je, že oslovují všechny návštěvníky, jak zrako- vě znevýhodněné, tak i vidící.⁴⁸ Zvuko- vé dramatizace by neměly být zaměňo- vány s nahrávkami pro audioguidy, které formou popisného výkladu sezna- mují návštěvníky s výstavou a se soubo-

ry vystavených exponátů či jednotlivými exponáty.

Důležitou roli při pochopení taktilních výstav sehraávají pracovní listy, připravované pro zrakově znevýhodněné návštěvníky v Braillově písmu a zvětšeném černotisku. V závislosti na svém zpracování a grafické úpravě přispívají k pochopení prezentovaného tématu a vystavených exponátů i uvědomění si souvislostí, kvůli kterým byly vybrány pro taktilní poznávání. Pracovní listy jsou prostředkem dlouhodobé fixace získaných znalostí. Lze je používat před vlastní návštěvou taktilní výstavy, v jejím průběhu i po jejím absolvování. Z hlediska obsahu a formy lze i pro nevidomé připravovat informační a aktivizující pracovní listy nebo kombinaci obou.⁴⁹

Vodící (asistenční) psi

Při pohybu na veřejném prostranství používají nevidomí bílou hůl, nebo se pohybují v doprovodu vodícího psa. Ten bude nevidomého doprovázet i v muzeu, i když prohlídku absolvuje se skupinou vidících lidí. Navzdory možným obavám ze strany pracovníků muzeí není důvod k tomu, aby vodící pes nebyl do muzea vpuštěn. Pro práci s nevidomými jsou zcela záměrně vybírána neagresivní plemena z prověřených chovů, zvyklá na přítomnost mnoha dalších lidí. Vzhledem k tréninku, kterým tyto psi procházejí, není na místě obava, že by v muzeu někoho bezdůvodně napadli nebo že by poškozovali a znečišťovali vystavené exponáty. Pokud vodící pes potřebuje vykonat potřebu, dovede dát signál. Pracovníci muzea, ale i vidící návštěvníci, by měli vědět, že vodící pes není hračkou, čekající až ho někdo pohladí. Na vodícího psa není vhodné mlaskat, hladit ho, krmit ho, nebo na něj

mluvit bez vědomí jeho majitele. Ten však ocení, pokud mu pracovníci muzea nabídnou pro jeho psa misku s vodou nebo pomohou dostat se na místo, kde lze venčit.

Zpětná vazba

Návštěvníci s poruchami zraku by měli mít možnost sdělovat své pocity a dojmy z navštívených taktilních výstav a navazujících doprovodných programů. Proto je vhodné opatřit výstavu Pichtovým psacím strojem. Psaní na něm si žádá pevnější papír, který umožňuje vytváření jednotlivých bodových znaků Braillova písma. Pokud muzea nedisponují Pichtovým psacím strojem, mohou nevidomým nabídnout počítač se zvukovým výstupem nebo diktafon, na který lze nahrát krátký vzkaz, reakci, poděkování, názor nebo požadavek. Nevidomí by měli mít možnost předat své připomínky a názory i prostřednictvím pracovníků muzea přítomných ve výstavě. Pokud na sebe návštěvník zanechá kontakt, je nutné, aby muzeum patřičným způsobem reagovalo, i když by mělo jít pouze o poděkování za pochvalu.

Závěr

Bezbariérové zpřístupňování muzeí návštěvníkům se speciálními potřebami a schopnost správně a srozumitelně komunikovat jsou jedním z hlavních úkolů českého i světového muzejnictví 21. století, a to i proto, že mají podstatně větší dopad, nejenom na cílovou skupinu návštěvníků se speciálními potřebami. Dosavadní realizace taktilních expozic a výstav jsou tím nejhmatalejnějším dokladem oprávněnosti otevírání muzeí návštěvníkům se zrakovým znevýhodněním. Zda tyto budou muzea dále navštěvovat, záleží nejenom na nových taktilních expozicích a výstavách a prezen-

Doprovodný materiál k výstavě Ve stínu Olympu pro nevidomé a slabozraké návštěvníky. Praha: Národní muzeum, 2012.

48 Prozatím ojedinělá je zvuková dramatizace Václava Matouška *Na archeologickém výzkumu, připravená ke hmatové výstavě Seznamte se s archeologií 1, konané v Muzeu hlavního města Prahy ve dnech 1. 4. až 2. 5. 2004.*

49 *K problematice tvorby pracovních listů viz MRÁZOVÁ, Lenka. Tvorba pracovních listů. Metodický materiál. Brno: Moravské zemské muzeum, Metodické centrum muzejní pedagogiky, 2012. Jako příklad pracovního listu pro zrakově znevýhodněné návštěvníky lze uvést SÝKOROVÁ, Vladimíra a kolektiv. Malé máslovické muzeum másla. Pracovní listy pro děti se zrakovým postižením. Máslovice: Malé máslovické muzeum másla v Máslovicích, 2002.*

tovaných tématech, ale i na samotném personálu muzeí a jeho dovednostech i ochotě komunikovat s nevidomými a slabozrakými návštěvníky, jeho schopnosti podávat – nevnučujícím se způsobem – informace a pomoc, a to jak na požádání, tak na základě vyhodnocení situace, ve které se zrakově znevýhodněný návštěvník ocitl. Kromě přípravy kvalitních taktilních výstav a jejich zajištění fundovaným personálem schopným komunikovat zůstává jako třetí z podmínek úspěšného taktilního vystavování včasné a cílené informování návštěvníků se zrakovým znevýhodněním o tom, co se pro ně v muzeích připravuje.

Taktilní prohlížení, možnost vzít exponát do rukou a zapojit do poznávání hmat a další smysly je pro slabozraké a nevidomé návštěvníky nutnost, pro vidící návštěvníky vítané rozšíření možnosti poznávat hmatem předměty běžně nepřístupné za skly vitrín. Pro všechny tři skupiny návštěvníků jsou taktilní prohlídky výzvou; výzvou k návštěvě muzeí a zároveň mostem, otevírajícím těm, kteří vidí, svět těch, kterým byla schopnost vidění odepřena.⁵⁰

Literatura

The Accessible Museum: Model Programs of Accessibility for Disabled and Older People. Washington: American Association of Museums, 1992.

BERNARD, Patrick a FABRE, Pierre. *Příručka k fyzické a smyslové dostupnosti muzeí.* Praha: Český výbor ICOM, 2003.

Desatero pro lepší komunikaci pracovníků veřejné správy s osobami se zdravotním postižením. Praha: Národní rada osob se zdravotním postižením, 2008.

DUFKOVÁ, Marie, FRIDRICH, Jan a MATOUŠEK, Václav. *Doteky pravěku a antiky.* Praha: Národní muzeum, 1992.

DYCK, van, Herman. *Ne tak, ale tak. Příručka správného kontaktu s nevidomým a slabozrakým.* Praha: TyfloServis 1996.

EDTMÜLLER, Karin a LAUFENBERGER, Wilfried. *Besondere Bedürfnisse blinden und sehbehinderten Menschen im Museum.* In FÖHL, S. Patrick, et al. *Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch.* Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007, s. 73–89.

FÖHL, S. Patrick, et al. *Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch.* Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007.

FRANCOVÁ, Petra. *O čem se sní poslepu. Co lidi, kteří vidí, zajímá na těch, kteří nevidí.* Praha: Okamžik, 2005.

FRANCOVÁ, Pavla. *Za zeptání nic nedáte aneb jak vidím svět, když nevidím.* Praha: Okamžik, 2006.

HILKE, Marianne. *Die langjährige Arbeit mit blinden Menschen im Archäologischen Park / Regionalmuseum Xanten des Landschaftsverbandes Rheinland.* In FÖHL, S. Patrick, et al. *Das barrierefreie Museum, Theorie und Praxis einer besseren Zugänglichkeit, Ein Handbuch.* Bielefeld: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Archiv und Museumsamt 2007, s. 333–346.

