

Obsah

Contents

2	Editorial
3	<i>tematické studie</i>
3	Parlament a parlamentarismus ve sbírkách Národního muzea* <i>Ondřej Štěpánek</i>
14	Stálá expozice Českého muzea hudby – minulost, přítomnost a nové perspektivy* <i>Tereza Žůrková</i>
30	Rané písně Antonína Dvořáka: literární předlohy, rukopisné fragmenty, nakladatelé* <i>Veronika Vejvodová</i>
39	Poprvé na scéně. K premiéře Dvořákovy Rusalky v Národním divadle v roce 1901* <i>Veronika Vejvodová</i>
52	Divadelní fotografie a jejich autoři ve sbírce Národního muzea: Josef Heinrich a Čestmír Jírů – neznámí či zapomenutí?*
65	Divadelní tisky, almanachy a další periodické i neperiodické prameny jako zdroj pro heuristické bádání v teatrologii: Zpráva o této sbírkotvorné činnosti Divadelního oddělení Národního muzea* <i>Libor Vodička</i>
77	Badatelsky orientovaná výuka jako směr edukační strategie v expozici Dějiny 20. století v Národním muzeu* <i>Eliška Pekárková, Johana Stejskalová</i>
84	„Zapojíte se do diskuze?“ Uvažování o muzeích na stránkách českých muzejních periodik (1989–2021)* <i>Michal Kurz</i>
93	<i>diskuse</i>
93	Malá muzea a akademické prostředí – poddaný služebník a přehlíživý feudál, anebo vztah s potenciálem plodného partnerství?*
98	<i>semináře a konference</i>
98	Konference MCFMI 2022 – Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby, Praha 12. 10. – 13. 10. 2022 (Očima kurátora sbírky uměleckého řemesla Muzea města Ústí nad Labem.) <i>Jiří Belis</i>
105	<i>zprávy</i>
105	Zpráva o výstavě Nový světový pořádek <i>Matěj Moravanský</i>
108	<i>abstrakty publikovaných článků v němčině</i>

*recenzované příspěvky

2	Editorial
3	<i>thematic studies</i>
3	Parliament and Parliamentarism in the Collections of the National Museum <i>Ondřej Štěpánek</i>
14	Permanent Exhibition of the Czech Museum of Music – Past, Present and New Perspectives* <i>Tereza Žůrková</i>
30	Antonín Dvořák's Early Songs: Literary Models, Manuscript Fragments, Publishers* <i>Veronika Vejvodová</i>
39	First Time on Stage. Premiere of Dvořák's Rusalka at the National Theater in 1901* <i>Veronika Vejvodová</i>
52	Theater Photographs and their Authors in the Collection of the National Museum. Josef Heinrich and Čestmír Jírů - Unknown or Forgotten? *
65	Theater Prints, Almanacs and Other Periodical and Non-periodical Sources as a Resource for Heuristic Research in Theaterology: A Report on This Collection-building Activity of the Theater Department of the National Museum* <i>Libor Vodička</i>
77	Inquiry-based Learning as an Educational Strategy in the exhibition History of the 20th Century in the National Museum <i>Eliška Pekárková, Johana Stejskalová</i>
84	„Will You Join the Discussion?“ Thinking about Museums on the Pages of Czech Museum Periodicals (1989–2021)* <i>Michal Kurz</i>
93	<i>discussion</i>
93	Small Museums and Academy - a Passive Servant and a Neglectful Feudal Lord, or a Relationship with the Potential of a Fruitful Partnership? *
98	<i>seminars and conferences</i>
98	MCFMI 2022 Conference – Documentation, Conservation and Restoration of Musical Instruments in the Czech Museum of Music, Prague 12/10/13 – 13/10/2022 (Through the Eyes of the Curator of the Handicrafts Collection of the Ústí nad Labem City Museum.) <i>Jiří Belis</i>
105	<i>news</i>
105	Report on the New World Order Exhibition <i>Matěj Moravanský</i>
108	<i>abstracts of published articles in german language</i>

*peer-reviewed articles

Muzeum

Vážení a milí čtenáři a čtenářky, návrat do běžného provozu po dvou letech nejistoty, stejně jako úspěšná Generální konference Mezinárodní rady muzeí ICOM v Praze nepochybně povzbudily české muzejníky k aktivitě ve výstavní i odborné činnosti. Druhé letošní číslo časopisu tak přináší až devět odborných recenzovaných příspěvků.

Příspěvky pracovníků Divadelního oddělení Národního muzea se věnují divadelní fotografii a jejím neznámým autorům ve sbírce Národního muzea (Jordan Hanuš) a divadelním tiskům, almanachům a dalším periodickým i neperiodickým pramenům (Libor Vodička). Další dva články vedoucí pražského Muzea Antonína Dvořáka, jednoho z objektů Národního muzea, Veroniky Vejvodové se zabývají tímto významným českým skladatelem a jeho pozůstalostí v muzejních sbírkách. Tereza Žůrková představí historii, současnost i budoucí perspektivy stálé expozice Českého muzea hudby, které sídlí v přestavěném bývalém kostele svaté Máří Magdalény na pražské Malé Straně. Článek Ondřeje Štěpánka se zaměří na sbírkové předměty Národního muzea související s parlamentem a parlamentarismem. Tyto sbírkové předměty představují dlouhý úsek dějin Českých zemí mezi svoláním rakouského Říšského sněmu a zánikem Československa (1848–1992). Inspiraci nejen pro muzejní edukátory přináší případová studie Elišky Pekárkové a Johany Stejskalové z Národního muzea, která uvádí možnosti využití badatelské výuky v expozici „Dějiny 20. století“ a obecně v tématech moderních dějin. Michal Kurz z Masarykova ústavu a Archivu Akademie věd ČR ve své studii analyzuje recepci pojmu „muzeum“ v české muzejnické komunitě

na základě odborných periodik z let 1989–2021. Příspěvek k další diskusi přináší Jan Lhoták z Muzea Šumavy Sušice, který předkládá otázku vztahu okresních a obecně menších muzeí a akademického prostředí. Dva poslední příspěvky jsou písemnou rozšířenou podobou vystoupení na muzejním panelu *České muzejnictví v pohybu? Balance a výhledy* na 12. sjezdu českých historiků, který se konal v září 2022 v Ústí nad Labem.

Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů pořádalo ve dnech 12. a 13. října 2022 v Českém muzeu hudby odbornou konferenci *Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů*, na které bylo představeno celkem 14 příspěvků. Zprávu z této konference přináší jeden z její aktivních účastníků Jiří Belis, konzervátor a kurátor uměleckého řemesla v Muzeu města Ústí nad Labem.

V roce 2021 vznikla nová příspěvková organizace Ministerstva kultury ČR Památník ticha, která má za cíl v areálu železničního nádraží v Praze-Bubnech vybudovat důstojný památník holokaustu (šoa). Památník otevřel svou první výstavu v květnu 2022 v objektu pražského Karolina. Výstava „Nový světový pořádek“ přinesla k 80. výročí útoku na Reinharda Heydricha dokumentární pohled na pozadí dalekosáhlých plánů zastupujícího říšského protektora. Matěj Moravanský ve své zprávě představuje výstavu včetně doprovodného obrazového materiálu.

Věříme, že Vás články v aktuálním čísle časopisu zaujmou a inspirují pro další muzejní práci.

Redakce

Parlament a parlamentarismus ve sbírkách Národního muzea¹

Ondřej Štěpánek

Parliament and parliamentarism in the collections of the National Museum

Abstract: Thanks to various factors, the National Museum has managed to collect a relatively large number of items related to the topic of modern parliamentarism, many of which have been increasingly presented to the public in recent years at exhibitions, in expositions, and on digital platforms. The goal of this study is to provide the public with a basic overview of items related to parliamentarism in the collection funds across the National Museum. The items are systematized, their general characteristics are given, and selected ones are subsequently described and placed in a historical context. The study deals with collection items that fall into the long period between the Austrian Reichstag convocation and the dissolution of Czechoslovakia (1848–1992) and are primarily related to selected areas: parliamentary seats, activities in parliament, politicians from the parliamentary chambers as well as political parties, and the role of citizens.

Keywords: parliament, parliamentarism, museum collections, National Museum, 19th and 20th century, politics, National Assembly

Národní muzeum ve spolupráci s Masarykovým ústavem a Archivem Akademie věd České republiky i Ústavem pro studium totalitních režimů připravilo jako jeden z klíčových výstupů projektu Ministerstva kultury ČR (NAKI II) k závěru roku 2020 výstavu nazvanou „Parlament!“.² Především v prostorách hlavního výstavního sálu Národního památníku na Vítkově byly prezentovány trojrozměrné předměty z Archivu Poslanecké sněmovny, Moravského zemského muzea, Národního technického muzea či Fakulty architektury ČVUT³. Většina exponátů však pocházela ze sbírek Národního muzea. Všeobecná autorita ve společnosti a uznávaná pozice tohoto ústředního muzea mu vždy přinášela možnost získávat do sbírkových fondů velmi zajímavé předměty vážící se k vysoké politice i významným politikům z pozůstalostí, od jednotlivců či institucí. Tak tomu bylo v minulosti a platí to stále též v současnosti.

Výstavu „Parlament!“ jsem zajišťoval z pozice kurátora. V rámci mnoha

nezbytných rešerší napříč jednotlivými složkami Národního muzea (pro výstavu i doplňkových pro tuto studii) jsem si tak vytvořil představu, jaké materie související s moderním parlamentarismem se v jeho sbírkách nacházejí. Některé z níže představovaných předmětů byly podrobněji prezentovány již v publikaci vydané k výstavě.⁴ Přehled v této studii je však oproti ní komplexnější, jinak strukturovaný a zaměřený výhradně na předměty. Představuje také i ty, které se do výstavního katalogu nevešly či je nebylo možné z různých důvodů ve výstavě prezentovat. Tato studie si neklade za cíl podrobný kvalitativní výzkum předmětů k danému tématu, jejím základním záměrem je poskytnout odborné i širší veřejnosti základní přehled těchto předmětů. Primární snahou je v rámci tohoto souhrnu předměty základně systematizovat, uvést jejich obecnou charakteristiku a některé z nich následně popsat a zasadit do historických souvislostí. Text rovněž obsahuje informace o předmětech, kde

tematické
studie

1 Studie vznikla jako jeden z výstupů projektu „Vývoj parlamentní kultury v českých zemích a Československu“ (DG18P02OVV025) podpořeného grantovým Programem na podporu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI II) Ministerstva kultury ČR.

2 Výstava měla být zahájena 17. 12. 2020. Z důvodu uzavření muzejních institucí kvůli epidemii covidu-19 byla výstava otevřena až v dubnu 2021 a v jejím průběhu prodloužena do 17. 10. 2021.

3 Tato instituce zapůjčila do výstavy model budovy bývalého Federálního shromáždění.

4 ŠTEHLÍK, Michal, ŠTĚPÁNEK, Ondřej a kol. *Parlament! / Parliament!.* Praha: Národní muzeum, 2020.

Mgr. Ondřej Štěpánek

Oddělení novodobých českých dějin
Národní muzeum
ondrej.stepanek@nm.cz



Obr. 1. Pohled do závěrečné části výstavy „Parlament!“. Foto: Národní muzeum.

jsou či v nedávné době byly vystaveny (především mimo uvedenou výstavu). S ohledem na celkový počet sbírkových předmětů Národního muzea a jejich složitou evidenci se však nemůže jednat o kompletní souhrn a jde tak o selektivní výčet předmětů, je řadím ze zjištěných ke stanoveným okruhům k těm nejzajímavějším. Výstava „Parlament!“ reflektovala tematicky zejména dlouhé období mezi svoláním Říšského sněmu v revolučním roce 1848 a rozpadem společného česko-slovenského státu ke konci roku 1992. Význam a vliv institutu parlamentu se v daných dílčích periodách velmi zásadně měnil, např. v dlouhém období let 1948–1989 se parlament stal spíše jednou z fasád jinak nedemokratického zřízení. Tato studie si neklade za cíl řešit tyto politické změny, nýbrž cílí primárně na popsání typů předmětů v muzejních sbírkách k parlamentarismu let 1848–1992, tedy postupně v oblasti Rakouského císařství, Rakouska-Uherska a Československa v různých podobách republiky. Předměty k zemským sněmům z období středověku či raného novověku ve studii tak řešeny nebudou. Uvedené informace o jednotlivinách a sbírkách vycházejí především z papírových i elektronických muzejních evidencí či databází a doplňkových informací od kurátorů daných muzejních fondů i přehledových publikací a odborných studií. Pro rozřazení předmětů jsem si stanovil čtyři kategorie, v nichž představuji předměty spojené: s prostory parlamentů v různých dílčích periodách, s činnostmi v nich vykonávanou, s osobnostmi v nich zasedajícími a s širším rámcem

parlamentního systému (participativní rolí obyvatelstva či politickými stranami). Uvedené kategorie se u některých předmětů mohou částečně překrývat.

Budovy parlamentů

V obecné rovině lze ve sbírkách Národního muzea vystopovat poměrně velké množství předmětů z historického vybavení parlamentních budov s neproporcionálním zastoupením mezi nimi. Důležitým místem pro počátky moderního parlamentarismu se stal zámek v Kroměříži, kde zasedal Říšský sněm v letech 1848–1849 po přesunu z Vídně. Ten se zabýval mj. přípravou ústavy. V tuto chvíli si nejsem vědom přítomnosti mobiliáře z vybavení Kroměřížského sněmu ve sbírkách Národního muzea. Sbírkou obsahují zřejmě jen upomínkové předměty na tuto událost, mezi ty lze zařadit portrét Františka Ladislava Riegera ze sněmu zapsaný pod inventárním číslem H2-195081.⁵ Podle dostupných informací se v tuzemských sbírkách též nezachovalo mnoho předmětů ze zasedacích prostor vídeňské Říšské rady. Mezi takové drobnosti by se měl řadit například kus parlamentní lavice, kterou poslanec Eduard Grégr rozštípal při obstrukci v Říšské radě v roce 1900.⁶ Paralelně s vídeňskou Říšskou radou působily po vydání Únorové ústavy v Čechách (v Praze), na Moravě (v Brně) i ve Slezsku (v Opavě) reformované zemské sněmy. Interiér zasedací síně v sídle dosavadního místodržitelství v Praze na Malé Straně v Thunovském paláci bylo nutno pro zasedání Sněmu Království českého rozšířit, celý prostor zrekonstruovat a nově vyzdobit. To se začalo dít po prvním zasedání sněmu, které se uskutečnilo v dubnu 1861.⁷ Významné prvky mobiliáře z vybavení sněmovny se staly po rozpadu Rakouska-Uherska součástí sbírek Národního muzea. Část z nich se do muzejních prostor přesouvala již na počátku 20. let 20. století. Mezi takové předměty patřil portrét císaře Františka Josefa I. zhotovený roku 1861 malířem Eduardem Engerthem přímo pro prostory českého zemského sněmu. Jedná se

⁵ SRŠEŇ, Lubomír. Malované drobné portréty: Sbíрка oddělení starších českých dějin Národního muzea. Praha: Národní muzeum, 2013.

⁶ Server Aktuálně [online], [cit. 8. 11. 2022]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/politikalsenat-bojuje-o-prizen-lidi-tes-vystavou>.

⁷ SRŠEŇ, Lubomír. Engerthův portrét Františka Josefa I. z české zemské sněmovny. ACTA MUSEI NATIONALIS PRAGAE – HISTORIA, 2013, roč. 67, č. 1–2, s. 11–28.

v současnosti pravděpodobně o největší portrét ve sbírkách Národního muzea o rozměrech 365 x 248 cm.⁸

Ve sněmovně stálo pod portrétem Františka Josefa I. masivní křeslo nejvyššího zemského maršálka – předsedy sněmu. Toto křeslo evidované ve sbírkách Oddělení starších českých dějin Národního muzea pod inventárním číslem H2-17638 bylo zhotoveno rovněž při vybavování sněmovny v roce 1861. Je vysoké 167 cm a řezbářsky bohatě zdobeno. Na nástavci jeho opěradla se nachází znak s českým lvem a svatováclavskou korunou. Podle evidenční karty se dostalo do sbírek muzea jako dar od Zemského výboru v Čechách. V roce 1987 bylo restaurováno Miroslavem Pertem, přičemž čalounění rudým sametem obstaralo Ústředí uměleckých řemesel. V tomtéž roce se křeslo maršálka přesunulo do dlouhodobé expozice Národního muzea na zámku ve Vrchotových Janovicích, kde je stále k vidění i v současnosti. Křeslo zhotovené



Obr. 2. Křeslo místodržícího z českého zemského sněmu, inv. č. H2-17639. Foto: Národní muzeum.

pro místodržícího vypadá obdobně. Do sněmovní síně bylo umísťováno jen při návštěvách sněmů místodržícím. Křeslo je opatřeno jiným řezbářským zdobením – obsahuje znak monarchie v podobě dvojhavého orla.

Další unikátní předmět z prostor zasedacího sálu českého zemského sněmu zapsali v minulosti pracovníci muzea pod číslem H2-60799. Jedná se o klasicistní hodiny vysoké 151,5 cm. Ty byly zhotoveny v roce 1802 pro tehdejší místodržitelství úřad, který v budově sněmovny původně sídlil. Mechanismus hodin sestrojil pražský hodinář Václav Wilfarth a vyřezávanou zlacenou skříň pražský řezbář Ignác Michal Platzer. Hodiny byly ze sbírek Národního muzea dne 5. května 2000 bohužel odcizeny. Pachatel je ukradl ze zámku ve Vrchotových Janovicích z dlouhodobé expozice „Společnost v Čechách 19. století“.⁹ Mimo uvedeného vybavení sálu zemského sněmu se ve správě Oddělení starších českých dějin nachází devatenáct obrazů z původní galerie portrétů nejvyšších purkrabích, zemských maršálků a předsedů zemského výboru v Čechách (od konce 18. století do roku 1928). Portréty byly od října 1939 uloženy v Národním muzeu v depozitu Země České a v roce 1960 došlo k jejich převedení do majetky Národního muzea.¹⁰

V budově původního Thunovského paláce mezi lety 1918–1920 zasedalo Revoluční národní shromáždění a následně v letech 1920–1938 Senát Národního shromáždění.¹¹ V letech 1920–1939 sídlila Poslanecká sněmovna Národního shromáždění v uzpůsobených prostorách pražského Rudolfína a tentýž prostor využívalo v letech 1945–1946 Prozatímní národní shromáždění Československé republiky. Soubor soch pro výzdobu prostoru, umyvadlo instalované v rámci přestavby či sádrové modely od architekta přestavby objektu se staly součástí sbírek Národního technického muzea. Trojrozměrné předměty související s parlamentní érou Rudolfína, mimo znázornění na obrazech, se mi ve sbírkách Národního muzea nepodařilo dohledat. Během roku 1946 se sídlem Ústavodárného

8 Historii obrazu a podrobnosti o něm nabízí studie viz předchozí poznámka.

9 SRŠEŇ, Lubomír. Engerthův portrét Františka Josefa I. z české zemské sněmovny. *ACTA MUSEI NATIONALIS PRAGAE – HISTORIA*, 2013, roč. 67, č. 1–2, s. 20–22.

10 SRŠEŇ, Lubomír. Malované závěsné portréty 1. Praha: Národní muzeum, 2022, s. 194.

11 V letech 1968–1992 se objekt stal sídlem České národní rady a následně Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky.



Obr. 3. Tapiserie Kvetoucí země z budovy Federálního shromáždění od Hany Blažkové-Charouzové, inv. č. H8-24503. Foto: Národní muzeum.

- 12** Dnešní Senovážná ulice.
13 TOMEŠ, Josef a kol. *Tváře našich parlamentů. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 45–50.*
14 ŠTEIGOVÁ, Taťána. *Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 17.*
15 Dle dostupných informací byl gobelín s tímto motivem nejdříve utkáán pro hotel International (tehdy Družba) v pražských Dejvicích, na jeho výzdobě Bouda pracoval s Aloisem Fišárkem. Druhá verze s širším panoramatickým záběrem na Prahu, již bez Stalínova pomníku, byla utkáána pro Národní shromáždění v roce 1960 (ačkoliv nese vnočení 1952).
16 Podrobnosti o sbírce: TOTHOVÁ, Jolana. *Sbírka Muzea dělnického hnutí – rozsáhlý soubor předmětů, archiválií a knih. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce, 2017, roč. 55, č. 2, s. 16–26.*

národního shromáždění republiky Československé stala bývalá budova Pražské burzy pro zboží a cenné papíry, která se nacházela v těsné blízkosti Historické budovy Národního muzea. Témuž účelu sloužila i následně mezi lety 1948–1967 Národnímu shromáždění. V letech 1967–1973 byla pod vedením architektů Karla Pragera, Jiřího Kadeřábka a Jiřího Albrechta budova výrazně rozšiřována o nadstavbu, přičemž provizorním sídlem Národního/Federálního shromáždění se stala budova Cukrovarnického paláce na tehdejší Gorkého náměstí¹² v centru Prahy. Zasedání parlamentu v této době probíhala ve Španělském sále na Pražském hradě nebo v zasedací síni Národního výboru hlavního města Prahy.¹³ Po dokončení nadstavby budovy Federálního shromáždění zde mezi lety 1973–1992 sídlily obě komory federálního parlamentu.

V listopadu 2006 rozhodla vláda České republiky o přidělení této budovy Národnímu muzeu pro jeho trvalé rozšíření. Díky tomuto faktu a využívání bývalých parlamentních prostor muzeem se postupně dostávala do sbírek Národního muzea řada zajímavých předmětů používaných v tomto objektu i historické dekorace z interiérů. I po zániku Federálního shromáždění a následné etapě působení Rádía Svobodná Evropa zůstalo v budově několik historických tapiserií/gobelínů. Již z padesátých let pochází

tapiserie *Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace* od Antonína Kybala a studentů Ateliéru textilní tvorby VŠUP. Presentována byla mj. v pavilonu Československý vkus na Expo 58 v Bruselu.¹⁴ Vizuálně zajímavý je rovněž pětimetrový gobelín *Praha matka měst* vyrobený podle návrhu Cyrila Boudy.¹⁵ Oba tyto předměty byly společně s dalšími významnými tapiseriemi k vidění v roce 2019 v západní dvoraně Historické budovy Národního muzea ve výstavě „Tapiserie ve službách státu“. Výstava „Parlament!“ pak poskytla návštěvníkům možnost prohlédnout si tapiserii *Kvetoucí země* vytvořenou v roce 1976 pro výzdobu budovy Federálního shromáždění textilní výtvarnicí Hanou Blažkovou-Charouzovou.

Ve sbírkách instituce nalezneme i několik dalších textilních předmětů větších rozměrů z interiérů budovy (především tapiserií/gobelínů). Zřejmě poslední instalovaný předmět do budovy v její parlamentní éře, tj. textilní prostorový předěl zhotovený technikou krosenky, je ve sbírkách zapsán pod číslem H8-24509. Do prostorů Federálního shromáždění byl umístěn pravděpodobně ještě v závěru roku 1992. Vznikl přímo pro architekta budovy Karla Pragera, za jeho návrhem a realizací stála Ludmila Kaprasová.

Větší část obrazů zůstala v majetku budovy a je zavěšena na zdech v jejích interiérech, některé obrazy z chodeb byly v nedávné době převzaty do tzv. Sbírký muzea dělnického hnutí (dále též SMDH), kterou Národní muzeum přebíralo v letech 2014–2017 a která formálně náleží pod Oddělení novodobých českých dějin (dále též ONČD).¹⁶ Poslanecké lavice či velké elektronické tabule určené pro zobrazení výsledků hlasování poslanců z dob Federálního shromáždění jsou stále umístěny v bývalém zasedacím sálu Sněmovny lidu. Rozměrné státní znaky ČSSR a ČSFR ze zasedacích prostor jsou uchovávány v Archivu Poslanecké sněmovny.

Do sbírek Národního muzea je začleněno mnoho položek z jídelního a nápojového servisu budovy bývalého Federálního shromáždění s jednoduchým logem „FS“

a zlatou linkou. Pochází ze 70. let 20. století a byly vyráběny na zakázku československými sklárnami (např. Crystalex, Moser) a porcelánkami, které se staly součástí národního podniku Karlovarský porcelán (například Stará Role, Bohemia v Nové Roli, EPIAG a další).¹⁷ V SMDH je zapsán z téhož období podobně vypadající drobný hrneček České národní rady s logem „ČNR“. Dalším unikátem, který souvisí s budovou bývalého Federálního shromáždění, je tisk v červených zlatě nadepsaných deskách. Jedná se o tzv. sdružený socialistický závazek několika institucí o včasném dokončení nadstavby budovy Federálního shromáždění. Pochází z roku 1972.

Činnost parlamentů

Všechny výše uvedené prostory byly spojené s vykonáváním parlamentní činnosti. Její klíčová část spočívala v podílu na tvorbě zákonů. Ve sbírkách Národního muzea se nachází řada předmětů připomínajících vydání ústav – základních zákonů státu. Například v Numismatickém oddělení NM je v souvislosti s nimi zapsána řada pamětních medailí z 19. století. Medaile zde připomínají vydání konstituce z roku 1848, vydání říjnového diplomu v roce 1860 a zářijového manifestu v roce 1865,



Obr. 5. Pamětní medaile připomínající též Ústavu republiky, inv. č. H5-55802. Foto: Národní muzeum.



svolání Říšské rady do Vídně v únoru 1861 či vyhlášení prosincové ústavy v roce 1867. Na pamětní medaili zapsané pod inventárním číslem H5-55802 je připomenuta také Ústavní listina Československé republiky. Prvotní Prozatímní ústavu nahradila s účinností od 6. března 1920 nová ústava, která zůstala i přes mnohé politické změny v platnosti až do doby krátce po politickém převratu v roce 1948. Faksimile Ústavních listin z let 1920 a 1948 v reprezentativním, ale zjednodušeném provedení, byly pro Národní muzeum vyrobeny v roce 1987 společně s dalšími sedmnácti významnými dokumenty (především mezinárodními smlouvami). Vyrobil je v dané době pro expozici nových dějin slovenský specialista na rukopisy Ivan Galamboš.

Z unikátů ve sbírkách Národního muzea k tématu zákonů je nutno jmenovat návrh prvního československého zákona sepsaný Aloisem Rašínem. Tento rukopis je uložen v jeho osobní pozůstalosti v Archivu Národního muzea (dále též ANM) pod inventárním číslem 814. Byl objeven a zakoupen Národním muzeem v roce 1971 z antikvariátu v Karlově ulici.¹⁸ Další důležitá role Národního a Federálního shromáždění spočívala ve volbě prezidentů. V Archivu Národního muzea jsou uloženy tři diplomy potvrzující volbu prezidenta zákonodárným sborem. Diplomem z 18. prosince 1935 oznamovalo Národní shromáždění ČSR Edvardu Benešovi, že byl zvolen prezidentem Československé republiky. Dochoval se v původním koženém pouzdru. Pergamenový diplom s přivěšenou státní pečeti ČSR z listopadu 1938 oznamoval Emilu Háchovi jeho zvolení prezidentem. Diplom z druhé volby Beneše dne 19. června 1946 je uložen ve speciální ocelové schránce s polstrováním ve státních barvách. Diplomy Edvarda

Obr. 4. Jídelní servis a sklenice z budovy Federálního shromáždění, inv. č. H8-23448 a H8-23449. Foto: Národní muzeum.

¹⁷ BURIANOVÁ, Miroslava. In: STEHLÍK, Michal, ŠTĚPÁNEK, Ondřej a kol. *Parlament! / Parliamt!*. Praha: Národní muzeum, 2020, s. 71.

¹⁸ KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan, POHUNEK, Jan a kol. *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021, s. 21.

Beneše získal ANM jako součást osobního fondu Edvarda a Hany Benešových po úmrtí manželky prezidenta. Diplom Emila Háchy převzal archiv v roce 1981 od archivní správy MV ČSR.¹⁹ Na Oddělení novodobých českých dějin jsou uchovávány tisky spojené s prezidentskou volbou roku 1985. Mezi ně se řadí rozkládací pozvánka na volbu prezidenta a jeho slavnostní slib. Sněmovnou lidu a Sněmovnou národů Federálního shromáždění byl tehdy jednohlasně zvolen Gustav Husák.

Z praktických předmětů používaných v rámci poslanecké činnosti se ve sbírkách Národního muzea nachází například zvonek předsedy ze Sněmu Království českého pocházející z 80. let 19. století či úřednický plstěný klobouk k uniformě zřízence téhož sněmu z počátku 20. století. V ANM jsou uloženy vybrané stenografické záznamy z jednání ve sněmovnách či zaznamenané výstupy poslanců. Fungování parlamentu bylo poměrně

často narušováno obstrukcemi. Obstrukční nástroje jsou uloženy zřejmě pouze mimo sbírky Národního muzea, např. ve fondech Moravského zemského muzea²⁰ či Archivu Poslanecké sněmovny²¹. Mezi drobnější praktické věci spojené s výkonem činnosti lze zařadit také poslanecké či senátorské legitimace. Ve sbírkách Národního muzea jsou uloženy zřejmě tři poslanecké legitimace Karla Kramáře. Ten působil jako poslanec již v Říšské radě v letech 1891–1917 a po většinu téhož období zasedal i v Českém zemském sněmu. Po rozpadu Rakouska-Uherska se stal prvním ministerským předsedou Republiky Československé. Většina archiválií spojených s touto osobností, včetně jedné z jeho poslaneckých legitimací či diplomatického pasu, je uložena ve fondu Karla Kramáře v Archivu Národního muzea.²² Minimálně dvě jeho poslanecké legitimace z meziválečných let (1929 a 1935) však spravuje Oddělení starších českých dějin. V ANM jsou

19 BĚLIČOVÁ, Milena. Pergamenové listiny ve fondech a sbírkách Archivu Národního muzea – řada historická, 2015, roč. 67, č. 1–2, s. 73–74.

20 Činěl poslance Heimricha z obstrukcí v Říšské radě v roce 1900.

21 Řehačka poslance Německé nacionalistické strany Josefa Keibla použitá při obstrukcích ve 20. letech 20. století.

22 Fotografie mnoha předmětů ze sbírek Národního muzea spojených s Karlem Kramářem a jeho manželkou jsou zveřejněny mj. v knize: ČECHUROVÁ, Jana, STEHLÍKOVÁ, Dana a VANDROVCOVÁ, Miroslava. Karel a Nadežda Kramářovi doma. = Karel and Nadežda Kramář at Home. Praha: Úřad vlády České republiky, 2008.



Obr. 6. Vnější obal senátorské legitimace Františky Plamínkové, f. F. Plamínková, inv. č. 2. Foto: Národní muzeum.



Obr. 7. Pamětní listina na poslední zasedání Sněmovny národů, jeden ze čtyř listů s podpisy poslanců, inv. č. H8p-46I2014. Sken: Národní muzeum.

uloženy senátorské legitimace Františky Plamínkové pro třetí a čtvrté volební období (1929 a 1935) či dokonce šest poslaneckých legitimací předsedy vlády, ministra průmyslu a později předsedy Poslanecké sněmovny Národního shromáždění Zdeňka Fierlingera z různých volebních období.

Mimo toho se v Národním muzeu nachází osvědčení o volbě poslancem, průkazky spojené s cestováním poslanců i mnohé další tisky spojené s výkonem funkce či odznak a plaketa člena Národního shromáždění. K závěru poslanecké činnosti ve společném česko-slovenském státě se v muzejních sbírkách nacházejí čtyři unikátní pamětní archy s podpisy českých i slovenských poslanců ze dne posledního zasedání Sněmovny národů v prosinci 1992. Národnímu muzeu je daroval v roce 2013 jeden z podepsaných českých poslanců. Zejména v ANM a ve SMDH jsou uloženy desítky fotografií zachycující politickou činnost zástupců parlamentních komor během zasedání i mimo něj.²³

Politické osobnosti

Národní muzeum má ve svých sbírkových fondech rovněž značné množství předmětů ke členům parlamentních komor, které se často bezprostředně netýkají výkonu jejich politické činnosti. Mezi ně lze zařadit jejich vizuální zobrazení na fotografiích a různých tiskovinách, obrazech či sochách (bustách). Díky dlouhodobé práci bývalého kurátora fondu portrétů na Oddělení starších českých dějin Lubomíra Sršně se tato sbírka i v posledních desetiletích značně rozrostla a je pečlivě zpracována. Veřejnosti ji zpřístupnil formou tří knižních celků o malovaných portrétech.²⁴ Portréty zobrazují mnohé významné osobnosti politiky 19. i 20. století. Vyobrazují např. Františka Palackého, Františka Ladislava Riegera, Julia Grégra a další osobnosti. Již zmíněným unikátem je soubor sedmi obrazů nejvyšších maršálků Království českého, kteří předsedali českému zemskému sněmu v letech 1861–1913. Je na nich zobrazen Albert z Nostic-Rienecku,



Karel hrabě Rothkirch-Panthen, Edmund hrabě Hartig, Adolf kníže Auersperg, Karel kníže Auersperg, Jiří Kristián kníže Lobkowitz a Ferdinand princ Lobkowitz. Tyto portréty se postupně stávaly součástí výzdoby galerie v Thunovského paláci, v roce 1905 pro ně byly vyrobeny těž jednotné zlatené rámy od rámaře a pozlacovače Heinricha Ecka (staršího).²⁵

V případě sbírky portrétů plně neplatí obvyklá dělící linie mezi odděleními starších a novodobých českých dějin, tj. kolem období 1. sv. války, nalezneme v něm tak mimo jiné řadu portrétů významných politických osobností z meziválečného období, včetně předsedů poslanecké sněmovny a senátu v různých funkčních obdobích (Františka Tomáška, Karla Práška, Mořice Hrubana). Ve sbírce nechybí ani portrét předsedy Prozatímního národního shromáždění po 2. sv. válce Josefa Davida a dalších osobností. Podobizny několika z těchto uvedených politiků i mnohých jiných nabízejí rovněž pamětní medaile Numismatického oddělení NM.

Obr. 8. Portrét nejvyššího maršálka – Jiří Kristián kníže Lobkowitz, inv. č. H2-60788. Foto: Národní muzeum.

23 Značné množství fotografií ze Sbírký muzea dělnického hnutí bylo nově zpřístupněno veřejnosti na serveru esbirky.cz.

24 Malované miniaturní portréty (2005), Malované drobné portréty (2013) a Malované závěsné portréty (2022; 3 svazky).

25 SRŠEŇ, Lubomír. Malované závěsné portréty 2, 3. Praha: Národní muzeum, 2022, s. 468, 608.



Obr. 9. Jeden z cylindrů Karla Kramáře uchovávaných ve sbírkách Národního muzea, inv. č. H2-54382. Foto: Národní muzeum.

Ve sbírkách Národního muzea nalezneme taktéž řadu různých soch a bust vyrobených z rozličných materiálů (zejména kovy, sádra), které prezentují politiky. Některé ze soch jsou trvale alokovány v prostorách Národního muzea, další jsou vystaveny v expozicích či uloženy v muzejních depozitářích.

Národní muzeum postupně získávalo též mnoho osobních předmětů především významných politických aktérů. V Oddělení starších dějin se nachází mj. řada osobních předmětů českých zástupců v obou parlamentních komorách vídeňského Říšského sněmu i v zemských sněmech. Mezi nejvýznamnější osobnosti české politiky v 19. století bezesporu patřil František Palacký i jeho zeť František Ladislav Rieger. Uvedené oddělení dlouhodobě spravuje stálou expozici – Památník F. Palackého a F. L. Riegra – která se nachází v prostorách někdejšího bytu těchto politiků v první pražské městské části v ulici Palackého.²⁶ Vedle předmětů prezentovaných v památníku, který uchovává původní životní a pracovní prostředí těchto osobností, jsou v současnosti exponáty spojené s Palackým či Riegerem k vidění rovněž v expozici „Dějiny“ v Historické budově Národního muzea. Ta byla dokončena v roce 2022 a návštěvníci v ní mohou spatřit Palackého klobouk, občanskou reflexi v 19. století pak zde prezentují například kameny hozené do okna bytu Riegerových v roce 1891.

Mezi výrazné české politiky následující generace lze zařadit rovněž dlouholetého poslance Českého zemského sněmu, člena Panské sněmovny Říšské rady a ministra

orby Rakouska-Uherska Albína Bráfa. V muzejních sbírkách se nachází jeho razítko, úřednický klobouk či cylindr. Mezi další textilní předměty ve sbírkách Oddělení starších českých dějin se řadí náprsní tašky či cylindry používané Karlem Kramářem. Jeho pokrývky hlavy jsou v současnosti k vidění v expozici „Dějiny“ i navazující expozici „Dějiny 20. století“. Kramářovy cylindry uchovávané ve sbírkách Národního muzea byly vyrobeny v londýnské společnosti Scott & Comp, v pražské firmě O. F. Hess i u dalších výrobců. Fotografie mnoha dalších osobních předmětů Karla Kramáře a jeho manželky jsou zveřejněny též v knize *Karel a Naděžda Kramářovi doma*.²⁷

Předměty několika zásadních politických figur jsou zastoupeny rovněž ve sbírkách Oddělení novodobých českých dějin. Mezi nejvýznamnější politické osobnosti období tzv. první republiky patřil předseda vlády Československa v letech 1922–1929 a dlouholetý předseda Republikánské strany zemědělského a malorolnického lidu Antonín Švehla. V muzejních sbírkách se nachází mj. jeho buřinka, hůl, aktovka, boty či rozměrné křeslo.

S výjimkou fondu Františky Plamínkové se ve sbírkách Národního muzea nachází zřejmě jen málo dalších osobních předmětů žen, které zasedaly v parlamentních komorách. V roce 1921 se stala jednou z prvních poslankyň Národního shromáždění Josefa Rosolová-Chleborádová. Národní muzeum ve sbírce novodobé módy uchovává její šaty.

Z výrazných postav politiky období po 2. sv. válce je osobními předměty zastoupen ve sbírkách oddělení poválečný předseda vlády a pozdější předseda Národního shromáždění Zdeněk Fierlinger. Konkrétně jde o jeho průkazy ze stranických sjezdů, poslanecký odznak či aktovku. Z osobních předmětů méně známých poslanců 2. poloviny 20. století lze ve sbírce militaria nalézt soubor uniform generála Františka Veselého. Ten byl v letech 1971–1976 zvolen poslancem Sněmovny lidu FS a následně poslancem Sněmovny národů FS. Zároveň v tu dobu velel Západnímu vojenskému okruhu

²⁶ Více informací o památníku nabízí publikace: PŘENOSILOVÁ, Dana. *Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra: Memorial of František Palacký and František Ladislav Rieger*. Praha: Národní muzeum, 2018.

²⁷ ČECHUROVÁ, Jana, STEHLÍKOVÁ, Dana a VANDROVCOVÁ, Miroslava. *Karel a Naděžda Kramářovi doma. = Karel and Nadezhda Kramář at Home*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2008.

v Táboře. Mnoho dalších osobních předmětů politiků 20. století spravuje SMDH, avšak zpravidla nemají souvislost přímo s parlamentem. Mezi výjimky lze zařadit například plaketu darovanou po 2. světové válce dle vyrytého popisku „poslanci Rudolfo Slánskému“.

Poslanecký mandát vykonávali v určitém období života též první dva českoslovenští prezidenti Tomáš Garrigue Masaryk a Edvard Beneš. Jejich osobní předměty se váží především k dobám jejich prezidentského působení. Z osobních Masarykových předmětů muzeum vlastní jeho sportovní vycházkový „stejnokroj“ bílé barvy složený ze saka, kalhot a čepice. Ten Národní muzeum získalo po tzv. sametové revoluci od rodiny akademického malíře Rudolfa Brachtla, který T. G. Masaryka portrétoval.²⁸ Řadu osobních předmětů Edvarda Beneše a jeho manželky Hany převzalo Národní muzeum od Hany Reginy Pohl v roce 2019 v rámci velké akviziční akce.²⁹

Sbírkové fondy Národního muzea zachycují mimo života politiků rovněž i jejich smrt, mj. ve formě jejich úmrtního oznámení. Desítky posmrtných masek významných politiků 19. i 20. století jsou pak součástí Antropologické sbírky Přírodovědeckého muzea Národního muzea. Fotografie řady z nich zprostředkovává veřejnosti muzejní on-line server eSbírky.

Politické pozadí a role občanů

V Národním muzeu jsou poměrně hojně zastoupeny materie spojené s významnými parlamentními stranami napříč politickým spektrem. Jedná se o papírové předměty – brožury, noviny, samolepky, legitimace či plakáty. Dalším poměrně častým typem sbírkových předmětů spojeným s politickými stranami jsou odznaky. Dále se k propagačním materiálům politických stran řadí například hrnečky, sklenice či igelitové tašky, ty pocházejí především z voleb počátku 90. let 20. století. Z textilií je nutno v souvislosti s politickými stranami uvést především hojně zastoupení praporů. Za vypíchnutí stojí



unikátní soubor praporů z 20.–40. let 20. století připomínajících lokální organizace Československé strany národně socialistické (v české i slovenské části republiky). Tento soubor obsahující 203 položek (mimo desítek praporů také stuhy či žerdi) byl do Oddělení novodobých dějin převeden z Archivu Československé strany socialistické v roce 1984. Nejsilnější politickou stranou po většinu období tzv. první republiky, Republikánskou stranu zemědělského a malorolnického lidu, reprezentuje ve sbírkách prapor z okresního sjezdu republikánského dorostu zapsaný pod inventárním číslem H8-23240. Ve sbírkách muzea je přítomný také prapor Československé sociální demokracie. Mezi několika tably s přehledy zvolených zástupců za jednotlivé strany je rovněž vícero přehledů sociálně demokratických poslanců v Říšské radě. Památné místo vážící se k založení této strany, hostinec U Kaštanu, je zastoupeno ve sbírkách muzea ve formě obrazu či rozměrného modelu. Předměty ke komunistické straně se váží zejména k rozmezí let 1945–1989, již z meziválečného období pochází kupříkladu kasa určená pro vybírání příspěvků na KSČ.

Participace občanů v parlamentním systému je přítomna v muzejních sbírkách v různých rovinách. Zásadním tématem je v tomto případě proces volby zástupců občanů do jednotlivých parlamentních komor. Ve sbírkách jsou přítomné předměty z boje za všeobecné a rovné volební právo, mezi ně se řadí prapor z demonstrace konané roku 1905. Sbírkou muzea uchovávají rozměrnou přehledovou mapu

Obr. 10. Prapor Československé sociální demokracie, inv. č. H11-R9. Foto: Národní muzeum.

28 Více informací o oděvu: STEHLÍK, Michal, BĚLIČOVÁ, Milena, HEROLDOVÁ, Karolína a kol. *Fenomén Masaryk: Masaryk as a phenomenon. Praha: Národní muzeum, 2017, s. 76.*

29 Web NM [online], [cit. 8. 11. 2022]. Dostupné z: <https://www.nm.cz/medial/tiskove-zpravy/narodni-muzeum-ziskalo-vzacne-predmety-z-pozustalosti-manzelu-bene-sovych>.

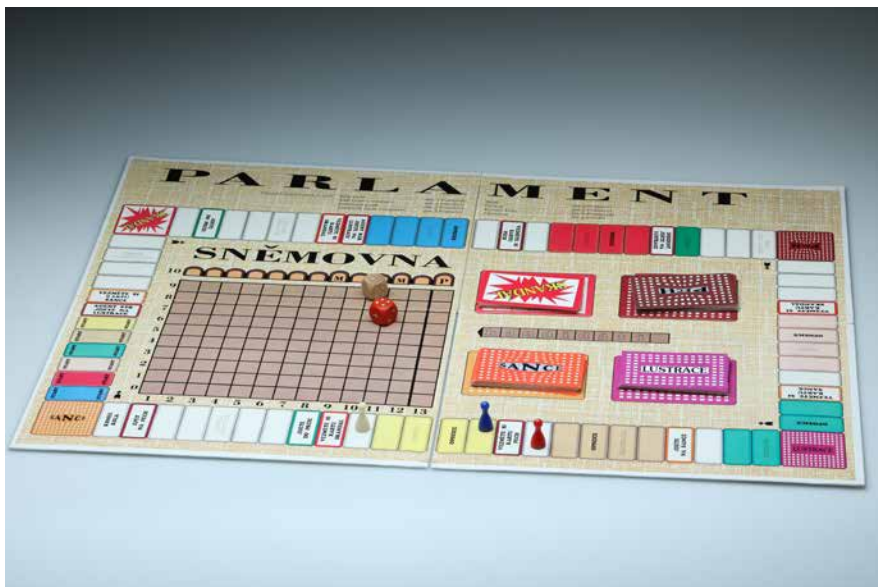


v září 1938. Obraz namaloval Vilém Kratochvíl zřejmě v 50. letech 20. století pro Národní památník na Vítkově. V souvislosti s výstavou „Parlament!“ byly do sbírek získány společenské hry „Parlament“ či „Parlamentní lustrace“, které humornou formou zpřístupňují hráčům roli instituce a poslanců.

Závěrem

Studie představila předměty náležející do sbírek Národního muzea, které se určitým způsobem váží k tématu moderního parlamentarismu. Jak souhrny již naznačily, cesty předmětů do muzejních fondů byly poměrně rozmanité. Dostávaly se do nich často v rámci ucelenějších pozůstatostí a převodů z jiných institucí, mnohdy se v nich však ocitly dílem určité souhry okolností a nabídek neočekávaných darů, pomocí větších akvizičních akcí (např. SMDH) či v dalších případech díky vytrvalé činnosti muzejních kurátorů. Složitější historický vývoj v rámci Národního muzea má svůj podíl na místy nepřehledném rozdělení předmětů mezi jeho jednotlivé složky, v nichž se v určitých případech typově obdobné předměty překrývají (viz poslanecké legitimace K. Kramáře).

Instituci se v její dlouhé historii v obecné rovině dlouhodobě dařilo k vysoké politice shromažďovat relativně velké množství unikátních předmětů, přičemž mnohé z nich byly v posledních letech ve zvýšené míře veřejnosti prezentovány v rámci výstav, dlouhodobých expozic i na digitálních platformách. Předměty se váží zejména k politickým sídlům, politické činnosti, politikům i politickým stranám. Protože se však Historické muzeum Národního muzea nesoustředí výlučně na tato témata, mají jeho fondy zřejmě limity v možnostech prezentace parlamentarismu a parlamentní kultury. Předměty k jednotlivým okruhům jsou místy neproporcionální a nahodilé, zaměřují se především na nejvýznamnější zákony (ústavy), osobnosti ve vysokých funkcích i úspěšné politické strany. Méně známí zástupci parlamentních



Obr. 11. Obraz s přísahou lidu před parlamentem, inv. č. H11-U35. Foto: Národní muzeum.

Obr. 12. Hra Parlament, nová akvizice Národního muzea. Foto: Národní muzeum.

k volbám roku 1907 či plakáty, letáky, volební lístky i další materiály spojené s volbami. Od porevolučních svobodných voleb roku 1990 obepisují a obcházejí pracovníci Oddělení novodobých českých dějin NM kandidující strany s žádostí o poskytnutí volebních materiálů. Díky tomuto procesu mapování současnosti se uchovávají v depozitářích v hojné míře rovněž i volební materiály z posledních dekád.

Ve sbírkách Národního muzea se objevuje i vyjádření vztahu občanů k činnosti a pozici parlamentu. K takovým předmětům lze zařadit např. obraz znázorňující masovou přísahu lidu před parlamentem

komor jsou ve sbírkách zastoupeni jen výjimečně. Obdobná nerovnováha platí i z pohledu genderové perspektivy. Počet materií k jednotlivým parlamentním volbám též velmi kolísá. Předmětů ke konkrétní činnosti parlamentů nenajdeme ve sbírkách Národního muzea mnoho, tyto předměty jsou ve větší míře přítomné například v Archivu Poslanecké sněmovny.

Seznam použité literatury

- BĚLIČOVÁ, Milena. Pergamenové listiny ve fondech a sbírkách Archivu Národního muzea. *Časopis Národního muzea – řada historická*, 2015, roč. 67, č. 1–2.
- ČECHUROVÁ, Jana, STEHLÍKOVÁ, Dana a VANDROVCOVÁ, Miroslava. *Karel a Naděžda Kramářovi doma. = Karel and Nadezhda Kramář at Home*. Praha: Úřad vlády České republiky, 2008.
- KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan, POHUNEK, Jan a kol. *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021.
- PŘENOSILOVÁ, Dana. *Památník Františka Palackého a Františka Ladislava Riegra: Memorial of František Palacký and František Ladislav Rieger*. Praha: Národní muzeum, 2018.
- SRŠEŇ, Lubomír. Engerthův portrét Františka Josefa I. z české zemské sněmovny. *ACTA MUSEI NATIONALIS PRAGAE – HISTORIA*, 2013, roč. 67, č. 1–2, s. 11–28.
- SRŠEŇ, Lubomír. *Malované drobné portréty: Sbírká oddělení starších českých dějin Národního muzea*. Praha: Národní muzeum, 2013.
- SRŠEŇ, Lubomír. *Malované závěsné portréty 1, 2, 3*. Praha: Národní muzeum, 2022.
- STEHLÍK, Michal, BĚLIČOVÁ, Milena, HEROLDOVÁ, Karolína a kol. *Fenomén Masaryk: Masaryk as a phenomenon*. Praha: Národní muzeum, 2017.
- STEHLÍK, Michal, ŠTĚPÁNEK, Ondřej a kol. *Parlament! / Parliament!*. Praha: Národní muzeum, 2020.
- ŠTEIGOVÁ, Taťána. *Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.
- TOMEŠ, Josef a kol. *Tváře našich parlamentů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012.
- TOTHOVÁ, Jolana. Sbírká Muzea dělnického hnutí – rozsáhlý soubor předmětů, archiválií a knih. *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 2017, roč. 55, č. 2, s. 16–26.

Stálá expozice Českého muzea hudby – minulost, přítomnost a nové perspektivy¹

Tereza Žůrková

Permanent Exhibition of the Czech Museum of Music – Past, Present and New Perspectives

Abstract: Exhibitions are one of the key presentation activities of museum institutions. In connection with the construction of a new depository and the gradual release of space in the historical building of the Czech Museum of Music, the museum gained the opportunity to expand and modernize its existing permanent exhibition, reflecting the reviews of experts and the general public. In 2024, the permanent exposition will celebrate twenty years of its existence, which is an opportunity to re-evaluate it as well as all the National Museum's exhibition projects focused on presenting its music collections.

Keywords: Czech Museum of Music, permanent exhibition, musical instruments, organology

Národní muzeum vstoupilo rekonstrukcí Historické budovy na Václavském náměstí, slavnostně otevřené veřejnosti v den stého výročí založení republiky 28. října 2018 a v roce dvoustého výročí vlastního založení, do nové fáze své historie, neboť s rekonstrukcí budovy souvisela pochopitelně i restrukturalizace stálých expozic jako jednoho ze stěžejních způsobů muzejní prezentace. Expozice byly otevírány postupně a do dnešního dne se veřejnosti představily „Okna do pravěku“, „Zázraky evoluce“, „Dějiny“, „Sál minerálů“, „Dějiny 20. století“, „Myšarium“ a „Momenty dějin“. Repase stálých expozic a jejich rozšíření se však netýkala jen historické budovy, ale i dalších institucí. Zajímavou výzvu v tomto ohledu získalo České muzeum hudby. Stavbou Centrálního deponitáře získalo totiž možnost uvolnit částečně prostory v Karmelitské ulici, využívané dosud jako deponitární, k rozšíření své stálé expozice. Ta aktuální, „Člověk – Nástroj – Hudba“, oslaví v roce 2024 již dvacet let svého trvání (pochopitelně s dílčími obměnami a repasemi), a proto se přímo nabízí při tvorbě záměru nové expozice bilancování. Aby však toto bilancování bylo smysluplné, je nutné zhodnotit nejen aktuální expozici, ale především podívat se na to, jakým

způsobem Národní muzeum prezentovalo své hudební sbírky i v minulosti.

Ohlédnutí do historie: původ nástrojových expozic

Shrneme-li zcela obecně koncept stálých hudebních expozic, je na první pohled patrné jejich zacílení na trojrozměrné předměty – zejména hudební nástroje. Vystavování hudebních nástrojů lze v české hudební kultuře sledovat poměrně hluboko do historie. Prvními takovými počiny byly národopisné a průmyslové výstavy (mezinárodní, národní i regionální), kde se prezentovaly především výrobky soudobých výrobců hudebních nástrojů jako doklady vysoké úrovně českého nástrojařského řemesla. Již v rámci těchto výstav však měly pevné zastoupení též exponáty historické, tedy obvykle soukromé sbírky historických hudebních nástrojů, které měly podpořit výše uvedený záměr demonstrací dlouhodobé tradice nástrojařského řemesla u nás. Tyto výstavy byly v souladu s dobovým trendem evropských a světových průmyslových výstav. Není nezajímavé zde připomenout, že původ těchto výstav má kořeny v české historii, neboť v roce 1791 v rámci korunovačních slavností Leopolda II.

1 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/26.I.d, 00023272).
Děkuji srdečně kolegům z Archivu Národního muzea za vstřícnost při rešerších pramenů a zejména pak Janu Hanouskovi za jeho obětavou a velkorysou pomoc.

Mgr. Tereza Žůrková, Ph.D.
České muzeum hudby
Národní muzeum
tereza.zurkova@nm.cz

proběhla v Praze tzv. *Produkten- und Fabrikenkabinet*, tedy výstava českých průmyslových výrobků (druhá nejstarší na evropském kontinentě), jejímž cílem bylo ukázat rozvoj českých manufaktur a vysokou úroveň jejich výroby.²

Zpočátku nebyly prezentace historických nástrojů v rámci těchto výstav součástí komplexně koncipovaného programu, ale spíše výsledkem soukromých aktivit hudbymilovných jednotlivců. Můžeme k nim počítat například vystavení kolekce historických nástrojů ze soukromé sbírky děkana Antonína Buchtela na 7. Průmyslové výstavě v Praze v roce 1872.³ Jako první rozsáhlejší a systematicky koncipovaný výstavní počín tohoto druhu u nás můžeme vnímat Jubilejní zemskou výstavu v roce 1891,⁴ pro niž tehdy nově vzniklé Společenstvo hotovitelů hudebních nástrojů vytvořilo speciální výbor složený ze zástupců výrobců hudebních nástrojů.⁵ Kromě výrobků soudobých nástrojařů se již tehdy mezi exponáty objevilo několik historických exponátů ze soukromých sbírek, mj. ze sbírky houslaře Františka Ladislava Prokopa, Vojty Náprstka či houslaře Karla Boromejského Dvořáka.⁶ V dobových denících a časopisech byla tehdy dokonce inzerována výzva ke všem majitelům historických hudebních nástrojů, aby je pro účely výstavy zapůjčili.⁷ O čtyři roky později navázala na tuto akci rozsahově ještě významnější Národopisná výstava⁸ a v roce 1935 samostatná výstava Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů.⁹ Z dobového tisku lze vyčíst, že tyto výstavy se těšily velké pozornosti české odborné i laické veřejnosti a zaznamenaly velmi pozitivní ohlas. Například poslední zmiňovaná výstava byla dle účetních záznamů¹⁰ navštívena zhruba 3 500 návštěvníky, což je vzhledem k jejímu krátkodobému trvání (29 dní) velmi úctyhodné. Dochovaná návštěvní kniha¹¹ této výstavy navíc dokazuje nejen vysoký zájem širší veřejnosti o danou tematiku, ale též fakt, že účast nebyla zdaleka omezena jen na Prahu. Národní muzeum, které od doby svého vzniku dosáhlo ve sledované době již úctyhodných sbírek též v oblasti hudebních památek, mohlo tak na tuto tradici úspěšně navázat.



První muzejní expozice hudebních nástrojů a související výstavy

O počátcích vystavování hudebních památek obecně v rámci expozic a výstav muzea víme jen velice málo z kusých informací v dobovém tisku a pramenech. První ucelený přehled tak máme až k výstavě, která byla realizována v roce 1939 pod názvem „Výstava české hudby 18. a 19. století“.¹² Vznikla v rámci pražských hudebních výstav uspořádaných pro Český hudební máj¹³ a byla instalována v síni starých písemných památek Národního muzea. Autorem výstavy byl Emil Axman a její těžiště leželo v rukopisech a nototiscích ojediněle oživených ikonografickými prameny a novější literaturou (Axman pracoval tedy jako

Obr. 1. Historické hudební nástroje na Výstavě hudebních nástrojů Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů, Praha, pavilon Myslbek, 1.–30. září 1935. *Pestrý týden*, 14. 9. 1935, roč. 10, č. 37, s. 3.

2 Srv. virtuální výstava *Klementinum 1791. První průmyslová výstava na evropském kontinentě* [online]. Dostupné z: <https://xd.adobe.com/view/f61640c6-3f4b-44cc-9193-a61228a260bd-a3451/?fullscreen> [cit. 12. 12. 2022].



Obr. 2. Expozice „České hudební nástroje minulosti“ instalovaná v Břevnovském klášteře v roce 1950. NM-ČMH, sign. F 3206.

3 Buchtel na výstavu zaslal celkem 48 nástrojů, za něž získal ocenění. *Věstník výstavní. Průmyslová výstava v Praze. Hospodářské noviny, 1872, roč. 23, č. 6, s. 324. Srv. též ŽŮRKOVÁ, Tereza, KOTAŠOVÁ, Daniela, ŠTEFANCOVÁ, Dagmar a SLAVICKÝ, Tomáš. Antonín Buchtel, sběratel s laskavou duší, a jeho kolekce hudebních nástrojů / Antonín Buchtel, A Collector with a Kind Soul, and His Collection of Musical Instruments. Praha: Národní muzeum, 2021.*

4 Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha: F. Šimáček, 1894. *O hudebních nástrojích viz s. 546–553.*

5 BERDYCHOVÁ, Tereza. *Výstavní činnost Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů v Praze. Musicalia, 2014, roč. 6, č. 1–2, s. 53–60.*

6 *Prezentace hudebních sbírek Národního muzea na této akci, jak ji naznačil B. Čížek, je nejasná. Srv. ČÍŽEK, Bohuslav. České muzeum hudby: I. Malé ohlédnutí za minulostí. Hudební rozhledy, 2007, roč. 60, č. 1, s. 44.*

knihovnik muzea a měl na starosti notový archiv). Hudební nástroje, které byly až do založení samostatného hudebního oddělení (1946) deponovány v rámci sbírky historicko-archeologické, do konceptu této výstavy zahrnuty nebyly. Byly však součástí expozice historicko-archeologického oddělení v prvním patře hlavní budovy Národního muzea. Díky muzejnímu průvodci z počátku století¹⁴ si můžeme udělat i poměrně přesnou představu o podobě této expozice – její jádro tvořily nástroje z Buchtelovy sbírky, dále soubor renesančních dechových nástrojů (tzv. Rožmberská kapela), mechanická harfeneta, skleněná harmonika a dvě pedálové harfy z majetku rodiny Riegrovy. V textu zmíněné „piano, na které hrával Mozart“¹⁵ je trochu záhadou, neboť cembalo J. H. Gräbner i kladívkový klavír F. X. Christoph, které jsou s Mozartem tradičně spojovány, přišly do sbírky později. Válečná léta výstavním aktivitám nepřála a od roku 1941 byly sbírky historicko-archeologického oddělení stěhovány do mimopražských úkrytů (Lány, Karlštejn, Křivoklát, Žleby, Slatiňany atd.).¹⁶ Poválečné období se neslo ve znamení repatriace sbírek z venkova do Prahy, jejich uložení a nových instalací – z hudební tematiky připomeňme například výstavu „Ondříčkův odkaz národu“ z roku 1947,¹⁷ která byla věnovaná devadesátému výročí narození a dvacátému pátému výročí úmrtí houslového virtuosa Františka Ondříčka a představila mezi osobními památkami mimo jiné též umělcovy housle.¹⁸ Ondříčkova výstava se konala ještě

pod záštitou historicko-archeologického oddělení – samostatné hudební oddělení bylo sice založeno již v březnu roku 1946, nicméně nástrojové sbírky do něj byly delimitovány postupně. V Registratuře Národního muzea můžeme ještě nalézt k roku 1949 stručnou zmínku o přípravě výstavy „Pražská houslařská škola v 18. a 19. století“,¹⁹ nicméně k její realizaci nedošlo.

Ustanovení samostatného hudebního oddělení znamenalo zásadní přelom nejen v samotné správě sbírky, ale rovněž v jejím vystavování a zpřístupnění veřejnosti. Se vznikem nového oddělení totiž úzce souvisela také nová koncepce sbírkového programu z roku 1948,²⁰ jejíž součástí byl mimo jiné plán na rozsáhlé zpřístupnění sbírek veřejnosti. Prvním prostorem, který byl pro nově vzniklé oddělení získán, byl areál Břevnovského klášteře. Zdejší budovy nesloužily jen jako depozitární prostory, ale v souvislosti s festivalem Pražské jaro zde byla v roce 1950 otevřena expozice hudebních nástrojů s názvem „České hudební nástroje minulosti“, která představila návštěvníkům 495 hudebních nástrojů.²¹ Jednalo se vlastně o první představení muzejní nástrojové sbírky v takovém rozsahu a systematické koncepci. K výstavě byl vydán poměrně podrobný průvodce, vybavený francouzským resumé a rejstříkem, a výrazně převyšující běžné výčtové katalogy vystavovaných exponátů.²² Členění břevnovské expozice bylo následující:

- Sál 1: niněry, mechanické nástroje, skleněné harmoniky, hřebíkové housle, xylofon, harmonium;
- Sál 2: strunné drnkací nástroje, vybrané úderné chordofony (klavichordy, hackbrett);
- Sál 3: dechové nástroje (dřevěné i žesťové), ale také monochordy, trumšajty, harfy, klavíry a bicí nástroje;
- Sál 4: Strunné smyčcové nástroje;
- Sál 5: Sbírká K. B. Dvořáka (tehdy ještě jako depositum muzea B. Smetany).

Koncepce tedy zachovávala jistou systematickosti podle nástrojových druhů, nicméně ne důsledně. Rozvržení zřejmě odpovídalo prostorovým možnostem.

Zajímavé a v určitém pohledu pokrokové bylo zařazení méně obvyklých exponátů – např. součástí smyčcových nástrojů (řezané houslové hlavičky, struníky) nebo nástrojových pouzder. Součástí expozice byly i dvě drobnější výstavy věnované houslaři Jindřichu Vitáčkovi a houslistovi Františku Ondříčkovi. Autorem expozice i katalogu²³ byl Alexandr Buchner, který byl krátce před tím (po smrti Emila Axmana v roce 1949) jmenován přednostou hudebního oddělení.

