

ISSN 1339-2204 - print version
e-ISSN 2453-9759 - online version
EV 5516/17



Volume 7 (2019)
No. 1

MUZEOLÓGIA

a kultúrne dedičstvo

VEDECKÝ RECENZOVANÝ ČASOPIS



Redakčná rada/Editorial Board:

prof. PhDr. Pavol Tišliar, PhD. (predseda), PhDr. Tibor Díte, PhDr. Jan Dolák, PhD., Mgr. Silvia Eliašová, PhD., doc. Mgr. Ľuboš Kačírek, PhD., PhDr. Peter Maráky, doc. PhDr. Michal Šmigel, PhD., Mgr. Lenka Ulašínová-Bystrianska, PhD., Mgr. Lenka Vargová

Medzinárodná redakčná rada/International Editorial Board:

Dr. Vitaly Ananiev, CSc., Saint-Petersburg State University (Russia); prof. Jože Hudales, PhD., University of Ljubljana (Slovenia); Dr. Tone Kregar, Muzej novejšje zgodovine Celje (Slovenia); assoc. prof. Françoise Mairesse PhD., Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (France); prof. Eiji Mizushima, PhD., University of Tsukuba (Japan); prof. Bruno Brulon Soares, PhD., Federal University of the State of Rio de Janeiro (Brazil); assoc. prof. M. A. Lynne Teather, M. A. PhD. (Canada)

Výkonní redaktori/Executive Editors:

doc. Mgr. Ľuboš Kačírek, PhD. – prof. PhDr. Pavol Tišliar, PhD.

Jazyková redakcia/ Proofreading:

Anglický jazyk: Mgr. Lenka Vargová

Český jazyk: Mgr. Monika Mikulášková

Slovenský jazyk: doc. Mgr. Ľuboš Kačírek, PhD.

Vydavateľ/Published by:

Univerzita Komenského v Bratislave/**Comenius University in Bratislava**

Filozofická fakulta/**Faculty of Arts**

Gondova 2

814 99 Bratislava

Slovak Republic

IČO vydavateľa 00 397 865

Redakcia/Editorial Office:

Odbor Muzeológia a kultúrne dedičstvo

Katedra etnológie a muzeológie FiF UK/**Department of Ethnology and Museology**

e-mail: muzeologia@muzeologia.sk

www.muzeologia.sk

Periodicita/Frequency:

2x ročne/Twice yearly - (jar, jeseň) s uzávierkou 28. 2. a 30. 9. v príslušnom roku/(**Spring, Autumn**)

with submission deadlines February 28th and September 30th for each calendar year

ISSN 1339-2204 - print version

e-ISSN 2453-9759 - online version, http://www.muzeologia.sk/casopis_mkd_en.htm

MKSR EV 5516/17

Dátum vydania: marec 2019

Časopis je indexovaný v databázach/**Journal is indexed by:**

Central and Easter European Online Library (CEEOL); Elsevier SCOPUS; Historical Abstracts EBSCOhost; The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH);

The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS);

Directory of open access journals (DOAJ); Open Academic Journals Index (OAJI); Clarivate

Analytics Web of Science Core Collection ESCI

CONTENTS

Articles

- Óscar Navajas Corral: *Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies* 7
- Silvia Eliašová: *Motifs and methods of museum audience research with focus on Slovak museums* 27
- Marie Ballarini – Chloé Mougenot – Marek Prokûpek: *Evaluating the reception of an exhibition: DeTermination at the DOX Centre for Contemporary Art* 41
- Ladislav Župčán: *Platform the cultural heritage in the current cyberculture* 57
- Lai Ying Ying: *Museum Collection Re-defined: A Case Study of TOGO Rural Art Museum, Taiwan* 75
- Klára Woitschová: *History of Museums as a Specific Historiographical Field* 83
- Ihor Shnitser: *Museum Affairs at the Territory of Subcarpathian Rus' in the Years of the First Czechoslovak Republic (1919 – 1938)* 99
- Robert G. Maretta – Andrej Vrtel: *The Historic Garden in Mýtna Street in Bratislava* 111
- Hanie Okhovat – Mastaneh Nejati Dolagh – Mohammad Reza Nasrolahi: *The study of the principles and methods of architectural design in the protected context of Meymand Historic Village* 123
- Lenka Uličná: *Modern Genizot: “Sacred Trash” Reconsidered* 143
- Marie Gilbertová: *Adolf Jebavý – A Master Butcher and Local Cultural Benefactor. On the history and archive sources concerning one of the most significant Brno producers in the 20th Century* 155
- Michaela Ryšková: *Specific issues of industrial heritage protection : Questions on industrial architecture authenticity – two examples*..... 167
- Libuša Jaďuďová: *Folk art production as a part of cultural heritage* 177
- Lucie Navrátilová: *St. Nicholas door-to-door processions in Hornolidečsko region as a part of the region's cultural heritage* 193

I n P r a c t i c e

- Diana Lajzová – Michaela Škodová: *Welcome; Family friendly. Gamification in museum* 207
- Petr Nekuža – Pavla Stöhrová: *Contemporary documentation in the field of technical heritage - the impact of the cooperation between a museum and the contemporary sector of production on the strategy of the museum's professional activities* 225
- Gulra'no Ravshan qizi Orifjonova: *Ethnographic collections of museums in Uzbekistan: samples of copper-embossing art* 235
- Júlia Marcinová: *Possibilities of cooperation between folk groups and local museums on two levels: museums for folklore, folklore for museums* 241

B o o k s r e c e i v e d a n d r e v i e w s

- Monika Mikulášková: *Europejskie Centrum Solidarności: Exhibition* 250
- Ingrid Halászová: *FERDINAND II. : arcivévoda Ferdinand II. Habsburský : renesanční vladař a mecenáš : mezi Prahou a Innsbruckem. Blanka Kubíková – Jaroslava Hausenblasová – Sylvia Dobalová (eds.).* 252

OBSAH

Š t ú d i e

Óscar Navajas Corral: <i>Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies</i>	7
Silvia Eliašová: <i>Motívy a metódy výskumu múzejného publika s dôrazom na podmienky slovenského múzejníctva</i>	27
Marie Ballarini – Chloé Mougenot – Marek Prokúpek: <i>Evaluating the reception of an exhibition: DeTermination at the DOX Centre for Contemporary Art</i>	41
Ladislav Župčán: <i>Platforma kultúrneho dedičstva v súčasnej kyberkultúre</i>	57
LAI Ying Ying: <i>Museum Collection Re-defined: A Case Study of TOGO Rural Art Museum, Taiwan</i>	75
Klára Woitschová: <i>Dějiny Národního muzea na pomezí historiografických žánrů</i>	83
Ihor Shnitsler: <i>Museum Affairs at the Territory of Subcarpathian Rus' in the Years of the First Czechoslovak Republic (1919 – 1938)</i>	99
Robert G. Maretta – Andrej Vrtel: <i>Historická zábrada na Mýtnej ulici v Bratislave</i>	111
Hanie Okhovat – Mastaneh Nejati Dolagh – Mohammad Reza Nasrolahi: <i>The study of the principles and methods of architectural design in the protected context of Meymand Historic Village</i>	123
Lenka Uličná: <i>Modern Genizot: "Sacred Trash" Reconsidered</i>	143
Marie Gilbertová: <i>Adolf Jebavý – uzenársky mistr a mecenáš kulturného života K histórii a pramenům jednoho z nejvýznamnějších brněnských výrobců</i>	155
Michaela Ryšková: <i>Specifické problémy ochrany průmyslového dědictví Otázky autenticity průmyslové architektury na dvou příkladech</i>	167
Libuša Jaďud'ová: <i>Ľudová umelecká výroba ako súčasť kultúrneho dedičstva</i>	177
Lucie Navrátilová: <i>Mikulášské obchůzky na Hornolidečsku jako součást kulturního dědictví regionu</i>	193

Odborné články z praxe

- Diana Lajzová – Michaela Škodová: *Vitajte: Family Friendly. Gamifikácia v múzejnej praxi* 207
- Petr Nekuža – Pavla Stöhrová: *Dokumentace současnosti v oblasti technického dědictví – vlivu spolupráce muzejní instituce se současným výrobním sektorem na strategii její odborné činnosti* 225
- Gulraʼno Ravshan qizi Orifjonova: *Ethnographic collections of museums in Uzbekistan: samples of art of copper-embossing* 235
- Júlia Marcinová: *Možnosti spolupráce folklórnych skupín s lokálnymi múzeami v dvoch rovinách: múzeum pre skupinu, skupina pre múzeum* 241

Anotácie, recenzie, kritiky

- Monika Mikulášková: *Europejskie Centrum Solidarności: Stálá expozice* 250
- Ingrid Halászová: *FERDINAND II. : arcivévoda Ferdinand II. Habsburský : renesanční vladař a mecenáš : mezi Prahou a Innsbruckem. Blanka Kubíková – Jaroslava Hausenblasová – Sylvia Dobalová (eds.).* 252

Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies

Óscar Navajas Corral

Óscar Navajas Corral
PhD. History and Museology
Lecturer at University of Alcalá
Spain
e-mail: oscar.navajas@uah.es

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:7-26

Ecomuseums in Spain: an analysis of their characteristics and typologies

Spain has adopted the tenets of New Museology and ecomuseums. Some of its professional museologists were founding members of the International Movement for a New Museology (MINOM), and created ecomuseum experiences including Maestrazgo and Allariz. The evolution of the ecomuseum in Spain has not, however, been studied in depth. Consequently, it remains mostly unknown what is the present situation of ecomuseums in Spain, when they were originally founded and what their key characteristics are. This article presents a study of over 100 ecomuseums that have been created in Spain, since the 1980s to the present time.

Key words: Ecomuseums, Spain, New Museology, institutional ecomuseum, community ecomuseum, community development

Introduction

Conventional museums have often been seen as commercial enterprises, in which the primary objective has drifted between leisure, revenue and different aspects of social, cultural and economic benefit. However, in the 1960s and 1970s, emerging voices of defiance sought to change these approaches. Heritage and museum specialists from different countries believed that museums should be at the service of the communities in which they were located, as an instrument that would go beyond beyond the aesthetic barriers of the object and the physical frontiers of the institution, capable of resolving the needs and problems of communities.¹

The community museological experiences that began to emerge in different countries, such as Mexico, USA, Niger, France and Canada, led to changes in teaching² and different strategies for communicating heritage (Freeman Tilden, 1957). These sought new forms of understanding and interacting with the natural, cultural and human environment, coming together in a common line of thinking on a global level called New Museology. Its approaches were the consequence of over a century of museological practice³ and of a particular moment of society in those decades. There was a sensitivity towards the ecological and social problems

¹ VARINE-BOHAN, Hugues de. Politiques muséales et stratégies de développement local et national. De l'exhibitionnisme à la communicationsociale, en *Actas del IV Taller Internacional del Movimiento para la Nueva Museología (MINOM)*. Molinos, Aragón (España), documento SIGNUD, cota, 1987, doc. 1987-003-03, p. 7.

² FREIRE, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*, Madrid : Siglo XXI., 2009.

³ SOLA, Tomislav. ¿Será el museo capaz de defenderse? Una mirada sobre la inspiración del ecomuseo, en *Mus-a*, Revista de los Museos de Andalucía, año 5 n° 8, julio. In: *Museos locales: naturaleza y perspectivas*, Sevilla : Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Dirección General de Museos, 2007, p. 31.

in a world with extreme socio-economic differences between countries which were, at the same time, in a relentless process of globalisation.

One of the first typologies to emerge from the New Museology was the ‘ecomuseum’, which would become one of the flagships of this branch of museology. The ecomuseum originated in France and was adapted to the particular needs of a given period. Although similar to other community typologies (community museum, neighbourhood museum), this typology expanded rapidly to the rest of the countries in the world and continues to grow today.

In Spain in the seventies and eighties, with the arrival of democracy and its progressive immersion in globalisation, the ideas of the New Museology began to gain prominence, both locally and in the recently created Autonomous Regions. However, despite claiming to be based on the ideas of the New Museology, not all of these experiences correspond to community initiatives as understood within New Museology. The proliferation of ecomuseums in Spain reflects this situation; although there are 84 institutions with this name active in Spain, only a small number fulfil the parameters of ecomuseums, particularly in terms of community management and participation.

The work presented here studies the phenomenon of ecomuseums in Spain. It analyzes the different types of ecomuseums that exist in the country, their characteristics, and fundamentally, which of them should be considered community ecomuseums by the standard of New Museology.

1. Ecomuseum; More than a word

Within what Peter van Mensch⁴ called ‘the second museological revolution’, museologists and other social scientists from the world were quite sure that the museum as we knew it had to change. Museums were in an identity crisis.⁵ Reflections on the state of museums were filled with inconvenient and even hurtful adjectives: the institutionalised museum was argued to be a useless museum⁶, unnecessary⁷, dangerous⁸, an institution for acculturation⁹, a graveyard¹⁰,

⁴ MENSCH, Peter. Magpies on Mount Helicon? In: *ICOFOM Study Series*, 1996, n° 25, pp. 133-138.

⁵ VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée au service de l’homme et du développement, In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 49-68. The original text was published in 1969; VARINE-BOHAN, H., ref. 1, pp. 65-73; CAMERON, Duncan F. Le musée, un temple ou un forum, In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 259-269. The original text was published in 1971; KINARD, John. Intermédiaries entre musée et communauté, In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 99-108. The original text was published in 1971; ADOTÉVI, Stanislas. Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 119-138. The original text was published in 1971.

⁶ VARINE-BOHAN, ref. 1, pp. 65-73.

⁷ HUDSON, Kenneth. Un museo innecesario. In: *Museum*, n° 162 (vol. xli, n° 2), 1989, pp. 114-116.

⁸ LINDQVIST, Svante. Le musée dangereux. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W., vol. 2, 1994, pp. 220-223. The original text was published in 1987.

⁹ CAMERON, Duncan F. Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux. DESVALLÉES – BARRY – WASSERMAN, ref. 5, pp. 77-98. The original text was published in 1968.

¹⁰ ADOTÉVI, ref. 5, pp. 119-138.

spaces for the transmission of the cultural imperialism of States.¹¹ This criticism went beyond the characteristics of the museum to its very essence or *raison d'être*.¹²

These criticisms called for a route where museums would be a key piece in the processes of social, cultural and economic development, and the transformation of the community. At the same time, the museum should be constituted as a space for reflection and dialogue to provide an answer to the needs and problems of its environment, such as protection of the natural environment and cultural heritage, social problems (drug addiction, crime, racism and so forth), and problems deriving from property speculation, and economic or demographic decline.¹³ To achieve this, the museum had to be understood and structured as something organic and living, where the culture of a community could be determined by the geographic limits that the community occupies, and within which both culture and community coexist.¹⁴

Ecomuseums were one of the typologies that proposed the idea of the *museum with a difference*. For François Hubert,¹⁵ the emergence of ecomuseums in the France of the 1960s was connected to specific political and social conditions, marked by an exodus and a fall in the standard of living, which Hubert called 'the disinherited regions'. This decade would end with a progressive decentralisation of state administration, with the introduction in 1963 of the DATAR¹⁶ and in 1964 the National Register of Cultural Sites and Monuments.

Numerous rural areas benefited from some of these initiatives, reinforced between 1963 and 1968 when the French state established two different models of protecting natural and cultural heritage: national parks and regional parks.¹⁷ While the former were installed in areas where human action was minimal and their objectives were the preservation, research and fostering of ecotourism, the latter were implemented in areas where there were already stable settlements of population and their primary objective was to play a role of lasting development. The creation of these regional parks was the ideal panorama for Georges Henri Rivière to adapt the Scandinavian model of open air museums to the French context. The idea was not to move buildings to an artificially created location, but to reconstruct the spaces as they really were.¹⁸ Through ecomuseums, communities began to play a major role in the recovery of their own culture.

The formal concept would not come into being until 1971, by the hand of Hugues de Varine-Bohan on the occasion of the 9th General Conference of the ICOM in Paris and Grenoble. In this same year, Marcel Évrard proposed that de Varine-Bohan should work on a museum in the

¹¹ NICOLAS, Alain. L'avenir du musée, In: NICOLAS, Alain. (ed.). *Nouvelles Muséologies. Muséologie Nouvelle et expérimentation sociale*, Marseille : M.N.E.S., 1985, pp. 167-185.

¹² DIAZ BALERDI, Ignacio. ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec, en *Artígrama*, n° 17, 2002, pp. 493-516.

¹³ HAUENSCHILD, Andrea. *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, Washington D. C.: Smithsonian Center for Education and Museum Studies, 1988. <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>, (consultado el 26 de septiembre de 2009).

¹⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Antropología ante los problemas del mundo moderno*, Barcelona : Ediciones RBA, 2012, p. 109.

¹⁵ HUBERT, François. Historique des écomusées, en: *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris: Dunot, 1989, pp. 195-206.

¹⁶ Délégation Interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (DATAR).

¹⁷ HUBERT, ref. 15, p. 195.

¹⁸ HUBERT, François. Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. In: *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), 1985, pp. 186; INIESTA GONZÁLEZ, Montserrat. Museos locales, patrimonios globales, en VV. AA.: *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999, p. 114.

community of Creusot. The main premise was to create a new type of museum, far from the ‘conventional’ museum, which could be adapted to the local reality. Thus the ecomuseological experience of Creusot – Montceau-Les-Mines was born¹⁹. The main characteristic of the project was that the new institution should emanate from the community and its population, the management of which would be in its hands by virtue of work committees (Users, Scientific and Technical and Management), comprising members of the community and specialists, who would undertake to plan, research and preserve the heritage, as well as manage the museum itself. A new phase was being initiated for ecomuseums, namely the community phase.²⁰

Hugues de Varine-Bohan²¹ was aware that ultimately the experience had been a turning point in the concept of museum²² for museology and epistemology. At this stage of creation and consolidation, two tendencies can be seen. First, ecomuseums associated with the environment (natural and cultural) and registered under natural parks. This was a model that adapted well to natural spaces in which it was possible to develop a tourist activity while, at the same time, educating visitors and local people about the importance of the preservation of the environment and the recovery of the cultural heritage of the localities. Second, there were the ecomuseums that took on the Creusot model. Their essence derived from being an instrument of community development, ongoing evolution and a certain rejection of normalisation (institutionalisation). Both models were based on similar technical principles, but whereas the former was an evolution of conventional museums, the latter was a new type of museum closer to social action.²³

From 1980, the third generation of ecomuseums was initiated, with numerous ‘small ecomuseums’ emerging throughout the French territory. These adopted, in theory, the precepts of ecomuseums (community), but in practice, they were not sustainable.²⁴ Many of them based their programmes on an ethnographic mythification of the past and the valorisation of the territory as landscape within an ecological and environmental awareness-building. The concept became fashionable, and the division between natural park ecomuseums and community ecomuseums defined by their relationship with the local community and their independence and/or self-management.²⁵

Between these second and third generations, ecomuseums began to expand in numerous countries, which saw in them an ideal formula to apply to their particular cultural and socio-

¹⁹ Recently, Hugues de Varine published the history of the Creusot ecomuseum from its beginning to the present in *Mesaventures à l'écomusée de la Communautéurbaine Le Creusot-Montceau 1971-2014* (second edition, 2016).

²⁰ HUBERT, ref. 18, pp. 186-187.

²¹ VARINE-BOHAN, Hugues de. L'avenir des musées des communautés locales. Conferencia impartida el 15 de octubre en el Universidad d'Utrecht, en Consejo de Europa, informe: *Moderniser la réflexion sur les musées. Les Quatre premières conférences annuelles du Prix européen du musée de l'année*. Strasbourg, 1997, pp. 11-12.

²² Hugues de Varine-Bohan (1993: 11) would acknowledge that the experience of Creusot became a key place for numerous specialists, generating disciples in many countries, as the model of museum proposed meant a research laboratory for the development of both theories and practical actions for the future of museology from the point of view of community action. We must remember that in 1978 he published the first key text to understand the ecomuseums and their methodology: “L'écomusée”, which appeared in *La Gazette*.

²³ VARINE-BOHAN, Hugues de. L'écomusée. In: DESVALLÉES – BARRY – WASSERMAN, ref. 5, pp. 456. The original text was published in 1978; OLCINA, Paulet (1984): *Écomusées: 1971-1984*, Bilan, en SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA : Declaración de Oaxtepec, In: *Memoria del Seminario Territorio – Patrimonio – Comunidad (Ecomuseos). El hombre y su entorno*. Oaxtepec, Morelos, documento SIGNUD, cota, doc. 1984-033-04, 1984, pp. 54-55.

²⁴ HUBERT, ref. 18, p. 187.

²⁵ *Ibidem*, p. 188.

economic conditions.²⁶ The French-speaking part of Canada was one of the places where ecomuseums first took root. At the end of the 1970s, the ecomuseum experience of Haute-Beauce began, with Pierre Mayrand as the main promoter.²⁷ After this experience, Fier-Monde, Valle de La Rouge and Deux Rives followed suit.²⁸ In Portugal, after the revolution of 25th April 1974, the social and cultural initiatives of a local character created a favourable atmosphere for local museums and ecomuseums to be tools for the self-sufficiency of the municipalities.²⁹ Scandinavian countries like Sweden and Norway began calling numerous open air museums 'ecomuseums', thanks to the territorial affinity, identity, tourism potential and the participative work methodology.³⁰ In 1985 Oumar Konaré presented the idea of creating ecomuseums for the cultural and social development of the Sahel.³¹ From very early on in Brazil, work was begun with methodologies of social action and community participation, as other countries of North and South America had done with neighbourhood museums or community museums. This encouraged the development of a museology of a social nature, useful for the growing population living in shantytowns (*favelas*), with few socio-economic resources and many pressing needs.³²

At the end of the 1970s in Europe, there were no more than 20 initiatives that were called ecomuseums but in the 1980s, France alone had over 50 ecomuseums, many of which, admittedly, were local or open air museums that had adopted the name. From the 1990s to the end of the 20th Century, the number exceed 300 throughout the world, located primarily in France, Italy, Portugal, Spain, Scandinavia, Eastern Europe and Canada.³³ This number continues to grow and expand, and there are records of ecomuseum initiatives in Australia, Mongolia, Japan, China, South Korea, and Turkey. In Japan, some 100 institutions³⁴ have been set up, there are over 60 in France, in Italy almost 200³⁵ and in Spain over 70 active ecomuseums are on record.

²⁶ DUCLOS, Jean Claude. L'écomusée. Histoire et actualité, en Curso sobre Museos de Ciencia y Técnica, Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, documento SIGNUD, cota, doc. 1990-006-04, 1990, pp. 8-9.

²⁷ MAYRAND, Pierre. *Haute-Beauce. Psychosociologie d'un'écomusée*, Cadernos de Sociomuseologia, n° 22, Lisboa : Centro de Estudos de Sociologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2004.

²⁸ RIVARD, René. Los ecomuseos de Quebec, en *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), 1985, pp. 203-205.

²⁹ NABAIS, Antonio. El Desarrollo de los ecomuseos en Portugal, en *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), 1985, pp. 211.

³⁰ MAURE, Marc. Ecomuseums: a mirror, a window, or a show-case?, in *Communication and Exploration*. Guiyang (China), Actas del foro *Communication and Exploration*. Foro Internacional de Ecomuseos celebrado en Guiyang (China) del 1 al 4 de junio de 2005, 2006, pp. 69-72. This text was published also in *ICOFOM Study Series*, n° 35, 2006, pp. 362-364.

³¹ KONARÉ, Oumar. Un programa de ecomuseos para el Sahel, en *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), 1985, pp. 234-235.

³² CAMARGO E ALMEIDA, Fernanda de. San Cristóbal: el ecomuseo de un barrio, en *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), 1985, pp. 236.

³³ DAVIS, Peter. *Ecomuseums, a sense of place*, London & New York : Leicester University Press, 1999; MAGGI, Maurizio – FALLETI, Vittorio. *Glicomusei. Cosa sono, cosa potrebbero diventare*, in Instituto Ricerche Economico-Sociali del Piemonte (Ires) Torino, 2000. www.ecomusei.net/index.php/maggi, (consultado el 9 de abril de 2008).

³⁴ NAVAJAS CORRAL, Óscar. Global models for concrete realities, In: *Cadernos de Sociomuseologia*, n° 38, edición especial para la XXII Conferencia General de ICOM, Shanghai, noviembre de 2010, Lisboa: Universidad Lusófona, 2010, pp. 103-132.

³⁵ RIVA, Rafaella. *Ilmetaprogettodell'ecomuseo*, Segrate : Collana Studi Progetti, 2008.

2. Ecomuseums and ecomuseology in Spain

In Spain, there is no regulatory or legal figure that brings together all the typologies of museums under New Museology. Even though the typology of ecomuseums has spread markedly throughout the territory, both on a state and regional level, the ecomuseum is not an acknowledged museum typology in Spain (with the exception of the *Manual de Uso Público* ('Manual of Public Use') published by the regional Ministry of the Environment of the Autonomous Community Government of Andalusia). There are, though, other figures of protection that could, to a greater or lesser extent, be seen as substitutes for it, including Cultural Parks, Cultural Landscapes, and Cultural Places of Interest. This has meant that the decision to call an experience 'an ecomuseum' is a mix between those who have opted for applying the name because of theoretical and methodological knowledge of ecomuseology, and those who have adopted it for reasons other than its philosophy.

If we look at the specialist literature, we find numerous authors – María Ángeles Layuno Rosas;³⁶ Luis Alonso Fernández;³⁷ María Bolaños,³⁸ and Josep Ballart,³⁹ etc. – who have used the concept and the word ecomuseum. In most cases, this reflects a given moment in the evolution of museums and museological thinking in Spain, but also possible methodologies of intervention in the territory and heritage management beyond the conventional museum. There are only a few examples of monographs that dedicate a comprehensive and thought-provoking space to this concept.

According to the museum register of the Sub-Directorate General of Spanish State Museums, there are 12 institutions entered under the name of ecomuseum (Table 1)⁴⁰. Going down the administrative and territorial hierarchy, there are 13 institutions in 9 of the 17 Autonomous Communities. Lastly, taking a look at the registers of the different provincial councils, only Catalonia, Valladolid in Castilla León, Albacete in Castilla la Mancha and La Coruña in Galicia record this typology.

³⁶ LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Los nuevos museos en España*, Madrid : Edilupa Ediciones S. L., 2002.

³⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Introducción a la nueva museología*, Madrid : Alianza Editorial, 1999; ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*, Barcelona : Ediciones del Serbal, 2006.

³⁸ BOLAÑOS, María. *Historia de los Museos en España*, Gijón : Trea, 2008.

³⁹ BALLART, Josep. *Manual de Museos*, Madrid : Editorial Síntesis, 2008.

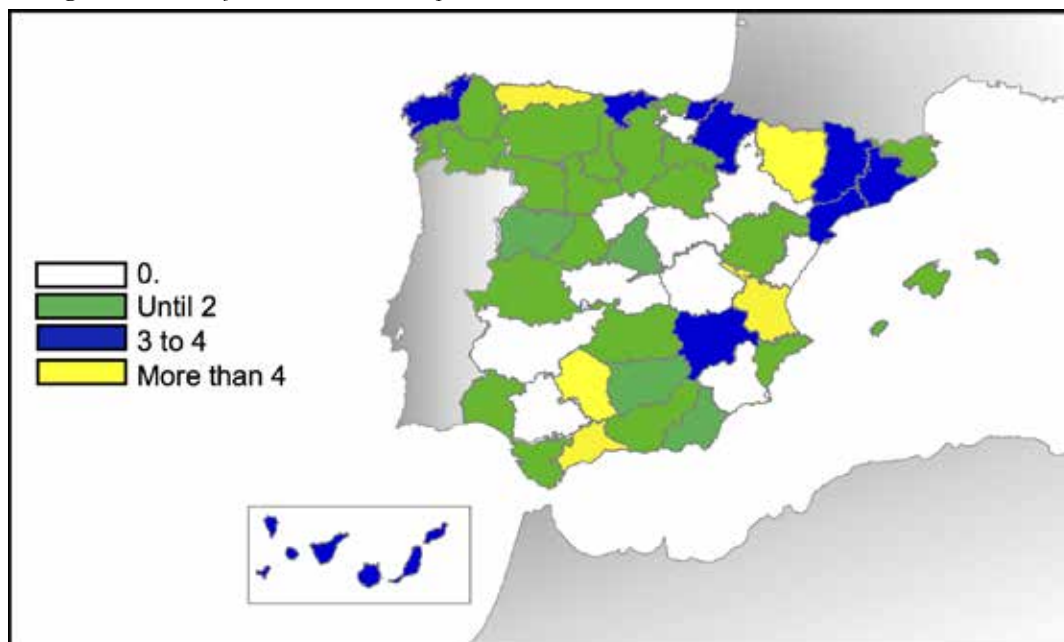
⁴⁰ It is important to point out that we are only referring to the official registers, where different institutions have been listed under this word, and not the methodology or philosophy behind them.

Table 1: *Number of ecomuseums acknowledged by the Spanish State, the Autonomous Communities and the provincial councils*

	NUMBER OF ECOMUSEUMS BY AUTONOMOUS COMMUNITIES		NUMBER OF ECOMUSEUMS BY PROVINCIAL COUNCILS	
Andalucía	1	Ecomuseo del Río Caicena	0	
Aragón	0		0	
Asturias	1	Ecomuseo de Somiedo	0	
Cantabria	0		0	
Castilla la Mancha	0		1	Ecomuseo de Pinilla
Castilla León	3	Ecomuseo de Muñogalindo, Ecomuseo de Tordehumos, Ecomuseo Molinos de los Ojos	1	Ecomuseo de Tordehumos
Cataluña	2	Ecomuseu de le Valls d'Àneu y Ecomuseo Farinera Castelló d'Empúries	2	Ecomuseu de le Valls d'Àneu y Ecomuseo Farinera Castelló d'Empúries
Extremadura	0		0	
Galicia	0		1	Ecomuseo Forno do Forte
Islas Baleares	1	Ecomuseo Cap Cavalleria	0	
Islas Canarias	2	Ecomuseo de la Alcogida y Ecomuseo de Guinea	0	
La Rioja	0		0	
Madrid	0		0	
Murcia	0		0	
Navarra	1	Ecomuseo de Zubieta	0	
País Vasco	1	Ecomuseo de la Sal	0	
Valencia	1	Ecomuseo Aras de los Olmos	0	
Total	13		5	
State	12	Ecomuseo de Tordehumos, Ecomuseo Aras de los Olmos, Ecomuseo de Arxeriz, Ecomuseo de la Alcogida, Ecomuseo de Somiedo, Ecomuseo del Pan, Ecomuseo de Guinea, Ecomuseo de Zubieta, Ecomuseu de les Valls d'Àneu, Ecomuseo Castelló d'Empúries y Ecomuseo del Río Caicena		

Source: prepared by author. Data as of June of 2018

Cartogram 1: *Number of Active Ecomuseums in Spain*



Source: prepared by author. Data as at June of 2018

Table 2: *Ecomuseums in Spain by province*

AUTONOMOUS COMMUNITIES	PROVINCE	ACTIVES	IN PROJECT	CLOSED	TOTAL
Andalucía	Almería	1			22
	Cádiz	2			
	Córdoba	5			
	Granada	2			
	Huelva	1	1		
	Jaén	2	2		
	Málaga	4	2		
	Sevilla				
			17	5	0
Aragón	Huesca	5			7
	Teruel	1			
	Zaragoza		1		
		6	1	0	
Asturias	Asturias	5	2	0	7
Cantabria	Cantabria	3	0	0	3

Castilla La Mancha	Albacete	3			5
	Ciudad Real	1			
	Cuenca		1		
		4	1	0	
Castilla León	Ávila	1			13
	Burgos	1		1	
	León		1		
	Palencia	1			
	Salamanca	1	3		
	Soria	1			
	Valladolid	1			
	Zamora	2			
		8	4	1	
Cataluña	Barcelona	3			12
	Gerona	1			
	Lérida	4			
	Tarragona	3	1		
		11	1	0	
Extremadura	Cáceres	1	0	0	1
Galicia	La Coruña	4		1	8
	Lugo	1			
	Orense	1			
	Pontevedra	1	1		
		7	1	0	
Islas Baleares	Islas Baleares	2	1	0	3
Islas Canarias	Las Palmas	2	2		8
	Santa Cruz de Tenerife	4			
		6	2	0	
La Rioja	La Rioja	1	0	1	2
Madrid	Madrid	1	1	1	3
Navarra	Navarra	2	1	0	3

País Vasco	Guipúzcoa	3			4
	Vizcaya	1			
		4	0	0	
Valencia	Alicante	2			8
	Castellón		1		
	Valencia	4	1		
		6	2	0	
TOTAL		84	22	3	109

Source: prepared by author. Data as at June of 2018

The Spanish ecomuseological panorama is, however, much wider and more complex than it appears in the literature. Since the country's political transition, 109 initiatives have emerged that have decided to use the term ecomuseum. Of these, 84 continue to be active today, 22 have remained at the project stage and 3 are closed down or have changed their name (Table 2). Of the ecomuseums that continue to be active, they are most prevalent in Andalusia, with 22, followed by Castilla y León with 13, Catalonia with 12, and Valencia, Canary Islands and Galicia with 8 each. Conversely, Extremadura has only 1 and Murcia, at the present, has no record of an ecomuseum in operation or at a project stage.

From the above, we can verify that the ecomuseum has had an impact on the Spanish museological panorama, which continues to evolve today. That said, this does not necessarily mean that the ecomuseums that have emerged in Spanish territory correspond to the precise philosophy of those put forward by the New Museology.

2.1. Origin of ecomuseums in Spain

The seeds of the ecomuseums that were introduced into numerous countries came from open air museums, as in France and the Nordic countries or, indirectly, in Japan.⁴¹ But in Spain, as in Italy and Portugal, this was not the case.⁴² One reason lies in the development of tourist activities focused on the sun and beach that, to a certain extent, displaced policies more concerned with the recovery of a folkloric and ethnographic heritage that could contribute to the construction of a cultural identity.

One of the spaces that gave rise to ecomuseums were natural parks, as in the French case. In Spain, Regional Natural Parks provided the flexibility necessary to generate policies that would link the protection of nature and the recovery and valorisation of cultural heritage with the economic development of the territory and the local communities. What did not

⁴¹ NAVAJAS, ref. 34, pp. 103-132.

⁴² Authors such as Luis Alonso Fernández (1988: 215-217) have mentioned open air museums but their descriptions, more than centring on a prior manifestation of ecomuseums, focussed on open air sculpture museums, which did develop in Spain (Lorente, 2012). We would, however, mention that there were – occasional – open air initiatives that did undergo a process of heritage recovery, the creation and the valorisation of open air disperse heritage which subsequently became an ecomuseum, such as the municipality of Suera (Castellón), ecomuseums such as the Pizarra (Madrid), that of Somiedo (Asturias) and the losAperosAgricultoras de Esplús (Huesca) that emerged with similar approaches to those of an open air museum.

spread, however, was how this territorial revitalisation was to be understood. Catalonia has examples of a global policy focused on the interconnection between territory, heritage and community, as for instance, the Ecomuseo of els Ports or the Ecomuseo FarineraCastelló d'Empúries, which is delimited by three natural parks. The Ministry of the Environment of the Regional Government of Andalusia has proposed that ecomuseums like the Molino el Pintao (Huelva) or the Benamahoma (Malaga) should depend on the management of a natural park. The dependence of the Andalusian ecomuseum on the natural park is in contrast to the Catalonian case, where the ecomuseum can be a resource of both a population and the park. The Catalonian approach can be seen in other territories where ecomuseums have been developed in natural and national parks as another source of attraction and an added value for an ecomuseum project, such as the case of the Ecomuseo de Cabañeros (Burgos).

The origin of ecomuseums in Spain cannot, therefore, be sought in open air museums or in Natural Parks even though both have had their influence. Rather, their origin lies in the evolution of local museums and territorial museums marked, on occasion, by micro-nationalisms, decentralisation and opposition to an ever more intense globalisation. These initiatives derive from the 'need' for a community recognition that would embrace identity, heritage and territory.

In considering this need, it is interesting to dwell on the years during which the different ecomuseums were being created (Table 3).⁴³ The data show that up to the 1990s, there were barely 5 ecomuseums in Spain, while from the second half of that decade the numbers increased rapidly. Andalusia and Catalonia were the regions that advanced most in the process, with initiative such as the Bronze Ecomuseum – *Ecomuseo del Bronce* (Jaén), the ecomuseums of les Valls d'Àneu and the Rural Life – *Vida Rural* of Belianes (Lérida), and the Natural Park Ecomuseum of the Delta del Ebro, (Tarragona). Together, these regions have one third of the active museums today. The Basque Country, Aragón and the Canary Islands also began to gain prominence, enjoying major booms between 1995 and 2005. The other regions began to take interest in developing this typology as of 2006, when the pioneer regions reduced their activity. At the present time, Castilla La Mancha, Castilla León, Asturias and Cantabria are the most active regions.

Table 3: *Ecomuseums by date of creation*⁴⁴

AUTONOMUOS COMMUNITIES	1980-1985	1986-1990	1991-1995	1996-2000	2001-2005	2006-2010	2011-2015	TOTAL
Andalucía		1	2	3	4	5	2	17
Aragón				2	2	2		6
Asturias				2		1	2	5
Cantabria			1			2		3
Castilla La Mancha				1		2	1	4
Castilla León				1	2	4	1	8

⁴³ Throughout this analysis, we are going to focus on the ecomuseums that are active at the present time, making specific references as well to those that are not but that contain relevant information for the Spanish panorama of ecomuseums.

⁴⁴ Data of the 72 active ecomuseums are shown, although the actual figure is 73, but the Galician ecomuseum *Terras de Azul Cobalto* has not provided sufficient data.

Cataluña	1	1	3	1	4		1	11
Extremadura						1		1
Galicia				1	2	2		5
Islas Baleares			1					1
Islas Canarias			2	1		1	1	5
La Rioja						1		1
Madrid						1		1
Navarra				1			1	2
País Vasco				3	1			4
Valencia			1	2		3		6
TOTAL	1	2	10	18	15	25	9	80

Source: prepared by author. Data as at June de 2018

One of the reasons for this phenomenon is to be found in the the political transition itself, by which the transformation of the autonomous and territorial policies of the different regions was slow and which, on the legislative front, would be strengthened with the *Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local de 1985* (law setting forth the main guidelines for Spanish local government regulations). Another reason is the entry of Spain in the European Union. The time during which spaces that have used the word ecomuseum have emerged, namely from 1996 to 2000, 2001 to 2005 and 2006 to 2010, coincide with the moment of the greatest influx of ERDF funds, particularly with the first LEADER programmes of 1996.

2.2. Typologies of Spanish ecomuseums

Taking into account their evolution at international level as well as specific developments in Spain, there are four basic parameters that define an ecomuseum in Spain: (1) a model generally centred in one headquarters with different antennae distributed throughout the territory; (2) the designation, or self-designation, of ecomuseum; (3) the objective giving rise to the initiative and the level of community participation, and (4) the preponderance of a building as the central axis of the ecomuseum's activity.

Most ecomuseums have a model centralised in a headquarters, which is the key – and in some cases, only -- reception place for visitors and tourist information, even though, in theory and international practice, the tendency has been towards an ecomuseum with a decentralised network.⁴⁵

With respect to the name of ecomuseum, some initiatives have used it to comply with the parameters of a community ecomuseology, but at the same time, for reasons other than the theory and philosophy of ecomuseums. Some opted for adhering to the prefix *eco* in an ecological sense, others use it for reasons of differentiation from an offer of museology and heritage of similar characteristics,⁴⁶ and finally, some use the term to reflect the contents housed

⁴⁵ OHARA, Kazuoki. La imagen de Ecomuseo en Japón. In: *Amigos del Pacífico*, vol. 25nº 12, 1998, pp. 26-27; DAVIS, ref. 33; CORSANE, Gerard. From outreach to inreach: how ecomuseum principles encourage community participation in museum processes, in Foro Internacional de Ecomuseos celebrated in Guiyang (China), del 1 al 4 de junio de 2005, *Communication and Exploration*, Guiyang (China), 2006, pp. 109-124.

⁴⁶ Both in the first case and the second, many ecomuseums have said that the use of the word ecomuseum or the prefix *eco* is a tourist attraction and image for future visitors.

in the ecomuseum and to avoid categorizing the museum within a conventional concept.

These foregoing aspects are, in turn, closely connected to the third characteristic: the initiative and processes of community participation. Very few ecomuseums have had processes of community action from their genesis in a bottom-up sense; in most cases, decision making has come from the top down.

This typology permits us to further divide the Spanish experience into two categories: those that tend towards the philosophy of the New Museology and those that have opted for this model as a form of diversification of an offer (cultural and tourist) that is more and more competitive, or to avoid classifying their contents under any other typology. The former category derives from community initiative or community ecomuseum. The latter corresponds to the institutional ecomuseum. In turn, the experience of institutional ecomuseum can be divided into five sub-categories:

1. *Ecomuseum as a territorial museum.* This is conceived as a building that serves as a nucleus from which the different actions emanate, which actions endeavour to unite a territory that has natural, geographical, cultural and historical characteristics in common.
2. *Ecomuseum as an interpretation centre.* Here the most important feature is educational functionality, and is aimed at being a space for reception of visitors and a natural and/or cultural interpretation of a given area.
3. *Ecomuseum as an open air museum.* Unlike conventional open air museums, in the Spanish experiences, the vernacular architecture and the heritage assets are not moved to a new, delimited enclosure, but rather the roads and streets themselves are used to install the different resources or the very architecture is conceived as part of the itinerary.
4. *Ecomuseums as enterprises.* These are initiatives of individuals who have a clear business inclination, always associated with the tourist (accommodation and restaurants) and cultural industry.
5. Lastly, the *ecomuseum as a local ethnographic museum.* This type of initiative assumes the name and the parameters of ecomuseums to extend its field of action to the territory, endeavouring to break the stereotype of a passive museum linked to an enclosed building while at the same time serving to differentiate it from other installations with similar contents.

The general characteristic of institutional ecomuseums is that the political (institutional) decision that creates the project has a marked top-down structure (verticality). The role of specialists predominates (heritage verticality). Creation occurs at a specific, fixed moment (time). Their goals are specific and they depend on the project at hand (mission, vision and objectives). They are usually managed by an administration or an enterprise (dependent) and use volunteers as a form of making up for lack of personnel (institutional volunteering). The different models that are associated with it are some local conventional museums, interpretation centres, territorial museums, and so forth. Lastly, participation works from within outward, which implies a partial vision centred on the building and its collections.

Table 4: *Comparative characteristics of Community Ecomuseums and Institutional Ecomuseums*

COMMUNITY ECOMUSEUMS	INSTITUTIONAL ECOMUSEUMS	
	(Community Initiative)	(Administrative Initiative – Professional)
1	Inverse verticality	Institucional
2	Horizontalidad Patrimonial	Verticality
3	Active	Sstatic
4	Atemporal	Temporal
5	Busca la utopía	mission, vision and objectives
6	Independiente	Dependent
7	altruistic volunteering	institutional volunteering
8	without any particular model	different models
9	Participation	Participation
10	Integral	Partial

Source: prepared by author based on Hugues de Varine-Bohan (1992b) and Pierre Mayrand (2009)

In contrast to the institutional model, the community ecomuseum (community initiative) is the closest to the classical combative model. It is created from the bottom up (inverse verticality). Society and heritage are at the same level of dialogue (heritage horizontality). The end goal is to be able to raise awareness about the spirit of the ecomuseum (it seeks utopia).⁴⁷ It is a dialogue between all social actors in a horizontal, democratically participative structure, which gives it an ‘independence’ of action and management (independent). Volunteering is understood to be a reflection of the critical culture of the community individuals (altruistic volunteering), as René Rivard⁴⁸ and Pierre Mayrand⁴⁹ used in their theories and ecomuseological projects. It is flexible to the needs of each environment and each community (without any particular model), thereby generating synergies that permit a horizontality in the processes it carries out, by participation from the population, and a holistic, pluridisciplinary vision (integral).

While the former model is an extension of territorial museology and is the most prolific, the latter is more limited to the experiences recorded in Spain. Moreover, as we shall verify in the last section of this study, some of the initiatives of Spanish Social Museology meet these characteristics without using the name ecomuseum.

3. Characteristics of and differences between the institutional ecomuseum and the community ecomuseum

Some institutional ecomuseums had a bottom-up genesis, starting from citizen and community initiatives (Ecomuseo dels Ports, Ecomuseo Molino el Pintao, Museo de Tiriez, and so forth), but these were absorbed or reduced by the intervention of administrations,

⁴⁷ For the New Museology, utopia is the essence of the project; it is the criterion that ensures the continuous reinterpretation and evaluation of the project (Mayrand, 2004). Utopia should not be understood as a project that can not be carried out, but rather as a process that is constantly being reformulated in response to the needs of the community, the heritage and the territory.

⁴⁸ RIVARD, ref. 28.

⁴⁹ MAYRAND, ref. 27.

institutions and enterprises. In many cases, this arose from imperatives of economic survival. By contrast, in the community experiences, the bottom-up initiatives have remained constant even though the initial panorama or form of management might have changed, as in the case of the Ecomuseo del Río Caicena, where the representation of the civil population has not changed.

In this respect, we must point out that where experiences do not arise directly from a community initiative, decisions on their creation derive essentially from three institutional levels. A local and/or regional level that plans the recovery and development of a rural territory – on numerous occasions identified as ‘*comarcas*’ (country areas) – or an urban territory, which finds in these types of installations a tool for possible tourist development. These types of initiatives have been accompanied by the other two levels, namely State and European. The participation of the State in these actions was one form of fostering cooperation and dialogue between administrations in a decentralised system. With respect to the second form, the European Union rural development programmes provided the finance required for the creation of the infrastructures necessary for the development of the projects. This type of pyramid system involved two premises that exclude an integral community participation. First, the bureaucratic process to apply for grants require specialists that have a better knowledge of the strategies to comply with the pre-requisites than the reality of the territory. Second, projects are related to political programmes and decisions, in most cases, short term. Many of the institutional ecomuseological experiences analysed have, over time, become passive, obsolete or partially inactive installations, or they have had to close due to a lack of resources for their maintenance.

In contrast, community experiences that have emerged from citizen initiatives have achieved their goals through ‘negotiation’ with the public powers. This does not mean that they did not have support from local, state or international administrations, but when these were requested, the projects were at a mature stage. On one hand, this means that there is autonomy in regard to orders from the top, enabling a horizontal dialogue to be fostered, but on the other hand, this ‘independence’ can give rise to suspicion on the part of public powers and confrontation with said initiatives. Bottom-up initiatives are largely sustained by dialogue between the different actors. This makes it develop by slower processes and over a longer term, such as occurred in the case of the Ecomuseu de les Valls d’Àneu, which took its first steps in the 1960s and its ‘results’ became visible decades later.

Both typologies work on Critical Culture, seeking the sense of responsibility that enables the community to be aware of its importance and prominence in processes of community development. The difference is that with projects that derive from the top, heritage – by virtue of its transformation into tourist-cultural resource and product – is the driving force of the change, whereas in projects that emanate from community initiative, raising the awareness of the community is more of the driving force.

A further characteristic is the heritage that they house. Most of the Spanish non-community experiences have sought the recovery of ethnographic material (customs, ways of life and traditional, pre-industrial economic activities) as the form of recovering a local identity and differentiating themselves from the other communities while, at the same time, contributing to the common identity of a region. In some cases, the museological project itself was already predestined to the preservation and exposition of a particular kind of heritage, as in cases like the Ecomuseo Fluviarium, the Museo Casa de la Ribera and the Ecomuseo de Tordehumos. This has meant that installations are converted into exhibitions locked in a historical time, which

are generally complemented by the presentation of the geographical and natural characteristics of the area.

Community experiences, by contrast, are not limited according to a particular type of heritage, but rather it is the research on the historical evolution of the territory and the community that forged the 'collections'. In the Ecomuseo del Río Caicena, for example, which started with the investigation of the El Ruedo archaeological site, its lines of action have now extended to the civil movements of the 19th and 20th Centuries, the recovery of the Civil War heritage, the creations of contemporary artists of the area and the recovery of the traditional gardens or the cheese industry that was being lost.

Community experiences in Spain have been characterised by a group or individual that has performed the function of 'leader' for the mobilisation. The danger of this characteristic is that if this 'leader' should abandon the experience, the project tends to collapse or, as in some cases (Maestrazgo o Allariz), to be reconverted or institutionalised. Therefore, all the community experiences investigated have tried to transmit a feeling of 'affiliation' to the project, a premise that has been essential to Latin American and French Social Museology.

The community initiatives that have been examined in this study have opted for different models to obtain self-financing and a 'freedom' in regard to management. The most characteristic models are: consortiums (Ecomuseu de les Valls d'Àneu), trusts (Ecomuseo del Río Caicena), civil associations (La Ponte Ecomuséu) or public administrations and civil associations acting jointly (Ecomuseo de Castelléjar). Of these, consortiums and trusts have achieved more positive results and longer-term impact for the community and the territory. These structures confer greater autonomy on the persons who work in them, since the management includes a plural participation of agents of the community itself and the territory.

Community-type experiences have not ignored the touristic objectives described earlier, but these are not necessary for economic survival or to justify the project. They have been aware that a tourist enterprise does not commence with the creation of an installation but rather, it is a complex system between agents (public and private) and tourist market operators: a supply and a demand. Tourism has simply been used as another tool for the development of the community. Some excellent examples are the Ecomuseu de les Valls d'Àneu, which is in constant contact with the agents of the sector to link the heritage offer with the industry already created in the Pyrenees area, and the Ecomuseo del Río Caicena, where the heritage of the area is an intrinsic element of its image, such as the Roman banquets, declared to be of Tourist Interest by the regional government of Andalusia.

Conclusions

The ecomuseums history has been marked by different understandings of the term. This study contributes to a differentiation between ecomuseums of a community philosophy and institutionalised ecomuseums. This differentiation has been repeated in numerous countries where ecomuseums have proliferated.

Spain has had a reticent relationship with the ideas of the New Museology, but in recent decades it has made use of their approaches to create territorial development policies. The decentralisation of Spain into autonomous regions; stagnant museological practices; cultural policies that on many occasions preferred newly created buildings – typically for contemporary art – and, ultimately, political-administrative priorities generally distant from the ideas of this

discipline, made the implementation of these proposals unequal, both in time and space. In spite of all this, as we have seen, typologies such as ecomuseums have proliferated throughout the country.

Community actions in Spain have made it possible to rethink definitions, uses and management models of the country's heritage, and to propose that the communities should deal with the challenge of valorising and taking ownership of their heritage.⁵⁰

It is true that the 'mythology' of ecomuseums and their utopia now comes face-to-face with tourism,⁵¹ the consumer society, the market economy and an a financial crisis of 2018 that has taken considerable root over these last two decades. However, the same needs exist today as when ecomuseums came into being forty years ago: namely, a sense of the community having been uprooted, development, self-confidence, self-management, self-sufficiency and utopia on a community level. Despite the challenges of the financial crisis that began in 2007, which saw the closure or decline of numerous institutions due to the lack of economic, material and human resources, many community experiences have remained active through the idea of a *utopian reality*: maintaining community action, the interrelation by all the agents involved in the process of critical culture, and become an observatory of reality of the territory. These are the tools that have ensured these initiatives could adapt to different economic and social climates and continue to work for the future of the community.

References

- ADOTÉVI, Stanislas. (1992). Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Editions W. vol. 1, pp. 119-138. The original text was published in 1971.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. (1999). *Introducción a la nueva museología*, Madrid : Alianza Editorial.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. (2006). *Museología y museografía*, Barcelona : Ediciones del Serbal.
- ALONSO GONZÁLEZ, Pablo – FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Jesús – NAVAJAS CORRAL, Óscar. (2014). La Ponte-ecomuséu: una herramienta de desarrollo local basada en el patrimonio. In: *Actas del Congreso SOPA, Congreso Internacional sobre Educación y Socialización del Patrimonio en el Medio Rural*. Pendiente de publicación.
- BALLART, Josep. (2008). *Manual de Museos*, Madrid: Editorial Síntesis.
- BOLAÑOS, María. (2008). *Historia de los Museos en España*, Gijón: Trea.
- de CAMARGO, Fernanda. (1985). San Cristóbal: el ecomuseo de un barrio. In: *Museum*, nº 148 (vol. xxxvii, nº 4), pp. 236-241.
- CAMERON, Duncan F. (1992a). Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, pp. 77-98. The original

⁵⁰ ALONSO GONZÁLEZ, Pablo – FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Jesús – NAVAJAS CORRAL, Óscar. La Ponte-ecomuséu: una herramienta de desarrollo local basada en el patrimonio, en *Actas del Congreso SOPA, Congreso Internacional sobre Educación y Socialización del Patrimonio en el Medio Rural*. Pendiente de publicación, 2014.

⁵¹ DAVIS, ref. 33, 234.

text was published in 1968.

- CAMERON, Duncan F. (1992b). Le musée, un temple ou un forum. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, pp. 259-269. The original text was published in 1971.
- CORSANE, Gerard. (2006). From outreach to inreach: how ecomuseum principles encourage community participation in museum processes, en Foro Internacional de Ecomuseos celebrado en Guiyang (China), del 1 al 4 de junio de 2005, publicado en las actas del foro *Communication and Exploration*, Guiyang (China), pp. 109-124.
- DAVIS, Peter. (1999). *Ecomuseums, a sense of place*. London & New York : Leicester University Press.
- DAZ BALERDI, Ignacio. (2002). ¿Qué fue de la nueva museología? El caso de Quebec. In: *Artigrama*, nº 17, pp. 493-516.
- DUCLOS, Jean Claude. (1990). L'écomusée. Histoire et actualité. In: Curso sobre Museos de Ciencia y Técnica, Santa Cruz de Tenerife : Universidad Internacional Menéndez Pelayo, documento SIGNUD, cota, doc. 1990-006-04⁵².
- FREIRE, Paulo. (2009). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid : Siglo XXI.
- HAUENSCHILD, Andrea. (1988). *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*. Whashington D. C. : Smithsonian Center for Education and Museum Studies. <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>, (consultado el 26 de septiembre de 2009).
- HUBERT, François. (1985). Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. In: *Museum*, nº 148 (vol. xxxvii, nº 4), pp. 186-190.
- HUBERT, François. (1989) Historique des écomusées. In: *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. París: Dunot, 1989, pp. 190-210.
- HUDSON, Kenneth. (1989). Un museo innecesario. In: *Museum*, nº 162 (vol. xli, nº 2), pp. 114-116.
- INIESTA GONZÁLEZ, Montserrat (1999). Museos locales, patrimonios globales. In: VV. AA.: *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Granada, Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 110-127.
- KINARD, John. (1992). Intermédiaries entre musée et communauté. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon : Editions W. vol. 1, 1992, pp. 99-108. The original text was published in 1971.
- KONARÉ, Oumar. (1985). Un programa de ecomuseos para el Sahel. In: *Museum*, nº 148 (vol. xxxvii, nº 4), pp. 230-236.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles. (2002). *Los nuevos museos en España*. Madrid : Edilupa Ediciones S. L.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2012). *La Antropología ante los problemas del mundo moderno*. Barcelona : Ediciones RBA.
- LINDQVIST, Svante. (1994). Le musée dangereux. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*.

⁵² The indication “cota” refers to the database of MINOM texts that are online thanks to the work Mercedes Stoffel from the Lusófona University. This documentation was compiled, digitalised and published in a free access data base: Sistema de Interpretação e Gestão de Núcleos Documentais (SIGNUD: http://www.minom-icom.net/_old/signud/).

- Mâcon : Editions W., vol. 2, 1994, pp. 220-223. The original text was published in 1987.
- LORENTE, Jesús Pedro. (2012). Un experimento en la política cultural española de la posmodernidad: Los museos municipales de escultura al aire libre fundados con donaciones de artistas. In: DÍAZ BALERDI, Ignacio (coord.): *Otras maneras de musealizar el patrimonio*, Bilbao y Vitoria: Servicio Editorial del País Vasco y Artium, pp. 169-190.
- MAGGI, Mauricio – FALLETTI, Vittorio. (2000). Gliecomusei. Cosa sono, cosa potrebberodiventare, in Instituto Ricerche Economico-Sociali del Piemonte (Ires) Torino. www.ecomusei.net/index.php/maggi, (consultado el 9 de abril de 2008).
- MAURE, Marc. (2006). Ecomuseums: a mirror, a window, or a show-case? In: *Communication and Exploration*. Guiyang (China), Actas del foro *Communication and Exploration*. Foro Internacional de Ecomuseos celebrado en Guiyang (China) del 1 al 4 de junio de 2005, pp. 69-72. This text was published also in *ICOFOM Study Series*, n° 35, 2006, pp. 362-364.
- MAYRAND, Pierre. (2004). *Haute-Beauce. Psychosociologie d'un écomusée*. Cadernos de Sociomuseología, n° 22, Lisboa : Centro de Estudos de Sociologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- MAYRAND, Pierre. (2009). *Parole de Jonas essais de terminologie, Augmentés des chroniques d'un altermuseologie*. Cadernos de Sociomuseología, n° 31, Lisboa: Centro de Estudos do Território, Cultura e Desenvolvimento, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Universidad Lusófona. Lisboa.
- van MENSCH, Peter. (1996). Magpies on Mount Helicon? In: *ICOFOM Study Series*, n° 25, pp. 133-138.
- NABAIS, Antonio (1985). El Desarrollo de los ecomuseos en Portugal. In: *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), pp. 211-216.
- NAVAJAS CORRAL, Óscar (2010). Global models for concrete realities. In: *Cadernos de Sociomuseología*, n° 38, edición especial para la XXII Conferencia General de ICOM, Shanghai, noviembre de 2010, Lisboa : Universidad Lusófona, pp. 103-132.
- NICOLAS, Alain. (1985). L'avenir du musée. In: NICOLAS, Alain. (ed.). *Nouvelles Muséologies. Muséologie Nouvelle et expérimentation sociale*, Marseille : M.N.E.S., pp. 167-185.
- OHARA, Kazuoki (1998). La imagen de Ecomuseo en Japón. In: *Amigos del Pacífico*, vol. 25 n° 12, pp. 26-27.
- OLCINA, Paulet. (1984). Écomusées: 1971-1984, Bilan. en SECRETARÍA DE DESARROLLO URBANO Y ECOLOGÍA (1984): Declaración de Oaxtepec. In: *Memoria del Seminario Territorio – Patrimonio – Comunidad (Ecomuseos). El hombre y su entorno*. Oaxtepec, Morelos, documento SIGNUD, cota, doc. 1984-033-04, pp. 51-62.
- RIVA, Rafaella. (2008). *Ilmetaprogettodell'ecomuseo*, Segrate : Collana Studi Progetti.
- RIVARD, René. (1985). Los ecomuseos de Quebec. In: *Museum*, n° 148 (vol. xxxvii, n° 4), pp. 202-205.
- SOLA, Tomislav. (2007). *¿Será el museo capaz de defenderse? Una mirada sobre la inspiración del ecomuseo*, In: *Mus-a*, Revista de los Museos de Andalucía, año 5 n° 8, julio, *Museos locales: naturaleza y perspectivas*, Sevilla : Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Dirección General de Museos, pp. 30-39.
- de VARINE-BOHAN, Hugues. (1987). Politiques muséales et stratégies de développement local et national. De l'exhibitionnisme à la communication sociale. In: *Actas del IV Taller Internacional del Movimiento para la Nueva Museología (MINOM)*. Molinos, Aragón (España), documento SIGNUD, cota, doc. 1987-003-03.

- de VARINE-BOHAN, Hugues. (1992a). Le musée au service de l'homme et du développement. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 49-68. The original text was published in 1969.
- de VARINE-BOHAN, Hugues. (1992b). L'écomusée. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 1, 1992, pp. 446-487. The original text was published in 1978.
- de VARINE-BOHAN, Hugues. (1993). L'avenir des musées des communautés locales. Confrencia impartida el 15 de octubre en el Universidad d'Utrech, en Consejo de Europa, informe: *Moderniser la réflexion sur les musées. Les Quatre premières conférences annuelles du Prix européen du musée de l'année*. Strasbourg, 1997, pp. 5-12.
- de VARINE-BOHAN, Hugues. (1994). Le musée peut tuer ou... faire vivre. In: DESVALLÉES, André – BARRY, Marie-Odile – WASSERMAN, Françoise (eds.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon: Editions W. vol. 2, 1994, pp. 65-73. The original text was published in 1979.