HLUŠÍ, Eliška. *Z historie slepeckého muzejnictví.* Brno: Technické muzeum v Brně, Oddělení pro slepeckou historii, 2002.

HLUŠÍ, Eliška. *Slepecká muzea v Evropě očima tyflopeditů.* Brno: Technické muzeum v Brně, 2013.

HRADILKOVÁ, Tereza a SÝKOROVÁ, Vladimíra. *Dotýkejte se, prosím! Průvodce hmatovými projekty.* Praha: Sdružení Hapestetika, 1998.

HUTŤANOVÁ, Jana. *Příběh Bratislavského hradu a pamiatky svetového kultúrne-*

50 Autor děkuje svým kolegům, PhDr. Gabriele Šimkové, Mgr. Lucii Jagošové a Ing. Mgr. Ivaně Havlíkové, za cenné rady a připomínky. Další poděkování patří Mgr. Viktoru Dudrovi, Mgr. Jakubu Hromkovi a Ing. Petru Volfíkovi, kterému děkuji za umožnění připravovat příspěvek v rámci Programu institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO), Podpora rozvoje IISPP

- ho dědičství. *Múzeum*, 2013, roč. 59, č. 2, s. 46–47.
- HYNKOVÁ, Petra, HOFMANN, Dušan, a HNÁTKOVÁ, Michaela. *Jak komunikovat... aneb mám spolužáka se zdravotním postižením*. Praha: Výbor dobré vůle – Nadace Olgy Havlové, 2009.
- JAGOŠOVÁ, Lucie. *Muzea a návštěvníci se speciálními potřebami*. Brno: Moravské zemské muzeum, Metodické centrum muzejní pedagogiky, v tisku.
- JANČO, Milan. *30 let taktilního vystavování (nejenom) pro nevidomé a slabozraké návštěvníky muzeí. Možnosti přístupů a realizací* [online]. Praha: Národní muzeum, Centrum pro prezentaci kulturního dědictví, 2013 [cit. 1. 10. 2013]. Dostupné z <http://www.emuseum.cz/admin/files/CMH-10-Mgr.-Milan-Janco.pdf>.
- JELÍNKOVÁ, Eva a CHADZIPOLICHRONISOVÁ, Marta. *Jak se žije s handicapem aneb Poznat znamená porozumět. Katalog věnovaný stejnojmenné výstavě*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2008.
- Kolektiv autorů. *Archeologie Dotykem. Doprovodný materiál k výstavě Ve stínu Olympu pro nevidomé a slabozraké návštěvníky*. Praha: Národní muzeum, 2012.
- Kolektiv autorů. *Tourismus für alle. Barrierefreie Kunst- und Kulturangebote- Inklusiv und Innovativ*. Wien: Bundesministerium für Wirtschaft, Familie und Jugend, [2012].
- Kolektiv autorů. *Úvod do speciální pedagogiky osob se zrakovým postižením*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií, 2009.
- KOSEK, Petr. *Muzeum handicapovaným*. In POLÁKOVÁ, Zdeňka a kolektiv, *Inspirační muzejní pedagogiky 1*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2010, s. 177–185.
- Museums Without Barriers. A New Deal for Disabled People*. London – New York: Foundation de France / ICOM, 2002.
- MRÁZOVÁ, Lenka. *Tvorba pracovních listů. Metodický materiál*. Brno: Moravské zemské muzeum, Metodické centrum muzejní pedagogiky, 2012.
- PILAŘOVÁ, Linda. *Hmatové výstavy vstřícné lidem se zrakovým postižením*. Magisterská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav archeologie a muzeologie, 2009.
- SALMEN, John. *Everyone's Welcome*. Washington: American Association of Museums, 1998.
- SCHINDLER, Radek a PEŠÁK, Milan. *Kdo je zrakově postižený?* [online], Praha: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.sons.cz/kdojezp.php>.
- SMÝKAL, Josef. *Studie a statě*. Brno: Technické muzeum v Brně, 2011.
- SÝKOROVÁ, Vladimíra a kolektiv. *Malé máslovické muzeum másla. Pracovní listy pro děti se zrakovým postižením*. Málavice: Malé máslovické muzeum másla v Málavicích, 2002.
- ŠESTÁKOVÁ, Irena a LUPAČ, Pavel. *Budovy bez bariér. Návrhy a realizace*. Praha: Grada Publishing, 2010.
- VEČEROVÁ, Jitka. *Zahrady pro tělesně postižené*. Diplomová práce [online]. Lednice: Mendlova zemědělská a lesnická univerzita v Brně, zahradnická fakulta v Lednici, Ústav zahradní a krajinné architektury, 2006 [cit. 15. 6. 2013]. Dostupné z: <http://zahradysmyslu.euweb.cz/diplomka.html>.
- ZDAŘILOVÁ, Renata. *Bezbariérové užívání staveb. Metodika k vyhlášce č. 398/2009 Sb., o obecných technických požadavcích zabezpečujících bezbariérové užívání staveb*. Praha: Informační centrum ČKAIT, 2011.
- ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníková II*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2006.

Vybudování Památníku romského holocaustu u Hodonína (okres Blansko), výzva i riziko

Markéta Pánková, Michal Stehlík

materialy

Construction of the Roma Holocaust Memorial in Hodonín (district Blansko): challenge and risk

The phenomenon of the Roma Holocaust in the Czech Republic has often been discussed in recent years in connection with the sites linked with this tragedy. The article introduces a project for a Roma Holocaust Memorial in Hodonín u Kunštátu (district Blansko). This will not only commemorate the Roma Holocaust, but also the period after the war when the former Gypsy camp was used for the internment of Germans who had been expelled, but were too weak to leave Czechoslovakia. The same site was used as a work camp for political prisoners in the Communist era. The exhibition will present the camp as 1) a space for expulsion or exclusion from society, 2) a space for the manifestation of political power, and 3) a space for forgetting. The construction of the Memorial was commissioned by the National Pedagogical Museum and Library of J. A. Comenius. Its opening is expected in 2016/2017.

Keywords: Roma holocaust camp, totalitarian regime, 20th century historical memorial

Fenomén romského holocaustu se v kontextu českého veřejného prostoru v posledních letech velmi často diskutuje v souvislosti s osudy míst, která jsou v České republice bezprostředně s touto tragickou kapitolou spojena. Všeobecně známou se stala kauza vepřínu na území někdejšího tábora v Letech u Písku. Méně se již ovšem připomíná vlastní historie Letů. Deficit informací cítíme i u druhého cikánského tábora tentokrát na moravském území, v blízkosti obce Hodonín (okres Blansko), kde byli násilně soustředění moravští Romové v roce 1942. Teprve v posledních dvou letech se díky Národnímu pedagogickému muzeu a knihovně J. A. Komenského v Praze daří tuto „moravskou“ kapitolu otevřít a komplexně řešit. Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského (dále jen „NPMK“) je příspěvkovou organizací Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy (dále jen „MŠMT“) a je

tímto rezortem pověřeno realizovat celý projekt. Ten má za úkol postavit nový památník s expozicí s využitím jednoho zachovaného vězeňského baráku a částečně zachovaného baráku dozorců v areálu bývalého sběrného tábora v Hodoníně.

NPMK se na celostátní úrovni zabývá dějinami školství, učitelstva a vzdělanosti v návaznosti na odkaz J. A. Komenského v evropském kontextu. Protože má zkušenosti s řadou národních a mezinárodních výstavních projektů v dané oblasti, byl této instituci svěřen náročný, ale ojedinělý projekt, který vysoce ohodnotila i Rada Evropy. Na jaře 2014 bude v budově Rady Evropy ve Štrasburku realizována výstava NPMK prezentující budování památníku včetně historie a současnosti českého školství ve vztahu k romské menšině.

Vlastní projekt byl oficiálně nastartován už v roce 2009 přijetím materiálu *Návrh na změnu usnesení vlády ze dne 4. května*

PhDr. Markéta Pánková

Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského
pankova@npmk.cz

doc. PhDr. Michal Stehlík Ph.D.