Ještě téhož roku bylo Národní muzeum z Břevnovského kláštera vypovězeno a prostory převzalo k vlastnímu využití Ministerstvo vnitra. Druhým domovem se hudebnímu oddělení stal Velkopřevorský palác na Malé Straně, jehož první patro získalo do nájmu v červenci 1950, a postupným uvolňováním dalších prostor došlo v únoru 1953 po dohodě s Náboženskou matiči k převzetí celého objektu do správy muzea. Zde vznikla zásluhou Alexandra Buchnera druhá expozice hudebních nástrojů a zahrada začala být využívána k pravidelným koncertům.²⁴ Ještě v roce 1951 se podařilo ve třech místnostech Sally terreny Velkopřevorského paláce instalovat v letní sezoně až do 30. září výstavu „Staré i nové hudební nástroje“. Jejím cílem bylo demonstrovat vysokou úroveň znárodněného průmyslu v oblasti hudebních nástrojů. Výstava de facto volně navázala na celostátní konferenci o hudebních nástrojích, která se konala ve Slovanském domě v Praze 3.–5. června 1950. Předmětem konference bylo představení problematiky stavby hudebních nástrojů u nás, návrhy řešení představených problémů a stanovení směrnic pro další vývoj nástrojařského průmyslu. Konference se kromě zástupců z oblasti nástrojařského řemesla účastnili také výkonní umělci, pedagogové a muzikologové, kteří přednesli své požadavky na moderní instrumentář.²⁵ Jedním z témat bylo i založení státní sbírky hudebních nástrojů, která by sloužila výkonným umělcům jako cesta k zapůjčení vynikajících nástrojů.²⁶ Na výstavě spolupracovalo Národní muzeum, které zapůjčilo historické exponáty, s Československými



závody dřevozpracujícími. Ty doplnily výstavu o nástroje současné produkce. V části moderních nástrojů tak byly vystaveny výrobky národních podniků Amati v Kraslicích, Cremona v Lubech, Harmonika v Písku, továrny na piana v Hradci Králové a továrny na varhany v Krnově.²⁷

Na výstavu pak velkolepě navázala samotná stálá muzejní expozice, která byla otevřena v roce jubilejního Roku české hudby, 6. května 1954 slavnostním koncertem České filharmonie v čele s Karlem Šejnou, a v devíti sálech představila 880 exponátů, tedy téměř polovinu tehdejší nástrojové sbírky, která v té době čítala zhruba 1 700 kusů.²⁸ Otevření stálé expozice hudebních nástrojů bylo v tisku kvitováno s povděkem,²⁹ nicméně objevily se i kritické hlasy týkající se samotného uspořádání expozice, která upřednostnila koncepci systematickou a nástroje představila uspořádané podle jednotlivých typologických skupin. „[...] úkoly našich musejí nespočívají pouze v dokumentaci a systematickém shromažďování materiálu pro potřeby studijní, ale že muzejní instalace mají sledovat rovněž cíle osvětové [...] V tomto smyslu je třeba zamyslit se především nad základním methodickým pojetím expozice. Domníváme se, že hudební nástroje by v muzejní instalaci neměly vystupovat izolovaně od ostatních hudebně historických památek. Vlastní úkol expozice sbírky hudebních nástrojů bychom viděli v tom, že by názorně ukazovala, jak se v ustrojení nástrojů, ve výběru nástrojových typů i v sestavě

Obr. 3. Expozice „České hudební nástroje minulosti“ instalovaná v Břevnovském klášteře v roce 1950. NM-ČMH, sign. F 3209.

7 Archiv hl. města Prahy, fond 312: Společenstvo hotovitelů hudebních nástrojů 1851–1949, inv. č. 1, Protokol schůzí, s. 24. Podobně tomu bylo u mezinárodní hudební a divadelní výstavy ve Vídni v roce 1892, kdy komitét pro zastoupení Království českého na této výstavě vydal v Daliboru výzvu k zaslání historických hudebních památek: „Všem umění a průmyslu milovným obyvatelům království Českého záleží zajisté na tom, aby naše vlast na kulturní práci této výstavy v jejím i svém prospěchu náležitě se účastnila. [...] Podepsaný komitét vznáší proto důtklivou prosbu k celému umění milovnému obyvatelstvu Čech, pokud s hudebním a divadelním uměním a uměleckým životem naším ve styku jest, k majetníkům pamětihodných nástrojů [...], aby sobě neobtěžovali, vídeňské výstavy se účastníti.“ Dalibor, 1891–1892, roč. 14, č. 12, s. 95.



Obr. 4. Stálá expozice hudebních nástrojů ve Velkopřevorském paláci na Malé Straně (původní instalace z let 1954–1968 dle konceptu A. Buchnera).

8 Organizací jejího hudebního úseku byl pověřen zvolený výbor v čele s Otakarem Hostinským, nicméně koncepce úseku týkajícího se hudebních nástrojů byla opět v kompetenci Společenstva. I tentokrát tvořily významnou část exponátů historické nástroje z privátních sbírek. Srv. BERDYCHOVÁ, Tereza. Výstavní činnost Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů v Praze. *Musicalia*, 2014, roč. 6, č. 1–2, s. 56–57; HOSTINSKÝ, Otakar a BORECKÝ, Jaromír. *Hudba, Hudební nástroje. In: Národopisná výstava Československá v Praze 1895. Praha: Národopisná společnost Československá, 1895, s. 447–459. Srv. též K národopisné výstavě. Národní listy, 18. 1. 1895, roč. 35, č. 18, s. 5.*

9 BERDYCHOVÁ, Tereza. Výstavní činnost Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů v Praze. *Musicalia*, 2014, roč. 6, č. 1–2, s. 53–60.

10 Archiv hl. města Prahy, fond 312: Společenstvo hotovitelů hudebních nástrojů 1851–1949, karta 1, inv. č. 14.

11 *Ibidem*, inv. č. 7.

12 DOSTÁL, Jiří. *Výstava české hudby 18. a 19. století. Časopis Národního musea, 1940, roč. CXIV, č. 1, s. 109–114.*

nástrojových souborů projevovala hudební kultura té které doby, že by odkrývala příznačné vzájemné vztahy mezi vývojem nástrojařské tvorby a historií hudebních slohů. [...] Vedení hudebního oddělení zvolilo jiné pojetí a instalovalo své sbírky roztríděné podle jednotlivých druhů nástrojů. Takové typologické pojetí instalace tedy považujeme s hlediska vědeckého i s hlediska osvětové působnosti za méně šťastné. Ani v tomto pojetí nebyla však instalace vyřešena tak, aby vynikly podstatné myšlenky, aby se návštěvníkovi názorně objasnil charakter jednotlivých nástrojových typů – uvítali bychom obsírnější textový doprovod, nákresy, notové příklady, ilustrující vlastnosti i historii nástrojů atd. Také uspořádání vystavených nástrojů nesleduje přijaté hledisko (roztrídění podle druhů) zcela důsledně – tak jsou např. smyčcové nástroje soustředěny především v největším sále, ale teprve o 4 sály dál je expozice českého houslařství; zvláštní expozice je věnována nástrojům trsacím, ale několik umělecky provedených kytar se octlo mezi nástroji smyčcovými; těžko pochopíme, proč byla mezi lidovými cimbály umístěna rekonstrukce středověké harfy podle obrazu z pasionálu abatyše Kunhuty. Ostatně i v užití obrazů není většinou organického spojení s vlastními sbírkami (na obrazech, které většinou nemají popisy, jsou často nástroje zcela jiného druhu než jsou vystaveny v příslušné místnosti), takže obrazová část působí dojmem samoučelné výzdoby, ačkoli by mohla být velice výmluvnou složkou expozice.³⁰

Kritické reakce však byly ojedinelé a kladné hodnocení zcela převažovalo.³¹ Ačkoli expozice byla otevřena jen tři dny v týdnu, za pět měsíců (od 6. června do 15. října 1954) ji zhlédlo 3 668 návštěvníků.³² V Československé televizi a Československém rozhlasu jí dokonce byly věnovány čtyři vysílání a Státní film natočil pro krátký film dvě reportáže o pražské nástrojové sbírce.³³

Úspěch pražské expozice vedl k myšlence uspořádat vedle nástrojové sbírky představující nástroje z celého světa rovněž ryze českou expozici, která by znázorňovala vývoj českých hudebních nástrojů od nejstarších dob až po nejnovější produkci tuzemských nástrojařských podniků. Expozice s příznačným názvem „České hudební nástroje“, jejímž autorem byl opět Alexandr Buchner,³⁴ byla slavnostně otevřena 17. května 1959³⁵ na zámku v Nelahozevsi za hudebního doprovodu Rejchova kvinteta.³⁶ V sedmi expozičních místnostech představila výběr nástrojů české provenience nebo anonymních prací ovšem se zřejmou souvislostí s historií české hudební kultury. Poprvé je zde také výrazněji uplatněno hledisko chronologické (nástroje pravěku, nástroje středověku, nástroje nového věku), další členění je již systematické (nástroje samozvučné a blánové, nástroje drnkací, nástroje smyčcové, dechové nástroje), které odpovídá Buchnerově odbornému zájmu.³⁷ Jako speciální samostatné kategorie byly do expozice zahrnuty nástroje Josefa Šedivy, experimentátora českého původu působícího v Oděse,³⁸ a nástroje elektrofonické. Zájem o výstavu byl velký, o čemž svědčí i návštěvnost, která od květnového zahájení expozice do konce října 1960 zaznamenala více než tři tisíce návštěvníků, přičemž je nutno vzít v potaz, že expozice byla otevřena pouze o nedělích.³⁹ K ukončení úspěšné expozice došlo poměrně záhy, a sice v roce 1967, když zámek v Nelahozevsi získala Národní galerie Středočeského kraje, která požadovala okamžité vyklizení prostor.⁴⁰ Nástroje z expozice byly přesunuty do vyhrazených skladištních prostor v suterénu zámku a na začátku roku 1968 svítila naděje, že by celou nelahozeveskou expozici

převzalo chebské muzeum a doplnilo ji ve spolupráci s okolními nástrojařskými závody i o propagační část dokládající místní tradici výroby hudebních nástrojů. Z tohoto záměru, stejně jako z náhradního návrhu zřídit expozici v budovách kláštera v Plasích, však sešlo.⁴¹

Mezitím na podzim roku 1968 byla expozice ve Velkopřevorském paláci uzavřena z důvodu celkové rekonstrukce paláce. Plánované znovuotevření expozice v původním rozsahu a podobě bylo zamítnuto ze strany Pražského střediska Památkové péče a ochrany přírody, která požadovala redukcí rozsahu expozice i expozičních vitrín za účelem prezentace samotných rekonstruovaných vnitřních prostor paláce a zviditelnění výtvarné působivosti samotného interiéru.⁴² Tyto požadavky vedly k tomu, že nová koncepce expozice⁴³ směřovala k omezení exponátů na nejvýznamnější kusy, zaměření na klasický instrumentář a vyloučení rozměrných předmětů – v případě nástrojové sbírky zejména klavírů, „jejichž výstava ve větším stylu v Praze je a ještě dlouho zůstane z ryze prostorových důvodů prostě nemyslitelná.“⁴⁴ Nově koncipovaná expozice byla rozvržena tak, aby „[...] na co nejmenším počtu reprezentativních ukázek nejen zachytila bohatství a význam zdejší sbírky a představila soubory, které se těší největšímu zájmu a pozornosti odborníků, nýbrž aby podala též soustavný přehled klasického instrumentáře, a to jak v souzvuku s interiérem, do něhož je zasazena, tak hlavně ve slohovém souhlasu s nepřeborným bohatstvím, jež v sobě uzavírají ostatní sbírkové úseky oddělení, zejména jedinečná sbírka hudebnin.“⁴⁵ Rozvržení expozice proto bylo následovné:

- vstupní místnost: vizuálně poutavé předměty (mj. vozembouch, niněra, monochord, Aeolova harfa, dudy);
- I. sál: výběr klávesových nástrojů (celkem 14);
- II. sál: smyčcové nástroje světových mistrů;
- III. sál: strunné drnkací nástroje;
- IV. sál: smyčcové nástroje českých výrobců;
- V. sál: bicí nástroje, akordeony a zajímavosti;



- VI. sál: dechové nástroje;
- VII. sál: typický kůrový instrumentář orchestru 18. století;
- VIII. sál: nástroje pozdní renesance (tzv. Rožmberská kapela).

Prezentaci pražské nástrojové sbírky věnoval v letech 1967 až 1970 Emil Hradecký několik referátů v zahraničí: na květnové konferenci CIMCIM v Norimberku v roce 1967 představil připravovanou reinstalaci expozice a zásady prezentace hudebních nástrojů v historických prostorách, pro německý rozhlas natočil v tomtéž roce rozhlasové pásmo o pražské nástrojové sbírce, obdobně zaměřený referát přednesl na výroční schůzi Společnosti přátel starých hudebních nástrojů ve švýcarském Bernu v září 1967 a pro curyšský rozhlas při té příležitosti natočil pásmo o připravované expozici včetně zvukových ukázek. V roce 1970 pak s tímto tematickým příspěvkem vystoupil na vědecké konferenci Ruckers Genootschap v Antwerpách.⁴⁶

Nové uspořádání expozice, která byla kromě nástrojů doplněna jen několika ikonografickými předměty, bylo převážně systematické a představilo postupně různé skupiny hudebních nástrojů. Odchylku od tohoto uspořádání představovaly poslední dva sály, které se zaměřily na výklad historický a pokusily se o vykreslení „prostředí, v němž se utvářela tradiční česká hudebnost.“⁴⁷ Záměrem autorů expozice tak bylo stupňovat působivost expozice od prvních sálů až k posledním, v nichž byl spatřován vrchol expozice.

Obr. 5. Pohled do expozice „České hudební nástroje“ na zámku v Nelahozevsi (1959).

13 Mj. výstava o A. Dvořákoví, B. Smetanovi, české lidové písní či technických hudebních zařízeních. DOSTÁL, Jiří. Výstava české hudby 18. a 19. století. *Časopis Národního muzea*, 1940, roč. CXIV, č. 1, s. 109–114; (Gr.). Výstava „Česká píseň lidová“. *Časopis Národního muzea*, 1940, roč. CXIV, č. 1, s. 114.

14 Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze. Praha: Nakladem Společnosti Musea Král. českého, 1905. **15** *Ibidem*, s. 91.

16 DROBNÁ, Zoroslava. Historicko-archeologické oddělení. *Časopis Národního muzea*, 1946, roč. CXV, č. 1–2, s. 98–99.

17 DROBNÁ, Zoroslava. Ondříčkův odkaz národu. *Časopis Národního muzea*, 1947, roč. CXVI, č. 1, s. 209.

18 Jednalo se o housle Gand & Bernardel Frères, Paříž, 1878 (inv. č. E 575), které Ondříček získal v soutěži pařížské konzervatoře. Dnes je ve fondu Českého muzea hudby dochovalo celkem pět Ondříčkových houslí. Srv. KOTAŠOVÁ, Daniela a PAULOVÁ, Eva. Housle Františka Ondříčka a jejich obrazová dokumentace ve sbírkách Českého muzea hudby / The Violins of František Ondříček and Their Pictorial Documentation in the Collections of the Czech Museum of Music. *Musicalia*, 2013, roč. 5, č. 1–2, s. 117–126.



Obr. 6. Pohled do redukované expozice po rekonstrukci paláce – sál I.

19 Archiv Národního muzea – Registratura (dále jen ANM, RNM), karton 190, čj. 76/49.

20 K historii hudebního oddělení viz KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ Eva. Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea. Časopis Národního muzea. Řada historická, 2017, roč. 189, č. 3–4, s. 3–24.

21 BUCHNER, Alexandr. České hudební nástroje minulosti. Tvar: časopis pro průmyslové výtvarnictví a lidovou tvorbu, 1950, sv. 3, s. 140–151.

22 BUCHNER, Alexandr. Průvodce výstavou České hudební nástroje minulosti v břevnovském klášteře sv. Markéty. Praha: Národní muzeum, 1950.

23 Ibidem.

24 Tzv. hudební středy v Maltézské zahradě byly dramaturgicky pestré a kromě samotných hudebních čísel byly vždy doplněny i úvodními či doprovodnými proslovky (např. Alexandr Buchner: Hudební nástroje ve vývoji české instrumentální hudby, Jiří Berkovec: Česká hudba 18. století apod.).

Podrobný program jednotlivých koncertů lze sledovat v ročních závěrečných zprávách o činnosti hudebního oddělení, které byly pravidelně publikovány v Časopisu Národního muzea.

Toto vzestupné uspořádání bylo v záměrném kontrastu k samotným prostorům paláce, jejichž vizuální vrchol byl spatřován naopak ve vstupním schodišti a monumentálním prvním sále paláce.⁴⁸ Exponáty byly doprovázeny jen stručným označením ve čtyřech jazycích (česky, anglicky, německy a francouzsky) a číslem, které odkazovalo na příslušnou pasáž tištěného katalogu expozice.

Podle původního záměru⁴⁹ měla být ještě ve třech místnostech tzv. Sally terreny ve východním křídle budovy velkopřevorského paláce instalována expozice automatofonů včetně několika exponátů určených k využití návštěvníky a v prostoru bývalé jízdárny expozice vybraných klávesových nástrojů. Expoziční okruh měl tedy návštěvníky vést vstupem z Lázeňské ulice do expozice v prvním patře, poté na pavlač a schodištěm do dvora, přes dvůr do Sally terreny a sadově upravenou zahradou pak do bývalé jízdárny. Tento velkolepý záměr však v plném rozsahu uskutečněn nebyl. Stálá expozice ve Velkopřevorském paláci byla slavnostně otevřena 18. června 1970 za přítomnosti zahraničních hostů a krátkého hudebního programu.⁵⁰

Ačkoli byl výběr exponátů proti původní expozici rozsahově významně omezený (celkem 277 hudebních nástrojů), disponovalo muzeum kromě stálé expozice ještě expozicemi, které nazývalo „studijní“ a „depozitárního typu“ – jednalo se o studijní expozici klávesových nástrojů na zámku Křinec⁵¹ u Nymburka a studijní depozitář strunných a dechových nástrojů v přízemí Velkopřevorského paláce,⁵² který

umožňoval přístup k ještě většímu množství sbírkových předmětů než původní Buchnerova expozice. Tyto prostory situované mimo běžnou prohlídkovou trasu měly nahradit ztráty v důsledku omezení původního rozsahu expozice tak, aby i zbylá část sbírky mohla být využita pro vědecké účely.⁵³ Studijní depozitář v Křinci přitom vznikl vlastně jako východisko ze složité situace, kdy oddělení muselo jednak vyklidit prostory pražské expozice a jednak uskladnit předměty ze zrušené expozice v Nelahozevsi. Přesunu prakticky celé sbírky klávesových nástrojů do Křince (vyjma nejceněnějších kusů, se kterými se počítalo pro novou pražskou expozici) využil Zdeněk Culka pro vytvoření studijní expozice, která v první etapě zahrnovala čtyři místnosti: 1. harmonia a menší varhany, 2. klavíry zahraniční výroby, 3. klavíry domácích výrobců a 4. klavichordy, stolové a vzpřímené klavíry. V roce 1970 byla tato expozice rozšířena ještě o další dva sály (5. regály a pozitivy, 6. experimentální nástroje – zejména mikrintervalové), v následujícím roce o jeden sál a v roce 1972 o další dva sály, takže v celkovém rozsahu zabírala devět sálů.⁵⁴

Pražská expozice fungovala pouze s dílčími obměnami⁵⁵ až do podzimu roku 1990. Tehdy, v noci z 29. na 30. října 1990, došlo k vloupání, při němž bylo odcizeno pět vzácných houslí a jedna viola přímo z expozičních vitrín.⁵⁶ Ačkoli se nástroje podařilo zásluhou houslaře Přemysla Otakara Špidlena nalézt a v roce 1992 vrátit do muzejních sbírek, expozice již znovu otevřena nebyla.⁵⁷ Důvodem bylo i to, že na palác byl vznesen restituční požadavek řádem Maltézských rytířů a po jeho uznání a uvolnění prostor čekala sbírka hudebních nástrojů na další vystavení až do roku 2004.

Monumentální projekt expozice „Vývoj české hudební kultury“ na zámku v Litomyšli a vznik Muzea české hudby

Mezitím v roce 1976 vzniklo spojením hudebního oddělení se samostatnými muzei A. Dvořáka a B. Smetany Muzeum české hudby. V čele nového ústavu stanul

Miloslav Malý, který usiloval o vytvoření stálé expozice české hudební kultury na zámku v Litomyšli. Tento záměr se vznikem Muzea české hudby úzce souvisel, resp. mu předcházel.⁵⁸ Otázka vzniku reprezentativní expozice dokumentující vývoj české hudební kultury zazněla již o dva roky dříve v Roce české hudby 1974, kdy se jedním z vrcholů oslav stala výstava instalovaná v Praze v paláci U Hybernů a představující stručný přehled dějin české hudby, životopisné instalace věnované jubilujícím skladatelům a téma hudební současnosti. Výstava zaznamenala tak pronikavý ohlas, že vznikl návrh, aby byla zachována trvale. Přesunutí její redukováné verze do zámečku Maleč u Kutné Hory⁵⁹ bylo jen provizorní a nevyhovující řešení. Zřízení muzea se shodným tematickým zaměřením na tento záměr volně navázalo a mělo být vlastně prostředkem, jak tohoto cíle dosáhnout.⁶⁰ Centrální muzeum zaměřené na sběr hudebních památek bylo vnímáno jako jediná možná instituce, která by byla schopna zajistit jak výstavní, tak i sběrný a výzkumný program.⁶¹ Spojením hudebního oddělení Národního muzea se samostatnými muzei Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany tak vzniklo v roce 1976 Muzeum české hudby jako podsložka Národního muzea. V Praze zůstaly zachovány expozice hudebních nástrojů, obou skladatelských muzeí i památník W. A. Mozarta na Bertramce a nově zamýšlenou expozici české hudební kultury bylo rozhodnuto vybudovat v Litomyšli (rodiště Bedřicha Smetany a Zdeňka Nejedlého) a slavnostně otevřít v Roce české hudby 1984.⁶² Monumentální plán, který původně počítal pro tyto účely s využitím přízemí i prvních dvou pater zámku, případně též přilehlé piaristické koleje pro expozici čistě organologickou,⁶³ se však postupem času ukázal jako těžko zvládnutelný⁶⁴ – jednotlivé etapy byly postupně otevírány v letech 1984,⁶⁵ 1987⁶⁶ a 1989⁶⁷ a expozice neprokázala potřebnou životnost.⁶⁸

Cílem expozice bylo „[...] vtáhnout návštěvníka do světa hudby, ukázat mu v dokumentech hlavní směry vývoje hudební kultury v českých zemích i ve vztahu k vývoji na Slovensku. [...] Nebude



podávat náročný a úplný výklad dějin hudby u nás, ale zaměřit se na celkovou kontinuitu hudebního vývoje, jehož vyvrcholením je hudební kultura socialistické společnosti naší doby [...] Celkové pojetí expozice vychází ze skutečnosti, že je určena nejširšímu okruhu návštěvníků, to je i těm, kteří nemají jakékoliv hudební vzdělání. Jde tedy o co nejsrozumitelnější prezentaci hudebních u mimohudebních, souvztažných památek, provázených stručným, charakteristickým výkladem, citací současníků a hudebních historiků – zejména bude uplatněno hudebněhistorické dílo Zdeňka Nejedlého a jeho ideový pohled na dějiny české hudby.⁶⁹ Protože hlavním předmětem expozice je hudba sama, je nutné vhodným způsobem uplatnit zejména v uzlových bodech expozice znějící hudbu ze zvukových záznamů. V těchto souvislostech budou exponovány i typické hudební nástroje dané epochy a prostředí, v němž zaznívaly. Kromě toho je pamatováno na samostatné téma vývoje výroby hudebních nástrojů v českých zemích, které je co do světového významu svým způsobem jedinečné a závažné.⁷⁰ Primární členění a koncept expozice byl historický a vycházel z periodizace dějin české hudby. Ke každému historickému období ale byla připojena i část tematická, která měla dějinné řešení obohatit o výklad souvislostí nejzávažnějších hudebních jevů, mj. též o problematiku organologickou. Expozice měla být zakončena hudební síní, která by umožňovala provozování audio-vizuálních programů. Zároveň byly některé sály zámku záměrně ze scénáře vynechány a jejich využití

Obr. 7. Návrat odcizených smyčcových nástrojů do sbírky muzea 17. června 1992. Na fotografii zprava: houslař Přemysl Otakar Špidlen, houslař Karel Vávra ml. a tehdejší ředitel Muzea české hudby Stanislav Tesař. Archiv Oddělení hudebních nástrojů Českého muzea hudby.

25 Srv. Závěr celostátní konference o hudebních nástrojích. *Práce*, 7. 6. 1950, roč. 6, č. 132, s. 7; HETTES, Karel. *Příklad přirozené souvislosti kultury s výrobou. Tvar*, 1950, roč. 3, s. 5–6, s. 156–159. Z konference byl vydán sborník: *I. celostátní konference o hudebních nástrojích. Praha: Čs. závody dřevozpracující, 1950.*

26 Státní sbírka hudebních nástrojů byla založena v roce 1953 a funguje dodnes. Jedná se o vyčleněný fond smyčcových nástrojů špičkových kvalit, určených pro praktické využití významnými umělci nebo nadějnými adepty hudebního umění.

27 BROŽOVSKÁ, Jarmila. *O novou tvářnost hudebních výstav. Hudební rozhledy, 1950–1951, roč. III, č. 18–20, s. 50–53, zde s. 53.*

28 BUCHNER, Alexander. *Průvodce sbírkami hudebního oddělení Národního muzea, Praha, Velkopřevorský palác. Praha: Národní muzeum, 1954. BUCHNER, Alexandr. Hudební oddělení v r. 1954. Časopis Národního muzea, 1955, roč. CXXIV, s. 209–211.*

29 Např. JETEL, Rudolf. *Státní sbírky hudebních nástrojů otevřeny. Hudební rozhledy*, 1954, roč. 7, č. 11–12, s. 529.

30 HILMERA, Jiří. *Hudební sbírky Národního musea v Praze. Zprávy památkové péče*, 1954, roč. 14, č. 5, s. 153.

31 ČÍŽEK, Bohuslav. *České muzeum hudby: I. Malé ohlédnutí za minulostí. Hudební rozhledy*, 2007, roč. 60, č. 1, s. 44.

32 BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v r. 1954. Časopis Národního musea*, 1955, roč. CXXIV, s. 209–211, zde s. 209.

33 *Ibidem*.

34 BUCHNER, Alexandr. *Průvodce výstavou České hudební nástroje v Nelahozevsi. Praha: Národní muzeum*, 1959.

Nejedná se o výčtový katalog exponátů, ale spíše o systematický výklad zařazených nástrojových skupin a jejich historie.

35 *Původně měla být výstava otevřena již v roce 1958, nicméně firma Ligna zrušila dohodu o společné instalaci a k realizaci tak v uvedeném roce nedošlo.* BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v roce 1958. Časopis Národního musea*, 1959, roč. CXXVIII, s. 104–105.

36 *Pozvánka na slavnostní otevření expozice České hudební nástroje, 17. května 1959, Nelahozeves. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond; BUCHNER, Alexandr. České hudební nástroje. Průvodce výstavou v Nelahozevsi. Praha: Národní muzeum, 1959; PULKERT, Oldřich. Patnáct let v hudebním oddělení Národního musea. Časopis Národního musea, 1960, roč. CXXIX, s. 212–217; BUCHNER, Alexandr. Hudební oddělení v roce 1959. Časopis Národního musea, 1960, roč. CXXIX, s. 96–98.*

37 *Komplexní systematiku hudebních nástrojů se pokusil řešit v knize Hudební nástroje od pravěku k dnešku z roku 1956. Svými organologickými publikacemi výrazně pomohl ustanovit organologii u nás jako samostatný a uznávaný obor.*

bylo zamýšleno pro tematicky zaměřené výstavy (nová tvorba hudebních nástrojů, monografické jubilejní výstavy atd.).

První část (úvodní a závěrečný úsek) byla slavnostně otevřena 22. června 1984 v předvečer zahájení hudebního festivalu Smetanova Litomyšl a za hudebního doprovodu Kocianova kvarteta.⁷¹ Úvodní část, jejíž autorkou byla kurátorka Muzea české hudby Anna Chadová,⁷² představila dějiny české hudební kultury od dob Velkomoravské říše do období vlády Rudolfa II. Písemné exponáty převážně v podobě faksimilií byly doplněny historickými hudebními nástroji a ikonografickými zvětšeninami. Pro expozici bylo zhotoveno i několik kopií historických nástrojů, které měly dokreslovat velkoryse pojatou instalaci zámecké hudební zábavy na dvoře Rožmberků. Převážná většina vystavených nástrojů však byla historickými originály, což v odborných kruzích vyvolalo i kritické komentáře.⁷³ Druhá část, jejímž autorem byl Josef Bek z Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, byla věnována soudobé české hudební kultuře ohraničené časově květnem 1945 na straně jedné a rokem 1983 na straně druhé. Text průvodce⁷⁴ je značně tendenční a podléhá dobové politické atmosféře. Doba poválečná je zde vyličená z pohledu hudebního skladatele, interpreta i široké veřejnosti a ideově téma formuluje jako podporu, kterou socialistický stát dává rozvoji soudobé hudební kultury. Hudební nástroje v této části expozice byly spíše minoritní skupinou, ostatně k výtkám patřila určitá monotónnost instalace daná převahou písemných a ikonografických materiálů na úkor předmětů trojrozměrných.⁷⁵ Hudební nástroje byly výrazněji zastoupeny v oddílu „Výroba hudebních nástrojů v ČSSR“, na kterém scénáristicky začal pracovat kurátor nástrojové sbírky Muzea české hudby Jindřich Keller.⁷⁶ Ten však v roce 1981 zemřel a koncept zůstal rozpracovaný. Generální komisařka expozic Muzea české hudby Alena Valšubová pak pověřila dopracováním scénáře šéfredaktora časopisu *Hudební nástroje* Václava Korbela.⁷⁷

V druhé etapě zpřístupnila litomyšlská expozice od 26. června 1987 expoziční

blok nazvaný „Hudební kultura v českých zemích v období baroka a klasicismu“⁷⁸ a ve třetí fázi (31. března 1989) část nazvanou „Vznik a rozkvět novodobé české hudební kultury 1850–1918“,⁷⁹ kde bylo v šesti sálech představeno téma vzniku české národní kultury a předních skladatelských osobností (Smetana, Dvořák, česká hudební moderna). Autory obou navazujících scénářů byli Bohuslav Čížek a Věra Šustíková.⁸⁰

Litomyšlskou expozicí byl tedy poprvé učiněn pokus o komplexní hudebněhistorickou expozici, kde byly sbírky hudebního oddělení prezentovány v kontextu historického vývoje české hudební kultury. Záměr expozice byl natolik rozsáhlý, že bylo nutné původní zámeckou instalaci, mobiliář i výstavní zázemí zcela zrušit a přesunout do depozitářů pochopitelně na úkor výtvárné působnosti interiérů této jedinečné památky. Navíc realizace expozice si vyžádala i stavební úpravy interiéru, v jejichž důsledku byly například odstraněny a nevratně zničeny původní dřevěné malované stěny některých interiérů.⁸¹ Z nepochopitelných důvodů nebylo navíc do expozice zahrnuto zámecké divadlo, které patří ke světovým unikátům. Expozici bylo vytýkáno, že její koncepce je neujasněná a není dostatečně orientovaná na běžného návštěvníka.⁸² Výhrady zejména odborné veřejnosti se týkaly i technických nedostatků provedení (nečitelné popisky, nefunkční technické zařízení, chybějící exponáty atd.)⁸³ i nerespektování historického interiéru (použití zářivek, neestetičnost výstavních vitrín, necitlivé zasazení expozice do rekonstruovaných prostor litomyšlského zámku atd.)⁸⁴ ačkoli původní plány se začleněním historického interiéru počítaly: „Stálá expozice [...] bude sladěna s památkovou výzdobou zámeckých interiérů, pokud ji mají. V přízemí zámku vznikne expozice jeho historického vývoje a vedle unikátu barokního divadélka síň pro komorní koncerty a komplex menších síní pro hudební sympozia a hudební výchovu, včetně studovny literatury o hudbě a znějící reprodukované hudby.“⁸⁵ Původní plán expozice nebyl nikdy plně uskutečněn a po roce 1992 se přistoupilo k její likvidaci.⁸⁶

Kromě hlavních expozic uzavřelo navíc hudební oddělení v roce 1972 smlouvu o spolupráci s Krajským střediskem památkové péče a ochrany přírody. Součástí této smlouvy bylo nejen vybudování pamětní síně Josefa Slavíka na zámku v Hořovicích, ale i příslib, že muzeu budou propůjčeny výstavní prostory a zajištěny náklady na vybudování stálé expozice hudebních automatofonů na zámku v Březnici. Libreto a scénář této expozice vypracoval Jindřich Keller.⁸⁷ Byla to první stálá expozice zaměřená pouze na určitou skupinu hudebních nástrojů. Další takto úzce specializované expozice vznikly později ve Žďáru nad Sázavou („300 let s klavírem“),⁸⁸ v Litomyšli („KLAVÍR? KLAVÍR! KLAVÍR!“)⁸⁹ a v Hořovicích (expozice automatofonů „Hudba bez hudebníků“). Výběrově byly hudební nástroje ze sbírek Národního muzea též součástí stálých expozic vlastních či jiných institucí, jejichž tematické zaměření však nebylo čistě organologické a nástroje zde spíše dokreslovaly hudební nebo obecně kulturní prostředí (např. expozice „Antonín a Pavel Vraničtí. Dokumenty života a díla“, Nová Říše – od 1992; stálé expozice Muzea B. Smetany a Muzea Antonína Dvořáka i mimopražských památníků, Památník W. A. Mozarta a manželů Duškových na Bertramce atd.). Komplexní přehled těchto dílčích aktivit však přesahuje možnosti této studie. Ze stejného důvodu není možné v rámci tohoto příspěvku komplexně zhodnotit řadu tematicky zaměřených organologických výstav, jejichž počet je zcela nad rozsahové možnosti tohoto textu. Jejich přehled lze poměrně kontinuálně sledovat v pravidelných zprávách oddělení publikovaných v *Časopise Národního muzea* a také v rubrice nových výstav v časopise *Muzejní a vlastivědná práce*.⁹⁰

Stěhování do Karmelitské ulice a expozice „Člověk – nástroj – hudba“

Restitucí Velkopřevorského paláce ztratilo České muzeum hudby⁹¹ nejen stálou expozici, ale i depozitární a pracovní prostory. Ačkoli řešení v podobě možnosti



získání jiného, vyhovujícího prostoru se naskytlo hned několik,⁹² ze všech návrhů vždy nakonec sešlo a muzeum zůstalo bez sídla až do roku 2001,⁹³ kdy byla započata rekonstrukce bývalé budovy Státního ústředního archivu v Karmelitské ulici. V nově získaném sídle se pochopitelně počítalo s prezentací bohatství fondu a muzeum tak znovu získalo pro novou expozici historické kulisy, neboť budova s neobvyklým interiérem byla vytvořena v průběhu tří století zástavbami do původní dispozice jednolodního kostela s bočními propojenými kaplemi.⁹⁴ Stálá expozice „Člověk – nástroj – hudba“ byla otevřena 19. listopadu 2004.⁹⁵ Vyčleněno jí bylo celé první patro, jehož rozdělení na 18 místností spíše komorního rázu předurčilo do jisté míry koncept expozice. Záměrem tvůrčího týmu bylo „představit v reprezentativním výběru bohaté sbírky Českého muzea hudby“,⁹⁶ těžiště expozice však opět spočívalo především v instalaci hudebních nástrojů, výběrově doplněných ikonografickými a notovými prameny. Tímto záměrem se nová expozice měla výrazně lišit od předchozích expozic. Zastoupení doplňujících pramenů však ve výsledku nebylo výrazně početné a charakter expozice tak opět zůstal dominantně organologický. Hudební nástroj se stal myšlenkovou zkratkou hudební expozice, neboť „[...] hudba se – kromě hudebních nástrojů – velmi špatně vystavuje.“⁹⁷ Výrazným posunem oproti předchozím expozicím se však stalo začlenění poslechových bodů vystavených nástrojů. Koncept rozdělil

Obr. 8. Pohled do expozice „Vývoj české hudební kultury“ na zámku v Litomyšli (1989). ANM, RNM-SOP, nezpracovaný fond.

38 Srv. ŽŮRKOVÁ, Tereza a HRUŠKA, Viktor. *Josef Šediva (1853–1915) a jeho sbírka hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby*. Praha: Národní muzeum, 2016.

39 BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v roce 1959. Časopis Národního muzea*, 1960, roč. CXXIX, s. 96–98.

40 Oddělení se tak dostalo do poměrně svízelné situace, neboť s velkým nárůstem sbírek v předchozích letech souvisely problémy s nedostatečnými depozitárními prostory. Ty byly navíc omezeny rekonstrukcí interiéru Velkopřevorského paláce. HRADECKÝ, Emil. *Oddělení hudební. Časopis Národního muzea*, 1968–1970, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137.

41 HRADECKÝ, Emil. *Oddělení hudební. Časopis Národního muzea*, 1968–1970, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137, zde s. 133.



Obr. 9. Ukázka výtvarného řešení dětského průvodce expozicí. Ilustrace: ak. mal. Renata Fučíková. Praha: Národní muzeum, 2004.

42 HRADECKÝ, Emil. Návrh prostorového řešení řešení hudebního oddělení Historického muzea Národního muzea ze 7. listopadu 1967. Strojopis. ANM, RNM-SOP, nezpracovaný fond. Na problematické začlenění expozice do prostor barokního paláce upozornil již při otevření v roce 1954 Jiří Hilmera: „Konečně je třeba zmínit se o otázce, která v dané situaci nás památkáře zvláště zajímá, totiž o tom, jak řešili projektanti expozice svůj úkol v poměru k architektonickému prostředí barokního paláce, v němž jsou sbírky umístěny. Chápeme potíže, které muselo museum překonávat při instalaci výstavy ve stísněných prostorových poměrech. Nelze však pominout některé chybné kroky, které se staly zejména v hlavním sále, kde je před umělecky cennými barokními kamny postavena skleněná vitrína s nástroji, kde jsou umístěny varhany přede dveřmi s bohatě vyřezávanou supraportou, kde jsou zavěšeny skleněné textové tabulky na křídlech intarzovaných dveří. Tyto drobné skutečnosti pouze potvrzují, s jakou péčí, šetrností a rozvahou je třeba postupovat, uvažujeme-li o využití umělecky cenných

expozici na jedenáct tematických bloků, jimž předcházela vstupní sál prezentující populární hudbu 20. století:

1. Experimenty vážné hudby 20. století
2. Strunné klávesové nástroje
3. Vícehlasé vzduchové nástroje
4. Hudba renesance a raného baroka
5. Smyčcové nástroje
6. Drnkací nástroje a houslařství v Čechách a na Moravě
7. Harfy
8. Dechové nástroje
9. Bicí nástroje a harmoniky
10. Nástroje lidové hudby
11. Mechanické hudební nástroje

Vstupní sál byl vzhledem k poměru prostoru a šíře zvoleného tématu koncipován jako autorské hudebně-výtvarné dílo Milana Caise, založené na spojení hudební a výtvarné složky. Originální Caisova skladba *Čtyři elementy* byla synchronizována s video-projeckí složenou z úryvků archivních snímků a statické koláže z dobových předmětů, fotografií a dalších hudebních reálií 20. století. Cílem tohoto konceptu bylo navodit minimalistickou zkratkou atmosféru moderního rušného světa, v němž je člověk obklopen převážně reprodukovanou či elektronicky spoluvytvářenou hudbou.⁹⁸ První sál tak měl být v kontrastu ke zbytku expozice, kde dochází ke zklidnění a návštěvník se ponoří do historie.

Základním principem uspořádání bylo shodně s předchozími expozicemi hledisko systematické, tedy rozdělení na tematické bloky jednotlivých nástrojových skupin. V rámci těchto skupin se však expozice

pokusila aplikovat i hledisko chronologické a představit základní vývojové fáze jednotlivých skupin hudebních nástrojů. Ze systematické koncepce celku expozice vybočovaly pouze dva tematické bloky, „Hudba renesance a raného baroka“ a „Experimenty vážné hudby 20. století“, kde bylo hledisko chronologické upřednostněno. Svým rozsahem, resp. počtem vystavených exponátů (cca 400) oscilovala expozice mezi původní (1954) a pozdější (1970) instalací ve Velkopřevorském paláci. Vystavené předměty byly doplněny jen stručnými popiskami a jednotlivým tematickým blokům byly věnovány nástěnné panely se základními informacemi doplněné již zmíněnými zvukovými ukázkami. Zpřístupnění nástrojové sbírky touto formou vyvolalo samozřejmě různé reakce od kladných, hodnotících zejména množství exponátů a jejich systematické roztřídění, po negativní, které vyčítaly koncepci malou orientaci na neodborné návštěvníky.⁹⁹ Zpřístupnění sbírek dětským návštěvníkům muzeum vycházelo vstříc speciálním dětským průvodcem, jehož autorkou byla akademická Malířka Renata Fučíková, a disponovalo i programem pro neslyšící a nevidomé návštěvníky. Požadavky a připomínky návštěvníků i odborné veřejnosti byly shromažďovány a reflektovány v repasi expozice, která probíhala zejména od roku 2017. Do prohlídkového okruhu bylo začleněno několik interaktivních prvků (bubínková stěna, harfa, model varhanních píšťal atd.) a poslechové panely byly doplněny dotykovými obrazovkami, které nabízejí návštěvníkovi další informace o vystavených předmětech nejen ve formě rozsáhlejších textů, ale i ikonografických pramenů a dalších audiovizuálních materiálů. Ve významně větším rozsahu jsou tak návštěvníkovi zpřístupněny alespoň virtuální formou další, na vystavení citlivé sbírkové předměty, a formou QR kódů také odkazy na vědecko-výzkumné výstupy týkající se muzejního fondu. Zcela restrukturalizován byl vstupní sál prezentující populární hudbu 20. století a byl nahrazen novým konceptem s názvem „Hudba pod proudem“.

Závěr

Ze stručného shrnutí historie hudebních expozic Národního muzea je patrné, že muzejnictví 21. století se nachází ve zcela jiném společenském prostředí, kde významnou úlohu hrají virtuální prostředky komunikace. Tyto virtuální prostředky jsou však vlastní i dalším vzdělávacím institucím a muzea zde mají (oproti jiným institucím) jedinečnou možnost zprostředkovat návštěvníkům nejen kontakt s reálným, hmotným dokladem historie a kultury, ale také přímý kontakt s vědou a vědeckým výzkumem.

Zaměření hudebních expozic na hudební nástroje je pochopitelné a souvisí obecně s trendem oživení instalací trojrozměrnými předměty a také s tím, že hudební nástroje jsou za předpokladu dodržení vhodných klimatických podmínek na rozdíl od ikonografických a papírových pramenů méně náchylné na poškození při dlouhodobém vystavení.¹⁰⁰ V případě bohatých sbírek Českého muzea hudby však prezentují jen dílčí výsek mnohem širšího odborného zaměření instituce. Úlohou nového konceptu je tudíž usilovat o rozšíření a prohloubení stávající expozice tak, aby bylo možné prezentovat činnost muzea v jeho aktuální a plně šíři, a tak, aby byly jednotlivé segmenty historické budovy v Karmelitské ulici (části expozice, koncertní a konferenční sál, střednědobé i krátkodobé výstavy) propojeny v jeden smysluplný celek.

V roce 2022 probíhala intenzivní příprava konceptu nové expozice. Základním cílem se stala myšlenka prohloubit téma současné expozice o další rozměr a věnovat se spojení člověka, zvuku a hudby jako nositelky emocí. Logickým pojítkem celé koncepce rozšířené expozice je hudba jako mezinárodně vnímaný nadčasový nositel informací a emocí. Tím, že se návštěvník prostřednictvím různých interaktivních prvků zapojí do vytváření zvuků/tónů, stane se integrální součástí celého projektu. Průchod expozicí je zamýšlen jako postupně se zesilující a zahušťující zvuková cesta do prostředí tónů i hlasů, orchestrů i hudebních nosičů, zvuků i hluků okolního světa. Cesta začínající i končící tichem, cesta, na níž se kombinace

jednotlivých stavebních kamenů – zvuků, hlasů, tónů, harmonií – promění v emocionální zážitek hudby.¹⁰¹ Podrobněji bude koncepce rozšířené expozice představena v samostatné studii.

Literatura:

I. celostátní konference o hudebních nástrojích. Praha: Čs. závody dřevozpracující, 1950.
BEK, Josef. *Vývoj české hudební kultury v epoše socialismu: průvodce expozicí: státní zámek v Litomyšli* 1984. Praha: Národní muzeum, 1985.
BĚLIČOVÁ, Milena. *Z dějin expozic a výstav Národního muzea 1891–1949. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 2012, roč. 50, zvláštní vydání, s. 9–15.
BERDYCHOVÁ, Tereza. *Výstavní činnost Společenstva hotovitelů hudebních nástrojů v Praze. Musicalia*, 2014, roč. 6, č. 1–2, s. 53–60.
BROŽOVSKÁ, Jarmila. *O novou tvářnost hudebních výstav. Hudební rozhledy*, 1950–1951, roč. III, č. 18–20, s. 50–53.
BUCHNER, Alexander. *Průvodce sbírkami hudebního oddělení Národního muzea, Praha, Velkopřevorský palác.* Praha: Národní muzeum, 1954.
BUCHNER, Alexandr. *České hudební nástroje minulosti. Tvar: časopis pro průmyslové výtvarnictví a lidovou tvorbu*, 1950, sv. 3, s. 140–151.
BUCHNER, Alexandr. *České hudební nástroje. Průvodce výstavou v Nelahozevsi.* Praha: Národní muzeum, 1959.
BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v r. 1954. Časopis Národního muzea*, 1955, roč. CXXIV, s. 209–211.
BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v roce 1958. Časopis Národního muzea*, 1959, roč. CXXVIII, s. 104–105.
BUCHNER, Alexandr. *Hudební oddělení v roce 1959. Časopis Národního muzea*, 1960, roč. CXXIX, s. 96–98.
BUCHNER, Alexandr. *Průvodce výstavou České hudební nástroje minulosti v břevnovském klášteře sv. Markéty.* Praha: Národní muzeum, 1950.
BUCHNER, Alexandr. *Průvodce výstavou České hudební nástroje v Nelahozevsi.* Praha: Národní muzeum, 1959.

prostorů architektonických památek pro účely musejní.“
HILMERA, Jiří. *Hudební sbírky Národního muzea v Praze. Zprávy památkové péče*, 1954, roč. 14, č. 5, s. 153.

43 KELLER, Jindřich, CULKA, Zdeněk a RUTOVÁ, Milada. *Expozice hudebních nástrojů (1969). Strojopis. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond, čj. 318/69 HM-7. Srv. též Muzeum hudebních nástrojů: Katalog stálé expozice hudebních nástrojů hudebního oddělení Národního muzea v Praze. Praha: Národní muzeum, 1973. Na scénáři expozice se podíleli Emil Hradecký, Zdeněk Culka, Jindřich Keller a Milada Rutová. Architektonické a výtvarné řešení expozice bylo dílem Jana Adámka a Milana Pražského.*

44 *Ibidem*, s. 11.

45 *Ibidem*, s. 11–12.

46 HRADECKÝ, Emil.

Oddělení hudební. Časopis Národního muzea, 1968–1970, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137, zde s. 136.

47 *Ibidem*, s. 12.

48 HRADECKÝ, Emil. *Hudební nástroje v Národním muzeu. Katalog stálé expozice hudebních nástrojů na Velkopřevorském náměstí. Praha: Národní muzeum, 1970, s. 11.*

49 HRADECKÝ, Emil. *Návrh prostorového řešení expozice hudebního oddělení Historického muzea Národního muzea ze 7. listopadu 1967. Strojopis. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond.*

50 *Pozvánka na slavnostní zahájení výstavy*, 18. 6. 1970, ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond. *Srv. (ja). Hudba v dokladech minulosti. Lidová demokracie*, 18. 6. 1970, roč. 26, č. 142, s. [1]; *Výstava hudebních nástrojů. Svobodné slovo. Venkov*, 18. 6. 1970; *Mladá fronta*, 18. 6. 1970; *Práce*, 18. 6. 1970 atd. HRADECKÝ, Emil. *Oddělení hudební. Časopis Národního muzea*, 1968–1970, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137, zde s. 133–134. *Srv. ČÍŽEK, Bohuslav. České hudební výtvarnictví a muzejnictví 1891–1991. Hudební nástroje*, 1991, roč. XXVIII, č. 3, s. 167–169.

51 Celé druhé patro zámku postoupil hudebnímu oddělení archiv muzea, protože ze statických důvodů nebylo druhé patro možné využít pro regály s archivními materiály. HRADECKÝ, Emil. Oddělení hudební. *Časopis Národního muzea, 1968–1970*, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137, zde s. 133.

52 V depozitáři byly předměty uloženy ve vitrínách z původní expozice HRADECKÝ, Emil. Hudební oddělení. *Časopis Národního muzea, 1972*, roč. CXLI, č. 1–4, s. 103–105.

53 Téma studijních depozitářů nebylo nové, tento zajímavý expoziční koncept byl diskutován v rámci muzea již dříve v souvislosti se stálými expozicemi a spočíval v tom, že muzejní expozice by byly rozdělené na vědecké (depozitárního typu), kde by bylo vystaveno maximum předmětů z důvodu možnosti studia širší vědecké obce, a expozice „lidovýchovné“, jejichž cílem by bylo srozumitelné zpřístupnění vědeckých výsledků širší laické veřejnosti výběrem exponátů, odlišným uspořádáním a komentářem. Z prostorových důvodů však toto zajímavé řešení bylo a bude vždy komplikované. NEUSTUPNÝ, Jiří. Právěké dějiny Čech v Národním muzeu. Příspěvek k muzejnímu výstavnictví. *Časopis Národního muzea, 1940*, roč. CXIV, č. 2, s. 77–82, zde s. 77–78.

54 HRADECKÝ, Emil. Hudební oddělení. *Časopis Národního muzea, 1973*, roč. CXLII, č. 1–4, s. 111–112. HRADECKÝ, Emil. Hudební oddělení. *Časopis Národního muzea, 1972*, roč. CXLI, č. 1–4, s. 103–105.

55 Např. v průběhu roku 1972 provedl Jindřich Keller magnetofonové ozvučení expozice.

56 ČÍŽEK, Bohuslav. Loupež století v Muzeu české hudby. *Hudební nástroje, 1992*, roč. XXIX, č. 3, s. 138–141.

57 ČÍŽEK, Bohuslav. České hudební výstavnictví a muzejnictví 1891–1991. *Hudební nástroje, 1991*, roč. XXVIII, č. 3, s. 167–169.

České muzeum hudby. *Hudební rozhledy, 2004*, č. 7, s. 39.

ČÍŽEK, Bohuslav. České hudební výstavnictví a muzejnictví 1891–1991. *Hudební nástroje, 1991*, roč. XXVIII, č. 3, s. 167–169.

ČÍŽEK, Bohuslav. České muzeum hudby: I. Malé ohlédnutí za minulostí. *Hudební rozhledy, 2007*, roč. 60, č. 1, s. 44.

ČÍŽEK, Bohuslav. Loupež století v Muzeu české hudby. *Hudební nástroje, 1992*, roč. XXIX, č. 3, s. 138–141.

ČÍŽEK, Bohuslav. Sto let českého hudebního výstavnictví a muzejnictví. *Muzejní a vlastivědná práce, 1992*, roč. 30, č. 1, s. 4–7. Dalibor, 1891–1892, roč. 14, č. 12, s. 95.

(dg). Od vzniku až po současnost. Další část Muzea české hudby v Litomyšli otevřena. *Rudé právo, 26. 4. 1989*, roč. 69–70, č. 98, s. 5.

DOSTÁL, Jiří. Výstava české hudby 18. a 19. století. *Časopis Národního muzea, 1940*, roč. CXIV, č. 1, s. 109–114.

DROBNÁ, Zoroslava. Historicko-archeologické oddělení. *Časopis Národního muzea, 1946*, roč. CXV, č. 1–2, s. 98–99.

DROBNÁ, Zoroslava. Ondříčkův odkaz národu. *Časopis Národního muzea, 1947*, roč. CXVI, č. 1, s. 209.

(Gr.). Výstava „Česká píseň lidová“. *Časopis Národního muzea, 1940*, roč. CXIV, č. 1, s. 114.

HANOUSEK, Jan. „A kdy se zase půjdeme podívat na velrybu?“ *Expozice a výstavy Národního muzea ve druhé polovině 20. století ve světle archivních pramenů*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2018.

HETTEŠ, Karel. Příklad přirozené souvislosti kultury s výrobou. *Tvar, 1950*, roč. 3, s. 5–6, s. 156–159.

HILMERA, Jiří. Hudební sbírky Národního muzea v Praze. *Zprávy památkové péče, 1954*, roč. 14, č. 5, s. 153.

HOSTINSKÝ, Otakar a BORECKÝ, Jaromír. Hudba, Hudební nástroje. In: *Národopisná výstava Československá v Praze 1895*. Praha: Národopisná společnost Československá, 1895, s. 447–459.

HRADECKÝ, Emil. *Hudební nástroje v Národním muzeu. Katalog stálé expozice hudebních nástrojů na Velkopřevorském náměstí*. Praha: Národní muzeum, 1970.

HRADECKÝ, Emil. Hudební oddělení. *Časopis Národního muzea, 1972*, roč. CXLII, č. 1–4, s. 103–105.

HRADECKÝ, Emil. Hudební oddělení. *Časopis Národního muzea, 1973*, roč. CXLII, č. 1–4, s. 111–112.

HRADECKÝ, Emil. Oddělení hudební. *Časopis Národního muzea, 1968–1970*, roč. CXXXVII–CXXXIX, s. 131–137.

CHADOVÁ, Anna. *Vývoj české hudební kultury od raného středověku do raného baroka: Průvodce expozicí st. zámku v Litomyšli*. Praha: Národní muzeum, 1984.

(ja). Hudba v dokladech minulosti. *Lidová demokracie, 18. 6. 1970*, roč. 26, č. 142, s. [1].

JAREŠ, Stanislav a VEVERKOVÁ, Jarmila. Muzeum české hudby v Litomyšli. *Tvorba, 27. 2. 1985*, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10.

JETEL, Rudolf. Státní sbírky hudebních nástrojů otevřeny. *Hudební rozhledy, 1954*, roč. 7, č. 11–12, s. 529.

Jubilejní výstava zemská království českého v Praze 1891. Praha: F. Šimáček, 1894.

O hudebních nástrojích viz s. 546–553.

K národopisné výstavě. *Národní listy, 18. 1. 1895*, roč. 35, č. 18, s. 5.

KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ Eva. Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea. *Časopis Národního muzea. Řada historická, 2017*, roč. 189, č. 3–4, s. 3–24.

KALOVÁ, Zdeňka (ed.). *Zámek Litomyšl*. Litomyšl: Národní památkový ústav, 2014.

KLUSÁK, Milan. Budujeme Muzeum české hudby. *Muzejní a vlastivědná práce, 1976*, roč. 14, č. 2, s. 65–67.

KOTAŠOVÁ, Daniela a PAULOVÁ, Eva. Housle Františka Ondříčka a jejich obrazová dokumentace ve sbírkách Českého muzea hudby / The Violins of František Ondříček and Their Pictorial

Documentation in the Collections of the Czech Museum of Music. *Musicalia, 2013*, roč. 5, č. 1–2, s. 117–126.

KRATOCHVÍL, Matěj. Muzeum hudby v novém, ale postaru. Je nová expozice určena veřejnosti, nebo badatelům? *Lidové noviny, 3. 3. 2005*, roč. 18.

MALÝ, Miloslav. Muzeum české hudby. *Hudební rozhledy, 1982*, č. 5, s. 234–236.

Mladá fronta, 18. 6. 1970.

Muzeum hudebních nástrojů: Katalog stálé expozice hudebních nástrojů hudebního oddělení Národního muzea v Praze. Praha: Národní muzeum, 1973.

- NEUSTUPNÝ, Jiří. Pravěké dějiny Čech v Národním muzeu. Příspěvek k muzejnímu výstavnictví. *Časopis Národního musea*, 1940, roč. CXIV, č. 2, s. 77–82.
- Nové muzejní expozice a výstavy. *Muzejní a vlastivědná práce*, 1984, roč. 22, č. 4, s. 241.
- Nové muzejní expozice a výstavy. *Muzejní a vlastivědná práce*, 1987, roč. 25, č. 4, s. 245.
- Nové muzejní expozice a výstavy. *Muzejní a vlastivědná práce*, 1989, roč. 27, č. 3, s. 238.
- Pestrý týden*, 14. 9. 1935, roč. 10, č. 37, s. 3.
- PETRŮ, Jaroslav. Expozice České hudby na zámku v Litomyšli. *Zprávy památkové péče*, 2002, roč. 52, č. 9, s. 27–30.
- POŠTOLKA, Milan. In Memoriam. Jindřich Keller. *Časopis Národního musea v Praze. Řada historická*, 1982, roč. 150, č. 3–4, s. 229.
- Práce*, 18. 6. 1970.
- Práce*, 7. 6. 1950, roč. 6, č. 132, s. 7.
- Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze*. Praha: Nákladem Společnosti Musea Král. českého, 1905.
- PULKERT, Oldřich. Patnáct let v hudebním oddělení Národního musea. *Časopis Národního musea*, 1960, roč. CXXIX, s. 212–217.
- RUTOVÁ, Milada. Oddělení hudební. *Časopis Národního musea*, 1976, roč. CXLV, s. 49.
- SIROTOVÁ, Jana. Pozvání do muzea. *Hudební nástroje*, 1984, roč. 21, č. 5, s. 167.
- Srv. ČÍŽEK, Bohuslav. České hudební výstavnictví a muzejnictví 1891–1991. *Hudební nástroje*, 1991, roč. XXVIII, č. 3, s. 167–169.
- STLOUKAL, Milan. Národní muzeum v posledním desetiletí dvacátého století. *Muzejní a vlastivědná práce*, 2002, roč. 40, č. 2, s. 81–92.
- ŠVEC, Jiří. Z historie odborné organizace státní památkové péče ve východních Čechách. In: VAŇURA, Oldřich (ed.). *Dodatek k výroční zprávě Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Pardubicích za rok 2004*. Pardubice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště, 2005.
- VAŠATOVÁ, Jana. České muzeum hudby. *Hudební rozhledy*, 2005, č. 1, s. 41.
- Věstník výstavní. Průmyslová výstava v Praze. *Hospodářské noviny*, 1872, roč. 23, č. 6, s. 324.
- Výstava hudebních nástrojů. *Svobodné slovo. Venkov*, 18. 6. 1970.
- ŽŮRKOVÁ, Tereza a HRUŠKA, Viktor. *Josef Šediva (1853–1915) a jeho sbírka hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby*. Praha: Národní muzeum, 2016.
- ŽŮRKOVÁ, Tereza, KOTAŠOVÁ, Daniela, ŠTEFANCOVÁ, Dagmar a SLAVICKÝ, Tomáš. *Antonín Buchtel, sběratel s laskavou duší, a jeho kolekce hudebních nástrojů / Antonín Buchtel, A Collector with a Kind Soul, and His Collection of Musical Instruments*. Praha: Národní muzeum, 2021.

Internetové zdroje:

Klementinum 1791. *První průmyslová výstava na evropském kontinentě* [online]. Dostupné z: <https://xd.adobe.com/view/f61640c6-3f4b-44cc-9193-a61228a260bd-a345/?fullscreen> [cit. 12. 12. 2022].

58 KLUSÁK, Milan. *Budujeme Muzeum české hudby. Muzejní a vlastivědná práce*, 1976, roč. 14, č. 2, s. 65–67. Po založení Muzea české hudby byla realizace zmíněné expozice v Litomyšli jedním z klíčových úkolů, stejně jako „[...] postupné přebudování všech pražských expozic s hudební tematikou.“ *Ibidem*. ČÍŽEK, Bohuslav. *Sto let českého hudebního výstavnictví a muzejnictví. Muzejní a vlastivědná práce*, 1992, roč. 30, č. 1, s. 4–7.

59 RUTOVÁ, Milada. Oddělení hudební. *Časopis Národního musea*, 1976, roč. CXLV, s. 49.

60 KLUSÁK, Milan. *Budujeme Muzeum české hudby. Muzejní a vlastivědná práce*, 1976, roč. 14, č. 2, s. 65–67. O zřízení samostatného hudebního muzea usiloval již Alexandr Buchner, který však tuto ideu směřoval především k otázce organizace hudebně historických sbírek ve smyslu koncepce Vladimíra Helferta. JAREŠ, Stanislav a VEVERKOVÁ, Jarmila. *Muzeum české hudby v Litomyšli. Tvorba*, 27. 2. 1985, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10.

61 *Ibidem*.

62 VALŠUBOVÁ, Alena, MALÝ, Miloslav a ČÍŽEK, Vladimír. *Expozice vývoje české hudební kultury. Nástin scénáře. Listopad 1978. Strojopis. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond. Otevření expozice předcházelo ještě uvedení dvou dočasných výstav v prostorách druhého poschodí litomyšlského zámku, a sice „Hudební kultura v ČSSR“ a „Národní divadlo – výtvarné umění a česká hudba“, které byly otevřeny 1. dubna 1978 a měly trvat až do roku 1982, nicméně prvně jmenovaná instalace byla předčasně ukončena v listopadu 1979 z důvodu havarijního stavu stropů zámku. Vnitroustavní sdělení: Ukončení a likvidace výstavy Hudební kultura ČSSR. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond, č.j. 1310/79-MČH ze dne 6. 11. 1979.*

63 Prozatímní předpoklady počítaly s možností uvolnění piaristické koleje pro účely muzea přibližně k roku 1990. Využití těchto prostor bylo zamýšleno pro přesun dalších studijních a depozitárních sbírek muzea do Litomyšle a možnost vybudování systematické expozice hudebních nástrojů, „[...] pokud ji nebude možné vybudovat přímo v zámku.“ VALŠUBOVÁ, Alena, MALÝ, Miloslav a ČÍŽEK, Vladimír. *Expozice vývoje české hudební kultury. Nástin scénáře.* Listopad 1978. *Strojopis. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond, s. 3.*

64 „[...] Expozice v Litomyšli upozornila na muzeologický problém, jak vystavovat hudbu, artefakt nehmotný, plynoucí v čase. Expozice [...] poučeným způsobem zodpovídá otázku úlohy a fungování české hudby v naší společnosti, méně přesvědčivě však prezentuje samu podstatu hudební kultury.“ JAREŠ, Stanislav a VEVRKOVÁ, Jarmila. *Muzeum české hudby v Litomyšli. Tvorba, 27. 2. 1985, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10.*

65 *Nové muzejní expozice a výstavy. Muzejní a vlastivědná práce, 1984, roč. 22, č. 4, s. 241.*

66 *Nové muzejní expozice a výstavy. Muzejní a vlastivědná práce, 1987, roč. 25, č. 4, s. 245.*

67 *Nové muzejní expozice a výstavy. Muzejní a vlastivědná práce, 1989, roč. 27, č. 3, s. 238.*

68 ČÍŽEK, Bohuslav. *České hudební výstavnictví a muzejnictví 1891–1991. Hudební nástroje, 1991, roč. XXVIII, č. 3, s. 167–169. Podrobně lze přípravu expozice a související dokumenty sledovat v ANM, RNM–SOP (nezpracovaný fond) a v Národním archivu, Praha. Fond Výstavnictví, Praha, nezpracováno.*

69 *Koncepce scénáře tomu odpovídala. Jak periodizace dějin české hudby, tak také vnímání pomyslných vrcholů vývoje byly v souladu s Nejedlého doktrínou.*

70 VALŠUBOVÁ, Alena, MALÝ, Miloslav a ČÍŽEK, Vladimír. *Expozice vývoje české hudební kultury. Nástin scénáře.* Listopad 1978. *Strojopis. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond, s. 4.*

71 JAREŠ, Stanislav a VEVRKOVÁ, Jarmila. *Muzeum české hudby v Litomyšli. Tvorba, 27. 2. 1985, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10; SIROTOVÁ, Jana. Pozvání do muzea. Hudební nástroje, 1984, roč. 21, č. 5, s. 167.*

72 CHADOVÁ, Anna. *Vývoj české hudební kultury od raného středověku do raného baroka: Průvodce expozicí st. zámku v Litomyšli. Praha: Národní muzeum, 1984.*

73 „[...] Problematické je také vystavení originálů světově závažné kolekce dechových nástrojů Rožmberské kapely, které mohly být nahrazeny kopiemi.“ JAREŠ, Stanislav a VEVRKOVÁ, Jarmila. *Muzeum české hudby v Litomyšli. Tvorba, 27. 2. 1985, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10.*

74 BEK, Josef. *Vývoj české hudební kultury v epoše socialismu: průvodce expozicí: státní zámek v Litomyšli 1984. Praha: Národní muzeum, 1985.*

75 JAREŠ, Stanislav a VEVRKOVÁ, Jarmila. *Muzeum české hudby v Litomyšli. Tvorba, 27. 2. 1985, č. 9, s. 10; 6. 3. 1985, č. 10, s. 10.*

76 POŠTOLKA, Milan. *In Memoriam. Jindřich Keller. Časopis Národního muzea v Praze. Řada historická, 1982, roč. 150, č. 3–4, s. 229.*

77 *Dopis Aleny Valšubové Václavu Korbelovi z 16. ledna 1984. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond, č.j. 89/84 MČH 1.*

78 *Pozvánka na slavnostní zahájení. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond.*

79 (dg). *Od vzniku až po současnost. Další část Muzea české hudby v Litomyšli otevřena. Rudé právo, 26. 4. 1989, roč. 69–70, č. 98, s. 5.*

80 ČÍŽEK, Bohuslav a ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Scénář expozice Muzea české hudby v Litomyšli. Vývoj české hudební kultury. III. Etapa 1850–1918. ANM, RNM–SOP, nezpracovaný fond.*

81 KALOVÁ, Zdeňka (ed.). *Zámek Litomyšl. Litomyšl: Národní památkový ústav, 2014, s. 64.*

82 (dg). *Od vzniku až po současnost. Další část Muzea české hudby v Litomyšli otevřena. Rudé právo, 26. 4. 1989, roč. 69–70, č. 98, s. 5.*

83 PETRŮ, Jaroslav. *Expozice České hudby na zámku v Litomyšli. Zprávy památkové péče, 2002, roč. 52, č. 9, s. 27–30.*

84 *Ibidem.*

85 MALÝ, Miloslav. *Muzeum české hudby. Hudební rozhledy, 1982, č. 5, s. 234–236, zde s. 265.*

86 ŠVEC, Jiří. *Z historie odborné organizace státní památkové péče ve východních Čechách. In: VAŇURA, Oldřich (ed.). Dodatek k výroční zprávě Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Pardubicích za rok 2004. Pardubice: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště, 2005, s. 9.*

87 HRADECKÝ, Emil. *Hudební oddělení. Časopis Národního muzea, 1973, roč. CXLII, č. 1–4, s. 111–112.*

88 *Jednalo se vlastně o trvalé umístění výstavy, která proběhla v rámci mezinárodních oslav výročí vynálezu klavíru v roce 1999 v historické budově Národního muzea v Praze.*

89 *Repase expozice klávesových nástrojů ve Žďáru.*

90 *Pro přehled výstavních aktivit Národního muzea srv. HANOUSEK, Jan. „A kdy se zase půjdeme podívat na velrybu?“ Expozice a výstavy Národního muzea ve druhé polovině 20. století ve světle archivních pramenů. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2018. Srv. též BĚLIČOVÁ, Milena. *Z dějin expozic a výstav Národního muzea 1891–1949. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce, 2012, roč. 50, zvláštní vydání, s. 9–15.**

91 V roce 2001 došlo ke změně názvu muzea a původní Muzeum české hudby bylo nahrazeno názvem České muzeum hudby, který lépe vystihuje zaměření muzea i charakter sbírek.