Motívy a metódy výskumu múzejného publika s dôrazom na podmienky slovenského múzejníctva*

Silvia Eliašová

Mgr. Silvia Eliašová, PhD.
Constantine the Philosopher University in Nitra
Faculty of Arts
Department of Museology
Hodžova 1
949 74 Nitra
Slovakia
e-mail: seliasova2@ukf.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:27-39

Motifs and methods of museum audience research with focus on Slovak museums

Visitor research and correct interpretation of the findings are a prerequisite for sculpting museum production to meet the needs of museum audiences. At present, this approach is absent in Slovak museums, so museums do not know the answer to the question of who their visitors are. The article deals with the issue of visitor research in the conditions of Slovak museums. Attention is focused on defining the possibilities and motifs of obtaining data that convey the wishes, needs and evaluation of the audience. Subsequently, the author focuses on describing individual methods of obtaining relevant information.

Key words: visitor studies, Slovak museums and visitors, themes of visits, methods of obtaining information

Prechodom na demokratický spôsob riadenia spoločnosti po roku 1989 boli slovenské múzeá konfrontované s novými výzvami generovanými štátnou kultúrnou politikou, ale i objektívnou spoločenskou potrebou.¹ Celkovo možno konštatovať, že v posledných dvoch desaťročiach sme svedkami revitalizácie kultúrnej produkcie so zreteľom na potreby múzejného publika. Postupná implementácia marketingových a edukačných prístupov je jasne badateľná v dotváraní organizačných štruktúr a v modifikovaní programovej ponuky múzejných inštitúcií. S narastajúcou erudíciou² múzejných pedagógov vzrastajú i nároky na ich odbornovo-vedeckú profiláciu, s ktorou nepochybne súvisí aj predpoklad vedeckého bádania v oblasti percepcie

* Príspevok je čiastkovým výstupom projektu podporeného Agentúrou pre vedu a výskum č. APVV-17-0199: Kultúrny produkt regionálneho múzea v kontexte objektívnej spoločenskej potreby: Život v totalite v rokoch 1939 – 1945.

¹ Pozri: LALKOVIČ, Marcel. Múzeum, dynamický prvok spoločnosti – jeho úskalia a perspektívy. In: *Múzeum a muzeológia – ich determinanty a perspektívy v kontexte súčasného sveta*. Banská Bystrica : UMB, 2008, s. 20-34; BRABCOVÁ, Alexandra. Veřejné muzeum. In: *Brána muzea otevřená*. Praha : JUKO Náchod, 2003, s. 24-39; PRELOVSKÁ, Daniela. Spolupráca múzeí so školami v období rokov 1970 – 1975 na stránkach výročných správ slovenských múzeí. In: *Studia Historica Nitriensia*, roč. 20, 2016, č. 1, s. 212-225.

² Od roku 2017 prebieha kurz Múzejná pedagogika, ktorý realizuje Slovenské národné múzeum. Je určený múzejným a galerijným pracovníkom ako prostriedok dovozdelávania v oblasti múzejnej pedagogiky. Kurz je akreditovaný Ministerstvom školstva, vedy, výskumu a športu SR a jeho súčasťou je aj predmet „Skúmanie múzejného publika“. Keďže kurz bude realizovaný kontinuálne aj v ďalších rokoch, možno predpokladať, že úroveň odbornej pripravenosti múzejných pedagógov slovenských múzeí v rámci metodológie skúmania múzejného publika bude mať vzrastajúcu tendenciu.

kultúrneho artefaktu, múzejnej sociológie, psychológie a didaktiky. Predpokladáme, že uvedené ambície budú postupne smerovať k systematickému zbieraniu dát vypovedajúcich o motívoch, potrebách, očakávaníach a hodnotiacom stanovisku adresáta kultúrneho odkazu.

V zmysle filozofie múzea orientovaného na verejnosť sa skúmanie referencií návštevníkov javí ako jeden z atribútov úspešnej kultúrnej formy. Zároveň sa zvyšuje predpoklad definovania bariér zmyslovej a fyzickej dostupnosti so zreteľom na segmentáciu publika. V podmienkach slovenských múzeí je aktuálny stav získavania spätnej väzby na základnej východiskovej úrovni. Múzeá disponujú štatistickými údajmi vypovedajúcimi o počte návštevníkov, ktoré nepredstavujú žiadne hlbšie poznatky o návštevníkovi s efektom využitia pri vytyčovaní cieľov a stratégií rozvoja. Do popredia vystupuje niekoľko možných interpretácií absencií kvantitatívneho a kvalitatívneho výskumu na úseku práce s verejnosťou. Ako pozitívum možno vnímať postupnú akceptáciu potreby výskumu múzejného publika, pričom sa kľúčovým problémom javí byť chýbajúce know-how vo vzťahu k poznaniu a správnej aplikácie metodiky.³ Na celospoločenskej úrovni sa v roku 2001 realizoval sociologický prieskum „Múzeum a spoločnosť“.⁴ Jeho zámerom bolo získanie údajov naznačujúcich vnímanie a hodnotiace stanovisko obyvateľov Slovenska na jednotlivé slovenské múzeá. Prieskum realizovala Katedra sociológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave ako objednávku od Slovenského národného múzea-Národného múzejného centra. Výsledkom bola interpretácia získaných dát a definovanie nasledovných oblastí: najpopulárnejšie múzeá, charakteristické znaky návštevníkov múzeí a sociálna forma návštev múzeí. Ako negatívum možno vnímať nepokračovanie v ďalšom bádani za účelom deskripcie vzťahov spoločnosti k múzeám, ako aj absencia nástrojov štátnej kultúrnej politiky s cieľom implementácie výskumu múzejného publika do praxe na celospoločenskej a individuálnej úrovni (interný výskum inštitúcií).

Podľa Jagošovej je problematiku výskumu múzejného publika potrebné vnímať v dvoch rovinách. V prvej sa javí ako súčasť múzejno-pedagogického výskumu (subdisciplína múzejnej pedagogiky), pričom vystupuje ako jedna z odborných činností múzejného pedagóga. Zároveň sa s ním stretávame v rámci označenia marketingový výskum múzejného publika, ktorý je realizovaný múzejnými odborníkmi na oblasť marketingu a public relations.⁵ V univerzálnom ponímaní sa však výskum publika prenáša na celkovú činnosť múzea, pričom jeho výsledky a ich profesionálna interpretácia sú smerodajné pre oblasť múzejnej komunikácie. Môžu sa stať podkladom pre lídrov inštitúcií v nastavovaní celkovej stratégie rozvoja krátkodobého i dlhodobého charakteru.⁶ S uvedeným vymedzením súvisí aj zacielenie, priebeh a následné využitie výsledkov výskumu.

³ K dôvodom absencie výskumu múzejného publika pozri: KESNER, Ladislav. *Marketing a management múzeí a pamätok*. Praha : GRADA Publishing, 2005, s. 132-133; ELIAŠOVÁ, Silvia. Skúmanie publika ako prostriedok spoznávania potrieb návštevníka. In: *Múzeum a muzeológia. Ich determinanty a perspektívy v kontexte súčasného sveta*. Banská Bystrica : UMB, 2008, s. 105-113.

⁴ BUNČÁK, Ján. Sociologické poznatky v marketingu a práci s verejnosťou. In: *Múzeum v spoločnosti*. Bratislava : SNM-Národné múzejné centrum, 2002, s. 7-28.

⁵ JAGOŠOVÁ, Lucie. Zdroje dat pro výzkum muzejního publika. In: *Múzejní marketing*. Hodonín : Masarykovo muzeum v Hodoníně, 2010, s. 32-33. Porovnaj: BENEŠ, Josef. *Múzeum a výchova*. Praha : Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1980. Pozri tiež: JAGOŠOVÁ, Lucie – JŮVA, Vladimír – MRÁZOVÁ, Lenka. *Múzejní pedagogika*. Brno : Paido, 2010, s. 197-202.

⁶ K motívom skúmania publika a k využitiu výsledkov výskumu na pôde múzea porovnaj: HOOPER – GREENHILL, Eilean. *Museums and their Visitors*. London : Routledge, 1996, s. 68-70. Porovnaj: HAGOORT, Giep. *Umělecký management v podnikatelském stylu*. Praha : Kant, 2009.

V rámci múzejnej pedagogiky sledujeme najmä verifikáciu edukačných, didaktických a výchovných zámerov. Múzejný pedagóg sa môže zamerať aj na skúmanie efektivity jednotlivých metód vo vzťahu ku konkrétnym cieľovým skupinám (zohľadňujúc špecifické potreby plynúce z diferenciácie veku, pohlavia, sociálneho statusu a pod.). Do úvahy prichádza aj hlbšia analýza dopadov múzejnej edukácie, ako prostriedku kultivácie, na formovanie osobnosti jedinca. Tu možno hovoriť aj o prínosoch múzejnej sociológie v interdisciplinárnom poňatí. V neposlednom rade sa objavujú ambície súvisiace so skvalitňovaním prezentačných a interpretačných postupov so zreteľom na zvyšovanie predpokladu dekódovania výstavného jazyka a docielenie „aktu prijatia“ kultúrneho odkazu na strane návštevníka.

Marketingoví pracovníci v múzeu nazerajú na získavanie spätnej väzby najmä ako na nástroj merajúci kvalitu kultúrneho produktu s akcentom na možnosti modifikácie a inovácie s cieľom maximalizácie komfortu múzejného publika počas návštevy, ale aj maximalizácie počtu návštevníkov. V danom prípade sa ako smerodajné javia údaje vypovedajúce o celkovej spokojnosti respondenta, pričom ide o syntézu nasledovných referenčných stanovísk:

- dostupnosť múzea z hľadiska infraštruktúry, značenia a parkovania,
- informačná dostupnosť reprezentovaná dostatočnou mierou informácií o ponuke inštitúcie vo vonkajšom priestore, meranie efektivity komunikačných nástrojov,
- orientácia v múzeu, bariéry fyzickej dostupnosti,
- miera estetickej múzejného objektu,
- kvalita ľudského faktoru – všetci zamestnanci, s ktorými návštevník prichádza do styku,
- kvalita múzejného produktu (primárneho a sekundárneho),
- ponuka a kvalita služieb,
- relevantnosť cenovej politiky (cena za múzejnú produkciu).

Napriek určitej tendencii kategorizácie v rámci výskumu publika do uvedených oblastí, väčšina údajov plynúcich z interpretácie zozbieraných dát má potenciál využitia naprieč inštitúciou. I táto skutočnosť zdôrazňuje potrebu aplikácie metodiky skúmania návštevníkov do múzejnej praxe i v prostredí slovenských múzeí. Do úvahy prichádzajú nasledovné typy motívov skúmania múzejného publika:

1. Profil väčšinového publika – zámerom je získať odpovede na otázku: „Kto sú naši návštevníci?“ Pozornosť sa upriamuje na získanie dát vypovedajúcich o geografických (odkiaľ návštevník prichádza), demografických (vek, pohlavie, stav, ekonomický status) a psychografických údajoch (napr. vzdelanie, hodnotová orientácia, životný štýl).

2. Motivácia k návšteve – skúmajú sa očakávania, s ktorými respondent prichádza. Múzeum sa snaží zodpovedať nasledovné otázky: „Aké sú potreby našich návštevníkov?“ a „Čo sa od nás očakáva?“ Interpretácia zozbieraných dát priamo vyúsťuje do možnosti využitia zistení pri definovaní spoločenskej potreby a tvorbe (prípadne inovácií) múzejného produktu.

3. Hodnotiace stanovisko – zistenia majú reflektovať názory respondentov vypovedajúce o jednotlivých fragmentoch činnosti inštitúcie („Čo si o nás návštevník myslí?“). Zároveň sa hodnotí miera uspokojenia kultúrno-spoločenských potrieb dopytovaného. Múzeum zisťuje informácie vypovedajúce o rôznych aspektoch fungovania múzea (dostupnosť múzea, budova

múzea – nevýstavné priestory, služby múzea, kvalita múzejnej prezentácie a interpretácie, kvalita personálu a pod.).

4. Úroveň napĺňania politiky múzea („Podarilo sa...?“) – múzeum zisťuje mieru úspešnosti pri dosahovaní vytýčených cieľov v oblasti kultúrnej identity, marketingovej a edukačnej politiky.⁷

5. Bariéry dostupnosti – dešifrovanie dôvodov vedúcich k neúčasti na múzejnej ponuke (výskum zameraný na „nenávštevníkov“) a definovanie dôvodov diskomfortu v rámci múzejnej návštevy (po skončení prehliadky).⁸

Pri úvahách smerujúcich k zadefinovaniu osoby v rámci organizačnej štruktúry múzea zodpovednej za realizáciu výskumu publika sa dostávame k pracovnej náplni múzejného pedagóga a múzejného marketéra. V prípade, že múzeum disponuje oboma odbornými zamestnancami, by mal byť výskum návštevníkov predmetom záujmu pedagogického a zároveň aj marketingového pracovníka, pričom ich motívy a ciele budú diferencované. V záujme docielenia efektívneho výsledku je nutné venovať náležitú pozornosť prípravnej a realizačnej fáze výskumu, ktorá je identická pre akokoľvek cieľovo orientované získavanie údajov od návštevníkov.⁹

A. Definovanie problému a presná špecifikácia cieľov výskumu. Ide o formuláciu hlavných výskumných zámerov, zistení, ku ktorým sa chce múzeum dopracovať, vrátane výskumných hypotéz. Zároveň sa špecifikuje oblasť využitia výsledkov výskumu a predpoklady prínosu pre bežnú múzejnú prax. Konkretizuje sa výskumná vzorka.

B. Výber typu a spôsobu získavania relevantných údajov. Na základe definovaných cieľov a charaktere požadovaných dát sa stanovuje metóda zberu informácií. Zároveň sa určí spôsob nadviazania kontaktu a komunikácie s dopytovanými, stanovuje sa personálne zabezpečenie realizácie výskumu.

C. Získanie už existujúcich sekundárnych dostupných údajov zo všetkých relevantných zdrojov.

D. Tvorba vlastného výskumného plánu s konkretizáciou techniky, formy výskumu zodpovedajúcej nielen definovaným cieľom, ale aj finančným možnostiam inštitúcie. Zároveň sa špecifikuje oblasť využitia výsledkov výskumu a predpoklady prínosu pre bežnú múzejnú prax. Konkretizuje sa výskumná vzorka, dĺžka trvania výskumu, spôsob zaznamenávania informácií, ako aj riziká súvisiace s možnosťou „skreslenia“ informácií.

E. Príprava a testovanie výskumných nástrojov a techník. Je nutné zaistiť požiadavky na jasnosť a zrozumiteľnosť v rámci štylizovania otázok, ktoré by mali byť prispôsobené schopnostiam dopytovaných. Vyhybať sa treba navádzacím, komplikovaným a nejednoznačným otázkam. Otázky sú konštruované vo vzťahu k definovaným výskumným hypotézam. Pre minimalizovanie chýb je možné previesť testovanie výskumného nástroja na vybranej vzorke respondentov, ktorá odzrkadľuje cieľovú skupinu výskumu. Zistené nedostatky sa následne odstránia.

⁷ K jednotlivým prístupom zadefinovania cieľov výskumného šetrenia pozri: KESNER, ref. 3, s. 154-157; BENEŠ, ref. 5, s. 283-201; JOHNNOVÁ, Radka. *Marketing kultúrneho dedičstva a umění. Art marketing v praxi*. Praha : Grada Publishing, 2008; WAIDACHER, Friedrich. *Průručka všeobecné muzeologie*. Bratislava : SNM, s. 141-146.

⁸ Blížšie pozri: ELIAŠOVÁ, Silvia. Vo voľnom čase do nákupného centra alebo do múzea? Myšlienky Jiřího Žalmana ako teoretické východisko k realizácii prieskumu. In: *Studia Historica Nitiensia 14*. Nitra : UKF, 2008, s. 276-277.

⁹ Pozri: ELIAŠOVÁ, Silvia: K niektorým psychologicko-pedagogickým aspektom vzťahu návštevník – lektor : špecifické skupiny návštevníkov. In: *Studia Historica Nitiensia 13*. Nitra : UKF, 2006, s. 239-249.

F. Vlastný výskum – realizácia zberu výskumných dát.

G. Spracovanie a analýza získaných údajov, interpretácia.

H. Príprava finálnej správy – vymedzenie vzťahu získaných a interpretovaných informácií k vytýčeným cieľom, konkretizácia dopadov pre múzejnú prax, navrhnutie odporúčaní pre prax.¹⁰ S dokumentom je nutné oboznámiť všetkých zamestnancov múzea, ktorých sa zistenia dotýkajú.¹¹

V zahraničnej múzejnej praxi sa v rámci výskumu publika „svetových múzeí“ stretávame s preferenciou metódy pozorovania. Je to pomerene odborne i časovo náročná metóda. Charakterizujeme ju ako objektívne, zámerné, cieľavedomé, plánovité a systematické pozorovanie. Jeho dôležitou vlastnosťou je presnosť a spoľahlivosť. Zložkami pozorovania sú:

- cieľ pozorovania – dôvod, úmysel pozorovania,
- predmet pozorovania,
- časové dimenzie pozorovania – kedy sa pozorovanie uskutoční a ako dlho bude trvať,
- spôsob pozorovania – osoba pozorovateľa, voľba nástrojov pozorovania, spôsob zaznamenávania a vyhodnocovania pozorovania.

Súčasťou pozorovania je teda zodpovedanie nasledujúcich otázok:

1. Čo chceme pozorovaním dosiahnuť?
2. Koho, respektíve čo budeme pozorovať?
3. Kedy a ako dlho budeme pozorovať?
4. Kto a ako bude pozorovať, zaznamenávať a vyhodnocovať?¹²

Pozorovaním v múzeu sa získavajú dôležité údaje najmä o prijímaní ponúknutého produktu návštevníkmi. Predmetom pozorovania môže byť ako jednotlivec, tak i skupina návštevníkov. V prípade pozorovania jednotlivca je predmetom záujmu napríklad zvolená trasa, ignorovanie určitých častí prehliadky, meranie času stráveného v jednotlivých častiach múzea, pristavovanie sa pri jednotlivých exponátoch alebo „bezcieľne blúdenie“, čítanie, respektíve nečítanie textov, komunikácia so zamestnancami múzea, celková doba trvania prehliadky, záujem o kúpu literatúry, sprievodcu, suvenírov a pod. Skupinové pozorovanie má význam hlavne z pohľadu skúmania skupinovej dynamiky, a to najmä v rámci školskej triedy. Zamerat' sa môžeme na komunikáciu vo vnútri skupiny medzi študentmi, komunikáciu s pedagógom, komunikáciu s lektorom, kladenie otázok a ich charakter, naladenie sa na tému – odbočovanie, klíma v skupine. V rámci vzdelávacej funkcie múzea je veľmi dôležitá celková atmosféra. Nakoľko ide o zážitkové vzdelávanie a učenie netradičnou formou, mala by prevládať pozitívna nálada a uvoľnenie. Za ich sprostredkovanie nesie zodpovednosť taktiež múzejný pedagóg. Pozorovanie môže odhaliť chyby a nedostatky v komunikácii s návštevníkom zo strany lektora, ktoré si on sám neuvedomuje.

¹⁰ Pozri tiež: JAGOŠOVÁ, ref. 5, s. 38-39; KESNER, ref. 3, s. 145-146.

¹¹ Porovnaj ŠVEC, Štefan a kol. *Metodológia vied o výchove. Kvantitatívno-scientistické a kvalitatívno-humanistické prístupy*. Bratislava : IRIS, 1998; GAVORA, Peter. Úvod do pedagogického výskumu. Bratislava : Univerzita Komenského, 2008, s. 16-17.

¹² K zásadám realizácie pozorovania pozri: ŠVEC, ref. 11; GAVORA, ref. 11, s. 94-105. K problematike kategorizácie pozorovania pozri tiež: HRADISKÁ, Elena – LETOVANCOVÁ, Eva. *Psychológia v marketingovej komunikácii*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2007, s. 78.

Pozorovanie patrí medzi časovo náročné metódy.¹³ Uvedomujúc si personálne a finančné zabezpečenie našich múzeí môžeme rátať nanajvýš s jedným odborníkom na danú problematiku. Je viac ako pravdepodobné, že jeden pozorovateľ len s veľkou námahou a s rizikom chýb objektivity môže odpozorovať adekvátnu vzorku vzhľadom na validitu a reliabilitu pozorovania. Z uvedených dôvodov prichádza do úvahy realizovanie pozorovania prostredníctvom video- a audiozáznamu. Výhodami videozáznamu a audiozáznamu sú:

- možnosť viacnásobného prehrávania,
- nie je tlak robiť okamžité rozhodnutia,
- možno sa sústrediť na jednu alebo viac osôb,
- nahrávku možno opakovane prehrávať, môže byť podkladom diskusie, ako i podklad pre písomný protokol.

Ďalšou metódou skúmania publika je metóda interview – rozhovoru. Predstavuje priamu interpersonálnu interakčnú situáciu sociálnych rolí, v ktorej sa jedna osoba opytuje druhej osoby (respondenta) otázkami smerujúcimi k zisteniu odpovedí vedúcich k riešeniu skúmaného problému. Rozhovor v múzeu je vhodné aplikovať najmä v spojitosti s overovaním spätnej väzby. Prostredníctvom danej metódy môžeme od respondenta zistiť, ako naňho prehliadka zapôsobila, čo konkrétne sa mu páčilo, čo vníma ako negatívum, čo by na inštitúciu zmenil, s akým pocitom odchádza, či návšteva v múzeu splnila jeho očakávania, ak nie tak z akého dôvodu, či ho prehliadka emočne a poznatkovo obohatila a pod.¹⁴

Interview je vhodné aj ako nástroj pri hodnotení a testovaní expozícií, výstav, edukačných a multimediálnych programov. Kesner uvádza ex-ante a ex-post testovanie. Ex-ante – úvodné testovanie – umožňuje konfrontáciu so skutočnými postojmi, znalosťami, predsudkami a názormi budúcich návštevníkov, pričom pôsobí ako prostriedok korigovania hlboko zakorenených a automaticky akceptovaných predpokladov a východísk realizačného tímu.¹⁵ Zmyslom testovania pripravovaného projektu je zistenie zrozumiteľnosti a schopnosti porozumieť zámeru organizátorov zo strany všedného návštevníka. To, čo sa pre tvorcov výstav a expozícií zdá dokonalé, môže pri skúmaní publika vykazovať chyby v dešifrovaní odkazu a správy, čím sa stáva ponúkaný produkt nezrozumiteľný a v konečnom dôsledku „ťažko stráviteľný“. Pilotáž vo forme overovania účinnosti pripravovanej aktivity múzea, najmä u reprezentantov cieľovej skupiny, napomáha k identifikovaniu a k následne možnému korigovaniu chýb a slabých stránok.

Ex-post testovanie spočíva v zisťovaní reakcií a odpovedí opýtaných na expozíciu ako celistvý produkt, po jeho dokončení a sprístupnení s cieľom realizácie zmeny pri dlhodobých expozíciách, prípadne nadobudnuté poznatky využiť pri ďalších expozíciách. Uvedená výskumná metóda sa môže aplikovať bezprostredne po otvorení expozície, ako i v priebehu jej celého trvania. V prípade zistenia závažných nedostatkov možno pristúpiť k odstráneniu chýb, respektíve možno dôležité údaje zohľadniť v rámci rozšírenia teoretickej bázy poznatkov s praktickým využitím v činnosti múzea. Motivujúco pre múzeum pôsobí taktiež pozitívne výpovedné stanovisko a kladné hodnotenia zo strany návštevníkov.

¹³ GAVORA, ref. 11, s. 138-144. Porovnaj: CHRÁSKA, Miroslav. *Metódy pedagogického výskumu*. Praha : GRADA Publishing, 2016, s. 176.

¹⁴ GAVORA, ref. 11, s. 138-144.

¹⁵ KESNER, ref. 3, s. 141-143.

Rozhovor ako výskumná metóda si vyžaduje odbornú erudovanosť.¹⁶ Výhodou rozhovoru je osobný kontakt s dopytovaným, ktorý umožňuje lepší prienik do motívov a postojov respondenta, nakoľko môžeme sledovať jeho reakcie na otázku. Dôležitou súčasťou je vytvorenie priateľského vzťahu a príjemnej atmosféry priebehu, čo označujeme ako raport. Nemožno si ho zamieňať s klasickým rozhovorom, nakoľko sa od neho líši v niekoľkých rovinách:

- uskutočňuje sa s jasným odborným zacielením,
- obsahuje štandardizované otázky,
- otázky sú väčšinou cieleňé na stanovené oblasti,
- uskutočňuje sa za štandardných podmienok,
- interpretácia zozbieraných údajov je odborná a často kvantitatívneho i kvalitatívneho, charakteru,
- realizuje ho výskumník odborne vyškolený na vedenie daného rozhovoru.

Rozhovor s návštevníkom sa v múzeu realizuje najmä po skončení prehliadky expozície, respektíve výstavy. Výskumník môže použiť niekoľko typov interview. Ide o štandardizované, neštandardizované a pološtandardizované interview. Pri štandardizovanom rozhovore sa realizátor prísne pridŕža vytýčených otázok a neodbočuje od témy. Neštandardizovaný rozhovor je oveľa voľnejší. Výskumník nemá stanovenú pevnú osnovu rozhovoru, iba okruh otázok. Tento typ interview si vyžaduje dynamické reagovanie pýtajúceho sa. Istý kompromis medzi uvedenými dvomi typmi je pološtandardizované interview. V tomto prípade si výskumník určí fixné nemenné otázky, ktoré dopĺňa okruh tém a zároveň je respondentovi ponechaný priestor pre voľné vyjadrenie jeho názorov.

V rámci eliminovania časovej náročnosti rozhovoru *face to face*, najmä vzhľadom na získanie vypovedajúcej vzorky, je možné v múzejnej inštitúcii použiť metódu skupinových rozhovorov, pričom skupina pozostáva zo 6 – 12 ľudí. Skupinový rozhovor trvá zvyčajne jednu až dve hodiny a celý priebeh sa môže zaznamenať na videozáznam, prípadne diktafón. Forma skupiny spravidla vedie k zmierneniu komunikačných bariér, pričom vypovedajúci sú bezprostrednejší a zmierňujú sa zábrany. Daná metóda predpokladá dôkladne pripraveného moderátora schopného viesť diskusiu spôsobom, aby získal čo najviac objektívnych informácií. Formou skupinového rozhovoru múzeum získava cenné údaje vypovedajúce o hodnotení kvality produktu kultúrnej inštitúcie, ako i služieb, celkového imidžu a vnímania verejnosťou.¹⁷

Za účelom získavania potrebných informácií môže výskumník použiť metódu dotazníka. Podľa Šveca je dotazník „výskumný (resp. prieskumný), vývojový a vyhodnocovací (najmä diagnostický) nástroj na hromadné a pomerne rýchle zisťovanie informácií o znalostiach, názoroch alebo postojoch opytovaných osôb k aktuálnej alebo potencionálnej skutočnosti prostredníctvom písomného dopytovania sá“.¹⁸ Výhodou dotazníkovej formy výskumu je časová nenáročnosť a možnosť oslovenia veľkého počtu respondentov. V porovnaní s rozhovorom si aplikovanie danej výskumnej metódy nevyžaduje osobný kontakt s publikom. Dotazník môže byť distribuovaný priamo v múzeu alebo v teréne (v škole, vo verejnom priestore...). Možno ním skúmať nových, pravidelných, ako i potenciálnych návštevníkov. Popri údajoch vypovedajúcich o profile návštevníka a demografických charakteristikách môže formulár zahŕňať otázky smerujúce k získaniu hlbších poznatkov o motivácii, preferenčnosti a postojoch opýtaných.

¹⁶ K tomuto pozri: CHRÁSKA, ref. 13, s. 176; ŠVEC, ref. 11.

¹⁷ KESNER, ref. 3, s. 139. Porovnaj: CHRÁSKA, ref. 13.

¹⁸ ŠVEC, ref. 11, s. 125. Porovnaj: BENČO, Jozef. *Metodológia vedeckého výskumu*. Bratislava : Iris, 2001.

Dotazníkový formulár musí obsahovať náležitosti zaisťujúce jeho vedeckú hodnotu. Medzi ne patria vstupné identifikačné informácie, úvod, inštrukcie o spôsobe vyplňania dotazníka, vecné položky – otázky týkajúce sa skúmaného problému, populačné položky – vypovedajúce o veku, pohlaví, stavu, miesta bydliska a záverečné informácie vrátane poďakovania respondentovi. Pri zostavovaní formuláru sa používajú priame i nepriame otázky. Pokiaľ priamou otázkou sa pýtame priamo na to, čo chceme zistiť, nepriama otázka sa používa v neurčitej rovine. Zámerom je získať údaje bez toho, aby si s uvedomili, čo chceme vedieť. Zvyšuje sa tak predpoklad úprimných a pravdivých odpovedí. Podľa formy odpovede rozlišujeme uzavreté, polouzavreté a otvorené otázky. Prínosom otvorených otázok je skutočnosť, že respondent sám vytvára svoju odpoveď a nevolí z predložených alternatív, čím sa predchádza k skresleniu. Na druhej strane výhodou uzavretých otázok je objektivita vyhodnocovania, jednotnosť merania a väčšia spoľahlivosť. Negatívom je povrchnosť, a preto ich netreba uprednostňovať pri hlbších sondách. Vhodným postupom je kombinácia otvorených a uzavretých otázok.

Podobne ako v edukačnom výskume, aj v rámci múzejno-pedagogického výskumu je možné využiť projektívne metódy skúmania.¹⁹ Údaje vypovedajúce o jednotlivcovi, sociálnej skupine, javoch a procesoch, ktoré sú získavané priamym spôsobom (napr. dotazník) nemusia vždy odrážať reálny stav, ale môžu byť respondentom zámerne skresľované v súvislosti s tendenčným postojom a snahou byť v súlade so spoločenskými očakávaniami, prípadne v rozpore. Tu možno hľadať dôvody implementácie projektívnych metód do výskumnej praxe. Sú založené na princípe mnohoznačných podnetov (ako sú obrázky, nedokončené vety, neúplné kresby). Vychádzajú z predpokladu, že v ich riešení sa objavia latentné postoje vo výpovediach, ktoré by ostali nezistené, tak sa výskumné zistenia vo väčšej miere približujú skutočnosti. Vo veľkej miere sú tieto metódy využívané v školskej sfére. V rámci múzejnej edukácie ich možno aplikovať najmä pri deťoch a školských skupinách. Podľa T. Kollárika²⁰ ide o nasledovné základné kategórie:

1. Kresbové projektívne procedúry,
2. Dotazníkové projektívne procedúry,
3. Projektívne interview,
4. Projektívne postupy v skupinovej práci,
5. Procedúry voľby farieb.

V rámci kresbovej projektívnej metódy môžeme upriamiť pozornosť návštevníka na dôležitý výstavný exponát, ktorý je v pracovnom liste alebo zošite naznačený a dieťa je vyzvané, aby ho dokreslilo. Prípadne môže respondent kresbou označiť najzaujímavejšiu časť prehliadky alebo znázorniť preňho najatraktívnejší exponát. Ako nástroj fixácie, ale aj overovania splnenia edukačného výstavného zámeru, je možné použiť procedúru nedokončených viet, respektíve dopĺňovania viet (napr. Na výstave sa mi najviac páčilo...). Pre múzejnú prax je využiteľná i možnosť zakomponovania obrázkov a fotografií, ku ktorým majú recipienti vyjadriť svoje hodnotenie. V rámci vzdelávacieho programu sa na pôde múzeí vo veľkej miere využíva objektové učenie a metóda *hands-on*, ktoré je vhodné doplniť práve projektívnym rozhovorom.

¹⁹ ČAPEK, Robert. *Moderní didaktika. Lexikon výukových a hodnotících metod*. Praha : GRADA Publishing, s. 541-551. Pozri tiež: HASAROVÁ, Zuzana – PALÁRIK, Miroslav. Dejiny hrou : popularizačné podujatie pre najmenších – „V historikovej dielni“. In: *Studia Historica Nitriensia*, roč. 21, 2017, č. 2, s. 487-489.

²⁰ KOLLÁRIK, Teodor. Projektívna metóda v edukačnom výskume. In: ŠVEC, Štefan a kol. *Metodológia vied o výchove. Kvantitatívno-scientistické a kvalitatívno-humanistické prístupy*. Bratislava : IRIS, 1998, s. 161.

V danom prípade má charakter exploračnej techniky k štruktúrovanej situácii (vystavený exponát, výtvarné dielo).

Dôležitou súčasťou realizácie skúmania publika je definovanie spôsobu nadviazania kontaktu s respondentmi. Vo všeobecnosti ide o nasledovné formy:²¹

A. Osobná forma dopytovania – osobný kontakt s opýtanými umožňuje skúmať aj neverbálne prejavy, vrátane použitia obrazového materiálu, nákresov, fotografií, vzoriek a pod. Minimalizuje sa možnosť nepochopenia otázky, pýtajúci môže klásť otázky sám, prípadne reagovať na výhrady týkajúce sa nepochopenia znenia dotazníku. Zároveň je zaistená úplná návratnosť dotazníkov. Nevýhodou je vysoká časová náročnosť a potreba personálneho pokrytia. Je to najdrahšia forma, najmä pri dohodnutom rozhovore, ktorého dĺžka sa pochybuje medzi 1 – 1,5 hodinou a môže byť i honorovaný vo vzťahu k opýtanému. Taktiež sa predpokladá, že ho bude realizovať vyškolený odborník. V prípade skúmania múzejného publika predstavuje ideálnu formu získania výskumných dát priamo v priestoroch inštitúcie, pričom sa predpokladá, že múzejný pedagóg disponuje dostatočnými odbornými vedomosťami pre jeho realizáciu. Osobné dopytovanie je možné uskutočniť i mimo priestoru múzea v „teréne“, napríklad pri získavaní informácií od nenávštevníkov inštitúcie, prípadne v prostredí vlastnom určitej cieľovej skupine (napr. deti – škola, seniori – domov dôchodcov, vysokoškooláci – univerzita). Pri rozhovore sa v záujme predchádzania demotivovania „zastaveného“ odporúča zbytočne nepredlžovať kladenie otázok (ideálna dĺžka 10 minút).

B. Pošta – v danom prípade sú dotazníky distribuované poštou, väčšinou ak ide o rozsiahly dotazník, pri ktorom sa zvyšuje čas potrebný na jeho vyplnenie, alebo v prípade, že obsah dotazníka možno hodnotiť ako chúlостivý. Pre potreby múzejného skúmania pripadá do úvahy, ak ide o stále publikom, u ktorého využívame formu *direct marketingu* a disponujeme tak adresou respondentov. Komunikáciu prostredníctvom pošty je možné využiť i pri náhodnom výbere skúmanej vzorky. Je potrebné si uvedomiť, že pri tomto spôsobe sa zvyšujú nároky na znenie otázok v zmysle ich pochopenia respondentom. Nevýhodou je aj neúplná návratnosť a ignorovanie zaslaného dotazníka cieľovou skupinou.

C. Telefón – nadviazanie telefonického rozhovoru za účelom anketového výskumu sa v prípade muzeologického prieskumu využíva len marginálne. Ide skôr o marketingovú a komerčnú oblasť. V prípade kultúrnej produkcie si vieme daný spôsob komunikácie predstaviť podobne, ako sme uviedli pri poštovom dopytovaní u stálych zákazníkov, ktorých registrujeme v databáze našich priaznivcov, respektíve priateľov. Ide o krátky rozhovor s dopytovaným (približne 5 minút) a je teda vhodný pri potrebe získania odpovede na konkrétne otázky.

D. Elektronické dopytovanie – napriek skutočnosti, že dotazníky zasielané formou e-mailu majú nízku návratnosť a môžu byť odmietnuté ako spam, sú často využívané ako spôsob získania potrebných údajov. Je to najrýchlejšia a najlacnejšia forma, dáta prichádzajú už v elektronickej podobe a uvedený spôsob komunikácie je čoraz viac bližší rôznorodým cieľovým skupinám. Podobne ako pri komunikácii poštou sa zvyšuje tlak na bezchybnosť formulácií otázok, avšak jednoduchší spôsob spätného zaslania dotazníka zvyšuje mieru návratnosti. E-mailom je možné osloviť najmä stálych (zaregistrovaných) návštevníkov múzeí. Špeciálnu formu elektronického dopytovania predstavujú internetové ankety umiestnené na stránkach inštitúcií.

²¹ Problematike priameho marketingu sa venuje MARTÍNEK, Jaroslav. Marketing v praxi regionálneho muzea. In: *Muzejní marketing*. Hodonín : Masarykovo muzeum v Hodoníně, 2010, s. 72-76. Porovnaj: NÍZKA, Helena. *Priamy marketing*. Bratislava : Wolters Kluwer, 2002; NASH, Edward. *Direct marketing*. Brno : Computer Press, 2003.

Je to pomerne lacná a rýchla forma získania základných údajov súvisiacich s preferenciami návštevníkov a hodnotením kvality múzejnej produkcie.²²

V rámci overovania splnenia didaktických cieľov edukačných múzejných programov je potrebné venovať pozornosť aj hodnoteniu úrovne spracovania vytvorených sprievodných a didaktických materiálov, ako sú napríklad pracovné listy, pracovné zošity, bádateľské denníky a podobne. V centre záujmu múzejného pedagóga nie je len úroveň dosiahnutého poznatku, ale aj meranie kvality zážitku návštevníka. Zároveň si všíma slabé miesta edukačných pomôcok, ktoré vytvoril. Podobný prístup môže byť aplikovaný vo vzťahu k propagačnému a marketingovému materiálu ako súčasť overovania kvality, výpovednej schopnosti a upútavajúcej sily komunikačných nástrojov marketingových pracovníkov.

V podmienkach múzejnej inštitúcie sa ako jedna z najdostupnejších foriem skúmania spätnej väzby javí posolstvo knihy návštev.²³ Problémom ostáva schopnosť interpretovať referencie od návštevníkov správnym spôsobom smerujúcim k vytvoreniu poznatkovej databázy vypovedajúcej o určitých fragmentoch činnosti múzea. Nepochybne však ide o zdroj informácií, ktoré majú potenciál pre ďalšie vyhodnocovanie. V komparácii s minulosťou sa čoraz viac otvárajú možnosti využívania internetu ako nástroja k zbieraniu potrebných dát. Jednou z takýchto možností je využívanie služieb portálu Tripadvisor, v rámci ktorého môže inštitúcia sledovať a vyhodnocovať spätné väzby viažuce sa k jej produkcii.

Ako príklad možno uviesť recenziu na Múzeum praveku v Bojniciach:²⁴ „*Na túto atrakciu sme narazili vďaka smerovým tabuliam v Bojniciach. Môžem napísať, že moje očakávania neboli veľké, avšak ostal som milo prekvapený, slečna v pokladni milá a ústretová, hneď pri vstupe vysvetlila čo a ako a odovzdala zadanie malého kvízu, ktorý návštevu okorení a zároveň donúti nielen čítať, pozorne. Múzeum je pod širým nebom, tudiž neodporúčam návštevu počas daždivého dňa, na druhej strane, je tu hodne zelene a celé to vďaka tomu pôsobí o niečo viac tajomne, atmosféru dopĺňa nespočet kostí. Množstvo informačných tabulí pekne vykreslí vtedajší svet, texty sú písané ako pre menších, tak aj pre dospelých, taktiež na nich nechýbajú vskutku prírodné vtípy. V areáli je možnosť posedenia pod strechou, hneď vedľa detského ibriska. Výzvou pre človeka z 21. storočia, ako často hýnavame oslovení na tabuliach, je možnosť vyžiť sa a prejsť sa naboso po celom múzeu, v ktorom sa nachádzajú rôzne povrchy, ktorým musíte čeliť... nohami :), Návšteva nám zabrala, nič o okolo 3/4 hodinky (prejdenie celej trasy a prečítanie tabulí), ale verím, že rodinka s deťmi tu vie stráviť o hodne viac času.*“²⁵

Z uvedenej recenzie plynú pre múzeum nasledovné zistenia:

- navigácia k múzeu je zvolená správnym spôsobom (informačné tabule),
- návštevník pozitívne hodnotí osobu „prvého kontaktu“, čo zvyšuje predpoklad ďalších pozitívnych hodnotení,
- texty sú písané vhodnou formou, zrozumiteľné pre rôzne vekové skupiny,
- produkt vhodný pre rodinu s deťmi – priame odporúčanie, zdôraznenie zážitku.

²² K možnostiam nadviazaniu kontaktu s respondentom: JOHNOVÁ, Radka. *Marketing kultúrneho dedičtvi a umění. Art marketing v praxi*. Praha : Grada Publishing, 2008. Porovnaj: HRADISKÁ, Elena – LETOVANCOVÁ, Eva. *Psychológia v marketingovej komunikácii*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2007.

²³ Pozri: JAGOŠOVÁ, Lucie. Co vzkazují návštěvníci muzeu? Kvalitativná analýza návštevni knihy. In: *Zaměřeno na středověk: Zdeňkovi Měřinskému k 60. narozeninám*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2009, s. 135-143; MALURA, Miroslav. Rozbor návštěvnosti podle analyzovaných návštěvních knih muzea v Českém Těšíně. In: *Muzeum a publikum: sborník ze semináře*. Opava : Slezské muzeum Opava, 1990.

²⁴ Ide o doslovný prepis, autorka nezodpovedá za gramatickú správnosť textu.

²⁵ Dostupné online na <https://www.tripadvisor.sk>.

Rovnakým spôsobom pristupujeme k negatívnym recenziám. Ako príklad vyberáme nasledovnú:²⁶ „*Pekná atrakcia, edukatívna a aj športovo ladená. Oceňujem snahu nadšencov, ktorí toto miesto dali dokopy. Ale ako laik som očakával, že keď navštívim miesto s názvom múzeum, tak aj uvidím nejaké kultúrne artefakty. Chápem, prečo sú umiestnené na inom mieste (v inom múzeu), keďže toto „múzeum“ je situované pod holým nebom. Celkovo sklamanie. Ale za tú cenu (dospelý 7 €!!!) sa prejsť po prírode a zahaďovať šiškami či oštepom, sa mi to zdá pramálo.*“²⁷

Z uvedeného textu vyplýva:

- absencia artefaktov – múzejných predmetov – pociťovaná ako negatívum,
- návštevník kritizuje cenu, ktorú hodnotí ako neadekvátne,
- celkovo by návštevník pravdepodobne očakával odbornejší prístup v prezentácii problematiky.

Odpoveď správcu múzea Emila Medera poukazuje na dobre zvládnutý krízový marketing a zároveň naznačuje možnosti práce s údajmi plynúcimi z recenzií v zmysle skvalitňovania činnosti múzei: „*Dobrý deň prajem, pán Marek, ďakujem Vám za spätnú väzbu. Mrzí ma, že ste si odniesol z návštevy nášho múzea pocity sklamaní. Vaše slová nás inšpirovali k tomu, že do areálu umiestnime už v priebehu augusta 2017 novú vitrínu s vernými kópiami vzácných nástrojov (artefakty), ktoré si neandertálcovia umne vedeli zhotoviť (originály nemôžeme vystavovať, nakoľko v prírodnom areáli múzea nie je žiadna kamenná budova s ochranným bezpečnostným systémom). Predpokladám, že vstupné 7 Eur ste mysleli spolu 1 dospelý (4 Eur) + 1 dieťa (3 Eur) v rámci dennej prebliadky.*“

Uvedený príklad z praxe napovedá o potrebe zacielenia pozornosti na výskum múzejného publika ako prostriedku zisťovania hodnotiaceho stanoviska návštevníka v otázkach kvality múzejnej produkcie. Zároveň ide o súčasť vedeckej činnosti múzea. Tak ako je to v prípade iných vedeckých aktivít, aj výskum návštevníkov by mal uskutočňovať zamestnanec s potrebnými kvalifikačnými predpokladmi. Daná problematika môže byť predmetom bádania múzejného pedagóga, u ktorého je predpoklad, že metódy skúmania percipientov nielen ovláda, ale je ich aj schopný využiť pre prax. Múzejná pedagogika ako vedná disciplína sa nezaobíde bez písomnej koncepcie, zohľadňovaní poznatkov z príbuzných vedných odborov a aplikácii metód vedeckého skúmania s následnou analýzou získaných poznatkov a ich využitia v živote inštitúcie. Skúmanie publika je priamou a neoddeliteľnou súčasťou uvedeného procesu. Údaje plynúce z výskumu návštevníkov sú využiteľné v celkovej stratégii rozvoja múzea a majú tak priamy význam pre upevňovanie riadiacich kompetencií lídrov, vrátane podpory rozvoja marketingových foriem. V podmienkach slovenských múzei sa ako problematiku javí odborná pripravenosť pracovníkov pôsobiacich na úseku vzťahov s verejnosťou a môžeme konštatovať chýbajúce know-how. Do istej miery rezonuje i nevedenie si strategického významu spoznávania návštevníka cez kvalitatívne a kvantitatívne skúmanie a priameho prínosu pre samotnú inštitúciu. Zároveň absentuje koordinácia a metodické vedenie zo strany štátnej kultúrnej politiky v oblasti múzei a galérií. Pozitívne zmeny je možné očakávať v súvislosti s rozvojom vzdelávania v oblasti múzejných pedagógov a v ich vzrastajúcich ambíciách približovať sa celosvetovým trendom v oblasti múzejno-pedagogického výskumu.

²⁶ Ide o doslovný prepis, autorka nezodpovedá za gramatickú správnosť textu.

²⁷ Dostupné online na <https://www.tripad.visor.sk>.

Zoznam prameňov a literatúry (References)

- BENEŠ, Josef (1980). *Múzeum a výchova*. Praha : Ústav pro informace a řízení v kultuře.
- BUNČÁK, Ján (2002). Sociologické poznatky v marketingu a práci s verejnou. In: *Múzeum v spoločnosti*. Bratislava : SNM-Národné múzejné centrum, s. 7-28. ISBN 80-8060-097-X.
- BENČO, Jozef (2001). Metodológia vedeckého výskumu. Bratislava : Iris. ISBN 80-89018-27-0.
- BRABCOVÁ, Alexandra (2003). Veřejné muzeum. In: *Brána muzea otevřená*. Praha : JUKO Náchod, s. 24-39. ISBN 80-86213-28-5.
- ČAPEK, Robert (2015). *Moderní didaktika. Lexikon výukových a hodnotících metod*. Praha : GRADA Publishing, s. 541-551. ISBN P78-80-247-9935-3.
- ELIAŠOVÁ, Silvia (2006). K niektorým psychologicko-pedagogickým aspektom vzťahu návštevník – lektor : špecifické skupiny návštevníkov. In: *Studia Historica Nitriensia 13*. Nitra : UKF, s. 239-249. ISBN 80-8094-068-1.
- ELIAŠOVÁ, Silvia (2008). Vo voľnom čase do nákupného centra alebo do múzea? Myšlienky Jiřího Žalmana ako teoretické východisko k realizácii prieskumu. In: *Studia Historica Nitriensia 14*. Nitra : UKF, s. 276-277. ISBN 978-80-8094-476-6.
- ELIAŠOVÁ, Silvia (2008). Skúmanie publika ako prostriedok spoznávania potrieb návštevníka. In: *Múzeum a muzeológia. Ich determinanty a perspektívy v kontexte súčasného sveta*. Banská Bystrica : UMB, s. 105-113. ISBN 978-80-8083-596-5.
- HAGOORT, Giep (2009). *Umělecký management v podnikatelském stylu*. Praha : Kant. ISBN 978-80-7437-008-3.
- HASAROVÁ, Zuzana – PALÁRIK, Miroslav (2017). Dejiny hrou : popularizačné podujatie pre najmenších – „V historikovej dielni“. In: *Studia Historica Nitriensia*, roč. 21, č. 2, s. 487-489. ISSN 1338-7219.
- HOOPER – GREENHILL, Eilean (1996). *Museums and their Visitors*. London : Routledge. ISBN: 0-415-06857-6.
- HRADISKÁ, Elena – LETOVANCOVÁ, Eva (2007). *Psychológia v marketingovej komunikácii*. Bratislava : Univerzita Komenského. ISBN 978-80-223-2306-2.
- CHRÁSKA, Miroslav (2016). *Metódy pedagogického výskumu*. Praha : GRADA Publishing. ISBN 978-80-247-5326-3.
- JAGOŠOVÁ, Lucie (2009). Co vzkazují návštěvníci muzeu? Kvalitativná analýza návštevní knihy. In: *Zaměřeno na středověk: Zdeňkovi Měřínskému k 60. narozeninám*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, s. 135-143.
- JAGOŠOVÁ, Lucie (2010). Zdroje dat pro výzkum muzejního publika. In: *Muzejní marketing*. Hodonín : Masarykovo muzeum v Hodoníně, s. 32-33.
- JAGOŠOVÁ, Lucie – JŮVA, Vladimír – MRÁZOVÁ, Lenka (2010). *Muzejní pedagogika*. Brno : Paido, s. 197-202. ISBN 978-80-7315-207-9.
- JOHNOVÁ, Radka (2008). *Marketing kulturního dědictví a umění. Art marketing v praxi*. Praha : Grada Publishing. ISBN 978-80-247-2724-0.
- KESNER, Ladislav (2005). *Marketing a management muzeí a památek*. Praha : Grada. ISBN 80-247-1104-4.

- KOLLÁRIK, Teodor (1998). Projektívna metóda v edukačnom výskume. In: ŠVEC, Štefan a kol. *Metodológia vied o výchove. Kvantitatívno-scientistické a kvalitatívno-humanistické prístupy*. Bratislava : IRIS. ISBN 8088778735.
- LALKOVIČ, Marcel (2008). Múzeum, dynamický prvok spoločnosti – jeho úskalia a perspektívy. In: *Múzeum a muzeológia – ich determinanty a perspektívy v kontexte súčasného sveta*. Banská Bystrica : UMB, s. 20-34. ISBN 078 – 80-8083-506-5.
- MALURA, Miroslav (1990). Rozbor návštevnosti podľa analýzy návštevných kníh múzea v Českém Těšíně. In: *Múzeum a publikum: sborník ze semináře*. Opava : Slezské muzeum Opava.
- MARTÍNEK, Jaroslav (2010). Marketing v praxi regionálního muzea. In: *Muzejní marketing*. Hodonín : Masarykovo muzeum v Hodoníně, s. 72 -76. ISBN 978-80-87375-01-3
- NÍZKA, Helena (2002). *Priamy marketing*. Bratislava : Wolters Kluwer. ISBN 80-89047-38-6.
- NASH, Edward (2003). *Direct marketing*. Brno : Computer Press. ISBN 8072268384
- PRELOVSKÁ, Daniela (2016). Spolupráca múzeí so školami v období rokov 1970 – 1975 na stránkach výročných správ slovenských múzeí. In: *Studia Historica Nitriensia*, roč. 20, č. 1, s. 212-225. ISSN 1338-7219.
- ŠVEC, Štefan a kol. (1998). *Metodológia vied o výchove. Kvantitatívno-scientistické a kvalitatívno-humanistické prístupy*. Bratislava : IRIS. ISBN 8088778735.
- WAIDACHER, Friedrich. *Príručka všeobecnej muzeológie*. Bratislava : SNM, s. 141-146. ISBN 80-8060-015-5.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk (2000). Úvod do *studia muzeologie*. Brno : Masarykova univerzita. ISBN 80-210-1272-2.

Evaluating the reception of an exhibition: DeTermination at the DOX Centre for Contemporary Art

Marie Ballarini – Chloé Mougenot – Marek Prokůpek

Marie Ballarini
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
LabEx ICCA
France
e-mail: marie.ballarini@gmail.com

Chloé Mougenot
Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
LabEx ICCA
France
e-mail: mougenotchloe@gmail.com

Marek Prokůpek, PhD.
University of Economics in Prague
LabEx ICCA
Czech Republic
e-mail: prokupekmarek@gmail.com

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:41-55

Evaluating the reception of an exhibition: DeTermination at the DOX Centre for Contemporary Art

The aim of this paper is to analyze the impact of an exhibition on visitors' thinking process. Applying Greiman's model, we used the exhibition DeTermination by the artist Daniel Pešta at the DOX Centre for Contemporary Art in Prague and explored the exhibition as a story. The model is used as a tool to better understand the thinking process of the visitor stimulated by the exhibition. Qualitative research approach was used. In order to capture a message of the exhibition, interviews with exhibition creators were conducted and afterward interviews with exhibition visitors. This article summarizes the creative methodology created by the authors, followed by a discourse analysis. The study asks questions like: what is the place of mediation in contemporary art? What is the impact of an exhibition on visitors' thinking process?

Key words: museum, narratology, mediation, artist, contemporary art

“At first, we thought we would not give any title and we would not add any text in the exhibition, we wanted visitors to create their own story.”

Daniel Pešta, artist

Introduction

This article combines issues and attitudes from evaluation, presentation and communication with the emphasis on visitor studies in museums and other arts organisations. For the latter, exhibitions are the main tool of communication. According to Dolák¹, exhibitions are necessarily a type of text, and therefore they depend much on understanding and interpretation. The goal of our study is to analyse the understanding of interpretation of an exhibition by its visitors and mainly what the impact on their thinking process is.

¹ DOLÁK, Jan. *Muzeum a prezentace*. Bratislava : MKD, 2015.

The term “evaluation” became a buzzword. During the last decades, evaluations have played a significant role in all aspects of our society and museums, and other arts and cultural institutions are not exceptions. Museums and arts organisations have been pressured to prove their existence by evaluating their activities, very often, by using quantitative analysis. These attitudes, when artistic activities are reduced to numbers have risen many critics. The purpose of evaluating arts organisations should not be for them to account for various stakeholders, for instance a political power. As Pontin² points out, the positive results from evaluation can encourage further grant funding in the sector. However, too often this evaluation lacks critical discussion of weaker aspects of the project.

Evaluation attitudes can be generally divided into three groups: qualitative, quantitative and these that use both qualitative and quantitative methods. The approaches used for an evaluation vary depending on the focus of the researcher. The researcher will use different approaches of evaluation depending on his particular focus.

The purpose of the evaluating arts organisations should primarily be the desire to improve the knowledge of their audience and their offer of services and program. Evaluation is and should often be used in educational programs by arts organisations, evaluation studies in this case then focus on the assessment of the change knowledge, attitudes and the quality of life. This approach is also used for the purpose of this study, where we observe the impact of an exhibition on visitors’ thinking process.

Audience development and visitor studies have been a topic of great attention in arts organisations. Many studies have been conducted so far and our aim is not to provide a comprehensive analysis of these studies, but to provide a new insight and approach for studying visitors. According to Falk³, museums and other arts organisations today have no other choice but to think seriously about who their visitors are, the reason they are here and their perception of the visit. If we knew who visited our institution and what meaning they took away from the experience, we would know something about the role that our organisation plays in society, but also, we would better understand the role it plays in people’s lives. How art institutions and their programme make a difference within the society, how it supports the public’s understanding of the world, as well as of themselves. These are all important issues and alone justify the effort to better understand visitor’s experience.

Another reason why museums and other arts organisations should focus on exhibition evaluation is that they have moved into a more proactive stance towards their parent communities, the educational mission has become a primary focus of an exhibition⁴. Thus, they need to assess that their mission and effort are well executed and perceived by visitors.

Methodology

This article analyses the implementation of storytelling and the reception of an artist’s message as part of an exhibition. We wanted to apprehend the modalities of the mediation between the artist, his work, curator, exhibition architect and the institution itself, and the public through museographic context. To do so, we started from two points of view. The first analyses the exhibition as a narrative and the second looks at the exhibition as a medium of communicating a message.

² PONTIN, Karl. Understanding Museum Evaluation. In: LANG, Caroline – REEVE, John – WOOLLARD, Vicky (eds.). *The responsive museum: working with audiences in the twenty-first century*. Ashgate Publishing, Ltd., 2006.

³ FALK, John H. (2016). *Identity and the museum visitor experience*. Routledge.

⁴ DEAN, David. *Museum exhibition: Theory and practice*. Routledge, 2002.

For our analysis we selected a case study: the solo exhibition titled 'DeTermination' by the artist Daniel Pešta. It took place at the DOX Centre for Contemporary Art in Prague from 26 January to 7 May 2018. Daniel Pešta is a multimedia artist. His work reflects a number of issues, such as genetics, racial determination, the absurdity of politics, social stigmatisation of minorities, gender stereotypes and other social issues. The DOX Centre for Contemporary Art was created in 2008 as a result of a private initiative during the reconstruction of a former factory in Prague. Its mission is to create a space for research, presentation, and debate on important social issues, where visual arts, literature, performing arts, and other disciplines encourage a critical view of the so-called reality of today's world. Many studies have been already conducted and published in visitor studies. In general, these studies aim to know who the visitors are, their origins, their background, etc. Some studies focus on museum audience in general, as showcased by Pierre Bourdieu's work⁵, some others observe visitors of specific museums⁶, or some focus on the effect of museum policy, like the work by Marine Le Gall-Ely on the effects of free entrance on museums' audience⁷.

However, our study does not focus on visitors' identification, but on their emotional and reflexive response during the visit, even though, as it is stressed later, some of the characteristics of the visitors may impact the reception of the exhibition.

Through this case study, we wanted to question the visitors' thinking process in the context of an exhibition of contemporary art and to what extent the exhibition and its content encourage intellectual reflection of its visitors. At this point, an intersection of different stories occurs. The first story is a story of the exhibition inside the institution represented by the artworks, architecture of the exhibition and environment of the institution. The second story is the one around the exhibition influenced mainly by public opinion. Followed by a story of visitors, their experience of an exhibition visit described as a narrative, and last but not least are stories collected from the interviewees as part of our analysis. They include testimonies by the artist, the curator, the exhibition architect, DOX's director, and its director of communication.

In order to answer this question, we have set up a specific analysis process, within which the exhibition is analysed as a narrative. For the analysis we used different competences of each member of the research team, namely economics, semiology and narratology and set up a particular methodology.

Setting up an original research approach

The exhibition as narrative

Lisa Roberts in her book *From Knowledge to Narrative: Educators and the Changing Museum* argues that what matters is not what museum owns or display but how visitors interpret it. Personal experience of each visitor becomes as legitimate a source of meaning as curatorial knowledge, which, according to this point of view, is also contextual and interpretive rather than an unassailable truth⁸, resulting in the necessity to study exhibitions as narrative.

⁵ BOURDIEU Pierre – DARBEL Alain. *L'amour de l'art*. Paris : Éditions de Minuit, 1966.

⁶ EIDELMAN Jacqueline. "Qui fréquente les musées à Paris? Une sociographie des publics des musées de France". In: *Culture & Musées*, vol. 2, no 2, 1992, pp. 19-47.

⁷ LE GALL-ELY Marine – URBAIN Caroline – GOMBAULT Anne et al. "Une étude exploratoire des représentations de la gratuité et de ses effets sur le comportement des publics des musées et des monuments". In: *Recherche et Applications en Marketing (French Edition)*, vol. 22, no 2, 2007, pp. 23-37.

⁸ ROBERTS, Lisa C. *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Smithsonian Institution, 2014.

Analysing an exhibition as a place, where visitors' thoughts and ideas are being created and changed, needs to take into account various elements involved in the creation of the thinking process. This approach is associated with a question: how does an exhibition create or change thoughts? The analysis of the effects of the artworks on visitors does not have to be a single content analysis of the artworks. We need to take into account the exhibition's context and the context and environment in which the exhibition is placed. According to Melot⁹, we all know that an exhibition communicates a meaning, if it is intended by the organiser or not. Nevertheless, exhibition criticism usually tends to mainly deal with exhibited objects, as if their meaning was not modified and influenced by the exhibition as whole.