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
michal.stehlik@ff.cuni.cz

2009 č. 589 k úpravě pietních míst v Letech u Písku a v Hodoníně u Kunštátu. V roce 2009 totiž vláda České republiky přijala usnesení ze dne 4. 5. 2009 č. 589 k úpravě pietních míst v Letech u Písku a v Hodoníně u Kunštátu. Z tohoto usnesení vyplynul pro MŠMT úkol, a to *Vybudování Mezinárodního vzdělávacího a konferenčního centra v areálu v Hodoníně u Kunštátu* s využitím vhodného existujícího subjektu nebo zřídit nový subjekt, který by tyto činnosti vykonával. Tento navržený projekt byl z různých hledisek neudržitelný. Proto MŠMT ve spolupráci s NPMK navrhlo vybudovat výše uvedený památník s expozicí.

Na začátku roku 2012 NPMK přijalo projektového manažera a v březnu 2012 převzalo od MŠMT areál bývalého tábora do své správy. Tak byly vytvořeny základní podmínky pro zahájení prací. Od samého počátku bylo cílem vybudovat památník v místě s neopakovatelným autentickým prostředím, které bude sloužit nejen jako stálá expozice, podrobně seznamující budoucí návštěvníky s historií hodonínského tábora, ale také bude vytvářet podmínky pro vznik pietního místa. Vedle toho se rovněž počítalo s využitím prostoru jako studijního a vzdělávacího místa pro odbornou veřejnost, stejně jako místa volnočasových aktivit dětí a studentů. Originálním přístupem v rámci přípravy budování, a to i s ohledem na citlivost tématu, bylo rozhodnuto, že do budování Památníku bude zapojena studentská obec. Z těchto důvodů NPMK vyhlásilo studentskou soutěž, jejímž tématem byl ideový návrh stavby Památníku s expozicí. Tato soutěž, byť byla časově pro organizátory i soutěžící náročná, se setkala se značným ohlasem jak u studentů, tak u pedagogů z Českého vysokého učení technického v Praze, Vysokého učení technického v Brně a Technické univerzity v Liberci.



Do soutěže se přihlásilo 95 studentů, z nichž nakonec 65 předložilo buď v týmech, nebo jednotlivě své práce. Výsledky soutěže byly vyhlášeny v červnu 2013 a vítězi bude umožněno se zapojit do provádění autorského dozoru při projektové přípravě a realizaci stavby v letech 2014–2016.

Samotná obsahová příprava ojedinelé expozice v Hodoníně, která byla zahájena NPMK již v roce 2012 ve spolupráci s předními českými odborníky na moderní dějiny, bude náročná nejen z důvodů, že některé kapitoly historie tohoto tábora nejsou dosud prozkoumány, ale také proto, že bude sledována jak vládou České republiky, tak odbornou i laickou veřejností, neboť, jak bylo řečeno, jde o nalezení nejvhodnější prezentace citlivých témat dějin 20. století. Z těchto důvodů odborní pracovníci NPMK rovněž vytvořili brožuru a samostatnou putovní výstavu o historii tohoto tábora, které mají za úkol informovat o plánovaném památníku. Zvláště u obyvatel a škol v okolí Hodonína u Kunštátu se putovní výstava setkává s velkým ohlaselem, neboť do té doby místní občané neměli dostatek informací o tom, co se připravuje v blízkosti jejich domovů.

Již během příprav úvodní ideje nového památníku – samotného libreta bylo nezbytné nahlédnout na tragické osudy celého prostoru v širším kontextu a vyrovnat se nejen s obdobím romského holocaustu, ale i s dalšími historickými

Obr. 1: Zrekonstruovaný barák, stav v srpnu 2012. Foto Petr Šolar, NPMK.

kapitolami. Prostor tábora v Hodoníně u Kunštátu je totiž jedinečným místem odrážejícím dějiny naší země zejména v letech 1940–1950. Jedná se tedy o desetiletí, jež bylo zasaženo nacistickou i komunistickou diktaturou a s nimi spojeným procesem vylučování konkrétních skupin obyvatel ze společnosti. Zároveň byl tento prostor logicky ovlivněn válečnými událostmi a pobytem armád. Pro charakter místa je jednoznačně zásadní kapitolou období tzv. cikánského tábora v letech 1942–1943, který by měl také logicky představovat jedno z nejsilnějších témat památníku. Jedná se o zcela mimořádnou historickou událost přímo navázanou svoji závažností a tragičností na tragédii holocaustu. Proces vyčleňování, respektive vědomého a systematického vylučování ze společnosti, představuje přitom nebezpečný moment nejen v historickém horizontu, ale i z hlediska aktuálního a budoucího stavu naší společnosti, zvláště pokud je motivován politicky, rasově či sociálně. Když nahlédneme do pouhého chronologického přehledu využití prostoru tábora v Hodoníně u Kunštátu, je zřejmá koncentrace hned několika silných historických témat.

Mezi srpnem 1940 a prosincem 1941 byl v Hodoníně u Kunštátu zřízen kárný pracovní tábor. Systém těchto táborů byl legislativně připravován již od období druhé republiky a měl podchytit především, tehdejší terminologií řečeno, osoby práce se štítící, kterým měla být omezena svoboda. Mezistupněm byl mezi lednem a srpnem 1942 zřízený tzv. sběrný tábor, na který navázala nejtemnější kapitola celého místa, a to cikánský tábor zřízený mezi srpnem 1942 a prosincem 1943. Obsazenost tábora byla přitom v tomto období na několikanásobku někdejší předpokládané kapacity. Bylo zde téměř 1300 vězňů – mužů, žen

i dětí. Ani po násilném odvezení romského obyvatelstva do táborů smrti, konkrétně do Osvětimi, dějiny tábora neskončily. V roce 1944 se „navrátil“ k režimu pracovní výchovného tábora, aby se stal nakrátko také výcvikovým střediskem pro příslušníky německého wehrmachtu. Armádní využití pokračovalo v roce 1945 přes rumunskou armádu až k pobytu Rudé armády, která zde zřídila lazaret. Vojenské dějiny vystřídal mezi prosincem 1945 a říjnem 1946 tábor pro Němce neschopné odsunu, z nichž část zde našla smrt. Ani ukončení válečného konfliktu nezastavilo využívání tábora pro násilnou koncentraci nepohodlných osob. Ten byl využíván v letech 1949 až 1950 jako tábor nucených prací pro domnělé či skutečné odpůrce komunistického režimu. Teprve s rokem 1950 končí tragické kapitoly jeho dějin. Míra smutné absurdity byla dovršena několika desetiletími využívání celého prostoru za účelem rekreace, především mládeže.

Tábor v Hodoníně u Kunštátu a jeho osudy, respektive jeho využití k různým mnohdy až protikladným účelům, reprezentuje v názorné podobě turbulence moderních dějin nejen české společnosti, ale obecně obyvatel žijících, či v určité chvíli pobývajících na území dnešních Čech a Moravy. Je třeba vyzdvihnout, že v průběhu času sloužil tábor jako 1) *prostor vyloučení*, 2) *prostor manifestace moci* a 3) *prostor zapomínání*.