92 Mezi možnými budoucími sídly muzea bylo např. bývalé Muzeum SNB Na Karlově (dnes Muzeum Policie ČR), Nostický palác (dnes sídlo Ministerstva kultury), Colloredo-Mansfeldský palác (dnes jedno ze sídel Galerie hlavního města Prahy). STLOUKAL, Milan. Národní muzeum v posledním desetiletí dvacátého století. *Muzejní a vlastivědná práce*, 2002, roč. 40, č. 2, s. 81–92.

93 Budovu muzeum získalo v roce 1999, v roce 2003 došlo k přestěhování hudebněhistorického oddělení, oddělení hudebních nástrojů a ředitelství muzea do rekonstruované budovy.

94 Kostel sv. Maří Magdaleny, postavený podle velkolepého projektu představitele první vlny italských architektů barokní éry v Čechách Francesca Carattiho, na jehož dostavbě se podílel mezi jinými také Kryštof Dientzenhofer, byl vysvěcen v roce 1709. V důsledku církevních reforem císaře Josefa II. byl odsvěcen a přeměněn na c.k. rakouský poštovní úřad, poté přešel do rukou četnictva a sloužil jako vojenský špitál a kasárna a od svého vzniku v roce 1954 zde sídlil Státní ústřední archiv. Scénář stálé expozice ČLOVĚK / NÁSTROJ / HUDBA (Praha 2004). Archiv Českého muzea hudby.

95 České muzeum hudby. *Hudební rozhledy*, 2004, č. 7, s. 39.

96 Scénář stálé expozice ČLOVĚK / NÁSTROJ / HUDBA (Praha 2004). Archiv Českého muzea hudby. Autorským týmem pracoval v sestavě: Jana Fojtíková, Bohuslav Čížek, Vojtěch Mojžíš, Eva Paulová, Daniela Urbancová, Aleš Opekar a Milan Cais (spolupráce na části věnované 20. století).

97 Rozhovor s tehdejší ředitelkou muzea a spoluautorkou scénáře expozice Evou Paulovou. VAŠATOVÁ, Jana. *České muzeum hudby. Hudební rozhledy*, 2005, č. 1, s. 41.

98 Scénář stálé expozice ČLOVĚK / NÁSTROJ / HUDBA (Praha 2004). Archiv Českého muzea hudby.

99 KRATOCHVÍL, Matěj. *Muzeum hudby v novém, ale postaru. Je nová expozice určena veřejnosti, nebo badatelům?* *Lidové noviny*, 3. 3. 2005, roč. 18.

100 Citlivé sbírkové předměty z uvedených důvodů byly vystavovány pouze v rámci krátkodobých výstav, případně byly zhotovovány faksimile.

101 FERENC, Petr, LEBEDOVÁ, Mariana a ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. *Libreto nové expozice Českého muzea hudby*. 2021.

Rané písně Antonína Dvořáka: literární předlohy, rukopisné fragmenty, nakladatelé

Veronika Vejvodová

Antonín Dvořák's Early Songs: Literary Models, Manuscript Fragments, Publishers

Abstract: In his songs from 1865–1882, Dvořák used poems by Czech authors Adolf Heyduk, Eliška Krásnohorská, Karel Jaromír Erben, Serbian folk songs translated by Siegfried Kapper (Czech-German author), Vítězslav Hálek and poems from the Dvůr Králové Manuscript. Most of the texts were probably obtained through Jan Ludevít Procházka, the important figure of Czech cultural life, who initiated Czech song writing for the concerts he organised in Prague. Some of Dvořák's songs and cycles have survived in fragmentary form (Rozmarýna, s. op. and Like the Moon in the Heavens, No. 12 from Evening Songs, s. op.), some in the two different versions (the song Bouquet from Songs on Words from the Dvůr Králové Manuscript, op. 7). For the purposes of the Simrock edition, the composer arranged the song for the mezzo-soprano Amalie Joachim. Shortly after Dvořák's establishment of cooperation with the Berlin publisher Simrock, this important publisher released Songs on the Words of Serbian Folk Poetry and four of the Songs on the words from the Dvůr Králové Manuscript. The singer Joachim supported the publishing of these editions, which were also dedicated to her by Dvořák.

Keywords: Antonín Dvořák songs, Amalie Joachim, Fritz Simrock, music publishers, poems

1 Zkoumaný okruh písníové tvorby Antonína Dvořáka nezahrnuje cyklus Cypřiše (1865) a cyklus Cigánské melodie, op. 55 (1980).

2 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/23.I.a, 00023272).

3 Jeden z exemplářů tohoto vzácného tisku se nachází v Městské knihovně v Praze, knihovna vzácných tisků, sign. B I 995b, s. 65–66.

Písně zaujímají v tvorbě Antonína Dvořáka výlučné postavení, přesto jim dosud nebyla věnována potřebná badatelská pozornost, zejména ve skladatelově rané tvorbě v tomto žánru. Přítomná studie je snahou o komplexnější pohled na písně Antonína Dvořáka z let 1865–1882¹ z hlediska pramenů, které zasazuje do kontextu tří vybraných témat: 1. literární předlohy, 2. fragmenty a verze, 3. nakladatelé.²

Dvořák začal komponovat první písně v roce 1865. Po několikaleté pauze se k písníové tvorbě vrátil v roce 1871 v souvislosti s koncerty, které v Praze pořádal Jan Ludevít Procházka. Další písně – rozsáhlejší cyklus *Večerní písně* – skládal postupně od poloviny 70. let do počátku let 80. Celkově tento okruh skladatelovy tvorby pojímá sedm cyklů nebo samostatných písní, které dohromady tvoří 31 jednotlivých skladeb.

1. Literární předlohy

U všech písní lze doložit autora textu (literární předlohy). To se týká i prvního cyklu s názvem *Dvě písně pro baryton* z roku 1865, který svou milostnou tematikou navazuje na známější *Cypřiše*. *Dvě písně pro baryton* zkomponoval Dvořák během jednoho dne: 24. října 1865. Texty obou písní *Kdybys, milé děvče, sedalo na trůnu* a *Kdybys písní stvořená* pochází z pera Adolfa Heyduka, který je publikoval v cyklu *Písní, souborně vydaných spolu s Cigánskými melodiemi a Básněmi smíšenými* pod jednotným názvem *Básně* v roce 1859. Dvořák měl při kompozici k dispozici patrně toto vydání z nakl. Antonína Renna,³ které použil i později při tvorbě *Cigánských melodií*, op. 55. Není vyloučeno, že podobně jako *Cypřiše* byla kompozice těchto dvou písní inspirována

Mgr. Veronika Vejvodová, Ph.D.
Muzeum Antonína Dvořáka
Národní muzeum
veronika.vejvodova@nm.cz

Název	Opus	Číslo katalogu	Rok vzniku	Části
Dvě písně pro baryton	s. op.	B 13	1865	1. Kdybys, milé děvče, sedalo na trůnu 2. A kdybys písní stvořená
Písně na slova Elišky Krásnohorské	s. op.	B 23	1871	1. Lípy 2. Proto 3. Překážky 4. Přemítání 5. Vzpomínání
Sirotek	op. 5	B 24	1871	
Rozmarýna	s. op.	B 24bis	[1871]	
Čtyři písně na slova srbské lidové poezie	op. 6	B 29	[1872] rev. [1879]	1. Panenka a tráva 2. Připamatování 3. Výklad znamení 4. Lásce neujdeš
Písně na slova z Rukopisu královédvorského	op. 7	B 30	1872 rev. 1879	1. Žežhulice 2. Opuštěná 3. Skřivánek 4. Růže 5. Kytice 6. Jahody
Večerní písně	op. 3 op. 9/3 op. 9/4 op. 31 s. op.	B 61	op. 3 [1876] rev. op. 9 [1881] op. 31 [1879/80] s. op. 1882	op. 3 1. Ty hvězdičky tam na nebi 2. Mně zdálo se, žes umřela 3. Já jsem ten rytíř z pohádky 4. Když Bůh byl nejvíc rozkochán op. 9/3 5. Umlklo stromů šumění op. 9/4 6. Přilítlo jaro zdaleka op. 31 – č. 7–11 Když jsem se díval do nebe Vy malí, drobní ptáčekové Jsem jako lípa košatá Vy všichni, kdo jste stisnění Ten ptáček, ten se nazpívá s. op. – č. 12 Tak jak ten měsíc v nebes bář

skladatelovým milostným citem k Josefině Čermákové.

Náměty k dalším pěti souborům a jednotlivým písním, pocházejících z let 1871–1872 na texty různých českých autorů,

Dvořák získal patrně zprostředkovaně od významné osobnosti tehdejšího pražského kulturního života Jana Ludevíta Procházky.⁴ Procházka byl organizátorem koncertů a byl také iniciátorem vzniku

4 ŠOUREK, Otakar. Život a dílo Antonína Dvořáka. 1. díl. 3. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 136–141 (dále jen ŠOUREK I, 1954).

Obr. 1: Antonín Dvořák ca v roce 1878, reprofoto. Uloženo v NM-MAD, inv. č. S 226/1049.



5 Opera měla premiéru na jevišti Národního divadla až 23. 11. 1889. Dávána byla pouze 8x a poté byla stažena z repertoáru. Viz Online archiv Národního divadla [online]. [cit. 2022-11-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (dále jen Online archiv ND).

6 BUNZEL, Anja. '...because we see in it the only true and healthy basis of a future Slavic direction in our music': Czech Song, Jan Ludevít Procházka, and the Singing Entertainments in 1870s Prague. In: *Chamber Music 1850–1918*. Turnhout: Brepols, 2023 [v tisku]. (Dále jen BUNZEL 2023).

7 Informace z tabulky zkompirované z těchto zdrojů: BUNZEL 2023 a BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák. Thematický katalog*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996 (dále jen BURGHAUSER 1996).

8 ŠOUREK I, 1954, s. 139.

9 Obsahuje písně: *Když jsem se díval do nebe; Vy malí, drobní ptáčkové; Jsem jako lípa košatá; Vy všichni, kdo jste stisnění; Ten ptáček, ten se nazpívá.*

10 Autograf uložen v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka (dále jen NM-MAD), inv. č. S 76/1656.

11 HÁLEK, Vítězslav. *Večerní písně*. 3. vyd. Praha: I. L. Kober, 1871. Dvořákův vlastní exemplář uložen v NM-MAD, inv. č. S 226/1367.

12 KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *Z máje žití*. Praha: Dr. Grégr a F. Dattel, 1871. Jeden z exemplářů uložen v Národní knihovně, sign. 54 J 112. Tento exemplář je opatřen rukopisným přípisem na obálce knihy: „28. 1. 1871“, který upřesňuje data vydání knihy.

13 ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní*. Praha: J. Pospíšil, 1871.

14 ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: J. Pospíšil, 1864. Exemplář z Národní knihovny, sign. 54 D 485/1.

mnoha písní, které na jeho koncertech zazněly v premiéře (tzv. volné zábavy pěvecké, později hudební). Na programu jeho koncertů se silně slovanským nádechem z roku 1871 můžeme najít díla ruských (např. M. Balakirev, M. Glinka, A. Rubinstein nebo A. S. Dargomyžskij), polských (F. Chopin, S. Moniuszko) i českých autorů (K. Bendl, P. Křížkovský, L. Zvonař, Z. Fibich). Zde se mj. Dvořák mohl poprvé setkat s uměleckým zpracováním tématu Rusalky v ukázkách ze stejnojmenné opery Alexandra Sergejeviče Dargomyžského.⁵ Na druhém koncertě 10. prosince 1871 zazněla árie z Dargomyžského *Rusalky* v podání basisty Karla Čecha a trio z téže opery v podání sopranistky Emilie Bubeníčkové, tenoristy Antonína Vávry a basisty Karla Čecha.⁶ Také některé z Dvořákových písní zazněly v premiéře na Procházkových koncertech:⁷

se o úplně první veřejné provedení Dvořákovy skladby a Dvořák se také dočkal své první recenze.⁸ Dalšími písněmi z tohoto období, které Dvořák komponoval na Procházkův podnět, byly: *Rozmarýna* (fragment) podle K. J. Erbena a *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie*. Je otázkou, jestli do tohoto inspiračního okruhu patří také *Večerní písně*, které Dvořák komponoval v různých etapách a které jsou opatřeny různými opusovými čísly. Bezpečně lze kompozici op. 31 (č. 7–11)⁹ doložit k roku 1876. Tuto informaci se však dovídáme z Dvořákova rukopisu, který byl pořízen v roce 1882. Do tohoto rukopisu si Dvořák poznamenal: „Komponoval 1876 a částečně novým průvodem opatřil 1882. Antonín Dvořák.“¹⁰ Evidentně se ale jedná o přípis z roku 1882 (Dvořák si do rukopisů zapisoval vždy celé datum), ve kterém je rok 1876 uveden zpětně, a nemusí být tedy úplně přesný. Také rukopis nasvědčuje tomu, že se jedná o čistopis určený pro Urbánkovo vydání z roku 1883. Dokladem, že Dvořák mohl tyto písně komponovat ještě dříve než v roce 1876, je fakt, že sbírka Heydukových básní, kterou měl skladatel k dispozici, byla vydána už v roce 1871.¹¹ Literární předlohou pro *Písně na slova Elišky Krásnohorské* byly autorčiny básně ze sbírky *Z máje žití*, kterou vydal Grégr a Dattel v Praze v roce 1871.¹² Jelikož se jedná o první vydání těchto básní, Dvořák nemohl mít při komponování vydání jiné. Další dvě písně napsal na balady

Název	Datum vzniku	Datum a místo premiéry	Interpret premiéry
Písně na slova Elišky Krásnohorské	1871	č. 5 Vzpomínání: 10. prosince 1871, Praha č. 2 Proto: 10. dubna 1872, Praha	č. 5: Emilie Bubeníčková č. 2: Anna Kupková
Sirotek (K. J. Erben)	1871	10. dubna 1872, Praha	Anna Kupková
Písně na slova z rukopisu královédvorského	1872	č. 3 Skřivánek: 24. dubna 1873, Jindřichův Hradec č. 5 Kytice: 21. dubna 1874, Praha	č. 3: neznámý č. 5: Marta Procházková, Karel Slavkovský

Z těchto byla pro Dvořáka nejvýznamnější premiéra písně *Vzpomínání* z cyklu *Písní na slova Elišky Krásnohorské*. Jednalo

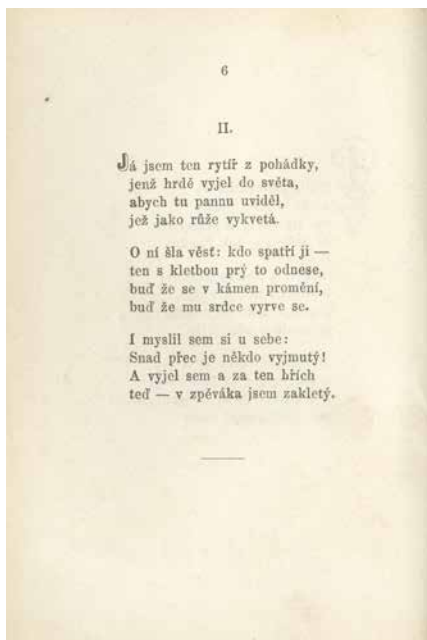
K. J. Erbena: *Sirotek* a *Rozmarýna*. V případě prvně zmiňované pracoval patrně se sbírkou *Kytice z básní* K. J. Erbena,

kterou vydal J. Pospíšil v Praze rovněž v roce 1871.¹³ Kdežto píseň *Rozmarýna* nalezneme ve sbírce *Prostonárodní české písně a říkadla*, vydané Pospíšilem v roce 1864 (píseň Dvořák nedokončil).¹⁴ Texty k cyklu *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie* jsou čerpány ze sbírky vydané též rok, kdy Dvořák cyklus komponoval (1872), s názvem *Zpěvy lidu srbského*. Jednalo se o české překlady srbských písní, které vydal E. Grégr v Praze v edici *Poezie světová. Sbíрка básnických spisův jinojazyčných*. Básně přeložil básník českoněmeckého pražského okruhu Siegfried Kapper.¹⁵ A konečně *Písně na slova z Rukopisu královédvorského*: jejich čtená vydání v tomto období značně ztěžují identifikaci konkrétního vydání, se kterým mohl skladatel pracovat. Inspiraci našel patrně opět na Procházkových koncertech – na programu jednoho z nich se mohl setkat se zpracováním textu z *Rukopisu královédvorského* od známého německého skladatele písní Roberta Franze (*Ach vy lesi, tmavi lesi*).¹⁶

Nejvěrněji dochovanou textovou předlohou jsou však *Večerní písně*, jelikož máme k dispozici vlastní Dvořákův exemplář knihy, s nímž při kompozici pracoval (knihka neobsahuje žádné skladatelovy poznámky).¹⁷

2. Fragменты нотových рукопису а верзе пісні

V daném okruhu Dvořákovy písňové tvorby se nachází dvě písně, které skladatel nedokončil a u nichž se dochovaly pouze jejich rukopisné fragmenty. První je píseň *Rozmarýna*, patrně také z roku 1871. Dvořák zhudebnil pouze první polovinu Erbenovy balady (dochoval se jeden oboustranně popsaný list notového rukopisu). Dvořákovský badatel Jarmil Burghauser se ale během práce na edicích v rámci souborného vydání díla Antonína Dvořáka rozhodl píseň vydat, ovšem s úpravou. Zbytek textu balady, který nebyl zhudebněn, doplnil k existujícím notám a na konec vložil repetici a dokončil dva takty závěru. Vydaná partitura v takové podobě ale neodpovídá



reálnému záznamu dochovaného notového rukopisu.¹⁸

Dalším fragmentem je poslední píseň z *Večerních písní*, s. op. č. 12, kterou se sám skladatel rozhodl nakonec nakladateli Urbánkovi v roce 1883 spolu s ostatními písněmi z op. 31 do tisku nenabídnout. Část cyklu, do kterého tato píseň patří, byla komponována v roce 1876 a skladatelem revidována v roce 1882.¹⁹ Píseň s názvem *Tak jak ten měsíc v nebes bání* Dvořák přeškrtl a nadepsal: „*Slabá*.”²⁰ V rukopisu se však dochovala pouze tato strana zahrnující 18 taktů bez dalšího pokračování, které se patrně ztratilo. Tento fragment nebyl dosud publikován. Další z písní, která nebyla ještě vydána tiskem, ale dochovala se ve svém plném znění, je *Vzpomínání* (č. 5) z cyklu *Písní na slova Elišky Krásnohorské*. Jak již bylo uvedeno, tato píseň se zapsala do historie dvořákovské recepce tím, že byla první veřejně provedenou Dvořákovou skladbou. Ačkoliv se nedochoval její rukopis, byla nalezena dobová fotografie zachycující Dvořákův autograf celé písně. Pořídil ji nadšený fotograf Karel Kruis patrně na přelomu 19. a 20. století. Kruisův bratr Josef pobýval v roce 1901 v pronajatém pokoji Dvořákovy tchyně Klotildy Čermákové, která bydlela ve stejném domě jako skladatelova rodina (Žitná ulice). Díky Josefu Kruisovi se dochovalo také několik Dvořákových partitur.²¹ Fotografie rukopisu se dnes nachází v Národním technickém muzeu²² a je dosud jedinou zachovanou kopií písně *Vzpomínání*.²³

Obr. 2: HÁLEK, Vítězslav. *Večerní písně*. 3. vyd. Praha: I. L. Kober, 1871. Dvořákův vlastní exemplář uložen v Národním muzeu-Muzeu Antonína Dvořáka, inv. č. S 226/1397.

15 KAPPER, Siegfried. *Zpěvy lidu srbského*. Praha: Dr. Grégr a F. Dattel, 1872. Exemplář z Národní knihovny, sign. 54 J 20880/L1.

16 BUNZEL 2023.

17 Viz pozn. výše.

18 DVOŘÁK, Antonín. *Sirotek. Rozmarýna* (ed. Jarmil Burghauser). Praha: Společnost Antonína Dvořáka, 1962.

19 Viz pozn. výše.

20 Rukopis uložen v NM-MAD, inv. č. S 76/1653.

21 KOTEŠOVEC, Miroslav. Karel Kruis. *Fotografie z let 1882–1917*. Praha: Libri, 2009, s. 124.

22 Fotografie této písně je uložena v Národním technickém muzeu, Archiv pro dějiny techniky a průmyslu, sign. f 168.

23 Ačkoliv J. Burghauser v katalogu díla Antonína Dvořáka uvádí ještě pramen ze soukromého vlastnictví Evy Kropáčkové, Praha. Tento pramen se ale nepodařilo dohledat. Viz. BURGHAUSER 1996, s. 79.



Obr. 3: Fragment Dvořákovy písně *Tak jak ten měsíc v nebes bání* (Večerní písně, op. 3, č. 12). Uloženo v NM-MAD, inv. č. S 76/1653.

Obr. 4: První strana z Dvořákovy rukopisného fragmentu písně *Rozmarýna*, s. op., uložen v NM-MAD, inv. č. S 76/1647.



24 KUNA, Milan a kol. (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání. Sv. 5. Praha: Supraphon, 1996, s. 170* (dále jen ADKD). V originálním znění (český překlad autorka článku): „Alle Ihre Manuskripte hat nun H[err] Keller in Händen zur Durchsicht, bevor sie zum Stich gehen; in den Liedern wird eins oder das andere doch zu ändern sein! Frau Joachim singt am Sonntag in einem von ihr veranstalteten ‚Wohltätigkeitskonzert‘ (für eine verarmte brave Familie) in der [?] Akademie ‚Das Sträußchen‘ – ich habe es ihr einigemal begleitet, sie singt es herrlich und faßt es famos auf; es gefällt ihr am besten von den Liedern; auch das Lied ‚Die Rose‘ und ‚Zeichenerklärung‘ gefallen.“

Mezi písněmi najdeme dvě verze téže písně. Jedná se o *Kytici* z cyklu *Písně na slova* z Rukopisu královédvorského. První verze vyšla spolu s dalšími písněmi cyklu u E. Starého v roce 1873. Při opětovném vydání u Simrocka o šest let později změnil Dvořák na žádost nakladatele závěr. Svědčí o tom dopis Simrocka Dvořákovi z 30. dubna 1879: „Všechny vaše rukopisy jsou nyní v rukou pana Kellera, aby je zkontroloval, než půjdou k rytci; v písních bude přece jen třeba jednu nebo druhou změnit! Paní Joachimová zazpívá ‚Kytici‘ v neděli na ‚charitativním koncertu‘ (pro chudou dobře vychovanou rodinu), který uspořádala v [?] Akademii. Několikrát jsem ji doprovázel, zpívá ji krásně a skvěle ji interpretuje; má ji ze všech písní nejraději.“²⁴ Závěr písně změnil Dvořák patrně na žádost pěvkyně Amálie Joachimové, manželky houslisty Josepha Joachima.²⁵ Zatímco ve Dvořákově původním znění závěru nalézáme dramatický vrchol písně notou d² přes dva 2/4 takty, po kterém hlas klesá klidným čtyřtaktovým spádem na g¹, opravená verze prodlužuje zpěvní part a po vrcholu původním přidává ještě vrchol na g². Klavírní doprovod, který v původní verzi po zpěvu dohrává v jedenácti taktech, v upravené verzi končí po šesti taktech.

3. Nakladatelé

Problematika nakladatelů je v případě raných písní složitější, než jsme tomu u Dvořáka zvyklí z pozdějších let. V berlínském nakladatelství Simrock začal své

skladby vydávat od roku 1878. Ještě před tím ale vyšlo všech šest *Písní na slova* z Rukopisu královédvorského u pražského nakladatele Emanuela Starého. Tyto písně vyšly v rámci cyklu *Sbírka původních českých zpěvů jedno i vícerohlasých s průvodem piana*, který zahrnoval i další autory: Karla Bendla (*Dvě písně pro nižší hlas, Píseň pro nižší a hlas*), F. Kavána (*Dvě písně z Mariny od Andreja Sladkoviče pro baryton*), J. Pecha (*Dvojzpěv pro tenor a baryton na slova B. Jablonského*) a J. A. Bergmanna (*Dvě písně pro jeden hlas*).²⁶

Simrock se po navázání spolupráce se skladatelem o některé z Dvořákových písní zajímal a opět se jednalo o písně určené k provedení Amálií Joachimové. V dopise z 3. prosince 1878 požádal nakladatel Dvořáka o písně vhodné pro tuto pěvkyni: „Chtěl jsem vám dnes jen říci, že pokud to bude možné, paní Joachimová by Vám ráda zazpívala, moc ráda by zpívala nějaké Vaše písně; možná také některé dvojzpěvy (op. 32), pokud tam máte pro to vhodný soprán. Takže dohlédněte na to, abyste mi v průběhu ledna poslal nějaké písně pro mezzosoprán, v zásadě ne v příliš vysokém rejstříku, pokud se tam bude vyskytovat g – gis – a, tak to bude akorát a nebude to na škodu, jen ten rejstřík nesmí být celkově vysoký. Bylo by dobré použít různé náladové zabarvení: vážné, příjemné a přátelské, národně pročitěné a aby si paní [Joachimová] mohla vybrat 3, které se náladou liší, pěknou závěrečnou píseň, krátkou (třeba dvoudobou nebo třídobou repetici), údernou,

populární. Chápete, co mám na mysli.“²⁷ Dvořák tedy Joachimové nabídl své starší „srbské“ písně, které pěvkyni očividně zaujaly, a Simrock svolil k jejich vydání. Německého překladu se ujal Josef Srb-Debrnov, který byl s prací hotov již 12. února 1879: „Také překlad písní je už hotový...“²⁸ Dochovaný Srbův exemplář vydání písní obsahuje překladatelův přepis: „J. Srb 18 2/7 79“.²⁹

Ještě v únoru 1879 jednal Simrock s Dvořákem v souvislosti s A. Joachimovou o dalších písních, tentokrát o *Písních na slova z Rukopisu královédvorského*. Simrock skladatele totiž na konci ledna informoval o tom, že by pro Joachimovou rád uspořádal dva koncerty v Praze.³⁰ Při té příležitosti mu Dvořák nabídl písňový cyklus, který by mohla pěvkyně na druhém plánovaném koncertě zazpívat: „Prosím, nebyl byste nakloněn vydání mého písňového alba? V těchto dnech Vám pošlu pár písní. Buďte tak laskav a ukažte je paní Joachimové. Možná některé z nich bude zpívat...“³¹ Ačkoliv z koncertů nakonec sešlo, Dvořákovy písně Simrock k vydání ochotně přijal: „Milý pane Dvořáku, měl jste mi ty písně přece jen poslat. Paní Joachimová odjíždí koncem tohoto týdne na 14 dní pryč. S tou



byl nejvíc rozkochán). Další písně Dvořák vydal v roce 1883 u českého nakladatele F. A. Urbánka (*Sirotek*, op. 5; *Večerní písně*, op. 31: č. 7–11).

Starší vydání Dvořákových písní u českých nakladatelů se později stalo příčinou Simrockova sporu s Dvořákem. Skladatel navázal v Anglii styky s A. Littletonem, majitelem nakladatelství Novello, Ewer & Company, které se v roce 1887 domluvilo s českými vydavateli Dvořákových písní a spolu s novými anglickými a německými překlady všech písní vydalo souborný svazek *Sixteen Songs*,³³ který obsahoval tyto písně:

Název	České vydání
Písně, op. 2	E. Starý, 1882
Sirotek, op. 5	F. A. Urbánek, 1883
Písně na slova z Rukopisu královédvorského, op. 7	E. Starý, 1873
Večerní písně, op. 31	F. A. Urbánek, 1883

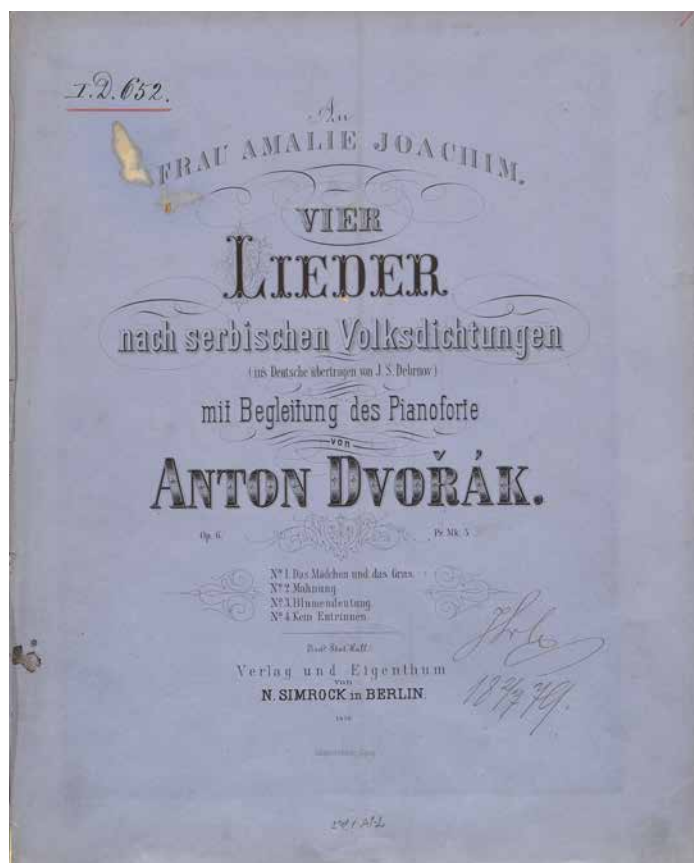
Prahou to tedy pravděpodobně nedopadne. [...] Album písní rád přijmu.“³² O Dvořákovy písně projevil kromě Simrocka zájem ještě další dva němečtí nakladatelé. Schlesinger vydal v roce 1880 písně *Proto a Přemítání z Písní na slova Elišky Krásnohorské* dohromady se dvěma písněmi z *Večerních písní*, op. 9/3 a 9/4 (č. 5 *Umlklo stromů šumění*, č. 6 *Přilítlo jako zdaleka*). A ve stejném roce vydal Hofmeister čtyři z *Večerních písní* (op. 3, č. 1–4: *Ty hvězdičky tam na nebi*; *Mně zdálo se, žeš umřela*; *Já jsem ten rytíř z pohádky*, *Když Bůh*

Kvůli tomuto vydání se Dvořák dostal do nepříjemné situace. Od nakladatele Urbánka se dozvěděl, že Littleton hodlá vydat tento svazek písní, a patrně do Anglie zaslal dotaz a prosbu o vysvětlení celé situace. Dostal následující odpověď: „Ale víte o tom, že pokud chcete zachovat autorská práva v Anglii a dalších zemích, nesmíte svou hudbu nejdříve vydat v Čechách. Mezi Čechami a Anglií neexistuje žádná smlouva, a proto pokud něco vydáte poprvé v Praze, může to kterýkoli nakladatel v Anglii převzít, aniž by za to cokoli

Obr. 5: Historická fotografie písně *Vzpomínání z Písní na slova Elišky Krásnohorské*, s. op. je uložena v Národním technickém muzeu, Archiv pro dějiny techniky a průmyslu, sign. f 168.

25 Tato praxe se později opakovala. Dvořák změnil na žádost Simrocka polohu *Cigánských melodií*, aby je více uzpůsobil hlasu A. Joachimové. Viz dopis F. Simrocka A. Dvořákoví z 24. 6. 1880, ADKD sv. 5, s. 238: „Bitte, sagen Sie Herrn Keller doch gleich, [in] welche Tonarten er die Lieder transponieren soll, die Lage muß für Frau Joachim eingerichtet sein, ein f - fis - g schadet durchaus nicht, nur muß die ganze Lage keine hohe sein, Mezzosopran-Lage, die Lage von ‚Sträubchen‘, ‚Blumendeutung‘ und ‚Rose‘ ist gerade recht!“

26 Rozvrh celého cyklu se nachází na poslední straně tištěného vydání písně *Opuštěná*, uloženo v NM-MAD, inv. č. S 226/1031b.



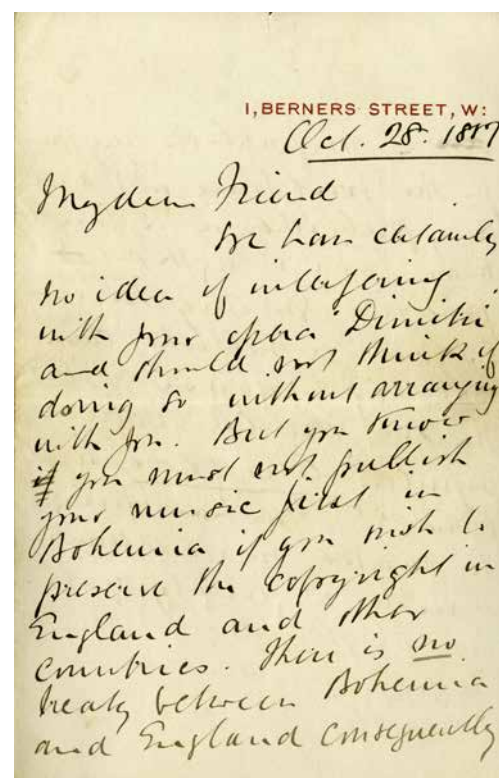
Obr. 6: Titulní list prvního vydání písně Kytice z cyklu Písně na slova z Rukopisu královédvorského, op. 7, E. Starý 1873, uloženo v NM-MAD, inv. č. S 226/1031.

Obr. 7: První vydání Dvořákových Písní na slova srbské lidové poezie, op. 6, Simrock, 1879, uloženo v NM-ČMH, inv. č. I D 652 (s přípisem překladatele písní do němčiny Josefa Srb-Debrnova: „J Srb 18 2/7 79“.

27 ADKD 5, s. 116. Originální znění dopisu: „Ich wollte heute nur sagen, daß falls es möglich gemacht wird, daß Frau Joachim Ihnen singt, sie doch gerne ein paar Lieder von Ihnen selbst singen würde; vielleicht auch einige von den Duetten (Op. 32), wenn Sie einen passenden Sopran dazu dort haben. Also sehen Sie, daß Sie mir im Laufe des Januar einige Lieder senden für Mezzosopran, durchschnittlich nicht zu hohe Lage, wenn einmal g – gis – a vorkommt, wo's grade gut liegt, so schadet das gar nichts, nur darf die Lage nicht hoch sein im Ganzen. Es wäre gut, verschiedene Schattierungen zu nehmen: ernstes, gemüthvolles und freundliches, national

platil. Nakladatel vám vlastně ani nemůže zaplatit, protože kdyby se hudba stala populární, tak ji budou tisknout všichni. Stačí, aby vaše vláda souhlasila se smlouvou s námi: Anglie je vždy připravena, věc by se dala vyřídit ve velmi krátké době. V listopadových Musical Times na straně 659 najdete odstavec, z něhož vyplývá, že další úmluvu mezi sebou uzavřely další země. Proč do toho nevstoupí Rakousko a Čechy. Všechny výše uvedené poznámky se samozřejmě týkají písní: pokud byly vydány, jak říkáte, nejdříve v Čechách, není na to v Anglii žádné právo a každý je může tisknout. Velmi rádi bychom vám za ně zaplatili, jak víte, kdybychom měli jediné právo v Anglii: nechte si od vaší vlády uzavřít smlouvu a my vám ještě zaplatíme za všechno, co v Anglii nikdo jiný nevytiskl.“³⁴ Littleton krátce na to napsal Simrockovi, aby ho o celé záležitosti informoval. Simrock totiž již v roce 1879 vydal čtyři z Písní na slova z Rukopisu královédvorského s německými a anglickými překlady. Na základě toho poslal Simrock Dvořákovi velmi podrážděný dopis: „Milý příteli Dvořáku, Novello & Ewer mi píší, že chtějí vydat pro Anglii ‚Lieder Album Dvořák‘ a chtějí do něj zařadit i ty písně, které jste vydal v Čechách (tj. Urbánek) a k nimž patří i můj op. 7! Ta prý vyšla

v Čechách již dříve jako op. 17!? Sdělte mi prosím ihned, jak to s tím je, a pošlete mi prosím exemplář všech vašich písní,



Obr. 8: Dopis Alfreda Littletona Antonínu Dvořákovi z 28. 10. 1887. Uloženo v NM-MAD, inv. č. S 76/1119.

kteř v Čechách vychází nebo vyšly dříve. Prosím, pošlete mi to všechno okamžitě pod křížovým pásmem! Pak uvidím, jak se mi bude dařit s anglickými lumpy a zloději. Takové věci jsou velmi nepříjemné a ocenil bych, kdybyste mě informoval o záměru Novella takové album vydat! Prosím, pošlete mi ihned všechny písně, které jsou otištěny v Čechách, případně i jejich německý text, ten musím mít!“³⁵ Celá situace se uklidnila po několika dopisech, které si spolu Simrock s Dvořákem vyměnili. Dvořák svému nakladateli slíbil jako náhradu za vzniklé nepříjemnosti nový písňový cyklus.

Závěr

V písňové tvorbě z let 1865–1882 Dvořák zpracoval básně českých autorů: Adolfa Heyduka, Elišky Krásnohorské, Karla Jaromíra Erbena, srbských lidových písní v překladu Siegfrieda Kappera (česko-německý autor), Vítězslava Háalka a básní z Rukopisu královédvorského. Většinu textů získal pravděpodobně prostřednictvím Jana Ludevíta Procházky, který byl iniciátorem české písňové tvorby pro koncerty, které v Praze organizoval. Některé z Dvořákových písní a cyklů se dochovaly ve fragmentární podobě (*Rozmarýna*, s. op. a *Tak jak ten měsíc v nebes báň*, č. 12 z *Večerních písní*, s. op.). Píseň *Kytice z Písní na slova z Rukopisu královédvorského*, op. 7 se dochovala ve dvou verzích, z nichž obě byly publikovány za Dvořákova života (Starý a Simrock). Pro účely Simrockova vydání skladatel píseň upravil pro mezzosopranistku Amálii Joachimovou. Prvním nakladatelem Dvořákových písní byl E. Starý, který vydal všech šest *Písní na slova z Rukopisu královédvorského*. Krátce po navázání spolupráce s berlínským nakladatelem Simrockem vydal Dvořák u Simrocka *Čtyři písně na slova srbské lidové poezie a čtyři z Písní na slova z Rukopisu královédvorského*. O tato vydání se zasloužila opět pěvkyně Joachimová, již byly tyto písně Dvořákem dedikovány. Kolem roku 1880 se o skladatelovu písňovou tvorbu začali zajímat další dva němečtí nakladatelé *Schlesinger* a *Hofmeister*, kteří vydali *Večerní písně*,

op. 3 (*Hofmeister*) a 9/3, 9/4 (*Schlesinger*, spolu se dvěma z *Písní na slova Elišky Krásnohorské*). F. A. Urbánek vydal v roce 1883 píseň *Sirotek* a *Večerní písně*, op. 31. V roce 1887 se skladatel dostal kvůli soubornému vydání některých písní anglickým nakladatelem Novello, Ewer & Co. do konfliktu se Simrockem, jelikož Novello vydal kromě písní od českých nakladatelů také Simrockem již dříve vydané *Písně na slova z Rukopisu královédvorského*.

Seznam použité literatury:

BUNZEL, Anja. '...because we see in it the only true and healthy basis of a future Slavic direction in our music': Czech Song, Jan Ludevít Procházka, and the Singing Entertainments in 1870s Prague. In: *Chamber Music 1850–191*. Turnhout: Brepols, 2023 [v tisku].
BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák. Thematický katalog*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996.
ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní*. Praha: J. Pospíšil, 1871.
ERBEN, Karel Jaromír. *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha: J. Pospíšil, 1864.
HÁLEK, Vítězslav. *Večerní písně*. 3. vyd. Praha: I. L. Kober, 1871.
HEYDUK, Adolf. *Básně*. Praha: I. L. Kober, 1859.
KAPPER, Siegfried. *Zpěvy lidu srbského*. Praha: Dr. Grégr a F. Dattel, 1872.
KOTEŠOVEC, Miroslav. *Karel Kruis. Fotografie z let 1882–1917*. Praha: Libri, 2009.
KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *Z máje žití*. Praha: Dr. Grégr a F. Dattel, 1871.
KUNA, Milan a kol. (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*. Kritické vydání. Sv. 1–10. Praha: Supraphon/Editio Bärenreiter, 1987–2004.
Online archiv Národního divadla [online]. [cit. 2022-11-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.
ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*. 1. díl. 3. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
VOJTĚŠKOVÁ, Jana. *Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860–1888*. Praha: Národní muzeum a KLP, 2013.

empfundenes und so, daß Frau J[oa]chim] 3 auswählen kann, die in der Stimmung verschieden sind, ein hübsches Schlußlied, kurz (vielleicht zweistrophige od[er] dreistrophige Wiederholung), einschlagend, populär. Sie werden verstehen, was ich meine.“
28 ADKD 1, s. 162. Originální znění: „Auch die Übersetzung der Lieder ist bereits gemacht...“
29 *Vier Lieder nach serbischen Volksdichtungen (ins Deutsche übertragen von J. S. Debrnov) mit Begleitung des Pianoforte von Anton Dvořák*. Simrock, ed. č. 8120. Exemplář tohoto vydání je uložen v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, inv. č. I D 652.
30 ADKD 5, s. 141–142.
31 *Dopis z 9. 2. 1879*. ADKD 1, s. 159–160. Originální znění: „Ich bitte, wären Sie nicht geneigt ein Liederalbum von mir herauszugeben? Ich schicke Ihnen diese[r] Tage ein paar Lieder zu. Sie werden so freundlich sein, dieselben der Frau Joachim zu zeigen. Vielleicht singt sie etwas davon...“
32 *Dopis F. Simrocka A. Dvořákovi z 11. 2. 1879*, ADKD 5, s. 148–149. Originální znění: „Lieber Herr Dvořák, die Lieder hätten Sie mir immerhin zuschicken sollen. Frau Joachim verweist Ende dieser Woche auf 14 Tage. Mit Prag wirds also wohl nichts werden. [...] Ein Lieder-Album werde ich gern nehmen.“
33 *Jeden z exemplářů tohoto svazku se dochoval v Městské knihovně v Praze, sign. VZ 91699/a. Na titulním listě najdeme podpis: Dr. Jos. Theuer (Dvořákův podporovatel v Příbrami), do not je u všech písní stejným rukopisem vepsán pod zpěvní hlas český text.*
34 *Dopis A. Littletona A. Dvořákovi z 28. 10. 1887*. ADKD 6, s. 139. Originální znění: „But you know you must not publish your music first in Bohemia if you wish to preserve the copyright in England and other countries. There is no treaty between Bohemia and England, consequently if you publish anything for the first time in Prague any publisher in England

may take it without paying for anything. In fact a publisher cannot pay you because if the music should become popular, everybody will print it. You have only to make your government agree to a treaty with us: England is always ready, the matter could be settled in a very short time. In the Musical Times for November, page 659 you will find a paragraph showing that a further convention has been made between many countries. Why does not Austria and Bohemia come into this. All the above remarks apply of course to the songs: if they were published as you say first in Bohemia there is no right in England and everybody can print them. We should very much prefer to pay you for them as you know if we had the only right in England: get a treaty made by your government and we will still pay for anything that has not been printed by anyone else in England."

35 Dopis F. Simrocka A. Dvořáka, ante 3. 11. 1887. ADKD 6, s. 141. Originální znění: „Lieber Freund Dvořák, Novello & Ewer schreiben mir, daß sie für England ein ‚Lieder Album Dvořák‘ herausgeben wollen und darein diejenigen Lieder aufnehmen wollen, welche von Ihnen in Böhmen erschienen sind (also bei Urbánek) und zu denen auch mein op. 7 gehört! Dies soll früher in Böhmen als op. 17 erschienen gewesen sein!? Sagen Sie mir bitte umgehend, wie es sich hiermit verhält und schicken Sie mir bitte ein Exemplar sämtlicher Lieder von Ihnen, die in Böhmen erschienen sind oder früher waren. Bitte, schicken Sie mir dies aber alles umgehend unter Kreuzband! Ich werde dann sehen, wie ich mich mit den englischen Spitzbuben und Dieben einige. Solche Sachen sind sehr unangenehm, und es wäre mir lieb gewesen, wenn Sie mir von der Absicht Novellos, ein solches Album zu edieren, Mitteilung gemacht hätten! Bitte, schicken Sie mir umgehend alle Lieder, die in Böhmen gedruckt sind, womöglich auch [den] deutschen Text dazu, ich muß das haben.“

Poprvé na scéně. K premiéře Dvořákovy *Rusalky* v Národním divadle v roce 1901

Veronika Vejvodová

First Time on Stage. Premiere of Dvořák's *Rusalka* in the National Theater in 1901

Abstract: *The study brings a new perspective and unknown facts about the world premiere of Dvořák's most famous opera Rusalka, which was first performed on 31 March 1901 at the National Theatre in Prague. Through previously unheeded sources and literature, the text provides a detailed description of the circumstances of the premiere and the dramatic situation in the management of the National Theatre, which underwent a major change in 1900. The premiere of Rusalka was given exceptional care by the theatre: the composer attended rehearsals of the orchestra led by the newly elected head of the opera, Karel Kovařovic, who had a reputation as an excellent conductor. Great attention was also paid to the costume and stage design. However, the premiere was jeopardised on the day of its performance by the main character of the prince, the European renowned tenor Karel Burian, who cancelled the performance on the same day. He was replaced by Bohumil Pták, who, according to his recollection of these events, had studied the role with Burian. The issue of the premiere of Rusalka also opens up the topic of the relationship between Kovařovic and Dvořák, two prominent figures of Czech opera at the end of the 19th century, which is discussed against the background of the later so-called struggle for Dvořák (1913).*

Keywords: Antonín Dvořák, *Rusalka*, opera, Karel Kovařovic, premiere

Předkládaná studie přináší nový pohled na monograficky dosud nezpracované téma: události kolem premiéry Dvořákovy *Rusalky*, op. 114, B203.¹ Práce je zaměřena na konkrétní období od dokončení instrumentace opery a odevzdání autografu partitury do Národního divadla za účelem pořízení opisu k provozování až po samotnou premiéru opery v Národním divadle 31. března 1901.² Dílčím pojednaným tématem, které s premiérou *Rusalky* bezprostředně souvisí, je vztah skladatele, dirigenta a tehdejšího šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice se skladatelem Antonínem Dvořákem. Tato témata zhodnocuji na základě některých opomíjených pramenů jako např. provozovací partitury a historických partů z premiéry *Rusalky*, které obsahují rukopisné poznámky hráčů orchestru, nebo kostýmních a scénických návrhů a fotografií či dobových recenzí.³

Před premiérou: opis partitury, zkoušky a ohrožení premiéry

Dvořákova *Rusalka* patří mezi trojici skladatelových posledních oper (*Čert a Káča*, op. 112 B201, *Rusalka* a *Armida*, op. 115 B206), které skladatel komponoval po návratu z Ameriky s přestávkami v letech 1898–1903. Libreto Jaroslava Kvapila, které námětově čerpá z několika zdrojů (*Malá mořská víla* J. A. Andersena, *Undine* Friedricha de la Motte Fouqué, *Potopený zvon* Gerharda Hauptmanna) bylo skladateli nabídnuto patrně prostřednictvím ředitele Národního divadla F. A. Šuberta na podzim roku 1899.⁴ Dle datace uvedené na prvním listu skladatelovy souvislé skici k prvnímu jednání opery začal Dvořák *Rusalku* komponovat až 21. března 1900 („Začal 19 21/4 00 Antonín Dvořák.“),⁵ ačkoliv jiné nedatované skici

1 Názvy děl uvádím s opusovými čísly a čísly katalogu Jarmila Burghausera pouze při první zmínce.

2 Studie se nevěnuje podrobnému rozboru obsahu recenzí na premiéru *Rusalky*. Toto téma je částečně zhodnoceno ve studii: VEJVODOVÁ, Veronika. Světové téma v českém hávu. Rána recepce Dvořákovy *Rusalky*. In: *Dílo a proměna myšlení v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2023 [v tisku]. Dále také: ŠUPKA, Ondřej. *Recepce Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011.

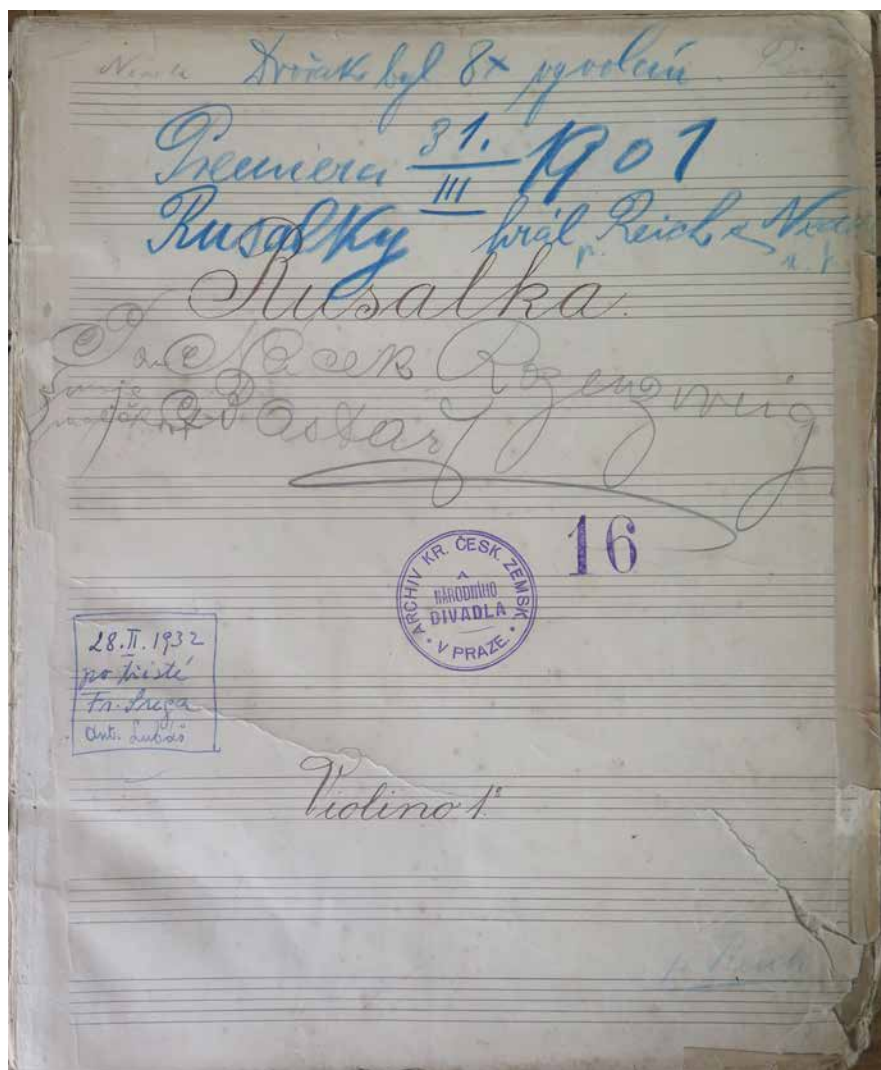
3 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národního muzeum (DKRVO 2019–2023/23.I.c. 00023272).

4 KVAPIL, Jaroslav. O vzniku „*Rusalky*“. *Hudební revue*, říjen 1911, roč. 4, č. 8–9, s. 429; KVAPIL, Jaroslav. O čem vím. *Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Praha: Orbis, 1932, s. 229.

5 *Skica* je uložena v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka (dále jen NM-MAD), inv. č. S 76/1423/1.

Mgr. Veronika Vejvodová, Ph.D.

Muzeum Antonína Dvořáka
Národní muzeum
veronika.vejvodova@nm.cz



Obr. 1: Part houslí z premiéry Dvořákovy *Rusalky*. Uloženo v Uloženo v Knižně notových materiálů Národního divadla, sign. HP16P3.

6 Nedatované skici uloženy v NM-MAD, inv. č. S 76/1427, S 76/1678 (Americký skicář č. 6).

7 O tom píše také ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*, 4. část. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 148. (Dále jen ŠOUREK 4).

8 Autografní partitura uložena v NM-MAD, inv. č. S 76/1421.

9 Opis partitury je uložen v Knižně notových materiálů Národního divadla, sign. HP16P3 1-3 (dále jen KNM ND).

10 Originál smlouvy je uložen v Archivu Národního divadla (dále jen A ND), bez sign.; publikována byla v edici: Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty*, ed. Milan Kuna, sv. 9. Praha: Editio Bärenreiter 2004, s. 452–453 (dále jen ADKD 9).

svědčí o tom, že se skladatel začal operou zabývat již dříve.⁶

S ředitelem Šubertem byl Dvořák také patrně domluven na okamžitém provedení opery hned po jejím dokončení.⁷ Proto odevzdával rukopis své partitury do Národního divadla postupně k opsání po jednotlivých jednáních, nikoliv po dokončení kompletního díla. Svědčí o tom datace ve skladatelově autografní partituře na konci druhého jednání („Bohu díky! Dokončeno dne 4. září 1900 na Vysoké ve tři hodiny odpoledne Antonín Dvořák“)⁸ ve srovnání s datem opsání téhož jednání v divadelní partituře, do které opisovač Karel Majer zaznamenal datum dokončení opisu: „26. 10. 1900“.⁹ Druhé jednání Dvořák v rukopisu dokončil 4. září na Vysoké, hned poté patrně velmi rychle rukopis tohoto jednání poslal do Národního divadla, protože opis byl již 26. října hotov. Po odevzdání rukopisu druhého jednání začal pracovat na jednání třetím. Bohužel není již možné určit, kdy bylo opsáno první

a třetí jednání, jelikož strany opisu divadelní partitury s přípisy opisovačů jsou poškozené. Ze srovnání rukopisů všech tří jednání vyplývá, že každé z nich opsals jiný opisovač.

Všechny tyto okolnosti nasvědčují tomu, že domluva o provedení nové opery mezi ředitelem Šubertem a Dvořákem proběhla prakticky ihned poté, co Dvořák Kvapilovo libreto přijal ke zhudebnění. Smlouva mezi Národním divadlem a skladatelem byla však podepsána až den po premiéře *Rusalky*, tedy 1. dubna 1901.¹⁰ Mohlo se jednat o běžnou praxi Národního divadla, jelikož podobně Dvořák podepsal později i smlouvu na operu *Armida*, která měla premiéru 25. března 1904. Na smlouvě s Národním divadlem však nalézáme datum 6. dubna 1904.¹¹

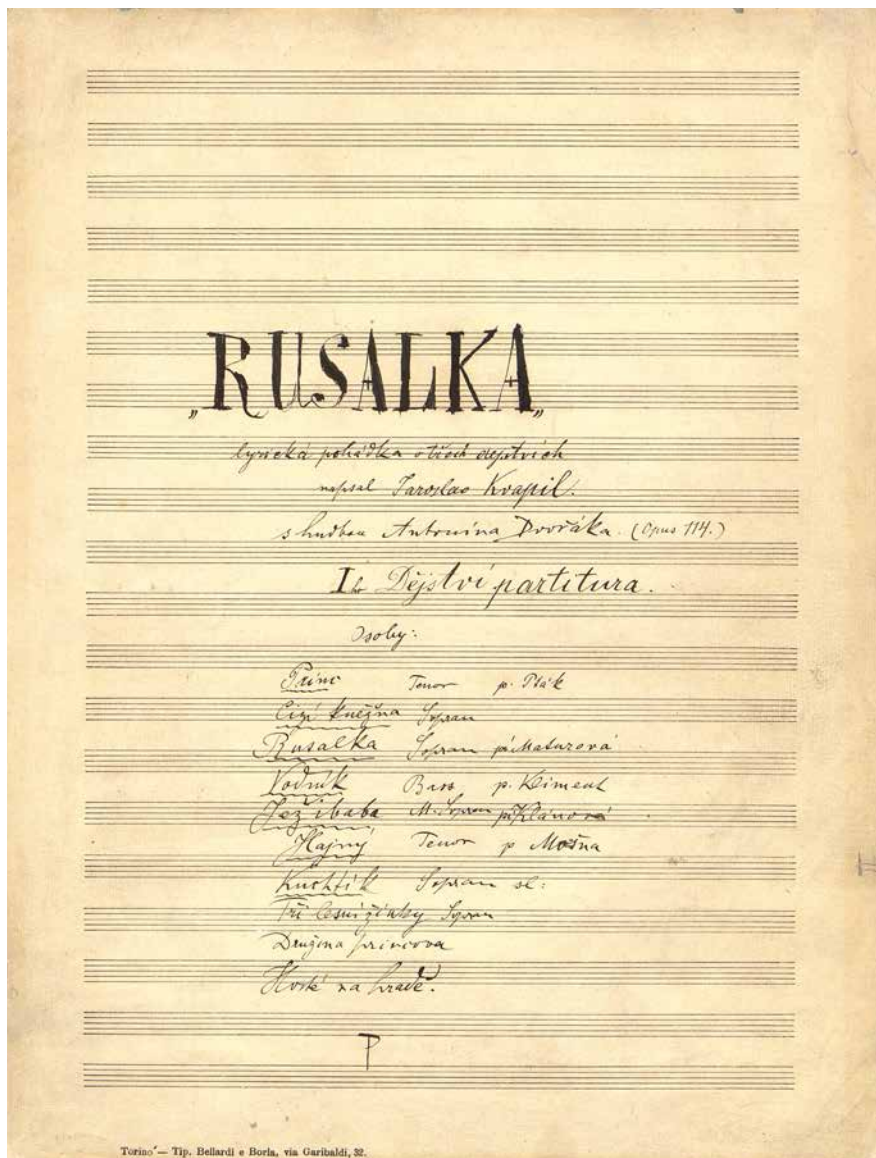
Po opsání partitury a vytvoření klavírního výtahu,¹² začaly korepetice se zpěváky, o kterých se z pramenů mnoho nedozvídáme. Zůstalo nám svědectví pouze o instrumentálních zkouškách, a to díky hráčům orchestru Národního divadla, kteří si do svých partů zapisovali nejrůznější poznámky. Tak se z partů houslistů Maislera a Kozla z 1. skupiny houslí dovídáme data zkoušek na premiéru *Rusalky* (přepis uvádím v originálním znění):

Zkouška smyčce	18. března, ráno
Zkouška smyčce	18. března, večer
	20. března
	23. března
Orchestr	26. března
	27. března, ráno
	27. března, večer
Společná	28. března
	29. března
Hlavní	30. března
Škrty	2. dubna
Scény ježibaby	27. května

Uvedený rozpis svědčí o intenzivním zkoušení před premiérou opery, která se uskutečnila 31. března 1901. Původně však měla být *Rusalka* uvedena dříve, termín byl ale posunut kvůli dramatické

situaci odehrávající se v Národním divadle během února 1901. Nový šéf opery, skladatel a dirigent Karel Kovařovic, který do funkce nastoupil spolu s novým mladočesky orientovaným vedením Národního divadla 1. července 1900 (nově vzniklá Společnost Národního divadla s ředitelem Gustavem Schmoranzem vystřídala staročeské Družstvo Národního divadla pod vedením Františka Adolfa Šuberta)¹³ a který byl zároveň prvním dirigentem *Rusalky*, čelil od počátku svého působení na této pozici ostré kritice ze strany některých členů divadla a odborné veřejnosti. Situace vyvrcholila 11. února třítydenní stávkou orchestru, mužského sboru a technického personálu divadla. Po dobu stávky hrála v Národním divadle pouze činohra, zatímco činnost operního souboru byla pozastavena. Kovařovic se však stávkujícími hudebníky nenechal zatlačit do kouta a do divadelního orchestru povolal jiné hráče, kteří tou dobou působili v zahraničí nebo v jiných českých orchestrech. Stávka skončila zásadní obměnou členů orchestru a ti hráči, kteří z divadla odešli, vytvořili základ pro Českou filharmonii.¹⁴

Ačkoliv o tom nemáme žádný přímý doklad, stávka musela i u Dvořáka vyvolávat velké obavy o uvedení jeho nové opery. *Rusalka* byla nakonec provedena po Mozartově *Figarově svatbě* (premiéra 9. března 1901)¹⁵ jako druhá premiéra v podání nově sestaveného orchestru. Výkony tohoto obnoveného tělesa byly bedlivě sledovány nejen kritikou, ale také samotným Dvořákem, který si podle zprávy z Lidových novin zašel nový orchestr obhlédnout na jednu ze zkoušek na *Figarovu svatbu*: „Nový orchestr přišel si poslechnout mistr Dvořák a pronesl o něm svou kritiku. Uvádíme ji, nemusíte se obávat, že v ní viděno bude nějaké dělání nálady pro něj; dojdouť ‚Lid. Noviny‘ sem do Prahy teprve po prvním ohni nového orchestru v zítřejší (sobotní) ‚Figarově svatbě‘. Dvořák po první polovici zkoušky přispěchal ku Kovařovicovi a gratuluje mu k výsledku jeho práce s novým orchestrem dodal výslovně: ‚Tak by to byl starý orchestr nezahrál.‘ Výrok tím těžší váhy,



že Dvořák neměl a nemá příčiny býti nějak proti starému orchestru zaujat.“¹⁶ Orchester se patrně opravdu podařilo dostat na lepší úroveň. Jeho kvality v recenzích na premiéru *Rusalky* vyzdvihovali čeští i zahraniční kritici, pouze Emilian Hoffer poznamenal, že obnova orchestru se zdařila pouze částečně.¹⁷

Dvořák byl na zkouškách *Rusalky* přítomen a s Kovařovicem během těchto zkoušek živě debatoval o interpretaci díla. Svědčí o tom několik dokladů; jedním z nich je vzpomínka Dvořákova syna Otakara uveřejněná v Národních listech: „Zkoušek na *Rusalku* pilně se otec účastnil a leckde projevoval svá přání, zejména pokud temp se týkalo.“¹⁸ Otakar však nebyl jediným pamětníkem těchto událostí, byl to také kritik Emilian Hoffer – jeho svědectví nalezneme v recenzi na premiéru *Rusalky* v časopise *Dalibor*: „V obří originální partituře nejen mohl jsem

Obr. 2: První verze titulního listu Dvořákovy rukopisné partitury *Rusalky*. Uloženo v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka, inv. č. S 76/1422.