The space of the exhibition itself represents a stroll for visitors, it sends different messages to them, and creates processes of potentially diverse thoughts. The exhibition becomes a place of communication of messages, a medium, an interface, between various intentions and diverse visitors. In order to create a comprehensive analysis, a study of different phases relating the transmission (coding) and the reception of this message (decoding) is realised. The exhibition space, the arrangement of the artworks, the artworks themselves and all the other scenographic and mediation elements present in the space can be studied separately. The aim of our study is to analyse the exhibition as a whole and its impact on visitors thinking process. In order to do so, we conducted interviews with various people involved in the creation of the exhibition such as the artist Daniel Pešta (DP), the curator Terezie Zemánková (TZ), the exhibition architect Ivana Brádková (IB), DOX's director Leoš Válka (LV) and its communication director Michaela Šilpochová (MŠ). These interviews were conducted in order to discover what the intended message of the exhibition is and whether it is shared by all participants in the creation process of the exhibition.

The exhibition space in this case study is considered as the medium, the interface, between a message emitted by the artist and the producers of the exhibition, and an audience. The purpose of the exhibition is clearly stated: "*What is the goal? If we were to find a common denominator of this exhibition, it would be to get people to think.*" (LV). In order to understand how the thinking process is encouraged by the space, one must understand who the sender of the message is, who seeks to trigger this thinking process and what means are available to achieve it. Jean Davallon explains that: "*We can admit today that museum technology is constituted by the exhibition. The development of techniques, the emergence of production standards, the use of media, the control of the effects sought from the design stage allow museums—at least some—to become real economic units for the production of exhibitions conceived as true communication tools.*"¹⁰

In order to grasp how to unfold this thinking process, we made a hypothesis that the venue may be perceived as the place of stories. Indeed, in the context of this research, the narrative seems to be tightly linked to the thinking process within the creation of the exhibition. For example, the lexical field of the narrative is very present in the interviews conducted: "And such a climax was reached when I presented two videos that are here in the exhibition, their name is 'I was born in your bed'." DP. "In order to create a dialogue between visitors and works [...], we have to create a story [...]" IB.

Studying the exhibition as a narrative presupposes a story, a journey, a transformation. This hypothesis has already been put forward several times: "Exhibition is an art of the sequence and,

⁹ MELOT Michel. De l'ostentation à l'exposition". In: *Les cahiers de médiologie*, vol. 1, no. 1, 1996, pp. 221-233.

¹⁰ DAVALLON Jean. Le musée est-il vraiment un média ? In: *Publics et Musées*, n°2, 1992, pp. 99-123.

consequently, an art of narrative and argumentation”¹¹. We also noted a professional interest in these questions, the story becoming a way for art institutions to ‘captivate’ the public, to convey the message to the best of their ability. This was particularly visible during the ‘Récits et dialogues au musée’ conference organised by the Société des musées du Québec in partnership with the Canadian Museum of History in 2016. The aim of the conference was to develop:

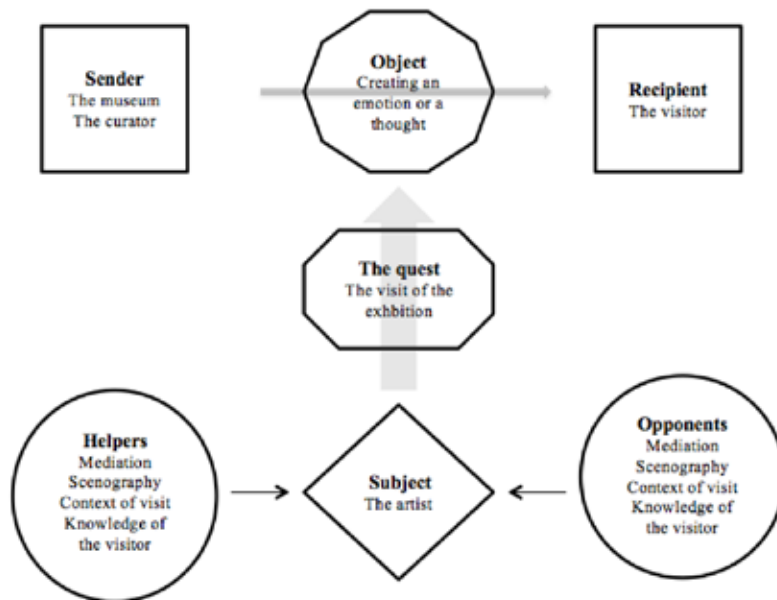


Fig 1: Greimas' actant model applied to the visit of an art exhibition

The modality of access to the “utopian world” of the exhibition is reversed: it is no longer the meeting of material objects—whether natural, artifacts or tools—set in space in the exhibition that serves as an entry to this world, but it is the materialisation of this world that will serve as an envelope for meeting objects. The exhibition then uses this peculiarity which characterises it to make a visit a fictional representation whose visitor is the main actor and which is composed of micro-sequences developed from the visitor's stopping points and which follows one another according to a scenario that corresponds to the course of the visit¹².

Assuming that the exhibition can be narrated, narratology becomes an interesting tool for the researcher. A narratological analysis allows us to better understand how the exhibition creates an impact on visitors' reflection and thinking process. For example, the actantial scheme, as thought by Greimas, allows the analysis of different facets of this thinking process¹³. When used, the action of the exhibition is divided into six actants (subject, object, sender, receiver, helpers, and opponents). Initially, this model is based on interviews with the curator, the artist, the architect of the exhibition, and the director of the DOX and the PR manager. In the actantial model, the subject (the hero) corresponds to the one who seeks to reach a goal

¹¹ MELOT, ref . 9, pp. 221-233.

¹² DAVALLON, ref. 10, pp. 99-123.

¹³ Developed in GREIMAS AJ, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, and used in GERTSEN MC, SODEBERG AM, “Intercultural Collaboration Stories: On Narrative Inquiry and Analysis as Tools for Research in International Business”. In: *Journal of International Business Studies*, Vol. 42, Issue 6, 2011, pp. 787-804.

through a quest. In the proposed model of the story of the exhibition, we consider that the subject is the artist. The purpose of the object is to encourage visitors to think and feel and to develop a reflection around themes. A sender gives the tasks, initiates, or allows the event, in our model based on our assumptions, it is the DOX itself, and/or the curator. The recipient of the message is then the visitor. The variables of the good or the bad reception of the message as intended by the sender then become helpers and opponents of this quest led by the artist. Helpers and opponents support or oppose the hero's quest. For example, we suggest mediation or scenography as elements that modify the visitor's experience; these elements can be both positive and negative, helpers or opponents.

Cross methodologies

Phase 1: semi-structured interviews

The study is based on a series of four semi-structured interviews with the creators of the exhibition: Daniel Pešta the artist, Ivana Brádková the architect of the exhibition, Terezie Zemánková the curator, Leoš Válka founder and director of the DOX, and Michaela Šilpochová (MS) director of the communication. Note that the interview with LV and MŠ was conducted as a joint interview. Our corpus is also composed of all the documentation available around the exhibition, as well as the scenography of the exhibition. These elements aim to analyse the different roles of each interviewer in the creation of the exhibition as well as to grasp the creative process around this exhibition.

Phase 2: Quantitative survey

Within the exhibition, we set up a self-administered questionnaire according to two modalities, pre-visit and post-visit. The questionnaire consists of two parts, one allowing us to know the intrinsic characteristics of the visitor – sociodemographic data, cultural practices and knowledge of contemporary art – and a second part that seeks to know their thoughts on the issues raised by the exhibition, especially the relationship between social predestination and free will of humans. One group of visitors would fill the questionnaire before visiting the exhibition and another group after visiting the exhibition. While the first part of the questionnaire allows us to create clusters of visitors, which enabled the comparison between the before and the after-visit, the second part allows us to compare the perception differences of the themes included in the exhibition. This questionnaire was available online through QR code or on paper at the front desk and visitors were encouraged to participate. Some days the panel was arranged at the beginning of the visit, the other days, immediately at the end of the visit.

We had to compare the responses of different individuals within the same cluster according to the moment of answering the questionnaire. We monitored when people were asked by the DOX's staff to fill in the questionnaire, before or after the visit of the exhibition. If the answers were not significantly different after the visit, we could conclude that the exhibition does not affect the visitor's perception of the themes addressed, and vice versa. These findings, together with the feedback gathered through the next phase (qualitative interviews) on visitor experience elements, were intended to assist the organisation in designing future exhibitions. We hoped to be able to create a model for the analysis of the impact of an artistic exhibition that could be transposed to other exhibitions and museums.

However, this phase did not achieve our desired results and only a few visitors answered the questionnaire. Due to the lack of responses by the visitors we decided to launch a parallel qualitative survey conducted in the exhibition space at the exit of the exhibition.

Phase 3: qualitative interviews

The aim of the set of questions was to understand how the visitors experienced the visit, which path they chose, why, what they chose, whether they paid more attention to a particular artwork, to determine what narrative they developed while visiting the exhibition. We conducted 61 semi-structured interviews with diverse visitors. These interviews made it possible to observe the actual reception of the exhibition and thus to question the success of the quest of those involved in the creation of the exhibition.

Methodological limitations

This work was not without obstacles and difficulties. Language barriers have, of course, complicated the procedure. As two of the co-authors were French-speaking, the last Czech-speaking, the working language was English, the interviews conducted and transcribed in Czech had to be translated into English to be analysed in French. Therefore, bias and some lost meaning in translations might occur.

Ideally, in order to better know the narrative of the visit, it would have been necessary to be able to 'follow' the visitors in order to be able to compare their verbalised narrative and their practices, wanderings and rhythms in the exhibition space. This first attempt on this methodology shows its complexity and we hope to learn from difficulties and to be able to improve the process and the quality of the survey.

The various field analysis in phase 1 led us to retrace five main types of stories:

- the story of the exhibition (work, scenographic),
- the story about the construction of the exhibition (the launch of the quest by transmitters to the hero/artist),
- the narrative of the works,
- the story of the creative work (work, journey, works of artists),
- the story of the visit.

These types of stories helped identify different items. We propose here to briefly develop three of them.

Creative work: a multi-voice model

The Artistic Creative Work Narrative: A New Conception

The exhibition studied is a result of cooperation between the DOX and the artist. The goal was to make a monographic exhibition of Daniel Pešta. It is the presentation of works realised during the last ten years, as well as works created exclusively for the exhibition as site-specific projects. It has been the largest exhibition of the artist in the Czech Republic so far. According to the artist, these new works made it possible to link all the works and thus to propose a complete and coherent narrative. The image of the artist proposed in the different narratives agrees on one point, an image of a form of dazzling art, inspiration that would come to move the artist. For example, the artist explains that he 'always dreams of an idea', likewise, the other

participant in the creation of the exhibition puts forward this discourse of the inspired artist. The artist creates:

'[...] because some things really afflict him, the creation is not only something he wants to do for art or for the purpose of being exhibited in a gallery, he is a type of artist who really lives things (everyday life, media, etc.), experiences them [...]. This is something really important to him, he does not programme himself for works to do saying, 'I am an artist and I will do that' MŠ

Here, we find the idea of two types of artists, one motivated by a depth and great reflection, the other motivated by the desire for recognition as an artist. However, by tracing the diagram of the exhibition as a narrative, a number of opponents to this idea emerge. First, Daniel Pešta seems to work often with specific places and sometimes creates site-specific installations, which necessarily directs his work. The creation presented as coming from an idea, a message to pass, depends on a certain number of variables. As part of this exhibition, for example, the choice of works and the production of new works have to be adjusted according to the original architecture of the space.

The story behind the creation of an exhibition of contemporary art: a creation with several voices

The story of the creation of the exhibition is presented as contradictory. Take the example of the origin of the exhibition. The initiators of the quest, the curator, mingle according to who tells the story of the origin of the exhibition. For Daniel Pešta, Terezie Zemánková is at the origin, for her it is about Leoš Válka, while she admits that it was her who presented the artist to Leoš Válka. In all cases, the organiser is the DOX itself. The narrative held depends very much on the general attitudes and positions—power relations—of the interviewees.

Everyone had a role to play in the deployment of the message sent to the visitors. This exhibition is polyphonic, like any artist's monograph, it is as much a showcase for the artist as for the DOX.

Giving a voice to the creation: the mediation of the narrative, the mediation as narrative

The storytelling of the scenography

The strolling of the visitors is partly subject to the mode of visits chosen by the curators of the exhibition. The visit can be free or guided. The De'Termination exhibition is presented as a hybrid model, there is no imposed path, but the layout of the works is thought according to a typical visitor route, so it guides part of the visit. The narratological questioning around the exhibition seems even more relevant because this exhibition is initiated as a narrative by its creators: *'in order to create a dialogue between visitors and works of art [...] we must create a story'* IB.

In order to create an atmosphere that can trigger a feeling of anxiety, the scenography features high and dark walls between the works. The exhibition seeks to warn about some emerging issues and 'determinism' of individuals. The artist and the producers of the exhibition want to put the visitor in an uncomfortable position: *'The exhibition is not comfortable, it is not an exhibition in the classical format [...] it is an exhibition of avant-garde, an exhibition that destabilises'* IB. Mediation therefore involves the arrangement of the works and the aesthetic choices in the scenography. The creators of the exhibition, including the architect, made the choice to include only minimal information in the exhibition space: the captions are very rare, there is no other conventional mediation device, like an audioguide and so on.

If the art exhibition can be perceived as being of aesthetic pleasure and/or of the knowledge contribution, the goal of DeTermination is thus: *'What is purpose? If a common denominator is to be found, it is to make people think about their reality.'* LV. The thinking process seems to be intrinsically linked, for the actants of this exhibition, to changing the preconceived opinions of the visitors. Beyond highlighting some societal issues, the exhibition would ideally influence the opinion of visitors: *'I expect that the main impact is a slight change in their opinions, that the public will find connections between things they would not have linked'* TZ.

The place of the exhibition becomes the theatre of the expression of subjective opinions, ideally influenced by these messages sent by the senders through the works of the artist and the exhibition device; the thinking process becomes a priority: *'It's not just paintings, it's really a conceptual exhibition, where the concept, the message, the thoughts are more important than the form, because the form that the artist has chosen is at the service of these topics.'* TZ

As part of this exhibition, the thinking process is individualised. The transmitters of the message do not live in the utopia of a reception without modification of the message. The public becomes a set of individuals whose reception and therefore the thinking process depend on individuality: *"Good reception is something that cannot be fully planned, it cannot be analysed, it is a question of an artistic field."* LV. The exhibition aims at a widest possible audience, assuming that they are unknown and come with a "baggage" that influences their perception of the exhibition: *"Of course, because he is an artist, he knows he can only expose his work to the unknown visitor and he (the visitor) brings his degree of understanding, knowledge, sensitivity, aesthetics, psychology, it works differently for everyone"* LV. If the way of placing works and the scenography directs the wandering of the visitors in the space, there is no other guide to the visit of the exhibition. The works, their arrangement and scenography from the narrative are the only guarantors of the transmission of meaning. Thus, pure mediation is absent due to the scarcity of captions and texts. *"I originally thought, or we thought, it was my suggestion, that we leave the entire exhibition without captions so as to get what I wanted, what we wanted"* DP; *"We decided from the beginning and I still think it was the right choice, that we would not explain it, that we would not write descriptive texts."* TZ.

This absence of mediation might be possible thanks to the readability of the artist's work: *"It is not that he would refer to some philosophers that no one never read, or that you would have to read some terribly long texts in order to understand it. That is actually why we did not even include any long text. We did not want to explain because, we came to see that his work is understandable without any instructions."* TZ. Indeed, more than the will to let the public the possibility to create their own opinions, the interviewees put forward a meaning accessible by the works and their arrangement in space.

"If you have noticed there are no captions or texts, because we suddenly considered it as one big dramatic situation, such as the world and the world is not described. Whatever, everyone thinks what he wants to, we just put it in some shape that created an organism, and we hope it is communicable, and there is no need to describe it and limit the people who should visit it, really not. You never choose a viewer." IB

However, the interviewees seem aware of the existence of a number of opponents to the success of the quest, namely of the good reception of the message: for example, IB had concerns about children visiting the exhibition and that the adults would not impose a false vision of the message on them: *"I just hope that the whole exhibition, the concept, the presentation of the concept through the works of Daniel Pešta is so clear that they will not tell them nonsense about it. That the emotion that breathes from it should be the primary message."* IB



Photo 1: Entrance of the exhibition_Photo_Jan Slavík, 2018, copyright_DOX, Centre for Contemporary Art

To tell the exhibition, the exhibition's tale

The study of the communication strategy of the exhibition can be used into a reception study. The communication study allows us to see two points: (1) the representation of the artist and of the art centre into the public space and therefore (2) the way the exhibit tries to influence the reception. The museum flyers and communications are supposed to inform, to find potential public, to create interest, but are also transmitting content. By giving a non-objective point of view on the exhibition, it gives a first reading grid for the public. This communication study uses several materials: the official representation on the internet and

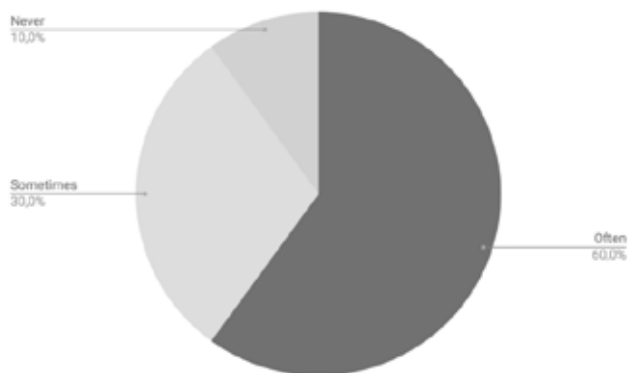


Fig. 2: Frequency of visits of contemporary art exhibitions

physical advertising supports (DOX website and social media accounts, posters...), newspaper articles, etc.

The DOX created a media monitoring containing all the articles speaking mainly or partially about the exhibition. We used this media review and analysed the articles. The media reviews consisted of 35 articles from specialised press, mainstream press and specialised journals. Most of the articles were informational, not using an advertising tonality. All of them draw attention to the thematic of the exhibit. By thematic, we understood the main message of the artist's artworks, the impression he wanted to give through his artworks. Meaning the focus on what the exhibition is supposed to be about: genetic, racial and social determinations. The art centre official communication about Daniel Pešta's work focused on the thematic as well. The press is using the main communication strategy of the DOX, there is not an important production of reflexive papers and expert critics. The communication tools are transmitting what the creators of the exhibition want the public to think – to be the message of the artist. This communication about the thematic is copying the main discourse of the first and only explicative text at

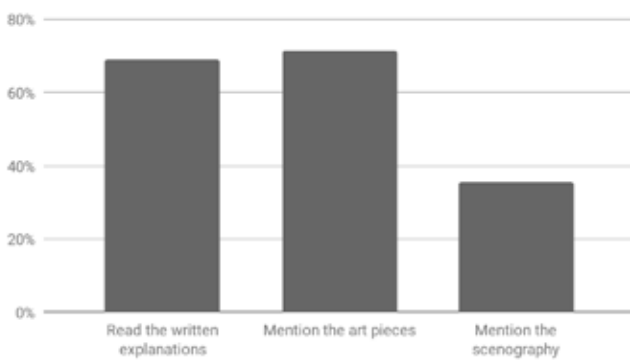


Fig 3: Relation to the mediation of the exhibition

the beginning of the exhibition. The message – understood as the political and social thematic addressed by the exhibition – is at the centre of the communication strategy, a message highlighted in the title of the exhibit.

The message is presented as a message belonging to the artists, while the interviews have shown that this message is a discourse coming from the artist's point of view, but also from the contribution of other participants during the

creating process of the exhibition. The articles are mostly about determination seen from the artist's point of view.

Towards receiving of the message

The public of contemporary art: descriptive information

The creators of the exhibition want visitors to be active, and lead them to act; the artist seems to wish a performativity of the exhibition. The awareness of some important subjects to the artist aims to lead to action and to change visitors' minds. We decided to go to the exhibition space and conduct interviews with visitors.

After the interview with the creators of the exhibition, we decided to study five points. First, the more descriptive items, such as prior knowledge of the visitor (did they know the DOX and the artist, do they visit exhibitions of contemporary art often?) or the reception of the visit (importance of the textual information, scenography), the fundamental characteristics (profession, age, gender, nationality). The majority of the visitors (24) are frequent visitors of contemporary art exhibitions.

Furthermore, a lot of them affirm that they read the explanation text. Therefore, we are speaking about visitors that are familiar with contemporary art. This public has an appetite for art and culture.

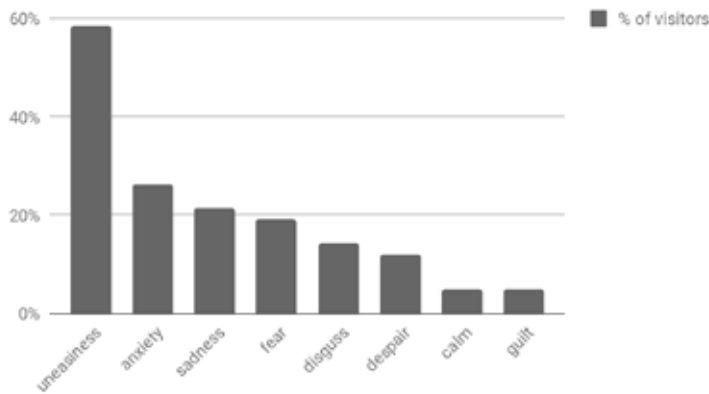


Fig. 4: *Emotions cited by the visitors exiting the exhibition through their narration of the visit*¹⁴

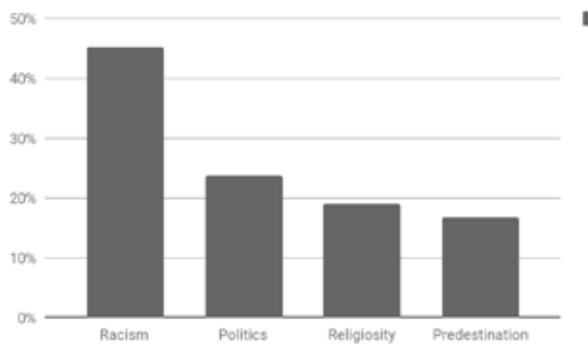


Fig. 5: *Themes quoted by the visitors exiting the exhibition through their narration of the visit*

We originally supposed that the text at the beginning of the exhibition would make visitors focus their attention on different topics. But this hypothesis was not confirmed regarding our analysis. According to Hana Gottesdiener¹⁵, the single act of reading texts in exhibitions is not enough to catch attention, but the process of reading can do so. But she admits that under some conditions, that have to be studied, text can help the visual exploration of artworks. This premise does not occur in our case.

We noticed that the artworks were clearly mentioned during the interviews with the visitors, more than the scenography. Some artworks seem to be emblematic, as they are mentioned several times. The ambiance inside the exhibition space is noticed but the reactions seem to come more from some parts of the “story”. It doesn’t mean that the story does not exist and that only the artworks are transmitting a message. We rather suppose that these artworks are

¹⁴ Visitors can quote several emotions in their discourse

¹⁵ GOTTESDIENER Hana. La lecture de textes dans les musées d’art. In: *Culture & Musées*, vol. 1, no 1, 1992, pp. 75-89.

highlighting the exhibition, yet part of the whole story. For example, the specific video artwork is mentioned very often.



Photo 3: *Odnikud nikam_video_Photo_Jan Slavik, 2018, copyright_DOX, Centre for Contemporary Art*

An emotional reception

The reception appears as a homogeneous experience. We noticed two types of reception, both can occur simultaneously to one visitor, one does not exclude the other: the reception of a more encyclopaedic knowledge (thinking processes about political and social issues) and the emotional reception. Emotional reception was more frequent as discovered during the interviews with visitors. A large majority of respondents described their feelings after visiting the exhibition as “hopeless” and “anxious”, followed by the words “uncomfortable”, “disgusted”, “frightened”. It is interesting to observe a recurrence of exact terms in a semi-directive qualitative survey: *“All the works give you a sense of hopelessness and anxiety, the space is very dark and personally, it felt very uncomfortable, for example, the video of the men transferring fire to each other, it was loud, interesting but scary at the samtime.”* (26, male/female, student, German). The accent is thus generally placed on the emotions and sensations provoked.

The interpretation of these results is very complex. The function of the scenography and the artworks need to be questioned. For example, we can legitimately wonder if the fact that the same video draws attention of many visitors because of its content, or because of the specificity of the medium. Are some artworks more subject to interpretation of the encyclopaedic signifier and scenography to the emotional signifier?

The accent is thus generally placed on the emotions and sensations provoked.

The visitor's background: an opponent or a helper?

One of the most important variables for the reception seems to be the visitors' nationality. We can see that the emotional reception is less effective on Czech people. They seem to be less sensitive to the artworks and exhibition content. Visitors from other countries are more likely to highlight the issues hidden behind the artist work. It was a surprising result, because Daniel Pešta's creative work is deeply rooted in the historical and social context of the Czech Republic.

At least, we clearly see that the background and knowledge can be a helper for foreigners to understand the message and it seems to act as an opponent for Czech visitors. The same object can act as a different actant depending on who the subject is. The thinking process seems to occur during the wandering in the exhibition partly created by the artworks and the scenography. This storytelling of an exhibition, linked to the thinking process, clearly change depending on each visitor. If the actants of the exhibition are motionless, the subject is the one who systematically changes. The storytelling of the exhibition constantly changes because it is not a complete story without its subject, without the visitor. In classical narratology, the reception, of course, varies from one reader to another, but the substance of the story never changes. In this contemporary art exhibition, the visitor is the recipient, the subject and somehow the reader, he is part of the storytelling. As a matter of fact, the creators of the exhibition wished to think of the visitor as a part of the story. As it is well known in communication studies, there is always feedback in a communication situation and the reception is never perfect or at least as the transmitter wishes it to be. The creator of the message, in this case study, counts the feedback, the 'noise' inherent in every communication situation and the individuality of reception, as part of the construction of the message. Maybe that is where the thinking process truly is....

The thinking process beyond the exhibit

As we interviewed visitors right after the visit, we were questioning the immediate reception. This immediate reception is mostly emotional. Some visitors pointed out that they needed more time to process what they just saw: *'Hmmm. I think it is possible to understand the exhibition that us as individuals are kind of stopped by to society to express ourselves. And that the individuality is suppressed. I really need more time to think about it.'* (31, male, software engineer, Slovak); *"I must really think about it more, really, I am not able to say right now what the message of the exhibition is."* (18, Student, Female, Slovak). As we are studying the visit of the exhibition as an action, as a moment in time, we are not looking at the reception hours or days later. But the last phase of analysis looking at the reception moments after the visit compared to the immediate reception could help to understand this immediate reception.

Conclusion

The aim of the study was to analyse the impact of an exhibition on the visitors' thinking process. To do so, we used narratology and Greima's actantial model. First, in order to disclose the message of the exhibition, we conducted five interviews with creators of the exhibition and afterwards we interviewed 61 visitors right after they visited the exhibition. Visitors were asked to narrate their visit through the exhibition, describe their feelings and impression, describe topics that were represented in the exhibition from their point of views. Results out our analysis showed that majority of visitors captured topics and issues intended by the creators

of the exhibition. Analysis shows that exhibition impacted visitors in terms of rising diverse feelings and opened questions related to racism, politics, religion and gender issues. From a geographical point of view, the study shows that Czech audience was less sensitive to the emotion reception of the exhibition, which was quite surprising. We expected Czech visitors to react more actively to some artworks, since some of them deal with issues associate with Czech society.

There are many other results and items in this survey, such as the importance of post visitation in the visitor's thought process, or the importance of the relationship between the initiators of the exhibition in the message design and the implementation of the message, form of its mediation. Also, this method deserves to be used again, because it presents a relatively complete vision of the exhibition. The comparative study of the different results obtained between the surveys would allow a new look. A reflection is also very present on the meaning of these emotions, especially on moral issues raised by visitors; while these are absolutely not explained by mediation and exhibiton. An imaginary, knowledge and common values seem to allow a fairly uniform perception of the exhibition.

Maybe the emotional reception is a reception of the artistic work, of the artworks but also of the art institution and the scenography on its whole.

References

- BOURDIEU, Pierre – DARBEL, Alain. (1966). *L'amour de l'art*. Paris : Éditions de Minuit.
- DAVALLON, Jean. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? In: *Publics et Musées*, n°2, 1, pp. 99-123.
- DEAN, David. (2002). *Museum exhibition: Theory and practice*. Routledge.
- DOLÁK, Jan. (2015). *Múzeum a prezentace*. Bratislava : MKD, 2015.
- EIDELMAN, Jacqueline. (1992). "Qui fréquente les musées à Paris? Une sociographie des publics des musées de France." In: *Culture & Musées*, vol. 2, no 2, pp. 19-47.
- FALK, John H. (2016). *Identity and the museum visitor experience*. Routledge.
- GOTTESDIENER, Hana. (1992). La lecture de textes dans les musées d'art. In: *Culture & Musées*, vol. 1, no 1, pp. 75-89.
- LE GALL-ELY Marine – URBAIN Caroline – GOMBAULT Anne et al. (2007). Une étude exploratoire des représentations de la gratuité et de ses effets sur le comportement des publics des musées et des monument. In: *Recherche et Applications en Marketing (French Edition)*, vol. 22, no 2, pp. 23-37.
- MELOT Michel. (1996). *De l'ostentation à l'exposition*", Les cahiers de médiologie, vol. 1, no. 1, pp. 221-233.
- PONTIN, Karl. Understanding Museum Evaluation. In: LANG, Caroline – REEVE, John – WOOLLARD, Vicky (eds.). (2014). *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Smithsonian Institution.
- WOOLLARD, Vicky (ed.). (2006). *The responsive museum: working with audiences in the twenty-first century*. Ashgate Publishing, Ltd.

Platforma kultúrneho dedičstva v súčasnej kyberkultúre

Ladislav Župčán

PhDr. Ladislav Župčán, PhD.
The University of Ss. Cyril and Methodius
Faculty of Arts
Department historical sciences and central european studies
Námestie J. Herdu 2
917 01 Trnava
Slovakia
e-mail: ladislav.zupcan@ucm.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:57-73

Platform the cultural heritage in the current cyberculture

Virtual reality, cyberspace, 2D – 3D, anaglyf, avatar, digitisation of cultural heritage are concepts which represent only a handful of technological elements, which came into public's awareness in the last 10 years. Cyberculture has had an impact on both the field of humanities and world cultural heritage, particularly in the form of virtual tours. The author of the study analyzes cyberculture's most important achievements in the field of education, presentation and protection of cultural heritage. This is supplemented by data directly from museums, with a whole range of applied elements. Cyberculture might also help with interpreting history, or in the protection of cultural heritage. The study also points out the limits of museum cyberculture based on technical and presentational activities from the period of 2012 – 2017.

Key words: museum, monuments, cultural heritage, cyberculture, virtual reality, 2D - 3D

Kybersvet & kyberkultúra & múzeum

Za posledných 50 rokov sa život v spoločnosti zmenil. Nepochybne je to aj dôsledkom techniky, ktorá už príchodom klasických televíznych prijímačov vytvárala nábeh na postupnú virtualizáciu. Tá sa dnes najviac prejavuje v kinematografii.¹ Virtualita je jednou zo základných foriem kyberkultúry, ktorá sa „...generuje prostredníctvom fiktívnosti a iluzívnosti v konfrontácii s mimetickosťou, v dôraze na identitu v zmysle ideálnej prezentácie a existencie toho, čo je inak nemožné, nedostupné, a prináša permanentné vysporiadanie sa s mierou výrazu, narúšanou k hyperrealnosti a povrchnosti...“.²

Z pohľadu technologickej vyspelosti nemôžeme virtualizáciu chápať čisto ako spôsob vizuálnej prezentácie,³ nakoľko je zásadným fenoménom siet'ovej, tzv. kyberkomunikácie.

¹ Predovšetkým v kultových filmoch, ako napr. Blade Runner (1982), Terminátor (1984, 1991, 2003, 2009, 2015), v trilógii The Matrix (1999, 2003), Tron: Legacy (2010), pričom nesmieme zabudnúť na tzv. „Marvelovky“, ktoré sa dnes tešia mimoriadnej priazni podľa kritikov a návštevnosti kín.

² MALÍČKOVÁ, Michaela. Virtualita a filmové médium. In: PLESNÍK, Eubomír. (ed.). *Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2004, s. 218; Porovnaj: BYSTRICKÝ, Jiří. Elektronická kultura a medialita. Praha : VaN 999, 2007, s. 11-19; VODRÁŽKOVÁ, Katrin. Médium filmu, filosofie, obraz. In: *Paideia*, roč. 2, 2011, č. 8, s. 1-9.

³ Pozri bližšie: SCHLEHE, Judith. Kulturelle Austausch und Globalisierung. In: STRAUB, Jürgen et al. (ed.). *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz*. Stuttgart : Verlag J. B. Metzler, 2007, s. 456-457; DRUGDOVÁ, Elena. Obraz vo virtuálnej realite. In: OLOŠTIAK, Martin et al. (ed.). *VARLA XV/III*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2009, s. 116-120.

Zo sociologického hľadiska je virtualita epistolárnym žánrom,⁴ čiže písaním na obrazovku, nie na papier. Tento typ písania je navyše využívaný pri komunikácii hlavne na sociálnych sieťach a v elektronickej pošte. Na pojem virtualita dosiaľ neexistuje jednotná ucelená definícia. Bolo by možné tvrdiť, že pri virtualite ide o reálnu neskutočnosť až neexistencnosť. Berúc do úvahy, že reálny je každý elektrický signál vysielaný mozgom, potom sa vynára otázka, ako a či dokáže byť virtualita reálna. P. Nawka poznamenal, že virtualita na rozdiel od fyzikálneho, existujúceho predstavuje niečo možné, potenciálne. Kým simuláciou chceme skutočnosti vysvetľovať, virtualitou dokážeme skutočnosti nahradiť.⁵ Práve táto možnosť nahrádzať skutočnosti využitím virtuality fascinuje ľudí a vytvára priestor na modelovanie trojrozmerného a viacrozmerného priestoru virtuálnej reality. Slovník mediálnej komunikácie virtuálnu realitu vykladá ako počítačovú technológiu simulujúcu skutočnosť poskytujúcu pomocou zmyslových podnetov a spätnej väzby presvedčivú ilúziu o vnorení užívateľa do umelého sveta.⁶ Virtuálnu realitu teda možno pokladať za snahu o čo najvernejšie zobrazenie scén, modelov, priestorov, či už vymysleného, alebo skutočného sveta v reálnom čase za pomoci využitia techniky, postupov z oblasti počítačovej grafiky a špeciálnych hardwarových komponentov, ktoré umocňujú dojem reálneho priestoru – sveta.

Vývoj vedy a techniky v oblasti komunikačných a informačných prostriedkov otvoril nové, predtým neexistujúce priestory. Tieto priestory spájajú pomerne veľké geografické vzdialenosti, je možné sa v nich pohybovať a vytvárať virtuálne komunity. Súčasná konzumná populácia si prispôsobuje priestor i čas, dokonca objavuje a vysvetľuje dôležitosť spájania hraníc. V tomto duchu načrtnol J. Pašiak základnú schému priestorových trendov, foriem a typov spoločnosti, ktoré v priebehu historického vývoja reagovali na vtedajší technologický boom.⁷

Podobné názory vznikali už z technologických a najmä ekonomických predpovedí v priebehu 20. storočia u mnohých autorov (napr. D. Bell a H. Kahn),⁸ ktorí zdôrazňovali evolučný model postindustriálnej spoločnosti. I A. Toffler v roku 1968 predpovedal, že hlavným „*znakom budúcej kyberkultúry*“ bude „*práca z domu*“, vykonávaná pomocou počítača napojeného na telekomunikačnú sieť.⁹ Spomínané predpovede viedli od industriálneho a urbanizovaného priestoru ku kyberpriestoru a virtuálnym sieťam. Táto transformácia procesov predstavuje globálny trend a je charakteristická ako civilizačná zložka globalizácie.¹⁰

Kyberkultúra v rámci globalizácie upevnila isté hranice a bariéry medzi jednotlivými spoločenskými vrstvami, ako napríklad:

Medzi ľuďmi, ktorí majú prístup k informáciám a ľuďmi bez prístupu.

Medzi ľuďmi, ktorí dokážu pracovať s novými technológiami a medzi ľuďmi, ktorí nemajú

⁴ ALIJEVA, Dilbar. Virtualizácia každodennosti. In: *Siete, Kyberkultúra, Kyberpriestor*. Bratislava : FA STU, 2001, s. 117-118.

⁵ NAWKA, Paul. Virtuálna spoločnosť 21. storočia a duševné zdravie. In: *Psychiatria*, roč. 9, 2002, č. 2, s. 93.

⁶ Pozri bližšie: REIFOVÁ, Irena et al. *Slovník mediálnej komunikácie*. Praha : Portál, 2004.

⁷ PAŠIAK, Ján. Priestor a čas v optike sociológie. In: *Sociológia*, roč. 41, 2009, č. 4, s. 287-288.

⁸ Pozri bližšie: BELL, Daniel. *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties, with „The Resumption of History in the New Century“*. Harvard : Harvard University Press, 1960; KAHN, Herman. *The Next 200 Years: A Scenario for America and the World*. New York : William Morrow & Co., 1976.

⁹ Pozri bližšie: TOFFLER, Alvin. *Future Shock*. New York : Bantam Books, 1984.

¹⁰ ALEXANDER, Jonathan. *The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology*. New York/Oxford : Oxford University Press, 2003, s. 179-192.

potrebné znalosti na využívanie technológií.¹¹

Tento trend sa uplatňuje postupne aj v múzeách a galériách prostredníctvom múzejnej digitalizácie a prvkov virtuálnej reality, najmä čo sa týka virtuálnych rekonštrukcií i pomocou high technology.¹²

K symbióze medzi high technology a kultúrnymi inštitúciami sa vyjadril O. Ševčík nasledovne: „Súdobé high technology nevytvárajú inštrumentálny, ale naopak umelecký prvok. Vytvárajú tiež nový druh disponibility a alternatívnosti pri skúmaní a prezentácii ľudských dejín.“¹³ Autor chápe virtualitu ako spôsob privlastnenia a osvojenia si poznatkov o svete v encyklopedickej sústave. Zásadne opačný postoj má J. Alexander, ktorý zdôrazňuje, že „...*technológie sú podriadené ekonomickým a politickým skutočnostiam, čím priamo vplyvajú na ľudské vedomie z dlhodobého hľadiska a tým nastáva sploštenie ľudského vedomia*“.¹⁴ Dokonca môže nastať „úpadok sociálnych vzťahov v lokálnych väzbách v rámci spoločnosti“.¹⁵

Na priamu rolu globalizácie v priestoroch múzeí upozornili vtedajší riaditelia múzeí ako The British Museum a Musée du Louvre v rozhovore ešte v roku 2008. Obidvaja riaditelia vnímali múzejnú globalizáciu ako nový fenomén v závislosti od návštevnosti, prezentácií multikultúrnych výstavných tém a interaktívnej komunikácie s percipientmi.¹⁶

V rámci vnímania sociologického priestoru a času sú prínosné aj virtuálne hry. Práve virtuálne počítačové hry odštartovali základy kyberkultúry. Počítačové hry priťahujú užívateľov takmer každej vekovej skupiny. Počítačové hry sa už objavujú aj v niektorých múzeách (ako napr. The Video Game Museum, The Children's Museum of Indianapolis, Museum Lates, National Museum Scotland atď.).

Z európskeho hľadiska prelomovým príkladom bolo vytvorenie tzv. Počítačového múzea (Computerspiele Museum) v Berlíne.¹⁷ V rámci výstavy majú percipienti umožnené viaceré alternatívy skúšania a hrania virtuálnych múzejných hier priamo v priestoroch múzea.¹⁸ Zo Slovenskej republiky môžeme príklad spomenúť Steel Park – kreatívnu fabriku v Košiciach.¹⁹ Park návštevníkom ponúka aktívne hranie sa s viac ako 50 exponátmi demonštrujúcimi príbeh ocele z oblasti hutníctva, geológie, fyziky, chémie, bezpečnosti, strojárstva, magnetizmu, optiky, recyklácie, biometrie a robotiky.

Z kontextuálneho hľadiska virtuálne hry v kultúrnych inštitúciách prezentujú historické (napr. vojenské a hospodárske súvislosti), filozofické (napr. nové predstavy o živote), psychologické

¹¹ STIFLINGER, Edgar. Kyberprostor jako nový ekonomický a sociální prostor. In: *Vienna Streamer*. [online.]. [cit. 2018. 05. 05.]. Dostupné na internete: <<http://www.stavebni-forum.cz/cs/article/1536/kyberprostor-jako-novy-ekonomicky-a-socialni-prostor/>>. Pozri aj: ROBINS, Kevin. Kyberprostor a svět, ve kterém žijeme. In: *Revue pro média*, roč. 3, 2003, č. 5, s. 15-24.

¹² PROSLER, Martin. Museums and Globalization. In: ROBERTSON, Roland – WHITE, Kathleen (ed.). *Globalization: critical concepts in sociology*. London : Routledge, 2004, s. 192-202.

¹³ ŠEVČÍK, Oldřich. Poznámka ke vztahu technologií a umění na přelomu XX. a XXI. století. In: KRÁMSKÝ, Dávid et al. (ed.). *Humanitní vědy dnes a zítřka*. Liberec : Nakladatelství Bor, 2007, s. 324.

¹⁴ ALEXANDER, ref. 10, s. 89. Porovnaj: KING, Alexander – SCHNEIDER, Bertrand. *První globální revoluce*. Bratislava : Bradlo, 1991, s. 14.

¹⁵ GIDDENS, Anthony. *Unikající svět*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2000, s. 11.

¹⁶ COCK SOMMERS, Anna. Muzea a globalizace. Rozhovor s řediteli Britského muzea a Muzea Louvre. In: *Muzeum*, roč. 46, 2008, č. 1, s. 4-15.

¹⁷ Pozri oficiálnu stránku múzea: [online.]. [cit. 2018. 04. 10.]. Dostupné na internete: <https://www.computerspielmuseum.de/1289_Highlights_of_the_exhibition.htm>.

¹⁸ Pozri bližšie: ŽUPČÁN, Ladislav – ŽUPČANOVÁ, Martina. *Virtuálne produkty v múzeu I: Využitie na príklade bradu Slaneč*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, 2014, s. 149-150.

¹⁹ Steel Park – kreatívna fabrika. [online.]. [cit. 2018. 01. 12.]. Dostupné na internete: <<http://www.steelpark.sk/>>.

(napr. vyvolávanie a vplyv emócií) i technologické (napr. nové spôsoby prevedenia architektúry, chemických vzorcov) konštrukcie.

Podľa tvrdenia A. Ferka „...počítačové hry sa môžu stať hlavným médiom komunikácie v budúcnosti, dokonca vyučovanie predmetov, či návšteva múzea sa možno prebuduje na hranie hier“.²⁰ Obdobné tvrdenia vychádzajú aj z českého múzejného prostredia, kde bola snaha spojiť pedagogické aktivity, múzeum a počítačové hry. Na prvé výsledky upozornila muzeologička M. Buchtová, ktorá poznamenala alternatívy i možnosti využitia interaktívnej technológie v prospech inštitúcie, ako aj školského vyučovania.²¹

Jednou zo základných požiadaviek úspešnej kultúrnej inštitúcie je existencia vo virtuálnom svete. Úspech je možné docieľiť viacerými krokmi, ale predovšetkým istým vyvážením medzi ochranou zbierkových artefaktov, ich sprístupnením verejnosti pomocou mediálnej komunikácie²² a prostredníctvom technológií.

Súčasní percipienti pri návšteve klasického, ale predovšetkým online múzea sa stávajú svedkami prepojenia viacerých výstavných plánov, v ktorom už figurujú i moderné prvky nového tzv. vizuálno-virtuálneho plánu. Spomínaný plán sa začal uplatňovať v múzeách na prelome 20. a 21. storočia. Súvisí s postupným etablovaním myšlienky „nielen vlastného prežitia hodnôt, ktoré možno rezonuje v pamätiach na dlhší čas,“²³ ale práve naopak vyskúšania niečoho nového, moderného, ktoré doposiaľ percipient zaznamenal okrajovo. Na tomto princípe došlo k vytvoreniu nového digitálneho výstavného jazyka. Schéma je v praxi založená na cieľavedomom zásahu percipienta v zmysle jeho prvotného zaujatia. Digitálny jazyk smeruje viacerými kanálmi a postupne preniká do vedomia, so snahou o maximálne rozšírenie múzejnej virtuálnej reality. Príslušná sústava vytvára psychologicko-duševný proces na báze od zmyslového k mechanicko-analytickému mysleniu s cieľom vytvoriť konkrétne závery a výsledky.²⁴

Medzi základné kontúry vizuálno-virtualizačného plánu sa zaraďuje:

Priama transformácia zdigitalizovaných zbierkových predmetov do výstavnej sály. Pre návštevníka to znamená presun zbierky z kognitívnej do emočnej roviny. Podľa technickej úrovne sa inovatívnou formou stále zbierky sprístupňujú v digitálnej podobe. Tento príklad je aj pri zbierkach, ktoré doteraz neboli sprístupnené verejnosti. Percipienti vďaka virtuálnej realite dokážu preskúmať zbierky z takmer každého uhlu. Zbierkové predmety prevedené vo virtuálnej podobe nevytvárajú samotný výstavný celok. Vo väčšine prípadov sú zdigitalizované predmety prezentované s autentickými zbierkovými artefaktmi. Ako vhodný príklad môžeme zo slovenského prostredia uviesť časť zbierok nasnímaných 3D optickým skenerom

²⁰ FERKO, Andrej – Katarína DAŘÍLKOVÁ, Katarína – ŠIKUDOVÁ, Ela – KUBÍNI, Peter – STANEK, Stanislav. Virtuálny čas vo virtuálnej realite. In: *Banskobystrická teatrologická konferencia – Dnes a tu: prichádza jeseň národov?* Banská Bystrica : Akadémia umení, 2007, s. 79.

²¹ BUCHTOVÁ, Michaela. Interaktívni technológie pro muzea. In: *Múzeum*, roč. 49, 2011, č. 2, s. 3-6; BUCHTOVÁ, Michaela. Muzeum jako herní platforma: možnosti použití mobilních telefonů pro informální učení v muzeích. In: *Múzeum*, roč. 50, 2012, č. 2, s. 3-9. Na aktuálne interaktivity v slovenskom múzejníctve upozornil V. Malast vo svojom príspevku pod názvom Interaktívne múzeum: projekty a trendy. MALAST, Vladimír. Interaktívne múzeum: projekty a trendy. In: *Múzeum*, roč. 51, 2005, č. 4, s. 49-54.

²² VIZÁROVÁ, Katarína et al. Potreba zavedenia masových technológií pri odbornej ochrane zbierkových predmetov. In: *Múzeum*, roč. 58, 2011, č. 2, s. 8-11.

²³ Pozri bližšie: ŠULERĚ, Petr. Jak mluví expozice aneb Vizír efekt. In: *Múzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?* Hodonín : Masarykovo muzeum, 1997, s. 5.

²⁴ K tejto problematike sa v podobnom duchu vyjadril i J. Beneš. Hovorí, že „tí, ktorí chcú múzeá odmúzejniť (zhabať múzejné sály mrtvej prázdnoty) a tí, ktorí chcú zmúzejniť príp. zmuzealizovať (zapojiť do živej spoločnosti) sa snažia o to isté“. Pozri bližšie: BENEŠ, Josef. Návštěvníci muzea jako předmět muzejní péče o rozvoj člověka. In: *Múzea a návštěvníci, aneb Jsou návštěvníci v muzeích vítáni či na obtíž?* Hodonín : Masarykovo muzeum, 1996, s. 37-46.

zo Slovenského banského múzea v Banskej Štiavnici.²⁵ Zo zahraničného prostredia je to napríklad stála expozícia z Národného múzea Ríma (Thermae Diocletiani) alebo z Archeologického múzea v Neapole (Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

Vytvorenie expozícií k historickým udalostiam, ktoré ešte neboli spracované a prezentované. Okrem dejinných súvislostí rezonujú aj prírodovedné témy. K docieleniu kroku sú využívané rôznorodé vizuálne rekonštrukcie v podobe statických modelov alebo filmových simulácií. Animácie môžu byť prepojené aj s interakciou. Na týchto atribútoch sa sprístupňujú aktuálne vedecké poznatky, pri ktorých dochádza aj k revitalizácii starších tvrdení. Prepracovaným príkladom tohto typu je stála on-line výstava pod názvom „Keys to Rome“.²⁶ Na výstave spolupracovali viaceré múzeá, napríklad Museum dei Fori Imperiali z Ríma, Allart Pierson Museum z Amsterdamu a ďalšie. Výstava bola sprístupnená verejnosti od septembra roku 2014.

Vytvorením rôznorodých technologických konštrukcií v závislosti od prevedenia segmentov múzejnej kyberkultúry. V tomto kroku je snaha detailnejšieho prepracovania výstavných tém. Z toho dôvodu vznikli pokusy znovu obnoviť staré expozície. K docieleniu výstupného procesu je využívaná archívna dokumentácia. Dobrým príkladom bola 3D výstava najvýznamnejších talianskych renesančných malieb nachádzajúcich sa v múzeu Louvre. Napríklad 3D Mona Lisa pomocou hernej konzoly Nintendo ožila, klípkala mihalnicami, kývala hlavou, mávala rukami, ale i odpovedala návštevníkom na otázky v siedmich jazykoch. Táto výstava vznikla s použitím konzoly Nintendo, pričom návštevníci nemuseli mať ani špeciálne okuliare k vytvoreniu 3D obrazu.

Vytvorenie virtuálnych výstav a interaktívnych zbierok, ktoré sa nenachádzajú priamo v múzeu. V tejto súvislosti niektoré múzeá využívajú tzv. multimedialne XD digitálne predmety i múzejné hologramy (napr. Dubai Museum and Al Fahidi Fort)²⁷ na predvedenie historických príbehov. Približne od roku 2013 evidujeme aj výstavy s využitím nanotechnológií (napr. Museum of Science v Bostone)²⁸ alebo priamo robotov (napr. Robot Museum v Madride),²⁹ pri ktorých sa aplikujú aktuálne technologické poznatky.

Múzeum 21. storočia na rozdiel od predchádzajúcej éry (20. storočie) musí svoje priestory transformovať, aby bolo schopné reagovať na spoločenskú situáciu, akou je napríklad *akcelerácia na dnešné požiadavky prezentovať inovatívne a s využitím aktuálnych technických prostriedkov, zapojenia 2D, 3D ale najmä XD produktov, participácie návštevníka do výstavnej činnosti pomocou hologramov* atď. Doba klasicky fungujúcich múzeí sa zrejme schýľuje ku koncu. Z toho dôvodu je potrebné osvojiť si aj nový termín, virtuálne múzeum.³⁰ Pojem virtuálne múzeum odzrkadľuje niekoľko fenoménov, zachytávajúcích éru dnešných múzeí, a to napríklad pamäťová inštitúcia, interaktívne vzdelávacie

²⁵ K video ukázkam pozri bližšie stránku: [online]. [cit. 2018. 08. 04.]. Dostupné na internete: <<https://www.facebook.com/digitalizacnecentrum>>.

²⁶ Úpútavku výstavy je možné pozrieť aj na oficiálnej stránke: [online]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://keys2rome.eu/>>.

²⁷ [online]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://www.dubaiculture.gov.ae/en/Live-Our-Heritage/Pages/Dubai-Museum-and-Al-Fahidi-Fort.aspx>>.

²⁸ [online]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://www.mos.org/>>.

²⁹ [online]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://www.therobotmuseum.eu/>>.

³⁰ Pozri bližšie: WEIL, Stephen. *Making Museums Matter*. Smithsonian : Smithsonian Books, 2002, s. 116-128.

centrum, digitálny archív, digitálna knižnica, digitálne múzeum, web múzeum a ďalšie.³¹

Zmyslom múzeí nie je len výstavná činnosť, ale aj utváranie verejnej mienky minulosti. Súčasné múzeá sú vystavené kompromisu medzi autentickosťou, teda vystavovaním originálnych múzejných zbierok a virtuálnou okázalosťou v boji o svoju existenciu. Tento stav prioritne ovplyvňujú webové stránky a stupeň prezentácie zdigitalizovaných zbierok verejnosti prostredníctvom internetu, ktorý má svojich priaznivcov i odporcov.

Výrazný posun informácií a prierez návštevnosti zabezpečila aj počítačová aplikácia spoločnosti Google. Korporácia Google spustila projekt pod názvom „Google Art Project“³² s cieľom zjednotiť vybrané svetové múzeá s umeleckou a grafickou tvorbou vo virtuálnom prostredí pomocou internetu. Revolučnou myšlienkou bolo vytvoriť zoznam najlepších virtuálnych múzeí vo svete podľa určitých kritérií. Kritériami boli napríklad virtuálne múzeum s najlepšou výstavnou činnosťou, najlepším aplikovaním virtuálnych produktov, animačno-virtuálne príbehy (scény), záujem návštevníkov atď. Zoznam múzeí sa každoročne rozširuje a dokonca v projekte vznikajú nové aplikácie so základným úmyslom pritiahnúť návštevníkov do priestorov múzeí.

V súčasnosti vedúca pozícia v návštevnosti pomocou vyhľadávača Google³³ podľa týždňového kliknutia patrí francúzskemu Louvru (Musée du Louvre). Múzeum má momentálne najdetailnejšie prepracované grafické stvárnenie a interaktívne rozhranie. Virtuálna prehliadka ponúka okrem interiéru aj niektoré samotné podlažia exteriéru múzea. Na ďalších popredných miestach v rebríčku sa umiestnili múzeá, ako napríklad Smithsonian Institute: Museum, NASA

³¹ Najčastejšie sa v kultúrnom sektore používajú okrem pomenovania virtuálne múzeum aj obdobné názvy, avšak je nutné spresniť a definovať jednotlivé terminologické konštrukcie, ako napr. *digitálne múzeum*, *hyper múzeum*, *webmúzeum*, alebo *on-line múzeum*.

Digitálne múzeum predstavuje kolekciu jednotlivých zdigitalizovaných zbierkových predmetov múzea zverejnených na internete. V súčasnej dobe sa do príslušnej kategórie digitálneho múzea zaraďujú aj zdigitalizované predchádzajúce výstavy, ktoré už v múzeách prebehli. Takéto označenie sa vyskytuje najmä v anglosaských múzeách.

Hyper múzeá vytvárajú zmes viacerých multimediálnych aplikácií v podobe interaktívnych animačných (využitie grafického dizajnu) a zvukových efektov, ktorými sa nielen prezentujú múzejne zbierky, ale dokumentujú vlastné lineárne príbehy sprístupnené na internete. Spomínané múzeum vytvára neobmedzený priestor technickej interakcie návštevníkov s výrazným múzejným marketingom.

Webmúzeum je označenie typické pre nemecké múzejníctvo. Príslušný typ sa nachádza výlučne na internete, kde fyzické múzeum manifestuje svoje základné informácie (napr. kontakty, textové a grafické zdroje k múzejným artefaktom, v niektorých prípadoch i vlastnú reklamu a pod.). Tento typ múzea už bežne aplikujú takmer všetky múzeá bez rozdielu typológie.

On-line múzeum a web múzeum. Medzi týmito typmi nie je na prvý pohľad veľký rozdiel. Obe dva druhy dokumentujú základné informácie o múzeu, jeho aktivitách, ponúkajú svoje priestory na rôzne účely atď. Diferenciou je, že on-line múzeum disponuje vlastnou verziou fyzickej podoby aj v off-line. Predstavuje formu, keď webová stránka prijatá ešte v stave on-line na svoje ďalšie pôsobenie už nepotrebuje internet z dôvodu predchádzajúceho uloženia vo vybranom prehliadači. Tento systém používania je v súčasnosti zastaraný. Úlohou on-line múzea je informovať záujemcov len na určitú dobu. Hlavným cieľom je prilákať verejnosť do reálnych priestorov múzeí, čiže na expozíciu. Vzhľadom na obrovský rozsah internetového priestoru môže byť on-line výstava archivovaná v elektronickej podobe. On-line múzeum nemôže nahradiť fyzické vzhladnutie vzácného artefaktu na vlastné oči. Pozri bližšie: ŽUPČÁN, Ladislav – ŽUPČANOVÁ, Martina. *Múzejná kyberkultúra*. Brno : Tribun, 2016, s. 43-46.

³² Pozri bližšie: KENNICOTT, Paul. National Treasures: Google Art Project unlocks riches of world's galleries. In: *Washington Post*. [online.]. 2011. [cit. 2018. 04. 01.]. Dostupné na internete: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/02/01/AR2011020106442.html>>; ŽUPČANOVÁ, Martina. Zmysel virtuálneho múzea: prezentovať či dokumentovať. In: *Múzeum a zmena. Vol. 4*. Praha : Asociace muzeí a galerií České republiky, 2014, s. 285.

³³ DÖMÖTÖR, Agi. Egérrel a múzeumban. In: *Origo*. [online.]. 2011. [cit. 2018. 01. 10.]. Dostupné na internete: <<http://ittahelye.hu/read.php?c=a-vilag-15-legjobb-virtualis-muzeuma-es-kiallitas>>.

Museum alebo Virtual Museum of Canada atď.

Pomerne špecifickým virtuálnym múzeom je NASA Museum vo Washingtone.³⁴ Múzeum má animačno-interaktívnu stránku. Robot v úlohe sprievodcu sprevádza virtuálneho návštevníka dejinami amerického národného vesmírneho programu. Virtuálne múzeum je doplnené aj pôvodnými, autentickými materiálmi z archívnych fondov, fotografiami a rôznymi audio/zvukovými ukázkami.

Múzeum s doteraz najväčším počtom existujúcich virtuálnych výstav je Virtual Museum of Canada.³⁵ Virtuálne múzeum funguje na báze zoskupenia fyzických múzeí z územia Kanady. Doteraz bolo skonštruovaných 752 virtuálnych výstav. Za najzaujímavejšie prezentácie v rámci výstav sú považované karikatúry v 2D a v 3D a profilové mestá. Jednotlivé mestá sú spracované vo virtuálnej podobe. Je možné sledovať ich historicko-architektonický vývoj či súdobé miestne zvuky z tovární, štvrtí, automobilov atď. Je nutné podotknúť, že posledné menované múzea sa nachádzajú výlučne na internete.

Medzi základné formy múzejnej kyberkultúry zaraďujeme digitalizáciu, internetovú komunikáciu, kyberpriestor, virtuálnu realitu a on-line prezentáciu. Definovať pojem múzejná kyberkultúra je komplikované z viacerých dôvodov, ako sú napríklad *nejednotné terminologické základy, absencia vypracovania metodologických postupov pri analýze vplyvu digitalizácie a virtualizácie múzejných artefaktov, rozdielne prevedenie virtuálnych rekonštrukcií na základe technickej náročnosti a nedostatok finančnej i marketingovej propagácie*.³⁶ Z múzejnej praxe sú najviac využívanými prvkami kyberkultúry digitalizácia múzejných artefaktov a internetová prezentácia múzea, tzv. virtuálne prehliadky, čiže virtual tour.³⁷

Digitalizácia je z časovej a z technickej stránky³⁸ pomerne dlhodobou záležitosťou, ktorá si vyžaduje odborný personál a vytvorenie vhodných informačných softvérov pre potreby prezentácie.³⁹ Medzi jednotlivými múzeami je stav a proces digitalizácie zbierok diametrálne odlišný.⁴⁰ Aj slovenské múzejníctvo si zakladá na digitalizácii zbierok⁴¹ a kultúrnych pamiatok

³⁴ Pozri oficiálnu internetovú stránku múzea: [online.]. [cit. 2018. 01. 10.]. Dostupné na internete: <<http://www.nasa.gov/externalflash/50th/main.html>>.

³⁵ Pozri oficiálnu stránku internetového múzea: [online.]. 2011. [cit. 2018. 01. 10.]. Dostupné na internete: <<http://www.virtualmuseum.ca/home/>>.

³⁶ ŽUPČÁNOVÁ, Martina – ŽUPČÁN, Ladislav. Kyberpriestor ako moderná forma komunikácie. In: *Mediálna seba prezentácia a budovanie individuálneho imidžu múzea v 21. storočí*. Banská Bystrica : Zväz múzeí na Slovensku/Slovenské národné múzeum, 2014, s. 43-46. Pozri bližšie aj: STRÁNSKÝ, Zbyněk. Muzea v kontextu kyberkultúry. In: *Múzeum*, roč. 54, 2008, č. 1, s. 6-7.