1) Tábor – prostor *vyloučení* Romů, českých Němců, politických vězňů komunistické diktatury – byl místem dočasněho života těch, kteří byli vytrženi ze svého vlastního životního prostředí, z rodinných a společenských vazeb a dosavadních jistot. Přitom lze poukázat na skutečnost, že takovéto vylučování se

netýkalo jen osob zavřených či internovaných v tábore, ale postihovalo (přínejmenším v případě politických vězňů) i rodinné příslušníky. V rámci tohoto uvažování je možné se ptát, do jaké míry lze hovořit o pomyslných zdech tábora i kolem lidí vně jeho areálu, tj. imaginární zdi kolem rodinných příslušníků? A do jaké míry je vlastně tábor a jeho areál jen viditelnou špičkou ledovce nesvobodné společnosti, která jednoduše má „potřebu“ vylučovat, hledat viníky a uplatňovat kolektivní vinu atd. Jinými slovy – do jaké míry vlastně onen tábor hovoří skutečně o neviditelných bariérách a zdech v hlavách a představách dobové společnosti, včetně politických vůdců a elit. Přičemž důvodem vyloučení mohlo být „pouze“ to, že se člověk špatně narodil – s určitou barvou kůže, hovořící určitým jazykem (Němci), pocházející z jistého sociálního prostředí (internovaní v tábore nucených prací)... Kde jsou tedy hranice tábora? Jsou to jen fyzické bariéry a zdi, ostatný drát, nebo i bariéry v „našich“ hlavách postihující a vylučující i ty, kteří žijí mimo areál tábora?

2) Proces vyloučení ze společnosti z rasových, národních či politických důvodů je zároveň projevem *manifestace moci*. Ta se právě a nejen tím, že o vyloučení uvažuje, ale také, že k němu přistupuje v praxi, projevuje jak vůči postiženým, tak – zároveň – i vůči zbytku společnosti, ať už se jedná o sympatizanty, nebo pouze o „přihlížející“ většinu. Tábor, o němž se v okolí jistě vědělo, mohl sloužit jako symbol aktuálně panující moci, nejenom jako místo separace a vyloučení, ale i jako pomyslná hrozba vůči ostatním. Přitom je rovněž zajímavé připomenout momenty transportů a přesunů, které lze vnímat jako důkaz schopnosti diktatury nejen „nepohodlné“ a „nepřátelské“ jako takové označit, ale



i koncentrovat a manipulovat s nimi. To současně znamená, že moc nesedí někde „v centru“, v Praze, Brně, ve velkém městě, ale je takto reprezentována a přítomna i v regionech, je fyzicky vykonávána na de facto (vnitřní) periferii státu.

3) V konečné fázi pak tábor, respektive jeho prostor sloužící k rekreaci, můžeme chápat jako znak a projev *zapomínání*. Je sice otázkou, nakolik komunistická moc usilovala vědomě a cílevědomě o „zahlázení“ památky a vytěsnění paměti na původní účely tábora. Každopádně komunistický režim usiloval o asimilaci „cikánů“ státem řízenou politikou. Jakékoliv připomínání společné identity, kultury, historie Romů bylo nežádoucí. Nicméně již samotný fakt, že toto místo bylo nakonec určeno prakticky protikladnému účelu (místo vyloučení a práce, tj. místo postihu bylo transformováno na místo odpočinku a snad i formování mládeže v duchu socialistické morálky) hovoří o snaze zapomenout, nepřipomínat, nevracet se k původnímu významu místa, nezmiňovat ho a mlčet o něm. S tím se samozřejmě nabízí otázka související s naší současností, do jaké míry a proč si různé momenty z minulosti připomínat či naopak je „pouštět“ ze zřetel a nepřikládat jim význam.

Nový památník se stálou expozicí by měl představit osudy vylučovaných sku-

Obr. 2: Putovní výstava o Památníku uskutečněná v srpnu 2012, umístěná v rekonstruovaném vězeňském baráku. Foto Petr Šolar, NPMK.

pin a osob, a to ve čtyřech základních historických „příbězích“:

- 1) Kárný/sběrný tábor,
- 2) Cikánský tábor – nejsilnější kapitola,
- 3) Internace Němců,
- 4) Tábor nucených prací.

Ve třech drobných připomenutích by mělo být upozorněno i na další historické etapy zdejšího místa:

- 1) Přítomnost armád,
- 2) Dětské/rekreační tábory,
- 3) Osud dozorců / zaměstnanců tábora (téma směřující spíše k představení každodennosti života v táboře).

Nepůjde přitom o klasickou expoziční prezentaci, neboť ve středu pozornosti musí zůstat tábor jako takový a způsob jeho „používání“ v různých perspektivách. Z tohoto důvodu je nutné zapojit do celkového konceptu i exteriér. Samotný vstup by měl probíhat přes někdejší, částečně dochovaný, barák dozorců, který symbolicky odděluje světy na ten vnitřní a ten vnější. Následovat by měla návštěva expozice v novostavbě citlivě zasazené do prostoru celého tábora. Expoziční prostory budou propojeny s dalšími prostory pro diskuse, kulturní akce, studium. Dalším silným momentem má být již dnes zrekonstruovaný původní vězeňský barák, který připomene autenticitu života vězňů. Další baráky by měly být připomenuty půdo-

rysy někdejších staveb. V rámci expozice se předpokládá využití audiomateriálů, vzpomínek a dalších dobových dokumentů. Citlivým místem celého projektu je pak jistě nasměrování návštěvníka k pietní vzpomínce na místě hromadného hrobu v blízkosti tábora, v areálu Žalov, který je v péči Muzea romské kultury v Brně. Celek by měl tak nejen kvalitně informovat o historických událostech, ale také emotivně připomenout zasazení člověka do společnosti a nebezpečí jeho vyčleňování.

Předpokládané otevření památníku s expozicí je nasměrováno na rok 2016/17, přičemž do celého procesu příprav se bezesporu zapojí množství dalších institucí, primárně Muzeum romské kultury, které navazuje na práci Svazu Cikánů-Romů a zejména Národní archiv. Důležité bude propojení s dalšími podobnými památníky v gesci Ministerstva kultury České republiky. Nikoliv nedůležitým momentem bude samotný způsob provozu, který by měl umět přitáhnout návštěvníky, zejména, samozřejmě, z řad školní mládeže. Budování Památníku nejen romského holocaustu v Hodoníně, okres Blansko je tak na jedné straně jistě velkou výzvou a mimořádnou příležitostí, na straně druhé jde jistě v rámci citlivosti tématu o projekt s množstvím rizik, jak se postavit k připomenutí takto pohnutých dějin, navíc v autentickém prostoru tábora.

Muzea a kulturní identita – či kulturní identita?

Josef Kandert

Museums and cultural identity – whose identity?

From the late Middle Ages and the beginning of modern times (15th and 16th Centuries) we are able to follow in Europe the role of museums and galleries as tools used for the constructing of a social identity for individuals and groups. One can speak about the identity of collectors and lovers of the art; the identity of noble families proclaiming their ancient origin; the identity of rulers and office-holders legitimizing themselves as rulers; the identity of scientists and their scientific domains. During the 19th century the concept of national identity developed strongly. The role of ethnological and historical museums has been crucial in all these cases.

Keywords: Cultural Identity, Museums, Galleries, Europe

Zvolil jsem tento název proto, abych se pokusil upřesnit pojmenování celého mezinárodního workshopu: „Museum a kulturní identita – Museum and Cultural Identity“.¹ Ovšem jaká kulturní identita je zde míněna? Existuje přece celá řada kulturních identit a tedy, ke které z nich máme vztahovat muzea?

Kulturní identita, jak já rozumím tomuto pojmu, je souborem znaků, jejichž pomocí vyjadřuje jedinec, jako člen kulturní či společenské skupiny sounáležitost s touto skupinou. Je to soubor idejí, hodnot a představ, které jsou výrazem integrovanosti (zapojení) jedince do určité skupiny jako jejího člena. Kulturní identita je konstruována členy skupiny a ti se podílejí na jejím udržování, obnovování a přetrvávání. Každý člověk, jako tvor společenský, má celou řadu kulturních identit, odpovídajících kulturním identitám sociálních skupin, jejichž je členem. Kulturní identita je tedy vázána na určitou společenskou či kulturní skupinu a odtud vychází i otázka uvedená v názvu článku, k jaké kulturní identitě máme muzea vztahovat?