11 Originál smlouvy je uložen v A ND, bez sign.; publikováno v ADKD 9, s. 476–477. Po premiéře Armidy měl Dvořák již značné zdravotní problémy, což bylo patrně důvodem toho, že smlouvu podepsal až 12 dní po premiéře.

12 Žádný rukopisný klavírní výtah (ani autograf, ani opis) se bohužel nedochval. V KNM ND nalezneme pouze klavírní výtah pro balet, sign. 2 C 267.

13 Družstvo Národního divadla bude dále uváděno pouze jako Družstvo, Společnost Národního divadla dále jen jako Společnost.

14 ŠOUREK 4, s. 148, 167–169. Více o stávce NĚMEČEK, Jan. *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920, I. díl 1900–1912*. Praha: Divadelní ústav – Český hudební fond, 1968, s. 59–80 (dále jen NĚMEČEK); PIVODA, Ondřej. Kovařovic, Karel. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity [cit. 25. 11. 2022]. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/>.

15 Online Archiv Národního divadla [online]. Praha [cit. 18. 8. 2022]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz> (dále jen Archiv ND).

16 [Nový orchestr přišel si poslechnout]. *Pražská kronika. Lidové noviny*, 10. 3. 1901, roč. 9, č. 59, s. 2. Je pravděpodobné, že tuto zprávu zprostředkoval brněnský *Lidový novinář* skladatel Leoš Janáček, přítel Antonína Dvořáka.

17 „Máme nyní orchestr jen z části a to v některých skupinách (jako harfy, polnice) málo šťastně renovovaný, při čemž dosti přítěže v něm zůstalo, jak ukázala zejména nekonzertní houslová sola p. Kozlova při „Wertheru“. HOFFER, Emilian. [Máme nyní orchestr]. *Rozhledy*, 13. 4. 1901, roč. 11, č. 2, s. 60.

18 DVOŘÁK, Otakar. *Z mých vzpomínek na otce. Národní listy (příloha)*, 1. 5. 1929, roč. 69, č. 120, s. 2 (dále jen DVOŘÁK).

19 HOFFER, Emilian. *Rusalka. Dalibor*, 6. 4. 1901, roč. 23, č. 14, s. 112.

20 Autografní partitura Dvořákovy Rusalky, uložená v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka, inv. č. S 76/1421 (dále jen NM-MAD). Partituru po opsání v Národním divadle nechal Dvořák svázat do polokožené vazby.

21 DVOŘÁK, s. 2.

sledovati, jak suverénně ovládá Dvořák orchestrální paletu, nýbrž i dle dat jednotlivých oddílů, jak rychle v určitou podobu utvářel své hudební myšlenky odívaje je v šat mistrné orchestrace. Dne 27. listopadu 1900 byla partitura „Rusalky“ zúplna hotova. [...] Panu chefovi Kovařovicovi byla výborným vodítkem stálá účast skladatelova při studování novinky a proto předvedl ji v nerušené integritě a v duchu Dvořákově, řídě pečlivě první její provedení.¹⁹ Dalším dokladem Dvořákovy přítomnosti při zkouškách jsou skladatelovy poznámky tužkou v autografní partituře. Dvořák si poznamenával změny, které měly být opraveny v divadelní partituře.²⁰ Jde o drobné změny v instrumentaci, agogice a dynamice.

Kromě problémů s divadelní stávkou byla *Rusalka* dramaticky ohrožena ještě jednou, v den své premiéry. Do hlavní role prince byl obsazen zpěvák s velkým renomé, které získal především ztvárněním wagnerovských rolí v německých operních domech, tenorista Karel Burian. V den premiéry se však podle dvou dochovaných svědectví zdržel v hostinci a v podnapilém stavu odřekl účast na premiéře: „Tehdy prince studoval Karel Burian a všechny zkoušky s sebou dělal, mezi nimi i generálku. V den, kdy měla být *Rusalka*, byl odpoledne ještě otec v divadle a přišel domů rozmrzen se zprávou, že Burian je ještě u Malinů a odřekl večer *Rusalku*. Nevím, kdo tehdy způsobil, že večer *Rusalka* přece byla a v ní prince zpíval bez jediné zkoušky [kla]vírní Bohumil Pták. Tehdy otec doma druhý den řekl: Je to safraportská odvaha beze zkoušky pustit se do takové partie a od té doby měl Ptáka opravdu velmi rád a dokonce partii Rinalda v *Armidě* psal úmyslně v nižší poloze, jen pro Ptáka samotného.“²¹ Tato vzpomínka Otakara Dvořáka vyvolala reakci samotného Bohumila Ptáka, který měl po letech potřebu uvést věci na pravou míru, a tak po třech týdnech od otištění Dvořákova textu publikoval v deníku *Reforma* svou vlastní, zevrubnou verzi celého příběhu. Zřejmě byl potěšen tím, jak dobře o něm Dvořák po premiéře *Rusalky* mluvil. Fakticky se

ve své vzpomínce shoduje s Otakarem Dvořákem, navíc ještě uvádí další detaily ke zkouškám na *Rusalku* a k samotné premiéře. Jeho článek uvádím doslovně tak, jak vyšel v deníku *Reforma*, včetně členění odstavců:

„Feuilleton

B. Pták, býv. člen opery Nár. divadla v Praze:

Jak jsem zachránil premiéru „Rusalky“ a pro koho psal Ant. Dvořák hlavní partie.

Při jubileu hudebního velikána našeho národa vyrojilo se i mnoho vzpomínek, zvláště od těch, kteří s nesmrtelným Dvořákem se stýkali. I já setkal jsem se s mistrem, byv angažován k Nár. divadlu po velkém úspěchu na venkově. V prvním roce mého působení scházeli jsme se před zkouškou vždy ve vestibulu pokladny z Tylova nám.

Pamatuji se jako dnes, že u rohu skleněných dveří byla lavička – tam sedával nezapomenutelný kapelník Čech, kap. Anger a mezi nimi mistr A. Dvořák, pokuřující svůj krátký doutník, pouštěje svým hustým knírem mrak dýmu. Při tom vesele odpovídal na otázky pánů kapelníků. Také moje maličkost si k nim časem přisedla a poslouchal jsem, co si pánové vypravují.

Jednou vyskočil náhle A. Dvořák s lavice a praví ke mně: ‚Ptáku, teď píš pro vás roli prince v „Rusalku“, to víte, jak vás znám – za takovou Rusalkou budete neustále běhat, jí hledat – a ty arie! Zkrátka, píš to jen pro vás – a nikoho jiného v té partii nechci!‘

Já stál před ním pln radosti a nemohl jsem mu ani z radosti poděkovat.

Obzvláště, když obrátil se na kap. Čecha: ‚Adolfe, ta partie bude pro Ptáka dělaná a pro jeho hlas stvořená‘ a když kapelník Čech s radostí stranou mně tisknul ruku říka: ‚Ptáku, je čas! Musíme jít zkoušet!‘ – Odcházel jsem s místa a ještě jsem slyšel velikého našeho genia Dvořáka ‚Ptáku, teď píš pro vás roli prince v Rusalku.‘

Ve zkoušce u kap. Čecha byl radosti tak nadchnut, že ač jsem měl první zkoušku

na Kozinu v Psohlavcích, kterou jsem měl tak rád, poprosil jsem p. kap. Čecha, aby mě dříve ze zkoušky propustil, že musím sejít dolu do vestibulu, abych poděkoval velkému mistru za ta krásná jeho slova.– Sejda dolu, mistra jsem již nezastihl, leč později jsem opět na tom samém místě mu poděkoval a slíbil, že se těším na první klavírní zkoušku.

Leč k věci samé, k nadpisu tohoto feuilletonu. Sledoval jsem s nadšením nynější oslavné články ve všech našich novinách, věnované památce A. Dvořáka a nejvíce mně zaujal feuilleton v ‚Nár. listech‘ ze dne 1. května 1929 p. Ot. Dvořáka ‚Z mých vzpomínek matce‘, kde mezi jiným píše též vzpomínku na premiéru ‚Rusalky‘, totiž:

‚Zkoušek na Rusalku pilně se otec účastnil a projevoval svá přání zejména pokud temp se týkalo. Tehdy prince studoval Karel Burian a všechny zkoušky s sebou dělal, mezi nimi i zkoušku generální. V den, kdy měla být Rusalka hrána, byl otec v divadle a přišel domů rozmrzen se správou, že Burian odřekl večer premiéru Rusalky.‘–

Jak jsem už předem podotkl. Psal velký ten genius pro mne roli prince v Rusalce, já, ač byl jsem tolik zaměstnán, i denně zpívaje různé opery, po odchodu a útěku tenora od Nár. div. obdržel jsem jednoho dne od mistra klavírní výtah Rusalky.

V té době byl angažován K. Burian a tu stalo se mi také velké příkoří. Jda se jednou podívat na tabulku, na které se oznamovaly hodiny zkoušek, viděl jsem tam: O 10. hod. dopol. ‚Rusalka‘ – p. K. Burian. Byl jsem tak překvapen, že jsem sotva došel domů. Druhý den jsem spěchal do divadla a na ředitele, co že to je, že role přidělená mi samotným skladatelem, jest dána p. Burianovi. Ve vestibulu spatřil jsem seděti A. Dvořáka. Šel mi vstříc a ptá se: ‚Jak to, že má Burian zkoušku v Rusalce?‘ Já mu ani odpovědět nemohl – tu mě vzal pod paží a odešel se mnou hned k řediteli Šubrtovi. V ředitelně pak řekl: ‚Kdybych měl i premiéru vzít z Nár. divadla tak to udělám a dám jí do Brna, nebude-li Pták první zpívat roli prince.‘ Já celého rozhovoru ani nevyčkal,



v rozrušení šel jsem dolu do vestibulu. Čekal jsem na Dvořáka dlouho. Přišel zamyšlen a zadumán a řekl mi, co mu řekl o věci ředitel: ‚[...] budou se střídat, jednou Burian, podruhé Pták, ale první bude zpívat Burian.‘ Zkoušelo se, ale já ze zkoušek byl vynechán.

Leč prostudoval jsem po chvílkách velké dílo Dvořákovo doma u klavíru a tak snad mohu říci, že bych byl mohl všechny role v Rusalce zpívat při premiéře nazpaměť. Blížil se den premiéry a já v duchu vzpomněl slov velkého mistra ‚jen pro vás píši tu roli prince‘ – však nezpívám – zpívá ji jiný!

Bylo to as týden před premiérou, dostavil se ke mně ředitel velké fonografické firmy z Berlína, zda bych byl ochoten za velký honorář zpívat na fonografické válečky, zejména arie z českých oper a krásné české naše národní písně. Honorář byl smluven a to dosti veliký – 40 korun za píseň

Obr. 3: Růžena Maturová v kostýmu Rusalky, 2. jednání. Uloženo v Národním muzeu – Muzeu Bedřicha Smetany, inv. č. E XX/108.

22 *Reforma (Ústřední deník Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské), 26. 5. 1929, roč. 69, č. 123, s. 2–3; SLAVÍKOVÁ, Jitka (ed.). Bohumil Pták: Jak jsem zachránil premiéru Rusalky a pro koho psal Ant. Dvořák hlavní partie. Hudební rozhledy, 2001, roč. 54, č. 8, s. 41–42. Tuto vzpomínku částečně přelumočil Otakar Šourek ve 4. díle své dvořákovské monografie: ŠOUREK 4, s. 148–149.*

23 *NĚMEČEK, s. 83.*



Král. české zemské divadlo v Praze.

Národní divadlo.

V neděli dne 31. března 1901.

Mimo předplacení.

Poprvé:

RUSALKA.

Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila.

Hudbu složil **Antonín Dvořák.**

Dirigent: Karel Kovařovic. Regisseur: Robert Polák.

OSOBY:

Prince
Cizí kněžna
Rusalka
Vodník
Carodělnice
Hájny
Kuchník
Lesní žínka
Jiná žínka
Třetí žínka
Lovec

Karol Burian.
Marie Kubátová.
Růžena Maturová.
Václav Kliment.
Růžena Brodáčová.
Adolf Krössing.
Vilemína Hájková.
Amalie Bobková.
Eliška Tvrdková.
Helena z Towarnických.
František Štr.

Družina princova, hosté, lesní žínky, rusalky.

Lačátek o 7. hodině.

Po prvním dějství přestávka.

Konec před 10. hod.

V pondělí dne 1. dubna 1901.

176. hra (4. číťka) v předplacení.

Prodaná nevěsta.

Tiskem Národní tiskárny a nakladatelství.

Nákladem ředitelství Národního divadla v Praze.

Obr. 4: Divadelní cedule k premiéře Rusalky. Uloženo v Národním muzeu – Historickém muzeu, Divadelním oddělení, sign. H6C-113 1.

24 PACLT, Jaromír. Pták, Bohumil. In: Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního (ed. Vladimír Procházka). Praha: Academia, 1988, s. 396.

25 NEJEDLÝ, Zdeněk. Dějiny opery Národního divadla. Díl druhý. Praha: Nakladatelství práce, 1949, s. 55.

26 NĚMEČEK, s. 74.

– a tuším, že ve smlouvě bylo 50 válečků nazpívat. Vše bylo ujednáno a určen den 31. března 1901. Byla to neděle. A proč jsem určil ten den? Poněvadž jsem ten den nezpíval, byla premiéra Rusalky. V ten den již ráno v 7 hod. přišli do mého bytu na Smíchově se vším potřebným k přijímání na desky. Ke klavíru usedl můj milý přítel, skladatel Čelanský. Nazpíval jsem od 8. hod. ráno do 4. hod. odpo. bez oddechu 50 válečků arií z různých českých oper a arií z Rusalky ‚Pohádka má‘. Všem se zdařilé snímky líbily. Hned na to bylo mi zapláceno – jakživ jsem tolik peněz neměl. Válečky s písněmi byly zatím velmi opatrně skládány do vaty a do beden a hned odeslány do Berlína k rozmnožení. Rozloučiv se s ředitelem

firmy, vzpomněl jsem si, že půjdu na premiéru Rusalky do divadla.

Tu někdo náhle zazvoní a do dveří dere se náš operní sluha Rycl. Chudák, byl spěchem celý udýchán. Já naň: ‚Co tu chcete, Rycl?‘ a zatím co jsem hledal židli, ptám se: ‚Co se stalo?‘ Až konečně ze sebe vykoktal:

‚Ho-honem, musej jít zpívat prince v Rusalce – Burian je někde v ho-hospodě namazanej – odřekl...‘ ‚Já to neumím!‘ odpovídám. ‚To maj jedno, posílá mě sem pan ředitel a že se odtud nesmím hnout, dokud jich neodtáhnou do divadla. Dole čeká drožka.‘ – ‚Tak jedou do divadla, Rycl, a řeknou, že jsem tak churav, že zpívat dnes nemohu.‘

Chtěl jsem se předem zajistit v pádu změny, abych nemusel ten večer vůbec zpívat – neb považte vzácní čtenáři, celý den jsem zpíval!

Rycl smutně svěsil hlavu, řka: ‚Tak já jdu – ale ať zůstanou doma, co když bude změna.‘ Oddychl jsem si. Rycl odejel – také však bylo mé překvapení, když ve čtvrt hodině opět zvonek zařinčí. Otevru – věřit zraku svému nechci – vchází kapelník Čech, ředitel Šubrt a třetí – náš veliký mistr Dvořák.–

Nejdříve začal řed. Šubrt: ‚Pane Ptáku, již víte, co se stalo! Ale Rusalka dnes musí být za každou cenu a vy jistě to umíte.‘ Kapelník Čech: ‚Ptáčku, jen pojďte, uděláme narychlo zkoušku u klavíru a co se týče scenerie, vše vám řekne regisseur Polák.‘ (Měl režii.)

Jedině veliký mistr Dvořák ani slova nepromluvil, jen stál mezi dveřmi, hladě si svůj vous. Já jsem se naučil roli Prince sám doma, ale bál jsem se jen, že celý den jsem zpíval a únava hlasová se může dostavit večer a taková slavná premiéra, divadlo vyprodáno, kritikové z ciziny, to vše dělalo mně velkou starost – leč šel jsem do boje, narychlo jsem se oblékl a dole do fiakru sedl a jel do divadla. Kapelník Čech šel se mnou do zkušebního sálu, chtěje se mnou probrat partii prince, leč já jej poprosil, aby se neobtěžoval, že jsem si jist každé noty i tempa. Ze zkoušky sešlo a již přede dveřmi zkušebního sálu netrpělivě čekal vrchní

garderobier Šilhavý s ostatními krejčími, neb kostýmy musely býti narychlo přešívány, neboť Burian byl menší postavy. Vše bylo již připraveno a o 7. hod. večerní začala premiéra Rusalky. Nedaleko jeviště byla má garderoba a zvuky ouvertury zaznívaly a velké umění naší primadony pí. Maturové dolehlo ke mně do garderoby. Stále jsem myslel na svou odvahu zpívat premiéru Rusalky beze zkoušky. Bylo po prvním aktu, hlas můj zněl neobyčejně svěže a při zpívání finále v 1. aktu „pohádka má“, vzpomněl jsem si, že před několika hodinami, zpívaje do fonografu, netušil jsem, že budu zpívat při premiéře Rusalky.

Rusalka měla veliký úspěch, po každém aktu bouře potlesku na kterém Lví podíl brala naše slavná představitelka Rusalky p. Růžena Maturová.–

Vracím se ještě k feuilletonu pana Otakara Dvořáka „Z mých vzpomínek na otce“, kde mezi jiným píše, jak v den po premiéře Rusalka odp. přišel mistr Dvořák domů, řka: „Nevím, kdo způsobil, že večer Rusalka přece byla a v ní prince zpíval bez jediné zkoušky Bohumil Pták! Je to safraportská odvaha beze zkoušky pustit se do takové partie – a jak krásně zpíval.“ Opravdu však od té doby měl mne opravdu rád a proto i Rinalda v „Armidě“ psal zase pro Ptáka.“²²

Jak Bohumil Pták ve vzpomínce naznačil, neměl v divadelním souboru po nástupu *Společnosti* jednoduché postavení (byl angažován již za starého vedení v roce 1896). Byl sice pěvcem zvučného hlasu, ale chybělo mu školení jak pěvecké, tak herecké.²³ Jak uvádí Jaromír Paclt, „zpočátku nedokázal potlačit unyle sentimentální přednes kantilény, kterému přivykl na mimopražských scénách. Patřil ke generaci zpěváků, kteří mnohem lépe zpívali, než hráli; jeho pohyby na scéně byly často nemotivované, gesta strojená.“²⁴ Brzy po nástupu nového vedení divadla se navíc dostal do Kovařovicovy nepřízně, jelikož na zkoušce popletl árii Lenského z Čajkovského opery *Evžen Oněgin*. Kovařovic pak pěvce veřejně napomenul na vývěsce divadelních zkoušek („Pan Pták má zítra o 3. hodině zkoušku



tak dlouho, až se naučí řádně Lenského z „Oněgina“)²⁵. Tento spor se stal posléze jedním z mnoha argumentů stávkujících divadelníků.²⁶ Z těchto důvodů a kvůli nedostatku tenorů v opeře Národního divadla byl již za vedení *Družstva* do souboru angažován Karel Burian, jeho nástup však připadl právě do doby začátku fungování *Společnosti*. Vedle Buriana byl Pták upozaděn a nebyl ani obsazen do role prince ve Dvořákově *Rusalka*. Přesto si dokázal prosadit jistou popularitu prostřednictvím v jeho vzpomínce zmíněných nahrávek árií prince z Dvořákovy *Rusalky* na fonografické válčky. Jedná se pravděpodobně o nejstarší dochované nahrávky z této opery.²⁷

Ptákovy pěvecké kvality reflektovali i někteří recenzenti premiéry *Rusalky* – někteří z nich jeho výkon kritizovali,²⁸ jiní upozorňovali na jeho vynikající výkon a nabádali vedení divadla, aby byl více obsazován.²⁹ Jak si ale vysvětlit chování Karla Buriana? Jeho vztah k novému vedení divadla byl zpočátku velmi vřelý, postupně se ale začal měnit. Pěvec ztrácel smysl pro povinnost a toužil po světových divadlech, „kde by nejen umělecky rostl, ale kde by získal gloriolu slávy, kterou mu mohla Praha stěží dát.“³⁰ Po incidentu s *Rusalkou* žádal o propuštění z Národního divadla, což ale vedení odmítlo – následovalo několiké porušení smluvního závazku s Národním divadlem z Burianovy strany a další incidenty. Zpočátku přátelský vztah s Kovařovicem se zhoršil do té míry, že Burian v roce 1903 žádal při svých vystoupeních pouze dirigenty Mořice Angera nebo Františka Picku.³¹ Po odřeknutí *Rusalky* už v této

Obr. 5: Návrh scény 2. jednání, Jan Kotěra. Uloženo v Archivu Národního divadla, sign. O 302a.

27 Nejstarší nahrávky *Rusalky* v Národním muzeu [online]. Praha [cit. 1. 8. 2022]. Dostupné z: <https://novyfonograf.cz/archiv/120-let-od-premiery-rusalky-oprasujeme-nejstarsi-nahravky-ariiv-narodnim-muzeu/>.

28 Např. ŠILHAN, Antonín. *Národní divadlo: Rusalka. Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila. Hudba od Antonína Dvořáka. (Dokončení).* Čas, 6. 4. 1901, roč. 15, č. 95, s. 4 (dále jen ŠILHAN): „Uznávám rád, že pěvec všechny své síly té roli věnoval, ale partie ta psána je často nad mezi hlasu pěvcova, a tu pak tóny jen v největší námahou vyražené vyznějí zcela hluše.“

29 „Partii prince z ochoty za pana Buriana, který je v poslední době dost často indisponován, převzal pan Pták, kterého jsme na jevišti už několik měsíců neviděli. Podal krásný výkon herecký, což zvláště připomínám, a zpěv jeho zněl zvučně a přirozeně, neafektovaně; také správně deklamoval slovními i větnými přízvuky, což s radostí zde konstatuji a byl bych snad mohl již dříve tak učiniti, kdyby rozhodující činitelé byli mu poskytlí příležitost k vystoupení.“ HOFFER, Emilian. *Rusalka. Lyrická pohádka Jar. Kvapila s hudbou Dra. Antonína Dvořáka. Dalibor*, 6. 4. 1901, roč. 23, č. 14, s. 113;



Obr. 6: Bohumil Pták v roli prince a Růžena Maturová v roli Rusalky, fotografie z časopisu *Meziaktí*, 13. 6. 1901. Uloženo v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka, inv. č. S 226/1182.

„Hlasově velmi namáhavou úlohu prince převzal v poslední chvíli za onemocnělého p. Buriana obětavě p. Pták, a překvapil svým oduševnělým přednesem i uhlazenou hrou.

Za obětavost svou, kterou p. Pták již častěji byl osvědčil, zasluhoval by větší pozornosti se strany rozhodujících kruhů, než se mu v době poslední stalo.“ [LOŠTÁK, Ludvík] -ák.

Rusalka. Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila. Hudbu složil Antonín Dvořák. (Poprvé v Národním divadle dne 31. března t. r.). Hlas národa, 2. 4. 1901, č. 91, s. 2 (dále jen LOŠTÁK).

30 NĚMEČEK, s. 86.

31 NĚMEČEK, s. 87.

32 Spolu s druhým jednáním Vrchlického hry *Noc na Karlštejně*. Viz Archiv ND.

opeře nezpíval – kromě vystoupení ve třetím jednání v rámci slavnostního představení 13. června 1901 určeného pro císaře Františka Josefa I.³²

Do jaké míry mohl Dvořák vstupovat do výběru představitelů rolí, je těžko posuzovat, ačkoliv Šourek uvádí, že Dvořák si pěvce do *Rusalky* vybíral sám.³³ O tom, že si vybral Růženu Maturovou do role Rusalky, později sama pěvkyně publikovala vlastní svědectví.³⁴ Při kompozici opery ale patrně myslel na některé konkrétní zpěváky. Svědčí o tom fragment autografu finální partitury, původní titulní list opery, do kterého si Dvořák k jednotlivým postavám nadepsal i jména pěvců (ca květen 1900): „Princ tenor p. Pták, Rusalka Sopran pí Maturová, Vodník Bass p. Kliment, Ježibaba M. Sopran pí. Klánová, Hajný Tenor p. Mošna.“³⁵

U ostatních rolí skladatel jména nedoplnil. Jedná se o ranou verzi díla, resp. první orchestraci, kterou Dvořák zavrhl. Svým začátkem se liší od finální verze partitury, zato je motivicky shodná se souvislou skicou (motiv lesních žínek), takže šlo o pokus prvního rozpracování skici do podoby finální orchestrální partitury.³⁶ Z Dvořákovy představy o obsazení byla

skladateli splněna pouze úloha Rusalky a Vodníka. Postava Ježibaby byla sice obsazena Marií Klánovou, ale jen v alter-naci s R. Bradáčovou, která zpívala premiéru. Vedení divadla tedy patrně ostatní role vybralo samo dle vlastního uvážení.

Premiéra: výprava a hudební provedení³⁷

Nově působící vedení divadla v čele s ředitelem Gustavem Schmoranzem si kladlo za cíl zvýšit uměleckou úroveň operních produkcí, a proto se v případě *Rusalky* postaralo o velmi pečlivou výpravu. I v oblasti scénografie chtělo divadlo prezentovat nejmodernější trendy výtvarného umění³⁸ a ani opera neměla být pozadu. Proto byla dekorace zadána malíři Ferdinandu Engelmüllerovi (první a třetí jednání) a architektu Janu Kotěrovi (druhé jednání).³⁹ Kostýmní návrhy pocházely z pera Karla Šimůnka⁴⁰ a jejich příprava zahrnovala i fotografování figurantů v hotových kostýmech.⁴¹ Režie se ujal Robert Polák, avšak podle recenzenta *Divadelních listů* na režii v tomto případě spolupracoval i Jaroslav Kvapil: „Zatím ale zvěděl jsem, že na výpravě ‚Rusalky‘ měl Iví podíl libretista p. Kvapil, dle jehož údajů i návrhy ke kostýmům byly provedeny.“⁴²

O tom, jak byla *Rusalka* vypravena a hudebně provedena vypovídá především dobová kritika. S úspěchem se setkala zejména výprava: „Ve druhém obraze je secesní zámek. Je to skutečný pohádkový zámek, celý z mramoru, postavený v moderním secesním stylu. [...] Režie poetické pohádkové scény se nejlepším způsobem ujal pan Robert Polák pod duchovním vedením nového, mladého a energického ředitele, profesora Schmoranze.“⁴³ Chválou scény nešetřili ani čeští recenzenti, někteří se ovšem nevyhýbali ani negativní kritice. Tak např. Antonín Šilhan měl přes celkový dobrý dojem výtku k umístění jezera, odkud vystupuje vodník: „Resumuji-li tedy celkový dojem, uznávám rád, že nastudování celkové a provedení Rusalky che-fem opery p. Kovařovicem bylo zdařilé.“

Pečlivá jako nyní vždy byla i scénická úprava. Jen v jednom směru bych odporučil jinou úpravu scény, položil bych totiž ten pokraj jezera, z něhož se vodník vynořuje, více do pozadí, ježto na nynější úpravy scénické, jmenovitě v dějství druhém, vodník, jehož role je více role diváka, na újmu přirozenosti děje vystupuje příliš do popředí.“⁴⁴ O mnoho více vytykal výpravě referent *Divadelních listů*, který ve své recenzi podal podrobnější rozbor scény: „Výprava ‚Rusalky‘ pořizována se všemožnou péčí i pietou k mistrovi, přece však musím vytknouti některé věci, o kterých mám jiný názor nežli režisér p. Polák, který jinak mnoho dobrého tu podal. Tedy: V prvním dějství je předepsán libretem palouk na pokraji jezera. Jak by to jinak bylo vypadalo, kdyby na svěže zeleném pažitě tančily lesní žínky. Tu však chaloupka Ježibabina zastavila skoro polovic popředí jeviště, jezero druhou polovinu a lesní žínky točily se tu na maloučkém plácku. Ty žínky bych oblékl buď zeleně nebo bíle (dle lidového podání) – nevím, jaký vtíp v tom, že jedna byla modrá, druhá žlutá, třetí fialová. Vodník v českých pohádkách chodí vždy oblečen, i ve vodě. Známe jeho šosatý kabát, z něhož mu voda kape. Zvláštní passí bylo také, dát udělat pohádkový zámek v nejmodernějším slohu secesse. Tak nevypadá žádný zámek v lidovém podání a v představách našich posluchačů pohádek. Když už musilo být vidět celý zámek a ne jen sloupořadí, proč nezvolen malebně slepovaný středověký vzor? Ten rybník na terasse se mi také nechtěl líbit. Za to kostýmy byly malebné – ovšem odrážely se slohem od secesního zámku – a např. výjev při tanci působil dokonale pohádkově. Bludičky nejsou ještě u nás secvičeny, ani ty, které jsou řadou na jednom proutku, ani ty, které na šňůrkách poskakovaly. Nebudí nikterak představu bludiček. Dekorace bez kulis osvědčily se dosti dobře, jen vlevo za jezerem vypadalo to příliš ploché. Nebe nad zámkem bylo pro večer velmi syté azurové; takové jenom za jasné noci vidíme. Proto teprve, když měsíc vyšel působil pravým dojmem.“⁴⁵ Z této recenze se dovídáme



např. o osvětlení, které působilo efekt jasné noci. O častém a rušivém využití propadla se zmínil ve své kritice Ludvík Lošťák: „Stejně pochvalně lze se zmíniti o vkusné úpravě vnější a prozíravé režii p. Polákové. (Při reprisách odpadnou snad i rušivé zvuky elektrických zvončeků, provázející výkony propadel.)“⁴⁶ Pozitivně hodnoceno bylo hudební provedení a orchestr pod taktovkou Karla Kovařovice. Chváleny byly i výkony pěvců, zejména sopranisty Růženy Maturové. Většina kritiků hodnocení hudebního provedení odbyla stručně, někteří však hudebním výkonům věnovali větší pozornost jako např. Antonín Šilhan v časopise *Čas*, díky kterému se dovídáme více o dobové situaci v sólistickém ansámblu opery Národního divadla: „Sotva by bylo lze dnes u Nár. divadla lépe obsadit jednotlivé role v Rusalce, než jak se stalo. Pí Maturová, již v posledních létech připadlo tolik titulních rolí českých operních novinek, stála výkonem svým na výši požadavků, které text i hudba na představitelku Rusalky klade. Stopy pečlivého studia jevílo provedení Rusalky, pro jejíž písně stojí k službám pěvkyni bohatý fond hlasový a vroucnost a něha citu. Role princeva, která celkem nečiní žádných velkých požadavků, při premiéře i první reprise připadla pro ochuravění p. Buriana panu Ptákoví. Uznávám rád, že pěvec všechny své síly té roli věnoval, ale partie ta psána je často nad mezí hlasu pěvcova, a tu pak tóny jen s největší námahou vyražené vyznějí zcela huše. Jažibabu by nebylo asi dnes lze jinak obsadit než pí. Bradáčovou, ale to nemění nic na úsudku mém, který

Obr. 7: Fotografie scény 1. jednání Rusalky dle návrhu Ferdinanda Engelmüllera. Uloženo v Archivu Národního divadla, sign. O 302a.

33 ŠOUREK 4, S. 148: „Pro hlavní postavy opery vyhlédl si tentokrát předem výborné interprety a také již při komposici díla na jejich pěvecké schopnosti myslel. Partii Rusalky určil dramatické sopranistce Růženy Maturové, jejího umění si nesmírně vážil a od níž sliboval si znamenitou Rusaluku zvláště od té chvíle, kdy při představení Smetanovy „Hubičky“ se přesvědčil, že i lyrické zpěvy dobře jí leží...“

34 MATUROVÁ, Růžena. Dvě vzpomínky na Ant. Dvořáka. *Národní listy (příloha)*, roč. 69, 1. 5. 1929, č. 120, s. 2: „Mezi představením Smetanovy ‚Hubičky‘, v němž zpívala jsem Vendulku, přišel Mistr Dvořák na jeviště a svým přímým, bodrým způsobem mi takto zařadil: ‚Víte, milostivá paní, ještě dopoledne jsem byl toho mínění, že Vendulka není pro vás vhodnou partií, ale musím vám říci: tou ukolébavkou jste mě chytla, moc jste se mně líbila.‘ Dva dny po tom sdělil mi pan Sinegaglia, italský komponista, synovec skladatele a k tomu milionáře Franchettiho, jehož opera ‚Asrael‘ s velkým úspěchem se v Národním divadle s pí. Foersterovou a p. Florjanským dávala, že Mistr Ant. Dvořák pod dojmem ukolébavky Vendulčiny napsal překrásnou píseň do své opery ‚Rusalky‘, byla to skvělá Rusalčina arie: ‚Měšičku na nebi...‘“

- 35** Fragment autografní partitury, uložen v NM-MAD, inv. č. S 76/1422.
- 36** Autografní souvislá skica, uložena v NM-MAD, inv. č. S 76/1423/1.
- 37** Byly vybrány pouze recenze, které se zabývají výpravou nebo hudebním provedením.
- 38** PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie XX. století. Praha: Odeon 1982, s. 18–19; Scénické umění výtvarné. K výstavě „Umění výtvarné v divadle a ve filmu“. Praha: Jednota umělců výtvarných v Praze, 1921.
- 39** Originální scénické návrhy se dochovaly v Divadelním oddělení Národního muzea.
- 40** Originální kostýmní návrhy se dochovaly v A ND, sign. S–O 302s.
- 41** Fotografie se dochovaly v A ND, archivní soubor Rusalka, sign. O 302a.
- 42** -OLEN-. [Zbývá mi doplnit]. Divadelní listy, 20. 4. 1901, roč. 2, č. 10, s. 225.
- 43** GRAF, Max. Anton Dvorak: „Rusalka“. Neues Wiener Journal, 1. 4. 1901, roč. 9, č. 2670, s. 1–2: „Das zweite Bild zeigt das Schloß des Prinzen. Es ist das richtige Märchenschloß, ganz aus Marmor, zeitgemäß secessionistisch gebaut. [...] Die Regie der poetischen Märchenscenen führte in feinsten Weise Herr Robert Polak, die geistige Gesamt- und Oberherrschaft der neue, junge und energische Director Professor Schmoranz.“
- 44** ŠILHAN, s. 4.
- 45** -OLEN-. Česká divadla. Národní divadlo v Praze. Divadelní listy, 5. 4. 1901, roč. 2, č. 9, s. 203–205.
- 46** LOŠŤÁK, s. 2.
- 47** ŠILHAN, s. 4.
- 48** Dramatické umění. Z kanceláře Národního divadla. Národní listy, 1. 4. 1901, roč. 41, č. 90, s. 3.
- 49** CHVÁLA, Emanuel. Rusalka. Lyrická pohádka. Napsal Jarosl. Kvapil. Hudbu složil Antonín Dvořák. Národní politika, 2. 4. 1901 (ranní vydání), roč. 19, č. 91, s. 2.
- 50** Part prvních houslí, 3. pult, s. 1. Uloženo v KNM ND, sign. HP16P3.

co do zpěvu jejího je rozhodně nepřiznivý. Byl jsem vždy velmi uspokojen, když za tím fňukáním Ježibaby zapadly dveře její chatrče. Z role vodníka sotva by bylo lze něco lepšího vytvořit, než co vytvořil p. Kliment, jehož hlasu poněkud drsnému nesvědčila ta svrchu již zmíněná značně přesládlá píseň v druhém dějství. Z ostatních účinkujících uspokojivý byl výkon sl. Kubátové. Výborná byla dvojice pí. Hájková a hajného p. Krössinga, zvlášť kuchtík byl přímo roztomilý. Oba dva vystihli velmi dobře tón lidově komický. Ve zpěvech lesních žínek sl. Bobková, Tvrdková a z Towarnických snažila se každá z dam se uplatnit a odtud nedostávalo se společnému zpěvu vyrovnanosti a souladu. Sbory, které nečiní žádných obtíží, byly tentokrát zpívány dobře. Podobně i výkon orchestru až na některé nepatrnosti byl dobrý.⁴⁷

Některé noviny referovaly o obrovském úspěchu *Rusalky* a ovacích publika: „Zejtra bude první reprisa nové opery ‚Rusalka‘ od Ant. Dvořáka, jejíž včerejší premiéra měla velkolepý, pro celé dějiny české tvorby operní památný úspěch. Hned po prvním aktě byli umělci častokráte voláni, a ovace neutichly, dokud se neobjevil skladatel opery, jemuž podáno na scéně několik vavřínových věncův a palem. Projevy ještě nadšenější následovaly po druhém dějství i na konci hry.“⁴⁸ Podle Emanuela Chvály byl Dvořák vyvolán několikrát po každém aktu a „hlučně aklamován.“⁴⁹ Z houslového partu z archivu Národního divadla se také dovídáme, že skladatel se po konci opery musel na jevišti ukázat celkem osmkrát: „Premiéra *Rusalky* 31/III 1901. Dvořák byl 8x vyvolán.“⁵⁰

Dirigent *Rusalky* Karel Kovařovic

Stále trochu neobjasněný zůstává vztah Karla Kovařovice k Antonínu Dvořákovi a jeho operám. Z některých dokumentů vysvítá, že Kovařovic Dvořákovy opery v oblibě neměl, zejména v počátku své éry na pozici šéfa opery Národního divadla. Již 12. června 1900 se Dvořák příteli A. Göblovi zmínil tom, že

hovořil s Kovařovicem o možném uvedení jeho opery *Vanda*: „Včera jsem mluvil s panem nastávajícím ředitelem opery p. Kovařovicem. Měli jsme krátkou rozmluvu stran opery ‚Vandy‘. Chtějí ji vypravit v lednu. Inu, byl by to tak špás – aby se opera ta po více než dvaceti letech líbila! Co?“⁵¹ Kovařovic nakonec *Vandu* během svého dvacetiletého působení v Národním divadle neuvedl ani jednou. Šourek v publikaci *Vzpomínáme Karla Kovařovice* uvedl, že Kovařovic vstupoval na pozici šéfa opery Národního divadla v roce 1900 jako Smetanovec a žák Zdenka Fibicha: „Naproti tomu o Dvořákovy opery zprvu valného zájmu neměl a také to bylo jistě ve spojitosti s příslušností ke skupině Fibichově. Je v tomto směru charakteristické, že nemohl-li se v začátcích své činnosti u Národního divadla vyhnouti premiéře ‚Rusalky‘, v následujícím slavnostním Dvořákově cyklu k 60. narozeninám skladatele řídil právě jen dvě díla koncertní, totiž scénická provedení ‚Slovanských tanců‘ a ‚Svaté Ludmily‘, ta také premiéru ‚Armidy‘ ponechal později Pickovi.“⁵²

Šourkovo tvrzení ovšem nezůstává osamocené. Další doklad o tom, že měl dirigent k Dvořákovým operám rezervovaný vztah nám zanechal Karel Šípek v dopise Gustavu Schmoranzovi z 30. 10. 1915: „Mýlil se tehdá, mýlí se dnes milý mistr. Pamatuji se, co říkal o *Rusalky*, když ji studoval, o *Rarášku*, když ho znal z klavíru. Proto má lichý repertoar, kusý ensemble.“⁵³

Dalším, kdo podobně hodnotil Kovařovicův postoj k Dvořákovi, byl Kovařovicův syn Josef Kovařovic, autor kroniky *Karel Kovařovic a jeho doba*. Své názory ale značně odvozoval z již existující literatury: zmínil též Šípkův dopis Schmoranzovi a zároveň opakoval Šourkovo tvrzení, že Kovařovic neměl zpočátku o Dvořákovy opery zájem. Intenzivněji se věnoval studování Fibichových oper, když kolem roku 1905 přišla změna: „Zdá se, že tehdy tu byl Kovařovicův rozběh k nastudování ostatních Fibichových dramát, zadrženy poměrně malým zájmem obecnosti

o těžce studovaná díla. [...] S ochladnutím k Fibichově tvorbě po zkušenostech sezóny 1905 začala stoupat jeho víra v možnost rehabilitace některých oper Dvořákových...⁵⁴

Více bylo pak o Kovařovicovi v poměru k Dvořákovým operám napsáno v letech 1912 a 1913, kdy probíhaly ostré dvořákovské boje.⁵⁵ Znovu se otevřely události kolem premiér *Rusalky* a *Armidy* a Kovařovic byl obviňován ze zlého chování vůči Dvořákovi. Pěvec Karel Burian, který nakonec prince v Rusalce nezpíval a z Národního divadla krátce na to odešel ve zlém, obviňoval Kovařovice z nepřipustného chování vůči Dvořákovi: „Za mé doby v Praze dával Kovařovic v sálech a na jevišti Národního (sic!) Dvořákovy slabosti v hudbě dramatické svému byzantinsky příkyvujícímu okolí s obdivuhodným cynismem k lepšímu a teď ‚dělá protesty‘!!!“⁵⁶ Dále to byl pěvec Bohumil Benoni, kdo obviňoval Kovařovice, tentokrát ze msty vůči Dvořákovi: „U p. Kovařovice jest vůbec msta hlavním heslem a nic tak dobře neumí, jako mstiti se; dnes Fibichovi a jiným, dříve Dvořákovi a jiným.“⁵⁷

Nakolik jsou v kontextu dvořákovských bojů tato obvinění pravdivá, či nikoliv, je dnes těžké určit. Můžeme však s jistotou konstatovat, že v Kovařovicově výběru repertoáru lze zaznamenat jistý posun od Fibicha k Dvořákovi ve spojitosti s blízcími se dvořákovskými boji a také, jak uvádí Josef Kovařovic, v souvislosti s dirigentovým zjištěním, že obecenstvo nemá o Fibichovy opery zájem.⁵⁸

Musíme vzít také v úvahu fakt, že Kovařovic se již před svým nástupem do pozice šéfa opery snažil v Národním divadle etablovat jako operní skladatel a na komponování nemohl mít po roce 1900 během svého dirigentského působení v divadle příliš mnoho času. Jistá konkurence mezi oběma skladateli, kteří na jevišti Národního divadla uvedli krátce po sobě premiéry svých oper, tedy mohla v Kovařovicově vztahu k Dvořákovi sehrát svou roli (a naopak, Dvořák mohl brát mladšího Kovařovice v oblasti operní tvorby jako konkurenta). Kovařovicova



opera *Na starém bělidle* měla premiéru brzy po premiéře *Rusalky* 22. listopadu 1901, navíc pod šéfdirigentovým vlastním vedením. Kovařovic také v této době převzal po Adolfu Čechovi dirigování své opery *Psohlavci*, která byla již v divadle na repertoáru (premiéra 24. dubna 1898). Jeho nástup do pozice šéfa opery byl tedy razantní nejen z hlediska organizačního, ale také ve smyslu prezentace jeho vlastní operní tvorby. Další významnou okolností, která mohla vztahy obou skladatelů ovlivnit, byla Kovařovicova nátura. Kovařovic byl dle vzpomínek současníků nepřístupný, byl velmi přísný k interpretům i skladatelům, kteří chtěli v Národním divadle uvádět svá nová díla.⁵⁹ Výše zmíněné útoky na Kovařovice orientovaly svou pozornost na premiéru Dvořákovy poslední opery *Armida*: Kovařovic byl označován za nepřítel této opery, jejíž premiéru odmítl dirigovat a raději ji přenechal kapelníkovi Františku Pickovi (premiéra 25. března 1904).⁶⁰

Závěr

Divadelní správa se od počátku snažila Dvořákovi vytvořit nadstandardní podmínky pro vznik a uvedení jeho nové opery. Skladatel posílal do divadla svou rukopisnou partituru po jednotlivých jednáních, aby ji zde co nejdříve opsali a mohly být vytvořeny orchestrální

Obr. 8: Karel Kovařovic, foto-pohlednice, nedat. Uloženo v Národním muzeu – Muzeu Antonína Dvořáka, inv. č. 6185b I1.

- 51** Dopis A. Dvořáka A. Göbloví z 12. 6. 1900, uložen v NM-MAD, inv. č. S 76/176. Publikován v ADK 4, s. 188.
- 52** ŠOUREK, Otakar. Kovařovic v mých vzpomínkách. In: *Vzpomínáme Karla Kovařovice* (ed. Jan Petr). Praha: I. L. Kober, 1940, s. 82–90.
- 53** CALMA, Marie. *Z Boje pro Janáčkovu Pastorkyni. Listy hudební matice*, 20. 1. 1925, roč. 4, č. 5, s. 141.
- 54** KOVAŘOVIC, Josef. *Kronika. Karel Kovařovic a jeho doba*. Praha, 1977. *Nepublikovaný strojopis*. Uložen na CD v A ND.
- 55** OTTLOVÁ, Marta. *The 'Dvořák Battles' in Bohemia: Czech criticism of Antonín Dvořák, 1911–15*. In: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 125–133; PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992; KRŠTĀN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.
- 56** MATUROVÁ, Růžena. [Při orchestrových zkouškách]. *Dokumenty. Kovařovic a Dvořák*. Smetana, 12. 4. 1913, roč. 3, č. 16–17, s. 207.
- 57** BURIAN, Karel. [Pane Kovařovic]. *Dokumenty. Smetana*, 1. 5. 1913, roč. 3, č. 18, s. 221–223.
- 58** KOVAŘOVIC, Josef. *Kronika. Karel Kovařovic a jeho doba*. Praha, 1977. *Nepublikovaný strojopis*. Uložen na CD v A ND..
- 59** PETR, Jan (ed.). *Vzpomínáme Karla Kovařovice*. Praha: I. L. Kober, 1940.
- 60** VEJVODOVÁ, Veronika. „Pro dílo jest jen přátelostoucí pochopení.“ *K premiéře poslední Dvořákovy opery Armida*. *Opus musicum*, 2014, roč. 46, č. 5, s. 21–36.

party. Divadlo se však během příprav premiéry Dvořákovy *Rusalky* nacházelo v poměrně dramatické situaci: roku 1900 převzala správu divadla po Družstvu Národního divadla (ředitel F. A. Šubert) nová Společnost Národního divadla (ředitel G. Schmoranz). V operním souboru došlo navíc v únoru 1901 ke stávce divadelního orchestru, který musel být v jejím důsledku zcela obnoven. Premiéra se přesto úspěšně odehrála, a to také díky precizní výpravě, kterou připravilo nové vedení divadla. Vztah nového šéfa opery Karla Kovařovice a Antonína Dvořáka, který dosud nikdo vědecky nerefletoval, nebyl ale patrně příliš vřelý. Během vyvrcholení bojů o Dvořáka v letech 1912–1913 byl Kovařovic ostře napadán a osočován z falešného dvořákovství ze strany tábora Smetanovců v čele se Zdeňkem Nejedlým.

Seznam použité literatury:

- BURGHAEUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák. Thematický katalog*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996.
- BURIAN, Karel. [Pane Kovařovici]. *Dokumenty. Smetana*, 1. 5. 1913, roč. 3, č. 18, s. 221–223.
- CALMA, Marie. Z Boje pro Janáčkovu Pastorkyni. *Listy hudební matice*, 20. 1. 1925, roč. 4, č. 5, s. 137–147.
- Dramatické umění. Z kanceláře Národního divadla. *Národní listy*, 1. 4. 1901, roč. 41, č. 90, s. 3.
- GRAF, Max. Anton Dvorak: „Rusalka“. *Neues Wiener Journal*, 1. 4. 1901, roč. 9, č. 2670, s. 1–2.
- HOFFER, Emilian. [Máme nyní orchestr]. *Rozhledy*, 13. 4. 1901, roč. 11, č. 2, s. 60.
- HOFFER, Emilian. *Rusalka. Dalibor*, 6. 4. 1901, roč. 23, č. 14, s. 109–113.
- KOVAŘOVIC, Josef. *Kronika. Karel Kovařovic a jeho doba*. Praha, 1977. Nepublikovaný strojopis, uložen na CD v Archivu Národního divadla.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeňk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.
- KUNA, Milan a kol. (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty*. Kritické vydání. Sv. 1–10. Praha: Supraphon/Editio Bärenreiter, 1987–2004.
- KVAPIL, Jaroslav. O vzniku „Rusalky“. *Hudební revue*, říjen 1911, roč. 4, č. 8–9, s. 428–430.
- KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím. Sto kapitol o lidech a dějích z mého života*. Praha: Orbis, 1932, s. 229–232.
- LOŠŤÁK, Ludvík. *Rusalka. Hlas národa*, 2. 4. 1901, roč. neuveden, č. 91, s. 1–2.
- MATUROVÁ, Růžena. Dvě vzpomínky na Ant. Dvořáka. *Národní listy* (příloha), 1. 5. 1929, roč. 69, č. 120, s. 2.
- MATUROVÁ, Růžena. [Při orchestrových zkouškách]. *Dokumenty. Kovařovic a Dvořák. Smetana*, 12. 4. 1913, roč. 3, č. 16–17, s. 207.
- NEJEDLÝ, Zdeňk. *Dějiny opery Národního divadla. Díl druhý*. Praha: Nakladatelství práce, 1949.
- Nejstarší nahrávky Rusalky v Národním muzeu* [online]. Praha [cit. 1. 8. 2022]. Dostupné z: <https://novyfonograf.cz/archiv/120-let-od-premiery-rusalky-oprasujeme-nejstarsi-nahravky-arii-v-narodnim-muzeu/>
- NĚMEČEK, Jan. *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900–1920, I. díl 1900–1912*. Praha: Divadelní ústav – Český hudební fond, 1968.
- [Nový orchestr přišel si poslechnout]. *Pražská kronika. Lidové noviny*, 10. 3. 1901, roč. 9, č. 59, s. 2.
- OLEN-. *Česká divadla. Národní divadlo v Praze. Divadelní listy*, 5. 4. 1901, roč. 2, č. 9, s. 203–205.
- OLEN-. [Zbývá mi doplniti]. *Divadelní listy*, 20. 4. 1901, roč. 2, č. 10, s. 225.
- Online Archiv Národního divadla* [online]. Praha [cit. 18. 8. 2022]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz>
- OTTLOVÁ, Marta. The ‘Dvořák Battles’ in Bohemia: Czech criticism of Antonín Dvořák, 1911–15. In: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries* (ed. David Beveridge). Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 125–133.
- PACLT, Jaromír. Pták, Bohumil. In: *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního* (ed. Vladimír Procházka). Praha: Academia, 1988, s. 396–397.

- PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992.
- PETR, Jan (ed.). *Vzpomínáme Karla Kovařovice*. Praha: I. L. Kober, 1940.
- PIVODA, Ondřej. Kovařovic, Karel. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity [cit. 25. 11. 2022]. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/>.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982.
- PTÁK, Bohumil. Jak jsem zachránil premiéru „Rusalky“ a pro koho psal Ant. Dvořák hlavní partie. *Reforma, ústřední deník Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské*, 26. 5. 1929, roč. 69, č. 123, s. 2–3.
- Scénické umění výtvarné. K výstavě „Umění výtvarné v divadle a ve filmu“*. Praha: Jednota umělců výtvarných v Praze, 1921.
- SLAVÍKOVÁ, Jitka (ed.). Bohumil Pták: Jak jsem zachránil premiéru Rusalky a pro koho psal Ant. Dvořák hlavní partie. *Hudební rozhledy*, 2001, roč. 54, č. 8, s. 41–42.
- ŠILHAN, Antonín [-lh-]. Národní divadlo: Rusalka (dokončení). *Čas*, 6. 4. 1901, roč. 15, č. 95, s. 4.
- ŠOUREK, Otakar. Kovařovic v mých vzpomínkách. In: *Vzpomínáme Karla Kovařovice* (ed. Jan Petr). Praha: I. L. Kober, 1940, s. 82–90.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka*, 4. díl. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- ŠUPKA, Ondřej. *Recepce Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2011.
- VEJVODOVÁ, Veronika. „Pro dílo jest jen přání rostoucího pochopení.“ K premiéře poslední Dvořákovy opery Armida. *Opus musicum*, 2014, roč. 46, č. 5, s. 21–36.
- VEJVODOVÁ, Veronika. Světové téma v českém hávu. Rána recepce Dvořákovy Rusalky. In: *Dílo a proměna myšlení v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2023, s. 69–83 [v tisku].

Divadelní fotografie a jejich autoři ve sbírce Národního muzea: Josef Heinrich a Čestmír Jírů – neznámí či zapomenutí?¹

Hanuš Jordan

Theater Photographs and their Authors in the Collection of the National Museum. Josef Heinrich and Čestmír Jírů – Unknown or Forgotten?

Abstract: Theater photographs as a visual source of theater history have been consistently collected in the National Museum since 1924. Historical images created by studios after 1859 give only limited evidence of the appearance of characters in theater plays. The article describes the specifics of recording and technical limitations in studios until the end of the long 19th century. The first professional photographer working for one theater – Josef Heinrich. Between 1936 and 1950, he filmed 405 productions of all National Theater ensembles. Originally a reportage photographer of the Czechoslovak press office, Čestmír Jírů stood on the sidelines of the researchers' interest. After documenting political events and working for a postcard manufacturer, he took a unique set of lifestyle photos of actors of all generations – at home, at hobby work, with family members.

Keywords: Czech theater photography, photography studios, theater, National Theatre

Divadelní fotografie, které se stávaly součástí divadelní sbírky Národního muzea od jejího vzniku v roce 1924, plnily především dokumentační historickou úlohu. Podávaly vizuální informace o českém divadle a jeho lidech. Pokud možno z co nejdálší doby. Zachycovaly důležité události, podobu osob, které se ani na jevišti neobjevily. Fotografické portréty dramatických spisovatelů, hudebních skladatelů, jevištních výtvarníků, divadelních žurnalistů či osob ve vedení divadel. Portréty v českém prostředí od 60. let 19. století byly standardně zhotovovány ve fotografických ateliérech rozšířených v českých zemích – mimo Prahu, Brno, Plzeň, Hradec Králové to byly také Chrudim, Mariánské Lázně či Náchod a další. Portréty – poprsí či polopostavy – méně často celé postavy, zejména u dam, byly snímány jako u jiných zákazníků. Oficiálně, důstojně. Nešlo jen o očekávanou dobovou podobu snímku, ale také

o technická omezení tehdejší fotografie dlouhým expozičním časem. A také byly vyfotografovány zaměnitelně. Přesto podobenky umělců tvořících divadlo, v tomto případě také herců a hereček, jsou přes odtržení z divadelního prostředí často jediným obrazovým svědectvím o jejich vzhledu, a tím vlastně umožňují si vytvářet představu, jakýmižto postavami bylo zalidněno divadlo té doby. Samozřejmě v poslední třetině 19. století i později vznikaly malované závěsné portréty osob českého divadla, často vytvářené akademicky vzdělanými malíři. Jenže jejich předlohou nebyl portrétovaný umělec či osobnost, ale jeho fotografie.² To umožňovalo klidnější malířovu práci, a hlavně obrazy byly často zhotovovány řadu let po umělcově smrti či zachycovaly jej v mládí či na vrcholu sil.³ Kombinovanou technikou spojující fotografii a malbu byly kolorované či částečně domalované fotografie. Hojně zpodobňovaný malý velký herec Jindřich

1 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národního muzea (DKRVO 2019–2023/14.IV.b, 00023272).

2 Olejomalba herce Jindřicha Mošny byla vytvořena Josefem Ladislavem Šichanem (Národní muzeum, H6D-5686) podle fotografie z ateliéru Fiedler (H6p-5496/37).

PhDr. Hanuš Jordan
Národní muzeum
hanus.jordan@nm.cz

Mošna byl vyfotografován na velký formát v ateliéru Quido Pelzlbauer a v oblasti jeho oděvu byl přemalován, a tím také kolorován jeho oblek (H6D-5737).

Ze sbírkových fotografií pocházejících z ateliérů uložených ve sbírkách Národního muzea také čerpali autoři souhrnné práce Česká divadelní fotografie 1859–2017 ve stejnojmenné kapitole.⁴ Fotografické ateliéry zachycují osoby českého divadla – od elévů, kteří si vyzkoušeli jednou dvakrát vystoupit v kočovné společnosti – až po hvězdy tehdejšího divadla Františka Ferdinanda Šamberka, Otýlii Sklenářovou-Malou či Vendelína Budila. Ale hlavně hyperaktivního, pružného a ve všech druzích divadelního umění vystupujícího fotogenického Jindřicha Mošnu.

Ateliéry a zachycení teatrality

Stovky snímků převážně vizitkového formátu, tedy nalepených na kartonu s označením ateliéru na aversu, na reversu s výtvarně zpracovaným logem firmy a její adresou zachycují herce „v rolích“. Musíme však vyjít z reality fotografických ateliérů, které měly pro zákazníky připravená různá pozadí. Zadní prospekt s malbou balkónové balustrády a za ní výhled na krajinný horizont s oblohou. Nebo prostředí připomínající interiér přepychové vily doplněný nábytkem jako čalouněnými židlemi, kanapi, květinovými stoly či polosloupky, o které se dá opírat. To však bylo divadelní inscenaci vzdáleno. Roli tak charakterizuje kostým. Nelze však při neznalosti kostýmních návrhů z inscenace či kritikova popisu z premiéry potvrdit, zda to byl právě ten kostým ze hry. A dalším atributem byla maska často doplněná parukou, kloboukem. Nepříliš často dotvářela iluzi divadelní hry rekvizita, hůlka, replika zbraně, pracovního nástroje. Tyto fotografie jsou tak spíše svědectvím o zachycení obrazu divadelních protagonistů fotografickými ateliéry než pramenem ke studiu scénické tvorby. Přesto jsou nezastupitelná a jedinečná.

Ateliér Dítě působící jako fotoateliér v Perlové ulici na pražském Starém Městě



Obr. 1: Fotografie Jindřich Mošna, Těžké ryby (Michal Balucki), 1884. Foto: ateliér Lachmann, Národní muzeum sign. 1F199, H6p-1/2011.

založil v roce 1860 Emanuel Dítě st. (1819–1872) a je spojen s jeho tvorbou a také synem Dominikem Dítětem. Po zakladatelově smrti vedla podnik vdova Marie Dítětová, to už sídlili na Novém Městě v ulici V Jámě. Otto Dítě, který vedl firmu jako O. Dítě, resp. pod značkou firma Dítě, působil ještě po vzniku Československé republiky. Důležitá, a ve fondu NM zastoupená je jeho reportážní tvorba zachycující Všeherecké slavnosti 1919, výraznou intervencí divadelníků do veřejného prostoru. Jménem Dítě je označeno 722 pozitivů ve fondu, jednoznačně převažují typické kabinetní fotografie. V souvislosti se zápisem fotografií do systematické evidence fondu a také digitalizací jeho kartotéky (2008) je nutno zaznamenat obecnou tendenci u muzejníků zejména před rokem 1970. A to opomíjení údajů o autorství fotografií. V dalších ateliérech, zejména činných po roce 1920, šlo o firmy fungující na zaměstnaneckém principu, kdy pod značkou ateliéru tvořilo více fotografů. Jejich jména jsou neznámá, byli zaměstnanci pracujícími pro značku. Nejvíce fotografických portrétů divadelníků, 1 047 (!), pochází z **ateliéru Jana Langhause**. Není divu, v propagačních materiálech firmy se sami pojmenovali jako „továrna na fotografie“. Pracovalo v ní více jak deset odborných zaměstnanců.

3 Srv. SRŠEŇ, Lubomír. Závěsný malovaný portrét. Praha: Národní muzeum, Matice česká a LIKA KLUB, 2021, 2. díl, s. 616 nebo 3. díl, s. 635.

4 BERNÁTEK, Martin, HEJMOVÁ, Anna a NOVOZÁMSKÁ, Martina. Česká divadelní fotografie 1859–2017. Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Národním muzeem, 2018, s. 30.



Obr. 2: Fotografie Jindřich Mošna, Jiříkovo vidění (Josef Kajetán Tyl), 1887. Foto: ateliér J. Tomáš, Národní muzeum, sign. 2F44, H6p-2/2011.

5 Do názvu firmy nechal vtělit iniciály svého otce, podle jiných tvrzení měl monogram připomínat obě jména tehdejšího panovníka Františka Josefa I.

6 Viz <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografave,1,langhans-jan,235.html>.

7 ŠVEHLA, Jaroslav. Vývoj divadelní fotografie jako dokumentu a výtvarného projevu. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, sv. 16. Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 110.

8 PAULOVÁ, Eva. *Ateliér J. Mulač. Jan a Josef Mulačovi, fotografové kulturního života Prahy*. Praha: Národní muzeum, 2022 [připraveno k tisku].

9 Dnes Lidická ulice v Praze 5.

10 Eva Paulová, *Ibidem*, cit. z rukopisu, s. 5.

11 *Ibidem*, cit. z rukopisu, s. 16–17.

12 *Ibidem*, cit. z rukopisu, s. 4.

13 Také fotografie značeny „Donát, dř. Tomáš“ anebo Tomáš a Donát.

Obr. 2: Fotografie Jindřich Mošna, Jiříkovo vidění (Josef Kajetán Tyl), 1887. Foto: ateliér J. Tomáš, Národní muzeum, sign. 2F44, H6p-2/2011.

Jan Nepomuk Langhans založil fotografický ateliér nejprve v Jindřichově Hradci, pak v dalších městech a také v Praze ve Vodičkově ulici (1880). Díky promyšlenému marketingu a strategické poloze v centru města se stal vyhledávaným místem, kde zadávali své fotografické portréty všichni, kteří na přelomu 19. a 20. století něco znamenali. Charakteristickým rukopisem portrétů od Laghans bylo vymaskované pozadí do ztracena. Tvář zobrazovaného tak mohla vyniknout. Pro firmu J. F. Langhans⁵ pracovali další důležití fotografové, např. Vladimír Jindřich Bufka⁶ a podle ojedinelého sdělení Jaroslava Švehly⁷ také Josef Heinrich, zapomenutý, ale neopomenutelný fotograf inscenací Národního divadla z let 1936 až 1950.