³⁷ Pozri bližšie: PARRY, Ross. *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change (Museum Meanings)*. New York : Routledge, 2007, s. 82-90.

³⁸ Pod technickou stránkou rozumieme vhodné použitie skenerov, proces nasnímania, vytvorenia digitálneho obsahu, generovanie metadát, uchovávanie a sprístupnenie digitálneho obsahu v úložisku atď.

³⁹ Pozri bližšie: LU, Dongming – PAN, Yunhe. *Digital Preservation for Heritages: Technologies and Applications*. London : Springer, 2010, s. 9-67; SARRAF, Steven. Documentary Storytelling Using Immersive and Interactive Media. In: DIN, Herminia – WU, Steven (ed.). *Digital Heritage and Culture: Strategy and Implementation*. Singapore : Stallion Press, 2014, s. 67-79.

⁴⁰ Dôvodom rozdielnosti sú predovšetkým ekonomické bariéry a technické vybavenie múzeí. V menšej miere aj prístup pracovníkov múzeí hlavne staršej generácie múzejníkov, ktorí múzejnú digitalizáciu vnímajú okrajovo. Porovnaj: MIKEŠOVÁ, Veronika. Standardy v prezentácii digitalizovaných zbierok. In: *Múzeum*, roč. 50, 2012, č. 2, s. 59-63; PODUŠELOVÁ, Gabriela et al. Digitalizácia v múzeách a Digitálne múzeum. In: *Múzeum*, roč. 58, 2012, č. 2, s. 1.

⁴¹ Porovnaj: DEMETEROVÁ, Andrea. Projekt digitalizácie múzejných zbierok v SNM – Múzeum židovskej kultúry. In: ŠULLOVÁ, Zuzana (zost.): *Digitalizácia múzejných zbierok*. Banská Štiavnica : Slovenské technické múzeum, 2009, s. 81-84; JURKOVIČ, Ján. Metodika digitalizácie múzejných zbierok. In: *Tamže*, s. 78-80; BAHURINSKÁ, Jana. et al. Digitalizácia zbierok a fondov v prostredí galérií: stručná chronológia vývoja (1995 – 2010). In: *Tamže*, s. 17-25.

fortifikačného dedičstva. Digitalizačná tradícia v našom prostredí siaha približne do roku 1994/1995.

Múzejná virtuálna kyberkultúra najviac korešponduje s informačno-epistemologickým konceptom. Tento koncept z muzeologického hľadiska zodpovedá aplikovaniu širokej škály technických pomôcok (od tabletov až po 5D kino), ktoré sú v spoločnosti bežným javom (ide o virtuálne rekonštrukcie, 3D až XD filmové animácie, atď.) a vytvárajú „múzejnú tému“, sú tiež predmetom zvýšeného záujmu návštevníkov.

V rámci múzejnej kyberkultúry bolo nutné vytvoriť zoznam najdôležitejších technických pojmov a definícií v spojitosti s múzeami, ktoré sa nachádzajú v kybersvete. Bola vytvorená medzinárodná norma ISO21127 pre riadené výmeny informácií kultúrneho dedičstva nachádzajúce sa v kyberpriestore na internete. Momentálne obsahuje 225 definícií múzejníckych pojmov týkajúcich sa aj virtuálneho múzea.⁴²

Jadro múzejnej kyberkultúry

Koreň múzejnej kyberkultúry je vytvorený na štyroch pilieroch (prvé dva piliere tvoria spoločný modelový základ informačnej spoločnosti M. McLuhana, i keď s menšími obmenami), v tzv.:

1. V globálnej dedine

Ide o aplikovanie technických nástrojov, najmä elektronických médií (napr. televízor, internet, sociálne siete a iné) do múzeí a galérií s myšlienkou modernizácie tradičného obsahu kultúrnych inštitúcií. Súčasné múzeá (netýka sa to súkromných múzeí a zberateľov umeleckých cenností) musia zápasit' s nákupno-obchodnými centrami, kde sú realizované pomerne komerčné, no zaujímavé a lákavé výstavy.

Primárnou úlohou je upriamiť pozornosť na zmysel a dôležitosť postavenia kultúrnej inštitúcie – múzea v spoločnosti. Okrem toho je nutné spropagovať svoje aktivity nenásilnou internetovou (využívanie sociálnych sietí, spoločných zväzov a asociácií), televíznou a rozhlasovou (krátke reklamné spoty) i printovou (letáková forma) reklamnou činnosťou. V tejto súvislosti sa múzeá už nemajú orientovať len na vzdelávanie svojich návštevníkov (edukačná činnosť, múzea školou a hrou), majú ponúknuť hlavne relax (nakoľko komunita je pod neustálym stresom), zábavu interaktívnou formou. S týmito požiadavkami súvisí funkcia múzejného manažéra (v maďarskom prostredí prevláda označenie múzejný mediátor), ktorý vytvára portfólio alternatív výstav podľa masmediálneho obrazu, ktorý má zaujať potenciálnych návštevníkov. Osobitnú pozornosť v tejto kategórii má vzájomná kyberpriestorová spolupráca svetových múzeí pri vytváraní a navrhovaní pilotných projektov (krátke vizualno-virtuálne animácie, anaglifické dokumenty a iné), ktoré sú ponúkané na webových stránkach a na internetových prehliadačoch.

2. V informačnej dial'nici, resp. vo vizuálnej komunikácii

V múzeách predstavuje bezhraničné komunikačné prepojenie (možné aplikovanie internetového fóra, komunikácia – konzultácia s jednotlivými pracovníkmi múzea) s úmyslom zvýšiť informovanosť o múzeu a jeho aktivitách, produktoch, ako aj o samotných zbierkach. Komunikácia môže prebiehať formou elektronickej pošty: e-mailom, avšak osobnejšia

⁴² CROFTS, Noah et al. *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. [online.]. 2005. [cit. 2018. 01. 11.]. Dostupné na internete: <http://www.cidoc-crm.org/docs/cidoc_crm_version_4.2.pdf>.

a dôkladnejšia je použitím videohovoru. Tento typ informačnej komunikácie sprístupňujú verejnosti len niektoré väčšie európske a americké múzeá, nakoľko je nutný vyšší finančný kapitál na pracovníkov múzea, ktorí disponujú potrebnou digitálnou gramotnosťou i znalosťou minimálne jedného svetového jazyka.

Okrem vizuálnej komunikácie múzeum sprístupňuje i svoje produkty (internetový obchod) alebo služby (za pomoci rôznorodých vizuálnych animácií či krátkych reklamných spotov). Cieľom je participácia zdrojov pre každého jednotlivca na svete. Marginálnu pozornosť je nutné venovať i komunikácii prostredníctvom múzejného umenia v kyberpriestore. Takýto typ umenia je napríklad múzejný mail-art a múzejný net art. Múzejný mail-art je umelecký sloh založený na symbióze elektronickej pošty, vizuálneho umenia a komunikácie s cieľom neobmedzenej výmeny myšlienok, názorov a obrazcov, ktorí akceptujú spoločnú komunikáciu. V tomto procese je možné sledovať a znovuobjaviť vznik diela (artefaktu) bez obmedzenia. Múzejný net art sa odlišuje od múzejného mail-artu neurčenosťou správy prijímateľov, internetových percipientov. Komunikácia je neobmedzená, voľne prístupná, čo umožňuje istú anonymitu. Pozitívnu stránkou však naďalej zostáva vizuálna propagácia a vznik virtuálnych obrazov pre ďalšie alternatívne aplikovanie verejnosti pri klasickej návšteve múzea.

3. V PIP múzejnej prezentácii, čiže obraze v obraze, alebo obraz v kočke

PIP prezentácia sa zrodila pomocou dejovej línie a najdôležitejšieho elementu, t.j. virtuálneho zobrazenia, s úlohou pokryť viaceré prezentácie a vystavované múzejné témy paralelne z rôznych pohľadov. Vizuálna múzejná PIP tvorba môže vychádzať z existujúcich digitálnych zbierok viacerých múzeí či konkrétnych zbierok v závislosti od témy. Prototypom príslušných predstavení sú múzeá, ktoré využívajú osobitné delenia, tzv. virtuálne múzeá v samotných priestoroch (napr. Virtuale archeologico Museo v Neapole) pri interpretácii svojich zbierok s vizuálnou rekonštrukčnou dobovou architektúrou.

Ide o najnovší fenomén v troch paralelných formách:

- v zmysle prekrytia stálej expozície primárnych zbierkových predmetov jedného múzea s internetovou expozíciou ďalšieho múzea,
- prekrytie skonštruovaných virtuálnych zbierok z viacerých expozícií či múzeí pre potreby vizuálnej interpretácie,
- v podobe stálej expozície zbierkových autentických predmetov, ktoré sú dotvorené ukradnutými, zničenými či stratenými zbierkami pomocou virtuálnych rekonštrukcií.

4. Vo virtuálno-múzejnej architektúre

Samotná aplikácia je v kombinácii klasického architektonického priestoru s využitím 3D technológií, t. j. interiér zabezpečuje klasická budova s fasádou a exteriér využíva prvky 3D a 5D technológií, ako aj digitálnu 3D tlačiareň. Prínosom virtuálneho priestoru je najmä nelimitovaná prezentácia zbierkových predmetov „z ktoréhokoľvek miesta na svete“.

Virtuálna architektúra (rekonštrukcia) ako základný model edukácie

Základné prepojenie virtuálneho sveta s ochranou kultúrneho dedičstva je možné deklarovať vo viacerých rovinách, kde spoločným bodom je najmä moderná edukácia a aplikovanie virtuálnych rekonštrukcií. Virtuálne podobizne slúžia predovšetkým ako prvotný impulz novej ochrany v online podobe a v neskoršej fáze k vytvoreniu pamiatkových zón podľa

európskych legislatívnych štandardov. Spomínané rekonštrukčné modely reflektujú myšlienky obnovy vybraných pamiatok do ich ideálnych podobizní.

Virtuálna rekonštrukcia je síce teoretická koncepcia vychádzajúca z archeológie, histórie, staveľstva, matematiky a geometrie i z iných odborov, avšak vytvára štyri na seba nadväzujúce závery:

1. Priestorový model, resp. virtuálna rekonštrukcia nevysvetľuje život v určitom období, ale ponúka hyperrealistický popis, nerozlišujúci medzi ozajstným, ale vytvárajúci ilúziu z faktov a hypotéz.
2. Virtuálna rekonštrukcia umožňuje navigáciu v čase a priestore, ktorá je podporená technickou úrovňou súčasnej spoločnosti. Hoci virtuálna realita ponúka jednosmerný prenos informácií disponuje veľkým potenciálom.
3. Využitie virtuálnej rekonštrukcie je v múzejnom prostredí zatiaľ vnímané v zmysle výstav, ktoré sú často chápané kriticky, pretože vychádzajú z tendenčných mód a hospodárskych záujmov technologických spoločností, presadzujúcich opisné a umelecké pojetie humanitných odborov.⁴³
4. Aplikovanie vizuálno-virtuálnych podobizní v pedagogickom spektre je chápané vo forme animácií či virtuálnych rekonštrukcií, ktoré majú slúžiť ako ideálne podoby dobovej architektoniky a vybranej architektúry.

Príkladnou výstavou aplikovania virtuálneho sveta bola expozícia Virtual historic museum of the city of Bologna, v ktorej múzeum predviedlo čiastočnú myšlienku M. McLuhana charakterizujúceho časť virtuality ako návrat ľudstva do histórie. Táto výstava virtuálne zrekonštruovala mesto Bologna v jednotlivých historických dobách. Návštevník pomocou prístroja „timebar“ cestoval, prechádzal časom, teda išlo o návrat do minulosti, do jednotlivých historických dôb, v ktorých boli viditeľné architektonické a urbanistické stopy mesta. Stopy boli zaznamenané na základe historických prameňov, odvodzujúcich reálny stav mesta v jednotlivých epochách. Návštevník prechádzal po jednotlivých scenériách do tzv. medziobdobí mesta Bologna.⁴⁴

Základný prínos prepojenia ochrany kultúrneho dedičstva s prvkami kyberkultúry je predovšetkým v prezentácii, ako aj detailnej interpretácii dejín z viacerých pohľadov v múzejnom prostredí. Okrem toho virtuálne rekonštrukcie svojím vizuálom a odbornou povahou prispievajú k obnove, resp. reštaurovaní pamiatok.

Príkladová modelová expozícia má niekoľko hlavných výhod:

- virtuálne objekty sa môžu skúmať na rozdiel od už dnes neexistujúcich predmetov,
- vytvorené zbierky sa môžu dotvárať a aktualizovať o nové poznatky a pohľady,
- reálne, ale zároveň i virtuálne objekty a dnešný stav pamiatok sa môže rozšíriť pomocou virtuálnych animácií,

⁴³ PUJOL, Laia. Archaeology, museums and virtual reality. In: *Digit • HVM - 6*. Barcelona : Universitat Oberta de Catalunya, 2004, s. 4.

⁴⁴ BONFIGLI, Elena et al. A WWW Virtual Museum for Improving the Knowledge of the History of a City. In: *British Archeological Reports: International Series 843*. Oxford: Archaeopress, 2000, s. 143-147.

- percipient nielenže spolupracuje, ale nadväzuje priame kontakty aj s interaktívnymi vednými odborníkmi,
- každý percipient si vytvára svoj vlastný názor na pamiatky, artefakty za pomoci historických prameňov,
- percipienti na základe e-learningu v rámci kyberpriestoru získavajú virtuálne poňatie na báze historických fragmentov, pričom každý môže vytvoriť svoj vlastný námet a hlavne spracováva informácie rozdielne, má možnosť selektivity.

Priestorová zložka histórie vybranej kultúrnej pamiatky je prakticky zachovaná počas celej expozície. Kľúčovým faktorom je interakcia cez dynamický kanál, ktorého sila má u percipienta vyvolať dojem, že sa nachádza priamo na hrade. Systém je pestrý a atraktívny pre oči diváka.

Kyberexpozícia musí byť otvorená a spĺňať nasledovné charakteristické črty:

- prepojenie v priestore mechanickou cestou aj na iných objektoch,
- prepojenie s objektmi v kultúrnom a historicko-chronologickom horizonte,
- prepojenie objektov rovnakého typu v uhorskom prostredí,
- sprístupnenie filmového, animovaného deja s udalosťami odohrávajúcimi sa na vybranej pamiatke kultúrneho dedičstva,
- prepojenie dejovej línie s aktérmi výstavy,
- prepojenie expozície s už existujúcimi 2D, prípadne 3D výstavami, modelmi, resp. architektúry.

Terénny výskum a závery

Kvôli absencii základných formulácií výskumu kyberkultúry v slovenských múzeách bolo nutné vytvoriť základnú metodológiu. Tá je postavená na báze aplikovania digitálnych produktov v technologických, ale i prírodovedných a humanitných odboroch. Výskumné vzorky boli vybrané podľa nasledovných základných faktorov:

- Stála a stabilná návštevnosť vybraných inštitúcií.
- Rozsah zdigitalizovaných zbierkových predmetov a stupeň prevedenia virtuálnej reality.
- Potrebná ekonomická stabilita (napr. najväčšia štátna podpora) a spolupráca so súkromným sektorom, ktorá dopomáha k vytváraniu alternatívnych výstav vo forme virtuálnej prezentácie.
- Marketingová a reklamná propagácia.
- Edukácia multimediálnou činnosťou a interaktívny výskum zbierok pre praktické účely.

Na základe uvedených kritérií boli zdokumentované vybrané národné múzeá a múzeá špecifického charakteru (podľa typológie: umelecké, historicko-vlastivedné a etnografické), ktoré aktuálne najviac aplikovali (2012 – 2015/2016) prvky kyberkultúry.

Prioritou výskumu bolo analyzovať pomocou komparácie, plošnej diagnostiky, psychologickej a axiologickej metódy tieto úskalia:

- Virtuálne rozhranie webovej stránky múzeí (napr. získanie jasných informácií, stupeň on-line interakcie, atď.).
- Vplyv vizuálneho dizajnu na návštevníka alebo jeho potreba samovzdelávania a oddychu.
- Vyvolanie emotívneho zážitku z vybranej výstavy a prezentácie.
- Empirická skúsenosť pri ukázkach aplikovania virtuality (snaha porozumieť zbierkovým

predmetom i dnešným technológiám).

- Navodenie opätovného záujmu k návšteve vybraných múzeí.

Podobný výskum múzejnej kyberkultúry v múzeách V4 ešte neprebehol. Výskum mal niekoľko fáz. Časový interval obsahoval štyri fázy:

1. Začiatková fáza spočívala v rozbere príslušných webových stránok múzeí. Sledovalo sa najmä vizuálne rozhranie, dizajn, jednoduchosť prístupu, ovládanie, zisk údajov. Okrem toho bolo potrebné skúmať aj interaktívne prvky, digitálny archív atď.

2. Výber primárnej virtuálnej výstavy a priama návšteva múzeí. Pri výbere výstavy rozhodovalo prevedenie virtuality (napr. aké prvky múzeá aplikovali pri prezentácii zbierkových predmetov, možnosti využitia nových technológií: tabletov, audioguide a iné). V rámci praktického výskumu bolo dôležité sledovať interakciu a zdigitalizovaný rozsah zbierkových predmetov. Sledovala sa aj skutočnosť, či múzeá vystavujú len vlastné artefakty, alebo spolupracovali aj s inými múzeami, príp. súkromným sektorom. Táto fáza bola časovo náročná z dôvodu geografickej lokalizácie múzeí a aplikovania virtuálnych výstav.

3. V tejto fáze prebiehali rozhovory s pracovníkmi múzeí vybraných oddelení (napr. marketingové, digitalizačné a iné).

4. Bola konečnou zložkou výskumu. Išlo v ňom o vyhodnocovací proces praktickej i teoretickej časti. V tejto sekcii došlo k zosumarizovaniu informácií a k následnému vyhodnocovaniu nadobudnutých poznatkov.

Nami postavené výskumné vzorky z vybraných múzeí a častí SNM odzrkadlili viaceré výsledky. Získané poznatky vychádzajú už z existujúcich teoretických základov, ale i z aplikovaných súčastí múzejnej kyberkultúry na internete i v priestoroch múzeí. Výsledky sú doplnené aj dostupnými štatistickými údajmi. Medzi hlavné zistenia z múzejnej praxe zaraďujeme:

- Vytvorenie, spustenie a optimalizácia oficiálnych webových stránok múzeí. Po spustení oficiálneho webu pri väčšine múzeí krajín V4 bol zaznamenaný mierny nárast návštevnosti. Vyjadrené v percentách išlo o 2 – 3 % zvýšenie.⁴⁵ Výsledok vychádza z internetových meračov (múzeí V4 s výnimkou SNM) webových kliknutí na stránku počas trojročného obdobia. Vplyv oficiálneho webu a jeho častí spôsobil i opakované fyzické návštevy múzea. Hodnota opakovaných návštev predstavuje 3 – 4 %.⁴⁶ I SNM eviduje údaje odzrkadľujúce nárast o 1 – 1,5 % od spustenia oficiálnej stránky.⁴⁷ Výsledky odhaľujú i fakt, že múzeá, ktoré nie sú na webe a nemajú tu sprístupnené informácie, evidujú medziročný prepád návštevnosti odhadovaný približne na 20 %.⁴⁸ Tento stav sa zvyšuje aj absenciou technologických pomôcok (napr. tabletov a kioskov). Okrem uvedeného minimálne uplatnenie virtuálnej propagácie a reklamy spôsobuje stratu záujmu percipientov. Podľa našich zistení najbežnejšou virtuálnou

⁴⁵ Percentuálne hodnoty boli nadobudnuté z troch zdrojov, a to: štatistik jednotlivých ministerstiev kultúry, interných zdrojov vybraných múzeí z krajín V4 a z muzeologických kabinetov. (Maď.: Statistikai Tükör: [online.]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/kozgyujt/kozgyujt13.pdf>>.); Česká republika: Kultúra Českej republiky v číslach. [online.]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/1_Kultura-v-%C4%8D%C3%ADslech_2015_web.pdf>.); Poľsko: Statystyki na temat dzialalnosci muzeow e Polsce. [online.]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://historiaimedia.org/2012/11/05/statystyki-na-temat-dzialalnosci-muzeow-w-polsce/>>.); SR: Výročné správy múzeí SR: Muzeologický kabinet. [online.]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://www.snm.sk/?vyrocne-spravy-muzei-sr>>.).

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ Tamže.

⁴⁸ Tamže.

reklamou je využívanie sociálnych sietí, ktoré je približne na úrovni 7 – 9 %.⁴⁹ Oslovenie potenciálnych návštevníkov spočíva aj v iných faktoroch, akými sú napríklad tematika výstavy, početnosť výstavných, autentických a digitálnych predmetov alebo možnosti predvedenia múzejnej interakcie.

- Zvyšovanie počtu interaktívnych výstav s využívaním vstupných a výstupných zariadení približne o 11 %.⁵⁰ Okrem interaktívnych evidujeme aj virtuálne výstavy, ktorých nárast je 3 – 5%.⁵¹ Tematicky sú výstavy orientované na známe historické udalosti a aj na dejiny každodennosti. Záujem o takéto typy výstav je predovšetkým u skupiny návštevníkov vo veku 16 – 30 rokov. Pokles záujmu je badateľný u staršej generácie pohybujúci sa medzi 8 – 15 %, ⁵² vychádzajúci pravdepodobne z dôvodu slabšieho osvojenia a podmanenia si moderných technológií. Podľa webových meračov zdigitalizované výstavy (ktoré môžeme nájsť na internete) vyhľadávajú predovšetkým študenti (38 %) ako pomôcku k štúdiu. Zistenia odhalili fakt, že absencia interaktívnych, prípadne virtuálnych výstav zvyšuje nezáujem o priamu návštevu expozície.
- Rozširovanie virtuálnych rekonštrukcií na internete (60 %) a priamych expozícií (20 %).⁵³ Rekonštrukcie sa týkajú najmä artefaktov, ktoré sa nezachovali v celku, alebo boli úplne zničené. Okrem týchto subjektov sem zaraďujeme aj architektúru kultúrneho dedičstva. Výsledky odzrkadľujú medziročný nárast návštevníkov o približne 15 až 18 %⁵⁴ pri výstavách s virtuálnymi rekonštrukciami, ktoré sú priamo prezentované v interiéri múzea (napr. Musée du Louvre). Pri týchto výstavách už nie sú zorným uhlom klasické, filmové, príp. animačné spracovanie, ale inovatívne podanie s cieľom vyvolania dojmu prežitia historických súvislostí na základe simulácií (napr. život jedinca, výstavba fortifikácií atď.). Tieto postupy vznikajú pomocou technológií, ktoré majú priamy dopad na ľudské zmysly. Zaraďujeme sem napríklad systémy Augmented reality, CAVE systémy a hologramy.
- Aplikácia produktov 3D tlačiarňí do výstavnej činnosti (cca 2 – 4 %).⁵⁵ Spomínaný koncept je súčasťou veľkých výstav s cieľom zvýšiť predaj suvenírov z e-shopov.
- Zintenzívnenie spolupráce medzi múzeami, verejnosťou a štátnym sektorom pri tvorbe a realizovaní expozícií virtuálnej reality. Niektoré múzeá krajín V4 spolupracujú s univerzitným prostredím i individuálnymi jedincami pri zrealizovaní virtuálnej výstavy. Spolupráca s univerzitami spočíva v poskytovaní odbornej praxe, realizácii návrhov na vylepšenie webových stránok, ako aj tvorby výstav s virtuálnym podtónom. Priamo zo slovenského prostredia ide napríklad o projekt, ktorý pomocou počítačovej animácie zachytáva prezentáciu múzea na Červenom Kameni.⁵⁶

Na základe zistení je nutné poznamenať, že samotné uplatnenie virtuality, kyberpriestoru a robotiky sa zrejme postupne stane súčasťou múzeí. Podľa väčšiny odborných názorov je

⁴⁹ Tamže.

⁵⁰ Tamže.

⁵¹ Tamže.

⁵² Tamže.

⁵³ Tamže.

⁵⁴ Tamže.

⁵⁵ Tamže.

⁵⁶ Výnimočná projekcia na hrade Červený Kameň. [online.]. [cit. 2018. 04. 04.]. Dostupné na internete: <<http://hradcervenykamen.sk/?p=569>>.

moderná technika vítaným pomocníkom vo výstavnej činnosti, avšak nesmie byť samoúčelná. Technika nesmie potlačiť artefakty a stať sa hlavným atribútom prezentácie zbierkových artefaktov.

Zoznam prameňov a literatúry (References)

Literatúra (Bibliography)

- ALEXANDER, Jonathan (2003). *The Meaning of Social Life. A Cultural Sociology*. New York/Oxford : Oxford University Press, 312 s. ISBN 978-1872501475.
- ALIJEVA, Dilbar (2001). Virtualizácia každodennosti. In: *Siete, Kyberkultúra, Kyberpriestor*. Bratislava : FA STU, s. 97-119. ISBN 8022716359.
- BAHURINSKÁ, Jana et al. (2009). Digitalizácia zbierok a fondov v prostredí galérií: stručná chronológia vývoja (1995 – 2010). In: ŠULLOVÁ, Zuzana (zost.): *Digitalizácia múzejných zbierok*. Banská Štiavnica : Slovenské technické múzeum, s. 17-25. ISBN 978-80-970250-0-7.
- BELL, Daniel (1960). *The End of Ideology: On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties, with „The Resumption of History in the New Century“*. Harvard : Harvard University Press, 540 s. ISBN 978-0674004269.
- BENEŠ, Josef (1996). Návštevníci muzea jako předmět muzejní péče o rozvoj člověka. In: *Muzea a návštěvníci, aneb Jsou návštěvníci v muzeích vítáni či na obtíž?* Hodonín : Masarykovo muzeum Hodonín, s. 37-46. ISBN 978-80-260-1404-1.
- BONFIGLI, Elena et al. (2000). A WWW Virtual Museum for Improving the Knowledge of the History of a City. In: *British Archeological Reports: International Series 843*. Oxford : Archaeopress, s. 143-147. ISBN 978-1407316857.
- BUCHTOVÁ, Michaela (2011). Interaktivní technologie pro muzea. In: *Muzeum*, roč. 49, č. 2, s. 3-6. ISSN 1803-0386.
- BUCHTOVÁ, Michaela (2012). Muzeum jako herní platforma: možnosti použití mobilních telefonů pro informální učení v muzeích. In: *Muzeum*, roč. 50, č. 2, s. 3-9. ISSN 1803-0386.
- BYSTRICKÝ, Jiří (2007). *Elektronická kultura a medialita*. Praha : VaN 999, 95 s. ISBN 978-80-86391-28-1
- COCK SOMMERS, Anna (2008). Muzea a globalizace. Rozhovor s řediteli Britského muzea a Muzea Louvre. In: *Muzeum*, roč. 46, č. 1, s. 4-15. ISSN 1803-0386.
- CROFTS, Noah et al. (2005). *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*. [online.] [cit. 2018. 01. 11.]. Dostupné na internete: <http://www.cidoc-crm.org/docs/cidoc_crm_version_4.2.pdf>.
- DEMETEROVÁ, Andrea (2009). Projekt digitalizácie múzejných zbierok v SNM – Múzeum židovskej kultúry. In: ŠULLOVÁ, Zuzana (zost.): *Digitalizácia múzejných zbierok*. Banská Štiavnica : Slovenské technické múzeum, s. 81-84. ISBN 978-80-970250-0-7.
- DÖMÖTÖR, Agi (2011). Egérrel a múzeumban. In: *Origo*. [online.] [cit. 2018. 01. 10.]. Dostupné na internete: <<http://ittahelye.hu/read.php?c=a-vilag-15-legjobb-virtualis-muzeuma-es-kiallitas>>.
- DOUŠA, Pavel (2014). Muzeum a mauzoleum. Mlhoviny muzeologického diskurzu 21. století. In: *Popularizace nejnovějších výzkumných a vědeckých výsledků ÚHV FPF SU v oblasti historických věd v rámci středoevropské komparace*. Opava : Slezská univerzita, s. 1-13. ISBN 9788072489497 a 8072489496. Dostupné na internete: <<https://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/>>

- popularizace/poster/ka2/KA2-sylabus-dousa.pdf/>.
- DRUGDOVÁ, Elena (2009). Obraz vo virtuálnej realite. In: OLOŠTIAK, M. et al. (ed.). *VARLA XVIII*, Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, s. 116-122. ISBN 978-80-971690-2-2.
- FALK, John (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. California : Left Coast Press. 301 s. ISBN 978-1598741636.
- FERKO, Andrej – DAŘÍLKOVÁ, Katarína – ŠIKUDOVÁ, Ela – KUBÍNI, Peter – STANEK, Stanislav (2007). Virtuálny čas vo virtuálnej realite. In: *Banskobystrická teatrologická konferencia – Dnes a tu: prichádza jeseň národov?* Banská Bystrica : Akadémia umení, s. 72-81. ISBN 978-80-87925-06-5.
- GIDDENS, Anthony (2000). *Unikající svět*. Praha : Sociologické nakladatelství, 135 s. ISBN 978-8085850918.
- JURKOVIČ, Ján (2009). Metodika digitalizácie múzejných zbierok. In: ŠULLOVÁ, Zuzana (zost.): *Digitalizácia múzejných zbierok*. Banská Štiavnica : Slovenské technické múzeum, s. 78-80. ISBN 978-80-970250-0-7.
- KAHN, Herman (1976). *The Next 200 Years: A Scenario for America and the World*. New York : William Morrow & Co., 241 s. ISBN 978-0688080297.
- KENNICOTT, Paul (2011). National Treasures: Google Art Project unlocks riches of world's galleries. In: *Washington Post*. [online.] [cit. 2018. 04. 01.]. Dostupné na internete: <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2011/02/01/AR2011020106442.html>>.
- KING, Alexander – SCHNEIDER, Bertrand (1991). *První globální revoluce*. Bratislava : Bradlo, 216 s. ISBN 80-7127-048-2.
- LU, Dongming – PAN, Yunhe (2010). *Digital Preservation for Heritages: Technologies and Applications*. London : Springer, 219 s. ISBN 978-7-30806599-3.
- LUKÁČOVÁ, Marcela (2010). Múzea tretej generácie: investícia do ľudských zdrojov v oblasti múzejníctva. In: *Múzeum*, roč. 54, č. 1, s. 34-37. ISSN 0027-5263.
- MALAST, Vladimír (2005). Interaktívne múzeum: projekty a trendy. In: *Múzeum*, roč. 51, č. 4, s. 49-54. ISSN 0027-5263.
- MALÍČKOVÁ, Michaela (2004). Virtualita a filmové médium. In: PLESNÍK, L. (ed.). *Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, s. 213-224. ISBN 978-8080509354.
- MAROEVIČ, Ivan (1998). *Introductio to museology: the European approach*. München : Müller-Straten. 358 s. ISBN 978-3932704529.
- MIKEŠOVÁ, Veronika (2012). Standardy v prezentaci digitalizovaných sbírek. In: *Múzeum*, roč. 50, č. 2, s. 59-63. ISSN 1803-0386.
- NAWKA, Paul (2002). Virtuálna spoločnosť 21. storočia a duševné zdravie. In: *Psychiatria*, roč. 9, č. 2, s. 93-95. ISSN 1211-7579.
- PARRY, Ross (2007). *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change (Museum Meanings)*. New York : Routledge, 192 s. ISBN 978-0415353885.
- PAŠIAK, Ján (2009 optik). Priestor a čas v e sociológii. In: *Sociológia*, roč. 41, č. 4, s. 285-303. ISBN 978-80-223-4271-1.
- PODUŠELOVÁ, Gabriela et al. (2012). Digitalizácia v múzeách a Digitálne múzeum. In: *Múzeum*, roč. 58, č. 2, s. 1-2. ISSN 0027-5263.

- PROSLER, Martin (2004). Museums and Globalization. In: ROBERTSON, Roland – WHITE, Kathleen (ed.). *Globalization: critical concepts in sociology*. London : Routledge, s. 192-202. ISBN 978-0415236874.
- PUJOL, Laia (2004). Archaeology, museums and virtual reality. In: *Digit • HVM - 6*. Barcelona : Universitat Oberta de Catalunya, s. 1-9. ISSN 1575-2275.
- REIFOVÁ, Irena et al. (2004). *Slovník mediální komunikácie*. Praha : Portál, 205 s. ISBN 8071789267.
- ROBINS, Kevin (2003). Kyberprostor a svět, ve kterém žijeme. In: *Revue pro média*, roč. 3, č. 5, s. 15-24. ISBN 978-80-7367-686-5.
- SARRAF, Steven (2014). Documentary Storytelling Using Immersive and Interactive Media. In: DIN, Herminia – WU, Steven (ed.). *Digital Heritage and Culture: Strategy and Implementation*. Singapore : Stallion Press, s. 64-84. ISBN 978-9814522977.
- SCHLEHE, Judith (2007). Kulturelle Austausch und Globalisierung. In: STRAUB, Jürgen et al. (ed.). *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz*. Stuttgart : Verlag J. B. Metzler, s. 453-462. ISBN 978-3476-02189-2.
- Steel Park – kreativna fabrika. [online.]. [cit. 2018. 01. 12.]. Dostupné na internete: <<http://www.steelpark.sk/>>.
- STIFLINGER, Edgar. Kyberprostor jako nový ekonomický a sociální prostor. In: *Vienna Streamer*. [online.]. [cit. 2018. 05. 05.]. Dostupné na internete: <<http://www.stavebni-forum.cz/cs/article/1536/kyberprostor-jako-novy-ekonomicky-a-socialni-prostor/>>.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk (2008). Muzea v kontextu kyberkultury. In: *Múzeum*, roč. 54, č. 1, s. 6-10. ISSN 1803-0386.
- ŠEVČÍK, Oldřich (2007). Poznámka ke vztahu technologií a umění na přelomu XX. a XXI. století. In: KRÁMSKÝ, Dávid et al. (ed.). *Humanitní vědy dnes a zítřka*. Liberec : Nakladatelství Bor, s. 322-328. ISBN 978-8086807065.
- ŠULER, Petr (1997). Jak mluví expozice aneb Vizír efekt. In: *Muzea a návštěvníci, aneb Je výstava zábava či otrava?* Hodonín : Masarykovo muzeum, s. 4-6. ISBN 0-415-08017-7.
- TOFFLER, Alvin (1984). *Future Shock*. New York : Bantam Books, 540 s. ISBN 978-0553277371.
- VIZÁROVÁ, Katarína et al. (2011). Potreba zavedenia masových technológií pri odbornej ochrane zbierkových predmetov. In: *Múzeum*, roč. 58, č. 2, s. 8 – 11. ISSN 0027-5263.
- VODRÁŽKOVÁ, Katrin (2011). Médium filmu, filosofie, obraz. In: *Paideia*, roč. 2, č. 8, s. 1-9. ISSN 1214-8725.
- WEIL, Stephen (2002). *Making Museums Matter*. Smithsonian : Smithsonian Books. 357s., ISBN 978-1588340009.
- ŽUPČÁN, Ladislav – ŽUPČÁNOVÁ, Martina (2016). *Múzejná kyberkultúra*. Brno : Tribun, 198 s. ISBN 978-8026310747.
- ŽUPČÁN, Ladislav – ŽUPČÁNOVÁ, Martina (2014). *Virtuálne produkty v múzeu I: Využitie na príklade bradu Slanec*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave, 236 s. ISBN 978-80-8105-599-7.
- ŽUPČÁNOVÁ, Martina – ŽUPČÁN, Ladislav (2014). Kyberpriestor ako moderná forma komunikácie. In: *Mediálna seba prezentácia a budovanie individuálneho imidžu múzea v 21. storočí*. Banská Bystrica : Zväz múzeí na Slovensku/Slovenské národné múzeum, s. 37-46. ISBN 978-8080603489.

ŽUPČÁNOVÁ, Martina. Zmysel virtuálneho múzea: prezentovať či dokumentovať.
In: *Múzeum a zmena. Vol. 4.* Praha : Asociace muzeí a galerií České republiky, 2014, s. 282-291. ISBN 978-80-86611-63-1.

Internetové zdroje (Internet Sources)

- <<http://hradcervenykamen.sk/?p=569>>.
- <<https://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/kozgyujt/kozgyujt13.pdf>>.
- <<http://www.snm.sk/?vyrocne-spravy-muzei-sr>>.
- <<http://www.mos.org/>>.
- <<http://www.therobotmuseum.eu/>>.
- <<http://www.dubaiculture.gov.ae/en/Live-Our-Heritage/Pages/Dubai-Museum-and-Al-Fahidi-Fort.aspx>>.
- <<http://www.nasa.gov/externalflash/50th/main.html>>.
- <<https://www.facebook.com/digitalizacnecentrum>>.
- <<http://keys2rome.eu/>>.
- <<http://www.virtualmuseum.ca/home/>>.
- <https://www.computerspielemuseum.de/1289_Highlights_of_the_exhibition.htm>.
- <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2011/02/01/AR2011020106442.html>>.
- <<http://historiaimedia.org/2012/11/05/statystyki-na-temat-dzialalnosci-muzeow-w-polsce/>>.
- <http://www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2013/05/1_Kultura-v%C4%8D%C3%ADslech_2015_web.pdf>.

Museum Collection Re-defined: A Case Study of TOGO Rural Art Museum, Taiwan

LAI Ying Ying

Prof. LAI Ying Ying
National Taiwan University of Arts
Graduate School of Arts Management and Cultural Policy
59, Sec. 1, Daguang Rd., Banqiao Dist.,
22058 New Taipei City
Taiwan
e-mail: yyl@ntua.edu.tw

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:75-82

Museum Collection Re-defined: A Case Study of TOGO Rural Art Museum, Taiwan

The value of collections to museums is not merely in using them for display, research and promotion, but also in establishing communication with public, as well as in the construction of meaning through collection and interpretation of collections.

Conventionally, museums consist of buildings, collections, experts, and public while others argue that museum should be better defined by territory, heritage, memory, and population. Museum should not limit itself inside the physical “building” of a museum but it should further expand to cover the whole territory. The scope of collections is also extended to reach both tangible and intangible “heritage” within this territory, including natural landscapes, geological features, historical sites, trade activities, etc. The meaning of such heritage exists in the local residents’ lives and memories and is shaped in a bottom-up approach via collective participation by these residents.

Museum collections are subject to constant re-interpretation by ever-changing groups of museum visitors and professionals, as well as by residents and staff members. The contexts in which collections are presented and viewed can fluctuate with time and place. This paper will take the TOGO Rural Art Museum in Taiwan as a case study to explore how museum collections can be re-defined and how museum collections are to make connections with people.

Key words: museum collection, museum management, regional museum, TOGO Rural Art Museum

I. The Significance of Museum Collection

Conventionally, museums are “collection-oriented.” The new museology is “humanistic-centered,” which emphasizes more on people’s experiences and feelings¹; In the New Museology edited by British scholar Peter Vergo, he addresses the importance the relation among museums, public audiences and societies. Museology scholar René Rivard points out that the conventional museums are consisted of building, collections, experts, and public while eco-museums are formed by territory, heritage, memory and population. Eco-museum no longer limits itself inside the physical “building” of museum but further expands to cover the whole territory. The scope of collection is also extended to reach both tangible and invisible “heritage” within this territory, including natural landscape, geological features, historical sites and trade activities, *etc.* The meaning of those heritages exists in the local residents’ life and memories and is shaped in a down-to-up approach via collective participation by these residents. In the way of “preserved *in situ*,” it replaces the collection of conventional museums. The value of collection to museums

¹Tainan County TOGO Rural Village Culture Empowerment Association, Facebook Fanpage. Available from: <https://www.facebook.com/%E5%9C%9F%E6%BA%9D-179826279340537/>

is not merely display, research and promotion, but rather establishment of communication with public as well as construction of meaning through collection and interpretation of collection.

II. Unique Collection of the TOGO Rural Village Art Museum

Located at TOGO rural village in the Houbi District of Tainan City¹, TRVAM is officially open on 2012-12-16 with a manifesto of “the village is a museum while the museum is inside the village” and “this village is a canvas for art, farmers are artists, and products of the soils are artworks” as its idea. Breaking away from the stereotype impression of fine art museum, TRVAM adopts the whole rural village as a museum space. In addition to the public open hours for indoor space as 9:00 AM – 5:00 PM daily, there are no other pre-regulated open hours or closure dates and no permission fee either. Since open to public in 2012, TRVAM organizes *The Village Houses Contemporary Art Exhibition* every year during off-season of farming: artists come for creational projects upon invitation and thus have some artistic exchanges with local residents. The core operational members of the museum consist of cadre members of TOGO Rural Village Culture Empowerment Association², art and design companies formed by members of Tainan National University of the Arts (TNNUA) team³ upon their graduation⁴. During the non-exhibition period, they host farmer experimental camps. This museum which is developed spontaneously with community residents as base, gradually gains recognition from local residents as well as gathers mutual understanding, and develops a unique collection by stages with the characters as an eco-/local museum.

Art Project: The Buffalo

Buffalo is the logo of TRVAM and it comes from a series of reconstruction projects by the empowerment association at early stage⁵. It could be regarded as the first tangible piece in *museum collection*. Once there were over 400 buffalos in this village and now there is only one raised by old farmer Ching-shiu LAI⁶. Touched by the decline of village and buffalo as well, the empowerment association uses buffalo that village residents are much familiar with as a spiritual symbol and hence connects with residents. While reconstructing those messy spots in each cluster, they decide the stone carving buffalo at Buffalo Park to be the representative piece of public art at TOGO village. The relationship between stone carving artist Ja-fu HOU and residents becomes one of the best examples in public art projects. After the TNNUA team

² Like other rural villages at Taiwan, Togo village also confronts issues such as population loss and declining of houses and farms. Influenced by the concept of “community empowerment” by CCA in 1994, the young generation at Togo Village thus formed TOGO Rural Village Culture Empowerment Association to help with reparation of discarded farm houses and public spaces.

³ The team refers to teachers and students from Theories & Practices of Building and Planning Department, Graduate Institute of Architecture, TNNUA. They came to stay on site in 2004 to co-execute the reconstruction project with the culture empower association.

⁴ It refers to companies formed by students graduated from TNNUA in this team, including Graceful Farmer Art Hub (Owner: Yu-liang CHEN), Graceful Farmer Art Factory (Owner: Ding-yao HUANG), Buffalo Design Hub (Owner: Yao-tzung LU; CEO: Lung-ji CHANG), Graceful Farmer Fun Design (CEO: Wan-ru WEI) and Graceful Farmer Music Factory (CEO: Ju-yang LIU). *Graceful Farmer Art Hub*.

⁵ TOGO Rural Village Cultural Empowerment Association called villagers to clean up the camphor tree path, where is the entrance gateway to TOGO village and initiated a preservation action to keep the old small train railway outside the village, which were buried by dumped soil. Moreover, core members from the association also began to clean up the discarded farming tools and fixed the oxcart long forgotten. TSENG, Hsu Jen. *Public Art in Community*, Taipei: Council of Cultural Affairs, Executive Yuan, 67, 2005, p. 69.

⁶ Tainan County..., ref. 1.

joint in 2004, they worked together with the empowerment association to “build the house” for buffalo⁷ and organized events such as oxcart parade and buffalo birthday celebration. The concept of buffalo as spiritual symbol recalls memories of farming years among residents.

Essence of Art and Cultural Landscape of the Community

Landscape is a presentation of complicated interaction between mankind and the Nature and possesses spiritual and connective value toward specific community. According to European Landscape Convention (ELC), landscape is “one of the crucial components to form our life quality” as well as “one of the important elements to contribute to personal and social happiness”. As an open museum, the landscape aesthetics based on rural village and site-specific installation art pieces certainly become important *museum collection*.

Upon joining the reconstruction projects, TNNUA team began to execute a series of site-specific art creation. At first the team had difficulty to communicate with village residents due to the use of academic and professional terms. Once students learned to adjust themselves, they got along well with local people in their own cultural language. Meanwhile, village residents also realized the potential changes brought in by students’ young energy and creativities. With participation from local villagers, carpenters and blacksmiths, residents thus better identify with those pieces.

For instance, rose mallow as the main pattern of the Country Road project comes from that it is planted by almost all households here as fence before the constructed walls are built. Ding-yao HUANG, director of TRVAM said: “the making of Country Road recalls people’s memories of old good days via the symbol of rose mallow”⁸. Artists and residents collaborate to create highly interactive and strong territorial public art pieces based on this village landscape and rural life style⁹.

Martin Heidegger said in *Art as the Happening of Truth*: “Art is like a tree. Large flower and rippled fruit present a beauty admired by the mortal world. But if back to the essence of object, the root is the origin of such beauty. It requires constantly watering and fertilizing to be able to expect the said blossoming beauty.”¹⁰. TRVAM emphasizes much on local landscape and residential life and therefore establishes a profound foundation for rural village empowerment.

Villagers as Artists, Artists being Residents

Based on the idea of “this village is a canvas for art, farmers are artists, and products of the soils are artworks,” those on-site artworks cannot be considered only as creation under the defined category of fine arts but more likely a presentation of aesthetics possessing in the existing rural life in the form of public art. The founding of “Homeland Painting Studio”

⁷ The book *Build the House for Buffalo* records the whole story of building new home for old buffalo in village. It won the community action prize of Youth Participation to Public Domain by National Youth Commission, Executive Yuan.

⁸ HUANG, Ding Yao. *TOGO Rural Village Art Museum*, Tainan : TOGO Rural Village Culture Empowerment Association, 2012, pp. 10-11.

⁹ For instance, Yu Liang CHEN, the graduate student at TNNUA team, created site-specific mosaic pieces such as “Being TAO Yuanming for 10 Minutes” and “In a Living Room full of Happiness,” which provide comfortable chatting places for the elders in the morning markets, could be regarded as an example of perfect combination of local landscape and residents’ life style.

¹⁰ LIN, Wen Jia – HUANG, Jun Hao – CHEN, Yu Liang. The Art Reforming Project at TOGO Cluster: A Case Study of Zhuzaijiao. In: WU, Mali (ed.). *Art & Public Sphere: Working in Community*. Taipei : Yuan-Liou Publishing Co. Ltd, 2007, p. 179.

further leads local residents to art creation under artists' guidance. Some regular members at the studio including Yue-hsia CHEN-BAO (known as Grandma BAO locally), Chao, CHANG-JEN (known as Grandma Dao-ah), Shiu-nui LU-HSU (known as Grandma squirrel) and Hsin-jih HUANG (Grandma Hsin-jih), are seriously considered as the most representative figures by museum operation team and put them as leading figures in the museum open event poster¹¹.

Artworks by professional artists also infuse with the villagers' life style, which becomes an attraction luring them settling in TOGO rural village as well. Ja-fu HOU who creates stone-carving buffalo, decides to move into the village since he felt for the local folk custom and friendship. His studio at TOGO now is one of the must-visit spots in the trip.

On the other hand, Graceful Farmer Studio formed by TNNUA team transformed into several sub-divisions in 2009: Graceful Farmer Art Hub, Graceful Farmer Fun Design and Graceful Farmer Music Studio. They want to recruit young talents and professions moving in. With TRVAM as base, we wish to promote a neo-fashion movement consisting of rural village, art, youth and labor, to co-execute the idea that transform farming fields as art space, agricultural products as artworks, and farmer as artists of lifestyle.

The empowerment process of TOGO rural village "not only turns from subjectively descriptive approach to an interactive one, but also an artistic social realization with rural village as the site. Therefore, the meaning of participating to exhibitions is very different from the stereotype in the past. In other words, it is an innovation initiated by rural art museum."¹² Based on this case, we could see that art provides innovative force and energy for the rural village seeking for transformation.

III. Art Empowerment Builds up Local Museum

In 1994, Council of Cultural Affairs (CCA) proposed the concept of "community empowerment" and suggested an integration of five community development aspects such as people, culture, land, landscape and product¹³. CCA also planned five indicators of self-evaluation and audience-evaluation based on the four major indexes of the "Local Cultural Museum:" holistic functionality and operational management, community empowerment and local feature development, versatile development and creativity inspiration, substantial management, and visiting satisfaction. Under each evaluation category, there are questionnaire available¹⁴. We could analyze TRVAM with five community development aspects under the indicator of "community empowerment and local feature development."

Collaborating with TNNUA team joint later, TOGO Cultural Empowerment Association as a local organization intends to gain approval from villagers with the aspect of reforming

¹¹ HONG, Yi Chen. Village as Art Museum, Art Museum as Village: Narrative Analysis of TOGO Rural Village Art Museum in Tainan. In: *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, vol. 26, 2012, p. 25 ISSN 1560-4713.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ "People" refers to the satisfaction to the community residents' needs, management of human interrelationship and generation of happiness in life; "culture" refers to the extension of collective history and culture in the community, management of art and culture events and life-long continuous study; "land" refers to conservation of geographical environment and feature promotion, as well as extension of localness; "product" refers to collective operation of local industries and economic activities and development and marketing of real estate; "landscape" refers to empowerment of public space in the community, substantial management of living environment, creating unique landscapes, and residents' self-development, *etc.* Available from: <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A4%BE%E5%8D%80%E7%B8%BD%E9%AB%94%E7%87%9F%E9%80%A0> [viewed: 2014-08-31]

¹⁴ CHEN, Kuo Ning. *The Local Cultural Museum Evaluation Manual*, Taipei : Council of Cultural Affair, 9, 2010, p. 16.

TOGO rural village. Ding-yao HUANG, director of TRVAM said in an interview, “artworks before the museum opens are based on daily life”¹⁵. Moreover, Chia-hui CHANG, the former village head of TOGO village, said that the meaning of community empowerment should be aim for happiness and identification and provide villagers peaceful living and pleasant career¹⁶. “CHANG’s comments indicate that the association emphasizes more on invisible software than tangible hardware and equipment. During the community empowerment process, life-oriented value and aesthetics as well as space empowerment are meant to increase villagers’ collective understandings”¹⁷. In addition, residents use public space in the village to conduct their exchanges in daily life or participate to artists’ creational projects, *i.e.* Homeland Painting Studio, TOGO Rural Culture School, and Grandma Squirrel’s Courtyard Garden. “We don’t need many artists. One or two who could share common faith with us is enough. The mutual study and growth during the process are incredible experiences. Such experience asset or knowledge economics is public goods TOGO village is proud of.”¹⁸

As to cultural development, TRVAM invites artists to create on-site artworks relating to local characters in annual *The Village House Contemporary Art Exhibition*. Visitors are guided to observe rural village from different viewpoint. They could further find out the possibility of rural village reforming and inspire villages for further discussion on the value transformation of traditional rural village. “Culture empowerment associations of grassroots nature independently seek for homeland identification; TNNUA team brings in young and artistic energy. Therefore, the long silent TOGO village thus receives new life context and also possesses new stories to tell”¹⁹ points out that the traditional culture of TOGO village could be preserved by this way and the involvement of young generation contributes to management of art and culture activities and further culture heritage.

The empowerment association reconstructs many discarded spaces and executed a series of environmental reforming projects with old buffalo of village as symbol. Later on, TNNUA joint those projects and collaborated with residents to turn public space into public artworks infusing with local landscapes. “The Fluid of Visions – The Dream-come-true for Community Project” went further through a process that all community members and external experts work together to clean up the middle-scale drains and rejuvenate the long-called “stinky ditches”. “Environment is one of the most important assets TRVAM has. All those assets come from everyone who lives in this museum.”²⁰ TRVAM heavily addresses an connection with daily life so residents could identify with the land they live on and further are willing to participate to events organized by TRVAM.

Integrating local environmental resources and promoting reformation of cultural landscape make TOGO village a unique case. The reforming through art creation at TOGO village does not depend on artists’ solid effort, but that TNNUA team and on-site artists gain villagers’

¹⁵ HUANG, ref. 8.

¹⁶ Interview record with Chia-hui CHANG, former village head of TOGO village. In: HONG, Yi Chen. Village as Art Museum, Art Museum as Village: Narrative Analysis of TOGO Rural Village Art Museum in Tainan. In: *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, vol. 26, 2012. ISSN 1560-4713.

¹⁷ HONG, ref. 11, p. 11.

¹⁸ LU, Yao Tzung. *The History of Art at TOGO Village – The Six-year Process of Art Reforming*, 2008 [viewed: 2014-08-10]. Available from: http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=191

¹⁹ HONG, ref. 11, p. 20.

²⁰ HUANG, ref. 8.

assurance and collaborate for projects.²¹ “When self-development of a public space is a creation, the focus should be the effect that collective action experiences bring onto community identification. A symbol is choosing to initiate a collective identification to the community. Once the space is developed, the usage further transforms social relationship and increase identification.”²² Through empowering space with art, private space is able to be turned into public one, a place for discussion and meetings regarding community affairs where residents’ living area is thus expanded to encounter with outdoor. The goal is to help residents change their views and attitude toward their homeland.²³

Regarding the aspect of local industries, TOGO village dose not choose a commercial approach to please and to attract tourists. Instead, they put more emphasis on the localness of TOGO village. As open space, TRVAM requires no entrance permission. During *the Village House Contemporary Art Exhibition*, tickets for annual exhibitions would be for sale and visitors could receive a TOGO map and a pack of rice grew here. Some local companies such as Graceful Farmer Fun Design operates website community to help promoting local agricultural products²⁴, aside generating higher exposure for art from the community. Recently, the museum has faced shortage of budget due to lacking income channels. As a result, the museum changes police in 2014 to integrate “On-site Art Planting Project” with local companies²⁵, by requiring those companies self-funding as well as charging exhibition fee, in hoping to operate without relying on governmental funding and resources.

IV. Conclusion

Common Issues of Rural Villages at Taiwan

In 1953, Taiwan government-initiated agriculture automation. Consequently, human resource in rural villages largely moved out and it resulted into population imbalance between urban and rural area. Due to population loss, many houses even public utilities were discarded. It also causes a young population gap and discourages the substantial development of agriculture²⁶. However, nowadays agricultural reformation at Taiwan seems not to have apparent emphasis and improvement on regional farming, rural villages and farmers. The food self-sufficiency ratio of 32.66% could be one of the lowest around the world²⁷. We need to reflect again on the meaning of “agriculture is the backbone of our country.”

The TOGO Rural Village Culture Empowerment Association, formed by local young population, saw the crisis of decline in rural village and was inspired to call villagers to

²¹ For example, in the “Build the House for Buffalo,” Uncle Ching-pi, buffalo owner’s younger brother and a professional house builder, instructed students to process traditional hammed earth method personally. The famous landmark art piece “Being TAO Yuanming for Ten Minutes” are co-created by Yu-liang CHEN from TNNUA team and Uncle Ching-pi. Reference resource: *ibid*, p. 15.

²² TSENG, Hsu Jen. *Public Art in Community*. Taipei : Council of Cultural Affair, Executive Yuan, 2005, p. 83.

²³ LIN – HUANG – CHEN., ref. 10, pp. 197-199.

²⁴ The Graceful Farmer’s Product Shop at Graceful Farmer Art Cluster provides online service to order agricultural products at TOGO village. However, they make self-fundraising with products in limited quantities and the effect is limited accordingly.

²⁵ The local company team refers to Graceful Farmer Art Hub, Graceful Farmer Music Factory, Graceful Farmer Fun Design, and Buffalo Design Hub which are owned and run by the youth, Buffalo Architect & Association run by middle-age professionals, and TOGO Rural Village Culture Empowerment Association as regional organization.

²⁶ TSENG, Hsu-Jen. The Methods of Rural Village Rebirth. In: *ACT Art Viewpoint*, Winter, iss. 45, 2011, pp. 34-35.

²⁷ Based on the agricultural index from Council of Agriculture, Executive Yuan, the food self-sufficient ratio in 2012 is 32.67% by calorie, 67.90% by price. [viewed: 2014-10-28]. Available from: <http://agrstat.coa.gov.tw/sdweb/public/indicator/Indicator.aspx>

reconstruct their environment. TNNUA team then presented the vitality of rural village in the form of empowerment with art. They believe “discussing how to turn hardworking farmers into graceful farmers based on their life.”²⁸ The buffalo which is closely associated with rural village life style as a symbol recalls residents’ collective memories. Villagers gradually build up faith and assurance to artist teams settled into TOGO village through their participating to the community empowerment process. With villagers’ support and assistance, TRVAM and the empowerment association are able to organize and promote events successfully. In addition, young residents and local companies owned or run by the youth voice to public audiences via website platform and manage blog and social networking sites to advocate the idea of “graceful farmer” proposed by TRVAM. They also host events such as farmers’ experiment camp and rural village rock music festival to appeal more young people. Those innovative and fresh event topics and friendly marketing strategies attract visitors and successfully reach the promotion goal.

The Over-emphasis on Revenue from Governmental Polices and Incentives

During the decade of preparing and developing TRVAM, the empowerment association and TNNUA team start over a series of art-relating events which tie to residents’ daily life. Nevertheless, they constantly have difficulties to communicate with public sectors during organizing and executing those events²⁹. It suggests that the key to the success of public art might rely on respect and understanding on the public art fabrication and installation regulation from public sectors.

The example that public sectors question about the value and effect of art empowerment at TOGO village indicates a huge gap of awareness between public sectors and those organizations run community empowerment projects. Some public sectors even focus solely on industrial operation and tourism income and do not care much about the in-depth effect on the spiritual benefits for local residents. The operation team of rural art museum has to fundraise by themselves in order for substantial management. Sometimes those organizations choose not to apply for governmental incentive programs because they feel the current evaluation and process of incentive system are not updated. How to fulfill cultural policies including equal rights on culture, community empowerment, and village culture development projects to a highly friendly and convenient level would be main issue for effect review.

Discussing Innovative New Value from a Viewpoint of Cultural Value

TRVAM invites local residents and young professionals to co-work art empowerment that is innovative and stays true to the roots. This makes TOGO village a unique case in the trend of community development movement at Taiwan. The TOGO Rural Village Culture Empowerment Association and TNNUA team believe to change the gradually waning rural village through the force of community and adopt an artistic approach to integrate different

²⁸ HUANG, ref. 8.

²⁹ Some issues during organizing and executing events are as follows: in the fourth reformation of Buffalo Park in 2004, the officer from Tainan County government questioned the artistic value of birdhouse made by old man in the village and further commented that it would be very difficult to get funds from public sectors; in “Living Room Reforming Project” in 2006, the executive organization assigned by county government didn’t have consultant or advisory instructor from art reformation related background. In the presentation by the end of project, they ask mostly about development of industries and tourism and didn’t mention about having art into community.

aspects of rural village life style as a whole³⁰. It is truly a great benchmark to get close to life, to fulfill artistic concepts and actions into daily life through surroundings.

References

- CHEN, Kuo Ning. (2010). *The Local Cultural Museum Evaluation Manual*, Taipei : Council of Cultural Affairs.
- HUANG, Ding Yao. (2014). *Personal interview*, at: TOGO Rural Village Art Museum.
- HUANG, Ding Yao. (2012). *TOGO Rural Village Art Museum, Tainan* : TOGO Rural Village Culture Empowerment Association.
- HONG, Yi Chen. (2012). Village as Art Museum, Art Museum as Village: Narrative Analysis of TOGO Rural Village Art Museum in Tainan. In: *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, vol. 26. ISSN 1560-4713.
- KESTER, Grant. (2013). Translated by Mali Wu, *et al.*, *The Editor's Note*, In: *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Taipei : Yuan-Liou Publishing Co. Ltd., ISBN 9789-5-7-325922-0.
- LEE, K.C. (2009). *Cultural Landscape and Community Development*, vol. 439, Taipei : Ministry of Science and Technology.
- LIN, Wen Jia – HUANG, Jun Hao – CHEN, Yu Liang. (2007). The Art Reforming Project at TOGO Cluster: A Case Study of Zhuzaijiao. In: WU, Mali (ed.). *Art & Public Sphere: Working in Community*. Taipei : Yuan-Liou Publishing Co. Ltd, pp. 172-173.
- TSENG, Hsu Jen. (2011). *The Methods of Rural Village Rebirth*. In: *ACT Art Viewpoint*, Winter, iss. 45.
- TSENG, Hsu Jen. (2005) *Public Art in Community*. Taipei : Council of Cultural Affairs, Executive Yuan.