Muzea jsou prastarými institucemi, jejichž dějiny začínají pravděpodobně již

ve II. tisíciletí před našim letopočtem. Máme zprávu o sbírce starožitností, která tehdy existovala v hlavním městě babylonské říše. S trochou fantazie ji můžeme považovat za jakési pra-muzeum.² Po smrti Alexandra Velikého (356–323 před našim letopočtem) založil jeho nevlastní bratr Ptolemaios I. Sótér (367–283 před našim letopočtem), jeden z Alexandrových velitelů, nejen vlastní říši na severoafrickém území, ale ve svém hlavním městě – Alexandrii – zřídil centrum vzdělanosti, které zasvětil múzám. Středisko zahrnovalo přednáškový prostor (sál?), obětiště, jídelnu, zahradu, astronomickou observatoř, obytné prostory, knihovnu a také sbírky jak přírodovědné, tak i kulturní. Odtud i dnešní označení podobných institucí, to jest muzeí čili domů múz, která by tedy v antickém slova smyslu měla sloužit k rozvoji a ochraně lidských dovedností na poli umění, hudby a vědy.

Koncepce muzea nebyla ovšem myšlenkou Ptolemaia I., ale řeckého učence a Aristotelova žáka Demetria Falerského (350–280 před našim letopočtem). Stejně jako jeho učitel zastával i Demetrius názor, že znalosti či vědomosti musí mít základ v přímém pozorování přírody.

1 Příspěvek je upravenou verzí přednášky, která zazněla na mezinárodním workshopu *Muzeum a kulturní identita*, který se konal v rámci mezinárodního projektu RIME (Réseau international de musées d'ethnographie, International Network of Ethnography Museums) konaném v Nové budově Národního muzea, 8. až 10. října 2012.

2 Je ovšem otázka zdali byla tato sbírka přístupná širší skupině možných návštěvníků, anebo jen sloužila zálibám nějakého jedince – v tomto případě sestry vládců (?). V takovém případě bychom ji za pra-muzeum považovat nemohli.

Prof. PhDr. Josef Kandert, CSc.
Univerzita Karlova
Fakulta sociálních věd
kandert@fsv.cuni.cz

eseje

Vědecká teorie musí odpovídat zjištěným (pozorovaným) jevům (faktům) a člověk se při formulování závěrů musí řídit principy logiky.

Příkladů starověkého sběratelství a quasi-muzejnictví známe daleko více a to nejen z Evropy. Klasickou zemí, v níž kvetlo sběratelství starožitností již ve starověku, byla Čína. Co ovšem nevíme je, jak starověké soukromé sbírky umění a starožitností souvisely s problematikou kulturní identity. O institucích, které bychom z našeho dnešního hlediska označovali jako „muzea“, víme málo, vlastně jen to že existovaly. O podobách kulturních identit nositelů a tvůrců starověkých kultur se můžeme jen dohadovat. Do kategorie quasi-muzeí či institucionálních sbírek, a to na rozdíl od sbírek ryze soukromých, můžeme počítat i chrámové poklady, jejichž existence je doložena na většině kontinentů. Na pevnější půdě se dostáváme až v novověku anebo na přelomu středověku a novověku, tedy od konce 15. století a počátku 16. století. Zhruba od této doby můžeme, byť někdy s trochou fantazie, sledovat roli muzeí a proto-muzeí při tvorbě kulturní a společenské identity jak jedinců, tak skupin obyvatel té, které země.

Muzea jsou především skladišti³ trojrozměrných kulturních předmětů (jevů). Vznešeněji je možné také hovořit o archivech trojrozměrných kulturních jevů, které jsou nosiči informací. Proto již svou podstatou představují ideální základnu pro konstruování kulturních identit nejrozličnějších společenských a kulturních skupin. Viditelná či zpřístupněná část sbírek vyjadřuje v symbolické rovině kulturní identitu svého majitele, tvůrce výstavy. Pomocí vystavených či veřejnosti⁴ zpřístupněných předmětů vytváří majitel či tvůrce sbírky svůj obraz jako

obraz člověka kulturního a současně se snaží souznít či ovlivnit kulturní identitu návštěvníka. Pochopitelně i sbírky uložené v depozitářích (skladištích), vyjadřují anebo mohou vyjadřovat kulturní identitu svého tvůrce, ovšem jsou pro veřejnost „němé“. Vlastně jen ta část sbírek, na kterou mohou reagovat návštěvníci, diváci či badatelé, a kterou pracovníci muzea, majitelé sbírek a muzeí i galerií, či soukromí sběratelé nějakým způsobem představují veřejnosti (všem) je základnou pro konstruování a vytváření nějaké kulturní a společenské identity. Může to být kulturní a společenská identita jedince, například majitele sbírky, kurátora, který předměty vystavil a nějakým způsobem traktuje, anebo kulturní a společenská identita skupiny, například vědecké komunity určitého oboru, lokální komunity, etnické či národní komunity a mnoha dalších.

Jak již bylo řečeno, můžeme od konce 15. a začátku 16. století pozorovat postupný vývoj role zpřístupněných soukromých sbírek a nejprve zvolna se rozvíjejících muzeí a galerií (státních, národních, místních) při prezentaci a formování kulturních identit společenských skupin v Evropě. V počátcích tohoto procesu to byly reprezentace kulturní identity majitele sbírky, kterou sdílel se svými přáteli a návštěvníky.

Byla to kulturní identita sběratele a milovníka umění, zdůrazňující jeho estetické, znalostní a případně i majetkové charakteristiky. Týkala se skupin aristokracie, panovnických rodin a případně i bohatých měšťanů. Zprávy o takovýchto sbírkách, zpřístupněných jen privilegovaným známým a přátelům se dochovaly již z počátku novověku, kdy nás o nich informují pozůstalostní soupisy, závěti i poměrně vzácné, publikované

3 Při tomto zjednodušení jsem si plně vědom specializace i oborové šíře současných muzeí, které ve svých sbírkách mají i fonotéky, filmotéky či jiné sbírky nosičů informací.

4 Veřejnost chápu jako jakoukoliv množinu diváků či návštěvníků, jimž je umožněno shlédnout a posoudit vystavené předměty.

katalogy. Podobu těchto „výstavních prostor“ nám dochovaly i dobové obrazy. Namátkou je možné uvést medicínskou sbírku z 16. století, sbírku vévody Albrechta bavorského, sbírku kardinála Richelieu ze 17. století, sbírku Johna Tradescanta, jejíž katalog „*Musea Tradescantium*“ z roku 1656 se dochoval,⁵ stejně jako katalog sbírky bankéřské rodiny Wieckmannů z Ulmu.⁶

Můžeme také uvažovat o identitě „urozených vládců přírody i lidí“, která byla založena na přesvědčení, že jen člověk vědoucí může vládnout či ovládat jak lidi, tak země a přírodu. Dodnes se některé takové sbírky dochovaly jako tzv. kabinetů kuriozit. Ve střední Evropě snad k nejznámějším patřila sbírka císaře Rudolfa II. na Pražském hradě.⁷ Podobné sbírky však známe i z Dánska, Anglie a dalších evropských zemí.