Ateliér J. Mulač vytvářel snímky divadelníků nejen činoherního žánru. Nejvíce jsou proto jeho snímky protagonistů operního divadla zastoupeny ve fondu Národního muzea – Českého muzea hudby. Nejkomplexněji podává informace o tvorbě otce a syna Mulačových Eva Paulová (2022).⁸ Přesto snímky v divadelní sbírce – 722 převážně kabinetek či jejich kopií různých formátů, značené J. Mulač – jsou důležitou vizuální výpovědí o osobách českého divadla od poslední třetiny 19. století do doby před 1. světovou válkou. Fotografie značené J. Mulač ale skrývají dva odlišné ateliéry. Otec Jan Mulač (1841–1905), který vedl ateliér v Karlíně (u Prahy) v letech 1870 až 1894 a potom ve Vodičkově ulici v Praze. Tento ateliér zanikl až rok po otcově smrti (1906), kdy jej zrušila vdova Anna Mulačová. Josef Mulač se učil u otce

Jana od roku 1879, v letech 1891–1892 u něj pracoval, následujících osm let byl zaměstnancem „naproti“ ve Vodičkově ulici u Jana Laghans. Od roku 1900 vedl stejnojmenný ateliér jako otcův podnik na Smíchově (u Prahy) v Palackého ulici.⁹ Přestože zemřel až v roce 1941,¹⁰ jeho snímky dokumentující osoby českého divadla končí s dlouhým 19. stoletím. Jan Mulač byl veřejně činnou osobou, členem Společenstva fotografů, Společnosti Národního muzea, Hlaholu a díky tomu navázal cenné kontakty s lidmi kolem Prozatímního divadla.¹¹ To mu umožnilo opakovaně fotografovat nejen jejich kapelníka Bedřicha Smetanu, ale také světoznámé hosty Camilla Saint-Saënsa či Petra Iljiče Čajkovského. Z technického hlediska byly portréty konvenční – poloprofil, čtvrtprofil – s formálním výrazem snímaných. Po roce 1880 začal používat tzv. suché desky. Se zlepšující se optikou a také odlehčenými ateliérovými aparáty¹² se také snižuje expoziční doba a celý proces pobytu snímané osoby v ateliéru. Tím se také portréty stávaly méně statickými a mohl vyniknout výraz zabíraných osob. Zakladatelskou dobu fotografických ateliérů dokumentuje kolem 350 snímků podniku, jemuž dal vzniknout **Jan Tomáš** (1841–1912). Jako mladý pracoval jako zaměstnanec v ateliéru Na Poříčí, roku 1867 převzal podnik Arnošta Strettiho na Václavském náměstí č. or. 7 (budova např. na rozdíl od Langhansova ateliéru není zachována) a stejného roku získal živnostenskou licenci. Většinu svého profesního života spolupracoval (od roku 1871) s Václavem Donátem, který od roku 1903 provozoval ateliér pod vlastním jménem.¹³ V jeho ateliéru, který se do dějin zapsal také jako místo, kde se poprvé v českých zemích nahrával hlas na fotografické válečky, vznikla na konvenčním pozadí také pozoruhodná divadelní fotografie komické postavy měchaře Piskálka ze Shakespearovy hry *Sen noci svatojanské*, která byla od prosince roku 1888 hrána v Národním divadle. Jindřich Mošna je zachycen jako celá postava s výrazem, ze kterého si dovedeme představit pisklavý hlas jure, se zmalovanou tváří, ženským

účesem dotvořeným do rozduchaného drdolu, v noční košili a pruhovaných punčochách. Je zachycen jakoby v pohybu postavy, která s utěrkou v natažené ruce promlouvá k dalším postavám na jevišti. To vše v umělém ateliérovém prostředí na koberci, za ním je iluze výhledu do zahrady. Právě v takových případech jako Mošův snímek z Tomášova ateliéru je možné hovořit o divadelní fotografii. Teatrológovi či divadelnímu historikovi se dnes nabízí otázka, jak Mošna pod režijním vedením interpretoval roli – zda jako travesti postavu, anebo v jiném rodě. I Karel Váňa o čtvrtstoletí později nechával pózovat herce Národního divadla ve svém improvizovaném ateliéru v zázemí divadla před bílým prostěradlem a žádal je, aby ztvárnili i mimicky svou roli.¹⁴ Mezi ateliéry s desítkami až nižšími stovkami snímky divadelníků patří také podniky Hynka Fiedlera,¹⁵ Jindřicha Lachmanna¹⁶ a Moritze Klempfnera. Z Fiedlerovy dílny pochází již z doby před rokem 1870 nedatovaná fotografie herečky Marie Pospíšilové v neurčené roli – celá postava, bez pozadí, s viditelným interiérem ateliéru, v gestu kajicnice, která sepjatýma rukama žádá o odpuštění. Další důkaz o snaze zachytit prchavé jevištní umění ve fotografii. Cenná je také doba vzniku kabinetního snímku s francouzským označením ateliéru na Václavském náměstí. Židovský podnik, který také fotografoval osobnosti ze světa divadla, byl ateliér Moritze Klempfnera.¹⁷

První divadelní fotografové. Z vlastního zájmu

Skutečně prvními českými divadelními fotografy, kteří souvisle snímali dění na scéně, v budově divadla či jeho okolí, a kteří zachycovali teatralitu v reálném prostředí, byli Karel Váňa a František Kutta. První činoherní herec malých rolí, protagonist v opeře a účinkující v baletu Národního divadla v letech 1906–1928. Druhý odborný řemeslník, dnešními slovy v divadelní hantýrce „technikář“, manuálně zručný zaměstnanec Městského divadla Královských Vinohrad (MDKV)¹⁸,

konstruktér divadelní točny, propadla se zdviží či opulentních třípatrových dekorací na druhé pražské scéně; nakonec „divadelní inspektor“ v letech 1907–1932.

Karel Váňa (1867–1951) fotografoval ze zájmu, nikdy nebyla doložena žádná jeho smlouva o fotografování divadla, přesto je v ojedinělých pramenech citován jako „oficiální fotograf Národního divadla 1914–1927“¹⁹. V divadelní sbírce NM je uloženo 6 324 skleněných negativů a stovky pozitivů, většina z nich je pořízena z těchto negativů, jak kontaktní metodou či zvětšováním. Řada snímků jako sbírkových předmětů je multiplicitních. Jeho cesta vedla od nesmělého snímání hereckých kolegů, často těch z vedlejších rolí v improvizovaném ateliéru (viz. kapitola Ateliéry), v zákoutích a před divadelní budovou. V civilu i kostýmech. Jinak tomu bylo se snímáním scén, všech obrazů her s odlišnými dekoracemi. Fotografoval je frontálně, z hlediště, aby vynikla reálná podoba „kukátka“, jak vidí divadlo přímí účastníci, s proscéníem a nápovědní budkou. Tam se buď nachomýtlí herci, anebo se je pokoušel při dlouhé expozici zachytit. Kouzlo nechtěného jen dokresluje autenticitu Váňovy inzitivní fotografické práce. Podrobně je divadelní fotografii Karla Váni věnována autorova studie.²⁰ Až do roku 2014, přestože byly Váňovy snímky českým badatelům známy a hojně je užívali, nevznikla žádná odborná práce, která by je popsala či analyzovala. Byl také opomenut ze strany historiků české fotografie. Sklidil úděl neškoleného a hledajícího amatéra, přestože jeho význam je zakladatelský.²¹

František Kutta (1870–1939) se snad při svém osobním potenciálu cítil nevyužitý, tak brzo po otevření vinohradské scény přinesl do divadla starší, ale vyzkoušený deskový fotoaparát, dřevěnou komoru, postavil jej do střední uličky v hledišti a za plného osvětlení, ještě před příchodem diváků, snímal první obraz, scénografii ještě nezalidněnou postavami. Po příchodu návštěvníků se přesunul pod scénu a s různými sokly a podpěrami fotil herce. Nejen akci při vlastní hře – což bylo kvůli dlouhé expozici problematické – ale

14 JORDAN, Hanuš. Skleněné negativy ve fotografickém fondu divadelního oddělení. Karel Váňa a jeho snímky zachycující Národní divadlo v letech 1906–1928. Sborník Národního muzea v Praze, Řada A-Historie, 2014, sv. 68, č. 3–4, s. 29.

15 Vl. jm. Ignác František Jan Fiedler (1836–1870), od roku 1864 ateliér na Václavském náměstí, po jeho smrti vedla Anna Fiedlerová, po roce 1919 syn Josef Fiedler. **16** Heinrich Lachmann (1832–1877).

17 Narodil jako Moses Klempfner v roce 1842, vystupoval jako některý z prvních fotografů maliřskou akademií, zřejmě pracoval v Praze v ateliéru Klempfner a Paul, od roku 1862 jako Moritz Klempfner měl ateliér v Teplicích, používal také pozmeněného jména Mojžíš Klemperer – na svém pracovišti v Josefově. Zemřel 1889. (více Pavel Scheuffler, viz <http://www.maskil.online/2021/01/26/vzpominky-na-fotografy-moritz-klempfner-vlastnim-jmenem-moses-mojzis-klemperer/>).

18 MDKV se postupně jmenovalo Městské divadlo na Královských Vinohradech, spolu s Komorním divadlem tvořilo původní Městská divadla pražská, po převzetí moci komunisty v roce 1948 se stalo Ústředním divadlem Československé armády, až nakonec v druhé polovině 60. let 20. století bylo přejmenováno na Divadlo na Vinohradech.

19 JORDAN, Hanuš. *Ibidem*, s. 25.

20 *Ibidem*, s. 23–35.

21 K. Váňa a F. Kutta jsou zřejmě několikrát zmíněni in: BERNÁTEK, Martin, HEJMOVÁ, Anna a NOVOZÁMSKÁ, Martina. *Ibidem*, s. 65.



Obr. 3: Fotografie Bedřich Karen, Falkenštejn (Jaroslav Hilbert), ND 1927. Foto: ateliér Čámský, Národní muzeum, sign. IVF1211, H6E-18887.



Obr. 4: Fotografie scény ze hry Papírový milenec (Jerzy Szaniawski), Umělecké divadlo ve Švandově aréně, 1931. Foto: ateliér Čámský, Národní muzeum, sign. VIIF124, H6E-250372.

herce, kteří mu pózovali na jevišti. Snímky opatřené Kuttovým slepotiskem se pak prodávaly v knihkupectví na vinohradském Purkyňově²² náměstí.²³ Do sbírky NM přišlo nejprve přes 2 200 negativů Kuttových snímků, částečně jako dar Klubu sólistů MDKV, částečně z jeho pozůstalosti. Pozitivy se do NM dostaly jako depozit v překotném válečném roce 1942, kdy hrozilo zničení archivních dokumentů, tedy i fotografií z ohroženého a zavíraného divadla. Podstatné je, že jsou svědectvím o 360 inscenacích²⁴ této druhé pražské scény, která se díky vynikajícím tvůrcům, zejména bratřím Čapkovým či Karlu Hugo Hilarovi stávala kvalitativně prvním pražským divadlem. Snímky jsou, na rozdíl od ostatních lokací fotografií, ve fondu označeny zvláštní řadou FMD – Fond Městského divadla (na Královských Vinohradech) a jsou dostupné chronologicky, podle inscenací. K tomuto vybočení ze struktury pořádání sbírky přistoupil tehdejší kurátor i při pořádání posledního souvislého fondu divadelního fotografa ND Jaromíra Svobody – z let 1951 až 1985. Kuttovy snímky nejsou souvislou dokumentací fondu, zejména v prvních letech jsou fotografie z inscenací ojedinělé, mnohdy jen jedna dvě fotografie, až na výjimky je opomíjena tehdejší zpěvoherní scéna vinohradského divadla. V roce 1927 při onemocnění F. Kutty jej zastoupil vršovický ateliérový fotograf Jaroslav Čámský. Při

porovnání s pozdějšími fotografy Josefem Heinrichem, Karlem Drbohlavem, kteří byli o generaci mladší a v dokumentaci pražských divadel po něm pokračovali, tak snímal (či zařazoval do fondu) jen asi jednu třetinu či polovinu z množství fotografií, co jeho nástupci. Souvisí to také s technologií fotografie, s přechodem ze skleněných na acetátové nosiče negativů a zmenšováním jejich formátů.

Nevíme, jak František Kutta vnímal konkurenci okolních fotoateliérů, lépe vybavených technikou a prostory na mokrý proces tvorby pozitivů, než měl on. Každopádně už v průběhu 20. let 20. století fotografovaly vinohradské herce dva ateliéry. Poněkud provinční z nedalekých Vršovovic, ateliér Čámský, a několik desítek metrů od divadla vzdálený moderní, možná mezi umělci nejžádanější ateliér Willyho Strömingera – S foto Strömingera.

Ateliéroví fotografové dvacátých let a divadlo

V literatuře je minimum zmínek o činnosti vršovického ateliéru majitele **Jaroslava Čámského** sídlícího na tamní Palackého třídě.²⁵ Možná, že cenová dostupnost i ochota fotografa snímat mimo ateliér, jej činila přitažlivým pro herce nejen z blízkých Vinohrad, ale i z Národního divadla. Ve fondu ND je shromážděno kolem 300 snímků herců z let 1921 až 1929

²² Dnes náměstí Míru v Praze 2.
²³ BUCHNER, Alexandr. První čtvrtstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech ve fotografii Františka Kutty. Praha: Divadelní oddělení NM, 1970, s. I (nečís.).

²⁴ Ibidem, s II (nečís.).

²⁵ Dnes Moskevská ulice v Praze 10.

vytvořených ateliérem Čámský. Značena slepotiskem, poněkud nedbale a ne vždy rovně umístěným na avers pozitivu, je jen menší část fotografií. Jiné snímky jsou orazítkovány, jiné, pokud jsou přefotografovány, a fotografie tudíž nemají zachovaný původní revers, mají kurátorem připsáno „foto Čámský“. Kromě zmíněného záskoku za F. Kuttu v roce 1927 není doložena delší soustavná práce pro divadelní scénu, např. v pozůstalosti Bedřicha Karena, nejrozsáhlejší osobní dokumentaci herce své generace v divadelní sbírce NM, je herec zachycen v kostýmu s mírným gestem v roli Falkenštejna z Hilbertovy hry. Nasnímán v neutrálním ateliérovém prostředí, bez dekorací, se zřetelným svícením. Také je zřejmé, že ateliér Čámský používal ke zvětšování papíry s pohlednicovým rastrem na reversu. Ostatně korespondence se zajímavými portréty zajímavých osobností byla módní už koncem předchozího století. Už tyto formální znaky (značení fotografií, neužívání předtištěného ozdobného nebo výtvarně řešeného papíru o vyšší gramáži) naznačuje, že Čámského ateliér nebyl z těch, kterým záleží na efektu a adjustaci fotografie na úrovni velkoměstského podniku. Nejvíce fotografií z dílny J. Čámského bylo do fondu zařazeno ze staré zásoby²⁶ v roce 1962 (H6p-670/62).

Vilém (též Willy) Ströminger (1904–1985), zakázkový portrétní fotograf na Královských Vinohradech, nebyl fotografem divadelním, ale filmovým. Souvisí to také s tím, že sídlo jeho firmy bylo nedaleko od vinohradských ateliérů jednoho z prvních českých filmových studií AB Film. Po vyučení u firmy Otto Dítě fotil právě pro uvedenou firmu předsedy představenstva Miloše Havla. Jeho fotosky, jak nazýval propagační filmové snímky, které z herců v hlavních rolích vytvářely „filmové hvězdy“, získaly ustálený tvar. Na čelní straně (aversu) měly širší spodní okraj s uvedením jména herce a názvu filmu, často doplněné i údaji o režisérovi, pokud byl oblíbený, či jiných tvůrců. A samozřejmě jméno fotografa či logo jeho ateliéru. Fotosky, kterých vytvořil do roku 1940 velké množství, se



staly sběratelským artiklem, a jsou jím dosud. Svědčí o tom četnost nabídek snímků ze Strömingerovy provenience na současných internetových aukcích. Fotografování herci nebyli jen filmovými, ale také divadelními protagonisty a jejich fotografie z S foto Ströminger byly také jejich portréty na zakázku. V kostýmu, v taneční pozici, či dokonce podle dobového vkusu či nevkusu nasnímány (v případě

Obr. 5: Fotografie scény ze hry Faust (Johann Wolfgang Goethe), ND 1928. Foto: ateliér Čámský, Národní muzeum, sign. 19F261, H6p-19/2011.



Obr. 6: Fotografie Ondřej Nový, signováno 1940. Foto: ateliér Ströminger, Národní muzeum, sign.52F387, H6p-5004/50.

²⁶ Stará zásoba je muzeologické označení předmětů, které jsou v muzeu nalezeny bez dokladu původu a ani z jiných zdrojů není zřejmá jejich provenience.

Obr. 7: Fotografie Zita Kabátová s plyšovým psem, kolem 1930. Foto: ateliér Ströminger, Národní muzeum, sign. IIIIF587, H6E-249278.



dospělé herečky) s roztomilým plyšovým zvířátkem. Zjednodušeně řečeno: snímky na zakázku. Sloužily také k prezentaci herců. Jinak by se nedostaly do rukou tiskové a propagační referentky a redaktorky *Časopisu Kruhu sólistů vinohradského divadla* (v roce 1946) Jarky Javůrkové. Po společenských změnách jich v roce 1948 prodala několik set – spolu se svými amatérskými, ale záběrově pozoruhodnými snímky – do divadelní sbírky NM.

V roce 1942²⁷ správa vinohradského divadla předala divadelnímu oddělení několik set nepočítaných fotografií souvisejících s propagací divadla v letech 1933–1941. Byly to často duplicitní snímky použité jako obrazové podklady pro redakce periodik, jako snímky zasílané různým klientům, ať veřejným, či soukromým institucím. A také ty, které byly vystaveny ve vývěskách, propagačních zasklených skříňkách nejen v obou divadlech (Vinohradském a Komorním) a jejich okolí, ale i na jiných místech. Tento fond druhotně užitých snímků obsahuje ve 30 inscenacích také ateliérové fotografie pořázené Willym Strömingerem a jeho spolupracovníky. Nejvíce fotografií, a to scénických, je zhotovených novým fotografem MDV Karlem Drbohlavem, v celku k inscenaci jsou přiřazeny i další fotky jiných ateliérů či agentur. Mimo Strömingera také Centropress, Jaroslav Balzar a jednotlivosti od jiných. Nejstarší ateliérové snímky zhotovené Strömingerem v tomto celku, dnes v doprovodné dokumentaci divadelní sbírky NM, se váží

k inscenaci Shakespearovy hry *Mnoho povyku pro nic* v režii Jana Bora, premiérované v Komorním divadle 13. října 1934.²⁸ Často zobrazovanými herci jsou Otomar Korbelář a Meda Valentová. Tak je tomu i v inscenaci hry Franka Tetauera (zde pseudonym J. Vydral) *Evino nedůstojné povolání* uvedené v Komorním divadle poprvé 6. prosince 1934.²⁹ A poslední – jedna ateliérová fotografie – z inscenace Josefa Kajetána Tyla, *Strakonický dudák*. V režii Gabriela Harta uvedená 10. září 1940.³⁰

První profesionální fotograf Národního divadla. Na „plný úvazek“

Josefa Heinricha, který nafotografoval 405 činoherních, operních a baletních inscenací Národního divadla v letech 1936–1948 (činohra) a do roku 1950 (opera a balet), připomíná jeho práce zastoupená jak v divadelní sbírce Národního muzea, tak v Archivu Národního divadla. Také ve sbírkách Divadelního ústavu je zastoupen menší celek Heinrichových fotografií – 164 snímků z 61 inscenací. Na rozdíl od fotografů, kteří měli vlastní ateliéry či fotografovali více divadel najednou, tedy Heinrichova souputníka Karla Drbohlava či ateliéru Illek a Paul, se J. Heinrich věnoval jen fotografování Národního divadla. Zaměstnancem nebo členem Národního divadla nebyl, pokud je známo, jako živnostník nefotografoval soukromě a sídlo jeho firmy používající kolem roku 1935 také název Ateliér Věra v Královské ulici č. or. 11³¹ v pražském Karlíně nebylo vybaveno jako standardní portrétní ateliér připravený přijímat klientelu „z ulice“. A při dohledávání fotografií městského parteru z tehdejší Královské (dnes Sokolovské) ulice č. or. 11 v Karlíně se nepodařilo najít jediný průkazný záběr z let 1935 a pozdějších, kde by byl zachycen vývěsní štít nebo malovaná reklama Heinrichovy fotografické živnosti. To vede k úvahám, že v bytě měl místnost proměněnou v ateliér a temnou komoru na černobilý proces, možná koupelnu. Podobně tomu bylo o dvacet let později v případě fotografky vinohradského divadla Olgy Houskové,

27 Bez uvedení data, in: JORDAN, Hanuš. Katalog fondu divadelních fotografií Městského divadla Královských Vinohrad z let 1933–1941. Soupis fondu doprovodné dokumentace Městského divadla Královských Vinohrad 1933–1941. Praha: Divadelní oddělení NM, 2010, s. 1 (nečís.). Pomůcka dostupná v DONM.

28 Ibidem, s. 7 (nečís.).

29 Ibidem, s. 13 (nečís.).

30 Ibidem, s. 44 (nečís.).

31 Dům byl poškozen povodní v roce 2002, následně zbourán. Na jeho místě stojí administrativní budova s obchodní pasáží.

kteřá potvrdila, že fotografie „vyráběla“ doma v koupelně.³²

Životní cesta či fotografická dokumentace divadla je v pramenech zmíněna jen dvakrát, v textech bývalého zaměstnance divadelního oddělení NM Jaroslava Švehly (1901–1991),³³ a to bez základních biografických údajů. **Josef Heinrich** se narodil 10. února 1906 v Lačnově v okrese Vsetín a zemřel 1. listopadu 1978 v Praze, jeho urna je uložena na Vinohradském hřbitově.³⁴ Narodil se ve vesničce na úpatí Vizovických vrchů jako nemanželské dítě svobodné služebné z Kroměříže Johaně Polákové, dceři místního nádeníka Josefa Polácha a Marie Polákové. Jeho otcem, který prohlášením souhlasil, aby syn nosil jeho jméno, byl dělník z Kroměříže, František Heinrich. O jeho školním vzdělání dosud nic nevíme, o to víc překvapí, že: „Externě studoval grafiku na *Pitznerově* (sic!) škole ve Vídni, pak byl zaměstnán v pražských ateliérech FOTO STUDIO, u Langhans a pak (do poloviny 30. let 20. století, pozn. HJ) u Strömingera“.³⁵ Možné studium (učení) v prestižním, i když v meziválečném období už za horizontem slávy, vídeňském podniku, velmi překvapí. Z hlediska sociálního je nepravděpodobné, že by se nemanželský syn z kopaničářské oblasti, velmi odlehle, i v počátečních letech Československé republiky zaostalé, dostal přímou cestou ke vzdělání ve slovném vídeňském podniku. Také lidé tradičních zemědělských a rukodělných prací byli vázáni na region, eventuálně nedaleká větší města. Jedinou pravděpodobnou cestou byl „vandr“. Cesta na zkušenou a ta byla i v období první československé republiky obvyklá. A přes konotace s nedávným rozpadem Rakousko-Uherska byla Vídeň, mnohonárodnostní průmyslově i kulturně rozvinutá metropole s desítkami rodáků – vídeňských Čechů, lákadlem k nastartování životní kariery. Ateliér Carla Pietznera (1853–1927) byl na vrcholu slávy v posledním dvacetiletí 19. století. Pietzner byl vynálezcem reliéfní fotografie, zakládal ateliéry nejen na rakouském území, ale také v českých zemích, v Teplicích (1877), v Karlových

Varech (1911). S Janem Langhanssem byli největšími podnikateli v oboru v Rakousko-Uhersku. Po světové válce přebíral podnikání jeho syn Carl Pietzner ml. Učení v ateliéru, který byl za zenitem své slávy, se jeví pravděpodobněji než Švehlou uvedené, ale neodcitované „studium grafiky v *Pitznerově* škole“.

Protože Heinrichovo jméno se v dějinách fotografie na území dnešní České republiky objevilo už dříve, autor prověřil stopu opavských ateliérů R. Heinricha a Th. Heinricha: Starší z nich, Robert Heinrich, původem z Karlovic u Vrbna pod Pradědem, byl jako fotograf zaevidován Zemskou vládou v roce 1859. Jeho fotografie už z raného roku 1855 jsou uloženy ve Slezském zemském muzeu. Ateliér vedl na opavské adrese Schillerův park 1 – Jánská 9. V roce 1890 od něj podnik převzal syn Theodor Heinrich. Už ve dvacátém století jej jako poslední doložený opavský fotograf Heinrich převzal zakladatelův vnuk Robert ml., který ho pronajal místnímu fotografu Trawnitschovi. Jiní členové rodu či pokračovatelé fotografické tradice nejsou známi.³⁶ Heinrichův otec František tedy nepocházel z rodiny zabývající se od počátků fotografického podnikání po tři generace touto činností. Zmíněná práce v Langhansově a později Strömingerově ateliéru je naopak pravděpodobná. Mladý muž s vídeňským školením a s výtvarným citěním, které známe z jeho pozdějších fotoprací, navíc spolehlivý a přesný.³⁷ Jak se dostal k soustavné dokumentaci inscenací Národního divadla, která trvala 15 let, není známo. Ladislav Veselý však v citovaném dokumentu popisuje komunikaci s protagonisty snímaných inscenací: „Heinrich obchází umělce osobně, snímky dává k nahlédnutí (aby také vyfotografovaní souhlasili se záznamem svého výkonu, pozn. HJ), dále pro herce sepisuje objednávky (pro další propagaci umělců; fotil jak pro divadlo, tak pro herce, pozn. HJ).“³⁸

6 022 negativů, až na výjimky acetátových, ve dvou formátech, převažujícím 6 x 6 cm a 18 x 24 cm, prodal do divadelní sbírky NM sám Josef Heinrich v roce 1965 (H6p-85/65). Údaj o výši ceny koupě

32 Více HOUŠKOVÁ, Olga. *Vzpomínky. Praha: soukromý tisk, 2012, uloženo v KNM sign. Div b3205ID, s. 25.*

33 ŠVEHLA, Jaroslav, přednáška na výstavě „Divadelní fotografie“, sál Fotochemy, Jungmannovo náměstí, Praha 1, 1960, rukopis modrým inkoustem (koncept ?), nedat., signován, uložen v doprovodné dokumentaci divadelního oddělení NM a ŠVEHLA, Jaroslav, 1973. *Ibidem.*

34 Hrob 227/19.

35 *Ibidem.*

36 *Vyjádření vedoucího oddělení fotodokumentace a digitalizace a kurátora Slezského zemského muzea Ludka Wünsche z 14. 12. 2021, elektronická komunikace, vytištěný exemplář uložen v doprovodné dokumentaci DONM.*

37 *Spolehlivost a přesnost potvrzuje v úřední korespondenci Ladislav Veselý: in: Dopis šéfu činohry ND. Připomínky Archivu k akci fotografické, z 24. 11. 1947. Archiv Národního divadla (dále AND), kopie strojopisu, sign. K-265-V, s. 4.*

Obr. 8: Negativ Zdeněk Štěpánek v titulní roli, *Caesar* (František Zavřel), ND 1942. Foto: Josef Heinrich, Národní muzeum, inv. č. H6E-12615.



Obr. 9: Negativ Vlasta Matulová, *Caesar* (František Zavřel), ND 1942. Foto: Josef Heinrich, Národní muzeum, inv. č. H6E-12617.



nebyl zapsán. Je to neobvyklé, úplatné akvizice se od začátku sbírkotvorné činnosti do přírůstkových knih zapisovaly. Tak tomu bylo např. u koupě archivu negativů Karla Drbohlava, který začal také v té době. Negativy v obálkách, Heinrichem nadepsaných, byly v podstatě připraveny k systematické evidenci, tu provedla v 80. letech 20. století kurátorka Vilemína Pecharová. U činoherních záběrů byly důsledně popsány snímky jmény vystupujících osob, nejčastěji představitelů hlavních rolí v herecké akci či hereckých skupin. Jako „výjevy“ jsou zapsány celkové záběry jeviště s hereckou akcí na pozadí scénografie. Heinrichovým cílem bylo autenticky zachovat pocit, který měl divák při sledování hry z hlediště,³⁹ nikoli z balkónů, lóží či speciálních konstrukcí, které umožňovaly fotografovi lepší záběr. Celkem úplný je popis systematicky uložených negativů operních představení. U baletu tomu tak není, údaje byly doplňovány v letech 2019–2021 kurátorem fondu při digitalizaci metadat k tomuto fondu. V této souvislosti byly doplněny údaje o dalších inscenátorech, u činoher autoru scénické hudby či choreografií, u oper autoru libreta či literární předlohy. Nejstarší Heinrichem dokumentovanou inscenací byl Gogolův *Revizor* 10. listopadu 1936. Nejmladší pak baletní představení *Viktorky* od Zbyňka Vostřáka, také provedené v Historické budově Národního divadla, 30. června 1950. Znamená to, že J. Heinrich ukončil svou práci pro Národní divadlo ke konci sezóny 1949/1950. Už dva roky před tím řešil šéf činohry ND (údajnou) stížnost Klubu sólistů ND na práci J. Heinricha.

Že nepožizuje snímky na scéně. V odpovědi jasně formuluje archivář Veselý, že jde o předepsané úspory v poválečném přidělovém hospodářství. A také jsou schváleny jen dva záběry scén a fotografie představitelů hlavních rolí.⁴⁰ Herci si již zřejmě nemohli objednávat fotografie pro vlastní potřebu, jak byli zvyklí. Veselého dopis také objasňuje postavení J. Heinricha v rámci dokumentační a propagační práce v ND: „Mnohdy potřebuji fotografie scén hned. Nikdo kromě Heinricha mi nemůže vyhovět. Všichni fotografové mají více divadel popřípadě soukromé ateliéry. Illek a Paul dodají po 6–8 týdnech a to v nedostatečném



Obr. 10: Negativ Josef Gruss, *Zámek Myjajima* (Olga Barényiová), ND 1944. Foto: Josef Heinrich, Národní muzeum, inv. č. H6E-15421.

³⁸ *Ibidem*, s. 3.

³⁹ ŠVEHLA, Jaroslav, 1973.

Ibidem.

⁴⁰ Odkaz na Výnos Ředitelství ND z 24. 1. 1946 – 3881/45.



Obr. 11: Fotografie Míla Kočová v kostýmu z opery *Aida*, nedatováno. Foto: ateliér Věra-Josef Heinrich, Národní muzeum 46F71, H6p-2539/48.

Obr. 12: Fotografie Ella Poznerová, členka Národního divadla, nedatováno. Foto: ateliér Věra-Josef Heinrich, Národní muzeum 46F32, H6p-2500/48.

množství, jako bylo např. při poslední inscenaci *Ze života hmyzu*...“⁴¹ Shrnutí Heinrichova přínosu vyjadřuje L. Veselý slovy: „Heinrich pracuje v Národním divadle od roku 1935, předtím byl asistentem firmy Ströminger. Věnuje se jen službě Národnímu divadlu. Ovládá jevištní provoz, zná herce. Je nejlepší na detaily, má čisté snímky, takové, jaké jsou požadované k reprodukci“.⁴² Přesto to nestačilo a od roku 1950 byl čtyřiapadesátiletý J. Heinrich bez práce. Jeho další profesní osudy nejsou známy, není vyloučeno, že pracoval (jako např. bývalý podnikatel Ströminger) v pražském družstvu Fotografia, které zaměstnávalo ty z bývalých majitelů živností, kteří o to měli zájem.

Josef Heinrich snímal všechny soubory, včetně Studia Národního divadla existujícího v letech 1945 až 1948 pod vedením dříve avantgardního režiséra Jindřicha Honzla. Ve studiu vystupovali pozdější dlouholetí členové ND jako např. Luba Skořepová, Miloš Nesvadba či Josef Pehr. Heinrich snímal také inscenace ve všech budovách ND. Kromě Historické ve Stavovském divadle, po jeho záboru Němci v roce 1939 v tzv. Prozatímním divadle, což byla budova Varieté v Karlíně. Stavovské divadlo bylo po válce přejmenováno na Tylovo divadlo. Opera 5. května (Velká opera 5. května) hrála od roku 1945 v bývalém Novém německém divadle, i tu J. Heinrich dokumentoval, stejně tak po roce 1948, kdy vplynula

do svazku ND a budova byla přejmenována na Smetanovo divadlo.⁴³

Jinak je to s fotografiemi J. Heinricha. Ty se do fondu dostávaly individuálně, v hereckých pozůstalostech, v celcích darů či koupí. Díky tomu jsou známy i snímky jeho kvantitativně ojedinělé práce v ateliéru. NM je prodali již zmínění Jarka Javůrková (1948) a archivář ND Ladislav Veselý v roce 1951. Snad tím chtěl pomoci svému bývalému kolegovi. Fotografie ateliéru Věra s neutrálním pozadím, pečlivě naaranžované kostýmy a v případě snímku pěvkyně Míly Kočové (sign. 46F71) s přebohatými šperky. Údajně daru od její učitelky zpěvu, která byla příbuznou pěvkyně, která je dostala od skladatele Verdiho.⁴⁴ Anebo silně aranžovaný snímek mladé adeptky herectví Elly Poznerové s naddimenzovanými květinovými ozdobami na šatech (sign. 46F32). U Heinrichovy ateliérové práce překvapí také technický detail: Název ateliéru není napsán jako u jeho učitele Strömingera na bílém spodním okraji, ale poněkud nekонтрастní malá vizitka, zřejmě zhotovená písmomalířem – Ateliér Věra, Praha X., Jos. Heinrich – je položena do levého spodního rohu fotografie.

Jednoznačně největší význam má zachycení více jak 400 inscenací z patnáctiletého působení J. Heinricha u Národního divadla.

⁴¹ VESELÝ, Ladislav. *Ibidem*, s. 2–3.

⁴² *Ibidem*, s. 4.

⁴³ ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 319–320.

⁴⁴ *Muselo jít o některou ze sester Stolzových. Tereza Stolzová, rodačka z Kostelce nad Labem, byla Verdiho múzou (pozn. HJ).*



Obr. 13: Negativ Eduard Kohout ztracený v zeleni na terase svého bytu na pražské Kampě, nedat. (konec 50. let 20. stol.). Foto: Čestmír Jírů, Národní muzeum, inv. č. H6E-235307.

Čestmír Jírů – reportér z politických procesů padesátých let i fotograf lifestylových snímků hereckých hvězd

Při zpracování fondu kurátorem za spolupráce Kateřiny Klaricové (2018–2020) byl také popsán rozsáhlý soubor negativů, černobílých i barevných, zachycující širokou škálu osob divadla od konce 50. do 70. let 20. století. Hereckých bardů pamatujících prvorepublikové divadlo, oblíbených herců střední generace, ale i krásných začínajících hereček, které čekala kariéra, která neskončila ani po vstupu do 21. století. Snímky v domácím prostředí – oblíbeném obýváku, dílničce nebo na zahradce chaty. V kulisách atraktivních míst Prahy, u staré herecké generace také v domech pamatujících jejich hvězdnou (ale také dávnou) profesní minulost. Herci jsou oblečení důstojně, jiní módně, jiní jsou v pracovním domácím oděvu anebo v plavkách. Takové snímky jsou dnes každodenně k vidění v lifestylových magazínech, dotvářejí články bulvárního typu, které „otvírají soukromí V.I.P.“. Snímky herců jako – ze starší generace – Stanislava Neumanna, Jaroslava Vojty, Bedřicha Karena – ze střední – Jiřiny Šejbalové, Jana Pivce, Josefa Beka, Otakara Brouska st. či mladých Gabriely Vránové, Jany Štěpánkové,

Klára Jernekové nebo Reginy Rázlové – vytvořil Čestmír Jírů.

Protože fotografoval na formát 6 x 6 a kinofilm a v době tvorby těchto snímků již přestal být nákup fotomateriálů vázaný, tak ve většině případů nešlo o jednotlivý portrét či momentku, ale sérii. Eduarda Kohouta nafotil v soukromí jeho bytu v ulici Na Kampě na pražské Malé Straně. Zamyšleného v pracovně, odpočívajícího na gauči, na terase, anebo venčího kokršpaněla na vltavském břehu. Vždy perfektně upraveného, v obleku s motýlkem. Jaroslava Vojtu zachytil na zahradě jeho chaty, při zahradnických pracích, při nabírání vody ze studny, opravě jeho Renaultu 4CV, ale hlavně s dětmi, s vnučaty. Právě tyto působí nenuceně, spíše reportážně, jde více o sdělení než formu. Při fotografování některých herců, v tomto případě Jany Štěpánkové a Otakara Brouska st., vzal herce na pražské Hradčany a fotografoval je s architekturou, s pražskými výhledy, v případě J. Štěpánkové s malířem ve Zlaté uličce, O. Brouska st. v automobilu na Hradčanském náměstí. I u některých dalších volil nepříliš originální prostředí – lavičku v parku, výhled na Vltavu, jako tomu bylo u fotografií Vladimíra Brabce nebo Josefa Zímy. U herce Stanislava Neumanna, na kterého v době pořízení snímků (asi 1957) bylo nahlíženo hlavně jako na syna zakladatele socialistické kultury Stanislava Kostky Neumanna, naopak v sérii kombinuje prvky oficiálního i privátního. Herec s otcovou knihou, herec zamyšlený u pracovního stolu. A pak série fotografií s manželkou a hlavně synem Stanislavem a vnukem Julkem Neumannem. Neformální připalování cigarety, „obyčejné“ prostředí zahrady, tam, kde se štípe dřevo. Právě v podobných případech prokazoval Č. Jírů svou reportážní minulost, cit pro zachycení jedinečnosti a dobovosti protagonistů v jejich prostředí.

Česká fotografie má ve své galerii osobností dva nositele jména Jírů. Staršího strýce Václava Jírů a jeho synovce a učně Jiřího Jírů. Václav Jírů (1910–1980) jako mladý fotografoval Osvobozené divadlo anebo Divadlo Vlasty Buriana. Před druhou

45 Peter Ferill, in: <http://www.www.cz/vystavy-cz-autoruljiru-vaclav>.

světovou válkou působil v zahraničí, fotografoval pro *London News* nebo *Life*. V roce 1942 byl nacisty zatčen a vězněn v koncentračním táboře. Fotografoval různé žánry, sportovní, ale i politické a sociální reportáže, krajinu, i krásy Prahy (a také krásy ženského těla). Byl šéfredaktorem časopisu *Československá fotografie*, po synovcově emigraci se jeho činnost omezila na volnou tvorbu a pořádání výstav.⁴⁵ Jeho synovec Jiří Jírů (nar. 1946) je širší veřejnosti znám především jako fotograf Václava Havla z let 1993–2000. Je autorem knihy *Havel*. Od roku 2005 provozuje Photo Museum Praha. Žije v Praze a v Belgii.⁴⁶

Čestmír Jírů (7. 12. 1927 – 6. 5. 1990)⁴⁷ působil od začátku 50. let jako fotoreportér ČTK. Přestože není k dispozici jeho osobní fond, o jeho práci vypovídají četné fotografie, dodnes uváděné jako dokumentace moderních dějin. Nejznámější jsou snímky z politického procesu s řeholníky a kněžími, které skončily na Velký pátek 1950 rozsudky dlouholetých žalářů pro opata Augustina Machálka či kněze Adolfa Kajpra. Z jeho tvorby jsou známé snímky z prvomájových oslav, prezidenta Klementa Gottwalda ve vojenské uniformě či reportážní snímky z budovatelského úsilí. Často publikovaná je fotografie z ražby Letenského tunelu (před 1953). Jaké byly osudy mladého reportéra, jehož snímky zmizely kolem jeho třicátého roku věku z ČTK? Údaje nejsou zatím dohledány, takže zbývá jeho signovaná tvorba (50. a 60. léta) pro Pressfoto, nakladatelství, které ve statisícových nákladech také tisklo pohlednice. A za černobílými pohlednicemi s aranžmá loutek a hraček s velikonočním či vánočním pozadím nebo dopisnicemi s fotografií horských chat ve správě ROH byl Čestmír Jírů. Kuriózní je černobílá pohlednice Jírů ke svátku „všech Josefů“, jak se za socialismu nazývaly jmeniny Josefa z (původně křesťanského) kalendáře.⁴⁸ Prostá sestava lahve vína s mašlí a dekoracemi působí neinvenčně až nudně. Je zřejmé, že dřívější reportér byl v pozici technického fotografa, který byl rád za každou práci. Přes vybočení z charakteristiky divadelních fotografií (portréty divadelníků,



zachycení scénické reality, divadelních událostí) ve fondu NM, je soubor negativů Č. Jírů důležitým celkem. Jak v takovém množství protagonistů komplexně zachytil herce v soukromí, v inscenovaných prostředích, s dětmi, vnuky, jako „obyčejné lidi“. To vše zapadá do diskurzu „zlatých šedesátých let“, do vstupu herecké hvězdy, i v podmínkách ČSSR, do veřejného prostoru.⁴⁹

Autoři divadelních fotografií jsou těmi, kteří dokumentují svou činností už přes 170 let realitu českého divadla. Vytvářejí jeho vizuální obraz, umožňují teatrologům a divadelním historikům rekonstruovat inscenace, pokusit se vytvořit plastický obraz pomíjivého divadelního představení, které však žije jen za působení všech, nejen obrazových činitelů, tady a teď.

Prameny:

Dopis šéfu činohry ND. Přípomínky Archivu k akci fotografické, z 24. 11. 1947. Archiv Národního divadla, kopie strojopisu, sign. K-265-V.

JORDAN. Hanuš. *Katalog fondu divadelních fotografií Městského divadla Královských Vinohrad z let 1933–1941. Soupis fondu doprovodné dokumentace Městského divadla Královských Vinohrad 1933–1941*- Praha: Divadelní oddělení NM, 2010. Pomůcka dostupná v DONM.

Obr. 14: Negativ Stanislav Neumann se synem Stanislavem a vnučkou Julkou, nedat. (asi 1957). Foto: Čestmír Jírů, Národní muzeum, inv. č. H6E-235426.

⁴⁶ Viz <https://www.pametnaroda.cz/csljiru-jiri-1946>.

⁴⁷ Urna s jeho popelem je uložena na smíchovském hřbitově Malvazinky, v roce 2020 byl hrob zanedbaný, deska se jménem Č. Jírů nalezena v poškozeném stavu.

⁴⁸ Kopie v držení autora.

⁴⁹ O tom více výstava divadelního oddělení NM „Když hvězdy září“ (od 20. 12. 2021), hlavní autor Libor Vodička, Nová budova NM.

ŠVEHLA, Jaroslav, *přednáška na výstavě Divadelní fotografie, sál Fotochemy, Jungmannovo náměstí, Praha 1, 1960, rukopis modrým inkoustem (koncept?), signován, uložen v doprovodné dokumentaci divadelního oddělení NM.*

Literatura:

BUCHNER, Alexandr. *První čtortstoletí Městského divadla na Královských Vinohradech ve fotografii Františka Kutty.* Praha: Divadelní oddělení NM, 1970.

BERNÁTEK, Martin, HEJMOVÁ, Anna a NOVOZÁMSKÁ, Martina. *Česká divadelní fotografie.* Praha: Divadelní ústav ve spolupráci s Národním muzeem, 2018.

HOUSKOVÁ, Olga. *Vzpomínky.* Praha: soukromý tisk, 2012, uloženo v KNM sign. Div b3205/D.

JORDAN, Hanuš. Skleněné negativy ve fotografickém fondu divadelního oddělení. Karel Váňa a jeho snímky zachycující Národní divadlo v letech 1906–1928.

Sborník Národního muzea v Praze, Řada A-Historie, 2014, sv. 68, číslo 3–4, s. 23–35.

PAULOVÁ, Eva. *Ateliér J. Mulač. Jan a Josef Mulačovi, fotografové kulturního života*

Prahy. Praha: Národní muzeum, 2022 [připraveno k tisku].

SRŠEŇ, Lubomír. *Závěsný malovaný portrét.* Praha: Národní muzeum, Maticе česká a LIKA KLUB, 2021

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla.* Praha: Divadelní ústav, 2000.

ŠVEHLA, Jaroslav. Vývoj divadelní fotografie jako dokumentu a výtvarného projevu. In: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, sv. 16, Praha: Scénografický ústav, 1973, s. 110–115.

Internetové zdroje:

<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografove,1,langhans-jan,235.html> [cit. 20. 10. 2022].

<http://www.maskil.online/2021/01/26/vzpominky-na-fotografy-moritz-klemperer-vlastnim-jmenem-moses-mojzisklemperer/> [cit. 20. 10. 2022].

<http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/jiru-vaclav> [cit. 20. 10. 2022].

<https://www.pametnaroda.cz/cs/jiru-jiri-1946> [cit. 20. 10. 2022].

Divadelní tisky, almanachy a další periodické i neperiodické prameny jako zdroj pro heuristické bádání v teatrologii: Zpráva o této sbírkotvorné činnosti Divadelního oddělení Národního muzea¹

Libor Vodička

Theater Prints, Almanacs and Other Periodical and Non-periodical Sources as a Resource for Heuristic Research in Teatrology: A Report on the Collection of the Theater Department of the National Museum

Abstract: The paper introduces the specific issue of sources for theaterological research and deals more closely with the historical genesis of the emergence and development of theatrical periodical and non-periodical press from the 18th century to the present day, from synopsis to theater signs, almanacs, theater calendars, monthly periodicals, yearbooks and other printed periodicals. The paper establishes the historical typology of this source and its transformation since the modernism era. The final part of the paper focuses on the collections of the Theater Department of the National Museum and the way these sources are recorded and made accessible to the public, including the methodology of documentation of contemporary theatre sources with the focus on the digital sources.

Keywords: theatre prints, yearbooks, periodicals, Theater Department of the National Museum, digitization

Divadelní inscenace, jak známo, řadíme k druhu tranzitorního umění, tedy umění odehrávajícího se v čase „tady a teď“, prostřednictvím představení konaným pokaždé bezprostředně před přítomným publikem, které je účastníkem vespole a vzájemné komunikace jeviště s hledištěm.² Všechny artefakty vztahující se k divadelní inscenaci, které muzejní a archivní instituce uchovávají, jsou tak vesměs druhotného charakteru, svědčící zpětně o jevové podobě inscenace v rámci některé dílčí složky, ať již tyto vypovídají o složce slovesné (drama, libreto, scénář, synopse), výtvarné (scéna, dekorace, kostým, rekvizita) a světelné (fotografie, filmový záznam), zvukové (audio záznam), herecké (fotografie, popis herecké postavy, filmový záznam, memoárová literatura apod.),

režijní (režijní kniha, hercovy poznámky, filmový záznam) atd.³ Základní a určující metodou teatrologického bádání je proto rekonstrukce události/í, ať již divadelní inscenace, repertoáru divadla, anebo širšího divadelního provozu z hlediska produkce, organizace, ekonomie, komunikace s publikem apod., která spočívá ve zpětné syntéze, analýze a interpretaci jednotlivých dílčích pramenů. Jinými slovy, divadlo zanechává v různých dobách různé dílčí „stopy“, na jejichž základě divadelní historik shromažďuje a interpretuje maximální množství informací o zaniklém jevištním díle. Zatímco nejstarší podoby divadelního umění můžeme analyzovat a vyprávět především z architektonických a archeologických nálezů, pro novodobé a moderní projevy divadla máme

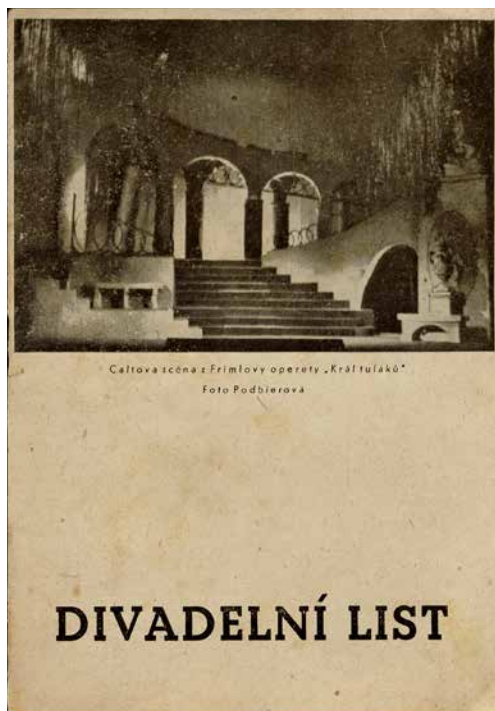
1 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/14.IIIa, 00023272). This work was financially supported by Ministry of Culture of the Czech Republic (DKRVO 2019–2023/14.IIIa, National Museum, 00023272).

2 ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*, Praha: Melantrich, 1931; KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT – Karel Kerlický, 2010.

3 POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*, Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

Libor Vodička
Mgr. Libor Vodička PhD.
Národní muzeum
libor.vodicka@nm.cz

Obr. 1: Obálka čas. *Divadelní list*, vydávalo Zemské divadlo v Ostravě, 1947. Šitá vazba, formát 14,5x20,8 cm, černo-bílá fotografie, 16 stran.



Obr. 2: Obálka čas. *Divadelní oznamovateľ – Denní věstník Národního divadla*, 1913. Šitá vazba, formát 12x23,7 cm, černo-bílá fotografie, 68 stran.



poměrně širokou paletu pramenů, počínaje architekturou, scénickými nákresey a návrhy, dochovanými kostýmy, dekoracemi a rekvizitami přes policejní hlášení a tzv. cenzurní knihy, účetní záznamy a gážovní knihy až po knihy režijní, technické scénáře, herecké memoáry či korespondenci. Moderní doba má pak k dispozici rovněž prostředky audiovizuální dokumentace, která může v maximální možné míře zdokumentovat (především zachytit obrazem a zvukem) nejen jednotlivé výstupy a části, ale rovněž celé divadelní představení. Svou pozornost přitom také může upřít k divácké recepci a zachytit (zdokumentovat) ostentativní projevy divadelní komunikace, tj. smích, potlesk, hlasité reakce, momenty napětí, pohnutí apod. („komunikace komunikací o komunikaci“).⁴

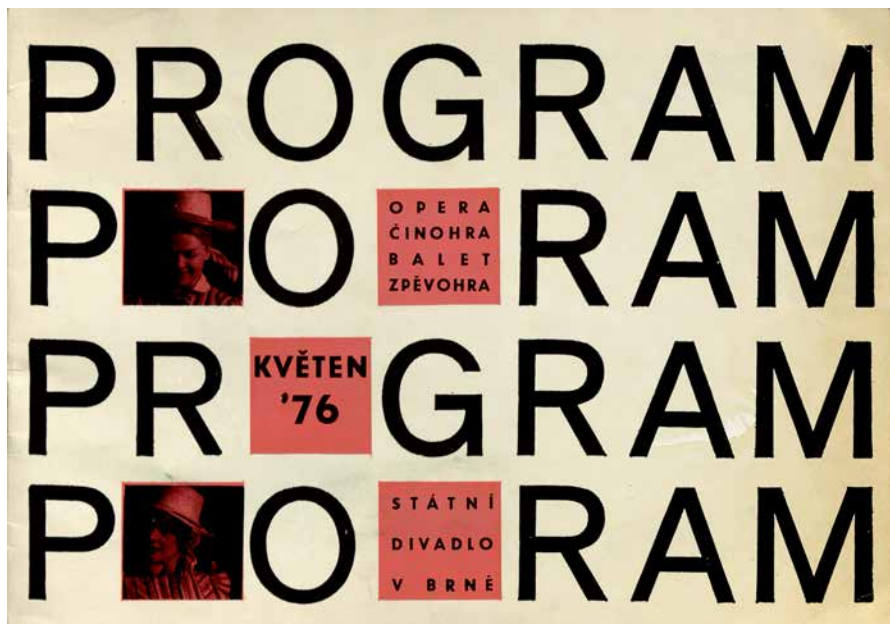
Divadelní tisky a periodika patří z tohoto hlediska k těm sekundárním pramenům, jež svědčí o dobové estetice a myšlení, o recepci díla a o její diskurzivní komunikaci, o divadelních institucích a pochopitelně také o jednotlivých dobových aktérech. V Evropě se objevují od konce 18. století, v našem prostředí pak o něco později, nejčastěji v podobě jednorázového či opakovaného tisku, almanachu nebo ročenky, od poloviny 19. století také v podobě periodického časopisu. Za více než dvě století vývoje se tento způsob literární komunikace proměňoval a střídal různé podoby a funkce, o čemž podává svědectví jeden z největších a nejvýznamnějších fondů rozptýlený v rámci podsbírk

Divadelního oddělení Národního muzea. Hovoříme-li o rozptýlenosti, vycházíme nejen ze samotné povahy různorodých souborů i jednotlivých tisků, ale také z historického hlediska, neboť Divadelní oddělení Národního muzea vzniklo původně v roce 1924 jako součást knihovny Národního muzea, o šest let později bylo osamostatněno a v rámci Historického muzea NM spravuje a vytváří jednotlivé podsbírk.⁵

Vedle výše zmíněných artefaktů z divadelního provozu jsou divadelní tisky a periodika cenným historickým pramenem, který badateli může pomoci při analýze tvůrčích a ideových východisek či koncepčních záměrů, při analýze a interpretaci různých komunikačních strategií inscenátorů s veřejností, při rekonstrukci historické divadelní produkce či organizace práce v divadle, samostatnou kapitolu přitom tvoří recepce jevištního díla, kterou nám zprostředkovává kritická reflexe jako jedna z hlavních funkcí divadelního časopisu. Pochopitelně literární, programový či publicisticky laděný text nikdy nebyl cílem tvůrčího snažení divadelníků, vždy byl pouze zprostředkujícím

4 OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu – Theatralia et cinematographica I*, 1970, s. 11–43.

5 KNAP, Josef. *Divadelní oddělení*. In: *Národní muzeum 1818–1948*. Praha, 1949, s. 137–141; PECHAROVÁ, Vilemína. *Divadelní oddělení*. In: ČECHURA, Jaroslav a kol. *Průvodce Národnímu muzeu: Praha – Historické muzeum*. Praha: Národní muzeum, 1999, s. 83–94; TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Divadelní oddělení Národního muzea (1924–2014). Nástin jeho historie se zvláštěním zřetelem na zakladatelskou éru Jana Bartoše*. *Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie*, 2014, č. 3–4, roč. 68, s. 5–22.



činitelem, jenž měl dvojitou hlavní úlohu: jednak informovat čtenáře (a potenciálního diváka) o chystané události (nejčastěji o divadelní inscenaci, sezóně, období či o aktuálním repertoáru divadla), formovat kolektivní vědomí recipientů podle estetických a ideových východisek tvůrců a vydavatelů tiskovin, vysvětlovat a „vychovávat“, jednak se kritikou podílet na reflektování jevištního díla či repertoáru divadla a na definování jeho smyslu v daném sociokulturním kontextu. Třetí doplňující, a ne vždy přítomnou úlohu, pak naplňovala funkce historické paměti divadla, od samého počátku si jí byli autoři a redaktori divadelních časopisů vědomi, proto divadelní dějepisectví mělo většinou své pevné místo v rámci obsahu periodik, k čemuž napomáhala také čtenářská obliba žánru memoárové literatury.

Od periochy k divadelní ceduli, plakátu a dalším tiskovinám

Uvažujeme-li obecněji z historického hlediska o divadelních tiscích, arci periodického charakteru, jejichž primární funkcí bylo diváka zpravit o tom „co – kdy – kde – kdo“, tj. informovat ho o hraném titulu, žánru, tématu, případně zápletky a ději, o postavách, event. dalších – topografických a časových – údajích produkce či o kontextu vzniku díla, k čemuž až mnohem později přibyla potřeba informovat diváky o tvůrcích a účinkujících, musíme se nejprve zmínit o tzv. periochách (z řec. obsah), což byly někdy i vícestránkové

tištěné synopse her (představení), používané v prostředí řádového a školního divadla. Periochy informovaly diváky nejen o názvu hry, námětu (tzv. argumentum), o ději (aktech) a postavách, ale též zmiňovaly příležitost, při které byla hra provozována, datum události, spíše výjimečně i přehled účinkujících. Ve sbírce Divadelního oddělení Národního muzea evidujeme jen několik dochovaných perioch, nejstarší oznámení *Constantinus* datujeme k 24. srpnu 1642. Pravděpodobně z této praxe řádových a školských divadel vzešla tradice tištěných cedulí profesionálních divadelních společností, které se na našem území objevují na přelomu 17. a 18. století, staly se hlavním médiem tištěné periodické komunikace s publikem po většinu 19. století, kdy k těmto profesionálním společnostem záhy přibýly první stálé divadelní instituce (Stavovské divadlo a další), posléze i ochotnická divadla ve městech a větších obcích zemí Koruny české, přičemž si tuto ústřední mediální funkci udržely až do 40. let 20. století, aby zcela nezmizely ani v dnešní době, kdy si uchovávají spíše symbolicky pietní tradici v rámci divadelních institucí typu Národního divadla v Praze, Brně a Ostravě. Cedule můžeme stručně čtenáři přiblížit jako krátkou tiskovou zprávu obsahující název společnosti/divadla, název inscenovaného titulu, jméno autora, jména postav a účinkujících, dataci a časovou specifikaci produkce, cenu a případně další informace vztahující se k produkci a jejímu předprodeji. Cedule byly vyvěšovány na veřejných místech

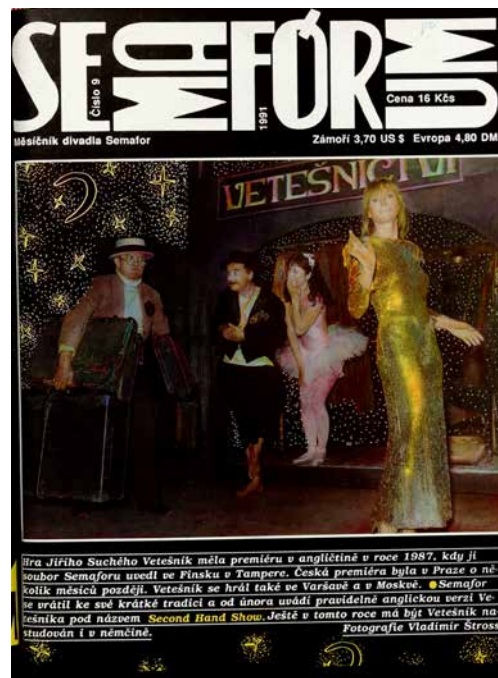
Obr. 3: Obálka čas. Foyer, vydavatelem Městské divadlo na Královských Vinohradech, 1910. List formátu A3, skládaný, černobílá fotografie, nepag.

Obr. 4: Obálka čas. Program, vyd. Státní divadlo v Brně, 1976. Šitá vazba, formát 23,5x16,5 cm, černobílá fotografie, 36 stran.

6 LUDVOVÁ, Jitka (ed.). *Račte vstoupit do divadla*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav – Národní muzeum, 2019.

Obr. 5: Obálka čas. *Přestávka* Divadla Vlasty Buriana, 1937. Šitá vazba, formát 13x19 cm, černobílá fotografie, nepagin.

Obr. 6: Obálka čas. *Semafor*, vyd. Divadlo Semafor, 1991. Šitá vazba, formát 20,5x26,5 cm, barevná fotografie, 32 stran.



i volně distribuovány prostřednictvím tzv. cedulářů, dnes bychom řekli PR pracovníků jednotlivých divadelních společností, kteří zvali diváky k návštěvě aktuální produkce. Cedula byly často tištěny tak, aby sloužily univerzálně jako pozvánka i programový leták, datum a místo konání bylo někdy dopisováno dodatečně (i rukou). U významných událostí se mohly cedule proměnit v obsáhlejší divadelní program s atraktivní grafickou úpravou, s holdem vrchnosti či vysvětlením k jaké příležitosti je představení konáno (benefice, jubilejní atd.).⁶

S tím, jak vzrůstala potřeba graficky a výtvarně odlišit cedule vzájemně konkurujících si společností a divadel, a také v rámci procesu institucionalizace a komercializace divadel ve větších městech, objevuje se divadelní plakát. Jestliže v západní Evropě tento proces probíhal už v poslední dekádě 19. století, v českém prostředí se objevuje zcela ojediněle až v prvních dvou desetiletích století dvacátého a svůj dynamický rozvoj zažívá teprve v meziválečném období.⁷

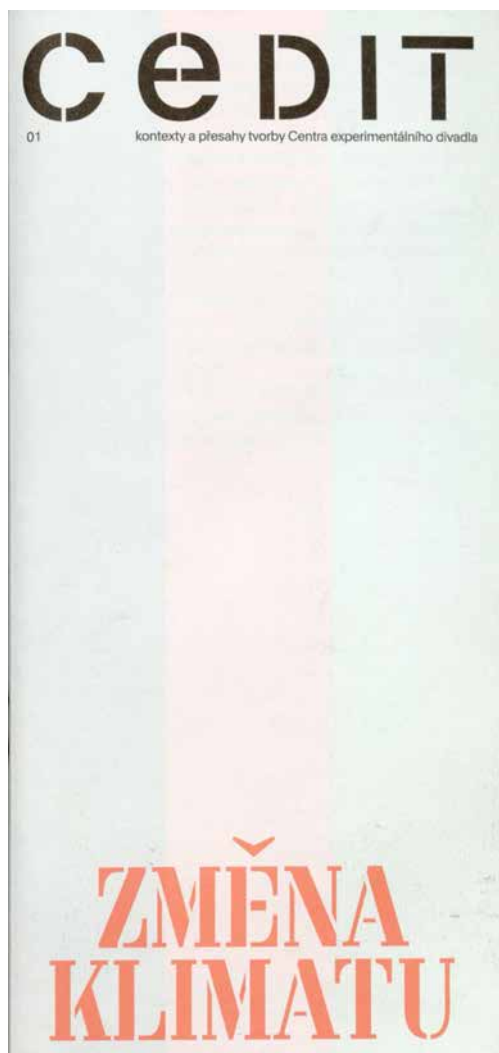
Plakát má především funkci upoutat pozornost a informovat potenciálního diváka o inscenaci (nikoli o jednotlivém představení) a o autorovi kusu, dále o provozovateli a některých tvůrcích (objevují se jména režiséra, výtvarníka scény a kostýmů), ale hlavně o hereckých hvězdách, které nalézáme až v tomto moderním produkčním

schématu, jako nový typ tvůrce – hlavního aktéra, jenž bývá současně arbitrem vkusu, elegance a módy (logicky se nám v této souvislosti nejčastěji asociují Muchovy plakáty z pařížského období se Sarah Bernhardt, v českém prostředí se toto objevuje většinou až za „první republiky“).

Všechny tyto výše zmíněné tiskoviny měly (a mají) svůj jasně vymezený účel a časovou platnost, které jsou definovány tak, aby veřejnost jako divadelní publikum (což není totéž jako divák)⁸ byla včas a poutavě informována o připravované divadelní produkci. Naopak, divadelní program, jehož tradice rovněž vychází z periochy a cedule, ale objevuje se teprve v období moderny, se obrací přímo k divákovi daného představení a zpravuje ho o týchž skutečnostech, jako jsme viděli u divadelní cedule. Až postupem času přibývá funkcí naučných a osvětových, ostatně není náhodou, že divadelní program (nejprve v podobě programového letáku, posléze dvoulistu – přehnutého listu formátu A3 a od 50. let v podobě tištěné brožury) se naplno ustavuje až ve 30. letech 20. století a zejména pak po roce 1945, kdy nabývá na významu jeho funkce politicko-ideologická. V současné době (tj. po roce 1989) je pak divadelní program plnohodnotnou publikací více než tiskovinou, v níž čtenář/divák nalezne nejen informace týkající se dané divadelní produkce, ale mnohdy také dramatický text, medailony autorů a tvůrců, režijně-dramaturgické interpretace textu, ale i různé

⁷ *Ibidem.*

⁸ BALME, Christopher. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. *Stručně řečeno divadelní publikum je utvářeno širší množinou aktérů veřejného prostoru, nesplývá jenom s diváky, přímými účastníky divadelního představení, byť tento zážitek určitým způsobem komunikuje a nepřímo sdílí s ostatními.*



studie a doplňující texty, včetně atraktivní obrazové přílohy. Spíše přechodovou zajímavostí (a sklepou vývojovou větví) jsou pak divadelní programy netištěné, vydané sériově na příslušném elektronickém nosiči, v 90. letech 20. století a v první dekádě nového tisíciletí se tak víceméně ojedinele objevily například CD ROMY, DVD a flash disky.

Od almanachů a kalendářů k moderním divadelním časopisům

V rámci literární komunikace vznikající z přirozené potřeby sdružování, vytváření kolektivních identit a z formování programových tendencí, ustavuje se v průběhu druhé poloviny 19. století i na našem území žánr kolektivních (a institucionálních) almanachů, většinou neperiodických publikací, které obsahují samostatné, většinou tematicky příbuzné stati a portréty autorů a tvůrců. Jestliže v 19. století sloužily tyto almanachy většinou k publikování příspěvků okruhu spřízněných autorů: často



dramatických básníků, kteří se podíleli na tvorbě divadelního repertoáru určité divadelní scény, divadelních publicistů a kritiků, od počátku 20. století se stále zřetelněji hlásila také potřeba marketingové komunikace a vytváření identit publika (dnešním jazykem animace publika). V obsahu takových tiskovin se zračí nejen potřeba šířit informace o repertoáru divadel, formulovat identitární diskurz, včetně historiografie, ale rovněž se objevují stále zřetelněji komerční motivace, inzerce a reklamní sdělení. Tedy, jinými slovy, můžeme vidět pohyb od almanachů autorů či sólistů k almanachům v podobě „sdružení přátel“, členů divadelního klubu atd., objevuje se žánr ročenky (ročního shrnutí činnosti, výčet repertoáru, účinkujících, podporovatelů apod.). Literární komunikace se mění nejen obsahem a stylem, ale také stále více se uplatňuje obrazová příloha, kolorovaná kresba a zejména pak fotografie.