³⁰ LIN, Wen Jia – HUANG, Jun Hao – CHEN, Yu Liang, ref. 10, pp. 172-173.

Dějiny Národního muzea na pomezí historiografických žánrů¹

Klára Woitschová

PhDr. Klára Woitschová, Ph.D.
National Museum Archive in Prague
Na Zátorách 6
170 00 Praha 7
Czech Republic
e-mail: WoitschovaKlara@seznam.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:83-98

History of Museums as a Specific Historiographical Field

This study looks at the history of museums as a specific historiographical field. It first gives an overview of the various types of publication outputs one can find in this field. These include collection guides, magazine and proceedings studies, and monographs. Studies and proceedings in particular are shown to be practical solutions to the very complex mapping of museum history. Monographs can be of various types – publications about museum buildings are often highly visually impressive, while another type of monographs looks at museum collections, and yet another can be considered the pinnacle of museum historiography, as such monographs provide a comprehensive understanding of museums as organisational and administrative units. Papers already published are an important source for a study of museums, while in contrast there are relatively few texts based on primary archived sources. A detailed investigation of previous publications demonstrates that museum history is focused on and researched always upon the occasion of major jubilees of these institutions, and that this is practically solely the domain of museum employees.

Key words: National Museum, History of Scientific Institutions, History of Memory Institutions

Rok 2018 přinesl oslavy dvouletého výročí založení Národního muzea (NM) v Praze a znovuotevření jeho historické budovy na pražském Václavském náměstí po několikaleté důkladné rekonstrukci. Obě tyto události byly mocným impulsem k obnovení zájmu o téma dějin této nejvýznamnější muzejní instituce v českých zemích a zároveň také k bilancování toho, co bylo na poli výzkumu institucionálních dějin NM vykonáno. Spolu se sumarizací dosavadního bádání, ať již za účelem rozšíření obzorů široké veřejnosti při akcích spojených s oslavami 200 let NM či v rámci (znovu)promyšlení a kritického vědeckého vyhodnocování určitých etap muzejních dějin se opakovaně objevovala idea na zpracování komplexních syntetických muzejních dějin, které jsou dosud – pomeňme zda oprávněně – považovány za vrchol historiografického výzkumu dějin vlastně jakékoliv instituce či organizace. Zde je však nepochybné, že pro dosažení tohoto dlouhodobého cíle v případě NM ještě nenazrál čas a to zejména s ohledem na obrovské množství nezpracovaného pramenného materiálu, bez jehož vyčerpání nelze konstatovat než to, že o dějinách NM toho stále moc nevíme ani v rovině čistě faktografické. A co je zvláště zarážející, někdy se ani specialisté příliš neorientují v tom, co bylo k historii NM již „vybádáno“ a jakým způsobem a v jakých kontextech byly příslušné informace prezentovány.

Plány na sepsání dějin Národního muzea, jejich výstupy zde hodnotíme, doprovázely vlastně celý vývoj muzea a to již od doby sahající cca 50 let po jeho založení. Většinou se je však podařilo realizovat pouze ve velmi omezené míře. Před úkolem vyrovnat se se svými dějinami však stála

¹ Text vznikl v rámci projektu GA ČR „Národní muzeum v éře Československa“ (16-02022S).

v minulých letech i celá řada dalších významných muzejních institucí, našich² i zahraničních, přičemž tato díla mohou být při studiu a zpracování dějin NM důležitým inspiračním zdrojem a poskytují také cenný komparativní materiál, jak co použitých metod, tak i co do konkrétních zjištěných faktů. Především zahraniční produkci však není možné zde prezentovat v úplnosti, soustředíme se tedy pouze výběrově na tituly týkající se centrálních muzeí středoevropského prostoru. Výjimku představuje reflexe publikací týkající se Britského muzea – tato instituce byla totiž jako jedno z nemnoha velkých evropských muzeí založena, podobně jako NM, jako všeobecná (tedy pečující o historické i přírodovědecké sbírky) a ač je geograficky vzdálena, s institucionálními dějinami naší centrální muzejní instituce má z tohoto důvodu celou řadu shodných rysů, které také umožňují srovnatelné historiografické uchopení.

Jak tedy bylo uvedeno, cílem tohoto textu je zejména prezentovat dosavadní studium institucionálních dějin Národního muzea (potažmo obdobných institucí) jako specifický historiografický žánr, je-li to možné zhodnotit impulsy, které vedly ke vzniku jednotlivých prací o dějinách konkrétních muzeí, přístupy, které autoři ve svých pracích aplikovali, jejich prameny a teoreticko-metodologická východiska. Sledujeme též osobnosti, které na sebe vzaly úkol zpracovat dějiny „svých“ institucí. Výsledkem našeho rozboru bude pak srovnání způsobů, jakými jednotlivé instituce ke svým dějinám přistupují a v nedávné minulosti (v úvahu bereme především práce, které vznikaly ve druhé polovině 20. století, v opodstatněných případech jsou zmíněny i díla starší) přistupovaly.

Přítomná studie si proto klade za cíl představit a zhodnotit dosavadní způsob uchopení muzejních dějin z pohledu historiografie s cílem tato dějepisná díla utřídit a zhodnotit jejich možný význam právě třeba s ohledem na budoucí vypracování komplexních dějin NM. „Muzejní dějiny“ v tomto kontextu chápeme jako specifický typ historiografického žánru či spíše diskurzu, který se vyznačuje poměrně konzervativní metodologií a směřuje k narativnímu, převážně deskriptivnímu líčení problematiky. Ve středobodu zájmu takto pojímaných textů stojí „organizačně-institucionální dějiny muzea“. Těmi rozumíme souhrnný popis či analýzu nejrůznějších aspektů existence Národního muzea (či jiného muzea) coby formalizované a byrokratizované jednotky,³ počínaje komunikací se zřizovatelem, přes vnitřní správu a dějinami sbírek ani zdaleka nekonče, byť, jak ukazují dosavadní rešerše naší i komplementární zahraniční literatury, takto komplexní muzejní dějiny jsou naprostou výjimkou a ve skutečnosti se setkáváme téměř vždy s tématem nejrůznějším způsobem redukováným.

Na druhou stranu jsme si pochopitelně vědomi toho, že i do institucionálních dějin muzea vstupují i koncepty odlišné, tvořící zároveň specifické diskurzivní pole, soustřeďující se hlavně na historii pojímání prezentace artefaktů v obecném smyslu (tedy na dějiny muzeologie jako vědecké či aplikované disciplíny),⁴ dále na dějiny idejí a vědění, ve kterém samozřejmě muzea hrála důležitou roli přístupy pracující v duchu politických dějin s muzei jako reprezentacemi dobových ideologií.⁵

Přístupy jiné – byť na dějiny NM patrně ještě nikdy nebyly aplikovány a při mizivé probádanosti faktografie mohou i dnes sklouznout k planému teoretizování – považujeme samozřejmě

² Opomíjíme zde dějiny regionálních a lokálních muzeí. Ne snad že by byly méně zajímavé, kontext jejich existence však byl a je přece jen jiný a jejich spojení s místními komunitami předurčuje i odlišný způsob nahlížení na jejich dějiny a jejich zpracování.

³ WEBER, Max. *Metodologie, sociologie a politika*. 2. Praha: Oikomenh, 2009.

⁴ ALEXANDER, Edward P. – ALEXANDER, Mary. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Second edition. Lanham – New York – Toronto – Plymouth: Altamira Press, 2008.

⁵ BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

za stejně legitimní. Vědomě však volíme, což je našťastí s době multiparadigmaticčnosti historické vědy možné, přístup vědomě redukcující bádání o dějinách NM na bádání nad dějiny instituce, samozřejmě při zohlednění nejrůznějších kulturních a společensko-politických jevů a procesů. Všechny ostatní náhledy na muzea jsou samozřejmě důležité, vzájemně se prolínající, jsme si jejich existenci vědomi, ale náš výklad v zájmu elementární koherence zužujeme právě na dějiny muzea (muzeí) jako specifické formalizované hierarchické organizace s úředním a dalším „lidským“ aparátem, specifickou infrastrukturou (budovy, depozitáře) a formalizovanými komunikačními strategiemi – výstavy, průvodce, propagační materiály atd. Právě tyto práce, už jen kvůli nutnosti empiricky uchopit značně roztržitý pramenný materiál, který v případě Národního muzea až na výjimky neumožňuje pojmout jeho dějiny jako např. síť aktérských vztahů,⁶ byly hlavním inspiračním zdrojem při zpracování moderních dějin této organizace.

V tomto pojetí a při tomto vymezení tématu tedy záměrně stranou zůstávají některé aspekty studia dějin NM a širšího kontextu jeho existence: obecné práce týkající se kulturních dějin či kulturní antropologie, stejně jako obecné historické práce, přičemž všechny tyto disciplíny (a mnohé další) přinášejí k dějinám muzea mnohé zajímavé impulsy. Po důkladném zvážení necháváme stranou také konceptuální muzeologickou literaturu. Vývoj fenoménu muzea, jeho recepce návštěvníky či problematika paměti jsou nesporně významným aspektem existence muzejní instituce, z hlediska historické muzeologie dokonce aspektem zcela zásadním způsobem formujícím.⁷ Za stejně oprávněný však považujeme i přístup či pohled de facto neopozitivistické historiografie, který v budoucnu – po obohacení zejména o podněty muzeologické, což bezvýhradně platí i vice versa – může směřovat k vytvoření empiricky spolehlivých a teoreticky promyšlených syntetických dějin NM.

Syntetické zpracování muzejních dějin

Syntetická vědecká monografie zachycující dějiny instituce je pochopitelně ideálním vrcholem snažení všech muzejních dějepisců. Pražské Národní muzeum se během prvního století své existence několikrát pokoušelo o takto důkladné zpracování svých dějin. Výsledkem tohoto snažení však byly nakonec většinou pouze drobnější výroční přehledové publikace s rozsáhlými statistickými přehledy významných mecenášů či získaných sbírek.⁸

Výsledky prvního pokusu o velké muzejní dějiny ve 20. století výrazně ovlivnily události první světové války. Již v roce 1914 započaly práce na plánovaném výročním spisu ke stoletému výročí založení Muzea. Práce si rozdělili dva badatelé – profesor literatury Josef Hanuš, který sice nebyl přímo zaměstnancem ústavu, ale jeho činnosti se účastnil coby inspektor sbírek. Jeho zájmem bylo české národní obrození a prizmatem tohoto hnutí také interpretoval vznik pražského muzea. Výsledkem jeho snahy je velmi rozsáhlý spis (čítající více než 700 stránek), jehož výklad ovšem končí již rokem 1841.⁹ Navazovat na něj měl svým dílem muzejní knihovník Josef Volf, který zvolil velmi širokou koncepci své práce – chtěl zmapovat dějiny všech oddělení a všech vědních oborů v nich pěstovaných. Jemu se však, na rozdíl od Hanuše, dílo nepodařilo

⁶ LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor – Network – Theory*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

⁷ Ponecháváme zde tedy stranou např. velmi inspirativní a teoreticky zakotvený koncept historické muzeologie, jak jej prezentuje KIRSCH, Otokar. Dějiny lidského myšlení vs. dějiny institucí? Několik poznámek k problematice historické muzeologie. In: *Muzeologica Brunensia*, 2013, s. 8–14.

⁸ Krom několika anonymních spisků zejm. NEBESKÝ, Václav Bolemír. *Dějiny Musea Království českého*, Praha 1868, s. 117.

⁹ HANUŠ, Josef. *Národní muzeum a naše obrození*. Praha: Národní muzeum, 1921 a 1923.

zrealizovat, protože byl povolán do armády a první válku strávil prakticky celou mimo Muzeum a prakticky bez možnosti věnovat se jakékoli odborné práci. Po skončení války se sice do služeb instituce vrátil a stal se dokonce ředitelem její knihovny, ale ve své odborné činnosti se věnoval jiným tématům. Původní záměry byly tedy naplněny pouze částečně a novější dějiny NM na své zpracování čekají prakticky dodnes.

O pokusech pokračovat v započaté práci při různých výročích založení NM bude ještě podrobněji řeč níže v tomto textu, protože jejich výstupem byly „pouze“ dva sborníky. Minimálně v 60. letech, s vidinou půlkulatého muzejního výročí, se však vážně uvažovalo o komplexním syntetickém monografickém zpracování. Práce však zůstaly jen na půl cesty a původní velkorysý plán zůstal pouze na papíře a nevzniklo než několik dílčích přípravných analytických studií publikovaných především na stránkách periodik vydávaných NM, byť i ty jsou velmi cenné.

Poslední velké vzepětí tématu dějin Národního muzea můžeme pozorovat v 80. letech minulého století. Centrem aktivit se stal tentokrát Archiv Národního muzea. Jistě to nebylo náhodou, protože archiv v té době již spravoval relativně kompletní muzejní „podnikový archiv“ a byl svým způsobem k tomuto úkolu asi nejvypovolanější. Zároveň v čele archivu stál Aleš Chalupa, erudovaný archivář a editor, jenž si vybudoval ve struktuře Národního muzea relativně vlivné postavení a podařilo se mu toto téma zařadit do dlouhodobých výzkumných plánů instituce a sestavit několikačlenný badatelský tým. Jeho projekt byl ovšem příliš široký – muzejní dějiny se měly zabývat celým obdobím od roku 1818 a vývojem všech pěstovaných oborů a dějinami všech sbírek. Příznačné ovšem je, že heuristické práce se nedostaly dále než ke konci 19. století a poté celý projekt usnul a ani v období po roce 1989 nedošlo k jeho oživení.¹⁰

Svůj celoživotní zájem o dějiny Národního muzea pak zúročil až v roce 2001 Karel Sklenář, dlouholetý pracovník archeologického oddělení NM, který se aktivně účastnil již pokusu o zpracování muzejních dějin v 80. letech minulého století a který se stal autorem velmi poutavého a na zevrubné znalosti archivních pramenů založeného výkladu muzejních dějin, sepsaného však spíše v popularizačním stylu: *Obraz vlasti*.¹¹ Proporce této publikace ukazují, že starší dějiny ústavu jsou studovány již delší dobu a je k dispozici mnohem více podkladových analytických studií. Zatímco prvních sto let existence Muzea je pojednáno na více než dvou stech stránkách, moderní období se „muselo spokojit“ s méně než polovinou. Vytvoření souhrnných vědeckých dějin Národního muzea je tak stále ještě velkým desiderátem.

Některá specializovaná centrální muzea mají ke zpracování svých dějin dobře nakročeno, např. Národní technické muzeum disponuje takto zaměřenou monografií z pera někdejší dlouholetého vedoucí tamního muzejního archivu Jana Hozáka a podobně sepsala, byť pouze do poločasu její existence, dějiny své instituce někdejší archivářka Národního zemědělského muzea, Šárka Steinová.¹²

Nedostatek syntetických prací se však, po pravdě řečeno, netýká pouze Národního muzea či českých muzeí obecně. Vědeckými syntézami dodnes nedisponují ani jiné významné vědecké

¹⁰ WOITSCHOVÁ, Klára – JÜN, Libor. Národní muzeum jako historiografické téma. In: *ČNM – řada historická*, 184, 2015, č. 1–2, s. 79–92.

¹¹ SKLENÁŘ, Karel. *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*. Praha : Paseka, 2001.

¹² HOZÁK Jan. *Příběh Národního technického muzea*. Praha : Národní technické muzeum, 2008; STEINOVÁ, Šárka. *Osudový příběh Československého zemědělského muzea: (1891) 1918–1952*. Praha : Národní zemědělské muzeum, 2013.

a paměťové instituce, např. Akademie věd či Národní archiv.¹³

Syntetická vědecká zpracování dějin institucí jsou ovšem poměrně vzácná i u zahraničních muzeí. Z nich nejpůsobivějšími výsledky se rozhodně může pochlubit berlínské Vlastivědné muzeum (Heimattmuseum)¹⁴ a především londýnské Britské muzeum (British Museum). Autorkou první zajímavé práce týkající se druhého jmenovaného je Marjorie Caygillové, dlouholetá pracovnice Britského muzea, text má sice necelých 90 stran, nicméně představuje přehledně nejvýznamnější momenty existence muzea, jeho správy a jeho sbírek. Nejedná se však o povrchní text určený pro turistického průvodce, ale o skutečně fundovanou studii a vzhled do nejrůznějších aspektů každodenního života této mimořádné instituce. Autorka založila svůj výklad na soudobých novinách, denících významných zúčastněných osob a také na archiváliích.¹⁵ Tématu se věnuje dlouhodobě, publikovala i spisy týkající se nejvýznamnějších exponátů a své práce modifikovala i do populárně naučné podoby.¹⁶ Mnohem rozsáhlejším spisem přispěl potom k dějinám instituce bývalý ředitel muzea David Mckenzie Wilson. Původním školením archeolog, nicméně s velkou erudicí se zhostil náročného historického výkladu a velmi podrobně zpracoval komplexní přehled dějin muzea, přičemž svůj výklad založil na širokém spektru archivních pramenů, dobových tisků a samozřejmě doposud vydané literatury. Vytvořil tak podle našeho názoru svým způsobem vzorové zpracování dějin velké muzejní instituce.¹⁷

Monografie s užším tematickým vymezením

Jako další samostatná skupina se jeví monografie, jejichž zaměření není všeobecné a jejich cílem není syntéza muzejních dějin, nýbrž vybírají si pouze některé aspekty existence těchto institucí. Podívejme se podrobněji především na tři typy takových publikací, jsou to monografie zaměřené na muzejní budovy, na sbírky a na význačné pracovníky muzeí.

První skupina publikací vychází z představy, že jedním z nejvýraznějších atributů muzejních institucí a zároveň jedním z jejich neopominutelných aspektů je samotná muzejní budova. Tento badatelský a publikační směr zdůrazňuje především vizuálně-ideologickou stránku celé věci a zaobírá se muzejními objekty. Celá řada muzeí sídlí v účelově postavených či alespoň rekonstruovaných budovách, z nichž mnohé vznikly dokonce i přibližně ve stejné době jako budova pražského Národního muzea. Tyto budovy jsou samy o sobě koncipovány jako muzejní exponát sui generis a obsahují bohatý a mnohvrstevnatý ikonografický a ideový program. První typ publikací si tedy klade za cíl muzejní budovy popsat a čtenáři či divákovi zároveň často poměrně komplikovanou symboliku vysvětlit a přiblížit. Výsledné publikace je možno charakterizovat většinou jako reprezentativní a nákladně vypravené, s bohatým barevným

¹³ I v Akademii věd jsou ovšem dějiny vlastní instituce aktuálním tématem, jak o tom svědčí již vydané či v současnosti připravované dějiny jednotlivých ústavů. Naopak reprezentativní čtyřsvazkové kolektivní dílo *Dějiny Univerzity Karlovy (1347/1348–1990)*. Praha : Karolinum 2009 prezentují komplexně dějiny našeho nejstaršího vysokého učení a existuje také velmi zevrubná práce týkající se našeho nejstaršího archivu, KOLLMANN, Josef. *Dějiny ústředního archivu českého státu*, Praha : Archivní správa Ministerstva vnitra ČR, Praha 1992.

¹⁴ ROTH, Martin. *Heimattmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*. Berlin : Gebrüder Mann Verlag, 1990.

¹⁵ CAYGILL, Majorie. *The Story of the British Museum*. London : British Museum Press, 2002.

¹⁶ CAYGILL, Majorie. *Treasures of the British Museum*. London: British Museum Publication, 1985; *Building the British Museum*. London: British Museum Press, 1999 (s Christopherem Datem); *The British Museum A–Z Companion*. London: Rutledge 2001; *The British Museum: 250 years*, London: British Museum Press 2003.

¹⁷ WILSON, David Mackenzie. *The British Museum. A History*. London : British Museum Press, 2002.

obrazovým doprovodem, výrazně dominujícím nad textovou složkou.¹⁸ Velmi působivé jsou v této skupině nejen publikace, které popisují stavby budov v 19. století, ale i takové, které zachycují poválečnou obnovu¹⁹ či moderní účelovou rekonstrukci²⁰. Jen na okraj připomeňme, že i v tomto ohledu zůstává Národní muzeum samo sobě mnohé dlužno, neboť obdobná rozsáhlá a reprezentativní publikace věnující se muzejní budově či budovám poučeným a zevrubným způsobem dosud nevznikla.²¹

Druhý typ publikací je pak primárně zaměřen na sbírky či významné předměty, které muzejní instituce uchovává. Takové práce obsahují často stručný úvod k dějinám dané instituce, případně i muzejní budovy, hlavní důraz je však kladen právě na sbírky.²² V případě NM bylo impulsem pro vydání takové publikací především výročí otevření historické budovy v roce 2016, na straně druhé pak výročí založení NM v roce 2018. Jedná se v obou případech o kolektivní díla (v prvním případě se podílelo jen několik málo autorů, ve druhém pak několik desítek), která však pouze vesměs shrnují již známé skutečnosti, prezentují je líbivou formou a slouží především k reprezentačním účelům či jsou ryze populárně laděná.²³

Díky systematickému zájmu Karla Sklenáře o téma muzejních dějin se může vlastní monografií pochlubit muzejní archeologie. Jeho nejnovější práce je podepřena mimořádně pečlivou prací s primárními prameny a zasazuje zároveň muzejní archeologii do širšího kontextu vývoje celé disciplíny.²⁴ Monografického zpracování v podobě kvalifikační práce se dočkal také Ústřední muzeologický kabinet, který působil při Národním muzeu ve 2. polovině 20. století a byl ústřední institucí české muzeologie.²⁵

Vlastními monografickými počiny se prezentují také další dvě zemská muzea na našem území. Dvousté výročí Slezského muzea v Opavě bylo oslaveno téměř čtyřsetstránkovým spisem *Museum Silesiae*.²⁶ Je od ostatních odlišný, primárně neupíná zrak k minulosti

¹⁸ BISCHOFF, Cäcilia. *Das Kunsthistorische Museum: Baugeschichte – Architektur – Dekoration*. Wien : Brandstätter, 2008; JOVANOVIĆ-KRUSPEL, Stefanie – SCHUMACHER, Alice. *The Natural History Museum – The History of the Construction, its Conception and Architecture*. Wien : Naturhistorisches Museum, 2017.

¹⁹ RAUCHENSTEINER, Manfred. *Phönix aus der Asche. Zerstörung und Wiederaufbau des Heeresgeschichtlichen Museums 1944 bis 1955*. Wien, 2005.

²⁰ KRETZSCHMAR, Ulrike (ed.). *Das Berliner Zeughaus. The Berlin Armoury*. Berlin : Prestel, 2006.

²¹ Zatím nejpodrobnějším průvodcem po budově je publikace SRŠEŇ, Lubomír. *Architektura, výzdoba a původní vybavení hlavní budovy Národního muzea v Praze. Průvodce*. Praha: Národní muzeum, 1999. Jedná se o mírně upravené vydání knihy téhož autora *Budova Národního muzea v Praze 1891–1991: architektura, umělecká výzdoba a původní uměleckořemeslné vybavení*. Praha: Národní muzeum 1992. Na 82 stranách však autor měl sotva možnost se vyčerpávajícím způsobem vyrovnat se všemi jinotaji, které muzejní budova nabízí. Z domácí literatury lze k této skupině přiřadit např. HOZÁK, Jan – NOVOTNÝ, Michal. *Průvodce budovou Národního technického muzea*. Praha: Národní technické muzeum 2016 a velkou pozornost budově Národního zemědělského muzea věnovala i Šárka Steinová ve své publikaci, byť není primárně zaměřena na architekturu (STEINOVÁ, Šárka. *Osudový příběh Československého zemědělského muzea: (1891) 1918–1952*, Praha : Národní zemědělské muzeum, 2013).

²² *Das Naturhistorische Museum in Wien*. Wien: Naturhistorisches Museum, 1979; *Muzeum narodowe w Krakowie. Historia i wybór zabytków*. Warsaw, 1987.

²³ *Velká kniha o Národním muzeu*, Praha: Národní muzeum 2016; *200 let Národního muzea ve 200 fotografiích*, Praha : CPress 2018.

²⁴ SKLENÁŘ, Karel. Pravěká a raně středověká archeologie v dějinách Národního muzea. In: *Fontes archeologici pragenses*, vol. 40, Praha : Národní muzeum, 2014.

²⁵ DOUŠA, Pavel. *Organizace českého muzejnictví 1945–1989 (Systém řízení muzeí v zajištění politické ideologie)*. Disertační práce obhájená na Ústavu historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě v roce 2005. Publikován byl krátký výtah DOUŠA, Pavel. Ústřední muzeologický kabinet (1955–1989). In: *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 49, č. 1, 2011, s. 4–14.

²⁶ *Museum Silesiae*. Opava : Slezské zemské muzeum, 2015.

(úvodní pasáž o dějinách je skutečně velmi úsporná), nýbrž k současnosti instituce. Jedná se o publikaci reprezentativní se zřetelným akcentem na estetickou stránku věci, a autorům se tímto způsobem podařilo vytvořit publikaci vybočující z řady jak obsahově, tak grafickým zpracováním. Jednotlivé podsbírkky jsou jen velmi stručně představeny a výklad o nich doplňují velkoformátová vyobrazení. Výrazná pozornost je věnována pochopitelně prezentační činnosti. Poměrně netradiční podobu má oddíl věnovaný zaměstnancům muzea (pouze fotografie), nicméně je třeba říci, že toto pojetí zcela zapadá do celkové koncepce výročního spisu s akcentem na současnost či budoucí vývoj. Knihu zajímavě doplňuje i ve stejném roce vydaný katalog k výstavě *Země a její muzeum* kolektivu autorů pod vedením Jiřího Šíla.²⁷

Institucí, která slaví výročí svého vzniku vždy s ročním předstihem nežli Národní muzeum v Praze, je Moravské zemské muzeum v Brně. Během dlouhé doby své existence se i tato instituce dobrala nejrůznějších způsobů zpracování svých dějin, počínaje oslavným spisem ke 125. výročí svého založení, přes relativně stručné spisy V. Nekudy a S. Brodessera, řada zatím končí kolektivní monografií vydanou s mírným předstihem k významnému jubileu v roce 2017. I v tomto posledně jmenovaném případě se jedná o krátké představení jednotlivých sbírek s bohatým obrazových doprovodem z dob minulých i zcela nedávných.²⁸

Výrazným reprezentantem monografie podobného zaměření představuje v zahraničí např. výroční spis k dvoustetletému výročí založení maďarského národního muzea.²⁹ Sám redaktor, János Pintér, v úvodu čtenářům velmi otevřeně objasňuje, že tvůrci rezignovali na sepsání muzejních dějin, neboť by se jednalo o příliš rozsáhlý úkol, a rozhodli se raději představit bohatství muzejních sbírek a jejich nejvýznamnější položky. Dlužno poznamenat, že tomuto úkolu plně dostáli a vznikla fundovaná a při tom výpravná publikace, která svému účelu výročního spisu důstojně dostála.

Z monografických zahraničních prací zmiňme na tomto místě ještě jednu, která je nápadná využitím zcela jiné historiografické metody nežli ostatní. Jedná se o monografii vydanou vídeňským Umělecko-historickým muzeem, která reprezentuje snahu vyrovnat se s náročným a komplikovaným obdobím národního socialismu v letech 1938–1945. Přistupuje totiž k tomuto problematickému období rakouských i německých dějin velmi otevřeně, včetně rozhovorů s exponenty tehdejšího režimu, kteří v instituci působili.³⁰ Do poměrně konzervativního způsobu výkladu muzejních dějin přináší jednak ono již zmiňované metodologické osvěžení ve formě oral history, ale co je nutno pokládat za obzvláště inspirativní, je právě onen moment vyrovnání se s minulostí. Od událostí popisovaných ve zmiňované publikaci uběhlo již více než 70 let a je otázkou, zdali již nazrála doba, kdy jsme schopni se vyrovnat podobným způsobem s obdobím socialistického muzejnictví. Není-li tomu tak, a tím spíše, pokud tomu tak není, bychom se ale měli snažit zachovat osobní svědectví těch, kdo se jej účastnili během svého aktivního

²⁷ ŠÍL, Jiří a kol., *Země a její muzeum: Slezské zemské muzeum a muzejní tradice českého Slezska*, Opava : Slezské zemské muzeum, 2014.

²⁸ *Festschrift zum 125 jährigen Bestehen des Mährischen Landesmuseums*, (sv. 3 časopisu Zeitschrift des mährischen Landesmuseums, Neue Folge) Brünn 1943; NEKUDA, Vladimír. *150 let Moravského musea v Brně*. Brno : Moravské muzeum, 1969; BRODESSER, Slavomír. *K poznání a sláve země: dějiny Moravského zemského muzea*, Brno : Moravské zemské muzeum, 2002; GREGOROVÁ, Růžena (ed.). *Moravské zemské muzeum: s úctou k práci průkopníků, s díky jejich pokračovatelům*. Brno : Moravské zemské muzeum, 2015.

²⁹ PINTÉR, János (ed.). *Two Hundred Year's History of the Hungarian National Museum and its Collections*. Budapest : Hungarian National Museum, 2004.

³⁰ HAUPT, Herbert. *Jahre der Gefährdung. Das Kunsthistorische Museum 1938–1945*. Wien : Kunsthistorisches Museum, 1995.

profesního života tak, aby bylo možno jejich svědectvím korigovat často neproniknutelně strohý úřední jazyk písemných pramenů úřední provenience.

Další významnou skupinu monografií, jak již bylo předesláno, představují publikace věnované význačným osobnostem spojených s muzeem. V tomto ohledu se samo Národní muzeum chová poměrně macešsky a podobných prací vychází z jeho iniciativy naprosté minimum. Z poslední doby jmenujme především zájem o rodinu Náprstkových, který je pochopitelně spojen především s Náprstkovým muzeem.³¹ Významné osobnosti svého oboru, Drahomíře Stránské, pak věnovaly monografii pracovnice etnografického oddělení. Tento počín však lze hodnotit značně rozporuplně, neboť především autorka první části pouze okomentovala jednotlivé položky příslušného osobního fondu, aniž je výrazněji interpretovala či uvedla do příslušných souvislostí.³²

Jinak se věnují osobnostem spjatým s NM autoři z jiných pracovišť – vznikla tak biografie Jiřího Špěta,³³ z období prvorepublikového si vysloužil pozornost kupříkladu Čeněk Zíbrt. Tato druhá zmíněná práce však mimoděk dobře ilustruje, jak se potřeby a náhledy jednotlivých oborů, jakkoli blízkých, mohou beznadějně míjet. Přestože Zíbrt působil v Národním muzeu velkou část svého aktivního profesního života a byl dlouhá léta ředitelem muzejní knihovny, v příslušné monografii tento aspekt není zmiňován než naprosto okrajově a autorova pozornost je věnována výhradně jeho činnosti etnografické.³⁴

V tomto ohledu tedy nezbyvá než konstatovat, že biografickým studiím se věnuje daleko intenzivnější pozornost na jiných pracovištích.³⁵ Jak se ukazuje, základ zájmu o biografická studia může být položen již během studia příslušných autorů, kdy si jako téma své kvalifikační práce zvolí právě životopis některého z významných muzejníků. Mnozí z autorů pak v toto téma rozvíjejí i v dalších fázích své autorské činnosti.

Sborníky a kolektivní monografie

Při několika příležitostech využilo Národní muzeum při prezentaci výstupů zájmu o vlastní institucionální dějiny sborníkovou formu. Tato publikační platforma totiž umožňuje efektivně postihnout mnoho zajímavých aspektů, aniž jsou však autoři zavázáni požadavkem na postžení zvoleného tématu v úplnosti.

Prvním takovým počinem byl sborník vyšlý nakonec pod redakcí prvního poválečného ředitele NM, předtím dlouholetého pracovníka numismatického oddělení Gustava Skalského.³⁶ Jedná se o soubor textů, jejichž autory byly tehdejší přednostové oddělení. Vznikl tak mimořádný soubor k dějinám jednotlivých oddělení od založení Muzea až do roku 1948, který je dodnes hojně využíván k poučení o starším období. Nicméně je třeba říci, že dějiny Národního muzea

³¹ SECKÁ, Milena – ŠÁMAL, Martin. *Byl to můj osud... Zápisky Josefy Náprstkové*. Praha : Národní muzeum 2014; SECKÁ, Milena. *Jen Náprstková, prosím... : Neobyčejný život v dobových pramenech*. Praha : Národní muzeum 2016 atd.

³² TAUBEROVÁ, Monika – MEVALDOVÁ, Helena. *Drahomíra Stránská: osobnost evropské etnografie*. Praha : Národní muzeum, 2011.

³³ DOLÁK, Jan – GILBERTOVÁ, Marie. *Historik Jiří Špět: Život a dílo*. Brno : Masarykova univerzita, 2010.

³⁴ BLÜML, Josef. *Kulturní historik Čeněk Zíbrt*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 2014. Obdobný problém sledáváme i u biografie Zdeňka Wirtha, který sice nebyl přímo pracovníkem NM, ale jeho činnost bezprostředně ovlivňoval jako člen jeho správních orgánů a také přednosta odboru muzeí ministerstva školství a národní osvěty. Kniha z pera historičky umění Kristýny Uhlíkové však tento aspekt jeho aktivit zcela opomíjí (UHLÍKOVÁ, Kristina. *Zdeňek Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*. Praha : Národní památkový ústav, 2010.

³⁵ Srv. přehled témat závěrečných prací na https://is.muni.cz/th/f8u6h/priloha_c.1_annotovany_seznam_zaverecnych_praci.doc.

³⁶ SKALSKÝ Gustav et al. (ed.). *Národní muzeum 1818–1948*. Praha : Národní muzeum, 1949.

jako celku se z takového zpracování zcela vytrahly. Ani další pokus o sepsání muzejních dějin (tentokrát k jeho 150. výročí založení) nevyšel podle původních plánů a v roce 1968 tak byl vydán další sborník, tentokrát již obsahující i obecněji zaměřené studie (vliv NM na budování regionálních muzeí, souhrn dějin přírodovědných a historických oddělení atd.).³⁷

Analogický postup můžeme vidět také v případě publikace oslav významného výročí Slezského muzea. V roce 1964 byl vydán sborník 150 let Slezského muzea: 1814–1964.³⁸ Svým způsobem se jedná o pendant pražského výročního sborníku vydaného o čtyři roky později – sborník vznikl pod redakcí tehdejšího zástupce ředitele muzea, botanika Josefa Dudy, autorem úvodní kapitoly byl také Josef Polišenský a následující statě zpracovávají jednak vybrané úseky muzejních dějin a jednak také dějiny některých oborů zde pěstovaných (muzeologie, ornitologie, archeologie, numismatika).

Dobré příklady sborníkového přístupu či dnes spíše formu kolektivní monografie k dějinám muzejní instituce můžeme nalézt ovšem i ve zcela nedávné historii. V této souvislosti je možno jmenovat počín ke 115. výročí existence Národního zemědělského muzea, který v průřezu představuje vybrané kapitoly z dějin instituce a představuje také jeho mimopražské objekty a s nimi spojené sbírky a nejvýznamnější exponáty. Podobnou cestou se vydala např. také Moravská galerie či moravské Uměleckoprůmyslové muzeum.³⁹

Drobnější historiografické útvary

Největší podíl odborné produkce k dějinám Národního muzea z pochopitelných důvodů představují časopisecké studie či příležitostné sborníkové stati. Tematický rozptyl těchto dílčích studií je velmi široký, znovu se opakují témata uvedená již při přehledu monografických zpracování (tedy muzejní budovy, sbírky či oddělení, popř. obory a osobnosti), ale přibývá i celá řada dalších témat z muzejní každodennosti.

Jmenovat všechny studie tohoto typu není na tomto místě ani možné, ani účelné, zmiňme však jeden ze zajímavých rysů – pokud se dějinami vlastního oddělení či sbírky zabývají pracovníci humanitních oborů, kteří jsou alespoň v základu seznámeni s metodami historické práce výsledky jsou, až na výjimky, přijatelné. Poněkud kontroverznější může být situace, kdy se podobnými aktivitami zabývají pracovníci přírodovědných oborů, kteří jsou uvyklí odlišným pracovním metodám a ze své specializace jsou také vychováni k jiným strategiím publikování. V některých případech jsou i zde výsledkem kvalitní přehledové práce,⁴⁰ snažení však může dopadnout i neúspěchem, jak o tom svědčí nikdy nepublikovaný rukopis Vlastislava Zázvorky (mimochodem pozdějšího ředitele NM) o dějinách geologického oddělení.⁴¹ Zatímco geolog Vojen Ložek, který byl jedním z oponentů, byl s prací spokojen a vysoce hodnotil její přínos k dějinám oboru geologie, druhý oponent Aleš Chalupa, toho času muzejní archivář, doporučil

³⁷ BURIAN, Miroslav – ŠPÉT Jiří (eds.). *Sto padesát let Národního muzea. Sborník příspěvků k jeho významu a dějinám*. Praha: Národní muzeum, 1968, s. 6 (Úvod z pera Vladimíra Denksteina).

³⁸ DUDA, Josef (ed.). *Sto padesát let Slezského muzea: 1814–1964*. Ostrava: Krajské nakladatelství, 1964.

³⁹ BORTEL, Roman et al. *115 let NŽM. Prameny a studie*, sv. 38. Praha: Národní zemědělské muzeum, 2006; TOMÁŠEK, Petr (ed.). *Moravská národní galerie*. Brno: Moravská galerie, 2011; KRÍŽOVÁ Alena (ed.). *Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně*. Brno: Metoda, 2013.

⁴⁰ ŠTĚPÁNEK, Otakar. Stopadesát let zoologie Národního muzea v Praze 1818 až 1968. In: *Časopis Národního muzea (dále ČNM) – řada přírodovědná*, roč. 138–139, 1969–1970, s. 1–159; TUČEK, Karel. Kapitoly z dějin mineralogicko-petrografického oddělení Národního muzea v Praze. *ČNM – řada přírodovědná*, roč. 147, 1978, s. 1–145.

⁴¹ Nepublikovaný rukopis dějin geologicko-paleontologického oddělení z pera Vlastimila Zázvorky z roku 1980 *Přehled dějin paleontologického oddělení Národního muzea v Praze* (ANM, RNM – sekretariát ředitele, karton 9).

z celé řady víceméně metodologických důvodů práci k přepracování.⁴² Dílo tedy nakonec zůstalo v rukopise, je však dodnes hojně využíváno jako východisko pro další studium daného tématu.

O kontinuálním zájmu Karla Sklenáře o dějiny archeologie v NM a nejrůznější aspekty muzejní každodennosti byla již učiněna zmínka na více místech a v minulém období byl ve svém snažení víceméně osamocen. V posledních několika letech však došlo i v NM k daleko intenzivnějšímu vnímání vlastních dějin, což nepochybně souvisí s již zmiňovaným výročím a rekonstrukcí muzejní budovy. Vyšlo několik dílčích studií věnovaných divadelnímu oddělení, badatelské aktivity se velmi nadějně rozběhly v Českém muzeu hudby a také v Náprstkově muzeu. Obecně lze tuto novou produkci charakterizovat především jako založenou na extenzivním i intenzivním využívání primárních pramenů, v tomto případě pochopitelně především muzejní registratury.⁴³ Hlavní publikační platformou pro texty interních i externích autorů zaměřených na nejrůznější aspekty dějin NM se v posledních letech stal *Časopis Národního muzea* – řada historická, i pro publikování textů zaměřených spíše na současnou muzejní praxi má NM svou publikační platformu, a sice časopis *Muzeum*.

Nechceme-li ani v pojednání o drobnějších historiografických žánrech zcela zanedbat srovnání s oběma dalšími zemskými muzei v ČR, je možno konstatovat, že platí mutatis mutandis táž konstatování. Paleta autorů i témat je samozřejmě mnohem širší a pestřejší nežli u monografií, také kvantitativně jsou časopisecké a sborníkové stati zastoupeny zdaleka nejvíce. Z klíčových periodik jmenujme *Museologia Brunensia*, jehož zaměření je spíše teoretické či konceptuální, přinesl však v minulých letech i cenné příspěvky biografické (2016, č. 2) či studie k výuce muzeologie na brněnském univerzitním pracovišti (2014, č. 5).

Poslední skupinu publikací pak tvoří pestrá žánrová směs sahající od zpráv o činnosti⁴⁴ přes populárně pojaté průvodce po muzejních sbírkách a nejvýznamnějších předmětech. Pohybují se na samé hranici odborného textu či již za ní, jsou určena nejširší veřejnosti a nedisponují pochopitelně s ohledem na své uživatele poznámkovým aparátem, nicméně jejich autory bývají odborní pracovníci institucí a správci příslušných sbírek. V Národním muzeu vznikla ve 20. století celá řada průvodců po sbírkách a některé z nich se dočkaly i mnoha vydání. Jako příklad můžeme uvést *Průvodce*, jehož autorem již výše zmiňovaný Čeněk Zíbrt.⁴⁵ Za obsahově

⁴² ANM, RNM – sekretariát ředitele, karton 9, spis oponentního řízení.

⁴³ Jako příklady je možno uvést TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. Divadelní oddělení Národního muzea (1924–2014). Násťin jeho historie se zvláštním zřetelem na zakladatelskou éru Jana Bartoše. In: *Sborník Národního muzea v Praze. Řada A – Historie*, sv. 68, 2014, č. 3–4, s. 5–22; KABELKOVÁ, Markéta – PAULOVÁ, Eva. Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea. In: *ČNM – řada historická*, 186, 2017, č. 3–4, s. 3–24.

⁴⁴ Bývají publikovány buď samostatně, nebo na stránkách institucionálních periodik. Spadají však spíše do kategorie primárních pramenů nežli sekundární literatury, a byť představují významný zdroj informací, zde na ně pouze upozorňujeme.

⁴⁵ Čeněk Zíbrt měl ambice k sepsání vlastních vědeckých dějin Národního muzea, ale nakonec na ně musel z nejrůznějších důvodů rezignovat. Alespoň částečně však mohl být upokojen tím, že mu bylo již na počátku 20. století svěřeno sepsání úvodu pro zmiňovaného *Průvodce*. Jeho text pak byl recyklován v nových vydáních ještě po celou dobu první Československé republiky. Jisté však nebyl nadšen z toho, že tento jeho text byl publikován anonymně. Srv. *Průvodce sbírkami Musea království Českého v Praze*. Praha: Národní muzeum, 1905. Nedatovaný rukopis je dnes zcela neorganicky uložen v muzejní registratuře (Archiv Národního muzea, fond Registratura Národního muzea, dále ANM, RNM). Dále srv. i *Průvodce sbírkami Musea království Českého v Praze*. Praha: Národní muzeum 1917, 1919, 1920; *Průvodce sbírkami Národního muzea v Praze*. Praha: Národní muzeum, 1921, 1926.

bohatou (i co do dějin jednotlivých oddělení) a graficky zdařilou jistě můžeme považovat také řadu průvodců po jednotlivých součástech Muzea vydávanou kolem roku 1999.⁴⁶

Shrnutí

Impulsy

Na základě výše uvedeného přehledu provedme shrnutí. Co bývá obvykle impulsem k tomu, aby instituce poskytla (většinou ne zcela zanedbatelné) finanční prostředky ke zpracování a vydání vlastních dějin? Zde je odpověď jednoznačná – bývají to významná výročí spojená s jejich založením, (znovu)otevřením či obdobnou významnou událostí. Průzkumem dosavadní literatury k dějinám muzeí se totiž jasně ukazuje, že mezi evropskými muzei snad neexistuje žádné, které by se svým dějinám věnovalo opravdu systematicky. V čem lze spatřovat důvody malého zájmu o dějiny vlastních institucí? Jistě bychom je neměli spatřovat v tom, že by tato tematika nebyla zajímavá. Byť monumentální muzejní budovy vzbuzují často dojem neochvějné stability a jistoty, jejich vnitřní život je často velmi komplikovaný, formovaný na jedné straně vnějšími vlivy politické či ekonomické povahy, na straně druhé ovlivňovaný výraznými osobnostmi mezi zaměstnanci či domácími tradicemi a do hry vstupují při jejich utváření i aktuální teoretické koncepty. Muzejní dějiny tak představují mnohvrstevnaté příběhy nepostrádající dramatické zápletky. Ke škodě věci však ohlédnutí za vlastní minulostí bývá pravděpodobně za zbytečné, což je ovšem škoda, protože celá řada muzeí má vzhledem ke své dlouhověkosti v tomto směru opravdu mnoho co nabídnout.

Snad jedinou oblastí z muzejních dějin, jíž je věnována pozornost pravidelněji, představují dějiny sbírek, které jdou ruku v ruce s jejich zpracováním a zpřístupňováním v expozicích či pro vědecké účely. Tyto úkoly muzea plní pochopitelně průběžně, ale z hlediska předmětu této studie to je pouze dílčí součást tématu a hlavní důraz je v takových publikacích z pochopitelných důvodů kladen právě na sbírkové předměty.⁴⁷

Zdroje

Přehledy použitých pramenů a literatury, jež využívali a využívají jednotliví autoři při vytváření svých dějin přinášejí také zajímavé a do jisté míry překvapivé výsledky. Kde je to možné a kde existují předcházející či dílčí zpracování, je pochopitelné jejich využití. Překvapivé však je, jak málo jsou v domácích a ještě více v zahraničních publikacích zastoupeny odkazy na archivní či jiné primární prameny. Nemusí se přitom jednat pouze o klasické archiválie úředního původu, ale ke slovu by měly přicházet i osobní fondy významných zaměstnanců instituce či organizátorů muzejního života.

Možností je při tom celá řada. Každé muzeum má svůj podnikový archiv, at' již ve vlastní správě či je uložen v některém ze státních archivů, dále jsou k dispozici i písemnosti nadřízených orgánů centrální správy (byť zrovna v případě Národního muzea je vypovídací

⁴⁶ *Průvodce Národního muzea – Přírodovědecké muzeum*. Praha : Národní muzeum, 1999; *Průvodce Národního muzea – Historické muzeum*. Praha : Národní muzeum, 1999. Obdobným způsobem jsou zpracovány i Náprstkovo muzeum, Knihovna Národního muzea, České muzeum hudby, Památník F. Palackého a F. L. Riegrova či expozice ve Vrchotových Janovicích. I přes výrazné časové spatium nebylo dosud přikročeno k vytvoření nové řady průvodců, jejich vydání však lze předpokládat v nejbližších letech při příležitosti otevření rekonstruované staré muzejní budovy a otevření nových expozic.

⁴⁷ Typickým příkladem takových publikací je např. řada katalogů ke sbírkám Národního technického muzea vydávaná při příležitosti nové instalace expozic v roce 2015 (např. Katalog expozice Tiskařství, Katalog expozice Doprava, Katalog expozice Architektura, stavitelství a design a další).

hodnota a dochování těchto komplementárních pramenů značně omezená; jinde to ovšem může být i jinak). Potřebné informace lze také získávat z veřejně dostupných zdrojů, zde máme na mysli např. tištěné výroční zprávy či periodické dílčí informace publikované na stránkách institucionálních periodik.

Navíc, v podstatě jediné zahraniční monografie, tak, jak o nich byla řeč výše, které snesou přísnější měřítka co do hodnocení práce s prameny a odkazování na ně, jsou obě publikace věnované Britskému muzeu. Klasická registratura v nich není sice zastoupena příliš četnými odkazy, ale to je kompenzováno jinými prameny. Autoři používali hojně dobový tisk, tištěné výroční zprávy a také celou řadu osobních deníků či korespondence zainteresovaných osob. Výsledný obraz je tedy dostatečně plastický a výpovědi jednotlivých, jinak poměrně specifických typů pramenů, se tedy vzájemně na jedné straně doplňují, na druhé i korigují.

Osobnosti

I ze zcela povšechného přehledu je zřejmé, že studium muzejních dějin je doménou muzejníků, zaměstnanců daných institucí, případně muzeologů. Na první pohled největší procento z nich představují ředitelé, ať již bývalí nebo současní. Avšak „ředitelské“ dějiny jsou spíše optickým klamem, v drtivé většině takových případů jde pouze o záštitu, kterou vedoucí pracovníci dílu poskytli. S touto situací se pravidelně setkáváme u nás i v zahraničí, jak ve starší době, tak v současnosti. Reálný autorský či redakční podíl takových pracovníků je však samozřejmě obtížné určit, byť jistě nelze paušálně jejich roli redukovat do pouhé symbolické roviny.

Zájem o dějiny vlastní instituce mají tedy především její zaměstnanci, v případě muzeí tedy správci sbírek či kurátoři, a to, kupodivu, ze všech oborů. Již výše bylo naznačeno na příkladu Národního muzea, že do sepisování dějin svých oddělení se pouštěli i badatelé přírodovědného zaměření, nicméně s tím rizikem, že výsledný produkt byl potom žánrově neuchopitelnou syntézou objektivní historie a vlastních vzpomínek. Řešením je samozřejmě mezioborová spolupráce, která však zůstává většinou pouze v rovině proklamací. Mezi muzejními dějepisci je však přece jen více badatelů humanitního zaměření, kterým jsou historiografické metody přece jen bližší. Mezi nimi prim hrají archeologové, historici umění a architektury a ovšem také archiváři.

Závěr

Národní muzeum čeká na syntézu svých dějin již přinejmenším jedno století. Zdá se však, že ani v nejbližší době nebude usilování o zpracování vlastních kompletních vědeckých dějin úspěšně završeno.

Důvodů pro to existuje celá řada. Naprosto základním předpokladem je dlouhodobá příprava prostřednictvím heuristické práce a dílčích publikací. Na základě výše uvedeného je bohužel zřejmé, že NM zatím na této cestě nepokročilo příliš daleko, byť alespoň v posledních několika letech se začalo blýskat na lepší časy. Po několika desetiletích, kdy byly muzejní dějiny (míněno dějiny Národního muzea) zájmem především Karla Sklenáře, nyní je toto téma přece jen reflektováno šířeji. S problémem širšího zájmu o vlastní dějiny se svým způsobem potýkají i obě další zemská muzea v ČR, jak však ukazují bibliografické rešerše prováděné pro účely tohoto textu, je nespornou výhodou, je-li dané muzejní instituci blízké příslušné vysokoškolské pracoviště specializované na muzeologii.

Dalším krokom je pak stanovení reálných cílů – je zjevné, že všechny plány na sepsání dějin NM dosud ztroskotaly na tom, že si jejich autoři ustanovili mety příliš velkorysé. Zpracování celého období existence NM a zároveň i dějiny všech jeho oborů a odborů je úkol v dnešním systému vědy preferujícím spíše krátkodobé projekty nespílnitelný.

Oba tyto aspekty (možná banální, ale zkušenosti NM ukazují, že naprosto neopominutelné) jsou víceméně technického charakteru, zcela zásadní je však zakotvení muzejních dějin do celkového rámce dané instituce. Nestačí pouze formálně prosadit studium tohoto tématu do vědeckých plánů. Klíčová je skutečně účinná podpora ze strany vedení daného muzea. V NM se již třetím rokem daří prosadit téma muzejních dějin jako jeden ze samostatných okruhů v rámci institucionální podpory MK ČR v dlouhodobém koncepčním rozvoji výzkumné organizace (DKRVO). Při tematické pluralitě (či snad méně eufemisticky řečeno rozdrobenosti) naší historiografie se nakonec stává nemalým problémem i samotné sestavení dostatečně početné, všestranné a přitom i svým způsobem homogenní badatelské skupiny.

Česká centrální muzea jsou na tom se zpracováním svých dějin víceméně obdobně. Existuje celá řada kvalitních přípravných studií a nejrůznější práce, které vznikly při výročích našich institucí, nicméně k vytvoření komplexních odborných prací monografického charakteru dosud nedošlo a pravděpodobně ani v dohledné době nedojde.

K vytvoření typologie prací muzejní historiografie je možno sáhnout také k zahraničním analogiím, které jsou však naštěstí zcela funkční a relevantní. Můžeme zde sledovat široké spektrum badatelských výstupů od drobnějších forem typu časopiseckých či sborníkových studií (které však mohou být i značně rozsáhlé a představovat své druhu monografie, pouze shodou okolností otištěné v periodiku či sborníku) až k rozsáhlým monografiím. I tyto vrcholné formy zpřístupnění mohou nabývat různých podob podle svého tematického zaměření. Výraznou stopu představují práce věnované muzejním budovám, další specifickou skupinu znamenají publikace zaměřené spíše na sbírky a v podstatě mimořádné jsou všestranné muzejní dějiny obsahující v sobě přehledné zpracování nejrozmanitějších aspektů muzejního života.

Dějiny muzejních institucí představují specifický typ historiografie. Jsou komplexní disciplínou, jež předpokládá velmi dobrou znalost všeobecného dobového kontextu, který zcela neopominutelně formoval podobu muzejních institucí, ale zároveň bezpečně ovládnutí vnitřního prostoru zkoumané instituce a mechanismů jejího fungování. Domnívám se však, že byt' se většinou nejedná o snadný výzkum, jeho výsledky mohou zásadně obohatit historické poznání.

Seznam pramenů a literatury (References)

Prameny (Archival Sources)

Archiv Národního muzea, f. Registratura Národního muzea

Archiv Národního muzea, f. Registratura Národního muzea – sekretariát ředitele

Literatura (Bibliography)

200 let Národního muzea ve 200 fotografiích, Praha: CPress 2018.

ALEXANDER, Edward P. – ALEXANDER, Mary. (2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Second edition. Lanham – New York – Toronto – Plymouth: Altamira Press.

BENNETT, Tony. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London : Routledge.

- BISCHOFF, Cäcilia. (2008). *Das Kunsthistorische Museum: Baugeschichte – Architektur – Dekoration*. Wien : Brandstätter.
- BLÜML, Josef. (2014). *Kulturní historik Čeněk Zíbrt*. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov.
- BORTEL, Roman et al. (2006). 115 let NZM. In: *Prameny a studie*, sv. 38. Praha : Národní zemědělské muzeum.
- BRODESSER, Slavomír. (2002). *K poznání a slávě země: dějiny Moravského zemského muzea*. Brno.
- BURIAN, Miroslav – ŠPĚT Jíří (eds.). (1968). *Sto padesát let Národního muzea. Sborník příspěvků ke jeho významu a dějinám*. Praha : Národní muzeum.
- CAYGILL, Marjorie – DATE, Christopher. (1999). *Building the British Museum*. London : British Museum Press.
- CAYGILL, Marjorie. (2001). *The British Museum A–Z Companion*. London : Rutledge.
- CAYGILL, Marjorie. (2003). *The British Museum: 250 years*, London : British Museum Press.
- CAYGILL, Marjorie. (2002). *The Story of the British Museum*. London: British Museum Press.
- CAYGILL, Marjorie. (1985). *Treasures of the British Museum*. London: British Museum Publication.
- Das Naturhistorische Museum in Wien*. Wien : Naturhistorisches Museum, 1979.
- Dějiny Univerzity Karlovy (1347/1348–1990)*. Praha : Karolinum 2009.
- DOLÁK, Jan – GILBERTOVÁ, Marie. (2010). *Historik Jíří Špět: Život a dílo*. Brno : Masarykova univerzita.
- DOUŠA, Pavel. (2005). *Organizace českého muzejnictví 1945–1989 (Systém řízení muzeí v zajištění politické ideologie)*. Disertační práce obhájená na Ústavu historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě.
- DOUŠA, Pavel. (2011). Ústřední muzeologický kabinet (1955–1989). In: *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, roč. 49, č. 1, 2011.
- DUDA, Josef (ed.). (1964). *Sto padesát let Slezského muzea: 1814–1964*. Ostrava: Krajské nakladatelství.
- Festschrift zum 125 jährigen Bestehen des Mährischen Landesmuseums*, (sv. 3 časopisu Zeitschrift des mährischen Landesmuseums, Neue Folge), Brünn 1943.
- GREGOROVÁ, Růžena (ed.). (2015). *Moravské zemské muzeum: s úctou ke práci průkopníků, s díky jejich pokračovatelům*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- HANUŠ, Josef. (1921; 1923). *Národní muzeum a naše obrození*. Praha : Národní muzeum.
- HAUPT, Herbert. (1995). *Jahre der Gefärdung. Das Kunsthistorische Museum 1938–1945*, Wien: Kunsthistorisches Museum.
- HOZÁK, Jan – NOVOTNÝ, Michal. (2016). *Průvodce budovou Národního technického muzea*. Praha: Národní technické muzeum.
- HOZÁK Jan. (2008). *Příběh Národního technického muzea*. Praha: Národní technické muzeum.
- JOVANOVIĆ-KRUSPEL, Stefanie – SCHUMACHER, Alice. (2017). *The Natural History Museum – The History of the Construction, its Conception and Architecture*. Wien : Naturhistorisches Museum.
- KABELKOVÁ, Markéta – PAULOVÁ, Eva. (2017). Počátky samostatného hudebního oddělení Národního muzea. In: *ČNM – řada historická*, 186, č. 3–4, s. 3-24.
- KIRSCH, Otakar, Dějiny lidského myšlení vs. dějiny institucí? Několik poznámek k problematice historické muzeologie. In: *Muzeologica Brunensia*, 2013, s. 8-14.
- KOLLMANN, Josef. (1992). *Dějiny ústředního archivu českého státu*. Praha : Archivní správa Ministerstva vnitra ČR, Praha.
- KRETZSCHMAR, Ulrike (ed.). (2006). *Das Berliner Zeughaus. The Berlin Armoury*. Berlin : Prestel.

- KŘÍŽOVÁ Alena (ed.). (2013). *Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně*. Brno : Metoda.
- LATOUR, Bruno. (2007). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor – Network – Theory*. Oxford : Oxford University Press.
- Museum Silesiae*. Opava : Slezské zemské muzeum, 2015.
- Muzeum narodowe w Krakowie. Historia i wybór zabytków*. Warsaw, 1987.
- NEBESKÝ, Václav Bolemír. (1868). *Dějiny Musea Království českého*, Praha.
- NEKUDA, Vladimír. (1969). *150 let Moravského musea v Brně*. Brno: Moravské zemské muzeum.
- PINTÉR, János (ed.). (2004). *Two Hundred Year's History of the Hungarian National Museum and its Collections*. Budapest : Hungarian National Museum.
- Průvodce Národního muzea – Historické muzeum*. Praha : Národní muzeum, 1999.
- Průvodce Národního muzea – Přírodovědecké muzeum*. Praha : Národní muzeum, 1999.
- Průvodce sbírkami Musea království Českého v Praze*. Praha : Národní muzeum, 1905.
- Průvodce sbírkami Musea království Českého v Praze*. Praha : Národní muzeum 1917, 1919, 1920.
- Průvodce sbírkami Národního muzea v Praze*. Praha : Národní muzeum, 1921, 1926.
- RAUCHENSTEINER, Manfred. (2005). *Phönix aus der Asche. Zerstörung und Wiederaufbau des Heeresgeschichtlichen Museums 1944 bis 1955*. Wien.
- ROTH, Martin. (1990). *Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*. Berlin : Gebrüder Mann Verlag.
- SECKÁ, Milena. (2016). *Jen Náprstková, prosím... : Neobyčejný život v dobových pramenech*, Praha : Národní muzeum.
- SECKÁ, Milena – ŠÁMAL, Martin. (2014). *Byl to můj osud... Zápisky Josefy Náprstkové*, Praha : Národní muzeum.
- SKALSKÝ Gustav et al. (ed.). (1949). *Národní museum 1818–1948*. Praha: Národní muzeum.
- SKLENÁŘ, Karel. (2001). *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha: Paseka.
- SKLENÁŘ, Karel. (2014). *Pravěká a raně středověká archeologie v dějinách Národního muzea*. *Fontes archeologici Pragenses* 40. Praha : Národní muzeum.
- SRŠEŇ, Lubomír. (1999). *Architektura, výzdoba a původní vybavení hlavní budovy Národního muzea v Praze. Průvodce*. Praha : Národní muzeum.
- SRŠEŇ, Lubomír. (1992). *Budova Národního muzea v Praze 1891–1991: architektura, umělecká výzdoba a původní uměleckořemeslné vybavení*. Praha : Národní muzeum.
- STEINOVÁ, Šárka. (2013). *Osudový příběh Československého zemědělského muzea: (1891) 1918–1952*, Praha : Národní zemědělské muzeum.
- ŠÍL, Jiří a kol. (2014). *Země a její muzeum: Slezské zemské muzeum a muzejní tradice českého Slezska*, Opava : Slezské zemské muzeum.
- ŠTĚPÁNEK, Otakar. (1969 - 1970). Stopadesát let zoologie Národního muzea v Praze 1818 až 1968. In: *ČNM – řada přírodovědná*, roč. 138–139, s. 1-159.
- TAUBEROVÁ, Monika – MEVALDOVÁ, Helena. (2011). *Drabomíra Stránská: osobnost evropské etnografie*. Praha: Národní muzeum.
- TOMÁŠEK, Petr (ed.). (2011). *Moravská národní galerie*. Brno: Moravská galerie.
- TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. (2014). Divadelní oddělení Národního muzea (1924–2014). Nástin jeho historie se zvláštním zřetelem na zakladatelskou éru Jana Bartoše. In: *Sborník Národního muzea v Praze . Řada A – Historie*, sv. 68, č. 3–4, s. 5-22.
- TUČEK, Karel. (1978). Kapitoly z dějin mineralogicko-petrografického oddělení Národního muzea v Praze. In: *ČNM – řada přírodovědná*, roč. 147, s. 1-145.
- Velká kniha o Národním muzeu*. Praha : Národní muzeum, 2016.