Můžeme také vysledovat konstruování kulturní či společenské identity panovníckých a šlechtických rodin, která zdůrazňovala jejich stáří a vznešenost, a to jak ve vztahu k „neurozeným“, tak i ve vzájemných vztazích aristokratických a panovníckých rodin. Původně to byly galerie portrétů, z nichž asi k nejstarším patřilo *Museum Jovianum* (16. století). Podle zpráv z roku 1520 v něm bylo nashromážděno asi dvě stě osmdesát portrétů rozdělených do čtyř kategorií. Byly tu portréty politických osobností, umělců, básníků a vědců. Do dnešních dob jsou dokladem takových snah státní i soukromé galerie portrétů; je možné uvést například *National Portrait Gallery* v Londýně,⁸ *Scottish National Portrait Gallery* v Edinburhu⁹ a další podobně zaměřené galerie na evropském kontinentě, ve Spojených státech¹⁰ či v Austrálii.¹¹ Je docela zajímavé, že v Čechách žádná taková státní galerie ne-

existuje.¹² Soubory portrétů, obvykle rodinných a případně „státních“ (příslušníků habsburské dynastie)¹³ najdeme vystavené jako součást mobiliárních fondů na zpřístupněných hradech a zámcích, ale ne v muzeích.¹⁴ I ve stálých expozicích našich galerií tvoří portréty jen malé procento vystavených děl. Snad jedinou výjimkou je Národní muzeum, kde najdeme vystavené sochy „velikánů“ českého kulturního a tedy i politického a společenského dění. Všechny tyto sochy ovšem vznikly až v posledních sto padesáti letech. Český nacionalismus staršího období patrně podobnou personifikaci nevyžadoval (nepotřeboval) anebo nepovažoval skupiny obyvatelstva (aristokracii), vlastníci rodové portréty, za součást českého národa. Národnímu muzeu je ale třeba přiznat, že již nejméně jedno století systematicky buduje i národní portrétní galerii, zahrnující malby, kresby a grafiku. Tato sbírka zatím nebyla zveřejněna, s výjimkou vystavení několika málo ukázek, a tak se o ní skoro neví.¹⁵ V 18. století a zejména v 19. století, s nástupem státních a národních muzeí se proměňuje i role zpřístupněných sbírek. Prezentaci nashromážděných sbírek totiž začínají určovat specialisté z tehdy vznikajících společensko-vědných a přírodovědných oborů. Vznikají tak výstavy či prezentace vyjadřující kulturní identitu příslušníků oborových skupin, národních skupin a případně i celé evropské civilizace jako kulturní skupiny. Tento vývoj je pochopitelně pozvolný. Souvisí s otevíráním sbírek veřejnosti od 17. až do 19. století. Tak například roku 1660 se otevřelo veřejnosti kodaňské (královské) muzeum, kde byla od roku 1772 zavedena i pravidelná průvodcovská služba pro návštěvníky. O šedesát let později bylo

5 MACGREGOR, Arthur. (ed.). *Tradescant's rarities. Essays on the foundation of the Ashmolean Museum 1683 with a catalogue of the surviving early collections.* Oxford: Clarendon Press 1983.

6 Katalog „*Exoticophylacium Weickmannianum*“ byl publikován v roce 1659. Nyní je tento katalog umístěn on-line na portálu EUROPEANA [cit. 2013-04-02]. Dostupný z [www: <http://www.europeana.eu/portal/reco rd/09428/BE9AF1511E043CEEDE DCF88AB7E7BA8DD3E5B11.html>](http://www.europeana.eu/portal/reco rd/09428/BE9AF1511E043CEEDE DCF88AB7E7BA8DD3E5B11.html). Někteří badatelé přičítají autorství katalogu Christophu Weickmannovi, který byl majitelem sbírky a financoval i vydání katalogu.

7 Viz například: KONEČNÝ, Lubomír, BUKOVINSKÁ, Beket a MUCHKA Ivan. (eds.). *Rudolf II, Prague and the World.* Praha: Artefactum 1998.

8 *National Portrait Gallery.*

9 *Scottish National Portrait Gallery.*

10 *National Portrait Gallery – Smithsonian Institution Washington.*

11 *National Portrait Gallery, Canberra.*

12 V jiných zemích bývalého Rakouska-Uherska, tedy v Polsku, Maďarsku či Rakousku je ale najdeme.

13 Portrétní galerie členů vládnoucí dynastie byly vyjádřením politické identity s císařskou rodinou v dobách pruskorakouských válek 18. století.

14 Je třeba zmínit alespoň jednu soukromou sbírku portrétů, tedy Lobkowiczskou galerii existující od 16. století, dnes vystavenou v Lobkowiczském paláci na Pražském hradě a v prostorách zámku v Nelahozevsi. I tato sbírka však spadá do řady tzv. hrado-zámeckých portrétních galerií, i když jsou Lobkowiczské sbírky, v důsledku událostí let 1948-1989, v současné době vyprofilovány jako Rodové Lobkowiczské muzeum, viz PISANO, Sandra. (ed.). *The Lobkowicz Collections.* London: Scala Publishers, Ltd., 2007.

15 Jednou z výjimek je publikace SRŠEŇ, Lubomír a TRMALOVÁ,

Olga. Malované miniaturní portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea. Praha: Národní muzeum, 2005. Na sklonku roku 2013 ji doplnila další publikace představující poprvé souborně drobné portréty ze sbírek Národního muzea, oddělení starších českých dějin. Viz SRŠEŇ, Lubomír. Malované drobné portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea. Praha: Národní muzeum - Lika klub, 2013.

16 ŠÍMA, Zdislav. *Astronomie a Klementinum*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2006.

17 Archiv Národního muzea, kartón XII-N/3/86. *Seznam Václava Hanky předmětů „Aus dem sogenannten Museum Mathematicum des kön. ständischen technischen Lehrinstituts“ z roku 1832.*

18 *Museum of Archaeology and Anthropology – University of Cambridge.*

19 *Kunsthistorisches Museum Wien, Naturhistorisches Museum Wien.*

otevřeno v Praze, dnes úplně zapomenuté, Matematické muzeum. Jeho sbírky byly zpřístupněny v pražském Klementinu roku 1722. Další osudy Matematického muzea byly spojeny s osudy jezuitského řádu.¹⁶ Část jeho sbírek posléze vplynula do vznikajících sbírek Vlastenského muzea.¹⁷ Roku 1759 byly zpřístupněny sbírky Britského muzea v Londýně. V roce 1793 se veřejnosti otevřely sbírky muzea v Louvre, což bylo patrně první zpřístupněné generální muzeum na světě.

Správci a kurátoři sbírek mohli nyní prostřednictvím svých výstav vyjadřovat kulturní identitu vlastní, například oborové skupiny, a předestřít ji tak i návštěvníkům. Klasickým příkladem byly expozice vystavené na přísně srovnávacím hledisku. Muzea první poloviny 19. století byla základnou pro rozvoj řady vědních oborů a jejich metodologie. Formy muzejních prezentací, tedy způsoby uspořádání vystavených sbírek byly podrobovány kritice i diskusi laické i odborné veřejnosti. Tak například na základě muzejních sbírek byla stanovena archeologická metoda datace, jejímž autorem byl dánský badatel Christian Jurgensen Tomsen. Na základě analýzy kamenných nástrojů vytvořil periodizaci pravěku, když ho rozdělil na období paleolitu, mezolitu a neolitu. Roku 1819 zpřístupnil archeologické sbírky, které roztřídil podle použité suroviny. Dějiny začínaly kamennými nástroji, pokračovaly bronzovými a vyústily ve třetí období následující po vynálezu železa. Toto periodizační schéma publikoval roku 1836. Přijaté bylo ale daleko později a to zásluhou britského badatele Johna Lubocka. Totéž platí i pro přírodní vědy. Konečně dnešní Národní muzeum bylo založeno přírodovědci. Jeho první sbírky také byly přírodovědecké. Dnes

jedním z mála pamětníků této éry je antropologické muzeum v Cambridgi.¹⁸

Muzea přispěla nejen k tvorbě či konstruování kulturní a společenské identity oborových skupin. V průběhu 19. století, v případě vystavovaných „exotických“ či mimoevropských sbírek umístěných ve srovnávacích řadách, výrazně přispívala i k podpoře kulturní identity „vyspělé euroamerické civilizace“. Porovnání „primitivních“ předmětů od „divochů a barbarů“ s technicky vyspělými předměty evropské či severoamerické proveniencí nejen potvrzovalo identitu příslušníků vyspělé civilizace věku „oceli a páry“, ale bylo i zdůvodněním nadřazenosti evropské civilizace, která byla „vývojově“ dále než kultury a civilizace na jiných světadílech. Klasickými příklady byla muzea etnografická či umělecko-historická, případně technická, v nichž se skoro vždy uplatňovalo srovnávací hledisko. Do dnešních dnů se podobné srovnávací řady většinou nedochovaly, a pokud ano, tak je najdeme spíše v bočních sálkách některých velkých muzeí.¹⁹

V průběhu 19. století pak hrála muzea důležitou roli i při utváření a upevňování kulturních a společenských identit jednotlivých evropských národů. Zde sehrála důležitou roli především historická a etnografická muzea. Ve svých expozicích představovala divákům a návštěvníkům, příslušníkům vlastního národa, idealizovaný obraz národní kultury a národní společnosti. V rámci ideje národního státu byla v dobových výstavách a expozicích potlačována a zamlčována existence kultur menšinových etnik. Jako příklad může posloužit stále citovaná pražská Národopisná výstava z roku 1895, která byla symbolickým vyvrcholením nacionalistických snah

českých vlastenců, v mnoha případech budovatelů a tvůrců malých, krajových muzeí. V jistém slova smyslu je vzpomínkou či moderní variantou tohoto přístupu současný Musaion Národního muzea, tedy stálá expozice, sice velmi krásná, ale idealizující českou lidovou kulturu 19. a začátku 20. století.