Se zdokonalováním technických podmínek tisku přechodem z klasického kamenotisku na rotační ofsetový tisk, a v důsledku toho především pak jeho zlevněním, rozšiřuje se obsahová a tematická paleta tiskovin, od populárního „kratochvilného“ čtení v podobě divadelního kalendáře, přes seriózní tiskoviny usilující o formování ideologických diskurzů a uměleckých programů, až po tiskoviny víceméně marketingového a reklamního charakteru.

Počátky divadelního časopisectví na našem území jsou přirozeně spojeny s německým divadlem, české tištěné divadelní časopisy se objevují teprve ve druhé polovině 19. století, ačkoliv jeho ideové počátky lze s určitou rezervou klást už do roku 1841, kdy Josef Kajetán Tyl ve svých

Obr. 7: Obálka časopisu CEDIT, vydává Centrum experimentálního divadla, Brno, 2019. Šitá vazba, barevné fotografie, formát 10x22 cm, 82 str.

Obr. 8: Obálka časopisu Program D 40, 1940. Šitý, obálka z tvrdého kartonu, formát 30,5x30,5 cm, černobílé fotografie, 39 stran.

Obr. 9: Obálka *Denníku Městského divadla na Královských Vinohradech*, 1915. Šitá vazba, formát 12,8x23,8 cm, černobílé fotografie, 16 stran.

Květech českých oznámil svůj záměr vydávat *Divadelní almanachy*. V té době se v pražských německých časopisech objevují pravidelné kritické reflexe český mluvícího divadla, zmiňme například časopis *Bohemia*, anebo vlivný časopis *Ost und West*, do jehož přílohy *Prag* psal nejvýraznější kritik českého divadla té doby František Břetislav Mikovec (1826–1862).⁹ České kritiky divadla se začaly pravidelně objevovat v Mikovcem založeném časopise *Lumír* (od roku 1851), teprve však roku 1867 (tedy pět let po vzniku Prozatímního divadla, kdy se český profesionální a zejména pražský divadelní život už slibně rozvinul) vznikl také první český divadelní časopis: *Česká Thalia* – List věnovaný dramatickému umění a společenské zábavě vůbec, vydávaný a redigovaný tiskařem, knihkupcem a nakladatelem, překladatelem a dramatikem Josefem Mikulášem Boleslavským (1829–1892). Mezi jeho hlavními příspěvateli najdeme Vítězslava Háalka, Jana Nerudu, Karla Sabinu, Karla Sladkovského, kteří své uplatnění mimo jiné jako divadelní recenzenti nacházeli již v té době početnějších českých novinách. *Česká Thalia* vycházela v letech 1867–1871 dvakrát měsíčně, v roce 1868 s přílohou v podobě textu divadelní hry. Obnovena byla pak roce 1887 redaktorem Janem Ladeckým (1861–1907) jako tiskový orgán Ústřední Matice divadelní a Ústřední jednoty českého herectva (do r. 1892).

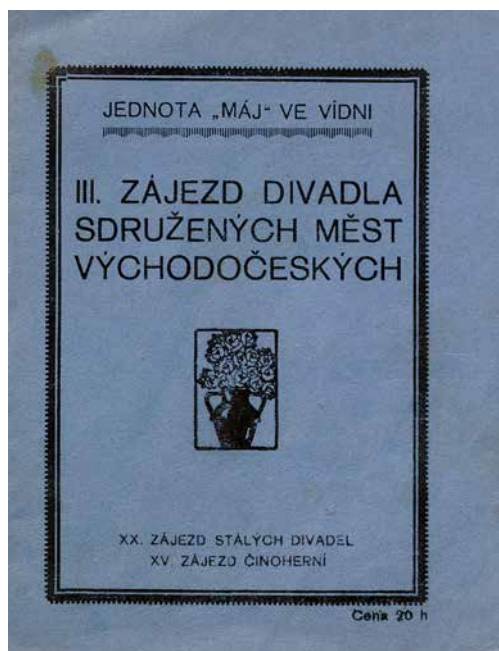
Po nástupu moderních směrů na konci 19. století se tato potřeba dále zvyrazňovala a prohlubovala: programová generační či ideologická vyjádření počátkem dvacátého století doznala nové funkce i kvality, divadelní tisky a periodika se stále vyhraněněji stávaly médiem individuálních i skupinových mluvčích, prosazujících svou interpretaci umění i světa. Divadelní tisky a periodika vykazují v této době častěji nestálost až efeméřnost, paradoxně tomu bylo stejně jak u periodik, která se vyznačovala demokratičností a snahou komunikovat navenek a být nástrojem vzdělávání širších lidových mas, tak u časopisů elitních, uzavřených před širší společností. Bez velkého institucionálního



vydavatele nebylo možné získat ekonomické zázemí, proto se neudržely dlouho a po jedné či dvou sezónách zanikly. Z těchto důvodů se v té době jednou z nejperspektivnějších ukázala Ústřední matice divadelních ochotníků československých (ÚMDOČ), založená roku 1885, jako zastřešující organizace pro podporu ochotnického divadla (navazovala na starší činnost Divadelní jednoty, založené roku 1868 Vítězslavem Háalkem aj.). Jejím cílem byla rovněž osvětová a vzdělávací činnost, kam do velké míry byla zahrnována také divadelní kritika. ÚMDOČ vydával například čtrnáctideník *Divadelní listy* (1899–1904), jež redigoval hudební skladatel, textař a dramatik Otto Fister (1872–1907).

S proměnou úlohy a postupnou dominancí režijní složky v rámci divadelního artefaktu, kdy dominantním autorem jevištního díla už není dramatický básník, ale režisér jako jeho interpret, také zcela logicky nabyly na významu nové formy komunikace samotných inscenátorů se svými diváky. Proti iluzivnímu realistickému divadlu tak například rozvíjel program básnického, lyricky subjektivovaného divadla v letech 1913–1915 časopis *Scéna*, v němž jedním z autorů a redaktorů byl pozdější

⁹ PATOČKOVÁ, Jana a TOPOLOVÁ, Barbora. František Břetislav Mikovec. Praha: Divadelní ústav, 2010.



režisér Jan Bor (1886–1943). Česká moderní divadelní režie se ostatně do jisté míry nejdříve formuje programově a teoreticky právě v prostředí kulturních redakcí českých novin, uměleckých a potažmo divadelních časopisů či knižních vydavatelství moderní literatury (nejlepšími důkazy této teze jsou „začátky“ Jaroslava Kvapila a Karla Hugo Hilara).

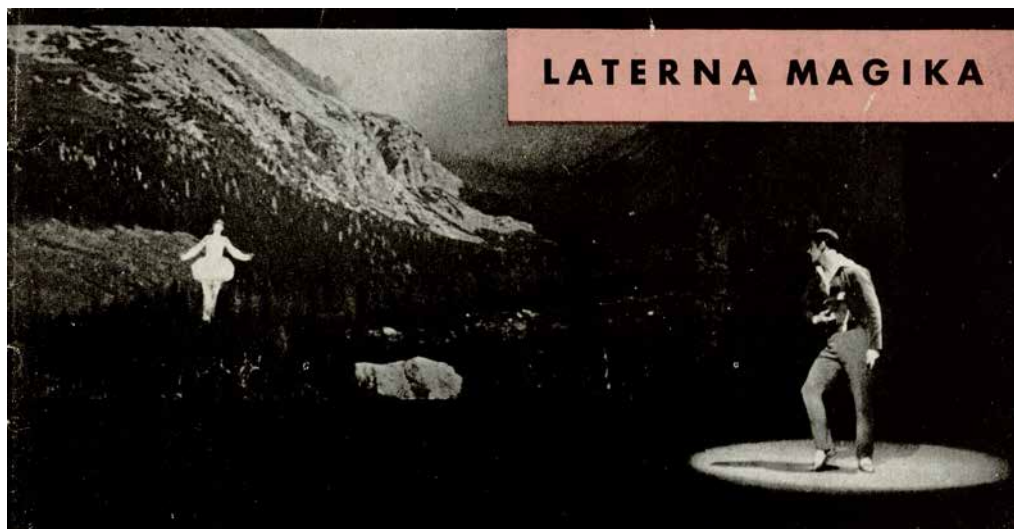
V následujícím období se postupně zvýraznila politická, ale také ideologická východiska umělecké (a divadelní) tvorby, což našlo svůj výraz rovněž v obsahu i zaměření divadelních periodik. První republika přinesla vedle demokracie a pluralismu nebývalý rozvoj kultury, což se pochopitelně projevilo také v rozšíření publikačního pole. Jednorázové programové tisky a periodické časopisy, ročenky, sborníky, almanachy, jednostránkové tiskoviny novinového charakteru i rozsáhlejší sešité brožury měly stále jasnější funkci přímého oslovení publika a jeho výchovy k poučenému diváctví. Divadla se pojetím tiskovin začala zřetelně identifikovat mezi sebou a tiskovina jako nástroj propagace a reklamy nabývá stále patrnější důležitosti v rámci široké obchodní a kulturní činnosti jak velkých divadelních institucí, tak menších držitelů provozní divadelní licence. Na stále větším významu nabývá typografická a výtvarná podoba tiskovin, objevuje se zavedená značka: logo instituce i tiskoviny, promyšlená výtvarná koncepce atd.

Zejména v prostředí malých socialistických scén, proletářských divadelních aktivit a pak především kolem dvou

nejvýznamnějších divadel meziválečné avantgardy (Osvobozené divadlo, D 34) vzniklo několik pozoruhodných edičních podniků, které jsou zajímavým zdrojem pro rekonstrukci divadelního života, estetických či politických názorů, a dodnes – i po bezmála století – si udržují uměleckou živost a nepochybnou čtenářskou atraktivitu. Mezi moderní populární kulturou a avantgardním programem proletářského umění velmi úspěšně balancovalo Osvobozené divadlo, které pod autorským vedením V+W téměř každý měsíc vydávalo řadu tiskovin: repertoárových příruček s fotografickými reportážemi, aktuálními zprávami s čtivými programovými texty i náročnějšími teoretickými statěmi, populárními písněmi a později také filmovými ročenkami, což našlo svou ustálenější ediční linii v podobě *Vest Pocket Revue* (1929–1934) a posléze časopisu *Lokální patriot* (1936–1938), jejichž odpovědnou redaktorkou byla novinářka a překladatelka Staša Jílovská (1898–1955). Povahu intelektuálně náročného časopisu, mj. s odbornými texty estetiků – členů Pražského lingvistického kroužku, programovými manifesty a reflexemi vlastní tvorby, ukázkami z moderních libret a scénářů jevištních montáží, překladů her, básněmi a bohatou obrazovou přílohou, včetně reprodukcí soudobé světové malířské tvorby, měl časopis redigovaný režisérem E. F. Burianem při jeho divadle D. Od roku 1934 vycházel nepravidelně nejprve pod titulem *Kulturní večerník D 34* (vyd. Melantrich), posléze v letech 1936–1941 jako *Časopis divadla D* (+ vrocení). Doplňme, že tento výjimečný ediční podnik byl součástí kulturně-politické koncepce družstevního divadla D 34, vytvářejícího kolem tohoto avantgardního divadla kulturní centrum jako širší hnutí. (Vedle ediční a publikační platformy se zde uplatňovaly také odborná škola a multifunkční výstavní prostor s velkorysou galerijní dramaturgií.) Specifickou úlohu sehrála divadelní periodika, tisky a programové letáky v období protektorátu (1939–1945). Při zpětné analýze lze dobře sledovat jejich proměnu z obsahového hlediska, po okupaci

Obr. 10: Obálka tiskoviny *Jednoty Máj ve Vídni k příležitosti zájezdu českého divadla do Vídně, 1917*. Šitá vazba, formát 14x14,5 cm, 16 stran.

Obr. 11: Obálka tiskoviny *Laterna magika*, 1958. Šitá vazba, formát 22x11,5 cm, černobílá fotografie, nepagin.



se změnila témata, jazyk i frazeologie v důsledku cenzury, mocenských nátlaků a nacistického teroru. Rovněž je ale možno pozorovat proměnu vizuální podoby, což lze připsat složitým redakčním strategiím komunikace se čtenáři, mnohdy pak prostřednictvím náznaků, obrazových signálů a tematizovaných kontextů. Jako názorný příklad mohou sloužit tiskoviny, jednorázové i periodické, které vydával Vlasta Burian v redakci dramaturga a režiséra divadla Julia Lébla (1897–1960). Podobně jako výše zmíněná avantgardní divadla též Divadlo Vlasty Buriana vydávalo po celou dobu své existence řadu tištěných edic, které naplňovaly jak marketingové potřeby divadel, tak informační a dramaturgické funkce. Po březnu 1939 v nich dochází k očividné změně v zaměření rubrik, ustupuje lehčí až bulvární styl zábavného časopisu a objevují se básně současných českých básníků, eseje i teoretické statě. Analogicky se proměna promítla do vizuality těchto tiskovin, kdy se vedle obligátních fotografií z inscenací, portrétů Vlasty Buriana a dalších hereckých hvězd, včetně vtipných koláží či detailů, často objevují fotografie české krajiny a zejména pražských motivů. Lze z toho vyvodit, že se změnila citlivost vnímatele na signály související s tematizací vlasti a vlastenectví, českých dějin, a především pak jejich symbolů, nacistickým režimem dezinterpretovaných, anebo přímo zakazovaných. Jako je možné v původní literatuře vysledovat nebývalý vzestup žánru historických románů, rovněž divadelní periodika se přinejmenším ve vizuální rovině otevírala těmto tendencím. Zásadní změnu přinesl rok 1945 zrušením

téměř sto let trvající divadelní legislativy, tedy divadelních licencí, včetně zestátnění divadel. Změna kulturní politiky státu již od začátku přinesla centralizaci a výrazné zpolitizování českého divadla, což se promítlo pochopitelně také do všech publikačních a edičních forem komunikace o divadle.

Na svůj projekt režisér E. F. Burian navázal i po roce 1945 edičním počinem *Program Divadla práce D46*, za redakce Jaroslava Pokorného (1920–1983), Antonína J. Liehma (1924–2020) a Miroslava Kouřila (1911–1984). Právě tato koncepce divadelního časopisu, včetně publikačních knižních edic, se měla brzy stát obecným vzorem pro budování „socialistické kultury“. Burian a lidé kolem něj se zpočátku pokoušeli navázat na estetické výboje levicové avantgardy 30. let, jež se naivně pokoušeli spojit s politikou komunistické strany a fakticky stalinistickou ideologií. To se postupně ukázalo jako cesta do slepé uličky, neboť sami tvůrci se postupně zbavovali nejen možností pro volnou tvorbu, ale posléze i pro elementární svobodu slova. V krátké poválečné etapě, jejíž demokratické omezení plně charakterizované pleonasmem „lidová demokracie“, se v rámci edičních divadelních podniků sice stále udržovala svoboda diskuse a kritické reflexe, což je možné nejlépe vidět v časopise *Divadelní zápisník* (1945–1948) redigovaném Josefem Trögerem, ale únor 1948 zásadně ukončil i tuto etapu. Postupný proces k vládě komunistické ideologie nad svobodným myšlením lze velmi panoramaticky pozorovat na sborníku *Otázky divadla a filmu* (1945–1949), redigovaném Jindřichem Honzlem. Fakticky první český vědecký



teatrologicky zaměřený časopis ideově a metodologicky těkal mezi podněty estetického strukturalismu, čerpajícího z odkazu Pražského lingvistického kroužku, ruského formalismu 20. let a vulgárním marxismem, v jehož pasti nakonec uvízl. Po roce 1948 se nastolení cenzury Hlavní správy tiskového dozoru a ideologické glajchšaltace prostřednictvím ždanovovských norem tzv. socialistického realismu, marxisticko-leninských pseudoteorií „socialistické estetiky“ a teorie třídního boje, radikálně promítlo nejen do obsahu veškeré legálně šířené publicistiky, ale také do vydavatelských možností a celé literární komunikace o divadle. V prvních letech dokonce ani neexistoval universálněji koncipovaný divadelní časopis. Jednotlivá divadla sice vydávala řadu periodických edic, mnohdy na bázi měsíční periodicity, hlásících se k někdejšímu odkazu meziválečné avantgardy, konkrétně k výše zmíněnému časopisu Burianova Děčka (ostatně termín Program byl používán u desítek takových sériových tisků), jenže se vždy jednalo o formu repertoárového marketingu (tzv. nábory diváků) obaleného přímočarou propagandistickou osvětou. Takovým byl rovněž původně ediční projekt nazvaný *Československá dramaturgie*, jenž vznikl roku 1949 z podnětu Divadelní a dramaturgické rady (DDR) při Ministerstvu školství, věd a umění, a který byl posléze přetaven do časopisu *Divadlo*. Jednadvacet ročníků tohoto časopisu přirozeně zrcadlilo

společensko-politický vývoj obou totalitních dekád, od stalinismu a postupné eroze systému, po pluralitní a odborně velmi kvalitně vedený divadelní časopis, který si držel především v období šéfredaktorů Jaroslava Vostrého (1931) a Milana Lukeše (1933–2007) vysokou kvalitu.

Normalizace znamenala zásadní omezení již tak velmi limitovaného edičního a publikačního provozu. Literární, divadelní a další umělecká periodika byla pro novodobé cenzory symbolem liberalizačního procesu „zlatých šedesátých“ let, proto bylo vesměs zrušeno (zakázáno) jejich vydávání. Jediným divadelním periodikem byl dlouho měsíčník *Program Státního divadla* v Brně, jenž si udržoval kontinuitu s přednormalizačním časem a stal se – trochu paradoxně, protože původně měl jen lokální význam – plně celostátním časopisem, byť jeho dosah byl úzký: o jeho existenci věděli pouze odborníci a lidé z divadelní profese. Do jisté míry však suploval i absentující literární periodika, neboť v jeho obsahu se objevovaly nejen kritické reflexe divadla a teatrologicky zaměřené studie (cyklus o ideji Národního divadla, rozsáhlá edice *Postavy brněnského jeviště* a dal.), ale rovněž básně a eseje, namnoze autorů běžně nepublikovaných, anebo rovnou zakazovaných (Oldřich Mikulášek, Jan Skácel, Antonín Přidal aj.). Zvláštní kapitolu tvoří periodika o divadle vydávaná v samizdatových edicích. Pokusem vrátit divadelní kritice svobodnou diskusi byl časopis *Dialog*, který v redakci Václava Königsmarka (1946–1996), Evy Stehlíkové (1941–2019) a Evy Šormové (1944–2017) vycházel na přelomu 70. a 80. let. Na to pak o něco později navázal sborník *O divadle* (1986–1989), v redakci Karla Krause (1920–2014), který usiloval o bezpředsudečné a zcela svobodné propojení všech tří forem literární komunikace: oficiální publicistiky (a oficiálního divadla), samizdatové (respektive zakázané) publicistiky a divadla disentu s divadlem alternativním a publicistikou tzv. šedé zóny.

Teprve ve druhé polovině 80. let se zvolna otevíraly nové ediční a publikační možnosti pro literární či kulturně

Obr. 12: *Přestávka* Divadla Z. Nejedlého v Opavě, 1953. Šitá vazba, formát 14x19,7 cm, černobílá fotografie, 12 stran.

Obr. 13: Reklama na předplatné čas. Osvobozeného divadla Vest Pocket Revue.

zaměřená periodika, ovšem až v samém závěru 20. století, v souvislosti s navrátilivším se demokratickým charakterem Československa/České republiky, obnovou právního státu a s novou kulturní politikou vlád, s estetickou a ideovou pluralitou tzv. postmoderny, ale také s potřebou divadelníků obstát v těžké konkurenci v rámci volnočasových aktivit občanů – potenciálních diváků, se plně vrátila kultura svobodné a neomezované komunikace o divadle, jakou jsme mohli vidět naposledy v období první republiky. Vrátila se potřeba komunikace divadel jakožto institucí i samotných souborů se svými diváky, potřeba animace publika, reklamní a marketingové prezentace apod.

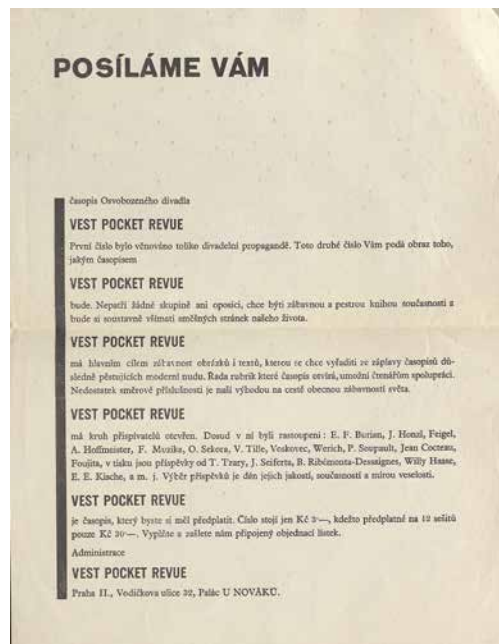
S nástupem elektronické komunikace se charakter této komunikace zásadně proměňoval. Aniž by zcela ustoupila „papírová“ tištěná periodika, stále důležitější roli v této komunikaci sehrává internet s webovými stránkami divadelních institucí i jednotlivých produkcí, online časopisy s digitálními informačními bázemi. Zásadní je také forma emailové komunikace prostřednictvím tzv. newsletterů. Je pochopitelné, že s rozšířením tzv. chytrých telefonů, tabletů a osobních počítačů v populaci a s postupující digitalizací v oblasti médií, literární komunikace a ve vzdělávání budou sehrávat digitální periodické i neperiodické ediční počiny stále důležitější roli. (K tomu níže.)

Periodické i neperiodické tisky ve fondech Divadelního oddělení Národního muzea (DO NM)

Jak bylo řečeno, všechny výše popsané typy divadelních publikací, almanachů, sborníků a ročenek, časopisů a programových edic, periodických i neperiodických tisků jsou rozptýleny po jednotlivých fondech DO NM. V minulosti vzniklo několik publikačních iniciativ, které si kladly za cíl být rešeršní pomůckou pro badatele i samotné pracovníky muzeí, knihoven a dalších paměťových institucí. Tak vznikla před více než půlstoletím knižní příručka – soupis *Divadelní periodika v Čechách*

10 LAISKE, Miroslav. *Divadelní periodika v Čechách a na Moravě 1772–1963, I. Divadelní časopisy a programy.* Praha: Divadelní ústav, 1967.

11 ŠTĚPÁN, Václav (ed.). *Theatralia v knihovně divadelního oddělení Národního muzea v Praze, I.–III.* Praha: Divadelní ústav, 1979.



a na Moravě 1772–1963,¹⁰ která zahrnuje přibližně sedm stovek titulů podchyčených katalogy českých veřejných knihoven a některých paměťových institucí, jako jsou Divadelní ústav a Národní muzeum.

Dalším podobným počinem, jehož cílem bylo připravit průvodce po knihovní sbírce Divadelního oddělení Národního muzea, je třísvazková publikace *Theatralia v knihovně DO NM* v Praze, původně připravovaná ještě v rámci Scénografického ústavu, administrativně zrušeného v roce 1974, kterou v redakci Václava Štěpána (1930), tehdejšího vedoucího divadelního oddělení, vydal Divadelní ústav.¹¹ Jeho třetí svazek obsahuje jednak oddíl divadelních almanachů, kalendářů a ročenek, jednak soupis divadelních časopisů a revuí (včetně listů artistických a kabaretních), v obou případech domácí i zahraniční provenience, které byly do roku 1977 (včetně) evidovány v knihovním fondu divadelní sbírky Národního muzea. Příručka obsahuje více než čtyři stovky titulů popsanych základními bibliografickými informacemi, součástí publikace jsou rejstříky.

V současné době je knihovna divadelní sbírky Národního muzea kompletně zkatologizovaná v elektronickém systému VERBIS (ten zahrnuje také další knižní fondy jednotlivých podsbírek Národního muzea, včetně Knihovny NM). Do elektronického katalogu je možné nahlížet v online prostředí skrze webové stránky Národního muzea. Divadelní sbírka eviduje celkem 255 záznamů (názvů)

divadelních periodik, 215 divadelních almanachů, dalších 780 položek pak tvoří divadelní programy k inscenacím, které byly vydány ve formě vázané publikace. Ovšem významná část divadelních tiskovin, příležitostných i periodických, zvláště pak z období od roku 1945, je po desetiletí ukládán v rámci archivního fondu tzv. doprovodné dokumentace. Ta zahrnuje tyto tiskoviny v případě, že se nejedná o významný či historicky (případně esteticky) hodnotný tisk, jenž může být z doprovodné dokumentace vyjmut a přesunut do knihovní sbírky, eventuálně podsbírkou drobných tisků (a rukopisů). Zahrnuty jsou do tohoto fondu rovněž periodické tisky nekompletní či přímo torzovité, jež bude možné převést do knihovní sbírky poté, co budou jednotlivé ediční řady doplněny. Tento fond je rozčleněn podle jednotlivých divadelních institucí (v navazující řadě), anebo topograficky (česká, moravská a slezská města, státy). Z hlediska teatrologického bádání se jedná o fond, který má svou hodnotu vzhledem k tématům, jež výše vyplynuly z našeho typologického a historického nástinu, ať již se jedná o témata zaměřená na dramaturgii a skladbu repertoáru, problematiku dramaturgicko-režijní interpretace dramatického díla, autorského divadla, témata forem komunikace s diváky a jejich animace, reklamní a marketingové strategie divadelních institucí a produkcí anebo témata směřující spíše ke zkoumání výtvarné kultury a užitého grafického designu. Bezpochyby budeme v blízké budoucnosti uvažovat znovu o tom, co je potřebné vyjmout z doprovodné dokumentace a převést do sbírkového fondu. V souvislosti s tím, jak v posledních více než dvou desetiletích roste produkce digitálních periodik, publikačních a edičních aktivit na internetu či ve formě elektronických publikací (např. PDF), přirozeně přibývá také potřeba tyto prameny pro teatrologická studia dokumentovat a uchovávat. Ovšem, pokud nebude digitalizát, tj. datový soubor uchovávaný jevovou i obsahovou podobu artefaktu, legislativně uznán za sbírkový předmět muzejní povahy, bude třeba tato data

uchovávat a evidovat výhradně v rámci systému doprovodné dokumentace. Nyní provádí pracovníci DO NM krom jiného také základní výzkum, dokumentaci a evidenci divadelních digitálních periodik a edičních aktivit v elektronickém formátu ve formě dílčích a specifických „sond“ v rámci programu „dokumentace současnosti“ Historického muzea NM, která je podpořena rovněž finančními prostředky Ministerstva kultury ČR (program DKRVO). Vzniká tak ojedinělý soubor publikačních aktivit, které jsou běžně komunikovány výhradně elektronicky v online prostředí, mnohdy nejsou nijak archivovány a po čase z virtuálního prostředí nenávratně mizí. Kurátoři DO NM je z kapacitních důvodů nemohou dokumentovat plošně, ale konají tak již několik let v rámci metodicky promyšlených a dlouhodobě koncipovaných sond, jež jsou definovány konkrétními tématy, událostmi, personálně či v rámci prostého časosledu. Stále častěji do množiny takto charakterizovaných elektronických publikací jsou zahrnovány rovněž komunikační výstupy ze sociálních sítí. Je patrné, že v budoucnosti se přesune těžiště vespolné komunikace ve většině oborů mimo papír a tisk jako základní médium.

Seznam použité literatury:

- BALME, Christopher. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- KNAP, Josef. Divadelní oddělení. In: *Národní muzeum 1818-1948*. Praha, 1949, s. 137–141.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, 2010.
- KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice: Z dějin plakátu a proměn doby*. Praha: Comet, 1991.
- LAISKE, Miroslav. *Divadelní periodika v Čechách a na Moravě 1772–1963, I. Divadelní časopisy a programy*. Praha: Divadelní ústav, 1967.
- LUDVOVÁ, Jitka (ed.). *Račte vstoupit do divadla*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav – Národní muzeum, 2019.

OSOLSOBÉ, Ivo. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu – Theatralia et cinematographica I*, 1970, s. 11–43.

PATOČKOVÁ, Jana a TOPOLOVÁ, Barbora. *František Břetislav Mikovec*. Praha: Divadelní ústav, 2010.

PECHAROVÁ, Vilemína. Divadelní oddělení. In: ČECHURA, Jaroslav a kol. *Průvodce Národní muzeum: Praha – Historické muzeum*. Praha: Národní muzeum, 1999.

POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

ŠTĚPÁN, Václav (ed.). *Theatralia v knihovně divadelního oddělení Národního muzea v Praze, I.-III.* Praha: Divadelní ústav 1979.

TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. Divadelní oddělení Národního muzea (1924–2014). Nástin jeho historie se zvláštním zřeteltem na zakladatelskou éru Jana Bartoše. *Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie*, 2014, č. 3–4, roč. 68, s. 5–22.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

Badatelsky orientovaná výuka jako směr edukační strategie v expozici „Dějiny 20. století“ v Národním muzeu¹

Eliška Pekárková, Johana Stejskalová

Inquiry-based Learning as an Educational Strategy in the exhibition “History of the 20th Century” in the National Museum

Abstract: Opening of the permanent exhibition History of the 20th century became the impulse for the Department of Education and Cultural Activities to rethink the strategy of museum education. As the contemporary debates on transformation of history didactics suggest, there is a lot of potential in Inquiry based learning. Would the integration of Inquiry based learning be suitable also in the field of museum education? This text will focus on applying of these methods into educational programs for elementary and high school students in the exhibition History of the 20th century, the creation process of these programmes and its possibilities together with pitfalls.

Keywords: Inquiry based learning, National Museum, History of the 20th century, museum education

Expozice „Dějiny 20. století“ v Národním muzeu

V roce 2021 byla otevřena první ze tří připravovaných historických expozic Národního muzea – „Dějiny 20. století“. Nové expozice Národního muzea představují dlouhodobý muzejní projekt a jeho přípravy probíhaly i s ohledem na veřejné diskuse a impulsy ze zahraničí. Před zcela novou výzvou se tak ocitla i oblast muzejní edukace, která může navázat na současné diskuse o transformaci výuky dějepisu a integraci badatelsky orientované výuky.² Oddělení vzdělávání a kulturních aktivit v Národním muzeu vychází z předpokladu, že v aplikaci metod badatelské výuky do muzejní edukace spočívá potenciál nových historických expozic. Právě o tvorbě nových edukačních programů pro expozici „Dějiny 20. století“ a spolupráci s projektem HistoryLab, který má s touto metodou dlouholeté zkušenosti, bude tento text pojednávat. Expozice „Dějiny 20. století“³ mapuje vývoj našeho území mezi lety 1914–2004.

Zvláštní důraz klade na hospodářské a sociální aspekty dějin a vymezuje se vůči tradiční periodizaci dějin 20. století s důrazem na roky 1918, 1945, 1968 a 2004. Návštěvník prohlídku začíná v období první světové války a následně má možnost pozorovat takzvané „velké“ dějiny, ale i soukromý prostor a každodenní život tehdejších lidí, který mohl být právě významnými historickými událostmi ovlivňován, jak se snaží autoři expozice ukázat.

Jakým způsobem může tedy být využita badatelsky orientovaná výuka v této expozici? Tento článek má za cíl upozornit na možnosti a limity použití metod badatelsky orientované výuky v muzejním prostředí, konkrétně v expozici 20. století v Národním muzeu. Nejprve zde krátce představíme, co obnáší badatelsky orientovaná výuka a vzdělávací aplikace HistoryLab, a následně čtenáře seznámíme s průběhem vytváření vzdělávacích programů s implementovanými prvky badatelsky orientované výuky pro expozici „Dějiny 20. století“ a jejich náplň.

1 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019-2023/26.l.e, 00023272).
2 Např. NAJBERT, Jaroslav (ed.). *Promýšlet dějepis v 21. století. Digitální aplikace pro práci s prameny HistoryLab*. cz. Praha, 2017. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/323129672_Promyslet_dejepis_v_21_stoleti_Digitalni_aplikace_pro_praci_s_prameny_HistoryLabcz, [cit. 27. 10. 2022].
3 KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan a POHUNEK, Jan (ed.). *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021.
4 Např. NAJBERT, Jaroslav (ed.). *Promýšlet dějepis v 21. století. Digitální aplikace pro práci s prameny HistoryLab*. cz. Praha, 2017. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/323129672_Promyslet_dejepis_v_21_stoleti_Digitalni_aplikace_pro_praci_s_prameny_HistoryLabcz [cit. 27. 10. 2022]. Nebo LABISCHOVÁ, Denisa. *Badatelsky orientovaná výuka: základní paradigma pro tvorbu moderní učebnice dějepisu. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity: řada společenských věd, 2014, roč. 28, č. 2, s. 110–127.*

Mgr. Eliška Pekárková
 Národní muzeum
 eliska.pekarkova@nm.cz
Johana Stejskalová, MA
 Národní muzeum
 johana.stejskalova@nm.cz

Badatelsky orientovaná výuka a HistoryLab

Nejprve však jen krátce, jelikož tomu se již šířeji věnovali jiní,⁴ nastíníme principy již zmiňované a pro edukační programy v Národním muzeu stěžejní badatelsky orientované výuky. Zde o ní budeme hovořit v kontextu výuky dějepisu, je však třeba zmínit, že má delší tradici při výuce přírodních věd.⁵ V rámci badatelsky orientované výuky se upouští od frontálního výkladu, memorování faktografických informací a reprodukce tohoto učiva.⁶ Žáci minulost sami aktivně zkoumají, v hodinách se vžijí do role badatele. Nejprve je položena badatelská otázka, jsou jim předloženy prameny jako například dobové fotografie nebo dokumenty a pak sami tyto prameny zkoumají a postupují, v našem případě výuky dějepisu, jako při práci historiků. Učitel tento proces poznávání pouze vede a usměrňuje. Tím rozvíjejí svou historickou gramotnost. Pochopí, že nemusí být vždy jediná správná odpověď a že interpretací může být hned několik.⁷ Zároveň se učí kritickému myšlení při hodnocení zdrojů, což mohou aplikovat v současném světě, například v médiích.⁸ Díky badatelsky orientované výuce se tedy žáci v hodinách dějepisu učí zkoumat dostupné zdroje. Mohou je popisovat, zohledňovat dobové souvislosti, vysvětlovat jejich význam, porovnávat nebo třídit je a následně sestavovat podloženou odpověď.⁹ Pomocí těchto aktivit si tedy osvojují historické myšlení a jeho principy. Tím se zabýval i Peter Seixas,¹⁰ který popsal šest konceptů historického myšlení, mezi které patří historický význam, výpověď pramenů, trvání a změna, příčiny a důsledky, dobové perspektivy a etická dimenze historického poznání.¹¹ Badatelské aktivity však nemusí zůstat v prostředí hodin dějepisu ve školách. Také v rámci metod typických pro muzejní edukaci¹² vycházíme z předpokladu, že trvalejších znalostí nabývá člověk vlastní aktivitou, a kloníme se ke konstruktivistickým metodám.¹³ V souladu s konstruktivistickými metodami je právě i badatelsky orientovaná výuka, kterou jsme se

rozhodli aplikovat do prostředí muzejní edukace. Podobným směrem se vydala i další muzea jako například Muzeum Říčany¹⁴ nebo Umělecko-průmyslové muzeum v Praze.¹⁵

Již bylo zmíněno, že tvorba edukačních programů pro expozici „Dějiny 20. století“ probíhá ve spolupráci s Oddělením vzdělávání Ústavu pro studium totalitních režimů a projektem HistoryLab. Jedná se o vzdělávací platformu dostupnou online,¹⁶ která je vyvíjena v rámci projektu „Historylab: využití technologií k rozvoji historické gramotnosti“.¹⁷ Obsahuje mnohá interaktivní cvičení, ve kterých žáci analyzují dobové prameny, jako jsou již zmíněné dobové dokumenty, historické fotografie, ale i mapy nebo audiovizuální záznamy. Cvičení na přibližně 15–30 minut jsou zpravidla tematicky úzce zaměřené na jednu badatelskou otázku, jako například „Jaký příběh vypráví tank?“. Pedagogové mohou cvičení využívat přímo v hodinách dějepisu nebo jako domácí úkoly. Didaktický tým revidoval zmíněných šest konceptů historického myšlení. Pro potřeby HistoryLabu vychází z jejich teorie historické gramotnosti „4+1“, kdy ponechali tyto tři koncepty: příčina a důsledek, trvání a změna, dobové perspektivy. Čtvrtým konceptem je vztah k minulosti, který vytvořili sloučením Seixasova historického významu a etické dimenze.¹⁸ Spolupráce obou oddělení vzdělávání, Národního muzea a Ústavu pro studium totalitních režimů, pak spočívala ve výběru vhodných exponátů a vytváření badatelských otázek a obsahu cvičení, které pak mohou být zasazené do širšího kontextu vzdělávacího programu v expozici v rámci například skupinové samostatné práce žáků. Ze strany ÚSTR pak šlo také o naprogramování cvičení pro HistoryLab, které bude funkční i na tabletech či chytrých telefonech.

Proč přistoupilo Národní muzeum k badatelsky orientované výuce?

Naším cílem je vytvářet edukační programy k historickým expozicím takovým způsobem, aby byly pro pedagogy

5 LABISCHOVÁ, Denisa. *Historický pramen a badatelsky orientované učení v německých učebnicích dějepisu. HISTORICA Revue pro historii a příbuzné vědy*, 2015, č. 2, s. 197. Dostupné z https://dokumenty.osu.cz/fffjournals/historical/2015-2/5_Labischova.pdf [cit. 8. 12. 2022].

6 LABISCHOVÁ, Denisa. *Badatelsky orientovaná výuka: základní paradigma pro tvorbu moderní učebnice dějepisu. Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity: řada společenských věd*, 2014, roč. 28, č. 2, s. 110–127.

7 HILTON, Kenneth. *Document-Based Assessment for U. S. History. 2nd edition. Portland (Maine): Wlach Publishing*, 2006, s. V.

8 LABISCHOVÁ, Denisa. *Historický pramen a badatelsky orientované učení v německých učebnicích dějepisu. HISTORICA Revue pro historii a příbuzné vědy*, 2015, č. 2, s. 196–210.

9 Nakladatelství FRAUS. *Historická gramotnost – cíl historického vzdělávání pro 21. století. Dostupné z https://www.modernivzdelavani.cz/wp-content/uploads/2022/03/Historicka_gramotnost.pdf* [cit. 27. 10. 2022].

10 SEIXAS, Peter a MORTON, Tom. *The big six historical thinking concepts*, Toronto: Nelson Education, 2013.

11 V českém prostředí detailněji popsán např. v NAJBERT, Jaroslav (ed.). *Promyšlet dějepis v 21. století. Digitální aplikace pro práci s prameny HistoryLab. cz. Praha*, 2017. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/323129672_Promyslet_dejepis_v_21_stoleti_Digitalni_aplikace_pro_praci_s_prameny_HistoryLabcz [cit. 27. 10. 2022].

12 ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní edukace. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci*, 2012, s. 72–74.

13 *Ibidem*, s. 7.

snadno zahrnutelné do jejich výuky, aby ji vhodně doplňovaly či umocňovaly a aby odpovídaly současným didaktickým směrům ve výuce dějepisu. Není možné během jedné návštěvy plně využít potenciál celé expozice a veškerých exponátů, vyprávěcích různorodé příběhy s nimi spjatých lidí. Současně představuje práce s jednotlivými objekty i způsob, jak se vypořádat s komplikovaným architektonickým řešením expozice „Dějiny 20. století“, které neposkytuje mnoho prostoru pro velkou skupinu a je vhodné spíše pro samostatnou práci žáků v expozici. Již nyní je inzerováno, kromě souhrnné komentované prohlídky, i několik tematicky úzce zaměřených edukačních programů a i nadále budou v budoucnu vznikat další. Jejich efekt je tak dvojitý, jednak v tomto případě slouží jako jistý druh motivace k další návštěvě muzea, jednak pak skrze jedinečnost některých exponátů slouží pedagogům k integraci marginalizovaných témat do výuky, na které nemusí v hodinách zbývat čas.

Podoba muzejní edukace je od roku 2020 proměňována a ovlivňována koronavirovou pandemií. I přes to, že je nyní situace již ustálena a školy opět navštěvují muzeum prezenčně, je záhodno nyní edukační programy tvořit takovým způsobem, aby byly, byť v omezené míře, realizovatelné i ve virtuálním prostoru, a muzea tak školám nabídly další možnosti spolupráce v případě potřeby.

V případě, že se během části edukačního programu zaměříme na jediný předmět, budou mít žáci prostor s ním pracovat s využitím metod badatelské výuky. Tak skrze něj mohou nahlédnout do hloubky, které se v běžné výuce nedostává dostatek pozornosti. Příkladem mohou být dějiny každodennosti či dějiny národnostních menšin. Následně i díky nim mohou žáci poznat dobu, o které vypráví, mnohem šířeji a plnohodnotněji, jak si ukážeme níže. Cvičení v HistoryLabu jsou digitální a dostupná online, je tedy velmi snadné je zakomponovat do online vzdělávacích programů v případě zájmu ze strany školy v dobách distanční výuky. V neposlední řadě nám záleží na tom, aby vzdělávací

programy „šly s dobou“ a reflektovaly trendy v oblasti transformace výuky dějepisu.

Proto tedy připravované vzdělávací programy k expozici 20. století kombinují komentovanou prohlídku, badatelskou práci s cvičením v HistoryLabu a případně i diskuzi v edukační místnosti.

Výběr pramenů pro tento typ edukace

Jakožto instituce s přibližně dvaceti miliony sbírkových předmětů také věříme, že muzejní sbírky by měly být podstatou muzejní edukace.¹⁹ V prostředí muzejní expozice mohou jako prameny během vzdělávacích programů s prvky badatelské výuky sloužit vystavené exponáty, a to jak dokumenty, umělecká díla, tak ale i například předměty prezentující každodennost z daného období.

Expozice „Dějiny 20. století“ nahlíží na historický vývoj z několika úhlů. Nabízí pohled politických dějin, ale i dějin každodennosti, pracuje s kategorií prostoru, který člení na soukromý, veřejný a poloveřejný. Autoři expozice kladou důraz na propojení politických událostí s dějinami každodennosti, kdy se skrze expozici snaží zdůraznit prolnutí soukromého a veřejného prostoru. V rámci katalogu k výstavě vybírají 53 „top exponátů“, jejichž kontext přibližují podrobněji, uvádějí, že vypráví jejich příběhy, se kterými jsou často spojeny osudy lidí, kteří je vyrobili nebo užívali, a zároveň se snaží poskytnout jejich prostřednictvím pestrý vhled do složitých dějin minulého století.²⁰ Z didaktického hlediska se jeví jako první překážka při tvorbě edukačního programu výběr předmětů, na které se zaměřit. Expozice jich nabízí přes 900 a našim úkolem bylo vybrat ty se vzdělávacím potenciálem.

Prameny vybírané do digitální dílny HistoryLab procházejí důkladným výběrem v širším autorském týmu. Vhodnost dokumentů je posuzována z hlediska historického, didaktického i mediálního a výběrem procházejí jen ty prameny, které splňují náročná kritéria: týkají

14 Badatelské lekce ke stažení na webových stránkách Muzea Říčany. Dostupné z <https://muzeumricany.cz/pro-ucitele/ucime-venku-2/badatelske-lekce-ke-stazeni/> [cit. 8. 12. 2022].

15 Webinář Obrazy dějin každodennosti. Dostupné z <https://www.upm.cz/obrazy-dejin-kazdodennosti-webinar/> [cit. 8. 12. 2022].

16 HistoryLab.cz — Digitální aplikace pro práci s historickými prameny. Dostupné z <https://historylab.cz/> [cit. 8. 12. 2022].

17 Ten je podpořen Technologickou agenturou ČR.

18 ČINÁTL, Kamil, NAJBERT, Jaroslav a RIPKA, Vojtěch. Historická gramotnost v aplikaci HistoryLab: realistický přístup k osvojování didaktické teorie dějepisu. *Historie – Otázky – Problémy*, 2021, 2, s. 50–70. Dostupné z https://historieotazkyproblemy.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/11/2021/12/Kamil_Cinatl_-_Jaroslav_Najbert_-_Vojtech_Ripka_50-70.pdf [cit. 2. 12. 2022].

19 ŠOBÁŇOVÁ, Petra. Muzejní edukace. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 45.

20 KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan a POHUNEK, Jan (ed.). *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021, s. 11.

21 NAJBERT, Jaroslav (ed.). *Promýšlet dějepis v 21. století. Digitální aplikace pro práci s prameny HistoryLab.cz*. Praha 2017, s. 89/90. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/323129672_Promyslet_dejepis_v_21_stoleti_Digitalni_aplikace_pro_praci_s_prameny_HistoryLabcz [cit. 27. 10. 2022].

22 KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan, POHUNEK, Jan (ed.). *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021, s. 22/23.

Obr. 1. Náhled do aplikace HistoryLab, cvičení K čemu sloužila poukázka?



se historicky významného tématu, jsou vhodné pro přenos do školního prostředí a nabízejí dostatek podnětů pro analytickou práci.²¹ Z tohoto důvodu jsme se prozatím rozhodli vynechat předměty, které jsou v expozici významné především pro osobní příběh či spojitost s důležitou historickou osobností (může se jednat například o sportovní oblek prezidenta Tomáše Garriguea Masaryka²² apod., viz citovaný katalog).

V této fázi jsme pro didaktické zpracování formou HistoryLabu zvolili šest exponátů: socha *Raněný* od Jana Štursy, poukázka na odběr potravin z roku 1931 (obr. 1), model sousoší Stalina na Letné, cikánská legitimace, žádost o devizový příslib a hračky (mončičák, igráček, céčka). Vybrané exponáty mají reprezentovat všechny z periodických celků expozice (1918–1945, 1945–1968, 1968–2004). Současně musí mít předměty didaktický potenciál vhodný pro badatelskou výuku – musí mít silnou výpovědní hodnotu, musí být k dispozici dostatek doplňujících pramenů či textů, které žákům pomohou zodpovědět úvodní badatelskou otázku. Porovnáme-li náš výběr s výběrem předmětů z katalogu, shodujeme se pouze ve dvou případech – socha *Raněný* od Jana Štursy²³ a hračky²⁴ (céčka). Přikláníme se tedy k tezi Petry Šobáňové, že i ty sbírkové předměty, které nemají tak zásadní kulturní hodnotu jako jiné, mohou mít do velké míry edukační potenciál.²⁵

Jako příklad můžeme uvést poukázku na odběr potravin. K němu je již hotové cvičení v aplikaci HistoryLab, v současné době v testovacím režimu, a toto cvičení se následně stane součástí celého edukačního programu. Předmět jsme po diskusích s kolegy z ÚSTR zvolili z následujících důvodů: vztahuje se širšímu tematickému celku, který je součástí výuky dějepisu, k velké hospodářské krizi z 30. let, nabízí řadu podnětů pro analytickou práci, když je žákům představen v kontextu dalších pramenů (v našem případě je to informativní vyhláška Okresního úřadu v Plzni z 25. července 1930 a ceny základních potravin v roce 1930 ze *Statistické příručky republiky Československé IV*, Praha, 1932). Výběr předmětu rovněž odpovídá záměrům autorů expozice,²⁶ kteří se snaží nabídnout pozorování epochy z více úhlů pohledu, v rámci historického myšlení pak dává podnět k nazírání dobových perspektiv.

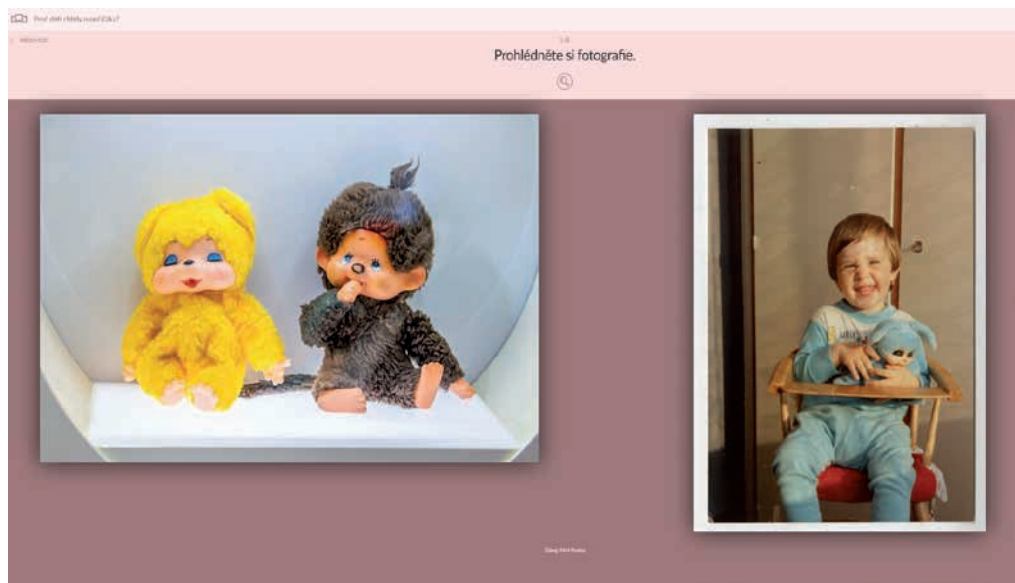
Současně nám tato forma výběru dovoluje zaměřit se na témata, kterým je v rámci expozice věnováno méně pozornosti, ale považujeme je za vhodná pro výuku – příkladem mohou být dějiny menšin a cvičení věnující se romským dějinám. Jeho výchozím pramenem je cikánské legitimace. Jedná se o cvičení, která jsou obsahově velmi náročná a přesahují rámec expozice či školní výuky. Z tohoto důvodu jsme na jednotlivých cvičeních spolupracovali s odborníky na dané téma či didaktiku z ÚSTR, FF UK a ABS.

²³ *Ibidem*, s. 16–17.

²⁴ *Ibidem*, s. 100.

²⁵ ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní edukace. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 103.*

²⁶ KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan a POHUNĚK, Jan (ed.). *Dějiny 20. století. Praha: Národní muzeum, 2021, s. 11.*



Obr. 2. Náhled do aplikace HistoryLab, cvičení Proč děti chtěly mončičáka?

Cvičení vznikající ve spolupráci s Národním muzeem jsou většinou založena na souboru několika pramenů, které postupně vytvářejí vhodnou poznávací situaci. Jednotlivé prameny na sebe navazují, ukazují historickou událost či proces z více perspektiv a podněcují otázky.

Badatelsky orientovaná výuka v expozici „Dějiny 20. století“

Lektorované programy v rámci expozice „Dějiny 20. století“ zaměřujeme na skupiny počínaje mateřskou školkou. Principy badatelské výuky se snažíme využívat již od programů pro 1. stupeň základní školy. Abychom téma učinili atraktivnější pro cílovou skupinu, rozhodli jsme se jako výchozí pramen zvolit hračky (obr. 2), tedy exponáty ze sbírek Národního muzea. Cvičení momentálně vznikají ve spolupráci s Mgr. Pavlou Sýkorovou z ÚSTR. Ačkoliv je expozice pro mladší návštěvníky z důvodu nutných vstupních znalostí dějin špatně čitelná, vycházíme z předpokladu, že potenciál těchto cvičení spočívá v jejím zpřístupnění. Současně cvičení, potažmo celý program na ně navázaný, integruje prvky badatelské výuky i u této cílové skupiny. Jedná se o tři cvičení, která budou žáci řešit současně rozdělení do skupin. V první fázi cvičení žáci popisují zdroj, tedy si důkladně prohlíží daný exponát a vytvářejí vlastní hypotézy o funkci daných hraček. Následně porovnávají a třídí zdroje a svou hypotézu upravují na základě krátkých encyklopedických textů a posléze na základě zaznamenaných vzpomínek. Ve zjednodušené formě tak žáci za pomoci otázek

a dalších pramenů sledují badatelský postup a v rámci historického myšlení pracují s konceptem dobových perspektiv. Po diskusi nad jednotlivými cvičeními budou mít rovněž možnost hračky vyzkoušet. Tento vzdělávací program je teprve v přípravné fázi a na možnosti využívání badatelsky orientované výuky pro žáky prvního stupně se zaměříme detailněji v budoucnu.

Dalším z předmětů, které jsme zvolili jako výchozí pramen pro cvičení v aplikaci HistoryLab, je žádost o devizový příslib. V současné době ještě cvičení není naprogramované, nicméně jsme vytvořili program, který z diskusí o jeho badatelském zpracování vychází, a některé využívané prameny by se v aplikaci měly v budoucnu objevit. Tento postup pro nás představuje způsob, jak získat prvotní zpětnou vazbu od žáků a učitelů a jak badatelskou výuku v rámci expozice uchopit.

Program jsme připravili ve spolupráci s ÚSTR, s Mgr. Beátou Hrenyovou z Archivu bezpečnostních složek a Archivem České národní banky.

Program zaštiťuje téma každodennosti v období normalizace. Je uveden výchozí otázkou „K čemu sloužil devizový příslib?“. Jeho první část se odehrává v prostorech expozice. Nejprve jsou žáci seznámeni s její koncepcí, tematickým a chronologickým členěním a vybranými exponáty.²⁷

Následně jsou žáci blíže seznámeni s částí věnující se období normalizace. Na krátkou diskusi s žáky o charakteristice daného období navazuje samostatná práce žáků, jejichž úkolem je najít v daném

²⁷ Tato část ve formě spíše komentované prohlídky má za cíl jednak seznámit žáky s prostorem expozice a současně splnit očekávání školních skupin, které jsou často v muzeu či nových expozicích poprvé v životě.

úseku expozice předměty s vazbou na cestování (úkol „Najdi předmět, který... je suvenýr z cesty, sloužil k přepravě, si lidé mohli sbalit na cestu, sloužil jako zavazadlo, jakkoliv souvisí s cestováním, sloužil jako doklad pro vycestování“). Prostřednictvím tohoto úkolu se žáci sami blíže seznámí s expozicí, a to i s jejími částmi, které jsou větší skupině hůře přístupné. Definované předměty žáci obvykle bez potíží naleznou, obvykle se jedná o turistické vybavení, zavazadla ze sekce soukromého prostoru či cestovní doklady. Následně si nalezené předměty vzájemně představují a společně s lektorem o nich krátce diskutují. Část programu odehrávajícího se v expozici končí u vitríny se suvenýry z cest a žádostí o devizový příslib a výjezdni doložkou. Poslední dva zmíněné předměty žáci obvykle neznají, a proto tato část slouží jako impuls pro badatelskou část, která se následně odehrává v edukačních prostorách muzea.

Zde žáci pracují se souborem pramenů, které mají ve fyzické formě k dispozici. Jednotlivé kroky jsou uvedeny otázkami a úkoly, které lektor postupně promítá formou prezentace. Prvním úkolem je analýza výchozího pramene – žádosti o devizový příslib.²⁸ Úkolem žáků je najít v dokumentu následující informace: vydávající instituce, cíl cesty, finanční obnos, zaměstnavatel, zaměstnání, platnost a účel cesty. Následně žáci vytváří hypotézu, k čemu mohl dokument sloužit. Za moderace lektora pak diskutují souvislost vydávající instituce (banky) s účelem dokumentu (cestování).

V dalším kroku žáci pracují s dalšími cestovními dokumenty: pasem²⁹, výjezdni doložkou³⁰ a pozváním³¹. Přiřazují názvy ke kopiím dokumentů a následně s lektorem diskutují o tom, k čemu jednotlivé dokumenty sloužily, v jakém pořadí bylo nutné je obstarat a zda mohla být žádost o devizový příslib nahrazena (v našem případě pozváním od příbuzného).

Za pomoci dalšího pramene je téma cestování zproblematizováno. Žáci mají k dispozici dopis,³² který byl přiložen k žádosti o devizový příslib, ve kterém si žadatel(ka) stěžuje na poměry ve Strakoncích, kdy

podle jeho (jejích) slov někteří jezdí do zahraničí každý rok, ale on(a) nedostal(a) devizový příslib ještě nikdy a rád(a) by vyjel(a) kvůli synovi trpícím astmatem. Úkolem žáků zde je odhalit důvody, které žadatel v dopisu uvádí, aby devizový příslib získal. V následné diskusi pak lektor s žáky diskutuje o rozporu mezi formálními a neformálními postupy pro získání devizového příslibu.

V následujícím kroku téma opět problematizujeme, tentokrát úryvkem z *Rudého práva* s Názvem *Deviz mnohem méně než zájmu*.³³ který uvádí oficiální zdůvodnění omezených devizových prostředků (omezené možnosti banky). Úkolem žáků je na základě článku určit podíl zamítnutých žádostí o vycestování do kapitalistických států (9/10).

Posléze žáci debatují nad tím, co hrálo v období normalizace roli při vycestování: cestovní pas, devizový příslib, spravedlivý přístup, svoboda cestování, cestování do nesocialistických států či cizí měny. Diskutují o tom, za jakých podmínek bylo vycestování možné, svoje tvrzení podkládají příklady z analyzovaných pramenů. Závěrem programu žáci upravují svoji původní hypotézu o tom, k čemu devizový příslib sloužil. V rámci tohoto programu si žáci osvojují badatelské dovednosti, jako jsou popis zdroje a vysvětlení významu, porovnávání zdrojů a ověřování hypotézy. I zde pracujeme s konceptem dobových perspektiv.

Závěr

Vzhledem k tomu, že expozice „Dějiny 20. století“ je stálou expozicí, která bude v Národním muzeu dlouhodobě, má vzdělávání návštěvníků z řad základních a středních škol v ní prostor pro neustálý rozvoj a dalo by se říci, že je teprve v zárodku. To platí i pro aplikaci badatelsky orientované výuky do naší muzejní edukace. Již nyní je však jisté, že tento zvolený směr edukační strategie má nezměrný potenciál. Díky badatelsky orientované výuce a její integraci do muzejní edukace nabízíme školním návštěvám, a to i prvního stupně ZŠ, možnost poznávání

28 Archiv ČNB. Fond Státní banka československá, pobočka České Budějovice, karton 168, i.č. 1. Pro edukační účely jsme nevyužili prázdní formulář ze sbírek Národního muzea, nýbrž vyplněný z archivu ČNB, za účelem lepší analýzy pramene.

29 Archiv bezpečnostních složek. Fond Hlavní správa rozvědky SNB. MTH 21143 I. S k reg. č. 11872/352-II I. S, cestovní pas Zory Keslerové.

30 Archiv bezpečnostních složek. Kartotéka k fondu Správa pasů a víz. Keslerová Zora, nar. 11. 8. 1950 – Výjezdni doložka.

31 Archiv bezpečnostních složek. Fond Hlavní správa rozvědky SNB. Materiál trvalé hodnoty 21011 I. S k registračnímu číslu 10081/391A I. S.

32 Archiv ČNB. Fond Státní banka československá, pobočka České Budějovice, karton 168, i.č. 1.

33 *Rudé právo*, 7. 10. 1968.

minulosti a práci s vystavenými předměty na další úrovni. Máme možnost rozvíjet jejich badatelskou gramotnost, seznámit je s jednotlivými exponáty hlouběji a novou cestou, představit jim i opomíjená témata a nalákat je k další návštěvě muzea na další tematicky úzce zaměřené vzdělávací programy. Je ovšem třeba dlouhodobý proces příprav edukačních programů, obzvláště výběr pro tuto metodu vhodných exponátů a získávání komparačních pramenů. V neposlední řadě je třeba i většího úsilí ze strany lektorů provázejících tyto vzdělávací programy.

Použitá literatura

ČINÁTL, Kamil, NAJBERT, Jaroslav a RIPKA, Vojtěch. Historická gramotnost v aplikaci HistoryLab: realistický přístup k osvojování didaktické teorie dějepisu. *Historie – Otázky – Problémy*, 2021, 2, s. 50–70. Dostupné z https://historieotazkyproblemy.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/11/2021/12/Kamil_Cinatl_-_Jaroslav_Najbert_-_Vojtech-Ripka_50-70.pdf [cit. 2. 12. 2022].

KAVKA, Tomáš, LOMÍČEK, Jan a POHUNEK, Jan (ed.). *Dějiny 20. století*. Praha: Národní muzeum, 2021.

HILTON, Kenneth. *Document-Based Assesment for U. S. History*. 2nd edition. Portland (Maine): Wlach Publishing, 2006, s. V.

LABISCHOVÁ, Denisa. Badatelsky orientovaná výuka: základní paradigma pro tvorbu moderní učebnice dějepisu. *Sborník prací Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity: řada společenských věd*, 2014, roč. 28, č. 2, s. 110–127.

LABISCHOVÁ, Denisa. Historický pramen a badatelsky orientované učení v německých učebnicích dějepisu. *HISTORICA Revue pro historii a příbuzné vědy*, 2015, č.

2, s. 197. Dostupné z https://dokumenty.osu.cz/ff/journals/historica/2015-2/5_Labischova.pdf [cit. 8. 12. 2022].

NAJBERT, Jaroslav (ed.). *Promýšlet dějepis v 21. století. Digitální aplikace pro práci s prameny* HistoryLab.cz. Praha, 2017. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/323129672_Promyslet_dejepis_v_21_stoleti_Digitalni_aplikace_pro_praci_s_prameny_HistoryLabcz [cit. 27. 10. 2022].

SEIXAS, Peter a MORTON, Tom: *The big six historical thinking concepts*, Toronto: Nelson Education, 2013.

ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Muzejní edukace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

Internetové zdroje

Nakladatelství FRAUS, *Historická gramotnost – cíl historického vzdělávání pro 21. století*. Dostupné z https://www.modernivzdelavani.cz/wp-content/uploads/2022/03/Historicka_gramotnost.pdf [cit. 27. 10. 2022].

Badatelské lekce ke stažení na webových stránkách Muzea Říčany. Dostupné z <https://muzeumricany.cz/pro-ucitele/ucime-venku-2/badatelske-lekce-ke-stazeni/> [cit. 8. 12. 2022].

HistoryLab.cz – Digitální aplikace pro práci s historickými prameny. Dostupné z <https://historylab.cz/> [cit. 8. 12. 2022].

Webinář *Obrazy dějin každodennosti*. Dostupné z <https://www.upm.cz/obrazy-dejin-kazdodennosti-webinar/> [cit. 8. 12. 2022].

Archivní zdroje

Archiv České národní banky.
Archiv bezpečnostních složek.

„Zapojíte se do diskuze?“ Uvažování o muzeích na stránkách českých muzejních periodik (1989–2021)

Michal Kurz

“Will you join the discussion?” Thinking about museums on the pages of Czech museum periodicals (1989–2021)

Abstract: The analysis based on the leading Czech museum periodicals from 1989–2021 explores the understanding of the phenomenon of the museum. The conclusions show the lack of advanced discussion about the museum’s role during this period. Most museum workers are only concerned with practical problems; they are unwilling to reflect on their work critically, and their idea of the museum is based primarily on physical collections. There is an evident distance between the narrow circle of active theorists in the academic environment and the reserved majority of curators and conservators in the regional museums. This majority does not participate in public discussions, and because of that, its opinions and arguments are more implicit in the analyzed texts. Many published articles are concerned with the history of concrete museum collections, buildings, and significant personalities. The authors frequently underlined the long and rich tradition of Czech museums. However, their perspective lacks a necessary reflective examination (i. e. the museum as an institution and a building with a long history but without a precisely defined position in contemporary society). Review of new exhibitions is a long-neglected genre, often replaced with abstracts or notices. During the last few years, the situation has been improving due to some impulses of new museology and educational turn (i. e. the museum as a responsive and accessible institution to the local community).

Keywords: Museum, discussion, museology, review, scientific periodicals, collection, public

1 Muzea jako místa dialogu a vzájemného respektu, která skrze interdisciplinární aktivity podněcují ke komplexnímu porozumění vztahu mezi minulostí a dneškem, tematizoval např. již BEUYS, Joseph. *Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz*. In: KURNITZKY, Horst (ed.). *Notizbuch 3. Kunst – Gesellschaft – Museum*. Berlin: Medusa, 1980, s. 47–74.

PhDr. Michal Kurz
Masarykův ústav
a Archiv AV ČR
kurz@mua.cas.cz

Muzea lze oprávněně pokládat za nepostradatelné instituce v české kulturně vzdělávací síti, které mohou a mají otevírat prostor k dialogu o vzájemně provázaných otázkách minulosti a současnosti.¹ Žádoucím předpokladem k efektivnímu naplňování této role je schopnost reflexivně nahlížet vlastní činnost. Východiskem dílčího výzkumu, jehož závěry shrnuje následující stať, je tázání po způsobech, jimiž se v českém prostředí po roce 1989 utvářela představa o podstatě a smyslu muzea, a to ze strany samotných muzejních pracovníků.