- UHLÍKOVÁ, Kristina. (2010). *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*. Praha : Národní památkový ústav.
- WEBER, Max. (2009). *Metodologie, sociologie a politika. 2*. Praha : Oikomenh.
- WILSON, David Mackenzie. (2002). *The British Museum. A History*. London.
- WOITSCHOVÁ, Klára – Jůn, Libor. (2015). Národní muzeum jako historiografické téma. *ČNM – řada historická*, 184, č. 1–2, s. 79-92.

Museum Affairs at the Territory of Subcarpathian Rus' in the Years of the First Czechoslovak Republic (1919 – 1938)

Ihor Shnitser

Doc. PhDr. Ihor Shnitser, PhD.
Uzhhorod National University
Faculty of History and International Relations
Narodna Square 3
88000 Uzhhorod
Ukraine
e-mail: ihor.shnitser@uzhnu.edu.ua

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:99-110

Museum Affairs at the Territory of Subcarpathian Rus' in the Years of the First Czechoslovak Republic (1919 – 1938).

The article deals with the formation and specifics of the development of museums in Subcarpathian Rus' in 1919-1938. It defines the main centers of museum science, as well as the contribution of scientists, representatives of cultural and public societies, and the state to the collection and exhibition of natural monuments and monuments of material and spiritual culture of the region. In the article, a great attention is paid to the coverage of the history of the creation, development and functioning of the Museum of T. Legotsky in Mukachevo, the Museum of the Society 'Prosvita', the Rus' National Museum, and others. The author reaches the conclusion that the development of museum affairs in the territory of Subcarpathian Rus' in 1920s – 1930s was stimulated by the attention of the society and the support of the central and local authorities. Museum affairs were moved to the state level.

Key words: Subcarpathian Rus', museum affairs, museum society, museums, monuments, protective activity

After the ending of the World War I the territory of the Ukrainian Transcarpathia according to the Treaty of Saint-Germain since September 10, 1919 was included to the territories of the Czechoslovak Republic under historical name Subcarpathian Rus'. Since then, a new, rather controversial, yet important and positive stage of the development of this distinctive Ukrainian region has begun. The democratic principles of the young state created favorable opportunities and conditions for the emergence and functioning of political parties, public associations, cultural and educational societies and other institutions and elements of civil society. In addition, in Czechoslovakia, sufficiently good conditions were created for the revival of the indigenous culture of Subcarpathian Rus'. The transformation of culture called for a transformation of social and national consciousness. Formation of ethnocultural self-awareness of Rusyn-Ukrainians in Subcarpathian Rus' led to the manifestation of the public need for the creation of museums that could store and display real, pictorial and written testimonies of the history of the local population of the region. Historical and cultural heritage has become perceived as a necessary link, linking the past with modern, an important means of establishing the national consciousness of the population, the basis for an objective study of its history and culture.

The purpose of this article is, in the retrospective aspect, to highlight the preconditions of the formation and specificity of the development of museums in Subcarpathian Rus' in 1919-1938, to find out the main centers of museum science, as well as the contribution of scientists,

representatives of cultural and public societies and the state to the collection and exhibition of memorabilia of nature, material and spiritual culture of the region.

In recent years, Ukrainian historiography has accumulated considerable scientific potential in the study of the history of museum affairs in Subcarpathian Rus' between the two World Wars. The origins of museum studies in the province were studied by J. Kobal, Y. Kachiy, I. Striapko, V. Pankulych, V. Kusma, V. Palynchak and others. Their works comprehensively cover the circumstances of the birth of museum institutions in Subcarpathian Rus', their main achievements and the problems they encountered during the formation and exhibition of museum collections.

After the end of the World War I there was not a single museum in Subcarpathian Rus'. This is despite the fact that in 1907 the 'Mukachevo Museum Society named after Theodore Legotsky' was created, whose members planned to open a county museum. T. Legotsky was known in the land as a historian, ethnographer, archaeologist, ethnographer and lawyer. He closely linked his practical activities with research work. He traveled a lot through the territory of Transcarpathia, collected a rich historical, archaeological and ethnographic material - a huge collection of 7 thousand items. This collection was at one time the largest private collection in all of Austria-Hungary.¹

In 1909, the statute of the 'Mukachevo Museum Society' was approved and it began its activities. The head of the society was T. Legotsky, and the director of the future museum – a teacher of history of the Mukachevo Gymnasium Y. Yankovych. The Mukachevo City Council handed over to the Society three rooms on the second floor of a two-story building, in which a prominent Hungarian realist artist, Migal Munkachi, was born. The lack of proper state support and financial hardship did not allow the company to realize its main goal - to open a museum. As a result, T. Legotsky, before his death, ordered his collection to his family. After his death in 1915, the museum society ceased its activities.² Soon after, children of T. Legotsky decided to leave the Carpathian Rus' for Hungary and sell their father's collection to the seller-antiquarian Lazar Singer from Bratislava. A collection of coins and a five-volume diary of a new owner was exported to Bratislava, and a collection of archaeological finds planned to be brought to Budapest.³

Thus, the Czechoslovak authorities had to start practically from scratch to preserve the monuments of folk culture and antiquity in Subcarpathian Rus'. Already in 1919 the law was issued, which regulated the memorandum and, in particular, strictly forbade the export of monuments of antiquity from the state. By regulation of the Ministry of Internal Affairs No. 72.449 / 24-9 of February 12, 1925. The customs authorities were given new instructions regarding the preservation of the monuments of the past. In each of the administrative territories of Czechoslovakia, a specially created authorities for the protection of monuments operated. So, for the Czech Republic, such an authority was located in Prague, for Moravia-Silesia - in Brno, and for Slovakia and Subcarpathian Rus' - in Bratislava. The task of these

¹ ПАНКУЛИЧ, В.В. Тиводар Легоцький – закарпатський історик, етнограф і археолог. Ін: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2011, вип. 27, с. 293.

² КАЧІЙ, Ю. З історії музейної справи на Закарпатті. Ін: *Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею*, 1995, вип. I, с. 10-11.

³ КУЗЬМА, В.В. Розвиток музейної справи на Підкарпатській Русі (20-30-ті роки XX ст.). Ін: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2011, вип. 27, с. 164.

bodies was to keep track of the monuments, as well as to inform the public about the state of affairs about the monuments of history, culture and art.⁴

As historian V. Pankulych rightly pointed out, the development of the museum affairs in Subcarpathian Rus' in the 1920's was stimulated by direct interest in it and by the control of it by the authorities (central and local) and (largely) by the public's attention and its institutions⁵. On October 22, 1920, the Civil Administration of Subcarpathian Rus' appointed the head of the Mukachevo court of V. Adamkovich as a curator of the 'T. Legotsky Museum Society. The director of the Mukachevo high school Y. Yankovych was elected its director.⁶ By the order of the Mukachevo Government Commissioner in 1921 the collection of T. Legotsky was transported and placed in the Mukachevo castle.

From 1922 to 1929, Y. Yankovych was engaged in ordering the collection of T. Legotsky and its description. At the same time, he conducted a collection of archaeological materials, bringing archaeological collections from Uzhhorod, Berehovo and Vinohradiv to Mukachevo.⁷ In 1924 a special room was purchased for museum collections. In the annual report of J. Yankovych about the work of the museum in 1927, it was noted that during the year an exhibition of the museum was held. The museum had large collections of archeology and historical monuments of the city of Mukachevo.⁸ However, the full-fledged work of the museum, in addition to the absence of staff and adequate funds, interfered with the trial with L. Zinger. The latter demanded recognition of his right to the property of the museum and the opportunity to dispose of it freely. After several years of legal proceedings, L. Zinger won the case. At the end of 1929 - early 1930s, the state was forced to reimburse him the money spent on the purchase of a collection from children of T. Legotsky. Since then, the museum had officially become the property of the state and was open to visitors.

After the museum of T. Legotsky has received the status of regional, its scientific and research work is expanding. Since the beginning, the museum has completed archaeological and historical monuments. The director of the museum, Y. Yankovych, developed a special questionnaire in three languages (Czech, Rus'sian and Hungarian), which contained more than 30 questions. The questionnaire was distributed around the settlements of Subcarpathian Rus' to discover ancient monuments, especially the archeological ones. As a result, the valuable material was collected about the monuments of the ancient region, which enriched the museum's collection.⁹ In 1931 J. Yankovych published the work 'Subcarpathian Rus' in prehistory' for the purpose of propaganda of historical and cultural monuments.

It is worth mentioning that certain assistance to the museum of T. Legotsky was provided by the State Archaeological Institute in Prague. In 1929, with the support of the institute, the museum began systematic archaeological excavations.¹⁰ In 1931, 13 ancient burial mounds of iron age (VI - III centuries BC) were explored in the village of Kushtanovytsia of the Mukachevo

⁴ КОБАЛЬ, Й. З історії пам'яткоохоронної справи на Закарпатті у 20-30-ті роки ХХ століття (діяльність Йосипа Янківича). Ін: *Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею*, 1998, вип. III, с. 34.

⁵ ПАНКУЛИЧ, В.В. Розвиток музейництва Ужгорода в 1920-1940-х роках. Ін: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2014, вип. 1 (32), с. 41.

⁶ КЛЧІЙ, Ю., ref. 2, с. 11.

⁷ КОБАЛЬ, Й., ref. 4, с. 35.

⁸ СКРИПНИК, Г.А. Етнографічні музеї України. *Становлення і розвиток* / ДН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. Київ : Наукова думка, 1989, с.182.

⁹ КОБАЛЬ, Й., ref. 4, с. 35.

¹⁰ ПАЛИНЧАК, В.В. Етапи розвитку музейної справи на Закарпатті у першій половині ХХ століття. Ін: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2014, вип. 1 (32), с. 21.

district. According to research materials, the article 'The Scythians in Subcarpathian Rus'' was prepared, which was published in 1935 in Prague in the herald 'Carpatica'.

In the 1930's, the collections of the school museum of Sevlyush (now the city of Vinohradiv) were attached to the museum of T. Legotsky. Since 1932, the museum's activities have been extended to the study of ethnography, folklore, nature and geography of Subcarpathian Rus'. Worthy of note is also the study of the museum of T. Legotsky in the Kholmtsi, Chervenevo, Kolodne and other settlements.¹¹

Before the entry of Transcarpathia into Czechoslovakia in the city of Uzhhorod there was not a single museum in operation. There was only a well-known private collection of birds of the biologist by education and gymnasium professor O.Grabar.¹² At the beginning of the twentieth century he created a unique collection of scabbards of day-old birds of prey and owls from the territory of Subcarpathian Rus' and Eastern Slovakia was collected and produced, which numbered more than 200 copies. This unique collection could become a treasure of any academic museum in the world. After the death of O. Grabar in 1959, the collection ended up at the zoological museum of Uzhhorod University.

A prominent contribution to the preservation and protection of monuments of folk culture and antiquity in Subcarpathian Rus' was made by the 'Prosvita' Society, which was founded in 1920. At its constituent meeting, on the proposal of M.Novakovsky the decision was made to create a Rus' National Museum and to elect a museum commission. These decisions were also fixed in the Charter of the Society, which, among the directions of work of 'Prosvita' has defined: the creation of libraries and museums and the care of already existing; giving a start to the foundation of the Central National Museum for the whole region of Subcarpathian Rus'.¹³

To accomplish this task, on May 20, 1920, the Society established a museum and library committee, which included Theophan Skyba, Mikhaylo Novakivsky, Petro Kutsyn, Ivan Pankevych, Andriy Alyskevych. The historian Vasyl Gadzega became known as the referent of the commission.¹⁴

On June 28, 1920, the first general meeting of the 'Rus' National Museum' was held, in which the articles of association of the new partnership were adopted and submitted for approval by the relevant authorities. According to the main department of 'Prosvita', *'the good development of the Rus' Museum requires a separate society and individuals who would devote themselves exclusively to this business'*.¹⁵

The first step in the attempt to organize the museum was the 'Memorial of the Museum and Library Commission of the 'Prosvita' Society in Uzhhorod for the Civil Administration of the Subcarpathian Rus' for the establishment of the National Museum', filed with the regional government on August 25, 1920. In the document, the following requests were made: 1) to provide financial assistance to the society for the organization of the museum and library in the amount of 60 thousand CZK and to allocate premises; 2) to support the 'Prosvita' initiative in identifying historical monuments in the museums of Vienna and Budapest, exported from Subcarpathian Rus', and to assist in returning them to their homeland; 3) to prohibit theft

¹¹ КОБАЛЬ, Й., ref. 4, с. 36.

¹² ТИВОДАР, М.П. Ужгород між двома світовими війнами. Ін: *Історія Ужгорода. Ужгород, 1993. Розділ IV, с. 148.*

¹³ ПАНКУЛИЧ, В.В., ref. 5, с. 41.

¹⁴ ЛІХТЕЙ, І. Музей товариства «Просвіта». Ін: *Календар «Просвіти» на 1995 рік, 1995, с. 66.*

¹⁵ ПАНКУЛИЧ, В.В., ref. 5, с. 41.

and export outside the boundaries of the exhibits of the museum named after T. Legotsky in Mukachevo.¹⁶

The Czechoslovak authorities were careful about the initiatives and problems raised by the 'Prosvita' in the years 1920-1923. As a rule, funds, legal aid, moral support or other types of assistance were provided. In response to the appeal of the Society, the head of the school authority of Subcarpathian Rus', J. Peshek provided museum and library commission 20 000 CZK for the work of in 1920.¹⁷

'Prosvita' Society plans to open the National Museum of Subcarpathian Rus' on the basis of the collection of T. Legotsky. Already in June 1920, before the Civil Administration, the Museum and Library Commission filed a petition forbidding the export of museum values and book property beyond the boundaries of Subcarpathian Rus'. First of all, it concerned the collection of T. Legotsky. Members of the Main Department of the 'Prosvita' Society on this occasion personally turned to the governor, vice governor and the school department. There were also 3 memorandums submitted to the authorities, which called for immediate measures to help preserve the collection of T. Legotsky.

Members of the Museum and Library Commission hoped that after the trial with L. Zinger, the museum exhibits will be transferred to the 'Prosvita' Society and will be based on the National Museum. The state refused to transfer the rescued exhibits to the management of the company, leaving them in the ownership of the city community of the city of Mukachevo.¹⁸

As a result, the museum and library commission had nothing else to do, how to continue the process of forming its own historical, archaeological, ethnographic and numismatic collections, a collection of manuscripts and early printed books, begun in the early 1920s. With this aim, the commission members developed a special questionnaire for the collection of museum and library values, which was sent to all schools of the region. The Commission has repeatedly appealed to the public to assist in the collection of museum and library materials. In particular, in April 1921, the commission made the following appeal through the press: 'To all Rus' citizens' with the request to send materials for the album on life and life of Subcarpathian Rus' (drawings, photographs), as well as embroidery, pysanky, clothes, carved things, etc. The members of the Museum and Library Commission of the 'Prosvita' Society, in particular, Mykhailo Novakivsky, regularly addressed the public, drawing attention to the problem of creating the museum and the task of the Museum of Subcarpathian Rus'.¹⁹ The members of the 'Prosvita' planned to give the museum's future a cultural-historical character and a national status.²⁰ For this purpose, the following departments were created in the museum: natural, prehistoric, history of the region, the culture of cities, village culture and occupations of inhabitants of Subcarpathian Rus'.²¹

It is also noteworthy that the Conservative Institute was created on the initiative of Prosvita, which took account of architectural monuments and prevented them from being destroyed. In

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Протокол изъ засідання головного Выдїла тов. „Просвіта” дня 8.VI.1920. Ін: *Науковий збірник товариства „Просвіта” в Ужгороді. Річник V–VII (XIX – XXI) / [Під. ред. П. Федаки]. – Ужгород : „Два кольори”, 2003, с. 79.*

¹⁸ СТЯПКО, І.О. *Товариство «Просвіта» в громадсько-політичному та культурному житті Закарпаття (1920 – 1939)*. Ужгород : Інформаційно-видавничий центр ЗІППО, 2012, с. 222.

¹⁹ Ibid, с. 221.

²⁰ П.: Єще о нашом національном музею. Ін: *Подкарпатска Русь*, рочник V, число 6. Ужгород: Юній, 1928, с. 130.

²¹ Ibid.

1922 in the 'scientific herald' of the Society was published an article by V. Zalozetsky 'Tasks of conservative labor for the protection of monuments of art in Subcarpathian Rus'. It raised the issue of the protection of monuments of antiquity. First of all, attention was paid to the wooden church of the region, which remained about 20.²² The oldest of them were built in the second half of the XVII century. Each church had its own individual style. Some have survived the unique iconostasis of the Byzantine pattern. However, due to the inability to treat them, the wooden churches of the region gradually collapsed. V. Zalozetsky wrote that the best way to protect the monuments of antiquity is to transfer them to the museum.²³ He advocated the creation of the 'Prosvita' Society of Subcarpathian National Museum in which the 'artistic objects of the whole region' would be kept.²⁴ At the same time V. Zalozetsky noted that 'the organization of the museum should not be carried out at the expense of stripping artistic decorations of churches'.²⁵ Among the main tasks of the museum, he highlighted the preservation of monuments of antiquity and familiarity with them to the public of the region.

By September 1922 'Prosvita' had the following things: 13 manuscripts, a collection of ancient printed matter, 3 paintings by Y. Bokshay, a baroque iconostasis, an old main gun, a trembita and milk devices in kolyba.²⁶ As of 1924, 57 manuscripts, 113 ancient printed books, over 400 photographs from the history of the province, 18 ceramic monuments, 38 church subjects, and iconostasis of the 18th century were collected. In the power of the Baroque, coins, 10 models of farms in Subcarpathian Rus', 8 households of shepherds, two sets of clothing from Hutsulshchyna and the outskirts of Khust, 155 species of minerals.²⁷ The rich collection of embroidery collected by lush men was successfully exhibited in 1924 in Prague at the exhibition 'Life and Art of Subcarpathian Rus'.²⁸

To find out the real value of the collection of 'Prosvita Society', a special commission was created. According to the results of her work in November 1926 a special certificate was sent to the school authority. In it, the museum collections of the 'Prosvita' Society were characterized as 'mostly of an ethnographic and ecclesiastical material of little value'.²⁹ Commissioner Y. Yankovych stated that these monuments were going accidentally, without a certain system, and a reminder of 'unsystematic confusion'.³⁰ In the conclusion it was noted that the objects of the collection were partially donated, partially purchased, they are disorderly packed in boxes. Thus, the museum materials of 'Prosvita' were recognized as an unsystematic mix.³¹

The commission report revealed a number of shortcomings in the work of the museum and library commission. In particular, the lack of a person who would have a professional education and organize the work of collecting museum materials in a proper manner. At the

²² ЗАЛОЗЕЦКИЙ, В. *Задачи консерваторского труда для охраны памятков мистецтва на Подкарпатской Руси*. Ужгород : Друкарня акційного товариства „УНІО”, 1922, с. 6.

²³ Ibid, с. 10.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ НОВАКОВСКИЙ, М. Народный домъ въ Ужгород. In: *Наука*, 1920, число 42, с. 1-2.

²⁷ КУЗЬМА, В.В. Тенденції та особливості розвитку музейної справи в Підкарпатській Русі (20-30-ті роки ХХ ст.). In: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2017, вип. 1 (36), с. 29.

²⁸ ПАНКУЛИЧ, В.В. Історія музейної справи на Закарпатті. In: *Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія»*, 2009, вип. 22, с. 160.

²⁹ СКРИПНИК, Г.А., ref. 8, с. 181.

³⁰ СТЯПКО, І.О., ref. 18, с. 227.

³¹ КЕРЕЦМАН, Н., КЕРЕЦМАН, В. Красназначчя діяльність «Просвіти» на Закарпатті. In: *Науковий збірник Товариства «Просвіта» в Ужгороді*, 1996, річник I (XV), с. 54-55.

same time, according to historian I. Strypka, the value of the exhibits collected by the `Prosvita` was deliberately underestimated so that `Prosvita` did not receive financial assistance from the government and could not implement its project to create the National Museum.³² In the end, the negative conclusions of the commission caused the cessation of any assistance from the state museum and library commission.

A major problem for the museum-library committee of the `Prosvita` Society was the lack of premises for the museum. Repeatedly the leadership turned to the Czechoslovak³³ government for help, but the premises were never received. Therefore, it was decided to place the `Prosvita` collection on the second floor of the People's House - a cultural and enlightenment center of the Ukrainian community of Subcarpathian Rus'. The construction of the People's House was carried out on the donations of individuals, organizations and institutions. It is significant that 100 thousand CZK for its construction was presented by the President of the Czechoslovak Republic T.G.Masaryk.³⁴

On October 7, 1928, the solemn opening of the People's House took place. Almost the whole second floor (frontal high hall 17 x 8.5 m, as well as two lateral smaller rooms) was allocated to the museum. It was composed of the following departments: ethnographic (clothing, model, embroidery, material culture); church (icons, carvings, clothes, sacrarium); archeological excavation (bronze excavation); numismatic (collection of coins); ceramic (ceramics old and new); photos of wooden architecture; manuscripts (parchments and papers from the sixteenth century); natural (minerals of Subcarpathian Rus', collected by professor Rudnytsky).

In general, the `Prosvita` collection comprised over 2,000 exhibits: manuscripts collections, archival materials, photographs, embroidery, iconography, carvings, models of houses and churches, ceramics, folk clothes, shepherd's accessories, archaeological objects, numismatic collection, gallery of modern paintings and a collection of minerals.³⁵ However, these and other exhibits were placed in a spacious hall on the second floor of the People's House only temporarily.³⁶

In spite of all the efforts of the `Prosvita` Society, it was not possible to open a museum for the entire Subcarpathian Rus', accessible to the general public. Therefore, the question of the creation of such a museum again becomes relevant in the early 1930's. Already on June 28, 1930, the `Rus' National Museum` was founded on the initiative of the Museum and Library Commission of `Prosvita`. His creation was an attempt by the `Prosvita` to preserve the existing exhibits and still create a National Museum. They hoped that the new museum association would no longer be the property of the `Prosvita` Society, and would therefore unite those who are not indifferent to the fate of the museum, and would hope for help from the state. The good intentions of the `Prosvita` witnessed the fact that they decided to transfer all their collections to a new society.³⁷ His presidium consisted of the head Vasyl Gadzega, the deputy head Margarita Brashchayko, the secretary Ivan Pankevych.

³² СТЯПКО, І.О., ref. 18, с. 227.

³³ Протокол XXIII Засідання Головного Вибірочного Комітету 20 квітня 1921. Ін: *Науковий збірник товариства «Прогрес» в Ужгороді*, 2003, річник V – VII (XIX – XXI), с. 124.

³⁴ КУЗЬМА, В.В., ref. 27, с. 29.

³⁵ ПАНЬКЕВИЧ, І. Єще о нашом національном музею. Ін: *Подкарпатська Русь*, 1928, р. V, ч. 6, с. 129-130.

³⁶ МАЛИШ, А. Musejníctví na Podkarpatské Rusi. Ін: *Podkarpatská Rus*. Bratislava : Klub přátel Podkarpatské Rusi, 1936, s. 33.

³⁷ Гадзєга В. Вступайте в члены «Руського Національного Музею». Ін: *Подкарпатська Русь*, 1930, р. VII, ч. 7-8, с. 175.

The statute of the newly formed society was approved by the Ministry of Internal Affairs, on June 17, 1931, under the number 40 323 / 1931-2, but formally presented this approval only in February 1935. Therefore, from June 1930 to February 1935 the Society 'Rus' National Museum', as much as possible, collected material, but did not carry out active work. But even under such conditions, the community managed to replenish the collection of the museum with more than 100 valuable items. Among them were manuscripts, ethnographic materials, old books, valuable golden Scythian decorations found in Bushtyno on the eve of the First World War, ceramics from Khust, mimicry on the glass with Trebushany and ancient icons.³⁸

A new step in the development of the museum business in Subcarpathian Rus' was the creation on February 22, 1929, on the basis of Uzhhorod Aquarium Union of the 'Regional Museum Community'. As noted in the circular of the Presidium of the Regional Directorate of Subcarpathian Rus', the company was founded with the aim of creating a regional museum. His most important task, besides the creation of a regional museum, was to combine the collections of ethnographic and natural monuments existing in the region, as well as pieces of art.³⁹ For the location of the collections, several rooms of the former zhupanat were allocated to the company.

The opening of the regional museum in Uzhhorod was the reason for the discontent of the museum workers from Mukachevo. On this occasion, the Uzhhorod weekly newspaper 'Rus'skaya Zemlya' wrote the following: *«Very often Uzhhorod and Mukachevo argue with each other. Uzhhorod became the main city, winning a dispute, but misunderstandings are occurring more and more often. Already reported about the organization and construction of the County Museum in Mukachevo. But because of the habit, people wanted to argue further and they began to demand that the museum was not in Mukachevo, but in Uzhhorod. The 'Bulletin of the Czechoslovak Agricultural Museum' reports the following: 'Our association for the foundation of a museum in Subcarpathian Rus' faced this work with the old Legotsky Museum Society in Mukachevo. The number of competency disputes has thus increased. As experience shows, here and there the decision will not be in favor of the case itself, because no city will transfer to other things from its museum'. It's our life as it is: disputes instead of work. The two are arguing, and the third is accused of their failures'.*⁴⁰

In 1932, Mukachevo and Uzhhorod Museum societies were united into the 'Subcarpathian Regional Museum Society'.⁴¹ In 1933, in temporary use, the company transferred the dry and bright rooms of the district court, which was located in the structure of the zhupanat.⁴² Since then, the Uzhhorod County Museum has started to function as the central museum of the region with a branch in Mukachevo (T. Legotsky Museum). The museum was officially opened on October 28, 1934. The first honorable visitor to him was the Deputy Minister of Foreign Affairs of Czechoslovakia K. Krofta.⁴³ As the historian V.Pankulych correctly notes, the activity of the County Museum in Uzhhorod added new bright pages to the history of the memorial area of the region.⁴⁴ Although it remained in the shadow of the museum of T. Legotsky, it

³⁸ Нова культурна інституція «Руський Національний музей» в Ужгороді. Ін: *Українське слово*, 1935, 28 березня (III), рік видання IV, ч.12 (105), с. 2.

³⁹ ПАЛИНЧАК, В.В., ref. 10, с. 22.

⁴⁰ ФІЛІПОВ, О. *Історія Мукачевево чехословацької доби. Збірник документальних нарисів*. Ужгород : Ліра, 2012, с. 56.

⁴¹ КАЧІЙ, Ю., ref. 2, с. 13.

⁴² ТИВОДАР, М.П., ref. 12, с. 149.

⁴³ ПАНКУЛИЧ, В.В., ref. 5, с. 43.

⁴⁴ Ibid.

played a significant role in the dissemination of museum practices, propaganda among the wider population.

The main activity of Uzhhorod County Museum remained ethnographic. That is why, as noted by researcher V. Kuzma, in profile orientation he was defined as an ethnographic.⁴⁵ The following departments were opened in the museum: ethnography and village culture; ethnographic relations; nature (paleontology, geology, geography, mineralogy, botany, zoology); use of natural resources (agriculture, industry, trade); schooling; Art Gallery; Uzhhorod City Department; additional scientific collections.⁴⁶

Uzhhorod City Department of the museum exhibited the works of the handicrafts, in particular, the products of Uzhhorod ceramics (vases, pots, painted plates), which were original and were a true work of folk art. At the same time, an earthen furnace was exhibited in which ceramic products were baked. The exposition of the Uzhhorod History Department transmitted photos and drawings not only of city's past, but also showed the construction of new neighborhoods, new public buildings and the settlement.⁴⁷

In 1934, the Ethnographic Society of Subcarpathian Rus' was founded in Mukachevo. Among its founders were: the branch of the 'Prosvita' Society in Mukachevo, and the Teachers' Community, Y. Okhrymovych, Y. Komarynskyi, A. Voloshyn, the Klympush brothers. For its purpose, the society has put training, conducting research and education in the Mukachevo Regional Ethnographic Museum.⁴⁸ For some time the company was headed by A. Voloshyn.⁴⁹

Members of the Ethnographic Society believed that the creation of separate exhibition departments should be preceded by deep ethnographic studios and the collection of monuments in their subject matter or drawings. In other words, they planned to put the organization of the museum on a truly scientific basis. The society focused on the study of material culture. The plans were to publish an ethnographic card of the national clothes of Subcarpathian Rus'. To this end, a special instruction was developed 'A questionnaire for the compilation of descriptions of national clothing of Subcarpathian Rus''. It provided for the identification of clothing-related socio-economic aspects of life of the population.⁵⁰ Also, the company prepared special programs-questionnaires for a general description of the village, to collect materials about the construction of huts in Subcarpathian Rus', to study folk spiritual culture, folk art.

Active public support for the idea of creating a Ukrainian museum allowed the collection of the necessary means to build its collection.⁵¹ Already in the first years of functioning of the Mukachevo cell, it collected more than 2,000 monuments, several tens of thousands of records of folk songs, translations, etc. Many monuments came from private individuals. Among them, there were the Klympush brothers from Yasinya, teachers I. Kelemen and G. Bodnar, etc.⁵² Also, the community was prepared to publish more than 50 printed worksheets of ethnographic materials.

⁴⁵ КУЗЬМА, В.В., ref. 3, с. 166.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ СКРИПНИК, Г.А., ref. 8, с. 183.

⁴⁹ СТЯПКО, І.О., ref. 18, с. 230.

⁵⁰ СКРИПНИК, Г.А., ref. 8, с. 184.

⁵¹ *Вісті Етнографічного товариства Підкарпатської Русі*, ч. 6-7. Мукачів, 1937, с. 1.

⁵² СКРИПНИК, Г.А., ref. 8, с. 191.

June 20, 1937 the grand opening of the Ethnographic Museum took place. Initially, the museum materials were stored in the premises of the Mukachevo 'Trade Academy', and later it was allocated two rooms in the premises of the craft school. According to the contemporaries, the opening of the museum, became a notable event in the life of Subcarpathian Rus'. According to local press, in only four days the museum was visited by 3000 visitors.⁵³ At the end of the 1930's, attempts were made to transfer the museum exhibits of the 'Prosvita' to the Ethnographic Society of Subcarpathian Rus', about which correspondences were conducted between these societies. However, this initiative has not been implemented.⁵⁴

On September 1, 1937, another museum - diocesan - was opened in Uzhhorod. It was to carry out a religious-educational and artistic-cultural mission. The idea of the opening of this museum belonged to Bishop Alexander Stoika. 7 rooms in the episcopal residence, which were also connected with a rich bishopric library were allocated for the museum. Exhibits of the museum, among which there were many written monuments, related to the history of Subcarpathian Rus' and diocese.⁵⁵

Considering the history of the museum affairs in Subcarpathian Rus', it is impossible to ignore the origin of the first rural and district ethnographic museums in the early 1930s. Their importance was that they fixed the national identity of the Subcarpathian Rus' population. One of such museums was the Rakhiv ethnographic museum, founded by the educational authorities on the funds allocated to extracurricular educational activities.⁵⁶

The decline of the First Czechoslovak Republic and the occupation of Subcarpathian Rus' by the Horthy Hungary negatively affected the state of the museum affairs in the province. The collection of Uzhhorod Museum in November 1938 was evacuated to the village of Kamyanytsia. At the end of March 1939, it was returned to Uzhhorod, but as a result of these transportations, many exhibits were lost. In Mukachevo and Uzhhorod formally, historic and ethnographic museums continued to function. They worked in difficult conditions and on a voluntary basis, at the expense of donations. From the state the museum from time to time received small financial assistance.⁵⁷

Thus, at the time of the first Czechoslovak Republic in the Carpathian Rus', the processes of the formation and development of memorial and museum affairs intensified. The study and preservation of the historical and cultural heritage were carried out mainly by scientists and representatives of cultural and public associations (primarily the 'Prosvita' Society). At the same time, the role of the state in collecting and exhibiting monuments of nature, material and spiritual culture of the region is growing. It may be stated that the museum affairs in Subcarpathian Rus' in the 1920s-1930s ceases to be exclusively enthusiastic and goes to the state level. This resulted in the opening of the museums and an active memorabilia work.

⁵³ Діло, 9. 07. 1937.

⁵⁴ СТЯГІКО, І.О., ref. 18, с. 231.

⁵⁵ ЛІТЕРАТІ, Т. *Втрачений Ужгород: музеї та цінності, які втратило місто*. URL: <http://karpatnews.in.ua/news/130464-vtrachenyi-uzhhorod-muzei-ta-tsinnosti-yaki-vtratylo-misto.htm> [cit. 2018-04-27].

⁵⁶ СКРИПНИК, Г.А., ref. 8, с. 192.

⁵⁷ КУЗЬМА, В.В., ref. 27, с. 30.

References

- MALICH, A. (1936). Musejnictvi na Podkarpatské Rusi. In: *Podkarpatská Rus*. Bratislava : Klub přátel Podkarpatské Rusi, s. 32-34.
- GADZHETA, V. (1930). Vstupajte v chleny «Rus'koho Natsional'noho Muzeyu». In: *Podkarpatska Rus'*, r. VII, No. 7-8, pp. 177-176.
- ZALOZETSKIY, V. (1922). *Zadachi konservatorskoy pratsy dlia okhorony pamiatok mystetstva na Podkarpatskoy Rusi*. Uzhhorod : Drukarnia aktsiinoho tovarystva „UNIO“, 14 p.
- KACHIIY, Yu. (1995). Z Istorii muzeynoii spravy na Zakarpatti. In: *Naukovyi zbirnyk Zakarpats'koho krayeznavchobo muzeyu*, vyp. I, pp. 10-11.
- KERETSMAN, N., KERETSMAN, V. (1996). Kraveznavcha diyalnist' «Prosvity» na Zakarpatti. In: *Naukovyi zbirnyk Tovarystva «Prosvita» v Uzhborodi*, richnyk I (XV), pp. 52-57.
- KOBAL', Y. (1998). Z istorii pamiatkookhoronnoii spravy na Zakarpatti u 20-30-ti roky XX stolittia (diyalnist' Yosypa Yankovycha). In: *Naukovyi zbirnyk Zakarpats'koho krayeznavchobo muzeyu*, vyp. III, pp. 34-36.
- KUZ'MA, V.V. (2011). Rozvytok muzeynoii spravy na Pidkarpats'kiy Rusi (20-30-ti roky XX st.). In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, 2011, vyp. 27, pp. 163-168.
- KUZ'MA, V.V. (2017). Tendentsii ta osoblyvosti rozvytku muzeynoii spravy v Pidkarpats'kiy Rusi (20-30-ti roky XX st.). In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, vyp. 1 (36), pp. 28-32.
- LITERATI, T. *Vtracheniy Uzhborod: muzeii ta tsinnosti, yaki vtratylo misto*. URL: <http://karpatnews.in.ua/news/130464-vtracheniy-uzhborod-muzei-ta-tsinnosti-yaki-vtratylo-misto.htm> [cit. 2018-04-27].
- LICHTEY, I. (1995). Muzey tovarystva «Prosvita». In: *Kalendar «Prosvity» na 1995 rik*, 1995, pp. 66-67.
- Nova kul'turna instytutsiya «Rus'kyi Natsional'nyi muzey» v Uzhhorodi. In: *Ukrains'ke slovo*, 1935, 28 bereznia (III), rik vydannia IV, ch.12 (105), p. 2.
- NOVAKOVSKIY, M. (1920). Narodnyi dom v Uzhhorod. In: *Nauka*, No. 42, pp. 1-2.
- P. (1928). Eshche o nashom natsional'nom muzeyu. In: *Podkarpatska Rus'*, rochnik V, No. 6. Uzhhorod: Yuniy, pp. 129-130.
- PALYNCHAK, V.V. (2014). Etapy rozvytku muzeynoii spravy na Zakarpatti u pershiy polovyni XX stolittia. In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, vyp. 1 (32), pp. 18-25.
- PANKULYCH, V.V. (2009). Istoriya muzeynoii spravy na Zakarpatti. In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, 2009, vyp. 22, pp. 159-161.
- PANKULYCH, V.V. (2011). Tyvodar Lehots'kyi - zakarpats'kyi istoryk, etnohraf i apkheoloh. In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, vyp. 27, pp. 293-302.
- PANKULYCH, V.V. (2014). Rozvytok muzeynystva Uzhhoroda v 1920-1940-kh rokakh. In: *Naukovyi visnyk Uzhborods'koho universytetu, seriya «Istoriya»*, vyp. 1 (32), pp. 40-50.
- PAN'KEYVYCH, I. (1928). Eshche o nashom natsional'nom muzeyu. In: *Podkarpatska Rus'*, r. V, No. 6, pp. 129-130.

- Protokol XXIII Zasadannia Holovnoho Vydilu dnia 20 kvitnia 1921. In: *Naukovyi zbirnyk Tovarystva «Prosvita» v Uzhhorodi*, 2003, richnyk V–VII (XIX – XXI), pp. 123-125.
- Protokol iz zasadannia holovnoho Vydila tov. „Prosvita” dnia 8.VI.1920. In: *Naukovyi zbirnyk Tovarystva «Prosvita» v Uzhhorodi*. Richnyk V–VII (XIX – XXI) / [Pid red. P. Fedaky]. – Uzhhorod : „Dva kol’ory”, 2003, pp. 79-81.
- SKRYPNYK, H.A. (1989). *Etnografichni muzeii Ukrainy. Stanovlennia i rozvytok* / AN URSS. Instytut mystetstvoznavstva, fol’kl’oru ta etnografii im. M.T. Ryl’s’koho. Kyev: Naukova dumka, 304 p.
- STRIAPKO, I.O. (2012). *Tovarystvo «Prosvita» v bromads’ko-politychnomu ta kul’turnomu zhytti Zakarpattia (1920 – 1939)*. Uzhhorod: Informatsiyno-vydavnychiy tsentr ZIPPO, 328 p.
- TYVODAR, M.P. (1993). Uzhhorod mizh dvoma svitovymi viynamy. In: *Istoriya Uzhhoroda*. Rozdil IV. Uzhhorod, pp. 102-159.
- FILIPOV, O. (2012). Istorii Mukacheva chekhoslovats’koiu doby. *Zbirnyk dokumental’nykh narysiv*. Uzhhorod: Lipa, 136 p.
- Visti Etnografichnoho tovarystva Pidkarpats’koyi Rusi*, No. 6-7. Mukachiv, 1937, p. 1.

Historická záhrada na Mýtnej ulici v Bratislave

Robert G. Maretta – Andrej Vrtel

Mgr. Robert Gregor Maretta
Archive of the Slovak National Museum in Bratislava
Žižkova 18
810 06 Bratislava
Slovakia
e-mail: robert.maretta@snm.sk

Mgr. Andrej Vrtel, PhD.
Comenius University in Bratislava
Faculty of Arts
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovakia
e-mail: andrej.vrtel@uniba.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:111-121

The Historic Garden in Mýtna Street in Bratislava

The study addresses the creation and early development of the ornamental garden in Mýtna St. in Bratislava. The site was originally a smaller garden on the outskirts of the Blumentál suburb at the time, located in the vicinity of a road running to Rača. The first stage of the garden documented in a drawing shows the main axis intersecting the centre of the courtyard and a simple symmetric composition of three fields of vegetation lined by tree alleys. Based on an analysis and comparison of written sources and plans, we assume the founding of the garden in the second half of the 1770s.

A re-evaluation of the name Esterházy Garden is based on reliable information in historical sources designating the archbishop's administrator Štefan Ormosdy as the owner. Based on the entry in the book of property transfers, Ormosdy acquired the parcels located near the Archbishop's Summer Palace in 1774 when the town's St. Ladislaus Hospital sold its vineyards, meadows, fields and mills at auction.

Key words: historical garden, Štefan Ormosdy, Blumentál suburb, Prešporok/Bratislava, 18th century

V doterajšej spisbe o historických plochách zelene sa záhrada na Mýtnej ulici uvádzala len okrajovo a údaje o jej genéze boli v dôsledku nedostatočného archívneho výskumu často nepresné. Podľa mienky D. Janotu a A. Bagina išlo pôvodne o rozsiahly viacúčelový priestor s francúzskym parkom, ovocným sadom, zeleninovou záhradou a vinohradom, patriaci Esterházyovcom.¹ Spomínaní autori okrem iného zastávali názor, že už v 18. storočí bola táto tzv. Esterházyho záhrada sčasti rozparcelovaná. Z. Rešovská a Z. Klučárová, ktoré v podrobnom súpise historickej zelene Bratislavy zhromaždili veľké množstvo dokumentačného materiálu,² k novým poznatkom o okolnostiach založenia záhrady nedospeli. Z ďalších historikov treba spomenúť Š. Holčíka, ktorý zase nepripúšťal možnosť existencie parku, ale iba úžitkovej záhrady, pravdepodobne ovocnej.³

¹ JANOTA, Dušan - BAGIN, Anton. *Historická zeleň Bratislavy. Sady, záhrady a parky. Učebné texty pre vlastivedných sprievodcov*. Bratislava : Obzor, 1977, s. 83.

² REŠOVSKÁ, Zdenka - KLUČÁROVÁ, Zuzana. *Revízia a evidencia historických parkov a záhrad na území mesta Bratislavy*. Bratislava : ZARES; Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, 1989, dokument č. 55, rkp., Mestský ústav ochrany pamiatok v Bratislave, oddelenie dokumentácie.

³ HOLČÍK, Štefan. Esterházyovcov pripomína viac stavieb. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 23, s. 7.

S ohľadom na súčasný stav bádania sme sa pri opise a posudzovaní vývoja záhradného celku zamerali najmä na časový rámec druhej polovice 18. storočia. Zisťovanie počiatkov okrasnej záhrady využíva vzájomnú väzbu písomných prameňov a mapových dokumentov. Osobitne cenné sú zápisy zachované v Knihe majetkových prevodov (*Besitzübertragungen*, r. 1774), ďalšie orientačné informácie obsahuje topografia Prešporka od J. M. Korabinského (r. 1781). Pokiaľ ide o kartografické diela, najväčšiu výpovednú hodnotu k vývinu predmetnej parcely poskytujú plány mesta (r. 1780), ako aj situačný nákras vyústenia Valónskej ulice (r. 1777).⁴

Otázniky nad pomenovaním

Po oboznámení sa s dostupnou literatúrou je zrejmé, že zaužívaný názov je nesprávny a vznikol nedopatrením pri preklade z maďarského jazyka, keď D. Janota a A. Bagin vztiahli zmienku o Esterházyho záhrade v blízkosti Krajinskej všeobecnej nemocnice v Blumentáli (*herczeg Eszterházy kertje*)⁵ na parčík pri stavenisku Slovenského rozhlasu.⁶

Krajinskú všeobecnú nemocnicu (*Uhorská kráľovská štátna nemocnica; Magy. kir. állami korbász, Staatskrankenhaus*) na Mickiewiczovej ulici postavili v r. 1857 – 1860 a v čase odovzdania do užívania r. 1864 bola jednou z najväčších nemocníc v Uhorsku.⁷

Esterházyovská záhrada sa nachádzala, ako to dokazujú historické správy i širšie poznatky o stavebnom vývoji predmestí, na mieste dnešného obytného bloku Avion.⁸ J. M. Korabinský opísal jej polohu nasledovne: „*Die Untere Landstrasse hat vom Haltergäßl an rechts: Graf Emerich Esterházy s. e. Garten.*“⁹ Priamo na vedľajšom pozemku stál za Korabinského čias Herbersteinov majer.¹⁰

Rodina Esterházyovcov vlastnila po r. 1781 v Blumentáli aj letný palác s veľkou francúzskou záhradou grófa Johanna Goberta d'Aspremont-Lynden. Niekdajší Aspremontov palác potom r. 1850 prešiel do rúk Jankovitsa a od r. 1862 bol jeho majiteľom obchodník Karol Schiffbeck.¹¹

⁴ Základný prehľad kartografických pamiatok pozri v prácach: HORVÁTH, Vladimír. Bratislavská pamiatková rezervácia v nákrasoch kartografov. In: *Historické mapy : zborník z vedeckej konferencie 24. – 25. apríla 1997, Bratislava*. Ed. Mária Kováčová. Bratislava : Kartografická spoločnosť SR; Slovenský národný archív, 1997, s. 131-136. KARTOUS, Peter. Bratislavské mestské mapy a plány. In: *Bratislava, ročenka*, zv. 7, 1971, 183-215. PRIKRYL, Ľubomír Viliam. Vývoj plánov mesta Bratislavy. In: *Veda a technika v dejinách Slovenska 2*. Bratislava : Slovenská spoločnosť pre dejiny vied a techniky pri SAV, 1985, s. 122-141.

⁵ SZEKCSŐ, Tamás. Sz. kir. Pozsony városának és környékének helyrajzi és statistikai ismertetése. In: *Pozsony és környéke. Egy földtani térképpel és több ábrával*. Pozsony : Wigand Károly Frigyes, 1865, s. 103.

⁶ JANOTA - BAGIN, ref. 1, s. 83.

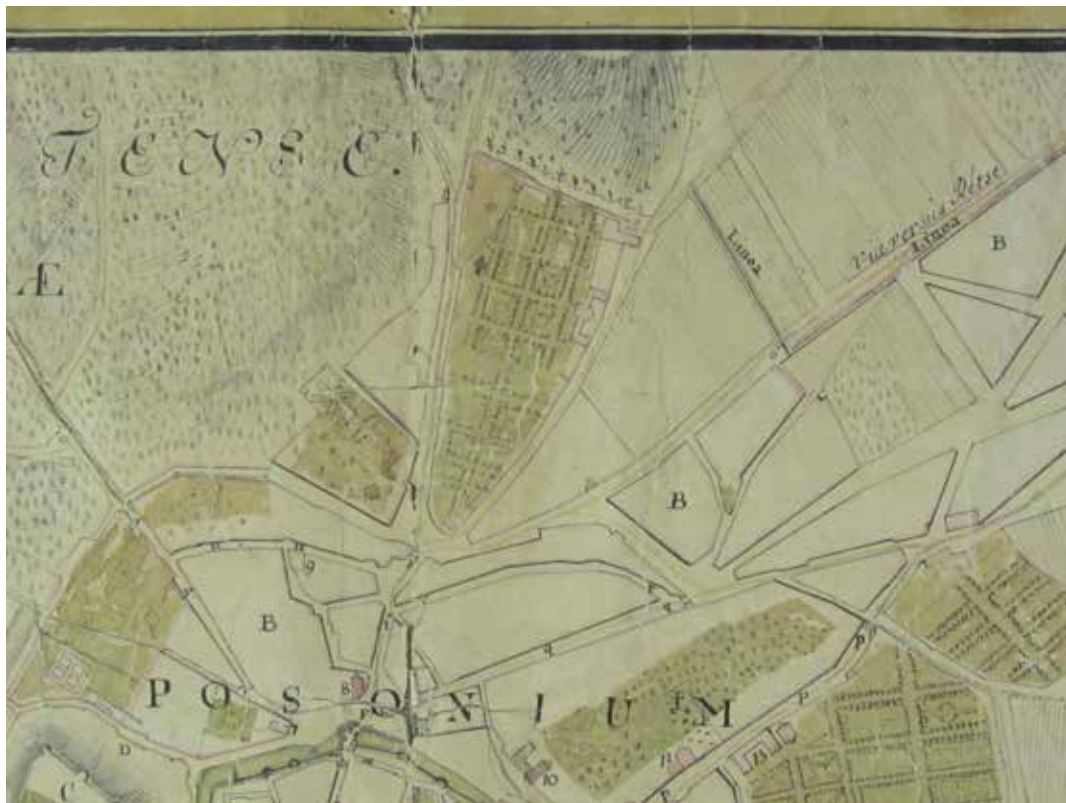
⁷ ORTVAY, Tivadar. *Pozsony város utcái és terei. A város története utca- és térnevekben*. Pozsony : Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905, s. 48-49 (reprint Budapest : Püski Kiadó, 1991). V slovenskom preklade: ORTVAY, Tivadar. *Ulice a námestia Bratislavy. Ferdinandovo Mesto*. Bratislava : Marenčin PT, 2004, s. 72-74. ORTVAY, Tivadar. *Ulice a námestia Bratislavy. Nové Mesto*. Bratislava : Marenčin PT, 2007, s. 39-40. CMOREJ, Július - GAŽO, Mikuláš. *Pressburg/Pozsony/Bratislava 1883 – 1919*. Bratislava : Práca, 1991, s. 139, obr. 119.

⁸ STEINHÜBEL, Gejza. *Slovenské parky a záhrady*. Martin : Osveta, 1990, s. 17.

⁹ KORABINSKY, Johann Mathias. *Beschreibung der königl. ungarischen Haupt-, Frey- und Krönungsstadt Preßburg. Erster Theil*. Preßburg, 1781, s. 99.

¹⁰ ORTVAY, Nové Mesto, ref. 7, s. 40, 42. Pozri tiež: HOLČÍK, Štefan. Parčík pred Avionom bol malou botanicou záhradou v centre. In: *Bratislavské noviny*, 2013, roč. XVI, č. 12, s. 15.

¹¹ CSÁKÓŠ, Josef Hans. *Pressburger Gärtner*. Bratislava: Carl Angermayer, 1929, s. 22. HOLČÍK, Štefan. Historické budovy menili svoje názvy. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 25, s. 11. HOLČÍK, Štefan - RUSINA, Ivan. *Umenie Bratislavy. Obrazový sprievodca pamiatkami mesta*. Bratislava : Tatran, 1987, s. 365. REHÁČKOVÁ, Tamara. *Historické záhrady a parky Bratislavy*. Bratislava : Trio, 2012, s. 63. TOMAŠKO, Ivan. *Historické parky a okrasné záhrady na Slovensku. História, lokalizácia, valorizácia, architektúra a spôsoby obnovy*. Bratislava : Veda, 2004, s. 47-48.



Obr. 1: Časť vonkajšieho predmestia Prešporoka na pláne A. E. Fritscha z r. 1753

Ostáva ešte pristaviť sa pri obsahovom výklade odborných termínov záhrada a park. V 18. storočí sa za záhradu považoval upravený priestor s výsadbou, vytvorený v bezprostrednej blízkosti budovy a zreteľne oddelený od okolia ohradou. Naproti tomu označeniu park zodpovedalo priestranstvo navodzujúce dojem neohraničenosti, s väčšou rozlohou a v určitom odstupe od stavby (kaštieľ, vila a pod.).¹² V 19. storočí oba tieto termíny stratili svoj úzko vyhranení význam.¹³

Dom Štefana Ormosdyho, záhrada a orná pôda

Situáciu na obvode zástavby mesta v polovici 18. storočia približuje plán mestského inžiniera A. E. Fritscha *Specialis mappa geographica territorii Posoniensis* z r. 1753.¹⁴ Na pláne zreteľne vidno výpadovú cestu *Via versus Rétse* (Mýtne ul.), ktorá vedie od Suchomýtnej brány smerom na *Cruca alba* (Biely kríž).¹⁵ Vzdialenejším úsekom cesty prechádza *Línea* (colná hranica mesta).¹⁶ Priestor budúcej záhrady leží už mimo tejto mýtnej čiar, kde podľa mapových značiek boli poľa,

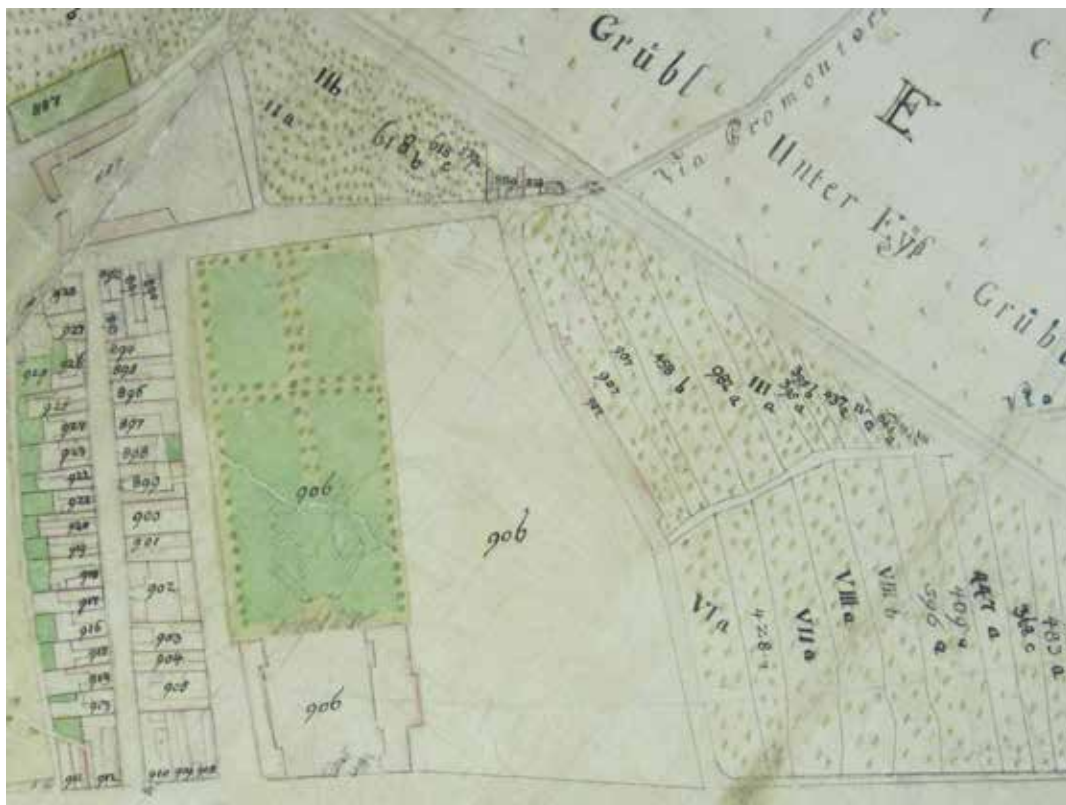
¹² HAJÓS, Géza. *Historische Gärten in Österreich: vergessene Gesamtkunstwerke*. Wien : Böhlau, 1993, s. 1. HLAVAC, Christian - GÖTTICHE, Astrid - BERGER, Eva (Hrsg.). *Historische Gärten und Parks in Österreich*. Wien : Böhlau, 2012, s. 12.

¹³ O terminologických otázkach podrobne: LENHART, Jozef. Fenomén parkov a záhrad – história verus súčasnosť. In: *Historická zeleň, parky a záhrady v Bratislavskej župe*. Bratislava : Bratislavský samosprávny kraj, 2016, s. 19-20.

¹⁴ Archív mesta Bratislavy (AMB), fond (f) Zbierka máp a plánov, inv. č. 1019 (101).

¹⁵ HORVÁTH, Vladimír. *Bratislavský topografický lexikon*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 58.

¹⁶ Pozri: STIEBEROVÁ, Mária. Bratislavské predmestia v období feudalizmu. In: *Vlastivedný časopis*, 1985, roč. XXXIV, č. 1, s. 21.



Obr. 2: Dom, záhrada a orná pôda Š. Ormosdybo na výreze plánu mesta z r. 1780

oráčiny a vinohrady (obr. 1). Fritsch podrobne zakreslil niektoré významnejšie budovy, napr. trojkridlový pôdorys letného arcibiskupského paláca a rozsiahlu záhradu, vo všeobecnosti sa však uspokojil s načrtnutím obrysov celých uličných blokov. Samostatne je vyznačené predmestie *Blumenthal ad L. R. Civitatem pert.* rozkladajúce sa za popraviskom (*Patibulum*, neďaleko terajšej ulice Pri starej prachárni).

Parceláciu a pôdorysné členenie zástavby vo vonkajšom predmestí prvýkrát zobrazuje až plán Prešporuku s blízkym okolím od neznámeho autora vyhotovený r. 1780.¹⁷ Zakreslený stav na samom okraji predmestia Blumentál zachytáva podobu parcely č. 906 s dvojicou budov orientovaných pozdĺžne do ulice, vstupným dvorom a pravidelne upravenou okrasnou záhradou. Pozemok sa rozprestiera v susedstve cesty smerujúcej na Račianske mýto. Z údajov grafického podkladu sa dá vyčítať všeobecná charakteristika záhradného celku. Záhrada sa vyznačuje hlavnou osou smerujúcou na stred nádvorja a jednoduchým symetrickým usporiadaním troch polí zelene. Nedokončené stromoradie pri bočnom chodníku na severovýchodnej strane areálu by mohlo poukazovať na iba nedávnu výsadbu. Obzvlášť zreteľné je odsadenie ohradného múru od obvodovej steny budovy. Ceruzou je naskicované ďalšie ohradenie s vloženou kovanou mrežou oddeľujúce záhradu od nádvorja. K parku prilieha voľná plocha, siahajúca až po priebeh dnešnej Povrazníckej ulice (obr. 2). Pozemky a stavby nachádzajúce sa v tesnej blízkosti pod č. 887 predstavujú majer pri letnom arcibiskupskom paláci.¹⁸ Vonkajšia línia mesta

¹⁷ AMB, f. Zbierka máp a plánov, inv. č. 1023 (91).

¹⁸ OBUCHOVÁ, Viera. Topografia Blumentálu v zrkadle archívnych prameňov. In: *Pamiatky a múzeá*, 1999, roč. 48, č. 1, s. 25. OBUCHOVÁ, Viera. *Príbehy z dejín Bratislavy*. Bratislava : Marenčin PT, 2013, s. 208.

je už ustálená v úrovni Šancovej ulice a na križovatke so Žilinskou je postavený most cez priekopu.



Obr. 3: Zákres Ormosdyho záhrady v pláne z r. 1780

Plán s názvom *Delineatio geometrica liberae Regiaeque Civitatis Posoniensis*¹⁹ z r. 1780 je v zobrazení rozsahu a dispozície záhrady úplne totožný s predchádzajúcim nákresom (obr. 3). Nevýhodou oboch plánov je, že neobsahujú menovité vlastnícke údaje.

Z topografického hľadiska je mimoriadne cenný čiastkový plán podrobnej mierky *Poszony a Récei és Vallon utca környéki részének helyszínrajza* datovaný r. 1777.²⁰ Tento farebný plán (obr. 4) detailne zachytáva rázcestie ulíc Mýtna (*Strasse gegen Ratzstorff*), Slovenská (*Waloner Gassen*) a Vazovova.²¹ Súčasťou kresby je i Pálffyovský majer (*Graf. Job. Pálffischer Mayrhoff*)²² a nárožná stavba Š. Ormosdyho (objekt pomenovaný priamo v pláne ako *Ormosdiss Gebäude*).