Od druhé poloviny 20. století se v Evropě nacionalistická role etnografických i historických muzeí pomalu vytrácela a to díky kritické reflexi šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Naopak v zámoří – na americkém kontinentu, v Africe i v Asii – hrají dodnes muzea důležitou roli při konstruování a udržování národní či etnické identity. Příkladem může být hrdost Mexičanů na Národní antropologické muzeum, které se stalo poutním místem spolu s dalšími s archeologickými nalezišti a muzei ve spolkových státech mexické federace. Stejně výsadní postavení mají i další muzea v Latinské Americe. Z vlastní zkušenosti mohu totéž říci o Nigerian National Museum v Lagose (Nigérie). Ve Spojených státech amerických jsou některé etnografické muzejní expozice, zobrazující život indiánských kmenů v 19. století, zpřítomněny figurínami, které mají portrétní rysy současných, místních příslušníků „Prvního národa“.

Druhá polovina 20. století přinesla zpochybnění role evropských muzeí pro tvorbu a udržování kulturních identit a to zejména v případě společenských oborů. Pokud vím, tak to neplatí pro přírodovědecké obory. Etnografie, historie a další společenské obory byly výrazně zasaženy proudem postmoderního myšlení a tedy i postmoderního chápání celé řady problémů. Postmodernismus přinesl v historických a sociálních vědách na straně jedné některá metodo-

logická vylepšení analýzy a interpretace dat, například položením důrazu na jejich důkladné kritické zhodnocení a na kritické sebehodnocení samotného badatele. Na druhé straně jeho negativním důsledkem byl přehnaný hyperkriticismus, příklon k výraznému subjektivismu a odmítání jakýchkoliv zobecňujících závěrů. Správné uplatnění postmoderního přístupu není ovšem jednoduché a vyžaduje důkladnou analýzu celého zkoumaného problému. V opačném případě vede k nesrozumitelným zjednodušením. Docela dobrým příkladem může být nedávná výstava „Fetiš modernity“, kterou bylo možné zhlédnout v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur.²⁰ Její tvůrci v ní veřejnosti představili kulturní identitu sebezpytujícího Evropana, litujícího činy minulých generací. Problém vztahu Evropanů k zámořským národům ale zjednodušili jen na několik témat,²¹ které zůstaly nevysvětleny.²² Výsledkem byla barvitá mozaika složená z krásných předmětů a obrazů, ovšem nezasevěným návštěvníkům skoro nic neříkající. Hned je třeba dodat, že většina výstav prezentujících vědecké výzkumy je zdařilá a srozumitelná. Abych neopouštěl budovu Národního muzea, uvedu nedávnou výstavu věnovanou dějinám samostřílů – kuší.²³

I když v některých oborech je postmodernismus stále živým a užívaným pohledem na lidské společenské a kulturní chování, v jiných již patří k překonaným paradigmatům.

Druhou variantou jsou výstavy osvětové. Je pravdou, že bývají ekonomicky úspěšné, ale ve svých důsledcích mohou posunout roli muzeí k estrádním institucím. Je tedy na muzejních pracovnících, aby nalézali správnou míru (poměr) mezi osvětou a vědou.

20 Putovní evropská výstava je výsledkem mezinárodního projektu, na kterém spolupracovala řada evropských muzeí. Poté, co ji shlédli návštěvníci v Tervuren u Bruselu a v Madridu, měla 20. června 2012 vernisáž v Praze. Od listopadu téhož roku, až do března 2013 byla k vidění ve Vídni. Výstavu doprovází anglický katalog stejného jména, viz BOUTTIAUX Anne-Marie Bouttiaux, SEIDERER Anna a VECCHIO, Noemi. *Fetish modernity*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2011. Na pražském mezinárodním workshopu „Muzeum a kulturní identita – Museum and Cultural Identity“ (8. až 10. října 2012) se diskutovalo i o zaměření a dopadu této výstavy na laickou a odbornou veřejnost.

21 Kolonialismus, globalizace, rasismus, reakce zámořských národů na vnější kulturní vlivy a další.

22 Vystavené předměty byly doprovázeny texty na panelech i bohatou fotografickou i filmovou dokumentací.

23 *Arma diaboli* (Nová budova Národního muzea, 23. 2. 2012 až 30. 6. 2012). Výstava představila dosud prakticky neznámou sbírku kuší Národního muzea, doplněnou o výběr vzácných zbraní a zbroje, včetně unikátních středověkých pavéz.

Jakou cestou by se tedy měla vydat etnografická a historická muzea, aby přispívala k tvorbě některé z kulturních identit současných skupin v Evropě?

Především je třeba, aby si kurátoři sbírek a obecně autoři libret a scénářů uvědomovali, že zpracováním určeného problému či tématu, který představují veřejnosti s pomocí dokumentace dvou- a trojrozměrných a trojrozměrných předmětů (jevů) vyjadřují některou ze svých kulturních identit (oborovou, etnickou či jinou). Ve výsledku tak působí na některou z kulturních identit návštěvníků. U vědomí této skutečnosti či tohoto důsledku by bylo dobré vrátit se k vlastním vědním oborům, etnografii a historii a výstavy zaměřit na problémy zkoumané v současnosti a přispět tak znovu k upevnění identity muzeí jako vědeckých institucí, které ve správném poměru působí na veřejnost jak svými výzkumy, tak svou pedagogickou (osvětovou) činností. Jednoduše starat se o upevnování kulturní identity muzejní návštěvnické obce, identity skupiny či skupin občanů vzdělávajících se jak na oborové, tak universální rovině.

Prameny

Archiv Národního muzea, kartón XII-N/3/86. Seznam Václava Hanky předmětů „Aus dem sogenannten Museum Mathematicum des kön. ständischen technischen Lehrinstituts“ z roku 1832.

Literatura

BOUTTIAUX Anne-Marie Bouttiaux, SEIDERER Anna a VECCHIO, Noemi. *Fetish modernity*. Tervuren: Royal Museum for Central-Africa, 2011.

KONEČNÝ, Lubomír, BUKOVINSKÁ, Beket a MUCHKA Ivan. (eds.). *Rudolf II, Prague and the World*. Praha: Artefactum 1998.

MACGREGOR, Arthur. (ed.). *Trades-cant's rarities. Essays on the foundation of the Ashmolean Museum 1683 with a catalogue of the surviving early collections*. Oxford: Clarendon Press 1983.

PISANO, Sandra. (ed.). *The Lobkowitz Collections*. London: Scala Publishers, Ltd., 2007.

SRŠEŇ, Lubomír. *Malované drobné portréty*. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea. Praha: Národní muzeum – Lika klub, 2013.

SRŠEŇ, Lubomír a TRMALOVÁ, Olga. *Malované miniaturní portréty. Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha: Národní muzeum, 2005.

ŠÍMA, Zdislav. *Astronomie a Klementinum*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2006.