Pro získání možných odpovědí byl využit korpus jednotlivých ročníků odborných periodik, která se problematice muzeí v polistopadovém období cíleně a soustavně věnovala a která z hlediska dosahu lze pokládat za reprezentativní oborové platformy. Jde o tituly *Věstník Asociace muzeí a galerií ČR (1991–2000 Věstník Asociace českých, moravských a slezských muzeí a galerií)*, *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce (1963–1990 Muzejní a vlastivědná práce, 1991–2007 Muzejní a vlastivědná práce – Časopis Společnosti přátel starožitností)*, *Museologica Brunensia (vyd. od 2012)*

a *Acta historica et museologica Universitatis Silesianae Opaviensis* (1994–2007); namátkově též periodika některých regionálních muzeí. Žánrově i rozsahem různorodé texty obsažené v tomto vzorku umožnily nikoli vyčerpávající, přesto v základních rysech podnětnou sondu, z níž vyzdvihnou klíčové aspekty.²

Historikovi soudobých dějin poskytují výsledek analýzy zčásti snad tušený, přesto v řadě ohledů překvapivý obraz. Zamýšlené pátrání po tématech, kolem nichž se soustřeďovala dobová muzejnická diskuze, ztratilo během chronologické četby jednotlivých ročníků rychle svou přímočarost. Stránky většiny periodik totiž nabídly procházku poměrně poklidnou a (zdánlivě?) konsenzuální krajinou, v níž jakoukoli soustavnější diskuzi jednoduše nebylo možné zachytit. Identifikace a třídění jednotlivých názorových hledisek tak probíhaly spíše formou stopování a dedukce v jednotlivých zprávách, poznámkách a paralelně jdoucích monolozích. Takto rekonstruované „uvažování o muzeích“ a z něj vyplývající otázky strukturuji do pěti rámcových pojmů: tradice, teorie, praxe, sbírka a veřejnost.

Tradice

Průběžně a opakovaně zdůrazňovaným motivem, na němž česká muzea do značné míry zakládají svou oborovou identitu a hrdost, je dlouhá historická tradice jejich fungování.³ Zásadní část statí ve sledovaných časopisech i dalších regionálních muzejních periodikách tvoří články a životopisné medailony, často vznikající u příležitosti různých výročí, v nichž je muzeum tematizováno primárně jako instituce (a zpravidla též budova) s bohatou minulostí.⁴

Právě mapování historie vlastních expozic, sbírek, budov a s nimi spojených významných osobností (zakladatelů, ředitelů, kustodů, mecenášů) představuje u většiny muzeí alespoň částečnou a nepřímou formu reflexe sebe sama a pozice v místním společenství. Obsah těchto textů se nicméně zpravidla omezuje na prostý, byť faktograficky cenný popis bez širší

kontextualizace, v některých případech navíc nereflektovaně přebírá jazyk excerptovaných pramenů či starší literatury (např. lehce archaizující oslavný tón v životopisech „zasloužilých vlastenců“ 19. století). Interpretačně vydatnější studie jdoucí nad rámec konstatování shromážděných faktů jsou ve zřetelné menšině. Specifickou pozici zaujímá vzhledem k soustavněji rozvíjené teoretické reflexi dějin oboru časopis *Museologica Brunensia*.⁵ Pojmy tradice a kontinuity tak sice zůstávají dlouhodobou součástí institucionální paměti, jsou posilovány místně zakotvenými historiografickými sondami a pravidelně uváděny v bilančních rozhovorech či jubilejních úvodnících. Na základě analyzovaných textů lze však jen obtížně rozhodnout, nakolik jsou oba pojmy zároveň podrobovány také sebereflexivnímu zkoumání - součástí tradice českých muzeí tvoří v historické perspektivě nejen vlastnictví, emancipace a pokrok, ale i nacionalismus, exkluze či politický boj. Hlubší promyšlení tohoto ambivalentního dědictví může pomoci při hledání argumentů potřebných k odůvodnění a (re)definici úlohy muzea v dnešní společnosti.⁶

Teorie

Pojmem, který vytváří zřetelné dělicí linie nejen napříč sledovanými periodiky, ale také samotnou muzejní komunitou, je teorie. Ve vzájemném vztahu mezi muzejnictvím a muzeologií přetrvávají zásadní a dodnes zjevně nepřekonané antipatie. Chronologický sled analyzovaných textů dokládá jak trvanlivost problému, tak i minimální posuny názorových pozic v čase. Tyto pozice lze zjednodušeně zarámovat otázkou, zda jsou k funkční sebedefinici a sebereflexi muzea zapotřebí koncepty a pojmy vycházející ze specifického oboru, tj. muzeologie, anebo zda se muzeum opírá především o precizní zvládnutí praktických otázek.

V rozdílných odpovědích se profilují dvě výrazné, i když vzájemně ne zcela neprostupné skupiny: okruh publikačně činných jednotlivců, zpravidla s vazbou na akademické prostředí, jež zůstává až

2 Stranou zůstala většina tematických konferenčních sborníků, na něž některé články v uvedených periodikách odkazují (např. Muzeum a změna). Srv. např. ŠEBEK, František et al. *Regionální muzea v době reformy veřejné správy v ČR*. Praha: Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií, 2000; *Muzealizace v soudobé společnosti a poslání muzeologie*. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, 2008.

3 *Jediné ucelené zpracování této problematiky paradoxně dodnes představuje příručka poprvé vydaná roku 1979*. ŠPĚT, Jiří. *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

4 Např. *České muzejnictví na konci 20. století*. *Věstník Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií (dále Věstník AČMMG)*, 1999, roč. 9, č. 2–3, s. 9–10; FRÝDA, František. *120 let Západočeského muzea v Plzni (1878–1998)*. *Muzejní a vlastivědná práce – Časopis Společnosti přátel starožitností (dále MVP – ČSPS)*, 1999, roč. 37, č. 1, s. 42–44; SKRUŽNÝ, Ludvík. *Dvě výročí spjatá s Městským muzeem v Čelákovících*. *MVP – ČSPS*, 2002, roč. 41, č. 3, s. 165–170; ŠTURSOVÁ, Květoslava. *Jubileum Tyršova muzea tělesné výchovy a sportu v Praze*. *MVP – ČSPS*, 2003, roč. 42, č. 4, s. 244–248.

5 RUTAR, Václav. *Geneze pojmů, muzeálie, muzealita a muzealizace na stránkách Muzeologických sešitů v letech 1969–1986*. *Museologica Brunensia*, 2012, roč. 1, č. 1, s. 6–13; MRÁZOVÁ, Lenka a JAGOŠOVÁ, Lucie. *Obsahové proměny kurikula brněnské muzeologie v letech 1964–2014*. *Museologica Brunensia*, 2014, roč. 3, č. 5, s. 28–42; *Museologica Brunensia*, 2016, roč. 5, č. 2 (monotematické číslo věnované dílu Z. Z. Stránského).

6 *Příklad funkčního propojení historiografické sondy s kritickou reflexí nabízí ŠOPÁK, Pavel*. *Proměny stálé expozice Slezského zemského muzea*

v Opavě: výzva pro současnost. *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 2012, roč. 5, s. 213–230. Srv. též studie v monotematickém čísle *Museologica Brunensia*, 2020, roč. 9, č. 1 (kontextualizace domácího muzejnictví jako sociálního a kulturotvorného prvku na vybraných historických tématech).

7 Setkání muzejních pracovníků k Mezinárodnímu dni muzeí. *Věstník AČMMG*, 1992, roč. 2, č. 5, s. 8.

8 CHOVANČÍKOVÁ, Irena. *Muzejníci a muzeologové, muzea a muzeologie. Věstník Asociace muzeí a galerií České republiky (dále Věstník AMG)*, 2001, roč. 11, č. 3, s. 15.

9 Úvodní slovo prvního čísla sepsal její klíčový aktér STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Bylo tomu čtyřicet let...* *Museologica Brunensia*, 2008, roč. 1, č. 1, s. 5.

10 Deklarovaným záměrem redakce bylo vytvořit z dosavadního univerzitního sborníku nový odborný historický časopis. KNAPIK, Jiří. *Editorial. Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 2008, roč. 1, s. 11–12. Články s muzejní tematikou se v něm následně omezily na zpracovávání historie jednotlivých muzeí, teoretické stati s minimálními výjimkami mizí.

11 LUKEŠ, Michal. *Vážení čtenáři. MVP – ČSPS*, 2007, roč. 45, č. 3–4, s. 129.

12 Poukazem na setrvalý nedostatek aktivních autorů polemizoval v roce 2004 Jiří Žalman s návrhem Zbyňka Z. Stránského na založení nového odborného periodika.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Což takhle dát si muzeologický sborník?* *Věstník AMG*, 2003, roč. 13, č. 4, s. 7–8; ŽALMAN, Jiří. *Ad: Což takhle dát si muzeologický sborník?* *Věstník AMG*, 2004, roč. 14, č. 5, s. 11.

13 Asociace vznikla roku 1990 jako dobrovolná nezisková organizace se záměrem sdružovat instituce a osoby v oblasti muzejnictví a posílit jejich pozici ve veřejném prostoru. První dva ročníky byly vydány jen pro vnitřní potřebu, následně vzrostla ambice učinit

do prvního desetiletí po roce 2000 početně silně omezen, a zřetelně zdrženlivější dominantní většina vycházející z personálního zázemí samotných muzeí. Je přitom signifikantní, že na úrovni publikovaných textů lze v násobně větší míře sledovat argumentaci zastánců muzeologie, zatímco explicitně zformulované protiargumenty chybějí a spíše probleskují mezi řádky či v reflexi protistrany.

Již v roce 1992 situaci na domácí scéně kriticky vymezil Jiří Žalman: „Muzeologie má své nadšené přívržence (těch není u nás mnoho) a své urputné odpůrce, ale nejvíc je těch, kteří proti muzeologii nic nemají, ale nepokládají ji za hodnou přílišné pozornosti [...] mezi přívrženci se vyskytují, mezi jejími odpůrci zcela převládají a mezi těmi ostatními je dost těch, kteří o muzeologii nevědí téměř, nebo zcela nic.“⁷ O necelých deset let později formulovala Irena Chovančíková obdobně zaměřenou charakteristiku ještě striktněji: „Existující vzájemný despekt je u oborů, které by se vzájemně měly podporovat a obohacovat, v zemi s dlouhou a bohatou tradicí muzejnictví i muzeologie, těžko pochopitelný. Muzejníci z velké části chápou muzeologii jako něco zcela nepotřebného, jako samoučelnou teorii k ničemu. Muzeologové jim chápání muzeologie jako potřebné vědy nijak neusnadňují, a to nejen planými projevy na odborných seminářích a konferencích, přijdou-li tam vůbec.“⁸

Žánr teoreticky založených studií, často reflektujících mezinárodní kontext, reprezentují od svého založení brněnská univerzitní *Museologica*, s vědomou návazností na odkaz zdejší muzeologické školy založené v roce 1963,⁹ a rovněž opavská *Acta*, vydávaná Ústavem historie a muzeologie Slezské univerzity až do jeho reorganizace (2008), kdy je nahradil nový časopis s dominantně historiografickou orientací.¹⁰ Specifickou pozici zaujímá Národní muzeum, které vedle tradičního vlastního *Časopisu* (od roku 1827) vydává rovněž časopis *Muzeum: muzejní a vlastivědná práce*. Z něj však texty „se zaměřením na muzejní teorii a praxi“ v důsledku obsahové změny počátkem 90. let zmizely a znovu se začaly objevovat teprve po koncepční

proměně roku 2008.¹¹ Téměř vůbec není naopak podobný typ textů zastoupen v periodikách jednotlivých muzeí, která dlouhodobě fungují jako publikační platformy pro historicko-vlastivědné, popř. přírodovědné studie a materiálie daného města či (mikro)regionu.¹² Obě pomyslné linie – „akademická“ a „regionální“ – se rozvíjejí paralelně, ale bez podstatnějších průniků.

Tato skutečnost se nejnázorněji promítá v obsahové skladbě *Věstníku Asociace muzeí a galerií*.¹³ Přestože rozsah časopisu dlouho neumožňoval publikaci obsáhlejších studií, redakce sdílela ambici nabídnout vedle zpravodajského servisu rovněž prostor pro výměnu názorů a reflexi aktuálních oborových trendů alespoň ve formě úvah a glos. Dlouhodobým problémem, který členové redakční rady opakovaně zmiňovali v úvodnicích a komentářích, se však ukázala zásadní neochota komunity k diskuzi. „Občas se nějaký ten diskusní příspěvek objeví. Je ale skutečně diskusním příspěvkem, pokud na něj nikdo nereaguje?“, povzdechla si v roce 2001 Dagmar Fialová.¹⁴ Obdobnou situaci ostatně konstatoval o rok později i ředitel Národního muzea Milan Stloukal na adresu *Muzejní a vlastivědné práce*: „Občas se vytýká, že časopis nepřináší velké teoretické příspěvky z oboru muzejnictví. Problém však je v tom, že se je přes veškerou snahu a výzvy ostatním muzeím nedaří sehnat.“¹⁵ Publikované úvahy a názory zůstávaly až na velmi řídké výjimky izolovány a během let se omezily na nevelký počet autorů, v případě *Věstníku* vesměs spjatých s redakčním kruhem.

Nejsoustavněji vstupoval na toto pole spoluzakladatel Asociace a dlouholetý činovník ministerstva kultury Jiří Žalman, který své příspěvky a glosy zpětně charakterizoval jako „muzejní publicistiku“.¹⁶ Právě Žalmanovy texty zaujímají v celém časopise až příliš dichotomicky vyhraňovaném náhledu na pojmy teorie a praxe vědomě „usmiřovací“ pozici. Jejich autor na jedné straně akceptoval Zbyňka Z. Stránského, Josefa Beneše a další ústřední autority muzeologie a soustavně apeloval na nezbytnost teoretické reflexe muzejnické práce.

Zároveň však se zkušeností z praxe „otcům zakladatelům“ lehce vyčítal přílišnou akademičnost vzdálenou od každodenních problémů a žádal zjednodušení používaného pojmosloví. V publikovaných komentářích se vedle nemnoha dalších autorů pokusil naznačit i možné příčiny přetrvávajícího nezájmu a nechuti většiny muzejníků zabývat se teoretickými a metodologickými otázkami vlastní činnosti.¹⁷ Na jejich pozadí identifikoval jednak důsledky hlubšího historického vývoje, během něhož byla regionální muzea zřizována a rozvíjena důsledně po vzoru pražského Národního muzea, tj. jako primárně vědecké a sbírkotvorné instituce vlastivědného charakteru (dodejme, že se zpravidla silným, dobově charakteristickým nacionálním akcentem). Tyto segmenty proto v činnosti muzejníků dlouhodobě dominovaly na úkor hlubší reflexe či problematizování vlastních aktivit či sofistikovanějších metod práce s veřejností.¹⁸

Také druhá možná rovina problému úzce souvisí s obecnějšími historickými procesy. Reálná i domnělá ideologizace před rokem 1989 zdiskreditovala v očích většiny muzejníků jakéhokoli abstraktnější „teoretizování“ coby bezúčelnou aktivitu, která uvažování o muzeu odvádí od žádoucí věcné nestrannosti a vědecké objektivit. Během první poloviny 90. let tato averze a snaha odbourat systém politizovaného a direktivního řízení přispěly k rozpadu dosavadní teoretické a metodické báze muzeí.¹⁹ Roku 1991 byl bez náhrady zrušen Ústřední muzeologický kabinet při Národním muzeu (zal. 1955), který zejména během 70. a 80. let získal v očích nemalé části odborné komunity pověst zbytečné instituce poplatné režimu.²⁰ Současně došlo na základě dohody mezi Národním muzeem a Společností přátel starožitností k těsnější redakční spolupráci na podobě časopisu *Muzejní a vlastivědná práce* a posunu jeho obsahu směrem k regionální vlastivědě, který přetrval až do roku 2007.²¹

Přestože tedy česká muzeologie v listopadu 1989 disponovala značně rozvinutým pojmoslovím, koncepcí a zázemím,

přední aktéři oboru nakonec rozhodující část energie během 90. let i dlouho po roce 2000 spotřebovávali na jejich opětovnou obhajobu, znovuvybudování vlastních komunikačních platforem a stabilizaci univerzitních muzeologických pracovišť.²² Opakované zdůrazňování muzeologie coby vědy, které lze zachytit zejména na stránkách *Věstníku* a *Muzea*, často s dovětkem, že o této skutečnosti „dnes již nikdo nemůže pochybovat“, by ostatně samo o sobě mohlo naznačovat přetrvávající nesamozřejmost oboru a potřebu přinejmenším implicitně se vymezit vůči (patrně) trvajícím námitkám a odmítání částí muzejní komunity.²³

Třetí rovina možných příčin lze na druhé straně hledat i v postoji zakládajících osobností české muzeologie, zejména Zbyňka Zbyslava Stránského (1926–2016) a Josefa Beneše (1917–2005), a jejich někdy až příliš kategorickým vyhraňování vůči „praktikům“ či „diletantům“. „Říká-li někdo dnes v diskusi, že muzejním pracovníkům dostačuje praxe, pak bychom ho měli politovat, protože zaspal vývoj a nic, opravdu zhora nic neví o tom, co to je muzeologie a jaké je její poslání,“ konstatoval např. Stránský v roce 1990 ve snaze podpořit nepostradatelnost teoretického ukotvení oboru.²⁴ Navzdory nezpochybnitelnému odbornému kreditu se těmto osobnostem ve statích, které po roce 1989 soustavně publikovaly v pražských a opavských časopisech, nepodařilo nalézt pro své teze dostatečně sdělný jazyk. U řady muzejníků pak mohly spíše prohloubit odrazující představu o příliš abstraktní a obecné teorii.²⁵

Úskalí Stránského aktivity lze nahlédnout i optikou širšího vývoje směřujícího k interdisciplinaritě a pluralitě metod, který odráží mj. v posledních letech celosvětově frekventovaný termín muzejní studia (museum studies). Je otázkou, zda Stránského intelektuálně plodná snaha ustavit a legitimizovat muzeologii, vytvořit jí specifický jazyk a rezervovat pro ni z hlediska vědeckého přístupu k muzejní problematice výlučné postavení, neuzavřela uvažování o muzeu do zbytečně těsných mantinelů na úkor styčných bodů s příbuznými

z časopisu společnou platformu domácího muzejnického provozu. Nejistá finanční situace se po celá 90. léta odrážela v nepravidelném počtu čísel a termínech jejich vydávání.

14 FIALOVÁ, Dagmar. Zapojiť se do diskuse?. *Věstník AMG*, 2001, roč. 11, č. 2, s. 1.

15 STOLUKAL, Milan. Národní muzeum v posledním desetiletí dvacátého století. *MVP – ČSPS*, 2002, roč. 40, č. 2, s. 81–92.

16 ŽALMAN, Jiří. Má hlava je muzeum, aneb Dupání lehkou nohou v muzeologii. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, 2004, s. 8.

17 ŽALMAN, Jiří. Po nedělním obědě do hypermarketu nebo do muzea?. *Věstník AČMMG*, 2000, roč. 10, č. 3, s. 13–15; TYŽ, Má smysl se ptát, zda má muzeologie smysl?. *Věstník AMG*, 2005, roč. 15, č. 1, s. 9–11.

18 K tomuto aspektu zčásti též DOLÁK, Jan. Nová muzeologie a ekomuzeologie. *Věstník AMG*, 2004, roč. 14, č. 1, s. 13–15.

19 ŽALMAN, Jiří. Potřebuje české muzejnictví muzeologii?. *MVP – ČSPS*, 1996, roč. 34, č. 4, s. 223–224; BENEŠ, Josef. Profesionální kvalifikace muzejníků. *Muzejní obzory – příloha Věstníku AČMMG*, 1997, roč. 7, č. 1–2, s. 7.

20 Negativní vzpomínky pamětníků reflektoval v úvaze o možnosti obnovení koordináčního centra domácí muzeologie ŽALMAN, Jiří. Neměl by být obnoven muzeologický kabinet?. *Věstník AČMMG*, 2000, roč. 10, č. 6, s. 8–11. První detailnější pohled na historii této instituce nabídl DOUŠA, Pavel. *Ústřední muzeologický kabinet (1955–1989)*. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce (dále Muzeum), 2011, roč. 49, č. 1, s. 4–14.

21 Dohodu lze v dobovém kontextu chápat jako gesto nápravy důsledků dřívějšího vývoje, v němž muzeologický kabinet direktivně převzal vydávání původního časopisu *Společnosti přátel starožitností (1963)*, který se pod novým názvem *Muzejní a vlastivědná práce* přeorientoval na dominantně muzeologická témata.

Na jaře 2007 byla spolupráce ukončena a oba časopisy odděleny.

22 STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Má muzeologie smysl?. *Věstník AMG*, 2004, roč. 14, č. 5, s. 12–14. J. Žalman charakterizoval devadesátá léta jako období „úniku od muzeologie“. ŽALMAN, Jiří. *Muzejnictví na prahu XXI. století*. MVP – ČSPS, roč. 37, č. 3, s. 174.

23 MACHÁČEK, Jiří. *Muzeologie a její role ve společnosti*. *Věstník AMG*, 2019, roč. 29, č. 1, s. 3; ŽALMAN, Jiří. *Je muzeologie věda? Aneb muzeologická pohádka o červené Karkulce*. *Věstník AMG*, 2008, roč. 18, č. 1, s. 14.

24 STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Víme co chceme? Příspěvek na diskusním fóru dne 11. 1. 1990 v Národním muzeu v Praze. MVP, 1990, roč. 28, č. 1, s. 7–11. Sr. BENEŠ, Josef. *Muzejník a muzeolog*. *Věstník AČMMG*, 1999, roč. 9, č. 5, s. 32.

25 ŽALMAN, Jiří. Má smysl se ptát, zda má muzeologie smysl?. *Věstník AMG*, 2005, roč. 15, č. 1, s. 9–11.

26 Stránským založenou teoretickou bázi nahlíží jako příliš úzkou pro aktuální promýšlení fenoménu muzea např. historik umění VANĚK, Martin. *Jak být dělníkem muzejního mikrokosmu*. *Artalk.cz* [online], 13. 12. 2017 [cit. 16. 10. 2022].

Dostupné z: <http://artalk.cz/2017/12/13/jak-byt-delnikem-muzejniho-mikrokosmu/>.

27 Setkání muzejních pracovníků k Mezinárodnímu dni muzeí. *Věstník AČMMG*, 1992, roč. 2, č. 5, s. 8.

28 FIALOVÁ, Dagmar. Zapojíte se do diskuse?. *Věstník AMG*, 2001, roč. 11, č. 2, s. 1–2.

29 Jednalo se o výše citovaný příspěvek I. Chovančikové. V zásadě jediná, rozsahem velmi skromná diskuze z let 2002–2003 je zmíněna níže (P. Kozák, Z. Gába).

30 DITERTOVÁ, Eva. *Editorial*. *Věstník AMG*, 2004, roč. 14, č. 1, s. 1; ŽALMAN, Jiří. *Promluví české muzejnictví?* *Ibidem*, s. 2. Sr. ještě o jedenáct let mladší politování nad chybějící polemikou: HUTNÍKOVÁ, Jana. *Věstník*

oblastmi (historie, paměťová studia, dějiny umění, sociologie, památková péče, interpretace kulturně historického dědictví).²⁶ Předpoklad, že podstatu procesů, které v muzeu probíhají, lze kompetentně nahlédnout pouze skrze specifické muzeologické pojmosloví, se nezdá být bezvýhradně platný. Není nakonec uvažování o muzeu tím funkčnější, čím důkladněji je zapojeno do sítě dalších oborů a sfér?

Praxe

Pojem praxe je velmi často uváděn v dichotomickém schématu s pojmem (nejen muzeologické) teorie. Pozornost věnovanou praktickým otázkám odráží na jedné straně nezbytné zprávy a informace o dění, na druhé straně orientace většiny článků v analyzovaném vzorku nikoli na samotný fenomén muzea, ale na problematiku jednotlivých aplikovaných disciplín (konzervace, restaurování, instalace), popř. marketingu, managementu ad. V 90. letech posílila převahu praxe nad teorií dynamická proměna postavení muzeí oproti situaci před rokem 1989, která vyvolávala (zčásti pochopitelný) důraz na „existenční“ otázky provozního a ekonomického rázu (klesající příspěvky na činnost, rekonstrukce stávajících budov a jejich vybavení). Z dlouhodobějšího hlediska lze však uvažovat o prohlubování rizika (slovy J. Žalmana) povyšování praktikismu na racionalitu.²⁷

Z převládající orientace na řešení každodenní agendy zároveň nepřímo vyplývá oslabení žánrů jako recenze, kritiky či polemiky, k nimž většina muzejnické obce patrně – ve světle výše řečeného – buď nevidí důvod, anebo na ně nenachází čas. V roce 2001 se redakce *Věstníku AMG* pokusila podnítit diskusi zavedením rubriky *Téma*, kam měly být podle deklarovaného záměru zařazeny vždy „alespoň dva kontroverzní názory na jeden z vyhlášených námětových okruhů“.²⁸ Již k prvnímu vyhlášenému tématu („Muzeologie: studium pro praxi nebo teorii“) ale do redakce dorazil pouze jediný příspěvek a snaha tak přinesla jen velmi krátkodobé oživení.²⁹ V roce 2004 zopakovali apel,

„aby české muzejnictví konečně promluvílo“, členové nové redakční rady: „názory, které nejsou zformulované, sdělené a diskutované či dokonce ověřené, nemají pro obor žádný smysl [...] pro rozvoj každého oboru a všech činností je důležité ‚naslouchat a mluvit‘ a ‚číst a psát‘. Zvláště to druhé se v muzejnictví ale příliš neděje.“³⁰ Účinek jejich slov však zůstal i tentokrát mizivý.

Dlouhodobá pasivita muzejníků, kterou zejména v úvodnicích *Věstníku AMG* opakovaně reflektovali členové redakce a výboru asociace, může odrážet jak jejich dominantní soustředění na praktické a provozní otázky, tak i nevyslovený, ale sdílený konsenzus ohledně představy muzea jako primárně sbírkotvorné instituce.

Sbírka

Sbírka představuje pro naprostou většinu domácích muzejníků přirozený, určující a nezpochybňovaný základ představy muzea jako takového. Důležitost tohoto pojmu pro identitu muzeí indikuje již terminologický posun v někdejší *Zákoně o muzeích a galeriích* z roku 1959, který byl v roce 2000 nahrazen *Zákonem o ochraně sbírek muzejní povahy*. Důraz kladený na materialitu sbírky tak zcela odpovídá dikci zákona: muzeum je chápáno jako instituce zabývající se tvorbou, uchováváním, evidencí a odborným zpracováním sbírek. Ve světle analyzovaných textů se přesto naskytá otázka, kolik prostoru zbývá v těchto základních činnostech pro „odborné zpracování“ a „zpřístupňování“ sbírky nejen v ryze hmotném a praktickém slova smyslu (uložení, evidence, restaurování), ale také za pomoci abstraktnějších pojmů (příběh, identita, symbol). Dílčí odpověď lze hledat v recenzích a kritikách, tedy žánru, v němž autor skrze posouzení a zhodnocení cizího díla vždy naznačuje i mnoho z vlastních východisek.

Recenze přítomné na stránkách sledovaných periodik vykazují dlouhodobě značně kolísavou úroveň, zdaleka ne vždy odpovídající základním pravidlům žánru. V celkovém součtu je často nahrazují

spíše anotace a zprávy se základní charakteristikou výstavy či expozice, sestavené přímo tvůrci či zaměstnanci daného muzea.³¹ Tyto zprávy na jedné straně vytvářejí součást potřebného informačního servisu o aktuálním dění, který *Muzeum* a zejména *Věstník AMG* poskytují svým čtenářům. Na druhé straně se však většina jednotlivých autorských počinů tímto způsobem ocitá bez důkladnější zpětné vazby.

Problém chybějící či velmi slabě rozvinuté „výstavní kritiky“, patrný ve srovnání s oblastmi literatury, filmu či divadla, ale do značné míry také výtvarného umění, tj. s galeriemi, byl opakovaně reflektován.³² Mezi uváděnými příčinami se objevují nedostatek teoretické průpravy, absence všeobecně uznávané a inspirující oborové autority, zdrženlivost v hodnocení práce profesních kolegů z důvodu případných konfliktů („většina muzejních pracovníků nutnost výstavní kritiky uznává, ale není pak schopna ji přijmout“), ale také ve snaze nepoškodit je v očích zřizovatele muzea, popř. „někdy možná přílišné pochopení pro obecně špatnou ekonomickou situaci muzeí“.³³ Praxe se však i v tomto ohledu mění v dlouhodobé perspektivě jen pomalu.³⁴

Z přirozeného předpokladu, že recenze by měla být založena na hlubší analýze namísto pouhého popisu, vyplývá mimo jiné otázka, co vše je možné a vhodné na muzejní expozici či výstavě posuzovat a hodnotit. Vývoj posledních let, včetně rozšiřování počtu komunikačních platforem, naznačuje, že se do tohoto procesu pozvolna zapojují zástupci širšího spektra oborů. Sami muzejníci, kteří by tyto recenze přirozeně měli psát především, v nich přitom velmi často setrvávají v rovnině technických a provozních aspektů.³⁵ Představuje tato ryze praktická rovina jejich primární doménu, k níž jsou schopni a ochotni se fundovaně vyjadřovat? Nebo by se v rámci žánru mohli pouštět i o něco dále?

Jakákoliv muzejní prezentace sebou nevyhnutelně nese klíčový moment interpretace, v němž muzejníci teprve výběrem, vzájemným uspořádáním a doprovodným

komentářem dodávají předmětům smysl, který následně zprostředkovávají veřejnosti. Ačkoli podobné konstatování může samo o sobě působit banálně a samozřejmě, většina recenzentů si otázky, které by jim umožňovaly tento aspekt blíže posoudit, vůbec nepokládá. Co a proč chtějí autoři návštěvníkovi svou expozicí/výstavou říci? S jakými otázkami přistupují ke zvolenému tématu? Jaký příběh vyprávějí? Jaké metody volí k jeho sdělení? A nakolik se jim to ne/daří?

Ve světle výše naznačeného asymetrického vztahu teorie a praxe je možné při pročítání sledovaných textů získat lehce paradoxní dojem, že z komplexního systému zformulovaného Zbyňkem Stránským jako by většina muzejníků v omezené míře akceptovala primárně pojem muzeologie, odkazující na jednotlivé vybírané a tezaurované předměty, nikoli však už abstraktnější pojem muzealita, který je nicméně ve Stránského pojetí klíčový. V tomto „zvláštním poznávacím a hodnotícím vztahu člověka ke skutečnosti“ by měla rozhodující roli sehrávat vypovídací hodnota, nikoli samotná materialita konkrétních předmětů.³⁶ S odkazem na teze výrazného představitele opavské muzeologické školy Karla Boženka lze zároveň doplnit, že vypovídací hodnotou žádný předmět nedisponuje automaticky, takže ji v něm nezjišťujeme ani neodhalujeme, ale spíše mu ji přisuzujeme. Vzniká tak teprve ve vzájemném vztahu mezi jeho objektivními kvalitami a náhledem, resp. zkušeností hodnotitele.³⁷ Stránský, Beneš či Žalman navíc ve svých publicistických výstupech opakovaně zdůrazňovali, že tvorba a uchování sbírek je nezastupitelným předpokladem a prostředkem k naplňování smyslu muzeí, nikoli však smyslem samotným.

Nesamozřejmost tohoto tvrzení indikuje jedna z ojedinělých polemik, které lze na stránkách oborových periodik v celém sledovaném období zachytit. Ve *Věstníku AMG* v ní tehdejší student historie a muzeologie na opavské univerzitě Petr Kozák ve shodě s Jiřím Žalmanem zdůraznil klíčový význam kontextualizace vystavovaných předmětů: „Dnešní člověk nechce

AMG v novém. Věstník AMG, 2015, roč. 25, č. 1, s. 1.

31 *Nepříznivý poměr reálných recenzí a zpráv „na základě zaslaných materiálů“ reflektoval např. ANTONÍN, Luboš. Vážení čtenáři, ctění dopisovatelé. Věstník AČMMG, 2000, roč. 10, č. 5, s. 1.*

32 *Vedle dílčích komentářů sumarizoval řadu podnětných úvah sborník Kritika muzejní výstavní tvorby: sborník přednášek ze semináře 16.–17. 6. 2005. Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 2006.*

33 *CHOVANČIKOVÁ, Irena. Slovo úvodem. In: Kritika muzejní výstavní tvorby, s. 3.*

34 *Překvapivě nevyužitý potenciál představují výroční zprávy soutěže Gloria musealis, které obsahují anotace nominovaných a vítězných výstav a publikací, ale nikoli konkrétně odůvodněná stanoviska poroty.*

35 *„Všechny vystavené exponáty jsou pečlivě zkonzervované. [...] Popisky exponátů jsou [...] dobře čitelné a uměřené.“ ŽALMAN, Jiří. Pohledy do minulosti Plzeňského kraje. Věstník AMG, 2013, roč. 23, č. 4, s. 24. „Hodně dlouhé texty a hodně špatně čitelné. [...] Nepohodlí je znásobeno velmi slabým osvětlením.“ VRÁNKOVÁ, Jana. Ach jak krásné, ach jak hloupé!. Věstník AMG, 2014, roč. 24, č. 4, s. 26.*

36 *HOLMAN, Pavel. Úvod do muzeologie. In: DOLÁK, Jan et al. Základy muzejní pedagogiky: studijní texty. Brno: Moravské zemské muzeum, Metodické centrum muzejní pedagogiky, 2014, s. 11. Srv. STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Úvod do studia muzeologie. Brno: Masarykova univerzita, 1995, s. 35–38.*

37 *BOŽENEK, Karel. Vztahy muzeologie a axiologie. Acta historica et museologica Universitatis Silesianae Opaviensis, 1997, roč. 3, s. 205–211.*

38 *KOZÁK, Petr. Muzeum a společnost. Věstník AMG, 2002, roč. 12, č. 3, s. 17–19. Srv. předcházející příspěvek ŽALMAN, Jiří. Muzea a globalizace. Ibidem, s. 15–17.*

39 GÁBA, Zdeněk. Muzea jsou především sbírky. *Věstník AMG*, 2002, roč. 12, č. 4–5, s. 21–22. Gába později v podobném duchu zdůraznil, že „muzeologie by měla být vědou o sbírkách a o fenoménu sběratelství vůbec“. Srv. GÁBA, Zdeněk. K problematice muzeologie jako vědy. *Věstník AMG*, 2005, roč. 15, č. 1, s. 8.

40 KOZÁK, Petr. Ano, muzea jsou i sbírky. *Věstník AMG*, 2003, roč. 13, č. 3, s. 21–22.

41 Např. MIKULE, Stanislav. Je Muzeum nové generace muzeem?. *Věstník AMG*, 2016, roč. 26, č. 2, s. 17.

42 Nová definice muzea. *Artalk.cz* [online], 26. 8. 2022 [cit. 17. 10. 2022]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2022/08/26/definovani-muzea/>.

43 JAGOŠOVÁ, Lucie a KIRSCH, Otakar. První výsledky dotazníku k definici muzea. *Věstník AMG*, 2021, roč. 31, č. 2, s. 28–29. Srv. Dotazníkové šetření v ČR k definici muzea podle ICOM. *Asociace muzeí a galerií ČR* [online], 20. 4. 2021 [cit. 17. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.cz-museums.cz/news/amg/titulni/57259-dotaznikove-setreni-v-cr-k-definici-muzea-podle-icom>. Do průzkumu se zapojili vedle muzejních zaměstnanců (73 %) v menší míře i zástupci dalších kulturních institucí (5 %), akademické sféry (6 %), státní správy a samosprávy (4 %) a vysokoškolská studenti (2 %).

44 Setkání zástupců muzejních organizací. *Věstník AČMMG*, 1992, roč. 2, č. 6, s. 4; ŽALMAN, Jiří. Proč má slovo „muzeum“ stále pro mnoho lidí mírně pejorativní nádech. *Věstník AČMMG*, 1999, roč. 9, č. 6, s. 16–17.

45 BRABCOVÁ, Alexandra. Program nadace Open Society Fund „Brána muzea otevřená“ v letech 1996–1998. *Věstník AČMMG*, 1998, roč. 8, č. 4–5, s. 11.

46 Projekt reflektovala Muzejní a vlastivědná práce, díky navázané spolupráci s Asociací muzeí a galerií o něm soustavně informoval *Věstník*. Výsledky projektu sumarizovala publikace BRABCOVÁ, Alexandra (ed.).

prostě jen vidět fetiše naší zašlé slávy, ideálního venkova starých časů, pravého češství [...] Ne selekce a tezaurace, ale teprve společnost dává artefaktům a reprezentantům minulosti, předmětům nesoucím hodnotu muzeality cenu.“³⁸ Pracovník Vlastivědného muzea v Šumperku Zdeněk Gába oproti tomu trval na prioritě sbírek a péče o ně: „Smyslem muzeí je shromažďování a uchovávání sbírek. Proč? Především jakékoliv další využití hmotných dokladů předpokládá jejich existenci [...] když je chci vystavovat, musím je napřed mít. Za druhé: v trvalém uchovávání sbírek jsou muzea nezastupitelná“.³⁹ Kozák v navazující reakci opáčil, že „shromažďování nikdy nemůže být smyslem, může být maximálně základem další činnosti muzea. [...] Smyslem muzejní existence není jen práce s návštěvníky, ale i veškerá odborná činnost muzejníků. To je neoddiskutovatelný fakt. Avšak pokud nechceme, aby na nás lidé zapomněli, je nutné jim dát a dávat vědět, že zde jsme a že stojí za to si nás všímat.“⁴⁰

Trvání na prioritě sbírek začalo být v posledních letech výrazněji konfrontováno zejména s důrazem na důkladnější budování vztahu muzeí a veřejnosti.⁴¹ Významný impulz k oživení debaty přinesly přípravy generální konference Mezinárodní rady muzeí (ICOM), jež proběhla v srpnu 2022 v Praze a přijala novou mezinárodní definici muzea.⁴² Pozoruhodné, byť dílčí výsledky nabídl v této souvislosti dotazníkový průzkum, který počátkem roku 2021 zadala Asociace muzeí a galerií ČR spolu s Českým výborem ICOM. Odpovědi zaměstnanců tuzemských muzeí na otázku po klíčových slovech, jež by nová definice měla zahrnout, naznačily existenci širšího názorového spektra: na prvních třech místech z hlediska četnosti se umístily pojmy dědictví, vzdělávání a edukace, sbírky následovaly až na místě čtvrtém.⁴³

Veřejnost

Přemýšlet o muzeu skrze jeho vztah k veřejnosti znamená uvažovat jej především jako otevřený prostor. Již od počátku 90.

let byla na stránkách muzejních periodik reflektována nutnost hledat vhodné způsoby komunikace vůči veřejnosti, zejména v souvislosti s konstatovaným propadem návštěvnosti. Polistopadová transformace redefinovala dosavadní socioekonomický rámec fungování muzeí a naplno je vystavila konkurenci nových způsobů trávení volného času, včetně prudce rostoucí míry komercializace (dobově uváděny jsou cestování do zahraničí, rozšířená nabídka kin, festivaly, nákupní centra). V této konstelaci se zároveň naplno projevily nepříznivé důsledky obrazu muzeí jako strnulých konzervativních institucí, jenž mezi laickou veřejností do značné míry přetrvával již z doby před rokem 1989 a svou životností výrazně přesáhl první polistopadovou dekádu. Přímět návštěvníky ke změně vžitých názorů se ukázalo jako mnohem náročnější a dlouhodobější problém.

V nemnoha kritičtěji laděných úvahách o tomto problému vystupuje paradoxně znovu do popředí výše zmiňovaný pojem tradice a přívlastek tradiční, tentokrát však jako synonymum neměnnosti historicky zakotvených vzorů, paradigm a jistého myšlenkového zapouzdření, které muzeím brání hledat a srozumitelně formulovat vlastní společenskou pozici a potvrzuje „nízkou prestiž muzejnictví v očích veřejnosti“.⁴⁴

Nad rámec dílčích marketingových strategií poprvé komplexněji vykročil v letech 1997–2003 realizovaný program nadace Open Society Fund *Brána muzea otevřená*, který jednoznačně podtrhl potřebu změny dosavadního pojetí muzea směrem k intenzivnější spolupráci s veřejností. Jeho deklarovaným cílem byla „pozitivní kampaň za změnu muzeí v ČR v otevřené a přátelské instituce“ a „uznání jejich společenské potřeby a hodnoty“.⁴⁵ Právě tento projekt lze zpětně identifikovat jako určitý mezník, jenž výrazným způsobem (i díky širší mediální propagaci) pomohl prosadit na stránky muzejních časopisů soustavnější reflexi potenciálu muzeí ve formálním a neformálním vzdělávání.⁴⁶ Proti kritickým formulacím hodnotícím české muzeum ve srovnání se zahraničím

jako „většinou konzervativní, do sebe zahleděnou instituci, která necítí potřebu odůvodňovat svoji existenci“, zazněly již v počátcích programu i výhrady, podle nichž podobná slova nejsou „signifikantní pro všechny muzejní instituce v ČR“, ale pouze některé, „podle kterých je pak chování ostatních českých muzejních institucí generalizováno a kritizováno“.⁴⁷ Poukazy na již existující práci řady muzeí s veřejností, dokládáné statistikami konaných výstav, přednášek a kulturních programů, vedoucí projektu Alexandra Brabcová nezpochybňovala; upozorňovala však na nutnost mnohem důkladněji promýšlet cíle a obsah těchto akcí.⁴⁸ Do značné míry právě skrze propojení s pojmy veřejnost či komunita začaly do uvažování o muzeích nejvýrazněji pronikat nové pojmy, koncepty a jejich konkrétní praktické aplikace, které rozvíjejí ideu muzea jako otevřeného prostoru pro opakované návštěvy, setkávání, vzdělávání i odpočinek. Během prvního a zejména druhého desetiletí po roce 2000 začínají být především v obsahu časopisů *Muzeum* a *Museologica Brunensia* výrazněji zastoupeny stati věnované muzejní pedagogice, vývoji vzdělávacích programů a materiálů či problematice odstraňování bariér pro různorodé skupiny návštěvníků.⁴⁹ Promyšlenější komunikace a spolupráce s veřejností zároveň umožňuje konkretizovat i obsah pojmu, který je v muzeích sice implicitně (všude) přítomný, v jednotlivých textech však (opět) relativně mělce či formálně definovaný: paměť. *Muzeum* je běžně označováno za paměťovou instituci, kolektivní paměť má uchovávat a ochraňovat pro budoucnost.⁵⁰ Čí paměť však máme na mysli? Kdo je součástí oné kolektivní komunity „minulých generací“, popř. národa, o jehož paměť mají muzea pečovat? Dokáže si sama muzea definovat a ve své činnosti zohlednit změny, k nimž v obsahu těchto kategorií od 19. století došlo? Na co vše v muzeu ne/můžeme vzpomínat a jak tuto paměť předávat a sdílet? Při hledání odpovědí na podobné otázky již nevystačíme s materiální dimenzí sbírek. Význam a smysl muzea se touto optikou posouvá do sféry

sociální, do sféry vzájemné komunikace. Slovy Martiny Pachmanové: „Ať se nám to líbí nebo ne, muzea nejsou jen svatozátky sloužící estetickému povznesení, kontemplaci nebo uchovávání kulturního dědictví. Byla od počátku spjata s různými ideologickými zájmy. [...] Myslím, že je důležité, aby muzea tuto svou roli kriticky refletovala a snažila se o co největší autonomii a inkluzivitu. Jinými slovy, aby vedle kanonizovaných děl a normativních příběhů ukazovala osobnosti a témata, které se v minulosti ocitaly na okraji zájmu nebo byly dokonce tabuizovány.“⁵¹ Petr Beránek pak upozorňuje na klíčovou společenskou úlohu regionálních muzeí, která ani v dynamicky se proměňující současnosti „neztratila své poslání uchovat kolektivní paměť, musí si však přehodnotit svůj vztah ke komunitě a jejím současným potřebám a zvyklostem“.⁵²

Závěrem je vhodné uvést několik rámcových doplnění. Ačkoli mnohé z výše zmíněných bodů vyznívají kriticky, neznamenají neexistenci pozitivní praxe, nýbrž její slabý odraz v hlavním diskurzu utvářeném zmíněnými periodiky. Většina naznačených trendů je dlouhodobá. K dílčím posunům a pozitivnějším změnám, tj. např. rozšiřování okruhu aktivních autorů, vyšší recepce zahraničního dění či vyššímu podílu kritických recenzí, dochází pozvolna během posledních několika let. Někteří autoři s výrazným přínosem k muzejní problematice jsou ve sledovaném výseku zastoupeni slabě nebo vůbec, což vyplývá z prostého faktu, že publikovali v rámci jiných periodik, popř. i monograficky.⁵³ V návaznosti na toto dílčí „zkreslení“ lze uvažovat, nakolik se inspirativní články mířící k roli a smyslu muzeí vyskytují více mimo časopisy a sborníky samotných muzeí. V posledních letech nepochybně dochází k rozšiřování a diferencování platforem, na nichž diskuze o muzeích probíhá; vedle tištěných jde přirozeně stále více i o elektronická média (*Art-Antiques*, *Dějiny a současnost*, *Artalk.cz*). Zjištěné závěry nevnímám pouze jako oborově specifický jev vázaný výhradně na muzea. Představují z mého pohledu

Brána muzea otevřená: průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea. Náchod: Juko, [2003].

47 FIALOVÁ, Dagmar. *Muzea a galerie na Regiontour 97*. *Věstník AČMMG*, 1997, roč. 7, č. 1–2, s. 3.

48 BRABCOVÁ, Alexandra. *Brána muzea otevřená – Open Society Fund*. *Věstník AČMMG*, 1996, roč. 6, č. 6–7, s. 10–11; BRABCOVÁ, Alexandra.

K článku Muzea a galerie na Regiontour 97. *Věstník AČMMG*, roč. 7, č. 3–4, s. 33; FIALOVÁ, Dagmar. *Je brána muzeí opravdu uzavřená?*. *Věstník AČMMG*, 1997, roč. 7, č. 3–4, s. 34–35. *Redakce opatřila příspěvky příznačnou hlavičkou „Konečně diskuse!?!“*.

49 Např. JÚVA, Vladimír. *Vznik a rozvoj muzejní pedagogiky*. *Muzeum*, 2009, roč. 47, č. 2, s. 3–24; NĚMEČKOVÁ, Jana. *Česká muzea pro rodinu*. *Muzeum*, 2011, roč. 49, č. 1, s. 22–28; JAGOŠOVÁ, Lucie. *Emotions in Museum Education: Potential for the Development of a Relationship to Cultural and Historical Heritage*. *Museologica Brunensia*, 2020, roč. 9, č. 2, s. 10–16. *Provázání muzeí s prostředím a zájmy společnosti vyzdvihl již DOLÁK, Jan*. *Nová muzeologie a ekomuzeologie*. *Věstník AMG*, 2004, roč. 14, č. 1, s. 11–16.

50 CHOVANČÍKOVÁ, Irena. *Ohlédnutí za Glorií*. *Věstník AMG*, 2016, roč. 26, č. 3, s. 3.

51 *Rozhovor: Ex-pozice, Martina Pachmanová*. *Věstník AMG*, 2020, roč. 30, č. 1, s. 11.

52 BERÁNEK, Petr. *Regionální muzeum jako komunitní centrum*. *Smysl „malých“ muzeí v 21. století*. *Museologica Brunensia*, 2019, roč. 8, č. 2, s. 43–45.

53 *Srv. např. ŠOBÁŇOVÁ, Petra*. *Kritické teorie muzea – podnět k reflexi*. *Muzeum*, 2012, roč. 50, č. 2, s. 26–38 (studie vycházející z kapitoly autorčiny monografie *Edukační potenciál muzea*); PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *EX-pozice: o vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová, 2018.

součást obecnějšího a stále aktuálního tázání po tom, nakolik jsou české kulturně odborné instituce schopny hlouběji promýšlet svou společenskou úlohu.

Excerpovaná periodika:

Acta historica et museologica Universitatis Silesianae Opaviensis. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, roč. 1–7, 1994–2007.

Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis. Opava: Slezská univerzita, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav historických věd, roč. 1–14, 2008–2021.

Acta musealia Musea jihovýchodní Moravy. Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy, roč. 2001–2010.

Časopis Slezského zemského muzea. B. Vědy historické. Opava: Slezské zemské muzeum, roč. 40–70, 1991–2021.

Forum Brunense. Brno: Muzeum města Brna, roč. 1989–1995, 2007–2016.

Muzejní a vlastivědná práce. Praha: Národní muzeum, Ústřední muzeologický kabinet, roč. 27–28, 1989–1990.

Muzejní a vlastivědná práce – Časopis Společnosti přátel starožitností. Praha: Národní muzeum – Společnost přátel starožitností, roč. 29–45, 1991–2007.

Muzeum: muzejní a vlastivědná práce. Praha: Národní muzeum, roč. 46–59, 2008–2021.

Museologica Brunensia. Brno: Masarykova univerzita, roč. 1–10, 2012–2021.

Sborník Musea Blansko. Blansko: Muzeum Blansko, roč. 1995–2015.

Věstník Asociace českých, moravských a slezských muzeí a galerií. Praha: Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií, roč. 1–10, 1991–2000.

Věstník Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, roč. 11–31, 2001–2021.

Literatura:

BEUYS, Joseph. Das Museum – ein Ort der permanenten Konferenz. In: KURNITZKY, Horst (ed.). *Notizbuch 3. Kunst – Gesellschaft – Museum*. Berlin: Medusa, 1980, s. 47–74.

BRABCOVÁ, Alexandra (ed.). *Brána muzea otevřená: průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea*. Náchod: Juko, [2003].

DOLÁK, Jan et al. *Základy muzejní pedagogiky: studijní texty*. Brno: Moravské zemské muzeum, Metodické centrum muzejní pedagogiky, 2014.

Kritika muzejní výstavní tvorby: sborník přednášek ze semináře 16.–17. 6. 2005. Hodonín: Masarykovo muzeum v Hodoníně, 2006.

Muzealizace v soudobé společnosti a poslání muzeologie: Technické muzeum v Brně, 8.–10. listopadu 2006. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, 2008.

PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Expozice: o vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2018.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Úvod do studia muzeologie*. Brno: Masarykova univerzita, 1995.

ŠEBEK, František a kol. *Regionální muzea v době reformy veřejné správy v ČR*. Praha: Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií, 2000.

ŠPĚT, Jiří. *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

ŽALMAN, Jiří. *Má hlava je muzeum, aneb Dupání lehkou nohou v muzeologii*. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, 2004.

ŽALMAN, Jiří. *Kapesní průvodce po muzeu a muzejnictví: (fiktivní rozhovor Jiřího Žalmana s muzejní elévkou)*. Praha: Národní muzeum, 2016.

Internetové zdroje:

Dotazníkové šetření v ČR k definici muzea podle ICOM. *Asociace muzeí a galerií ČR* [online], 20. 4. 2021 [cit. 17. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.cz-museums.cz/news/amg/titulni/57259-dotaznikove-setreni-v-cr-k-definici-muzea-podle-icom>.

Nová definice muzea. *Artalk.cz* [online], 26. 8. 2022 [cit. 17. 10. 2022]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2022/08/26/definovani-muzea/>.

VANĚK, Martin. Jak být dělníkem muzejního mikrokosmu. *Artalk.cz* [online], 13. 12. 2017 [cit. 16. 10. 2022]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2017/12/13/jak-byt-delnikem-muzejniho-mikrokosmu/>.

Malá muzea a akademické prostředí – poddaný služebník a přehlíživý feudál, anebo vztah s potenciálem plodného partnerství?¹

Jan Lhoták

Small Museums and Academy – a Passive Servant and a Neglectful Feudal Lord, or a Relationship with the Potential of a Fruitful Partnership?

Abstract: The constant metrification of the humanities, following the example of the natural sciences, places ever higher demands on the evaluation of scientific work. The importance of research in museum activities is declining in parallel with the shrinking territorial importance and scope of the museum. “District” museums are primarily intended to document the past and present life of the catchment region in its totality and therefore have less opportunity to develop the narrow specialization that is a desirable prerequisite for valuable research. This fact primarily condemns district museums to the role of information databanks that provide a sophisticated service to academia, which exacerbates the whole problem by the fact that the results of their work are not ambitious and cannot be published at the museum level, frustrating them completely outside it.

Keywords: museums; humanities; science; scientific research

Hned úvodem bych rád ozřejmil, že svůj text cílím jako diskusní příspěvek a s poukazem na osobní zkušenost dlouhodobého působení na pomezí prostředí muzejního a akademického. Chtělo by se říci, že jde vlastně o dokonalou symbiózu – obě prostředí přece mají společné úsilí prohlubovat poznání o světě a společnosti. V případě muzeí – a zejména muzeí malých² – není věc ovšem tak jednoznačná. Osobně shledávám rozpory v oficiálních formulacích poslání muzeí, ve vnímání funkce muzeí zevnitř, tj. samotnými muzejními pracovníky, a rovněž ve vlastní realitě.

Začneme-li sebereflexí samotných muzeí, jeví se situace zdánlivě nejednoznačněji, ve zřizovacích listinách příslušný pasus o vědeckém výzkumu prakticky nikdy nechybí, formuluje se však různě – často s přívlastkem „v oboru své působnosti“ (Prácheňské muzeum v Písku, Muzeum Jindřichohradecka, Muzeum Vysočiny Havlíčkův Brod),³ jindy s větším akcentem

na sbírkový fond a jeho tvorbu: vědecký výzkum provádí „v oblasti muzeologické a ochrany sbírek“ (Muzeum Chodska v Domažlicích),⁴ či „související s vytvářením a zkoumáním souborů sbírkových předmětů“ (Muzeum Šumavy Sušice).⁵ Nejde rozhodně o svévolné a bezobsažné konstatování či terminologické znásilňování, rovněž muzejní teoretikové (muzeologové) viděli a vidí vědecko-výzkumnou činnost primárně jednoznačně. Nejvýrazněji se to projevovalo v období formování moderní vědecké kritiky. Již generaci Kašpara Sternberga v první čtvrtině 19. století bylo jasné, že „největší sbírky, podobně jako nahromaděné tony zlata, jsou mrtvými poklady, které nestojí ani za zmínku, pokud se jich náležitě neužívá ku prospěchu věd, k dobru lidstva.“⁶ V závěru 19. století se velká muzea etablovala jako základny vědy,⁷ což většinou potvrzovaly i oficiální definice v tuzemském i světovém diskurzu. Zbyněk Stránský vyhodnocením 15 různých

diskuze

1 Text je částečně upravenou verzí příspěvku proneseného na 12. sjezdu českých historiků v Ústí nad Labem 21. září 2022.

2 Autorovi je zřejmé, že ve standardních klasifikačních muzeí na základě území, které zahrnují (tj. dle akviziční oblasti) či na základě zaměření muzeí (Heimattmuseum) s regionální akviziční oblastí (bez ohledu na zřizovatele), nejčastěji v rozsahu okresu.

3 Zřizovací listina Prácheňského muzea v Písku z 14. dubna 2003, zřizovací listina Muzea Jindřichohradecka z 14. dubna 2003, zřizovací listina Muzea Vysočiny v Havlíčkově Brodě z 31. března 2003. Dostupné z: <https://www.prachenskemuzeum.cz/files/zrizovaci-listina-01.pdf>; http://muzeum.sumava.net/wp-content/uploads/zrizovaci_listina.pdf; <https://extranet.kr-vysocina.cz/rejstrik-organizaci/detail/54/dokumenty/1> [cit. 10. 9. 2022].

PhDr. Jan Lhoták, Ph.D.
Muzeum Šumavy v Sušici
j.lhotak@muzeumsumavy.cz

4 Zřizovací listina Muzea Chodska v Domažlicích z 15. dubna 2003 [cit. 10. 9. 2022].

5 Zřizovací listina Muzea Šumavy v Sušici z 26. dubna 2017. Dostupné z: http://muzeum.sumava.net/wp-content/uploads/zrizovaci_listina.pdf [cit. 10. 9. 2022].

6 SKLENÁŘ, Karel. *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea. Praha–Litomyšl: Paseka, 2001, s. 58.*

7 Tak např. definice v *Ottově slovníku naučném*, 17. Praha: Jan Otto, 1901, s. 892.

8 STRÁNSKÝ, Zbyněk. *Úvod do muzeologie. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, s. 30–37.*

9 „Muzeum využívá odborně zpracovaných sbírek jako původních pramenů vědeckého poznání k produkci nových vědeckých poznatků a tím zajišťuje svůj přínos rozvoji vědy, realizovaný buď vlastními silami, nebo organizováním badatelských služeb pro vědecké pracovníky z jiných institucí.“ BENEŠ, Josef. *Muzeum a sbírky. Praha: Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1977, s. 60.*

10 MILOTOVÁ, Nina a FRANK, Jiří. *Potenciál muzejní instituce v oblasti vědy a výzkumu na příkladu Národního muzea. Muzeum, 2018, roč. 56, č. 2, s. 18.*

11 ŽALMAN, Jiří. *Sbírkotvorná činnost muzeí a správa sbírek muzejní povahy. In: Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 69.*

12 *Ibidem*, s. 72.

13 OCHRANA, František a PŮČEK, Milan Jan. *Metodologie a řízení výzkumu v muzeu. Praha: Národní zemědělské muzeum, 2019, s. 10.*

14 *Definice z let 1974–2022: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the*

definice muzea za období 1895–1970 došel k závěru, že u devíti z nich zazníval výslovný akcent vědeckého vyhodnocování sbírek (po sbírkotvorné činnosti, ochraně sbírek a jejich vystavování) a důraz na vědecké působení (následující po funkci výchovné a předcházející funkci kulturní). Výstižně však zdůraznil, že v představách o funkcích muzea panují značné rozpory.⁸ Josef Beneš považoval výzkum za jednu ze čtyř povinných součástí muzejního programu, přičemž jeho podíl vnímal sestupně od muzeí ústředních po muzea regionální a městská.⁹ V současnosti se v případě vědeckého výzkumu hovoří o „pociťované samozřejmosti“.¹⁰ Jiří Žalman uvádí, že muzeum sice dělá muzeem sbírkotvorná činnost a správa sbírek,¹¹ ale jedním dechem dodává, že se jedná o prostředek, zatímco „smyslem muzea je využití výpovědní schopnosti sbírky k získávání relevantních poznatků o světě a zprostředkování těchto poznatků“.¹² V relativně nedávné době se dokonce publikoval zásluhou Národního zemědělského muzea text cíleně podávající metodický návod k organizaci výzkumu v muzeích. Příznačně zdůvodnil pojednávané téma tvrzením, že „zatímco pro ochranu sbírkových předmětů, respektive pro režim nakládání se sbírkou existuje vyhláška Ministerstva kultury ČR a celá řada dalších doporučení či popsaných přístupů, pak v české literatuře prozatím neexistuje ucelenější publikace zabývající se prováděním výzkumu v muzeích.“¹³ Pokud jde o formulace a definice zákonné, je věc poněkud ambivalentní. Dlouho platná mezinárodní definice muzea od ICOM (International Council of Museums) při UNESCO výzkum v muzeích zúžila do zmínky o zkoumání/odborném zpracování (záleží na překladu) sbírek,¹⁴ ovšem nejnovější definice ze srpna 2022 je méně jednoznačná a zmiňuje toliko interpretaci.¹⁵ V tuzemské definici muzea § 2 zákona č. 122/2000 Sb.¹⁶ se primárně klade důraz na sbírkotvornou činnost, řádnou evidenci a správu, teprve na třetím místě je zohledněn požadavek zkoumat prostředí, z něhož sbírkové předměty vzešly.¹⁷ Jde z toho však

vyvozovat, že výzkum je muzeím zákonem přímo povinně uložen.¹⁸ V komentáři Františka Šebka pro potřeby výuky muzejní propedeutiky je výzkum nicméně pojat jako v zásadě pomocná či sekundární činnost při utváření sbírky,¹⁹ čímž vzniká dojem nadřazování sbírkotvorné činnosti (a vlastně posouvání směrem, před nímž varuje Jiří Žalman). Zůstaneme-li ještě na poli oficiálních definic, je nutné pozastavit se u národní klasifikace výzkumných institucí – v nejvyšší kategorii – **veřejných výzkumných institucích** (v duchu zákona č. 341/2005 Sb.) – muzea nefigurují vůbec, v kategorii o stupeň níže – **výzkumných organizacích** (v duchu zákona č. 130/2002 Sb.) – nalezneme 22 muzejních institucí z celkových 228,²⁰ tzn. necelých 9 %. Jejich koncentrace v metropoli je pochopitelná, zaráží spíše absence v některých krajích (např. Karlovarský kraj, Pardubický kraj), či naopak, že tu velká respektovaná instituce krajská nefiguruje (asi nejvýrazněji Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, ale stejně tak Alšova Jihočeská galerie).

Tím se posouváme do třetí roviny, tedy na úroveň samotné reality výzkumu v našich muzeích. Předchozí dvě úrovně vyvolávají lehce schizofrenní pocit – na straně jedné deklarovaný vědecký výzkum prakticky u každého muzea, který však vlastně levituje mimo národní kategorizaci vědeckého výzkumu, a tedy v určitém legislativním vakuu. Toto vakuum je současně i metodologické: vyjdeme-li z úzce podaných definic a jejich učebnicové interpretace, potom by se výzkum v muzeích v první fázi měl zabývat průzkumem prostředí, z něhož se budou vyjímat předměty vytipované pro muzejní sbírku, a v druhé potom samotnou interpretaci toho kterého sbírkového předmětu.²¹ Takový postup je vlastně obligatorní, bez něj nebude mít sbírkový předmět reprezentativní význam a jeho špatná či nepřesná interpretace ho prakticky vyřadí z dalšího užívání. V tomto smyslu musí provádět výzkum vlastně každá muzejní instituce, jde bezmála o zdánlivě rutinní muzejní úkony. Nejsm si však jist, jestli tu nedochází k zaměňování smyslu

muzea za prostředek. Zapomenout také nelze na skutečnost, že naskicovaný ideální postup reprezentuje jen minimum kurátorovy práce, což by výzkum posouvalo na ještě marginálnější úroveň: vždyť akvizice představují jen jednu stránku procesu práce se sbírkou, zejména u malých muzeí naprosto převažuje správa sbírky již existující, „historické“, budované po desetiletí zpravidla ne podle sofistikované promyšlené metodologie, ale dlouhou dobu v duchu poučky „dbejme památek otců svých“ a ochránářského přístupu shromažďovat vše, co je nositelem věčné paměti.

Navíc nabývám dojmu, že zmíněné pojetí muzejního výzkumu má ten nebezpečný následek, že ho posouvá a redukuje na úroveň jakéhosi specifického výzkumu v uvozovkách, vlastně nesouvisejícího s tím pravým, skutečným primárním nebo aplikovaným vědeckým výzkumem (přestože je ve zřizovacích listinách jako vědecký označován). Ironicky řečeno, zastoupení muzeí v seznamu tuzemských výzkumných institucí by tomu plně odpovídalo. Národní informační a poradenské středisko pro kulturu sice za rok 2017 zjistilo dokončení hned 2 021 vědecko-výzkumných úkolů, což při počtu 477 muzeí odpovídá 4,2 na jednu instituci,²² ovšem míra úspěšnosti muzeí v grantových soutěžích předního poskytovatele finančních prostředků na základní výzkum, Grantové agentury ČR, nabízí podstatně chmurnější obraz: ze 434 standardních projektů se začátkem řešení v roce 2022 byla jen v jediném případě uchazečem muzejní instituce (Slezské zemské muzeum), v roce 2021 jsem mezi 254 nenašel žádnou.