Dôležitý zdroj poznatkov o historickom miestopise a vlastníctve jednotlivých objektov prináša práca J. M. Korabinského *Opis kráľovského uhorského hlavného slobodného a korunovačného mesta Prešporku s nákresom mesta a jeho*

okolía. Korabinský sa pri výpočte parciel na predmestí zmieňuje o dome s dvoma nárožiami na Strednej a Dolnej Kopáčskej ulici, ktorého majiteľom bol Š. Ormosdy; k domu patrila i záhrada a orná pôda (*Herr Stephan Ormoschdy ein doppeltes Eck in die mittlere und untere Hauergasse nebst Garten und Acker*). Na priloženom pláne mesta (*Grundriss der königlichen freyen krönungs Stadt Pressburg nebst der umliegenden Gegend*) sú osobitne zakreslené len veľké palácové záhrady.²³

Ďalšie stavebné zásahy a stav záhradného celku (č. 202) názorne dokumentuje veľmi podrobne vypracovaný plán Franza Kofflera (*Grund-Riss der Königl. Freystadt Pressburg*) z r. 1787.²⁴ V porovnaní so zameraním z r. 1780 sa kompozícia záhrady zmenila len nepatrne, rozdelením plochy súvislou stredovou osou a dvoma priečnymi chodníkmi vzniklo šesť záhonov s nízkou zeleňou. Záhony v prednej časti záhrady sa vyznačujú vykrojenými vnútornými rohmi. Všetky cestičky lemujú aleje vysadených stromov. V tom čase už prišlo k rozparcelovaniu príľahlej pôdy pre novostavby domov a k vytýčeniu ulíc kolmých na výpadovú cestu. V okolí pribudol dôležitý orientačný bod v podobe nového farského kostola na Blumentáli, ktorý postavili v r.

¹⁹ AMB, f. Zberka máp a plánov, inv. č. 1024 (22).

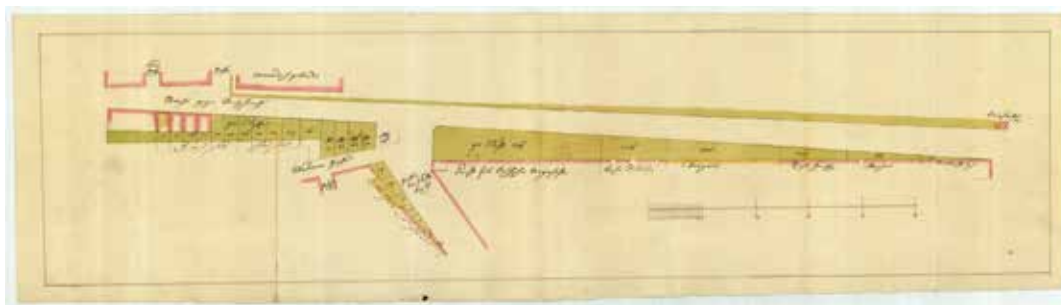
²⁰ Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL), Térképtár, f. S 12 Helytartótanácsi térképek, sign. Div. XIV. - No. 23.

²¹ Ulica sa spomína r. 1775 pod označením *Neubau*. HORVÁTH, Bratislavský topografický, ref. 15, s. 306.

²² K Pálffyho majeru na Blumentáli pozri: OBUCHOVÁ, Topografia, ref. 18, s. 24-24. OBUCHOVÁ, Príbehy, ref. 18, s. 208.

²³ KORABINSKY, Beschreibung, ref. 9, s. 89.

²⁴ Farebná kópia plánu v publikácii: *Bratislava/Pressburg. Hlavné mesto Slovenska/Hauptstadt der Slowakei*. Basel : Länderdienst A. G., 1943.



Obf. 4: Podrobný plán križovatky dnešných ulíc Mýtne, Vazovova a Slovanská z r. 1777

1783 – 1784.²⁵

Neyderov plán z r. 1820 poukazuje na značné zmeny a zreteľný nárast zástavby.²⁶ Zameranie však neobsahuje pôdorys a architektonicko-umelecké stvárnenie záhrady. Pri bližšom pohľade vidieť vedľa nárožnej budovy (č. 961) slepú uličku s názvom *Lerchenfeld*.²⁷

Zápis v knihe majetkových prevodov svedčí o tom, že v septembri 1774 kúpil Š. Ormosdy za líniu mesta pozemky (12 510 štvorcových siah), ktoré predtým patrili mestskému Špitálu sv. Ladislava (*hospitale Sancti Ladislai*).²⁸ Krátky text zreteľne odkazuje na polohu pri Letnom arcibiskupskom paláci a záhrade (*qui prope aedificium et hortum Archi-Episcopalem adjacet*). Meno Š. Ormosdyho potom vystupuje v súpisovej knihe z r. 1775 (*Hiesig Königllicher Frey Stadt Presburg Conscriptionsbuch. Innere Stadt samt alt und neuen Vor Städten wie auch Gassen Betreffend*) pri výpočte obyvateľov Vazovovej (*Herren-gassen*) a Kopáčskej ulice (*Hauer-gassen*) vo vonkajšom predmestí.²⁹

Vysvetlenie príčin a súvislostí tohto prevodu treba hľadať v celkovej zmene hospodárenia špitála, ktorý v r. 1769 – 1775 pristúpil k postupnému odpredaju svojich viníc, lúk, polí i mlynov. Ústav utŕžené peniaze uložil v mestskej pokladnici alebo zapožičal súkromníkom, z čoho mu prúdil úrok spolu 2 138 zlatých ročne. Druhý zdroj príjmu tvoril prenájom hostinca, domu v meste a blumentálskeho poľa (*ager xenodochialis*).³⁰ Okrem toho špitál často získaval peniaze testamentárnymi odkazmi bohatých mešťanov a šľachty.³¹

Zatiaľ chýba samostatná práca, ktorá by podrobnejšie mapovala pôvod, rodinné zázemie, vzdelanie, úradnícku kariéru a vývoj majetkových pomerov Š. Ormosdyho. Pokiaľ ide o základné životopisné údaje, z dobových dokumentov vyplýva, že pochádzal z Pešti – pokrstený bol 25. decembra 1741 vo farnosti Belváros. Prešporským mešťanom sa stal r. 1771 (*Stephanus*

²⁵ OBUCHOVÁ, Topografia, ref. 18, s. 21-22. OBUCHOVÁ, Príbehy, ref. 18, s. 196-200.

²⁶ Bratislava, mapa z roku 1820. Textová časť Hedviga Hudákova. Bratislava : Slovenská kartografia, 1989, 20 s., faksimile. 2. vydanie. Originál mapy: AMB, f. Zbierka máp a plánov, inv. č. 1027 (900).

²⁷ Porovn.: ORTVAY, Nové Mesto, ref. 7, s. 116.

²⁸ AMB, f. Magistrát mesta Bratislavy, Majetkové prevody (Besitzübertragungen) 1774 – 1778, inv. č. 11237, sign. 4m37, s. 23; Spisy, šk. 25 (sign. Lad. 18, fasc. 6, č. 1914).

²⁹ AMB, f. Magistrát mesta Bratislavy, Sčítanie obyvateľstva (Konskriptionsbuch) 1775, inv. č. 10510, sign. 3d141, s. 406-407.

³⁰ ŠPIESZ, Anton. Bratislava v 18. storočí. Bratislava : Tatran, 1987, s. 222. UHL, Karl. Ueber die frühern Schicksale und den jetzigen Bestand des Bürger-Spitals und der dazu gehörigen Kirche zum b. Ladislaus in Preßburg. Preßburg : Karl K. Snischek, 1830, s. 37-38.

³¹ Pozri tiež: BOKESOVÁ-UHEROVÁ, Mária. Zdravotníctvo na Slovensku v období feudalizmu. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1973, s. 55, 59-60, 153. DUDEKOVÁ, Gabriela. Dobrodínci, mecenáši, fundátori. Dary na podporu škôl a nemocníc. In: Historická revue, 1998, roč. IX, č. 2, s. 11. ŠPIESZ, Anton. Slobodné kráľovské mestá na Slovensku v rokoch 1680 – 1780. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1983, s. 215-217.

Ormosdy oeconomus).³² Písomné pramene umožňujú sledovať pomerne rýchly majetkový vzostup Š. Ormosdyho, ktorý za zásluhy v službách arcibiskupa Jozefa Baťána nadobudol rozsiahle pozemky a nehnuteľnosti v Podunajských Biskupiciach (*Pischdorf*).³³ Úrad provízora, hospodárskeho správcu arcibiskupských majetkov zastával od r. 1764. V r. 1782 získal od cisára Jozefa II. šľachtictvo, erb a majetok *Padej* v Torontálskej stolici (*Ormosdy de Padé*).³⁴

Predstavu o Ormosdyho majetkoch v Podunajských Biskupiciach si možno doplniť opisom G. E. von Rotensteina z r. 1783. Ten spomína letohrádok (*das adeliche von Ormosdische Lustgebäude*) so záhradou osadenou marhuľami a viničom tých najlepších odrôd, v ktorej sa nachádzala kruhová fontána a grotta.³⁵

Ďalší vývoj a majitelia záhrady

Na záver môžeme zopakovať, že pôvodný objekt predstavuje typ okrasnej záhrady na menšom pozdĺžnom pôdoryse. História záhrady siaha do sedemdesiatych rokov 18. storočia, ktoré v Prešporku predstavovali obdobie výraznej stavebnej činnosti meštianstva.³⁶ Pozemok sa dostal do majetku Š. Ormosdyho r. 1774, keď mestský špitál sv. Ladislava rozpredával svoje poľnosti na dražbe. Zástavba na dotknutej parcele je na podrobnom zákrese z r. 1777 menovite označená ako Ormosdyho vlastníctvo. Plán mesta z r. 1780 podáva výstižný obraz o záhradnom celku, ktorý svojou pôdorysnou osnovou zrejme nadväzoval na viedenské vzory.³⁷ Založenie záhrady dokresľuje spoločenské postavenie a úroveň životného štýlu zámožného mešťana, ktorý r. 1782 nadobudol armáles.

Veľmi málo je zatiaľ známe o ďalších osudoch záhrady. T. Ortway iba stručne poznamenal, že niekdajší dom Štefana Ormosdyho patril neskôr Koditzkému.³⁸ Podľa mestskej daňovej knihy z r. 1828 – 1829 bol majiteľom objektu č. 960 gróf J. Apponyi (*Graf Joseph Apony*).³⁹ Na pláne Prešporka z r. 1848 je pozemok označený ako Apponyiho majer (*Apponyischer Meierhof*).⁴⁰ Nehnuteľnosť prešla r. 1858 do vlastníctva vojenského eráru a slúžila ako pobočka nemocnice miestnej vojenskej stráže.⁴¹ V r. 1869 postavili na rohu Mýtnej a Škovránkovej ulice novú Cisársko-kráľovskú pechotnú kadetskú školu (obr. 5). Po rozpade Rakúsko-Uhorska sídlili v budove kadetky organizačné zložky četníctva, ako aj žandárska škola.⁴² Zásadný prelom vo vývine sledovaného priestoru znamenala výstavba Slovenského rozhlasu v r. 1970 – 1984 (obr.

³² AMB, f. Magistrát mesta Bratislavy, Zoznam novoprijatých mešťanov (*Neuer Burger Buch*) z r. 1768 - 1785, inv. č. 11716, sign. 2e5, s. 21; Poplatky za prijatie za mešťana (*Burger Tax*) z r. 1754 – 1791, inv. č. 11718, sign. 2e4, s. 164.

³³ PÜSPÖKI NAGY, Peter. *Podunajské Biskupice. Monografia starších dejín*. Bratislava : Dom osvetý, 1969, s. 153.

³⁴ MNL OL, f. Magyar Kancelláriai Levéltár, Libri Regi LII, s. 177, č. 4689.

³⁵ ROTENSTEIN, Gottfried Edler von. Beschreibung der Insel Schütt in Ungarn. 1783. In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten. Fünftebenter Band*. Berlin : Herausgeber u. a., 1784, s. 163. RAPAICS, Raymund. *Magyar kertek: A kertművészet Magyarországon*. Budapest : A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943, s. 114-115.

³⁶ ŠÁŠKY, Ladislav. Architektúra a výtvarné umenie v 18. storočí. In: *Dejiny Bratislavy*. Zost. Vladimír Horváth - Darina Lehotská - Ján Pleva. Bratislava : Obzor, 1978, s. 152-157.

³⁷ Porovn.: ŠÁŠKY, Ladislav. *Bratislavské rokokó*. Bratislava : Tatran, 1982, s. 32.

³⁸ ORTVAY, Nové Mesto, ref. 7, s. 94.

³⁹ AMB, f. Magistrát mesta Bratislavy, Vojnové dávky (Portionsbuch), inv. č. 11923, sign. 3d187.

⁴⁰ SZÖNYI, Andrej. *Tak rástla Bratislava. Vývin architektúry a stavebníctva v Bratislave*. 2. vydanie. Bratislava : Pallas, 1978, s. 33, 41.

⁴¹ ORTVAY, Nové Mesto, ref. 7, s. 116.

⁴² CMOREJ, Július. *Bratislava. Svedectvo historických pohľadníč*. Poprad : Region Poprad, 2004., s. 33, 225. HOLČÍK, Štefan. Cisársko-kráľovskí vojaci zaplnili mesto. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 30, s. 9. VYČISLÍK, Alojz. *Vojenské pamiatky Bratislavy*. Bratislava : Obzor; Mestská správa pamiatkovej starostlivosti v Bratislave, 1974, s. 74.

6, 7), po ktorej ostalo z pôvodne okrasnej meštianskej záhrady už iba torzo v podobe malého parčíka na Belopotockého ulici.



Obr. 5: Budova Cisársko-kráľovskej pechotnej kadetskej školy pred rokom 1900; MMB, f. Zbierka pohľadníc, P-04841

Obr. 6: Letecký pohľad na Žilinskú ulicu a Námestie slobody (vtedy Gottvaldovo námestie), v ľavom spodnom rohu priestor záhrady, 60. roky 20. storočia; MMB, f. Zbierka fotografií, Fo-02657



Obr. 7: Širšie okolie Námestia slobody, v pozadí starba rozhlasového strediska na Mýtnej ulici a pozostatok historickej záhrady, rok 1974; MMB, f. Zbierka fotografií, Fo-02664

* Štúdiá bola vypracovaná v rámci projektu VEGA č. 1/0827/16 „Počiatky formovania mestského priestoru v Bratislave.“

** Autori osobitne ďakujú PhDr. Zuzane Zvarovej a PhDr. Jurajovi Kodayovi za upozornenie na niektoré dokumenty. Pramenný materiál pre potreby predloženej štúdie bol sprístupnený vďaka ústretovosti zamestnancov Archívu mesta Bratislavy, Múzea mesta Bratislavy a Maďarského národného archívu.

Zoznam prameňov a literatúry (References)

Archívne pramene (Archival Sources)

- AMB, f. Magistrát mesta Bratislavy
- AMB, f. Zbierka máp a plánov
- MMB, f. Zbierka fotografií; f. Zbierka pohľadníc
- MNL OL, Térképtár, f. S 12 Helytartótanácsi térképek
- MNL OL, f. Magyar Kancelláriai Levéltár

Literatúra (Bibliography)

- BEL, Matthias. *Notitia Hungariae novae historico geographica. Partis primae, Cis-Danubianae, Tomus primus*. Viennae Austriae, 1735.
- BOKESOVÁ-UHEROVÁ, Mária. *Zdravotníctvo na Slovensku v období feudalizmu*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1973, 349 s.
- Bratislava, mapa z roku 1820/Neyderov plán Bratislavy z roku 1820*. Textová časť Hedviga Hudáková. 2. vydanie. Bratislava : Slovenská kartografia, 1989, 20 s., faksimile.
- Bratislava Mateja Bela*. Ed. Ján Tibenský. Bratislava : Obzor, 1984, 232 s.
- Bratislava/Pressburg. Hlavné mesto Slovenska/Hauptstadt der Slowakei*. Basel : Länderdienst A. G., 1943, 168 s.
- CSÁKÓS, Josef Hans. *Pressburger Gärtner*. Bratislava : Carl Angermayer, 1929, 111 s.
- CMOREJ, Július. *Bratislava. Svedectvo historických pohľadníc*. Poprad : Region Poprad, 2004. 280 s.
- CMOREJ, Július - GAŽO, Mikuláš. *Pressburg/Pozsony/Bratislava 1883 – 1919*. Bratislava : Práca, 1991, 224 s.
- DUDEKOVÁ, Gabriela. Dobrodinci, mecenáši, fundátori. Dary na podporu škôl a nemocníc. In: *Historická revue*, 1998, roč. IX, č. 2, s. 10-12.
- HAJÓS, Géza. *Historische Gärten in Österreich: vergessene Gesamtkunstwerke*. Wien : Böhlau, 1993, 320 s.
- HLAVAC, Christian - GÖTTICHE, Astrid - BERGER, Eva (Hrsg.). *Historische Gärten und Parks in Österreich*. Wien : Böhlau, 2012, 394 s.
- HOLČÍK, Štefan. Esterházyovcov pripomína viac stavieb. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 23, s. 7.
- HOLČÍK, Štefan. Historické budovy menili svoje názvy. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 25, s. 11.
- HOLČÍK, Štefan. Cisársko-kráľovskí vojaci zaplnili mesto. In: *Bratislavské noviny*, 2010, roč. XIII, č. 30, s. 9.
- HOLČÍK, Štefan. Parčík pred Avionom bol malou botanickou záhradou v centre. In: *Bratislavské*

- noviny*, 2013, roč. XVI, č. 12, s. 15.
- HOLČÍK, Štefan - RUSINA, Ivan. *Umenie Bratislavy. Obrazový sprievodca pamiatkami mesta*. Bratislava : Tatran, 1987, 416 s.
- HORVÁTH, Vladimír. *Bratislavský topografický lexikon*. Bratislava : Tatran, 1990, 408 s.
- HORVÁTH, Vladimír. Bratislavská pamiatková rezervácia v nákresoch kartografov. In: *Historické mapy : zborník z vedeckej konferencie 24. – 25. apríla 1997, Bratislava*. Ed. Mária Kováčová. Bratislava : Kartografická spoločnosť SR; Slovenský národný archív, 1997, s. 131-136.
- JANOŤA, Dušan - BAGIN, Anton. *Historická zeleň Bratislavy. Sady, záhrady a parky. Učebné texty pre vlastivedných sprievodcov*. Bratislava : Obzor, 1977, 156 s.
- KARTOUS, Peter. Bratislavské mestské mapy a plány. In: *Bratislava, ročenka*, 1971, zv. 7, 183-215.
- KORABINSKY, Johann Mathias. *Beschreibung der königl. ungarischen Haupt-, Frey- und Krönungstadt Preßburg. Erster Theil*. Preßburg, 1781, 137 s.
- LENHART, Jozef. Fenomén parkov a záhrad – história verzus súčasnosť. In: *Historická zeleň, parky a záhrady v Bratislavskej župe*. Bratislava : Bratislavský samosprávny kraj, 2016, s. 15-49.
- OBUCHOVÁ, Viera. Topografia Blumentálu v zrkadle archívnych prameňov. In: *Pamiatky a múzeá*, 1999, č. 1, s. 21-25.
- OBUCHOVÁ, Viera. *Príbehy z dejín Bratislavy*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2013, 320 s.
- ORTVAY, Tivadar. *Pozsony város utcai és terei. A város története utca- és térneveken*. Pozsony : Wigand F. K. Könyvnyomdájá, 1905, 668 s. (reprint Budapest : Püski Kiadó, 1991).
- ORTVAY, Tivadar. *Ulice a námestia Bratislavy. Ferdinandovo Mesto*. Bratislava : Marenčin PT, 2004, 141 s.
- ORTVAY, Tivadar. *Ulice a námestia Bratislavy. Nové Mesto*. Bratislava : Marenčin PT, 2007, 175 s.
- PÜSPÖKI NAGY, Peter. *Podunajské Biskupice. Monografia starších dejín*. Bratislava : Dom osvety, 1969, 234 s.
- PRIKRYL, Lubomír Viliam. Vývoj plánov mesta Bratislavy. In: *Veda a technika v dejinách Slovenska 2*. Bratislava : Slovenská spoločnosť pre dejiny vied a techniky pri SAV, 1985, s. 122-141.
- RAPAICS, Raymund. *Magyar kertek: A kertművészet Magyarországon*. Budapest : A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943, 303 s.
- REHÁČKOVÁ, Tamara. *Historické záhrady a parky Bratislavy*. Bratislava : Trio, 2012, 112 s.
- REŠOVSKÁ, Zdenka - KLUČÁROVÁ, Zuzana. *Revízia a evidencia historických parkov a záhrad na území mesta Bratislavy*. Bratislava : ZARES; Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, 1989, dokument č. 55, rkp., Mestský ústav ochrany pamiatok v Bratislave, oddelenie dokumentácie.
- ROTENSTEIN, Gottfried von. Beschreibung der Insel Schütt in Ungarn. 1783. In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten. Funfzehnter Band*. Berlin : Herausgeber u. a., 1784, s. 159-178.
- STEINHÜBEL, Gejza. *Slovenské parky a záhrady*. Martin : Osveta, 1990, 144 s.
- STIEBEROVÁ, Mária. Bratislavské predmestia v období feudalizmu. In: *Vlastivedný časopis*, 1985, roč. XXXIV, č. 1, s. 15-23.

- SZEKCSŐ, Tamás. Sz. kir. Pozsony városának és környékének helyrajzi és statisztikai ismertetése. In: *Pozsony és környéke. Egy földtani térképpel és több ábrával*. Pozsony : Wigand Károly Frigyes, 1865, s. 75-169.
- SZÖNYI, Andrej. *Tak rástla Bratislava. Vývin architektúry a stavebníctva v Bratislave a na Slovensku*. 2. vydanie. Bratislava : Pallas, 1978, 216 s.
- ŠÁŠKY, Ladislav. Architektúra a výtvarné umenie v 18. storočí. In: *Dejiny Bratislavy*. Zost. Vladimír Horváth - Darina Lehotská - Ján Pleva. Bratislava : Obzor, 1978, s. 152-157.
- ŠÁŠKY, Ladislav. *Bratislavské rokoko*. In: Bratislava : Tatran, 1982, 128 s.
- ŠPIESZ, Anton. *Slobodné kráľovské mestá na Slovensku v rokoch 1680 – 1780*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1983, 302 s.
- ŠPIESZ, Anton. *Bratislava v 18. storočí*. Bratislava : Tatran, 1987, 238 s.
- TOMAŠKO, Ivan. *Historické parky a okrasné zábrady na Slovensku. História, lokalizácia, valorizácia, architektúra a spôsoby obnovy*. Bratislava : Veda, 2004, 158 s.
- UHL, Karl. *Ueber die frühern Schicksale und den jetzigen Bestand des Bürger-Spitals und der dazu gehörigen Kirche zum h. Ladislaus in Preßburg*. Preßburg : Karl K. Snischek, 1830, 61 s.
- VYČISLÍK, Alojz. *Vojenské pamiatky Bratislavy. Sprievodca*. Bratislava : Obzor; Mestská správa pamiatkovej starostlivosti v Bratislave, 1974, 138 s.

The study of the principles and methods of architectural design in the protected context of Meymand Historic Village

Hanie Okhovat - Mastaneh Nejati Dolagh - Mohammad Reza Nasrolahi

Hanie Okhovat
Ph.D., Assistant Professor
University of Tehran
Iran
e-mail: h.okhovat@ut.ac.ir

Mastaneh Nejati Dolagh
Master's degree in Architecture
University of Tehran
Iran
e-mail: mastaneh.nejati@ut.ac.ir

Mohammad Reza Nasrolahi
Master's degree in Architecture,
Islamic Azad University of Tehran North Branch
Iran
e-mail: mohammadreza.nasrolahi@gmail.com

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:123-142

The study of the principles and methods of architectural design in the protected context of Meymand Historic Village

In the present study, we have tried to introduce and study the architecture of Meymand historic rocky village in Iran, its relationship with the surrounding nature, and its design constraints. The research is fundamental, descriptive, and analytical. Data collection methods include the use of books and published articles, field visits to Meymand village, and interviews with the villagers. Since Meymand village has been registered on the UNESCO World Heritage Sites list, this paper seeks to study the rules and regulations set for this cultural heritage, the methods and constraints of construction in the region, as well as its core zone and triple zones, and the three different lifestyles of the dwellers. According to the previous studies, the application of the regulations prescribed by the Cultural Heritage Organization in Meymand has led to the creation of a preservative precinct in the village so that anything that would cause destruction or damage to the core zone (including damages to the visual features) is prohibited. The construction of new buildings and pathways in the core zone is prohibited, and permissible interventions are limited to restoration, revitalization, repair, change of use, change of interior spaces, and the removal of newly-established and non-native buildings (to maintain the native look of the village). Everything must be done in such a way that it does not undermine the natural environment of the zone. It is imperative to preserve the historic monuments and cultural landscape within the core zone. The construction of new buildings is forbidden in zones 1 and 2, but infrastructure, welfare, and tourism services can be established, aiming to preserve the cultural, historical, and natural values of the region. Saraghol area in zone 3 is the only area where the construction of new buildings is allowed. In any case, any new construction should be in harmony with the surrounding environment. Therefore, the design should be indigenous and limited to the surface of the earth, and the height must not disturb the skyline of the area. Besides, to preserve the cultural landscape, the indigenous construction methods have priority over the modern ones.

Key words: Historic Village of Meymand, Protected Texture, Rocky Architecture, Iran

1. Introduction

In Meymand historic rocky village, houses have been dug in the mountains (Handcrafted architecture).¹ Iran Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism Organization (ICHTO) has introduced some regulations to protect historic monuments and sites like Meymand Village. Compliance with these regulations leads to better coordination between architecture in the present era and the surrounding nature. In this research, we first examine the three lifestyles of the local people, the architectural textures, the types of materials used, and the way the local people interact with nature. Afterwards, we will examine the regulations introduced by the Cultural Heritage Organization and the design constraints in the historic site of Meymand Village. Finally, we will propose the best solution for dealing with Meymand historic site in terms of architectural design. This solution must meet the needs of the region, be in compliance with the regulations, and prevent the distortion of Meymand cultural landscape.

There are seven registered world heritage historic sites in Kerman Province and Meymand Village is one of them. Unlike the thousands of historic sites that have either been semi-ruined or totally turned into dust, the three-thousand-year-old Meymand village is still alive and inhabited hence recognized as a world heritage site. It has also received the Mercury Prize. This village portrays particular architecture, history, traditions, and culture, as well as the way people interact with nature.²

2. Introduction to the village of Meymand

Meymand historic village is located 36 km northeast of Shahr-e Babak city, Kerman Province, Iran. It is bounded by Khatunabad plain in the south and Mount Khorin in the northwest. The village is located between the cities of Yazd, Kerman, and Shiraz, bounded in the north by Rafsanjan and in the southeast by Sirjan. The exploration and extraction operations in the region, especially those related to the copper mine, date back 6000 years. Based on the documentation of the discovered stone artifact images by a French group, this place has a history of about 12,000 years, and many believe that the village dates back to the Achaemenes period. The texture of this village is rocky and the dwellings are holes in the mountains³. Meymand climate is mild mountainous. It has cold and rainy winters and mild summers.⁴

¹ LABAF Khaniaki, M. The Course of Cultural Change in Meymand, Kerman Province, Based on Historical Studies and Archaeological Findings. In: *Archaeological Studies*, No. 2 (Autumn and Winter 2017), p. 4.

² EBRAHIMI Meymand, Kobra. *Meymand Immortal Masterpiece*. Kerman : Kermanshah Center, 2007, p. 11.

³ ATAEI Hamedani, M. – Niknafas, A. – Mofidi Shemirani, S. M. Physical Integration of Habitats without Ethnic Communication (Comparative Study of the Meymand Village of Kerman and Colorado). In: *Arman Shahr architecture and Urbanism Journal*, No. 11 (Autumn and Winter 2013), P. 113.

⁴ MORADIAN, A. – Yousefi, S. J. Final Report of the Geological Survey plot of Maymand Region of Babak city. In: *Cultural Heritage and Tourism Organization*, 2005, p. 6



Fig. 1: The route from Shahr-e Babak city to the village of Meymand, Kerman Province, Iran.⁵



Fig. 2: A birds-eye view of Meymand Village, cages, and Pathbags⁶

2. 1 The relationship between the natural context and living spaces in Meymand

Meymand region, with a 120-square-kilometer area, includes three types of settlements: *Saraghols* (corrals), oases, and Meymand Village (with a Hand-dug architecture) that have

⁵ <https://maps.google.com>

⁶ The vertical wall below the edges of the cliffs (arches) in the highest row of Meymand houses; there were some rooms there where people and their flocks lived. Today, they are abandoned; Authors, 2016

different architectural features, and the local people migrate to live in these three settlements in three phases.

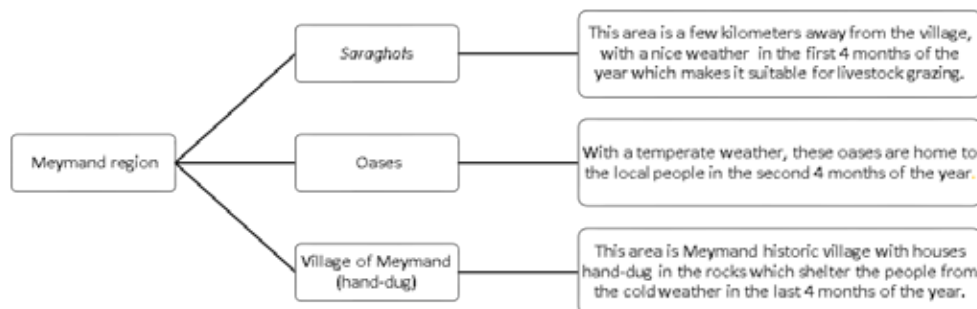


Chart 1: The 3 types of settlements in Meymand region⁷

2-1-1-Saraghol: In the first four months of the year (mainly spring), the people live in the *Saraghol*. The *Saraghol* is a semi-underground structure, safe from the winds and heavy spring rainfalls of the plain.⁸ In each *Saraghol*, there are several houses called “*Markhaneh*”⁹, with one-meter-thick bases made of stone, and walls and a conical roofs covered with branches, bushes, and soil. In the warm summers, they build a wooden chamber in front of *Markhaneh* and with a higher ceiling, which they call *Kepar*¹⁰. It is cool in the *Kepars* owing to the walls and ceilings covered with bushes. There are *Didons*¹¹ in the *Kepars* and the *Markhanehs*. Some people have white tents instead of the *Kepars*. Water is a major problem for *Saraghol* dwellers. In the past, they stored the river water in ponds and this water was not clean and healthy, but nowadays, water is supplied by tankers or plumbing systems, or from wells.¹² Other architectural elements of the *Saraghol* are: *Kuz*¹³ and *Darkuz*¹⁴; *Korom*¹⁵; *Sul*¹⁶; *Talgard*¹⁷; *Zendan*¹⁸; water ponds, water supply tanks, a place for keeping animal food rations, and forage storage.

⁷ Authors, 2017

⁸ MEHRAN, M. *Maintenance and design charter in the context of the Meymand Historical Village*. Tehran : Faculty of Architecture (College of Fine Arts), 2006, p. 21.

⁹ The human dwelling space dug in the earth in the *Saraghols*, built with inner wall of stone piles and conical ceilings made of tree branches.

¹⁰ A vast and solid living area in the oases made of living plants or trunks and branches of trees and shrubs

¹¹ The fireplace; It is the place where most household activities are done. It is inside the *Kepar* and on the platform opposite it.

¹² EBRAHIMI, ref. 3, p. 11-117

¹³ Pits with a structure like a *Markhaneh*, but smaller in size used for keeping *Khalmehs* (lambs or other young animals)

¹⁴ The open and deep space in front of the *Kuz* and connected to it. It is used for keeping livestock. When people want to suckle *Khalmehs*, they take them to *Kuz* to be suckled by their mothers.

¹⁵ It is like the *Kuz*, but much smaller. It is used for keeping *Khalmehs* that are only a few days old.

¹⁶ Modern corrals with stone walls and vault ceilings, which used to be built with logs and mud covers for keeping sheep in the winter

¹⁷ A circle or square space made with bushes. This space is for feeding and milking the livestock.

¹⁸ If a sheep avoids suckling its lamb, villagers put both of them in a small 0.5-meter-deep pit (*Zendan*) so that it is forced to suckle the lamb and get used to it.

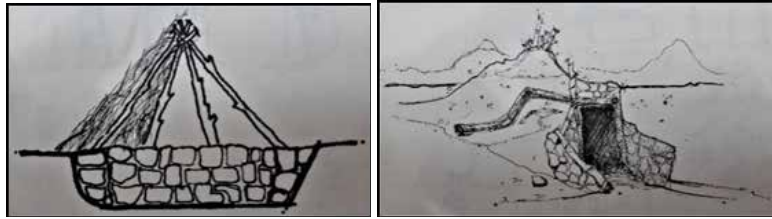


Fig. 3: Markbaneh: facade and in section¹⁹

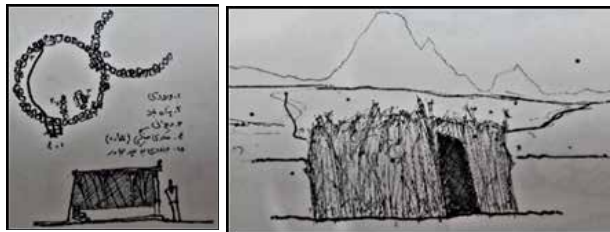


Fig. 4: Perspective, plan, and cross-section of a Kepar²⁰

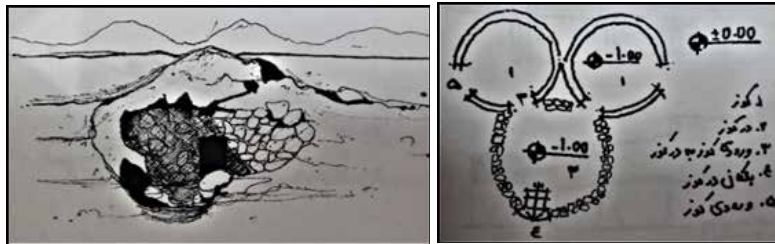


Fig. 5: Plans and spaces of aKuž and a Darkuž²¹



Fig. 6: Perspective, plan, and view of a SuP²²



Fig. 7: Plan of SaragboP²³

¹⁹ Authors, 2016

²⁰ Authors, 2017

²¹ Authors, 2017

²² Authors, 2017

²³ Authors, 2017



Fig. 8: Saragbol.²⁴

2-1-2-Oases (*gardens*): During the second 4 months of the year (summer), people stay in the oases. To avoid the summer heat, the structures are either very light (*Kepar*) or semi-light (*Gombe*²⁵) with non-dense roof coverings, built in the vicinity of seasonal rivers around the oases and in the shade of trees to moderate the temperature. Rocky and non-cultivated parts are allocated to dwelling spaces while gardens are located on river banks.²⁶ There are 35 oases developed on the mountainside along mountainous paths, each home to 2 to 40 households. Water is obtained from the springs and the river. The river water is gathered in a pool and the spring water is led by a pipe to the *Chabarkhaneh*²⁷ area.²⁸ *Kepars* are among the architectural elements of the oases. They are structures with stone walls on which tree branches are placed to form the ceiling.²⁹ The *Kepar* has a *Didon*, a rocky niche, and a *Penabad*³⁰.³¹ Its other architectural elements are *Gombe*, *Telvareh*³², *Mashkadan*³³, *Talgard*, livestock, *Kharman Kamar*³⁴ and *Parvarband*³⁵.

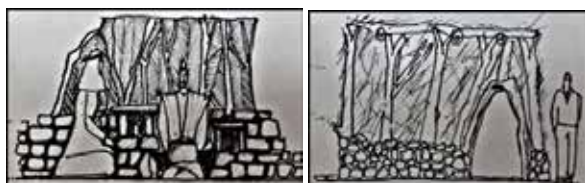


Fig. 9: The *Kepar* and its interior; the use of light plant-based building materials in an agro-ecosystem³⁶

²⁴ Authors, 2016

²⁵ The human dwelling for the cold and rainy days of early fall, with stone walls and flat, sloping, or conical wooden roofs.

²⁶ MEHRAN, ref. 10, p.29

²⁷ The name of an area in Meymand Village. (Nejati Dolagh. M, Personal Interview, June, 5, 2016)

²⁸ SHAHSHAHANI, Soheila. *Meymand*. Kerman : Kermanshah Center, 2005, p. 105-107

²⁹ MEHRAN, ref. 10, p. 30 and 31

³⁰ A place in front of the Kicheh, as an open-air space protected against the wind. It has 1-meter-high walls of stone piles where people do some of their activities like sitting, cooking, heating milk etc.

³¹ *Documents of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of the Historical Meymand Village* (ICHTO). 2010, p. 6

³² A rocky platform built inside the Kaper and along its wall with a height of about half a meter to put household tools.

³³ A rocky platform in the middle of which branches from trees are placed to form a base where water-skins are kept.

³⁴ Usually in the upper parts of the village, people cut and level the space in the middle of the mountains and use it as a place to expose their harvest to the air.

³⁵ A place like a corral made of wood and stone used for fattening sheep, whether for sale or for use of their meat in the winter.

³⁶ Authors, 2017



Fig. 10: *Top: Gombe and its section*
*Bottom: Types of Gombes; use of natural materials without industrial processing.*³⁷

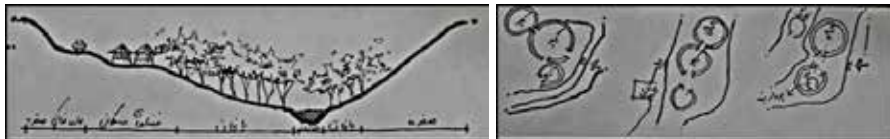


Fig. 11: *Left: development of oases in the vicinity of seasonal rivers*
*Right: Plans of the constituent architectural elements of the oases*³⁸



Fig. 12: *An Oasis*³⁹

2-1-3-Meymand (Hand-dug): Meymand is the winter settlement of the local people (from November until mid-March) with about 400 dwelling units (*Kichebs*⁴⁰) and more than 2,500 rooms dug in the heart of the mountains.⁴¹

In Meymand, people make their houses by removing a mass of rock from the rocky hill. These houses may comprise one or more rooms and stalls. They dig holes in the walls of the rooms to make niches which they use to put their things in, like beddings, dishes, boxes, and lamps. Altogether, these parts make a *Kicheb*. The size and number of rooms in each *Kicheb* can be different from those of the others. *Kiches* are not arranged orderly. They have echelon patterns arranged in 5 step-like levels to avoid intersections and disturbances.

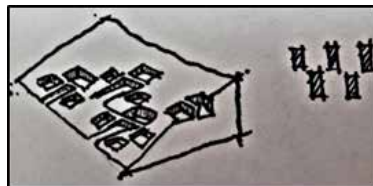


Fig. 13: *Arrangement of Kiches and rooms*⁴²

³⁷ Authors, 2017

³⁸ Authors, 2017

³⁹ Authors, 2016

⁴⁰ A hallway with a horizontal slope created on a mountain slope, to reach the appropriate depth for digging rooms.

⁴¹ ICHTO, ref. 33, p.7

⁴² Authors, 2017

Each dwelling unit in Meymand consists of these elements: a *Kicheh*, a porch, rooms, a port, a warehouse, a stable house, niches, a corridor, and a closet, and the entire house as a unit has one entrance. On the landing, there may be a corral on one side and a living room on the other. A piece of cloth is used to separate the closet from the room or to cover the niches. The houses do not have yards, docks, and gardens. There is an open area in front of each *Kicheh* that connects it to the next *Kicheh*. In the past, ovens used to be inside the rooms, and the smoke from the burning firewood darkened the rooms. Today, some have converted the store rooms next to the main rooms or their old stables to kitchens. The toilet is out of the *Kicheh* with a base slightly lower than the ground, and with sidewalls and ceiling made of stone and mud. The temperature of the rooms is about 5 degrees different from that of the outside.⁴³ The sizes of the rooms vary and they are typically about 3x4 meters each and with heights between 1.90 and 2.10 meter.⁴⁴ There are no roads in Meymand, but just horizontal paths that lead to the cave-like dwelling houses.⁴⁵ On each path, there are 3 or 4 rooms with no heaters, chimneys, or vents. The entrances are the only openings of these rooms.⁴⁶ Each path ends in an open space called *Dalan* that plays the role of a porch. The mountains are such stiffened sedimentary rocks that they can be dug and engraved without the fear that they would come tumbling down. *Kiches* have closets, niches, 3 doorways, and platforms and the bigger ones, like the baths and the mosques, have pillars.⁴⁷ These houses provide shelter from the outside heat, cold, and the erosion agents such as wind and rain, and strengthen the defense and security aspects. Heating and cooling take place naturally since there is little heat exchange with the surrounding environment.⁴⁸ Water resources of the village include springs, 2 qanats, and seasonal rivers. There are no permanent rivers.⁴⁹ Other elements of the village architecture are *Didon* (for cooking); *Toghol*⁵⁰, terrace or *Mahtabi*⁵¹; *Barzenge*⁵²; stable; *Othaghe bani*⁵³, *Othaghe Ziri*⁵⁴, *Balakhaneh*⁵⁵; *Tagh*⁵⁶; *Patagh*; *Sar-sofe*⁵⁷; *Penabad/penabbad*.



Fig. 14: Placement of the houses on two slopes and the village being on a dead-end path⁵⁸

⁴³ EBRAHIMI, ref. 3, p. 14 and 44

⁴⁴ ATA EI et al, ref. 3, p. 114

⁴⁵ GORJI Mahlabani, Y. – SANAEI, E. The Architecture Coordinated with the Climate of Kandovan Village. In: *Art and Architecture, Housing and Village Environment*, No. 129 (Spring 2010), p. 10-14.

⁴⁶ HOMAYOUN, G. Research on the Meymand Village. In: *Historical Review*, No. 6 (Winter 1973), p. 123.

⁴⁷ EBRAHIMI, ref. 3, p. 44 and 45

⁴⁸ MEHRAN, ref. 10, p.36

⁴⁹ ICHTO, ref. 33, p.7

⁵⁰ Toghol: Terrace or Mahtabi; the flat space opposite or next to the Kicheh leveled with stones, used as a sitting space or for spreading nuts to be sun-dried.

⁵¹ A short wall of stone piles around the Kicheh that is made without grout.

⁵² A stone-piled area behind the lavatory for collecting human and animal waste to be used as fertilizer.

⁵³ A room used as a storeroom.

⁵⁴ A cavity in the room floor that is used as a storeroom.

⁵⁵ Small storerooms built up in the rooms inside the rocks to put objects into, usually reachable with ladders.

⁵⁶ An arch protruding over the Kicheh.

⁵⁷ A wooden ceiling above the porch built to prevent rainfall and sunlight.

⁵⁸ Authors, 2017



Fig. 15: Meymand Village architecture; façade of a dwelling unit⁵⁹

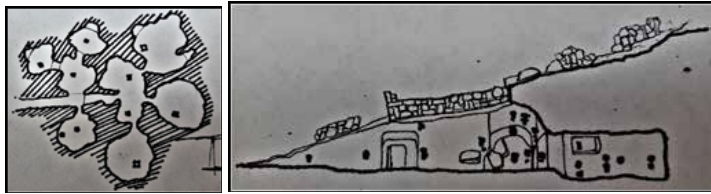


Fig. 16: A dwelling unit in Meymand Village; left: plan; right: section, low ceilings, niches dug in the walls, simplicity of the interiors, and priority of public life over private one⁶⁰



Fig. 17: Plans and sections of Meymand fire temple; wherever necessary, walls are made of piles of stone⁶¹



Fig. 18: Meymand Village architecture.⁶²

3. Iran Cultural Heritage Organization's regulations and construction constraints for Meymand Village

There are various dimensions to the protection of historic sites; one of them is to designate such areas as historic zones within which historic buildings, properties, or sites need to be protected. Table 1 presents the boundaries of the four zones of Meymand as determined by the Cultural Heritage Organization.

⁵⁹ Authors, 2017

⁶⁰ Authors, 2017

⁶¹ Authors, 2017

⁶² Authors, 2016

Table 1: *Meymand Zones*⁶³

Meymand Zones	Core Zone	This zone includes Meymand Village and the natural features around it like mountains, rivers, historic towers on top of the mountains, historic cemeteries; the area within the black circle. (Fig 19)
	Zone 1	This zone is wider and includes the natural environment, important elements and historic monuments like old ossuaries, towers, castles, mills, and other valuable elements related to the Core Zone; the area surrounded with the red line. (Fig 19).
	Zone 2	This zone starts from the ridges of the surrounding mountains and extends up to the Shahr-e Babak-Paghal'eh tarmac road and includes the vegetation and cultural landscape of Meymand Village; the area within the blue line. (Fig19)
	Zone 3	This zone includes the geographic, natural, and historical features around the village and <i>saragbols</i> , the area marked with the pink line. (Fig19)

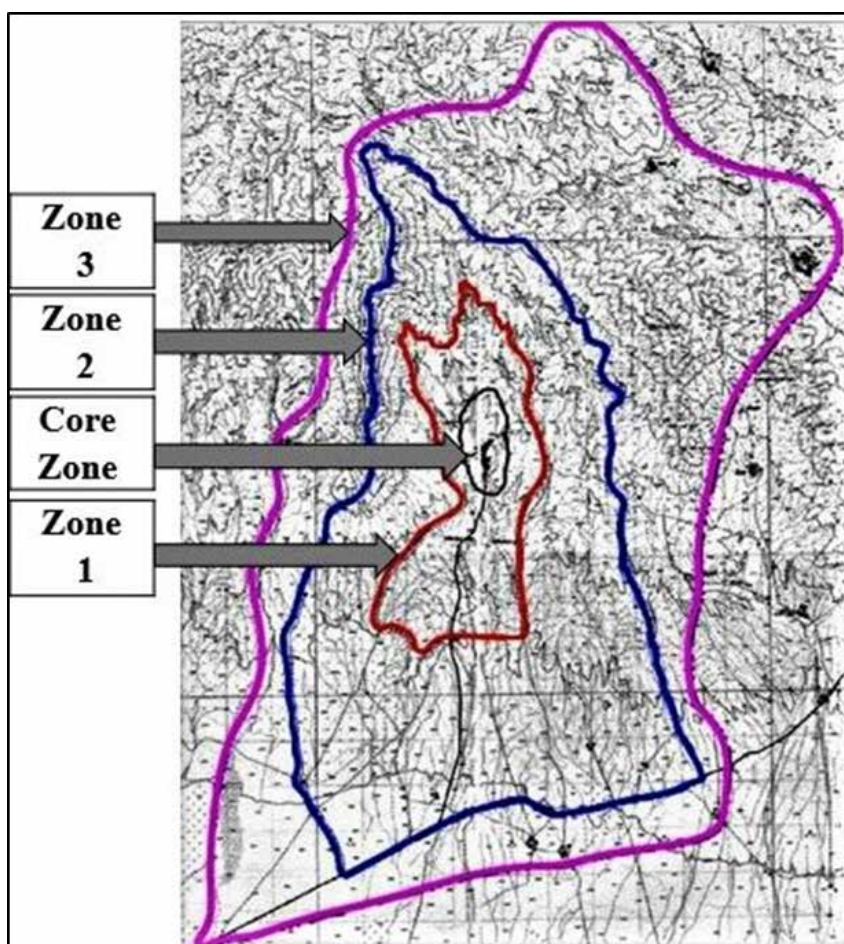


Fig. 19: *Meymand zones as designated by Iran Cultural Heritage Organization*⁶⁴

⁶³ Authors, 2017

⁶⁴ MEHRAN, ref. 10, p.161

1. Regulations of the Core Zone

- Anything that would lead to the destruction of or damage to the core zone is prohibited. Such damage includes that to the visual features of the landscape.
- It is forbidden to construct new buildings within the Core Zone. Any repair, widening, or renovation of the old pathways will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval.
- Any developmental activity and organization in order to preserve the cultural and historical values of the village, including restoration, revitalization, development, repair, alteration, or change of functions in a part of or in the entire Core Zone will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval, and by strictly complying with the provisions of the approved plan.
- Exploitation of springs and rivers to supply water to the agricultural lands and gardens is permitted provided that the natural environment of the Core Zone is not damaged.
- Mining of stones and sand, carving and cutting through mountains, and leveling are prohibited in the Core Zone.
- Providing infrastructure services, facilities, and amenities such as water and electricity supply, sewage, gas, telephone line, etc. will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval.
- Public and heavy motor vehicles are not allowed into the village.
- Archeological and scientific research and the supervision of all such research plans and projects are exclusive to the ICHTO.
- Historic towers on top of the mountains and historic cemeteries within the Core Zone are elements of historical value that should be protected and preserved in their present conditions.
- The preservation of the cultural landscape in the Core Zone is mandatory and the cultural activities can go on the same way as before.
- It is emphasized that the new buildings like those of the Education Camp, Telecommunications Co., the new public bath, public sanitary facilities, the Health Center, and the newly-built school, and the inharmonious residential buildings in the Core Zone as well as all other buildings that cannot be localized should be either refurbished according to the prescribed criteria or removed.
- Conclusion: The cultural landscape and the antiquities in the Zone should be preserved; no new buildings can be constructed; and only the restoration, revitalization, repair, alteration, etc. of the existing buildings are allowed provided that they are done with the approval of the ICHTO; newly-built buildings should be removed.

2. Regulations of Zone 1

- No construction is allowed in Zone 1, except for special cases where the written permission of the ICHTO will be required.
- Any civil development activity such as mining of stones and sand, carving and cutting through the mountains, and installation of power and telecommunication

towers, satellite and television antennas, advertising billboards, etc. that would lead to the degradation of the landscape and the natural environment is prohibited.

- Any organization and landscaping project, and provision of amenity, recreational, and tourism services in Zone with the intention of preserving the cultural, historical, and natural values of the Zone will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval, and by strictly complying with the provisions of the approved plan.

- All historic monuments in the zone, including the ancient ossuaries, towers, forts, and cemeteries, mills, and other valuable elements are related to the Core Zone (the village) and should be protected, restored, and fixed to maintain their present status.

- The exploitation of rivers, springs, and other natural elements is permitted, provided that it does not alter the natural environment and damage the landscape.

- Maintaining the agricultural lands and gardens of the zone is mandatory.

- It is forbidden to change the land usage. It is obvious that maintaining the use of agricultural lands and gardens is mandatory.

- Conclusion: The construction of new buildings is forbidden in Zone 1, but the restrictions are less tight than those set for the Core Zone. Provision of amenity, recreational, and tourism services with the intention of preserving the cultural, historical, and natural values of the zone is permitted.

3. Regulations of Zone 2

- Any construction of buildings is prohibited in zone 2. In special cases, the written permission of the ICHTO will be required.

- The organization and establishment of any welfare services and facilities such as water, electricity, telephone, gas supply etc. will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval and under the direct supervision of the ICHTO.

- All historic monuments in this zone, including the ancient ossuaries, towers, forts, cemeteries, mills, and other valuable elements are related to the core zone (the village), and should be protected, restored, and kept in their present conditions.

- Implementation of any proposed project of any nature, such as the widening or construction of roads and bridges, afforestation, dam building, watershed management, etc. will only be permissible after the submission of the relevant proposal to the ICHTO and obtaining its approval.

- It is suggested that study projects be carried out in cooperation with the relevant organizations (like the Ministry of Agriculture) in order to reinforce the plant and animal species in the region, and that the resulting solutions and plans be implemented after the final approval of the ICHTO.

- Animal husbandry and construction of corrals are permitted in Zone 2.

- In order to preserve the natural resources and features of the area, any manipulation of or damage to the natural environment of the area, such as the alteration of the slopes and topography of the lands, the soil, gardens, fields, river paths, qanats, springs, and vegetation is prohibited.⁶⁵

⁶⁵ ICHTO, ref. 33, p. 1-6

- Conclusion: It is forbidden to construct new buildings in Zone 2. The establishment of welfare and tourism services and facilities is allowed providing that the cultural, historical, and natural values of the region are maintained.

4. Regulations of Zone 3

- The construction of buildings in zone 3 is permitted if done under the supervision of ICHTO.
- Establishment and organization of any welfare services and facilities such as water, electricity, telephone, and gas supply, road construction, etc. must be approved by ICHTO.
- All historic monuments and sites in this zone, including the cemeteries, forts, and other sites of historical value should be protected, restored, and sustained in their present conditions.
- Archaeological and scientific research is possible with the approval and under the supervision of the ICHTO.
- Animal husbandry and the construction of corrals are permitted in zone 3.⁶⁶Conclusion: It is only in this zone that the construction of new buildings is permissible.

4. SWOT Analysis of Meymand Village

The following SWOT tables are the outcome of the interviews with the employees of the ICHTO office at Meymand and Meymand villagers, the study of the resources (books and theses), and the researcher's analyses.

Table 2: *Strategic Planning Table*⁶⁷

Architectural and space design issues	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
The entrance	In the south of the village	Being inviting	Not conspicuous	The positive role of entrance in attracting and inviting people	Limitations in making the entrance noticeable due to the site's harmony	Making the entrance noticeable using architectural or natural elements
Service spaces	Existence of guest houses and baths	Meeting some of the needs of tourists	Lack of all required service provision spaces	The potential of the site for designing service spaces	Reduced number of tourists due to the lack of all service spaces	Designing service spaces in the village
Resorts and pause spaces	Pauses and rest spaces in the village	Increase of interactions, holding ceremonies	Lack of trees and shade	Promoting social activities	Creating covered areas and increasing insecurity at night	Planting trees and creating fountains at pause spaces

⁶⁶ MEHRAN, ref. 10, p. 81 and 82

⁶⁷ Authors, 2017

Historic monuments: old schools, baths and etc.	Used as museums, Cultural Heritage Offices or its default use	Attraction of tourists and creating income	Demolition of the ceilings of the spaces due to the spaces not being used	Conversion of the unused spaces into usable ones	Mismatch between some spaces and their uses, and insufficient spaces	Repairing old buildings and saving them from destruction
Parking lot	In a small size at the entrance of the village	Not letting the cars into the village	Limited parking spaces	Possibility of creating a new parking lot	Developing the parking spaces and damaging the cultural landscape	Building a new parking lot

Table 3: *Strategic Planning Table*⁶⁸

Executive issues	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Pavement	Asphalt, un-paved tracks, and stone	Matching the type of pavement with its use	Difficulty of movement due to pavement	Creating natural landscapes and attracting tourists	The possibility of injuries and damages while in traffic	Improving the traf-fic facilities by suitable pavement
Walls	Natural and man-made rocky and stone walls	Creating shelter from the wind and protecting the architectural spaces	Restricting the landscape views of architectural spaces	Protection against wind and sun	The possibility of the collapse of the walls and prevention of plant growth	Creating diversity with small gardens in the stone walls
Stairs and ramps	Stone stairs and ramps	Creating diversity and visual beauty	Difficulty in traffic	More ramps instead of stairs	Damage to the beauty of the spaces with the destruction of stairs	Designing ramps with appropriate slopes

Table 4: *Strategic Planning Table*⁶⁹

Equipment	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Furniture	Stone platforms to seat people and signs in The area	Creating rest spaces	Lack of sitting spaces, shade, and trees	Increasing inter-action	Damage to the village cultur-al landscape	Planting trees to create shade
Lighting	Power and light poles	Lighting of the area	Lack of adequate lighting at night, visual pollution	Livening up of the spaces at night with prop-er lighting	Damage to the village's cul-tural land-scape	Proper lighting, re-moving light poles, passing wires from under the ground
Drinking fountain	Stone fountains	Meeting the needs for water and fresh air	Lack of foun-tains	Building more fountains	Difficulty in collecting the wastewater	Increasing the num-ber of fountains, especially in pause places

⁶⁸ Authors, 2017

⁶⁹ Authors, 2017

Table 5: Strategic Planning Table⁷⁰

Social, cultural, tourism and economic basis	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Social	The presence of tourists, residence in the village	The richness of the cultural, natural, and historical heritage, how people interact with the environment	Lack of information about features of the region, the density of tourists in some places and damage to the region	A proper place for experiencing the native life	Impossibility of proper preservation of the region due to low awareness of the regulations, like un-authorized construction...	Creating spaces for the settlement of tourists, informing them how to protect the region
Cultural	Residence in the region and introduction of its culture and architecture	Existence of ancient natural and historical works with several-thousands-year-old culture	Lack of space for cultural exchange between native people and tourists	Changing the uses of spaces to create the necessary spaces	Impossibility of construction of new spaces due to the rules set by ICHTO	Creating places for displaying handicrafts and introducing the local culture
Tourism	Tourism and tourist attraction	The scenery and ancient monuments, the historic Meymand Village and saraghols	Lack of places for tourist accommodations	Create recreational and tourism spaces	Reduced tourists due to lack of facilities	Building accommodations for tourists
Economic	Tourism, people's collecting of mountain stones for the ICHTO	Limited stay of tourists in the region and visits to the region	Income is only earned through gardening, animal husbandry, and handicrafts	Creating attractions and facilities for tourists	Depopulation due to reduction of sources of income	Creating places for employment and new sources of income

Table 6: Strategic Planning Table⁷¹

Access paths	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
First group	Asphalt road in the south	Convenient access, light traffic, no air and noise pollution	Passing livestock Closing the road	Stay in a calm environment and away from the noise	Lack of facilities	Changing livestock movement paths, creating welfare facilities (with no damage to the landscape)
Second group	Dirt road in the middle of the village	Access to the village	Creates dust along the route	Access to different parts of the village	Difficulty of transport on the road	Asphalting some parts of the route

⁷⁰ Authors, 2017

⁷¹ Authors, 2017

Table 7: *Strategic Planning Table*⁷²

Pollution of the area	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Air Pollution	Existence of a copper smelting factory near Meymand	Freshening the air with vegetation	The detrimental effect on live-stock	Possibility of planting and spreading native plants	Livestock loss, change of ecosystem	Planting trees, forcing the factory to reduce pollution
Water pollution	Existence of a factory near Meymand, human activities	Using qanat water through plumbing and portable containers	Pollution of drinking water	Optimal use of water	Loss of live-stock	Using purified water
Soil contamination	Existence of a factory near Meymand	Vastness of the area in proportion to the amount of pollution	Pollution of soil and its destructive effects	Using less harmful materials	Loss of live-stock and vegetation	Planting trees, forcing the factory to reduce pollution
Visual pollution	Power poles and wires	Supplying electricity	Distortion of natural and cultural landscape	Providing welfare facilities	Visual pollution and damaged natural landscape	Removing the poles and passing wires from under the ground
Noise Pollution	Sounds of live-stock and birds	Hearing natural sounds	No sound control	Relaxing and calming the soul	Disturbance when resting	Insulation of walls, doors, and windows

Table 8: *Strategic Planning Table*⁷³

Vision and landscape	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
From the village to the surroundings	Seeing the scenery	Favorable view of the natural environment	Feeling of presence in a vast area, creating a sense of insecurity at night	Relaxing the soul by the charm of the landscapes	Lack of adequate light at night, the sense of fear	Create a proper lighting at night
From the surroundings to the village	Seeing the houses as small doors in the mountains	Preserving the primary cultural landscape of the village	Feeling of presence in a vast area, creating a sense of insecurity at night	Learning to interact with the nature	Lack of adequate light at night, the sense of fear	Create a proper lighting at night

⁷² Authors, 2017

⁷³ Authors, 2017

Table 9: Strategic Planning Table⁷⁴

Climate issues	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Wind	Storms	Protection against winds by trees and land	No use of wind in the interior spaces due to lack of win-dows	Use winds for cooling	Winds reduce the activities	Planting evergreen trees and creating shelters from the wind
Temperature	Cold winters and mild summers	Natural cool summers	Cold winters and reduction of activities	Reducing the fuel used to provide cooling and heating	Reduced winter activities	Use of trees and land for protection against heat and cold
				Disinfecting spaces by	No sunlight reaching distant areas and growth of ver-min insects	Planting evergreen trees in the east and west and planting broadleaved trees in the south of the site
		Sunlight	Angled sunlight close to the vertical line	Placing the spaces on the southern slope and the use of sunlight	Direct sunlight in the summer	sunlight entering the interiors
	Average monthly relative humidity: 34%	Desirable air in the summer	Increased moisture in the ground during the winter	Use of plants and ponds to increase moisture	Creating problems for indoor spaces by in-creasing moisture	Planting trees and creating ponds in the area for summer air moderation
						Humidity
					Reduced healthy water	Use of purified qanat and river water
	Groundwater, River/Qanat	Use plumbing systems to supply water	Using qanat water through plumbing and portable containers	Impossibility of using river water in dry seasons	Use of rich groundwater resources	resources
Water resources	River, well, atmospheric precipitation, underground waters and plumbing systems supply	Various sources of water supply, rich under-ground water reservoirs	Not all water resources contain healthy water	Using rich underground water reservoirs	Lack of water supply	Purification and use of existing water resources

⁷⁴ Authors, 2017

Table 10: *Strategic Planning Table*⁷⁵

Environmental issues	Current status	Strengths	Weaknesses	Opportunities	Threats	Ideas
Vegetation	Foothill steppe, short shrubs and forest trees	Preserving water in the ground	Limited vegetation in proportion to the vastness of the area	Air purification, protection against winter winds and summer sunlight	Destruction of plants due to contamination and reduction of water resources	Use of vegetation and improving the spaces by creating shade
Natural disasters, faults/ earthquakes	Existence of 18 active faults in the province; the closest fault to the site is Shahr-e Babak city fault	No major fault within the site	Risks due to the relief facilities being remote	Low population and light traffic, being located in an open area	Difficulty of fast transport in emergency due to unpaved roads	Paving the road to speed up traffic, establishment of facilities in the area of Meymand Village
Slope and topography	Slope of the area from the north (steep) to the south (gentle);(6-12%)	Possibility of creating architectural spaces within the rocks	Difficulty in traveling	Play with the site and creation of diverse spaces	Difficulty of traffic and relief in emergencies	Creating routes along slopes in the form of ramps for disabled people
Land	Rocky; made of pyroclastic materials	Robustness of the rocks for excavation and rock digging	Impossibility of creating an opening (other than the entrance)	Preserving the cultural landscape by observing the regulations of the ICHTO	Impossibility of creating new buildings due to the regulations of the ICHTO	Using modern equipment in the construction of rocky spaces

5. Conclusion

The aim of this paper was to study the rules and regulations set by Iran Cultural Heritage Organization and the construction methods in Meymand region as a globally-recognized site, and to study the core zone and the triple zones of Meymand region and the three different lifestyles there. In the surrounding zones of Meymand village, any action that would result in the destruction of or damage to the core zone (including damage to the landscape views) is prohibited. The construction of a new building in the core zone is prohibited and permissible interventions are limited to the restoration, revitalization, repair, change of use, change of interior spaces, as well as removal of newly-established and non-indigenous buildings (which damage the village's landscape). All actions must be such that the natural environment of the site is not undermined. It is imperative to preserve historic monuments in the core zone and the cultural landscape as well. New buildings should be removed. In the first and second zones, construction of buildings is forbidden and only facility, welfare, and tourism services can be established with the intention of preserving the cultural, historical, and natural values of the region. Only in the third zone, the construction of new buildings is permitted. Compliance

⁷⁵ Authors, 2017

with these rules in Meymand must be taken seriously in order for the coexistence of nature, architecture, tradition, history, culture, and the way people live.