Múzeum a historické vedy

Otakar Kirsch

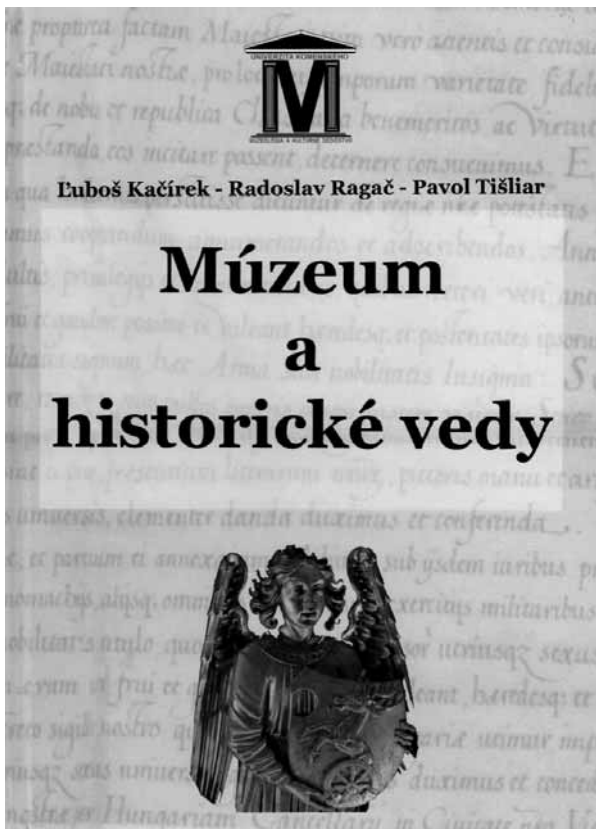
Kačírek, Ľuboš – Ragač, Radoslav – Tišliar, Pavol: *Múzeum a historické vedy*. Krakov: *Spolok Slovákov v Poľsku*, 2013, 285 s. ISBN 978-83-7490-585-5.

V nedávné době vyšly v České republice dvě publikace, jejichž ambicí bylo seznámit jak odbornou, tak i laickou veřejnost s problematikou muzeologie (*Vademecum muzeologie*, Opava 2012) a muzejní praxe (*Úvod do muzejní praxe: učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha 2010). Podobné aktivity lze v současnosti vysledovat také v některých dalších evropských zemích včetně sousedního Slovenska. Právě zde, především díky péči zaměstnanců Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, vznikla učebnice s názvem *Múzeum a historické vedy*, která tematicky a obsahově propojuje muzeální fenomén s poznávací intencí pomocných věd historických. Její vznik je třeba dát do souvislosti s profilací tamního bakalářského studijního programu oboru „Muzeológia a kultúrne dedičstvo“, jež směřuje k výchově a vzdělávání budoucích kurátorů historických sbírek. Je logické, že při budoucím zaměření absolventů je zapotřebí alespoň základních znalostí těchto disciplín, a to jak při práci se sbírkovými předměty, tak i v rámci samotného historického výzkumu. Cílem autorského kolektivu ve složení Ľuboš Kačírek, Pavol Tišliar a Radoslav Ragač (pracovník Slovenského národného archivu v Bratislave) tak sice bylo vytvoření textu, jež by primárně sloužil pro potřeby kurzu „Pomocné vedy historické pre muzeológov“, zároveň ale chtěli tvůrci oslovit posluchače dalších příbuzných oborů (dějiny umění, etnologie), kteří by jeho prostřednictvím získali obecný přehled v otázkách pomocných věd historických i muzeologie.

Obsah učebnice je možné rozdělit do dvou tematicky odlišných celků – *Úvodu do muzeologie* (Kačírek) a obsáhlejšího souboru pojednávajícího o příslušných historických vědách (Ragač, Tišliar). Muzeologicky zaměřené pasáže svou strukturou do značné míry vycházejí z v České republice dobře známé a populární *Príručky všeobecnej muzeológie* rakouského muzeologa Friedricha Waidachra (historická muzeologie, teoretická muzeologie a aplikovaná muzeologie) a postupně čtenáři v krátkosti nastiňují řadu zásadních otázek oboru. Nejprve se jejich autor věnuje postavení muzeologie v systému věd, aby se vzápětí pokusil vymezit některé klíčové pojmy (muzeologie, muzealita, muzealizace) a témata (muzeologie v současnosti, její vztah ke kulturnímu dědictví, tzv. specializované muzeologie atd.). Problematika historické muzeologie je po stanovení předmětu jejího zájmu představena v podobě ukázek periodizace vývoje muzeálního fenoménu (Waidacher, Stránský), na něž navazuje pro naše prostředí informačně velmi zajímavá část přehledně shrnující základní události a vývojové trendy z dějin slovenského muzejnictví. V podkapitole věnované teoretické muzeologii je pak charakterizován muzealizační proces v jeho třech základních fázích (selektce, teaurace, muzejní komunikace), aby na jeho průběhu Ľuboš Kačírek vysvětlil další zásadní muzeologické termíny, jakými jsou například sbírkový předmět, aktivní a pasivní selektce, primární a sekundární dokumentace či ostenze. Závěrečná část s názvem *Aplikovaná muzeológia* podává informace o suboborech a technikách, jež jsou potřebné k realizaci mu-

recenze

Mgr. Otakar Kirsch, Ph.D.
Masarykova univerzita,
Filozofická fakulta, Ústav
archeologie a muzeologie
O.Kirsch@seznam.cz



*Múzeum a historické vedy.
Reprofoto: Jan Dolák*

zeálního přístupu ke skutečnosti, a využívají k tomu poznatky řady dalších disciplín (muzejní management a marketing, muzejní konzervace, muzejní výstavnictví, muzejní dokumentace, muzejní architektura). Obsah poslední podkapitoly tvoří i představení několika definic pojmu

muzeum spolu s typologií muzejních institucí.

Druhá část učebnice se již věnuje otázkám spojeným s jednotlivými pomocnými vědami historickými. Tvoří ji celkem 10 kapitol – diplomatika, paleografie (spolu s epigrafikou a kodikologií), heraldika, sfragistika, vexilologie, chronologie, genealogie, historická metrologie, numizmatika a faleristika. Jejich struktura je vždy zhruba stejná. Postupně jsou v nich vymezeny kompetence příslušných disciplín, představeny jejich metody práce a užívaná terminologie. Následuje stručný přehled vývoje oboru spolu s přiblížením jeho programové náplně. I když je řada informací zasazena do kontextu uherských dějin, což z publikace mimo jiné činí poměrně zajímavý srovnávací materiál, vzhledem ke dlouholeté společné historii obou národů v ní lze nalézt také četné zmínky týkající se českých zemí.

Učebnice *Múzeum a historické vedy* splňuje všechny cíle nastíněné autory již v jejím úvodu. Tvoří jeden z vůbec prvních pokusů výrazněji skloubit problematiku muzeologie a pomocných věd

historických pro účely vysokoškolské výuky. Zároveň dodržuje základní zásady učebního textu. Informace jsou v ní metodicky a přehledně uspořádány, aniž by autoři rezignovali na odbornou úroveň textu. Za jistý nedostatek je naopak možné považovat poměrně malé množství informačních zdrojů v pasážích věnovaných muzeologii, jejichž výběr se z velké většiny omezil na publikace v češtině a slovenštině (Friedrich Waidacher, Zbyněk Zbyslav Stránský, Josef Beneš). Publikaci *Múzeum a historické vedy* tak lze doporučit nejen pro potřeby studentů muzeologie a příbuzných oborů, ale také pro odbornou veřejnost včetně muzejních pracovníků, kteří ji mohou využít zejména jako příručku pro rychlé vyhledání určitého typu dat. Pro české muzeology a muzejní zaměstnance se pak v neposlední řadě může stát zajímavým nahlédnutím do struktury a obsahu výuky bratislavské muzeologie s možností srovnat aktuální stav oboru v České republice a v zahraničí.