Takové vytlačení výzkumu z muzejního prostředí či rezignace na něj může mít velmi citelné následky. Nejde o nijak moderní situaci, upozornil na ni již před více než 50 lety Jiří Neustupný.²³ Muzea jistě budou bez větších potíží s to stát probíhající inflaci samotného pojmu muzeum, objevujícího se v lidovém pojetí prakticky u každé stálé výstavy i v malých obcích a vyvolávajícího dojem nanejvýš sbírkotvorného, výstavního a vzdělávacího zařízení, mnohem obtížněji však budou

odolávat diktátu metrifikace dnešní vědy, která klade na výzkum, jeho zázemí a úroveň stále vyšší nároky. Již vzpomenutý výčet výzkumných organizací muzejního typu lze vnímat jako jakési bezpečné jádro, které zajišťuje muzeím pozici seriózního partnera velkým i váženým veřejným výzkumným institucím, které jsou pro potřeby primárního a aplikovaného výzkumu přímo zřizovány (ústavy Akademie věd ČR, dále též vysoké školy).

Budu-li ovšem nyní mluvit jako zástupce muzea malého, bezmála okresního, které není výzkumnou organizací, nebude situace nijak příznivá. Chtělo by se říci – jistě, muzea mimo seznam výzkumných organizací se mají soustředit na své sbírky a jejich „výzkum“, výzkumná práce v užším slova smyslu jim nenáleží a tradiční výzkumné instituce jejich úsilí nedocení. Uvažování o oprávněnosti vedení výzkumu jen největšími muzejními institucemi²⁴ s odvoláním na jejich velký územní význam a záběr, dále vyšší rozpočet, a tedy lepší materiální potenci poskytnout výzkumu náležitě podmínky než malá muzea „okresního“ typu, by však bylo – jak doufám – pro vědecké poznání kontra-produktivní. Zejména humanitní obory, které nevyžadují vysoké náklady na laboratorní techniku atd., jsou polem doslova ideálním a plně konvenujícím s portfoliem malých muzeí. Standardní „okresní“ muzea mají primárně dokumentovat minulý a současný život spádového regionu v celé jeho totalitě (odtud jejich označení okresní vlastivědná muzea). Z tohoto důvodu mají menší možnosti rozvíjet úzkou specializaci, která je žádoucím předpokladem k hodnotnému výzkumu. Regionální specifika profilující dotyčný region přitom jsou doslova destilátem ideálního výzkumného záměru či poslání – co mám na mysli, naznačuje i zařazení některých menších muzeí mezi výzkumné organizace (Muzeum regionu Valašsko, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou). A i pokud se takových profilujících specifík nedostává, zbývá pro výzkum i tak prostor dostatečně široký. Klasickým příkladem jsou archeologové, kteří fungují při naprosté většině muzeí okresního

purposes of education, study and enjoyment.” Dostupné z: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2022/05/licom-museum-definition-plan-moves-forward/> [cit. 30. 9. 2022].

15 *„A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.” Dostupné z: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [cit. 30. 9. 2022].*

16 Dostupné z: <https://emuzeum.cz/muzeologie-a-metodikallegislativa/zakony/zakon-122-2000-sb-o-ochrane-sbirek-muzejni-povahy> [cit. 11. 9. 2022].

17 *„Muzeem je instituce, která získává a shromažďuje přírodniny a lidské výtvořiny pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořiny získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvořin vytváří sbírky, které trvale uchovává, eviduje a odborně zpracovává, umožňuje způsobem zaručujícím rovný přístup všem bez rozdílu jejich využívání a zpřístupňování poskytováním vybraných veřejně prospěšných služeb, přičemž účelem těchto činností není zpravidla dosažení zisku. Galerie je muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.”*

18 *Tak uvažují OCHRANA, František a PŮČEK, Milan Jan. Metodologie a řízení výzkumu v muzeu. Praha: Národní zemědělské muzeum, 2019, s. 10.*

19 ŠEBEK, František. *Definice muzea a podstata jeho činnosti. In: Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace*

- muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 15–16.
- 20** Čechy: Husitské muzeum v Táboře, Muzeum hlavního města Prahy, Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, Národní muzeum, Národní muzeum v přírodě, Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského, Národní technické muzeum, Národní ústav lidové kultury, Národní zemědělské muzeum, Památník národního písemnictví, Severočeské muzeum v Liberci, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Západočeská galerie v Plzni, Západočeské muzeum v Plzni (12). Morava a Slezsko: Moravská galerie v Brně, Moravské zemské muzeum, Muzeum regionu Valašsko, Muzeum umění Olomouc, Muzeum Vysočiny Jihlava, Slezské zemské muzeum, Technické muzeum v Brně (7).
- 21** ŠEBEK, František. Definice muzea a podstata jeho činnosti. In: Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 16.
- 22** OCHRANA, František a PŮČEK, Milan Jan. Metodologie a řízení výzkumu v muzeu. Praha: Národní zemědělské muzeum, 2019, s. 9.
- 23** NEUSTUPNÝ, Jiří. Muzeum a věda. Praha: Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Nár. muzeu v Praze, 1968 (= Muzejní práce 13).
- 24** MILOTOVÁ, Nina a FRANK, Jiří. Potenciál muzejní instituce v oblasti vědy a výzkumu na příkladu Národního muzea. Muzeum, 2018, roč. 56, č. 2.
- 25** NEUSTUPNÝ, Jiří. Otázky dnešního muzejnictví. Příspěvky k obecné a speciální museologii. Praha: Orbis, 1950, s. 61.
- 26** K funkci regionálních vlastivědných periodik PÁNEK, Jaroslav. Regionální historické časopisy v evropském kontextu. In: Regionální vlastivědná periodika a jejich místo v historiografii (Vlašim 24.–25. listopadu 2011).

typu a nespokojují se jen se záchranným průzkumem a zpracováním nálezů, nýbrž prohlubují obecné poznání a někteří jsou doslova klasiky svého oboru (Jiří Fröhlich).

Odborník s výzkumnými ambicemi se zkrátka nespokojí se sofistikovaným sběrem předmětů, jeho zpracováním v chronologické a systematické fázi muzejní evidence, eventuálně výstavou či vydáním kritického katalogu. Podstatné je komplexní zhodnocení, kontextualizace a zasazení do obecných souvislostí (slovy Jiřího Neustupného, „vrcholným vědeckým zpracováním musejního materiálu je jeho publikace“).²⁵ Děje se tak odbornými výstupy, které, aby měly náležitou odbornou váhu a byly v odborném společenskovědním diskursu vůbec vnímány a zohledňovány, musí vyjít v odborném periodiku zařazeném do příslušné databáze (Scopus, Web of Science, ERIH Plus) – malá muzea až na naprosté výjimky nárokům kladeným na tento typ periodik nemohou dostát; sestavit mezinárodní vědeckou radu je v dané situaci podstatně menším problémem než vydržovat ad hoc výkonného redaktora a zajistit požadovanou periodicitu (jednou či dokonce dvakrát ročně), což je obojí nad možnosti rozpočtu dotyčného muzea. Pokud muzeum periodikum přesto dokáže vydávat ve skromnější podobě, má vědecká veřejnost k jeho obsahu mnohdy až odtazité přístup a vnímá ho jako „odpadkový koš“ pro příspěvky druhé kategorie, které nemají pro vysokou vědu náležitou relevanci.²⁶ Tento problém působí obousměrně: pokud se již najde externí špičkový odborník z veřejné výzkumné instituce, který si muzejní sbírky díky mravenčí práci muzejníků všimne (někteří autoři právem poukazují na to, že akademická veřejnost muzejní sbírky nevyužívá zdaleka tak, jak by si zasloužily²⁷), zabývá se jí a interpretuje v nejširších souvislostech svého oboru, obvykle nepropůjčí výsledky své práce a poznatky prospěchu muzea – muzeum mu až na řídké výjimky nemůže nabídnout adekvátní publikační platformu, kterou on potřebuje ze své pozice vykazovat, takže muzeum tímto přichází

o fruktifikaci výsledků mnohdy své dlouholeté práce a péče o sbírky, za kterou by po mém soudu mělo zaslouženě sklízet uznání.

Nejde však jen o vědecké pracovníky zvenčí muzejního prostředí: odborný pracovník muzea, jemuž jeho mateřské pracoviště neposkytuje potřebné zázemí, má logickou tendenci odejít tam, kde vědecký výzkum možný je (postačí vzpomenout, kolik kolegů odešlo „dělat“ vědu z muzea na některé univerzitní pracoviště). Této migraci kvalifikovaných odborníků pochopitelně částečně brání dopravní (ne) dostupnost a lokální patriotismus. Svádět boj s nepřízní podmínek a udržet krok však je možné často jen s enormním osobním nasazením – sledování literatury bez přístupu k ní je obtížné (pravda, mnohé dnes usnadňují digitální knihovny), kombinace obligatorních povinností kurátora sbírky s publikačními aktivitami vyžaduje tvůrčí činnost přesouvat do volného času atd. Za těchto okolností je probíhání se na stránky respektovaných časopisů již samo o sobě značně složité. Bez patřičné bibliografie a internacionalizace výzkumu je potom dotyčný více méně bez šancí získat některý z dotačních titulů pro provádění základního výzkumu, jenž by mu kompenzoval to, čemu se mu v „jeho“ muzeu nedostává – nehledě již k tomu, že v očích již zmíněné GA ČR malá muzea nenabízejí pro výzkum adekvátní podmínky. Přiznejme si bez obalu, že hodnotitelé v rámci hodnotících panelů jsou zdaleka nejčastěji z etablovaných veřejných výzkumných institucí, což má za následek (někdy nevědomou) monopolizaci výzkumu. Všechny tyto souvislosti ve svém výsledku mají ještě jeden negativní efekt: odrazují mladé perspektivní absolventy – začínající kolegy a kolegyně. Nebylo by však nosné skončit skepticky. Rezignovat na výzkum v malých muzeích by znamenalo odsoudit jejich často skvělé sbírky do role informačních databank, které poskytují sofistikovaný servis akademické sféře, jež celý problém prohlubuje tím, že výsledky své práce nemá ambici a ani nemůže na muzejní úrovni publikovat a fruktifikuje je zcela mimo ni.

Nadhazovat tu způsoby řešení je spíše věc následné diskuse, jisté je, že velmi silně do této celkově nelichotivé situace muzeí vstupuje výše poskytovaných finančních prostředků. Uzavírá se tím pomyslný bludný kruh, neboť omezené financování základního a aplikovaného výzkumu nutí i veřejné výzkumné instituce ucházet se o dotační grantové tituly, v nichž však právě muzea zůstávají „přehlíženým služebníkem“.

Literatura:

BENEŠ, Josef. *Muzeum a sbírky*. Praha: Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1977.

MILOTOVÁ, Nina a FRANK, Jiří. Potenciál muzejní instituce v oblasti vědy a výzkumu na příkladu Národního muzea. *Muzeum*, 2018, roč. 56, č. 2, s. 18.

NEUSTUPNÝ, Jiří. *Muzeum a věda*. Praha: Kabinet muzejní a vlastivědné práce při Nár. muzeu v Praze, 1968.

NEUSTUPNÝ, Jiří. *Otázky dnešního muzejnictví. Příspěvky k obecné a speciální muzeologii*. Praha: Orbis, 1950.

OCHRANA, František a PŮČEK, Milan Jan. *Metodologie a řízení výzkumu v muzeu*. Praha: Národní zemědělské muzeum, 2019.

PÁNEK, Jaroslav. Regionální historické časopisy v evropském kontextu. In: *Regionální vlastivědná periodika a jejich místo v historiografii (Vlašim 24.-25. listopadu 2011)*. Vlašim–Praha–Benešov: Muzeum Podblanicka, Státní oblastní archiv v Praze, Státní okresní archiv Benešov, 2012 s. 13–28.

SKLENÁŘ, Karel. *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2001.

STRÁNSKÝ, Zbyněk. *Úvod do muzeologie*. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972.

ŠEBEK, František. Definice muzea a podstata jeho činnosti. In: *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 9–20.

ŽALMAN, Jiří. Sbírkotvorná činnost muzeí a správa sbírek muzejní povahy. In: *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 69–111.

Internetové zdroje:

<https://www.prachenskemuzeum.cz/files/zrizovaci-listina-01.pdf> [cit. 10. 9. 2022].

http://muzeum.sumava.net/wp-content/uploads/zrizovaci_listina.pdf [cit. 10. 9. 2022].

<https://extranet.kr-vysocina.cz/rejstrik-organizaci/detail/54/dokumenty/1> [cit. 10. 9. 2022].

http://muzeum.sumava.net/wp-content/uploads/zrizovaci_listina.pdf [cit. 10. 9. 2022].

<https://emuzeum.cz/muzeologie-a-metodika/legislativa/zakony/zakon-122-2000-sb-o-ochrane-sbirek-muzejni-povahy> [cit. 10. 9. 2022].

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [cit. 10. 9. 2022].

<https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2022/05/icom-museum-definition-plan-moves-forward/> [cit. 10. 9. 2022].

Vlašim–Praha–Benešov: Muzeum Podblanicka, Státní oblastní archiv v Praze, Státní okresní archiv Benešov, 2012, s. 13–28.

27 MILOTOVÁ, Nina a FRANK, Jiří. Potenciál muzejní instituce v oblasti vědy a výzkumu na příkladu Národního muzea. *Muzeum*, 2018, roč. 56, č. 2.

Konference MCMi 2022 – Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby, Praha 12. 10. – 13. 10. 2022 (Očima kurátora sbírky uměleckého řemesla Muzea města Ústí nad Labem)

Jiří Belis

semináře
a konference

MCMi 2022 Conference – Documentation, Conservation and Restoration of Musical Instruments in the Czech Museum of Music, Prague 12/10/13 – 13/10/2022 (Through the Eyes of the Curator of the Handicrafts Collection of the Ústí nad Labem City Museum)

Ve dnech 12. a 13. října 2022 se v Českém muzeu hudby v Praze uskutečnila konference zaměřená na dokumentaci, konzervaci a restaurování hudebních nástrojů. Referáty byly svým obsahem určeny nejen pracovníkům muzeí, v jejichž sbírkách se různé historické hudební nástroje nacházejí, ale i restaurátorům a konzervátorům, kteří provádějí nebo budou provádět odborné zásahy na poškozených nástrojích. Současně program cílil i na stavitele kopií, pracujících podle dochovaných originálů a požadavků výkonných poučených interpretů staré hudby.

Atmosféru konference umocnila již samotná budova muzea, která se nachází v prostorách zrušeného dominikánského kláštera s kostem sv. Máří Magdaleny v Karmelitské ulici na Malé Straně. I když budova postavená v letech 1654–1709 prošla po zrušení kláštera v roce 1789 řadou stavebních úprav, skrývá v sobě dodnes monumentální prostor bývalé lodě kostela, využívaný muzeem k hudebním produkcím. Do něj měli účastníci konference možnost nahlížet o přestávkách z horních pavlačí, obíhajících prostor lodi. Pavlače zpřístupňuje dvojice protějškových skaletových schodišť z poloviny 19. století, která nemají obdobu v jiných pražských stavbách.

Úvodní slovo konference přednesla Mgr. Tereza Žůrková, Ph.D., vedoucí oddělení sbírky hudebních nástrojů muzea, na jejichž bedrech ležela hlavní tíha organizace celé akce. Přivítala účastníky a uvedla první přednášející. Oproti předchozí konferenci, která se konala ve dnech 16. a 17. června 2021, nebyli účastníci omezováni povinnými respirátory, a tak i tato drobnost přispěla k pohodě, která trvala v průběhu jednotlivých přednášek i následných exkurzí do výstavních prostor a odborných restaurátorských dílen a ateliérů muzea.

Kurátorka sbírky hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby Mgr. Daniela Kotasová, Ph.D., v první přednášce účastníky konference seznámila s hlavním předmětem svého organologického bádání, jímž jsou harfy. Zmínila stručně historii harfářství v Čechách. Na obrazových ukázkách ukázala hlavní rozdíly mezi harfami stavěnými na Nechanicku ve východních Čechách a harfami z oblasti Krušných hor – z okolí Přísečnice. Z obou těchto oblastí pochází většina anonymních nástrojů, které lze objevit v celé řadě nespécializovaných muzeí, s nimiž si mnohdy jinak orientovaní kurátoři sbírek neví rady. Z obou uvedených oblastí pocházelo i množství

PhDr. Jiří Belis
Muzeum města
Ústí nad Labem
belis@muzeumusti.cz

lidových harfeníků, jimž jednoduché a lehce přenosné harfy vyhovovaly při jejich venkovských produkcích. Přednáška se dále zaměřila na komplikovanější typy harf s pedály. Ty patřily již mezi finančně náročné a ve sbírkách muzeí nejsou tak časté. Vzácně se objevují ve sbírkových fondech některých státních zámků, kdy jejich pořizovatelé i uživatelé byli z řad šlechty. Další uživatele je třeba hledat mezi bohatšími měšťany. V 19. století již technický vývoj nástroje i hry na něj dosáhl takové úrovně, že se někteří nástrojářů zaměřili speciálně na produkci špičkových, technicky propracovaných harf. Jedním z nich a zároveň tím nejvýznamnějším byl Alois Červenka (1858–1938). Přednášející účastníky seznámila podrobněji s jeho harfami jak po stránce technické, tak i po stránce jejich umělecké výzdoby. Závěrem zmínila jeho dominantní postavení v rámci Rakouska-Uherska i smutný fakt, že jeho významu a kvality práce již žádný jeho potomek a ani další český mistr nedosáhl. Závěr přednášky tvořil obrazový exkurz do depozitáře harf Českého muzea hudby a výzva k návštěvě části expozice, kde jsou harfy vystaveny pro návštěvníky. Škoda, že součástí přednášky nebyly i rady, jak se k harfám ve sbírkách nespécializovaných muzeí chovat, jaké prostředí je pro ně optimální a v jaké poloze je v depozitáři ukládat, zvláště když se nedochovala pouzdra pro jejich ochranu (pokud existovala).

Na zcela jinou oblast se zaměřil výklad druhého přednášejícího pana Prokopa Szegényiho. Ten se ve svém organologickém studiu zaměřuje na problematiku dokumentace a prezentace experimentálních hudebních nástrojů. Své názory a podněty prezentoval na příkladu hudebních vynálezů Františka Herolda (1889–1971). Experimenty v oblasti hudebních nástrojů byly a jsou hnací silou jejich vývoje. Pokud se však výsledky takovýchto experimentů dochovaly ve sbírkách muzeí, zcela určitě je na ně pohlíženo jako na cosi exotického. Jako na věc, k níž neexistuje literatura, která by kurátorům pomohla rozklíčovat, oč se vlastně jedná. Pokud by i existovala, byla by pro běžného kurátora

pravděpodobně stejně asi jen málo srozumitelná. Přednášející upozornil na fakt, že neexistuje žádná metodika jejich správné dokumentace, a proto i interpretace bez historického kontextu nemusí být vždy správná. Pro profesionální organology pak takovéto nástroje většinou leží kdesi na periferii jejich odborného zájmu. Jejich prezentace obvykle naráží i na nezáměr návštěvníků muzeí, pokud jejich tvůrcem nebyla některá regionálně významná osobnost. Překážkou může být i skutečnost, že některé experimentální hudební nástroje cílí na jemnější dělení tónů (a s tím souvisí často i neobvyklé klávesnice), což necvičené ucho nemusí příznivě vnímat. Jejich hudební prezentace mu pak může znít až nesrozumitelně a kakofonicky. Závěr přednášky tvořila apelace na muzejníky, aby se k takovýmto nástrojům chovali stejně zodpovědně jako k nástrojům „tradičním“ a věnovali jim stejnou péči.

Po odezvě referátu pana Szegényiho byla přednáška Mgr. Barbory Števkanky Kadlíčkové, DiS, již čistě organologicky zaměřená. Prezentovala brněnské houslaře zastoupené ve sbírce Oddělení dějin hudby Moravského muzea. Představila ve stručnosti houslaře působící v Brně od 17. do 20. století, jejichž nástroje Moravské zemské muzeum uchovává. Historicky mělo Brno vždy blíže k Vídni než k Praze. To se promítalo i do stylu práce houslařů tam pracujících. Ve výkladu se podrobněji zabývala brněnskou sbírkou, čítající kolem osmdesáti exemplářů. Ta je i předmětem jejího doktorského studia. Nezapřela však v sobě vystudovanou houslistku a v přednášce věnovala zvýšenou pozornost houslaři Antonínu Gallovi (1897–1972), jehož housle hodnotila jako zvukově nejkvalitnější. Sbíрка představuje reprezentativní soubor převážně houslí, jejíž studijní hodnotu má zvýšit i nová dokumentace, o které rovněž v přednášce informovala. Názory na zvuk houslí podléhaly dobovému vkusu a je těžké stavět vedle sebe nástroj z 18. století provinčního houslaře vedle nástroje mistra z téže doby, zvuk jehož houslí dnes považujeme za zvukový i estetický

ideál. Dokumentace sbírky houslí je vždy dosti ošemetnou věcí, zvláště není-li jistota v určení jejich správného autorství. Záměny autorských štítků byly v minulosti běžnou praxí. Z přednášky si tak člověk odnesl vedle zajímavých informací i řadu námětů pro další úvahy.

Následující příspěvek nazvaný „Preventivní péče o sbírkové předměty v Národním muzeu“ autorské dvojice Mgr. Silvie Vančurové a Ing. Terezy Horákové patřil svým obsahem mezi takzvané konzervátorské minimum, které by měl znát každý správce jakékoli muzejní sbírky. Přednášející zopakovaly nejdůležitější zásady, které by měly platit ve všech depozitářích i expozicích. Vše bylo doloženo příslušnými tabulkami a grafy. Suma nabídnutých informací byla spíše obecného charakteru, i když s odkazy na moderní měřicí přístroje. Každé muzeum se svými depozitáři je však v podstatě jedinečné. Klima v něm závisí na mnoha faktorech. Jinak se bude chovat depozitář ve zdech hradu přestavěného na zámek a dnes sloužícího jako muzeum a jinak novostavba projektovaná jako depozitář nebo muzeum. Přednášející byly navíc z Národního muzea, jehož možnosti jsou zcela odlišné od možností běžných muzeí jak v oblasti technických řešení problémů s teplotami a vlhkostí včetně jejich průběžného sledování, tak personálních. Škoda, že nezaznělo, že by při projektování nových muzeí a jejich depozitářů měl mít architekt vždy povinnost zapracovat požadavky a připomínky muzejních odborníků a přijmout fakt, že mají přednost před jeho architektonickými křádkami. To se vztahuje i na budování expozic, v našem případě s vystavenými hudebními nástroji.

Následující povídání o nové expozici hudebních nástrojů v lidové kultuře přednesené Mgr. Jiřím Höhnem nás přivedlo do Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, kde takováto nová expozice byla s vynaložením značných nákladů realizována. Expozice v druhém poschodí zámku ve Strážnici v minulosti bývala v letních měsících značně přehřívána, jak v diskusi s autorem zaznělo. Teploty

vysoce přesahovaly 30 °C. Důvodem byly nezaizolované stropy mezi půdou a výstavními sály. Vitríny byly navíc shora otevřené a nástroje trpěly nejen teplem, ale i usazováním prachu. Tomu již zabráňuje nová expozice, kde jsou vitríny uzavřené. Představovaná expozice hudebních nástrojů má návštěvníky vtáhnout pomocí moderních technologií a audiovizuálních prvků do světa lidové hudby a zvuků hudebních nástrojů v ní užívaných. Původní zámecký prostor byl architektem pomocí různých tvarovaných lamelových příček zcela potlačen a návštěvník prochází prostory budovanými na půdorysu hudebního nástroje, kterému je ona konkrétní část expozice věnována. Pokud však nemá plánek půdorysu expozice, architektův nápad nedocení. Má možnost si navíc poslechnout pomocí audiozařízení zvuk nástroje, jemuž je příslušná část expozice věnována (včetně půdorysu). Takovýto typ expozic je finančně i energeticky náročný, a to nejen při jeho pořízení, ale i dlouhodobě do budoucna při jeho provozování a údržbě. Přínosem je bezesporu zateplení stropu, které sníží přehřívání prostoru. Věřím, že pokud je v expozici návštěvník sám, užije si ji. Pokud se tam ocitne souběžně se školním výletem nebo více návštěvníky, asi už to dopadne jinak. V pěti propojených prostorách vestavěných do dvou zámeckých prostor se nachází vedle řady vitrín pět interakčních panelů! Nadšení přednášejícího pro tento typ expozice nesdílím. Směs zvuků z expozice je vždy rušivá. Expozice byla v roce 2022 první rok zpřístupněna veřejnosti. Jaké s ní budou zkušenosti, ukáže čas. Většina muzeí se musí spokojit se skromnějšími realizacemi.

Přednáška pracovníka Českého muzea hudby, odborného restaurátora Adama Bitljana o způsobech vystavení a uložení hudebních nástrojů patřila opět do oblasti informací, se kterými by měl být obeznámen každý kurátor nebo konzervátor muzea, který s hudebními nástroji při své práci přichází do styku. Znovu zaznělo varování především před skokovými klimatickými šoky, a to včetně přesunu nástroje z depozitáře do konzervátorské

dílny a obráceně. Při dlouhodobém uložení v depozitáři pak o nutnosti optimalizovat podmínky podle typu nástroje s ohledem na materiál, ze kterého je zhotoven. U celokovových nástrojů je vyžadována nižší vlhkost, snášíjí však lépe i vyšší teploty. Zcela jiná je situace u nástrojů postavených především ze dřeva. U všech platí požadavek zamezit zvýšené světelné expozici a minimalizovat prašnost vhodnými ochrannými prostředky. Takto definované rizikové faktory potom byly doloženy příklady ze situací, kdy nástroje jsou krátkodobě uloženy v restaurátorské dílně, stěhovány na výstavy nebo dlouhodobě uloženy v depozitáři. Samozřejmě depozitáře specializovaného muzea, jakým je České muzeum hudby, jsou zcela odlišné od depozitářů nesespecializovaných muzeí. Tam mnohdy prostorové nároky nutí pracovníky ke kompromisům, ne vždy k nástrojům vlídným.

Poslední přednáška prvního dne konference volně pokračovala návštěvou restaurátorských dílen v prostorách muzea a pro zájemce i možností prohlídky expozice muzea.

Druhý den konference zahájil svou přednáškou „Staré‘ hudební nástroje v nesespecializovaných muzeích“ autor tohoto článku. Mou snahou bylo vysvětlit, jak se v minulosti dostávaly staré hudební nástroje do malých i velkých muzeí formou darů zakladatelů těchto institucí, kteří mnohdy pracovali na spolkovém principu. Snahou příspěvku nebylo zachytit historii muzejnictví, ale ozřejmit, jak je možné, že v některých muzeích se ve sbírkách nacházejí významné historické nástroje, o jejichž původu není téměř nic známo, kromě jména dárce nebo přibližně doby, kdy se do muzea dostaly. Dalším cílem povídání bylo ukázat, že i v době relativně nedávné, jako je období po roce 1945, se mezi muzikanty a hudebně-vzdělávací instituce dostalo množství hudebních nástrojů, pocházejících z konfiskátů, tvořících potenciál pro muzejní sbírky dodnes. Hlavní část byla věnována limitům, které pro přijetí „starého“ hudebního nástroje do muzejní sbírky platí v současnosti. Jaké jsou obvyklé praktiky při správě hudebních

nástrojů ve sbírkách nesespecializovaných muzeí. Původně připravená doporučení pro správné uložení nástrojů v depozitáři a za jakých klimatických podmínek byla s ohledem na přednášky předešlého dne vynechána. Pozornost byla věnována i současné praxi evidence sbírkových předmětů, která téměř vylučuje přístup externích badatelů. Ti v podstatě nemají možnost nahlížet do muzejních soupisů a evidencí. Databáze je neveřejná. Kvalita informací těchto databází je limitována jejich univerzální formou pro všechny typy sbírkových předmětů, a má tudíž pro odborného badatele spíše signální hodnotu. S tím souvisí i doprovodná fotodokumentace, kterou pořizují odborní fotografové bez organologických znalostí. Obsahuje často profesionální celkové záběry, ze kterých nelze odečíst pro organologa klíčové informace.

Přednáška uzavřela řadu spíše organologických a obecněji laděných témat. Následující blok byl již zaměřen prakticky na restaurování hudebních nástrojů a stavbu jejich kopií.

Prvním přednášejícím v tomto bloku byl pan Václav Horných, učitel odborných předmětů a praktické výuky na Střední uměleckoprůmyslové škole hudebních nástrojů a nábytku v Hradci Králové. Seznámil účastníky konference se současným stavem výuky restaurování hudebních nástrojů na škole, kde učí. Uvedl, že zájem studentů se pragmaticky zaměřuje spíše na nástroje, které jsou novější, a zde zvláště kytary. Zajímavá byla informace o rostoucím sběratelském zájmu o komerční kytary vyráběné pro jazzovou hudbu, při jejichž výrobě bylo užito překližkových desek. O tyto „gibsonky“ je zájem i ze strany hráčů. Na současném trhu je kytar tohoto typu nedostatek. Tímto směrem se proto orientuje i zájem studentů, i když je veden pragmatickými důvody. Je málo pravděpodobné, že by se v praxi dostali k restaurování některého historicky cenného nástroje. Přesto je výuka orientována tak, aby rozeznali, kdy se jedná o běžný nástroj a kdy již o historickou vzácnost, a při práci potom dodržovali základní restaurátorské zásady. Dále

aby se uměli rozhodnout, kam až zajít při uvádění historického hudebního nástroje do hratelného stavu a kdy se už jedná o nevratný zásah, snižující hodnotu nástroje. Okrajovým tématem není při výuce hudebních nástrojářů ani téma falsifikátů, dnes sice rezonující hlavně v oblasti výtvarného umění, ale cizí není ani u historických hudebních nástrojů. Zde nejčastěji u smyčcových. Alespoň základní orientaci by si absolventi školy měli odnést i z této oblasti. Vzhledem k zaměření školy přednášející zmínil, že i znalosti z oblasti nábytkářství se dají uplatnit třeba při restaurování dřevěného politurovaného pouzdra houslí, zhotoveného z některého druhu ovocných dřev.

Mezi vyložené praktické přednášky včetně názorných ukázek patřila prezentace repliky varhanního regálu jeho stavitelem panem Tomášem Flégrem. Autor sám je hráčem na varhany a další klávesové nástroje. Repliku varhanního regálu postaveného podle předlohy z r. 1644, jejímž autorem byl Johann Chrisophor Pflieger, proto předvedl jak po stránce hudební, tak technické. Přednášku zaměřil na problémy, s nimiž se potýkal při výrobě jednotlivých strojků – ozvučen odlitých z varhanářské slitiny a v nich umístěných mosazných jazýčků. Každý strojek vydává vždy jeden tón, jehož přesná výše je dána posuvnou drátovou ladičkou s atypickým dřevěným jezdcem na konci, určujícím délku kmitajícího jazýčku. Samotný strojek – ozvučna je odlit a sletován z více dílů, které nesmí být při letování nijak poškozeny. Zmínil, že technologický postup ze 17. století bylo nutné znovu objevit a odzkoušet na nehistorickém materiálu. Cílem jeho práce kromě zhotovení repliky varhanního regálu je i příprava na restaurování dalších nástrojů s regálovými jazýčkovými hlasy. Působivá byla demonstrace práce s umělecky prořezávanou krycí deskou nad ozvučnicemi, která ukazovala, že vedle ozdobné a ochranné funkce, ji hráč užíval jako obdobu žaluzií a žaluziové skříně u velkých varhan. Jejím posunováním a pootvíváním docíloval efektů forte a mezzoforte a po jejím nasazení pak nástroj hrál v poloze piano. Svou přednášku

pak ukončil hudebním předvedením nástroje, kdy ukázal, že zvládl nejen techniku jeho výroby, ale i hry na něj.

Podobného typu byla i následující přednáška pana Jana Bečičky, který se specializuje na restaurování a stavbu replik strunných klávesových nástrojů. Z přednášky byla znát jistota restaurátora, který má zkušenosti z restaurátorských zásahů u celé řady nástrojů. Dosti šokující bylo promítání sbírkových klavírů, které měly za sebou povodně a nějaký čas strávily pod vodou. To je pro většinu lidí bizarní představa. Co takováto lázeň může s nástrojem provést, si neumí představit ani ten, kdo prožil vytopení bytu prasklým vodovodem. Hladina vody nad úroveň rezonanční desky by pro většinu nástrojů představovala konec jejich existence. Na promítaných záběrech bylo možné sledovat postup čištění, vysoušení a restaurování. To, že se nástroje podařilo zachránit, je možné označit za malý zázrak. Přednášející pak položil otázku, zda je hodnota takto poškozeného nástroje tak vysoká, aby vyvážíla práci, kterou je nutné vynaložit na jeho záchranu. Kdo tuto cenu stanoví, musí-li se přitom třeba „jen“ sejmout rezonanční deska, což znamená v podstatě také nástroj ponořit do vany s vodou, byť teplou a bez povodňového všudypřítomného kalu, a po jejím restaurování ji vrátit do nástroje. Další povídání se dotýkalo otázek spojených s poměrně častým požadavkem uvedení historického sbírkového nástroje do hratelného stavu. Jak dlouho jej v tomto stavu držet a jak jej následně „znefunkčnit“, aby mohl bez nebezpečí „odpočívat“ v depozitáři. Uvést historický nástroj do hratelného stavu je mnohdy finančně náročnější a pro historický nástroj nebezpečnější než postavení funkční repliky. Touto cestou se čím dál častěji vydávají výkonní hudebníci a pořizují si kvalitní kopie významných originálů. Následoval fundovaný výklad o značkách, které se objevují na rezonančních deskách nebo v okolí kobylek, důležitých pro dokumentaci ostrunění nástroje. Tyto olůvkem nebo tužkou psané údaje mnohdy padnou za oběť neuváženému čištění zmíněných míst nepoučeným

konzervátorem. Pan Bečička zde varoval i před doporučeným povolováním strun u historických klávesových nástrojů bez jejich předchozí odborné dokumentace. Ztrácejí se tak informace, které již nelze později získat. Z této přednášky si člověk odnesl spoustu cenných informací, ale i mnoho otázek, které bude nutno v budoucnu řešit v užším týmu odborníků. Velmi příjemný byl i klidný způsob, jakým byla přednáška podána.

Restaurátorka Hana Tefal Juránková překvapila nezvyklostí svého příspěvku, který se zabýval restaurováním usní na hudebních nástrojích. Ty jsou součástí mnoha nástrojů ať již přímo ve funkci zvukotvorné, jako je tomu u bubnů, nebo se na tvorbě zvuku podílejí (banjo) a v neposlední řadě se používají ve vzduchovém hospodářství nástrojů (varhany všech velikostí, dudy...). Je to opět jeden z materiálů, se kterým si mnohý muzejní konzervátor úplně neví rady. Useň bývá ve sbírkách občas potrhána, občas vlhkem zvlhčená, ztvrdlá, ale vždy zašpiněná. Jak v přednášce zaznělo, prvním krokem je čištění. Zbavit povrch mechanických nečistot, nejlépe suchou cestou. To je krok, který musí provést každý restaurátor jako první. V přednášce bylo demonstrováno čištění na kůži měchu dud. Jejich useň byla špinavá a ztvrdlá a pro zpestření s ponechanou srstí, obrácenou dovnitř měchu. To po vyčištění a časově dosti náročné regeneraci usně (izopropylalkoholem) komplikovalo lepení trhlin z osrstěné strany usně. Zaujalo i popsání způsobu, jak přitáhnout zevnitř záplatu k lepené trhlíně pomocí pracovních nýtů s jejich následným odstraněním po přitažení záplaty a jejím přitlačení zevnitř, pomocí nafouknutého balonku. Užití balonku je originální nápad restaurátorky vycházející z principu nafukovacích kopacích či volejbalových míčů. Závěrečné postupné promaštění usně po zalepení trhlin jí vrací ohebnost a pružnost. Trochu překvapující byla informace o užitím lepidle, jímž byl chemopren. Jeho výhodou je dle restaurátorky snadná odstranitelnost. Na blánách historických bubnů jsou mnohdy vidět opravy spíše sešitím nebo našitím

záplaty než lepením. I useň je materiál na sbírkových předmětech málo obvyklý, který bývá v nesespecializovaných muzeích málokdy odborně ošetřován.

Následovala skvělá přednáška, která zaujala minimálně stejně jako příspěvek panů Flégra a Bečičky. Ukázala průběh restaurování houslí Davida Tecchlera z r. 1707, na níž svou práci prezentoval restaurátor Českého muzea hudby, pan František Kůs. V úvodu seznámil posluchače s novodobou historií nástroje, který je od roku 1973 součástí Státní sbírky hudebních nástrojů. V minulosti byly tyto housle půjčovány výkonným umělcům ke koncertní praxi. Po jejich posledním návratu do sbírky vykazovaly již stopy opotřebení, a čekaly proto na velkou opravu. Ta měla odstranit především nevhodné vysazení části lubu a jeho nahrazení citlivější opravou. Po otevření nástroje se však ukázalo, že nevhodných zásahů je na nástroji více. Přednášející restaurátor na fotodokumentaci ukázal postupně nalezené závady a co pro restaurování znamenaly. Vrchní deska se staršími opravami prasklin byla podrobena důkladné kontrole a dožilé nebo nevyhovující zásahy byly opraveny. Vytlačené místo na horní desce, kam se vzepírala duše nástroje proti jeho dnu, bylo vyloženo novým dřevem a opraveno do roviny s okolím. Nově došlo k restaurování (vysazení) užíváním opotřebovaných hran a růžků desky. Celá horní deska byla z vnitřní strany po obvodu zesílena naklizením nové vrstvy dřeva z vyzrálého dalmatského smrku, což umožnilo přesné usazení desky na luby a zároveň odstranilo zátrhy dřeva, vzniklé při dřívějším otevírání nástroje. Restaurátor vše dokládá kvalitními snímky z průběhu prací. Při dalším výkladu byli posluchači seznámeni s technikou výroby sádrových „kopyt“ – přesně profilovaných lůžek, které umožňují působit tlakem na desku při klížení, aniž by vznikalo nebezpečí její deformace nebo prasknutí. Po naklizení restaurované desky zpět na luby následoval výklad o restaurování laku nástroje, výrobě a přesném usazení nové duše. Optimalizace hmatníku byla provedena jeho podložením a srovnáním horní

plochy do optimálního oblouku. Svou zručnost závěrem restaurátor ukázal při záchraně již do „buřtíků“ opotřebovaných a otlačených dřívků jinak kvalitních a esteticky s nástrojem souznějících kolíčků. Každý z nich byl osoustružen do hladkého kónického tvaru, který přesně zapadal do kónického otvoru vyvrtaného do nového kusu kvalitního dřeva (druh dřeva nebyl zmíněn). Po zaklizení byl každý kolíček nově osoustružen na přesný rozměr, odpovídající otvoru v hlavě houslí. Pracná a přesně provedená oprava se pohledově téměř neuplatňovala. Závěrečné seřízení a zvuk houslí byl předveden virtuózní koncertní hrou současného uživatele nástroje, který má restaurované housle ze Státní sbírky hudebních nástrojů zapůjčeny. Přednáška pana Františka Kůse svou otevřeností a bez náznaku jakéhokoli tajnůstkářství, se kterým se u některých houslařů bylo možné dříve setkat, a s bohatým obrazovým doprovodem doplnila trojici nejzajímavějších příspěvků konference.

Poslední přednášející pan Jan Kříženecký svou přednášku nazval poněkud nepřesně „Digitalizace hudebních nástrojů“. V přednášce se soustřeďuje na obrazové digitální informace o hudebním nástroji, bez digitální dokumentace jeho zvuku. Systematicky vysvětlil kroky, které by měly předcházet sběru dat (fotografování), jaké jsou s tím spojena úskalí a čeho se vyvarovat. Cílem celé práce je získat digitální obrazovou informaci o konzervovaném

nebo restaurovaném nástroji v co nejvyšší kvalitě a dostatečném počtu záběrů významných celků i detailů, aby tato mohla být po zpřístupnění využita i externími badateli, aniž by museli držet vlastní nástroj v ruce. Logicky tedy digitální obrazová informace doplněná o digitální textovou a tabulkovou část tvoří dokumentační list konkrétního hudebního nástroje. Pro velké a nesnadno manipulovatelné nástroje (varhany) bude nutno metodu v budoucnu ještě dopracovat. Přednášející nenechal bez povšimnutí ani otázku spojené s bezpečným dlouhodobým uchováváním takto pořízených elektronických databází. I tato přednáška však z pohledu nespécializovaného muzea patří mezi ty, které prezentují v podmínkách regionálních muzeí obtížně dosažitelný ideál.

Závěrem jen stručný dojem z celé konference nahlížené optikou řadového konzervátora s dlouhodobým zájmem o problematiku historických hudebních nástrojů, který se je snažil dříve chránit jako zaměstnanec Státního ústavu památkové péče. Jsem rád, že se takovéto konference uskutečňují a že se jich mohou účastnit vedle odborníků i laičtí zájemci o ochranu starých, ale ne vždy ještě historických hudebních nástrojů. Pokud se příští rok bude konat další ročník, uvítal bych větší účast pracovníků, kolegů z nespécializovaných muzeí, čímž jim tuto konferenci rád doporučuji.

Zpráva o výstavě „Nový světový pořádek“

Matěj Moravanský

Report on the “New World Order” exhibition

K 80. výročí útoku na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha proběhlo mnoho akcí. Výstava „Nový světový pořádek“ však přišla s působivým a v mnohém novým vyobrazením jak osobnosti Reinharda Heydricha, tak i samotné nacistické politiky v Protektorátu Čechy a Morava.

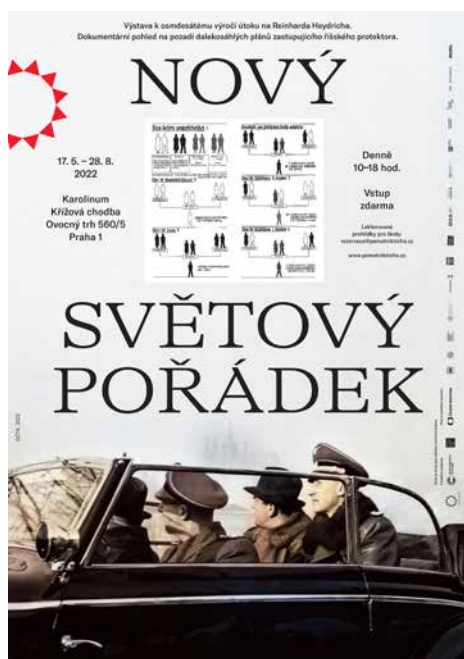
Výstavní tým Památníku ticha v čele s jeho ředitelem a kurátorem výstavy Pavlem Štinglem připravil v historických prostorech Karolina obsáhlou výstavu, která stopovala působení Reinharda Heydricha a jeho spolupracovníků v Praze. Z Prahy se mělo stát centrum rasové vědy; sjížděli se do ní eugenici, odborníci na demografii a populační vědci s jasným zadáním: ve službách nacistické ideologie plánovat budoucnost nově obsazených území na jihu a východě Evropy.

Výstava tak vybočila z řady akcí, které popisují nacistickou okupaci jen a pouze z perspektivy obětí. Místo toho nabídla výstava i spoustu vzhledu perspektivou

pachatelů. Díky přešpanému Heydrichovi diáři, který se v červených boxech prolínal hlavními informačními panely výstavy, bylo možné nahlédnout do denní agendy tohoto prominentního nacistického politika; od rozhodnutí o zadržení generála Eliáše po oslavu jeho dcery nebo dokončování příprav na konferenci o konečném řešení židovské otázky ve Wannsee.

Z výstavy vystoupila osoba Reinharda Heydricha nejen jako cíl útoku výsadkářů Jozefa Gabčíka a Jana Kubiše, ale jako prominent nacistického režimu s konkrétními plány a myšlenkami. Autoři výstavy skrze Reinharda Heydricha ukázali na širší téma vývoje tzv. rasové hygieny a obecně i na myšlenkové kořeny nacistické ideologie, jejíž realizátorem se Heydrich stal. Samotná výstava nebyla věnována jen a pouze Reinhardu Heydrichovi. Přinesla rovněž příběhy jeho spolupracovníků, a především prezentovala nacistické plány „nového světového pořádku“. Ostatně není také náhoda, že se výstava uskutečnila

zpráva



Obr. 1. Plakát výstavy Památníku ticha Nový světový pořádek. Foto: Památník ticha.

Obr. 2. Skleněná socha člověka na výstavě o rasové hygieně v Hamburku ve 30. letech 20. století. Foto: Památník ticha.

Bc. Matěj Moravanský
Centrum pro prezentaci
kulturního dědictví
Národní muzeum
matej.moravansky@nm.cz

Obr. 3. Vzpěrač nad městem.
Nacistický plakát
ze 30. let 20. století.
Foto: Památník ticha.



Obr. 4. Pohled do závěrečné
části výstavy
Nový světový pořádek
v pražském Karolinu.
Foto: Památník ticha.

v Karolinu, tedy v prostorách Univerzity Karlovy. Symbolickým rámcem výstavy totiž bylo téma zneužití vědy.

Rasová politika a eugenika vyrůstaly z evropského intelektuálního klimatu na počátku 20. století a byly usilovně rozvíjeny na mnoha německých univerzitách, například v Mnichově, Hamburku a nejvíce v Berlíně. Výstava „Nový světový pořádek“ se snažila ukázat, že vliv eugeniky na politiku byl znatelný již ve Výmarském Německu a dále sílil s nástupem nacistů k moci a v období třetí říše se stal fundamentem, na kterém velká část nacistické elity promýšlela budoucnost okupovaných

území. Autoři výstavy neopomenuli zvýraznit souvislost nacistické politiky a tehdejší německé vědy a univerzitního prostředí. Nejde zkrátka přehlédnout fakt, že mnoho prominentních nacistů mělo prvotřídní vzdělání, kariéru v akademických kruzích a byli seznámeni s evropským kulturním kontextem. Tento autorský důraz byl podtržen závěrečnými částmi výstavy, kde mohli návštěvníci prozkoumat poválečné osudy předních nacistických funkcionářů; mnoho z nich dožilo ve vysokých univerzitních pozicích nebo vykonávali své předválečné zaměstnání.

Vedle výstavy připravili pracovníci Památníku ticha lektorované programy, které měly náročné téma eugeniky, rasové vědy a nacistické politiky zprostředkovat studentům vyšších tříd základních a středních škol. Autoři programů zvolili badatelský přístup a studenti tak sami bádali ve výstavě a snažili se odpovědět na zadané otázky. Následné debaty moderované lektorem pak byly zacílené na to, jak studenti vnímají nacistické plány a následně pak i realitu na okupovaných územích a zda i nyní považují téma rasově motivované politiky za aktuální. Smůlou i štěstím výstavy byly výstavní prostory. Zatemnělé klenuté podloubí



Karolina poskytlo tématu více než působivé prostředí, ve kterém mohla vyniknout řada unikátních exponátů, například dříve neznámá fotografie pražských židů deportovaných z nádraží Praha-Bubny v doprovodu českých četníků nebo grafiky z dokumentárního filmu *Eugéniové*. Autorský tým pod vedením Pavla Štingla, stávajícího ředitele Památníku ticha, navíc podtrhl dojem z výstavy hudbou Richarda Wagnera a úryvky z Heydrichových projevů. Univerzita Karlova však své prostory musela využít k jiným účelům a výstava „Nový světový pořádek“ po pouhých třech měsících v srpnu 2022 Karolinum opustila. Tematicky ucelená výstava kombinující řadu unikátních exponátů, uměleckých instalací a nadto doprovázená



lektorovanými programy s badatelskou perspektivou tak musela být relativně záhy po otevření ukončena. Památník ticha však ve své práci pokračuje a pro výstavu „Nový světový pořádek“ se jistě najde další příhodné místo.

Obr. 5. Informační stůl výstavy *Nový světový pořádek*. Foto: Památník ticha.

Obr. 6. Antisemitistický plakát z 30. let 20. století ukazující údajné počty občanů židovského původu v jednotlivých profesích. Foto: Památník ticha.



Abstrakte publikovaných článků v němčině

Abstracts of Published Articles

in German Language

Abstrakta von publizierten Artikeln

in deutscher Sprache

Parlament und Parlamentarismus in den Sammlungen des Nationalmuseums

Dank verschiedener Faktoren ist es dem Nationalmuseum gelungen, eine relativ große Anzahl von Objekten zum Thema moderner Parlamentarismus zu sammeln, von denen viele in den letzten Jahren zunehmend in Ausstellungen, auf Schautafeln und digitalen Plattformen der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Ziel dieser Studie ist es, der Öffentlichkeit einen grundlegenden Überblick über die mit dem Parlamentarismus verbundenen Objekte in den Sammlungen des Nationalmuseums zu geben. Die Gegenstände werden systematisiert, ihre allgemeinen Merkmale werden angegeben, und ausgewählte Objekte werden beschrieben und in ihren historischen Kontext gestellt. Die Studie befasst sich mit Sammlungsobjekten, die in den langen Zeitraum zwischen der Einberufung des österreichischen Reichstags und dem Ende der Tschechoslowakei (1848–1992) fallen und sich vor allem auf ausgewählte Bereiche beziehen: Parlamentssitze, Aktivitäten im Parlament, Politiker aus den Parlamentskammern sowie politische Parteien und die Rolle der Bürger. Schlüsselwörter: Parlament, Parlamentarismus, Museumssammlungen, Nationalmuseum, 19. und 20. Jahrhundert, Politik, Nationalversammlung

Dauerausstellung des Tschechischen Musikmuseums – Vergangenheit, Gegenwart und neue Perspektiven

Ausstellungsaktivitäten gehören zu den wichtigsten Präsentationsaktivitäten von Museumseinrichtungen. Im Zusammenhang mit dem Plan der schrittweisen Räumung des ehemaligen Depots im historischen Gebäude des Tschechischen Musikmuseums hat das Museum die Möglichkeit erhalten, seine

bestehende Ausstellung zu erweitern und damit neuen Museums- und Ausstellungstrends Trends zu berücksichtigen sowie die Kommentare von Fachleuten und der breiten Öffentlichkeit zur bestehenden Ausstellung zu reflektieren. Im Jahr 2024 wird die Ausstellung sein 20-jähriges Bestehen feiern, und aus diesem Grund wird bei der Planung der neuen Ausstellung ein Balanceakt vorgeschlagen. Um diese Bilanz aussagekräftig zu gestalten, ist es jedoch notwendig, nicht nur die aktuelle Ausstellung zu bewerten, sondern vor allem die Art und Weise zu betrachten, wie das Nationalmuseum seine Musiksammlungen in der Vergangenheit in Form von Dauerausstellungen präsentiert hat. Schlüsselwörter: Tschechisches Musikmuseum, Dauerausstellung, Musikinstrumente, Organologie

Frühe Lieder von Antonín Dvořák: literarische Vorlagen, Manuskriptfragmente, Verlage

In seinen Liedern aus den Jahren 1865–1882 verwendete Dvořák Gedichte der tschechischen Autoren Adolf Heyduk, Eliška Krásnohorská, Karel Jaromír Erben, serbische Volkslieder in der Übersetzung von Siegfried Kapper (einem tschechisch-deutschen Autor), Vítězslav Hálek und Gedichte aus der Königshofer Handschrift. Die meisten Texte wurden wahrscheinlich durch Jan Ludevít Procházka, eine wichtige Persönlichkeit des tschechischen Kulturlebens, erworben, der die Schaffung von tschechischen Liedern für die von ihm organisierten Konzerte in Prag initiierte. Einige von Dvořáks Liedern und Zyklen sind in fragmentarischer Form erhalten (*Rozmaryna*, s. op. und *Jako měsíc na nebi*, Nr. 12 aus den *Abendliedern*, s. op.), einige in zwei verschiedenen Fassungen (das Lied *Kytice* aus den *Lieder nach Worten aus der Königshofer Handschrift*, s. op. 7). Für die

Simrock-Ausgabe hat der Komponist das Stück für die Mezzosopranistin Amalie Joachim bearbeitet. Kurz nach Dvořáks Zusammenarbeit mit dem Berliner Verlag Simrock veröffentlichte dieser bedeutende Verlag *Lieder nach Worten der serbischen Volksdichtung* und vier *Lieder nach Worten aus der Königinhofer Handschrift*. Die Sängerin Joachim unterstützte die Veröffentlichung dieser Ausgaben, die ihr auch von Dvořák geschenkt wurden.

Schlüsselwörter: Lieder von Antonín Dvořák, Amalie Joachim, Fritz Simrock, Musikverlag, Gedichte

Das erste Mal auf der Bühne. Zur Premiere von Dvořáks *Rusalka* im Nationaltheater in 1901

Diese Studie bietet eine neue Perspektive und unbekannte Fakten über die Weltpremiere von Dvořáks berühmtester Oper *Rusalka*, die am 31. März 1901 am Nationaltheater in Prag uraufgeführt wurde. Anhand bisher nicht genutzter Quellen und Literatur werden die Umstände der Premiere und die dramatische Situation in der Leitung des Nationaltheaters, die sich im Jahr 1900 stark veränderte, dargestellt. Die Premiere von *Rusalka* wurde vom Theater mit besonderer Sorgfalt vorbereitet: Der Komponist nahm an den Orchesterproben unter dem neu gewählten Operndirektor Karel Kovařovic teil, der als hervorragender Dirigent bekannt war. Große Aufmerksamkeit wurde auch dem Kostüm- und Bühnenbild gewidmet. Am Tag der Premiere bedrohte jedoch der Hauptdarsteller des Prinzen, der europaweit bekannte Tenor Karel Burian, die Aufführung und sagte sie noch am selben Tag ab. Er wurde durch Bohumil Pták ersetzt, der einer Erinnerung nach die Rolle mit Burian geprobt hatte. Die Frage der Premiere von *Rusalka* eröffnet auch das Thema der Beziehung zwischen Kovařovic und Dvořák, zwei herausragenden Persönlichkeiten der tschechischen Oper am Ende des 19. Jahrhunderts, die vor dem Hintergrund des späteren so genannten Kampfes um Dvořák (1913) diskutiert wird.

Schlüsselwörter: Antonín Dvořák, *Rusalka*, Oper, Karel Kovařovic, Premiere

Theaterfotografien und ihre Autoren in der Sammlung des Nationalmuseums: Josef Heinrich und Čestmír Jírů – unbekannt oder vergessen?

Theaterfotografien als visuelle Quelle der Theatergeschichte werden im Nationalmuseum seit 1924 systematisch gesammelt. Historische Fotografien, die nach 1859 von Ateliers aufgenommen wurden, geben nur bedingt Aufschluss über das Aussehen der Figuren in Theaterstücken. Dieser Artikel beschreibt die Besonderheiten der Aufnahme und die technischen Beschränkungen in den Ateliers bis zum Ende des langen 19. Jahrhunderts. Der erste professionelle Fotograf, der für ein einziges Theater arbeitete, war Josef Heinrich. Zwischen 1936 und 1950 fotografierte er 405 Inszenierungen aller Nationaltheatertruppen. Für die Forschung interessant ist auch Čestmír Jírů, der ursprünglich als Reportagefotograf für das tschechoslowakische Presseamt tätig war. Nachdem er die Dokumentation politischer Ereignisse und seine Arbeit für einen Postkartenhersteller beendet hatte, machte er eine einzigartige Reihe von Lifestyle-Fotografien von Schauspielern aller Generationen – in ihrer häuslichen Umgebung, bei ihrer Hobbyarbeit, mit Familienmitgliedern.

Schlüsselwörter: tschechische Theaterfotografie, Fotoateliers, Theater, Nationaltheater

Theaterdrucke, Almanache und andere periodische und nicht-periodische Quellen als Quelle für die heuristische Forschung in der Theaterwissenschaft: Ein Bericht über die Sammeltätigkeit der Theaterabteilung des Nationalmuseums

Der Beitrag beginnt mit der Benennung der spezifischen Problematik der Quellen für die theatrologische Forschung und erörtert detailliert die historische Genese und Entwicklung von Theaterperiodika und Nicht-Periodika vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, von der Periocha zum Theaterschild und dann zu Almanachen, Theaterkalendern, Monatsheften, Jahrbüchern und anderen Periodika, und

erstellt eine Entwicklungstypologie dieser spezifischen Quelle und ihrer Veränderungen seit der Moderne. Im letzten Drittel des Aufsatzes wird das Thema auf die Sammlungen der Theaterabteilung des Nationalmuseums bezogen und der Leser erhält Informationen darüber, wie diese Quellen erfasst und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. In diesem Teil der Studie wird die Aufmerksamkeit auch auf die Frage der Dokumentation der Gegenwart und die Methodik der Erhaltung dieser Quellen heute gelenkt, auch im Hinblick auf die Frage der digitalen Quellen, die noch nicht von der Gesetzgebung behandelt worden ist.

Schlüsselwörter: Theaterdrucke, Almanache, Zeitschriften, Theaterabteilung des Nationalmuseums, Digitalisat

Forschungsorientierter Unterricht als pädagogische Strategie in der Ausstellung „Geschichte des 20. Jahrhunderts“ im Nationalmuseum

Die Eröffnung der Dauerausstellung „Geschichte des 20. Jahrhunderts“ war für die Abteilung für Bildung und kulturelle Aktivitäten ein Anstoß, die Bildungsstrategie des Museums zu überdenken. Wie die aktuellen Debatten über die Umgestaltung der Geschichtsdidaktik zeigen, hat der forschungsorientierte Unterricht ein großes Potenzial. Wäre die Integration der forschungsorientierten Lehre auch im Bereich der Museumspädagogik sinnvoll? Dieser Text konzentriert sich auf die Anwendung dieser Methoden auf Bildungsprogramme für Schüler der Primar- und Sekundarstufe in der Ausstellung „Geschichte des 20. Jahrhunderts“, den Prozess der Entwicklung dieser Programme und ihre Möglichkeiten, aber auch ihre Fallstricke.

Schlüsselwörter: Forschungsausbildung, Nationalmuseum, Geschichte des 20. Jahrhunderts, Museumspädagogik

„Werden Sie sich an der Diskussion beteiligen?“ Das Denken über Museen in den tschechischen Museumszeitschriften (1989–2021)

Die Studie analysiert die Rezeption des Museumsbegriffs in der tschechischen

Museumsgemeinschaft anhand des Inhalts eines repräsentativen Korpus von Fachzeitschriften aus den Jahren 1989–2021. Die Ergebnisse zeigen, dass eine nennenswerte Diskussion über den Inhalt und die Bedeutung des Museums auf diesen Plattformen lange Zeit fast vollständig fehlte. Bei den Museumsfachleuten überwiegen die Betonung praktischer Fragen, das Misstrauen oder die Abneigung, die eigene Arbeit theoretisch zu reflektieren, und eine Vorstellung vom Museum, die sich in erster Linie von der Sammlung ableitet. Es besteht eine deutliche Distanz zwischen einem kleinen Kreis von Publizisten, die in der Regel Verbindungen zum akademischen Milieu haben, und einer eher zurückhaltenden Mehrheit aus den regionalen Museen selbst. Diese Mehrheit kann nicht für die öffentliche Debatte aktiviert werden, so dass ihre Meinungen und Argumente nur sporadisch und implizit in veröffentlichten Texten erscheinen. Ein großer Teil der Texte zu Museumsthemen befasst sich mit der Geschichte einzelner Gebäude, Sammlungen und Biografien wichtiger Persönlichkeiten. Die lange und reiche Tradition der heimischen Museumskunde wird immer wieder hervorgehoben, aber selten selbstkritisch reflektiert. Das Museum wird daher oft als eine Institution und ein Gebäude mit einer langen Geschichte, aber einer unzureichend definierten Position in der heutigen Gesellschaft dargestellt. Ein unterdimensioniertes Genre sind Rezensionen von Ausstellungen und Exponaten, die sich in der Regel auf praktische Aspekte beschränken (sie reflektieren z. B. nicht die Ziele und Interpretationsmethoden der Autoren zu den gewählten Themen), oder sie werden durch Annotationen und informative Berichte ersetzt. Die stagnierende Situation hat sich in den letzten Jahren sehr langsam verändert, insbesondere unter dem Einfluss der Impulse der neuen Museologie und der pädagogischen Wende (d.h. das Museum wird in enger Beziehung zur Öffentlichkeit oder zur lokalen Gemeinschaft betrachtet).

Schlüsselwörter: Museum, Diskussion, Museologie, Rezensionen, Fachzeitschriften, Sammlung, Öffentlichkeit

Kleine Museen und das akademische Milieu – ein unterwürfiger Diener und ein übersehener Feudalherr oder eine Beziehung, die das Potenzial für eine fruchtbare Partnerschaft hat?

Die ständige Metrifizierung der Geisteswissenschaften nach dem Vorbild der Naturwissenschaften stellt immer höhere Anforderungen an die Bewertung der wissenschaftlichen Forschung. Gleichzeitig nimmt die Bedeutung der Forschung in der Museumstätigkeit parallel zu der schrumpfenden territorialen Bedeutung und Reichweite des Museums ab. „Bezirksmuseen“ sollen in erster Linie das vergangene und gegenwärtige Leben des Einzugsgebiets in seiner Gesamtheit dokumentieren und haben daher weniger Gelegenheit, die enge Spezialisierung zu entwickeln, die eine wünschenswerte Voraussetzung für wertvolle Forschung ist. Diese Tatsache verurteilt die Bezirksmuseen in erster Linie zu der Rolle von Informationsdatenbanken, die einen anspruchsvollen Dienst für das akademische Milieu leisten, was das Problem noch dadurch verschärft, dass die Ergebnisse ihrer Arbeit nicht ehrgeizig sind und nicht auf Museumsebene veröffentlicht werden können, sondern vollständig außerhalb des Museums verwertet werden.

Schlüsselwörter: Museen; Sozialwissenschaften; Naturwissenschaften; Forschung

„Werden Sie sich an der Diskussion beteiligen?“ Das Denken über Museen in den tschechischen Museumszeitschriften (1989–2021)

Die Studie analysiert die Rezeption des Museumsbegriffs in der tschechischen Museumsgemeinschaft anhand des Inhalts eines repräsentativen Korpus von Fachzeitschriften aus den Jahren 1989–2021. Die Ergebnisse zeigen, dass eine nennenswerte Diskussion über den Inhalt und die Bedeutung des Museums auf diesen Plattformen lange Zeit fast vollständig fehlte. Bei den Museumsfachleuten überwiegen die Betonung praktischer Fragen, das Misstrauen oder die Abneigung, die eigene Arbeit theoretisch zu reflektieren, und eine Vorstellung

vom Museum, die sich in erster Linie von der Sammlung ableitet. Es besteht eine deutliche Distanz zwischen einem kleinen Kreis von Publizisten, die in der Regel Verbindungen zum akademischen Milieu haben, und einer eher zurückhaltenden Mehrheit aus den regionalen Museen selbst. Diese Mehrheit kann nicht für die öffentliche Debatte aktiviert werden, so dass ihre Meinungen und Argumente nur sporadisch und implizit in veröffentlichten Texten erscheinen. Ein großer Teil der Texte zu Museumsthemen befasst sich mit der Geschichte einzelner Gebäude, Sammlungen und Biografien wichtiger Persönlichkeiten. Die lange und reiche Tradition der heimischen Museumskunde wird immer wieder hervorgehoben, aber selten selbstkritisch reflektiert. Das Museum wird daher oft als eine Institution und ein Gebäude mit einer langen Geschichte, aber einer unzureichend definierten Position in der heutigen Gesellschaft dargestellt. Ein unterdimensioniertes Genre sind Rezensionen von Ausstellungen und Exponaten, die sich in der Regel auf praktische Aspekte beschränken (sie reflektieren z. B. nicht die Ziele und Interpretationsmethoden der Autoren zu den gewählten Themen), oder sie werden durch Annotationen und informative Berichte ersetzt. Die stagnierende Situation hat sich in den letzten Jahren sehr langsam verändert, insbesondere unter dem Einfluss der Impulse der neuen Museologie und der pädagogischen Wende (d.h. das Museum wird in enger Beziehung zur Öffentlichkeit oder zur lokalen Gemeinschaft betrachtet).

Schlüsselwörter: Museum, Diskussion, Museologie, Rezensionen, Fachzeitschriften, Sammlung, Öffentlichkeit