Regarding the triple lifestyles of the people in Meymand Village, the people have interacted with the surroundings by building their required spaces in the rocks in the village, under the ground in *Saraghols*, and with appropriate light materials in the oases. So, they have used the environment to meet their needs with the least manipulation of and damage to it. In Meymand Village, priority is given to preserving the cultural landscape and the indigenous actions and the native inhabitants of the region. This means that, at first, the required spaces should be created by restoring or altering the use of the existing structures via indigenous methods. Then, in case of insufficiency, modern technologies and solutions are used to create the required new spaces which should be in harmony with the cultural landscape of the region. There are some threats to the life of Meymand Village. These threats include reduced number of inhabitants in the village, lack of utilization of the *Kichebs* leading to their gradual loss and destruction, reduction of water resources, pollution of air, water, and soil. If these threats are ignored, the cultural landscape of Meymand Village will be gradually destroyed. Therefore, by changing the usage and repairing the rocky spaces, creating the required spaces in the third zone in accordance with the needs of the village, it is possible to create new jobs and return the population and life to the village and prevent *Kichebs* from being destroyed. The return of the population to the region makes the area more famous, and it will draw more attention to the village, and will lead to attempts to create appropriate facilities. For example, modern and environment-friendly buildings can be created. The old school can be converted to the Cultural Heritage Office. Building new sanitary services inspired by the *Gombe* architecture for the Cultural Heritage Center in the part of the village where sewage disposal is possible is another example. Finally, to sum up, the general architectural features in *Saraghols*, the oases, and the Village of Meymand (hand-dug) are as follows:

- *Saraghok*: 1. Use of light materials (mostly wood, soil, and stone) in the construction of architectural elements 2. Integrated small spaces without internal divisions 3. Use of local materials including plant wastes and residual branches of pruned trees without industrial processing, to cover architectural elements 4. Digging holes in the ground and building architectural elements, using the thermal balance of the ground, and reducing connection between inside and outside air.

- Oases: 1. Use of light materials and structures (mostly wood, soil, and stone) in the construction of architectural elements 2. Construction of houses in the vicinity of seasonal rivers and under the shades of trees 3. Use of local materials, including plant wastes or residual branches of pruned trees without industrial processing to cover architectural elements.

- Village of Meymand (hand-dug): 1. Openings and skylights are limited to entrances of the dwelling units 2. Creation of external access between the different functions of a dwelling unit 3. Creation of a simple space in the form of a room and the overall composition by putting several such units together 4. Trying to minimize Man-made walls 5. Dense rural texture 6. Digging under a volcanic hard layer as the main cover of the setting which makes it resistant and firm so that it would not collapse while digging 7. Use of materials with high thermal capacity in the parts that walls need to be built 8. Following the natural stratum of the environment 9. Use of man-made rocky walls alongside natural bases and walls 10. Creating spaces inside the

rocks and benefitting from their thermal insulation characteristics which reduce the need for heaters and coolers. 11. Minimum manipulation of the natural environment in creating the required spaces.

References

Bibliography

- ATAEI Hamedani, M. – NIKNAFAS, A. – MOFIDI Shemirani, S. M. (2013). Physical Integration of Habitats without Ethnic Communication (Comparative Study of the Meymand Village of Kerman and Colorado). In: *Arman Shabr architecture and Urbanism Journal*, No. 11 (Autumn and Winter 2013), pp. 111-126.
- Documents of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of the Historical Meymand Village*. 2010, pp. 1-7.
- EBRAHIMI Meymand, Kobra. (20017). *Meymand Immortal Masterpiece*. Kerman : Kermanshah Center.
- GHORBEIGI Nejad Tehrani, S. (2006). *Environmental design of the tourism routes of the Meymand Village with respect to the Eco Museum Attitude*. Tehran : Faculty of Environment.
- GORJI Mahlabani, Y. – Sanaei, E. (2010). The Architecture Coordinated with the Climate of Kandovan Village. In: *Art and Architecture, Housing and Village Environment*, No. 129 (Spring 2010), pp. 2-19.
- HOMAYOUN, G. (1973). Research on the Meymand Village. In: *Historical Review*, No. 6 (Winter 1973), pp. 119-154.
- KARIMI, F. (2004). *Research on rocky images of Iran with emphasis on selected samples of Qom and Meymand in Babak city*. Tehran : Faculty of Literature and Human Sciences.
- LABAF Khaniaki, M. (2017). The Course of Cultural Change in the Meymand of Kerman, Based on Historical Studies and Archaeological Findings. In: *Archaeological Studies*, No. 2 (Autumn and Winter 2017), pp. 111-130.
- MEHRAN, M. (2006). *Maintenance and design charter in the context of the Meymand Historic Village*. Tehran : Faculty of Architecture (College of Fine Arts).
- MEMARIAN, G. H. (2013). *Stylistics of Iranian Architecture*. Tehran : Soroush Danesh.
- MORADIAN, A. – Yousefi, S. J. (2005). Final Report of the Geological Survey plot of Maymand Region of Babak city. In: *Cultural Heritage and Tourism Organization*, p. 6.
- NEJATI Dolagh, M. (2016). *Personal Interview*. (June,5, 2016).
- REZAEIAN, M. (2008). *The Meymand Village from the perspective of the archaeological people with an emphasis on recognition of the livelihood pattern*. Tehran : Faculty of Literature and Humanities.
- SHAHSHAHANI, Soheila. (2005). *Meymand*. Kerman : Kermanshah Center, pp. 105-107

Internet sources

<https://maps.google.com>

Modern Genizot: “Sacred Trash” Reconsidered

Lenka Uličná

PhDr. Lenka Uličná, Ph.D.
Jewish Museum in Prague
U Staré školy 141/1
110 00 Praha
Czech Republic
e-mail: lenka.ulicna@jewishmuseum.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:143-154

Modern Genizot: “Sacred Trash” Reconsidered

For many years, the Jewish Museum in Prague has been documenting and researching a large collection of genizah finds from Bohemia and Moravia. This collection contains once-used Jewish ritual objects of various age (16th–19th century), especially texts that no longer served their purpose but were placed in a storage area, usually in a synagogue attic – out of respect for the Hebrew letters and for other religious reasons. In addition to assessing the current state of research and the processing of genizah finds, as well as their museumization, this article focuses primarily on a theoretical description of the genizah as a liminal space.

Key words: Jewish museums, rural synagogues, genizah, museumization of genizah finds

Taking a responsible approach to waste and issues relating to recycling and upcycling are not just a modern-day trend, nor does this relate only to the modern secular consumer society; the handling of discarded religious objects is subject to no less restrictive processes. Sacred texts and objects that serve various purposes in the religious life of worshippers are regarded with special respect, which is why, from the perspective of religious law with regard to custom and tradition, they are guaranteed special handling even after they cease to fulfil their function. In Judaism, these objects are subject to rules of storage or burial in a genizah.

Modern-day consumerism is also manifested in the increase of defunct or worn-out items in the religious sphere. In this context, particularly in the last decade, the Jewish world has shown a greater interest in matters relating to the handling of *shaimos/sheimos*,¹ discarded ritual objects that usually contain one of the names of God (Hebrew *shem*, pl. *shemot* / Yiddish *sheimos*).² The number of these objects in present-day society is growing as manufacturing technology is becoming cheaper; the requirement for worn-out ritual objects to be dealt with in the proper

¹ A sheimos genizah generally refers to a standard genizah, which contains less sacred objects, unlike a strict genizah, which includes Torah scrolls, mezuzot (parchment scrolls inscribed with a Hebrew text in a case and fixed to the doorpost of the rooms of a Jewish house), tefillin (a set of small leather boxes, each containing strips of parchment inscribed with a Hebrew text, fastened to the forehead and left arm during prayers) and amulets containing the name of God; see NEUSTADT, Doniel. Proper Disposal Of Ritual Objects. Parshas Behaaloscha. In: Weekly-Halacha, 2010 [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://torah.org/torah-portion/weekly-halacha-5770-behaaloscha/>.

² The Gamliel Institute with its Genizah Project is an example of an organization involved in the study of issues relating to modern-day genizot. See BLAIR, Joe. *Genizah Or Burying G-d Burial Beyond Bodies Name Recognition What's In A Name? Cleaning & Greening? Rest Among the Holy & the Pure*. 2015 [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <http://gamliel.institute/blair.html>.

manner primarily involves a struggle for space at the periphery of the sacral domain that is intended for such items.

No clear answers or exhaustive lists are provided by authorities in the contemporary Jewish world with regard to the question concerning which objects must be put away in a special place of storage when no longer in use, and which may be burned or otherwise destroyed. As in other areas of Jewish life, so in the case of *shaimos* (i.e. objects requiring genizah), there is clearly a tendency to formulate local practice on the basis of tradition. In their own concept of genizah, both recent and long-established Jewish communities follow on from the practice of previous generations across the Jewish diaspora – a custom that is many centuries old, albeit for historical reasons discontinuous.

The attitude taken towards worn-out and unusable ritual objects in pre-consumer society was shaped by the fact that, until the 19th century, society in general produced much less waste, and recycling, including that of material derived from religious objects, was very effective. Worn-out objects were given new shapes and purposes and were utilized in new contexts.

When examining genizah finds, one must, therefore, divest oneself of the notion of ‘sacred trash’ whose value is determined by the amount of ancient manuscripts and rare printed books that have been found. Genizah finds should be viewed as a whole with focus on their overall structure and context, rather than on the textual content of the finds. This perspective, however, does not question the fact that respect for textual relics is of primary importance for the concept of genizah. It is symptomatic that ‘genizah studies’ – which developed as a separate discipline in connection with research on the largest and most famous genizah, the Cairo Genizah – emphasizes precisely the textuality of finds.³ In my view, research on modern-day genizah finds, which has been methodologically inconsistent to date, requires a more comprehensive approach based on socio-anthropological, ethnological and museological perspectives.

The aim of this paper is to tackle the topic of genizah in an unconventional way, placing it in new, perhaps provocative, contexts. This approach draws on many years’ museum experience of processing genizah finds at all stages of their museumization as collection objects. The first, more extensive, part of the paper focuses on theoretically defining the core issue; the second part sets out the current state of research on genizot in Bohemia and Moravia, particularly with regard to the specific features of the process of including genizah finds into the museum’s collection.

What is a genizah?

From the perspective of modern Jewish orthopraxy, a genizah is defined as “*a protected place where worn and torn holy articles that are no longer used are put away.*”⁴

The term ‘genizah’ derives from the Hebrew root G-N-Z, which is used only as a plural noun – not as a verb – in the sense of ‘treasury’ or ‘storehouse’. The Aramaic verb *ganaz* means ‘to save, hoard up, reserve’ or ‘to remove from sight, hide’; the noun *ginza* (construct state: *giniʔ*)

³ HOFFMAN, Adina – COLE, Peter Cole. *Sacred Trash : The Lost and Found World of the Cairo Geniza*. New York : Nextbook : Schocken, 2011. Hence the somewhat polemical title of this paper.

⁴ *Mishnah berurah : the classic commentary to Shulchan aruch Orach chayim, comprising the laws of daily Jewish conduct : an English translation of Schulchan aruch and Mishnah berurah with explanatory comments, notes and facing Hebrew text. Volume 2 (A), Laws concerning the raising of the hands in blessing, falling on one’s face in supplication, the end of the prayer service, the reading from a Torah scroll, the synagogue and its appurtenances, one’s business schedule §128-§156 = Mishna brura / by Yisroel Meir ba-Cohen (the Chafetz Chayim), edited by Aviel Orenstein. Jerusalem : Pischah Foundation : Feldheim Publishers, 1993, p. 394.*

appears with the meaning of ‘hidden treasure’ (in the sense of something valued). Another of the meanings of the Aramaic verb accentuates a possible reason for concealment: ‘to declare a book apocryphal, to suppress, prohibit the reading of’.⁵

Defining the term ‘genizah’ is complicated by its ambiguities. Genizah may be understood as a process of concealing or putting away ritual objects that are no longer in use. In a local sense, genizah may indicate an area in a cemetery or elsewhere for the temporary or permanent storage of worn-out ritual objects, particularly Torah scrolls. Specifically, the term relates to the best-known and oldest genizah, the Cairo Genizah; genizot from the modern period, particularly in Europe, are usually referred to collectively as ‘modern genizot’. Hebrew and other manuscript fragments that have been put to secondary use in the bindings of other books are referred to figuratively as ‘European genizot’.

For the purposes of this paper, I am using the term ‘genizah’ to refer to a protected, closed and publicly inaccessible space, for example in a synagogue attic, which for centuries was used by a local Jewish community as a storage area for worn-out objects relating to religious practices. A genizah contains mainly textual relics that are no longer suitable for ritual use; these items were supposed to be buried in the Jewish cemetery at an appropriate later date (see Picture 1), although, for reasons that have not been established, this did not happen in many cases. In addition to texts of a religious nature, genizot also contain secular publications, archival materials, synagogue furnishings, textiles for ritual and other use, and shoes.

As mentioned above, the requirement to treat written documents in a special way is based on Jewish religious law (*halacha*), according to which it is necessary to prevent any desecration of God’s name. See, in particular, Shulchan Aruch, Orach Hayim 154:5: “*When a Torah Scroll has become worn, it should be placed in an earthen vessel and put away in the grave of a Torah scholar. It may even be put away in the grave of a scholar who merely learned halachic rulings, but did not attend a Torah scholar.*”⁶ Also see the respective commentary:⁷

“When a Torah Scroll has become worn. *The same ruling applies to Books of Prophets or Writings, when they have been written on skin, in roll form and with ink.*

In an earthen vessel. This is required so that it will endure.

And put away. The same ruling applies to other Holy Books which have become worn. They must also be put away in a protected place and it is forbidden to burn them. Although one’s objective in burning them is that they should not come to



Pict. 1: *The Jewish community’s approach to worn-out Torah scrolls is similar to its approach in dealing with the deceased – ideally, they should be buried in earthen vessels alongside the grave of a scholar. Photograph of the tombstone of Meir Fischl with vessels for the storage of worn-out Torah scrolls at the front of the base. Prague, 1921. Inv. No. JMP 95.676.*

⁵ JASTROW, Marcus. *Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*. New York : Choneb. 1926, p. 258 [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <http://www.tyndalarchive.com/TABS/Jastrow/index.htm>.

⁶ *Mishnah berurab*, ref. 4, p. 357. *Shulchan Aruch* is the most extensive halachic codex of Jewish religious law; the section *Orach Hayim* deals in general with prayer, Torah reading in the synagogue, Shabbat and holidays.

⁷ *Mishnah berurab*, ref. 4, p. 357.

be treated with/ disrespect, it is nevertheless /forbidden to burn them as/ one would be acting destructively. The Rambam writes /in his Sefer Ha-Mitzvos,/ Negative injunction, No. 65, that if one destroys Holy Writings he transgresses the negative injunction of “You should not do this to the Lord your God”.⁸ Correspondingly, in the case of a holy appurtenances one should be careful about this. [Acharonim]”

Talmudic discussions broadly cover questions relating to the language of the texts, the size of the script used, etc., to which the genizah requirement applies.⁹ The opinions of rabbinic authorities about the treatment of texts written in other languages vary, although they mostly confirm that sacred texts in any language require genizah. In many religious communities, the genizah requirement was applied to the actual Hebrew script: any use of Hebrew letters, even in a secular text, was most likely perceived as an impulse for special treatment and, hence, when no longer in use, for placing the text in a genizah. This is why genizot contain fragments of private correspondence, as well as simple messages and documents about business contacts, etc., written in Hebrew and other languages.

As mentioned above, genizot also contain non-textual materials. The question of what to do with worn-out holy appurtenances is dealt with in *Shulchan Aruch, Orach Hayim* 154:3: “Holy appurtenances, such as a case for /holy/ Books, /cases for/ mezuzos, tefilin straps, a chest in which one puts a Torah Scroll or a Chumash, a desk on which a Torah Scroll is laid and a curtain which is hung in front of the Sanctuary, have holiness, and require genizah.”¹⁰ See also the respective commentary:¹¹

“Holy appurtenances. I.e., although we rule in Sec. 21 with reference to mitzvah appurtenances that after their mitzvah /service/ is over it is permitted to throw them away, this is not the case where holy appurtenances are involved. /For them the ruling is that/ even after they have become worn and are no longer fit for their function, they nevertheless have holiness and must be put away in a genizah. It is forbidden to make any /non-holy/ use of them.

This only /applies/ to an appurtenance of the holy /article/ itself, but an article which serves a holy appurtenance, that is called an appurtenance of a /holy/ appurtenance, has no holiness and may be used /for a non-holy use/ even when it is still in order /for its mitzvah function/ . “

In practice, it was and still is very difficult to decide what should and should not be placed in a genizah. At present, book-based instructions are being published¹² and there are a large number of websites with lists of items that require genizah. There is a clear tendency not to fill

⁸ Deut 12:4; see also the previous verse, Deut 12:3: “And ye shall break down their altars, and dash in pieces their pillars, and burn their Asherim with fire; and ye shall hew down the graven images of their gods; and ye shall destroy their name out of that place.” [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://www.mechon-mamre.org/p/pt/pt0512.htm> .

⁹ See, in particular, the Babylonian Talmud, Tractate Shabbat 115a, [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://www.sefaria.org/Shabbat.115a.2?lang=bi&with=all&lang2=en> .

¹⁰ *Mishnah berurab*, ref. 4, pp. 349–353.

¹¹ *Mishnah berurab*, ref. 4, p. 349.

¹² For example, FEINHANDLER, Yechezkel. *Sefer Ginzei hakodesh*. Lakewood, New Jersey : Israel Bookshop Publications, 2012.

a genizah with objects that do not belong there.¹³ It is, therefore, surprising to find that older genizot may contain objects not requiring genizah, such as parts of ordinary garments and, in particular, shoes.

These finds, however, cannot be deemed accidental, for they recur and conform in type with caches in non-Jewish buildings (see below). All of the European genizot that are known and have been researched so far come from synagogues in rural areas or small towns,¹⁴ which is why they can be assumed to show the influence of local folk practices. It appears that, at least in rural areas, the tradition and practice of genizah may, to a certain extent, have been associated with superstitions practised by the Christian population.

The genizah in comparison with caches of “deliberately concealed garments”

The Deliberately Concealed Garments Project was set up in 1998 by the UK-based conservator Dr. Dinah Eastop with a set of precisely defined aims that largely resonate with the research on genizot in Bohemia and Moravia:¹⁵ to raise awareness of the existence and value of concealed garments, to prevent the destruction of such finds on site and by means of suitably adapted conservation techniques, to gather information about such finds, and to provide information about them to researchers. The project focuses on the practice of concealing parts of garments, shoes, candlesticks, candle snuffers and other such items in the fabric and foundations of buildings – mostly in rural houses, but also, for example, in churches – not only in Britain and continental Europe, but also in Australia and North America, from the Middle Ages through to the present.¹⁶

The British footwear historian June Swann started her systematic study of concealed garments in the 1950s. She has given several presentations at the Shoe in History conferences, which have been held since 1994 in the Czech city of Zlín. Several of her papers have been published in the proceedings of these conferences, one of which was directly focused on shoes that had been found hidden in buildings.¹⁷ These proceedings also contain several articles on archaeological finds of footwear in the Czech lands, although these come from wells, graves

¹³ *Today, with the use of photocopiers and cheap printers, and in our throw-away society, there are instances of thousands of pounds of so-called 'shemot' that are disposed of by burial on a regular and ongoing basis. This practice causes a significant problem for communities as burial in a cemetery is often regulated and restrictions on what may be placed there apply, and burial in any other location requires permits as a form of 'dumping' or waste disposal. (...) Based on my research and common sense, I decided that English or other languages did not rise to the level of sanctity that justified inclusion in a Genizah. (...) I included all HEBREW texts, in calligraphy, printed, or reproduced in any manner which included the Tetragrammaton, or the accepted direct substitutions and variations on it (...) For ritual objects, I included those that had a very high level of perceived sanctity. This included any items embroidered or decorated with one of the Hebrew representations of a name for G-d, Torah mantles, Wimpels or binders, Tefillin boxes and straps, and Tallitot, all of which are used directly for performance of a Mitzvah or come in direct contact with something necessary to perform a mitzvah. This is not a definitive list (...)*“ BLAIR, ref. 2, pp. 8-14.

¹⁴ The genizot in Prague synagogues have not been preserved.

¹⁵ Deliberately Concealed Garments Project, [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://www.concealedgarments.org/information/>.

¹⁶ See also the extensive list of publications relating to the Deliberately Concealed Garments Project, [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://www.concealedgarments.org/publications/>.

¹⁷ SWANN, June Marion. Obuv utajená v domech / Shoes Concealed in Buildings. In: *Obuv v historii '97* [The Shoe in History '97 : Proceedings of the 2nd International Conference], 29 September – 1 October 1997. Edited by Ivan Plánka. Museum of Southeast Moravia (Zlín, Czech Republic), Vol. 2, 1998, No. 2, pp. 11–19.

and septic tanks.¹⁸ Few papers in Czech publications have focused directly on footwear or garments hidden in the walls of rural buildings in Bohemia and Moravia;¹⁹ there are more frequent references in general to building offerings, particularly of animal or plant origin.²⁰

The purpose of the concealed garment and shoe caches is touched upon only marginally in the published texts. A comprehensive approach to such finds, i.e. consideration of their precise location and of the other objects found, indicates that the caches were most likely used for magic, protective and apotropaic purposes. Dinah Eastop states that the garments are usually hidden “*at the juncture of old and new parts of a building, in voids, and at points of entry or access (doorways, windows and chimneys).*”²¹ As Ceri Houlbrook notes, all of the above are liminal spaces;²² they are located in the peripheral areas of a building and, as such, are potentially dangerous, as they are the most easily accessible to negative forces. As the author further shows, feet and shoes touching the ground are also perceived by some anthropologists as being liminal, which is why “*it is the liminality of the shoe itself that resulted in its prominence in worldwide superstitious beliefs, such as its intrinsic association with luck.*”²³ From here one can infer the frequent occurrence of footwear among the concealed objects: this is related to the metaphorical character of the shoe,²⁴ which retains the imprint of the wearer’s foot, and to the primarily protective function of footwear when walking.

Swann provides a fairly detailed typology of the concealed objects: mostly footwear (single shoes or pairs), but also a large amount of head coverings, wigs and “*men’s, women’s and children’s outer- and underwear*”.²⁵ The garment finds are usually combined with finds of animal remains, in particular cats, plant matter (flowers, grains, seeds, nuts) and various tools. Symbolically

¹⁸ BRAVERMANOVÁ Milena – BŘEZINOVÁ Helena – HLAVÁČEK Petr. Zvláštnosti obuvi ze 16. století nalezené při archeologických researchech na Pražském hradě / Renaissance Leather Footwear Found in a Well in Front of the All Saints Church at the Prague Castle, In: *Obuv v historii ’97* [The Shoe in History ’97: Proceedings of the 2nd International Conference], 29 September – 1 October 1997. Edited by Ivan Plánka. Museum of Southeast Moravia (Zlín, Czech Republic), Vol. 2, 1997, No. 2, pp. 86–92; HLAVÁČEK Petr – PRUDKÁ Alena – SHROMÁŽDILOVÁ Ivana. Nález usňové obuvi ze 16. století v prostějovském ghettu / A Discoveries of Leather Shoes from the 16th century in Prostějov Ghetto. In: *Obuv v historii* [The Shoe in History: Proceedings of the 3rd International Conference], 25–27 September 2000 / Museum in Zlín, Czech Republic: Museum of Southeast Moravia, 2001, Vol. 3, 2000, No. 3, pp. 179–184.

¹⁹ POSEKANÁ Klára – ŠIMEK Rudolf. Depot fragmentů pozdně barokních oděvů a obuvi z Panského mlýna ve Starosedlském Hrádku [A Cache of Fragments of Late Baroque Garments and Shoes from Panský mlýn in Starosedlský Hrádek] (under publication).

²⁰ PLESSINGEROVÁ Alena – VĚŘKA Josef. Obyčeje a obřady spojené se stavbou domu v českých zemích [Customs and Rituals associated with Building a House in the Czech Lands]. In: *Národopisná revue* [Ethnographic Revue], 28/1, 1991, pp. 15–20, especially pp. 16–17. VĚŘKA Pavel. Stavební obětiny z české středověké vesnice v archeologických pramenech [Building Offerings from a Medieval Czech Village in Archaeological Sources]. In: *Český lid / The Czech Ethnological Journal*, 78/2, 1991, pp. 117–119, etc.

²¹ EASTOP Dinah. Outside In: Making Sense of the Deliberate Concealment of Garments Within Buildings. In: *Textile*, 4/3, 2006, pp. 238–255, pp. 246–247. The same author develops a metonymic and metaphorical analysis of concealed garments, describes their active protective purpose on several levels, and also refers to the functional connection between the concealed garments and the mezuzah (p. 250).

²² HOULBROOK Ceri. Ritual, Recycling and Recontextualization: Putting the Concealed Shoe into Context. In: *Cambridge Archaeological Journal*, 23/1, 2013, pp. 99–112; p. 104.

²³ HOULBROOK, ref. 22, p. 105. For more on the liminal perception of footwear, see the literature ibidem.

²⁴ HOULBROOK, ref. 22, p. 107. For more on the emotional symbolism of footwear, including concealed shoes, see most recently DAVIDSON Hilary. Holding the Sole: Shoes, Emotional, and the Supernatural. In: *Feeling Things: Objects and Emotions Through History*. Edited by Stephanie Downes, Sally Holloway and Sarah Randles. Oxford: Oxford University Press, 2018, pp. 72–93.

²⁵ SWANN, ref. 17, p. 18.

remarkable finds are those of objects that are associated with fire and flames, such as pipes for smoking, candlesticks, lamps, candle snuffers, and coal. With regard to textual relics, Swann refers only marginally to “pages from a bible, prayer and hymn books and Jewish religious books. Occasionally there are papers with names, perhaps an attempt to ensure their existence was noted”.²⁶

Extensive finds of shoes and garments, occasionally accompanied by textual relics, are of particular relevance for comparing Swann’s research with a study of the finds from genizot in Bohemia, Moravia and elsewhere²⁷. The main difference between these finds is in the proportion of textual and non-textual objects: the items found in non-Jewish caches are primarily non-textual, while those found in genizot are predominantly texts. Another difference is the way these items are stored: objects in non-Jewish caches are usually concealed in a wall cavity, while those in genizot are always just stored there. What these finds may have in common, however, is the assumed protective function of the objects that have been put away and concealed.

The genizah’s protective function

The genizah’s primary purpose of protection is twofold. Objects bearing an inscription of God’s name are stored there in order to prevent its desecration; objects that no longer meet the standards for religious texts or, in general, for ritual objects as a result of wear and tear or damage are stored there in order to protect the Jewish community or individuals from the negative effects of such objects.²⁸ As in the case of concealed garments and building offerings, it is also possible that objects placed in a genizah may have the purpose of active protection. A worn-out Torah scroll in a genizah is protected and, in a certain sense, also provides active protection.

As Shalom Sabar shows on the basis of a large number of examples, “*the power of the Torah scrolls and their appurtenances goes beyond their “official” function in the synagogue [...] and beliefs in its magical powers and abilities to heal and protect became widespread.*”²⁹ In folk practice, Torah scrolls were used in unorthodox ways, whether or not they were approved by the rabbinical authorities.

Sabar does not examine whether worn-out Torah scrolls also appear in similarly unorthodox contexts. The actual genizah requirement, i.e. the need for discarded scrolls to be treated specially, however, proves that the Torah scroll was widely perceived to have retained a certain amount of its original properties, including its sacredness. The same applies to phylacteries, mezuzah scrolls and amulets, which are usually at the forefront of the lists of objects stored in a genizah.

If these objects once served a protective function, which was the primary purpose of mezuzah scrolls and amulets, it is likely that some of these qualities were retained in the genizah. Together with the concealment of garments, shoes, candle snuffers and other such items, the storage of materials in a genizah was probably informed by a knowledge of similar practices from the non-Jewish milieu; these materials might have been intended to protect – the synagogue,

²⁶ SWANN, ref. 17, p. 18.

²⁷ In terms of typology, there are practically identical finds in genizot in Alsace and, particularly, in Germany. See Geniza-project Alsenz, [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://www.blogs.uni-mainz.de/fb01genizatalsenz/inventar/textilien/>.

²⁸ See also BLAIR, ref. 2, p. 3: *The hiding place, or Genizah, was thought to serve the twofold purpose of preserving good things from harm (protecting items that are elevated in sanctity), and preventing “bad” things (items that somehow convey ill or curses or that are associated with demonic or evil traits) from having the opportunity to harm things, places, or people.*

²⁹ SABAR Shalom. Torah and Magic: The Torah Scroll and Its Appurtenances as Magical Objects in Traditional Jewish Culture, In: *European Journal of Jewish Studies*, 3/1, 2009, pp. 135–170; s. 169.



Pict. 2: Fragment of a manuscript of hymns (*yotzrot*). Manuscript on parchment. Central Europe, perhaps 16th century. Found in the synagogue genizah in Luže. Inv. No. JMP 177.974.



Pict. 3: Torah mantle. Bohemia, 1691. Wool, chain stitch embroidery, appliqué (Star of David motif). Found in the synagogue genizah in Luže. Inv. No. JMP 178.565.

its furnishings and the local Jewish congregation, and probably also each other. This ambiguity – the unclear distinction between the protector and the protected – is one of the main features of liminal spaces, and genizot are liminal spaces par excellence.

Genizah research in Bohemia and Moravia

The Jewish Museum in Prague has been focusing on research on genizot in Bohemia and Moravia since the 1990s, with increasing intensity in recent years.³⁰ Since 1996, it has examined genizot in the attics of synagogues in the following localities of Bohemia and Moravia: Luže, Bezdrůžice, Všeradice, Březnice, Zalužany, Kdyně, Janovice nad Úhlavou, Rychnov nad Kněžnou, and Holešov. The only intact genizah – in the refurbished synagogue in Luže – has been fully explored. Much of the genizah that was discovered in Březnice had already been taken apart or destroyed earlier; the remainder was also completely explored by the museum, as were the small genizot in Kdyně and Janovice. The most valuable items and several other samples were selected from the other genizot.

Jewish Museum staff set about collecting and relocating genizah finds immediately after the fall of the Communist regime in the former Czechoslovakia. The main aim was to save objects in synagogue attics that faced imminent danger, and to prevent their misuse (desecration, illegal sale, etc.), hence it was primarily a rescue and research operation. The approach taken towards the materials was intuitive;³¹ the Jewish Museum staff devoted most of their attention to the oldest finds, or, more specifically, to those objects whose age or uniqueness was evident. Genizah finds comprising between 4,000 and 5,000 items (mainly textiles, papers and parchment documents) were gathered together at the Jewish Museum in Prague. Only a small portion of this material, however, has undergone conservation and restoration measures for inclusion in its holdings as part

of the Central Register of Collections in accordance with Act No. 122/2000 on the Protection of Museum Collections.

³⁰ SIXTOVÁ Olga. Findings from Genizot in Bohemia and Moravia. In: *Judaica Bohemiae*, 34, 1995, pp. 126-134; VESELSKÁ Dana. Nálezy textilií v genizot českých a moravských synagog [Textile Finds from the Genizot of Bohemian and Moravian Synagogues], *Český lid / The Czech Ethnological Journal*, 87/4, 2000, pp. 295–306.

³¹ The methodological guidelines for the museum's genizah research was provided mainly by the project Professor Falk Wiesemann's project; see WIESEMANN Falk. *Genizah – Hidden Legacies of the German Village Jews*. Vienna : Bertelsmann, 1992.



Pic. 4: A man's waistcoat (*tzidakel*) from a prayer shawl. Wool, repp. Bohemia, 18th century. Found in the synagogue genizah in Lužce. Inv. No. JMP 178.570.



Pic. 5: A child's shoe. Leather, twill tape, cloth. Bohemia, 19th century. Found in the synagogue genizah in Brěznice. Inv. No. JMP 179.424.



Pic. 6: Candle snuffer. Wrought Iron. Bohemia, 19th century. Found in the synagogue genizah in Lužce. Inv. No. JMP 179.299.



Pic. 7: Removing the genizah finds from the attic of the synagogue in Zalužany, 2017. Jewish Museum in Prague.

Aside from religious texts in the form of scrolls, codices, single sheets and manuscripts (see Picture 2) and secular Hebrew texts (fragments of private correspondence, simple messages, documents about business contacts, etc.), the finds included mainly synagogue textiles (particularly Torah binders, as well as Torah reading table covers, and Torah mantles – see Picture 3), personal textiles, including ritual textiles (*tallit katan*, a rectangular garment with a hole for the head and ritual fringes; sometimes a *tzidakel* or man's waistcoat – see Picture 4), as well as frequently worn garments, in particular footwear (see Picture 5). Another group of materials comprise parts of synagogue furnishings (fragments of decorative architectural elements, candlesticks, candle snuffers, etc. – see Picture 6). Objects that are of less interest in terms of text or typology have not yet become part of the Jewish Museum's holdings; they are kept in a separate room where they can be handled only in necessary cases.

The actual storage of objects testifies to the perception of the genizah as a liminal space: for example, in the synagogue genizah in Zalužany – the exploration of which was completed by the Jewish Museum in 2017 – most of the objects were situated near the attic entrance, along the edges of the attic, and under the beams near the window, i.e. in places where “negative forces” have the easiest access (see Picture 7). To date, insufficient attention has been paid to the specific placement of objects found in genizot. Particularly if a genizah is explored by someone lacking the necessary skills, albeit with the good intention of saving the Hebrew writings that are stored there, this may devalue the quality of the find for various reasons, including the fact that attention is not paid to the actual placement of the objects or to the presence of non-textual relics. Methodological gaps in genizah research have also been contended with by Jewish Museum staff in the past.

The long-term aims of the Jewish Museum in Prague are to process, sort, conserve and digitize all of its genizah finds and then to include them in its collections, to register them in the Central Register of Collections, to provide access to them in digital form, and to show the general public this unique and little-known phenomenon of Jewish culture. To facilitate the adequate processing of thousands of genizah finds, it has been necessary to verify the curation, conservation/restoration, administration and digitization procedures, as well as the possibility of focusing the project on a smaller sample. In 2017, the Jewish Museum successfully completed a pilot project for the comprehensive processing of a selected genizah find (specifically in Rychnov nad Kněžnou). This involved work in its own conservation and restoration studios, as well as work done by external conservators

and by students as part of their practical training.³²

Refining the approach towards the conservation and restoration of genizah finds may be regarded as the project’s most important conclusion. Unique objects³³ undergo complete conservation, which includes taking apart book blocks, mechanical cleaning and washing, gluing and repairs with Japanese tissue for firmer adhesion without filling in losses, straightening the materials, and sewing in accordance with the origin method. Mass-produced items, in particular printed books of a later date,³⁴ however, should be seen as general objects, rather than primarily as texts (mostly standard liturgical texts in various languages). The amateur stitching of book blocks, as well as the actual wear and tear of the material, is important for the sake of authenticity. These valuable characteristics are lost in the case of complete conservation. For these objects it is necessary to find a compromise between a conservational perspective – i.e., prioritizing minimal intervention in terms of the amount of material added – and a museological perspective, i.e., the necessity to approach an object with regard to the permanent preservation of a collection, etc.³⁵ The Jewish Museum in Prague opted to conserve these finds in a minimalist way (mechanical cleaning and reinforcing the adhesion) so that as much further damage as possible would be prevented, and so that the objects could be stored safely (in Melinex, folders, boxes, etc.) and adequately digitized.³⁶

The Jewish Museum in Prague is now emphasizing that all genizah objects should retain clear traces of their history even after conservation, which means that they should reflect the fact that they already showed signs of considerable wear and tear when placed in the genizah. As such, it will then be possible to draw attention to the still little-known phenomenon of the genizah through appropriate digital presentations of these finds, particularly set out in contrast with the well-preserved ritual objects that came to the Jewish Museum in Prague at a time when they were still suitable for use.

Last but not least, the pilot project led us to reconsider what may be regarded as a genizah find. In future, it will be necessary to place more focus on non-textual finds and on objects that at first glance are not associated with Judaism (ordinary garments, canes, dried fruit, shells, hair and other items found in a genizah). The genizah should no longer be seen solely as a dump site for useless objects, but as a place that is an important part and active feature of Jewish community life. By sensitively exploring and carrying out a detailed analysis of the content of a genizah, it is possible to gain a better idea of the life of a particular community and of the local customs, including those that are not described in textual sources perhaps because they relate to magical practices. Moreover, genizot also provide insights into the activities of local rabbinic courts and schools, as well as insights into the wider sociolinguistic context. To conclude, modern local genizot remain an unappreciated source of information for understanding the values, behaviour patterns, wealth, preferences, and direction of Jewish communities in the diaspora.

³² ULIČNÁ Lenka. The Genizah of Rychnov nad Kněžnou: Preliminary Research for a Project Involving the Processing of Genizot Finds from Synagogues in Bohemia and Moravia. In: *Judaica Bohemiae*, 52/1, 2017, pp. 135–141.

³³ Manuscripts, old and rare printed books, printed books with hand-written notes, maps, etc.

³⁴ Mostly fragments of prayer books, dating from the 18th and 19th centuries.

³⁵ See JEFFERSON Rebecca Jefferson – VINCE-DEWERSE Ngaio. When Curator and Conservator Meet: Some Issues Arising from the Preservation and Conservation of the Jacques Mosseri Genizah Collection at Cambridge University Library. In: *Journal of the Society of Archivists*, 29/1, April 2008, pp. 41–56.

³⁶ Digitizing entire printed modern-day codices (mostly prayer books) is ineffective; for mass-produced books, it is appropriate to replace large-scale digitization with several illustrative photographs, subject to agreement between the curator and photographer.

References

Bibliography

- BLAIR, Joe. (2015). Genizah Or Burying G-d Burial Beyond Bodies Name Recognition What's In A Name? Cleaning & Greening? Rest Among the Holy & the Pure. [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <http://gamlieel.institute/blair.html>
- BRAVERMANOVÁ Milena– BŘEZINOVÁ Helena – HLAVÁČEK Petr. (1997). Zvláštnosti obuvi ze 16. století nalezené při archeologických researchech na Pražském hradě / Renaissance Leather Footwear Found in a Well in front of the All Saints Church at the Prague Castle, In: *Obuv v historii '97* [The Shoe in History '97 : Proceedings of the 2nd International Conference], 29 September – 1 October 1997. Edited by Ivan Plánka. Museum of Southeast Moravia (Zlín, Czech Republic), Vol. 2, No. 2, pp. 86-92.
- DAVIDSON Hilary. (2018). Holding the Sole: Shoes, Emotional, and the Supernatural. In: *Feeling Things: Objects and Emotions Through History*. Edited by Stephanie Downes, Sally Holloway and Sarah Randles. Oxford : Oxford University Press, pp. 72-93.
- EASTOP Dinah. (2006). Outside In: Making Sense of the Deliberate Concealment of Garments Within Buildings. In: *Textile*, 4/3, pp. 238-255.
- FEINHANDLER, Yechezkel. (2012). *Sefer Ginzei hakodesh*. Lakewood, New Jersey : Israel Bookshop Publications.
- HLAVÁČEK Petr – PRUDKÁ Alena – SHROMÁŽDILOVÁ Ivana. (2000). Nález usňové obuvi ze 16. století v prostějovském ghettu / A Discovery of Leather Shoes from the 16th century in Prostějov Ghetto. In: *Obuv v historii* [The Shoe in History : Proceedings of the 3rd International Conference], 25–27 September 2000 / Museum in Zlín, Czech Republic : Museum of Southeast Moravia, 2001, Vol. 3, No. 3, pp. 179-184.
- HOFFMAN, Adina – COLE, Peter. (2011). Sacred Trash : The Lost and Found World of the Cairo Geniza. New York : Nextbook : Schocken.
- HOULBROOK Ceri. (2013). Ritual, Recycling and Recontextualization: Putting the Concealed Shoe into Context. In: *Cambridge Archaeological Journal*, 23/1, pp. 99-112.
- JASTROW Marcus. (1926). *Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*. New York : Choneb.
- JEFFERSON Rebecca Jefferson – VINCE-DEWERSE Ngaio. (2008). When Curator and Conservator Meet: Some Issues Arising from the Preservation and Conservation of the Jacques Mosseri Genizah Collection at Cambridge University Library. In: *Journal of the Society of Archivists*, 29/1, pp. 41-56.
- Mishnah berurah : the classic commentary to Shulchan aruch Orach chayim, comprising the laws of daily Jewish conduct : an English translation of Schulchan aruch and Mishnah berurah with explanatory comments, notes and facing Hebrew text. Volume 2 (A), Laws concerning the raising of the hands in blessing, falling on one's face in supplication, the end of the prayer service, the reading from a Torah scroll, the synagogue and its appurtenances, one's business schedule §128-§156 = Mišna brura / by Yisroel Meir ha-Cohen (the Chafetz Chayim)*, edited by Aviel Orenstein. Jerusalem : Pischah Foundation : Feldheim Publishers, 1993.
- NEUSTADT, Doniel. (2010). Proper Disposal Of Ritual Objects. Parshas Behaaloscha. In: Weekly-Halacha [online], [cit. 23. 8. 2018]. Available at <https://torah.org/torah-portion/weekly-halacha-5770-behaaloscha/>

- PLESSINGEROVÁ Alena – VAŘEKA Josef. (1991). Obyčeje a obřady spojené se stavbou domu v českých zemích [Customs and Rituals associated with Building a House in the Czech Lands]. In: *Národopisná revue*, 28/1, pp. 15-20.
- POSEKANÁ Klára – ŠIMEK Rudolf. Depot fragmentů pozdně barokních oděvů a obuvi z Panského mlýna ve Starosedlském Hrádku [A Cache of Fragments of Late Baroque Garments and Shoes from Panský mlýn in Starosedlský Hrádek] (under publication).
- SABAR Shalom. (2009). Torah and Magic: The Torah Scroll and Its Appurtenances as Magical Objects in Traditional Jewish Culture, In: *European Journal of Jewish Studies*, 3/1, pp. 135–170.
- SIXTOVÁ Olga. (1995). Findings from Genizot in Bohemia and Moravia. In: *Judaica Bohemiae*, 34, pp. 126-134.
- SWANN, June Marion. (1998). Obuv utajená v domech / Shoe concealed in buildings. In: *Obuv v historii '97* [The Shoe in History '97 : Proceedings of the 2nd International Conference], 29 September – 1 October 1997. Edited by Ivan Plánka. Museum of Southeast Moravia (Zlín, Czech Republic), Vol. 2, No. 2, pp. 11-19.
- ULIČNÁ Lenka. (2017). The Genizah of Rychnov nad Kněžnou: Preliminary Research for a Project Involving the Processing of Genizot Finds from Synagogues in Bohemia and Moravia. In: *Judaica Bohemiae*, 52/1, pp. 135-141.
- VAŘEKA Pavel. (1991). Stavební obětiny z české středověké vesnice v archeologických pramenech [Building Offerings from a Medieval Czech Village in Archaeological Sources]. In: *Český lid / The Czech Ethnological Journal*, 78/2, pp. 117-119.
- VESELSKÁ Dana. (2000). Nálezy textilií v genizot českých a moravských synagog [Textile Finds from the Genizot of Bohemian and Moravian Synagogues], *Český lid / The Czech Ethnological Journal*, 87/4, pp. 295-306.
- WIESEMANN Falk. (1992). *Genizah – Hidden Legacies of the German Village Jews*. Vienna : Bertelsmann.

Internet Sources

- <http://gamliel.institute/blair.html>
<http://www.tyndalearchive.com/TABS/Jastrow>
<https://torah.org>
<https://www.blogs.uni-mainz.de/fb01genizataalsenz>
<https://www.concealedgarments.org>
<https://www.mechon-mamre.org>
<https://www.sefaria.org>

Adolf Jebavý – uzenářský mistr a mecenáš kulturního života K historii a pramenům jednoho z nejvýznamnějších brněnských výrobců

Marie Gilbertová

Mgr. Marie Gilbertová
Technical Muzeum in Brno
Purkyňova 105
612 00 Brno
Czech Republic
email: gilbertova@tmbрно.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:155-166

Adolf Jebavý – A Master Butcher and Local Cultural Benefactor. On the history and archive sources concerning one of the most significant Brno producers in the 20th Century

This paper focuses on the history and production of the Adolf Jebavý factory – one of the famous family meat industry companies in Brno in the first half of the 20th Century. From the time of the first owner, Adolf Jebavý (1872-1938), and later his equally significant son, also named Adolf (1903-after 1948?), the company has grown into an important and famous Brno meat products producer and exporter. This company produced mostly canned meat, various kinds of sausages, patés and other foods, with a brand mark “Delica”. These products were also very popular in foreign countries (as well as with the Czech minority overseas). The company had several shops in Brno at the Křenová street, on the Náměstí Svobody square, in Královo Pole, but also in other cities, for example in Luhačovice.

This paper is based on extensive company archive funds from the Brno Moravian Land Archives, where we can find information about company production, sales management, export and other important facts about this producer, such as private correspondence, war damages evidence and also evidence on the occasion of the political and administrative changes in the government in 1948.

The topic was also put into larger context, as this study also briefly focuses on the history of butchers as well as on the history of companies and production in the first half of the 20th Century in Czech lands.

Key words: industry, factories, industry history, production, butchery, meat industry, crafts

Brno jako křižovatka obchodu a průmyslu

Počátky brněnského průmyslu se začaly vytvářet za hradbami. V předměstích, která se rozvíjela až do momentu propojení se s historickým centrem ve Velké Brno (1919), bujela řemesla a první výroby a manufaktury.

Na nových ulicích, které dnes paprskovitě směřují od centra města, se usazovali budoucí velkopodnikatelé, kteří svojí činností utvářeli brněnskou průmyslovou, ale i kulturní krajinu. Rozvoj výroby a řemesel a příliv nových obyvatel do města byl zejména v 19. století natolik razantní, že brzy předčil jiná města, která byla rovněž součástí vlny změn a vývoje. Jedním z nově zbudovaných předměstí, které se váže k tématu tohoto příspěvku, byla Lidická ulice (původně Velká Nová ulice), oblast Křenové a další.

Klíčovým historickým momentem pro brněnský průmysl byla železnice, která z města roku 1838 vytvořila důležitý dopravní uzel a díky níž mohl obchod a vývoj strojů vzkvétat. Brno se stalo skutečným velkopřůmyslovým centrem. Ačkoli potravinářský průmysl nebyl v Brně nejsilnějším odvětvím, představoval rovněž významnou výrobní část. Veškeré podniky napříč odvětvími poznamenal rozpad Rakouska-Uherska, ale i následná krize ve 20. letech, druhá

světová válka a politické změny po roce 1948, jež znamenaly praktickou likvidaci původních samostatných podniků s dlouholetou tradicí.¹

K historii řeznictví a uzenářství v českých zemích – cechy a společenstva

Řeznictvím nazýváme „základní, početně nejsilnější městské potravinářské řemeslo, spočívající v porážce zvířat a zpracování i prodeji masa“². Patřilo mezi základní řemesla, ze kterého se vyvinuly další obory jako brašnářství, koželužství, atd.

Snahy o sdružování řezníků do cechů pozorujeme v českých zemích již od 12. století a toto řemeslo se v souvislosti s nárůstem obyvatel a spotřebou masa rozšiřovalo. Řeznické řemeslo se rozvíjelo na venkově i v nově zakládaných městech, kde řezníci dodávali maso spíše zámožnějším občanům, zatímco pekaři pekli pro nejhudší vrstvy. První znak byl řeznickému cechu udělen Janem Lucemburským v Praze a měl podobu bílého lva na červeném pozadí³. Na Moravě měl však jinou podobu a to dvě zkřížené řeznické sekery⁴. Ve znaku brněnských řezníků se lev začal objevovat až od 30. let 15. století.⁵ Míru jeho rozšíření v těchto městech pak můžeme odhadnout podle počtu masných krámů. Nejstarší z nich byly například založeny v Praze za vlády krále Přemysla Otakara II. roku 1234 u kostela svatého Václava. V těchto krámech se k prodeji nabízelo čerstvé maso, přičemž dobytek byl zabíjen v jatečních chlévech případně na obecních jatkách. Masné krámy byly redukovány také cechovními a městskými nařízeními. Maso se prodávalo také na masných trzích. Řeznické cechy si postupně vybudovaly silné postavení i přes války a další dějinné zvraty a v průběhu staletí se také formovaly v řeznická společenstva.

Živnostenská společenstva a grémia, která vznikala po zrušení cechů⁶, pokračovala nadále v původních principech, pouze přizpůsobených dobovým požadavkům a průmyslovému vývoji. Společenstvo řezníků a uzenářů, jejímž členem byla i firma Adolfa Jebavého, zahrnovalo do svých řad majitele firem a živostí v řeznickém a uzenářském (nebo řeznicko-uzenářském oboru). Členem se musel stát každý, kdo s příslušným oprávněním porážel a tzv. pařil (tedy čistil a zbavoval štetin a chlupů) dobytek a maso pak prodával v obvodu města Brna. Firmy, které toto řemeslo provozovaly formou tovární výroby, mohly být dobrovolnými členy, pokud jejich členství schválilo předsednictvo.⁷

Řeznický cech oslavil v roce 2010 výročí 700 let a k této příležitosti byla ve spolupráci s Českým svazem zpracovatelů masa vydána rozsáhlá publikace Ladislava Steinhausera „700 let se lvem ve znaku.“⁸

Vzdělávání v řeznicko-uzenářském oboru

Rádné vzdělání bylo podmínkou členství v cechu již od dob Karla IV. a cechy samotné také výrazně ovlivňovaly kvalitu výuky a výběr budoucích učňů. Moderní učňovské školy byly

¹ VYSKOČIL, Aleš. *Brno – Průmyslové město*. Praha : Paseka, 2014. 103 s.

² *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*, sv. 3. Praha : Mladá Fronta, 2007, s. 877-878.

³ K současné podobě tohoto znaku např. <https://www.velebn.cz/reznici-a-uzenari>

⁴ Tento typ znaku můžeme vidět například v Brně na budově divadla Reduta na Zelném trhu. Je zde umístěn na připomínku bývalých masných krámů, které se vedle divadla nacházely. Podoba znaku viz: <https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=preview&image=18882>

⁵ STEINHAUSER, Ladislav. *700 let se lvem ve znaku*. Brno : Český svaz zpracovatelů masa, 2010, s. 8.

⁶ Cechy začaly být rušeny ve druhé polovině 18. století a následně především v 19. století.

⁷ Viz STEINHAUSEROVÁ, Hana. *Z historie řezníků a uzenářů v Brně*. Bakalářská diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, 2012, 47 s.

⁸ Viz STEINHAUSER, Ladislav. *700 let se lvem ve znaku*. Brno : Český svaz zpracovatelů masa, 2010, 447 s.

budovaný v dôsledku priemyselnej revolúcie a rastúcej potreby po vyučených pracovníkoch. Potrebná doba pro dosažení vzdělání a výučního listu byla dva až čtyři roky. Do učení se mohli přijímat odborníci, kteří byli členy Společenstva řezníků v Brně⁹. Další vývoj nastal v 80. letech 19. století, kdy právě toto Společenstvo založilo živnostenskou školu pro učně řeznické a uzenářské živnosti. V letech 1908 – 1914 fungovala pod názvem Odborná pokračovací škola pro společenstvo řezníků, uzenářů, mydlářů.

Brněnské jatky

V roce 1899 vznikly městské ústřední jatky na ulici Masná, kterým předcházely jatky zbudované v roce 1877 v oblasti ulice Křenová. Ty však svojí kapacitou nestačily neustále se rozvíjícímu městu a proto byly přistavěny budovy, které daly základ těmto městským jatkům. Ve stejném roce, kdy Adolf Jebavý starší, zakladatel budoucí velkovýroby, započal své podnikání. V tomto období také vzkvétal čilý export do zemí Rakouska-Uherska, který byl po roce 1918 utlumen, ale vzhledem ke vzniku tzv. Velkého Brna¹⁰ byla poptávka pokryta a využit byl celý areál jatek. Ve 20. letech 20. století se pak areál rozšířil například o pokladnu pro dobytčí a masné trhy a masnou burzu, ve 30. letech o prostory hovězí porážky, dršťkárny a desinfekční stanice pro vozidla. Byla zde umístěna rovněž kafilerie (zde se zpracovávalo nepoživatelné maso a vyráběla masokostní moučka), sběrna kůží a další. V areálu fungovala rovněž laboratoř na testování vzorků masa a mléka a další potraviny. Činností městských jatek byla kromě zásobování masem také hospodářská kontrola kvality masa, nákupní a výkupní činnost a dovoz masa z venkova. Jatky fungovaly jakožto obecní zařízení do roku 1951, kdy byly předány národnímu podniku Masna, stejně jako podnik A. Jebavého a dalších.¹¹

Firma Adolf Jebavý



Obr. 1: Pobočka firmy v Brně na Náměstí svobody, 1939

Zakladatel budoucího velkopodniku na zpracování masa a výrobu uzenin a masových konzerv Adolf Jebavý¹² se vyučil v roce 1892 a svoji první továrnu na uzeniny otevřel následně v roce 1899. V roce 1929 se do firmy přidali i jeho synové, Cyril a Adolf a firma byla zapsána do obchodního rejstříku s předmětem podnikání řeznictví a uzenářství. Cyril Jebavý pak z firmy vystoupil v roce 1932.

První provozovnou v počátcích firmy Adolfa Jebavého byla pobočka na ulici Nové (dnešní Lidická). Firma se postupně rozrůstala a sídlem se stal dům na ulici Křenová 35, kde byla rovněž prodejna. V roce 1931 zde A. Jebavý získal koncesi na provozování hostinské živnosti. V hostinci byly podávány výrobky firmy ze studené i teplé kuchyně. V roce 1934 byl prodej rozšířen na drůbež a zvěřinu.¹³ Firma měla své prodejny rovněž na ulici Palackého v Králově

⁹ Celý název zněl Společenstvo řezníků, uzenářů a mydlářů. Jednalo se o nástupce Cechu řezníků (od roku 1860). Viz také aktivity Adolfa Jebavého v oblasti vzdělávání.

¹⁰ Tj. připojení 23 příměstských obcí Brnu v roce 1919.

¹¹ Viz též Moravský zemský archiv (dále MZA), fond Adolf Jebavý, továrna uzenin a masových konzerv, H367 (dále fond H367), karton 4.

¹² Adolf Jebavý starší (1872-1938). Ve firmě působil rovněž jeho syn, Adolf Jebavý ml. (1903-1963) a Cyril Jebavý, který v roce 1932 vystoupil z rodinné firmy a stal se ředitelem JASA Krahulčí, dalšího významného podniku v tomto oboru.

¹³ Viz MZA, fond H367, Karton 1, inv. č. 46/1

poli, na Náměstí Svobody (tuto filiálku vedla také Jebavého dcera Juliána) a také v Luhačovicích (od roku 1933).¹⁴

A. Jebavý starší a J. Jebavý byli také majiteli dalších nemovitostí v Brně, jako například domu na tehdejší ulici Arcivévodů Bedřicha v Zábrdovicích (dnešní ulice Trnitá), na ulici Křenová 39 a rovněž domů v Hodoníně a Bílovicích (zakoupen v roce 1916). V roce 1918 zakoupil A. Jebavý od brněnského stavitele Františka Pavlu celkem 91 m² z pozemkové parcely z tehdejší katastrální obce Křížová ulice za cenu celkem 2200,- Kč.¹⁵ Domy, které A. Jebavý na svém novém pozemku vystavěl, se nacházely na ulici Mackensenové, dříve Tivoli, dnes Jiráskova.

Obchod

Jak již bylo řečeno výše, po počátečním provozu začal ve 20. letech 20. století Adolf Jebavý starší rozvíjet svoji činnost v sídle firmy na ulici Křenová. V roce 1926 získal povolení dílny na masové konzervy, o tři roky později začal výrobní objekty rozšiřovat nástavbou a dalším vybavením. V roce 1934 pak začal spolu se stavitelem Vladimírem Slavíčkem realizovat nový čtyřpatrový dům, který by nahradil původní dům jednopatrový; v témže roce Jebavý v suterénu domu otevřel nový obchod. Návrh vchodu, portálu a vitrín realizovala firma Ergon z Brna v ceně 12.000 Kč.¹⁶ Návrh interiéru obchodu provedl Odborný závod pro řezníky a uzenáře Richarda Št'astného se sídlem v Brně.

V roce 1935 bylo modernizováno vybavení provozovny na Náměstí Svobody v Brně novým chladícím strojem. Z archivních pramenů se dochoval nabídkový leták společnosti Tatra a z něj bylo vybráno chladicí zařízení „TATRA-ATE“, konkrétně skříně „Agrarius“.

Z archivních dokumentů se můžeme dozvědět rovněž informace o obchodních zástupcích firmy. V roce 1938 byl zástupcem pro Bratislavu Ludevít Stein. Jeho povinností bylo zařídit odbyt konzervové šunky, uzeného masa, ze specialit krakovského salámu, hanáckých klobás, domácího uzeného dopékaného masa, anglické slaniny, atd. Z levnějších pak valašských klobás, točeného klobásového salámu. Objednávky měly být zasílány na dobírku, nebo důvěryhodným firmám bez dobírky. Obchodní zástupce dle dohody obdržel celkem 4% ze svých přímých a nepřímých objednávek.¹⁷



Obr. 1: Dobové ceníky

Firma pravidelně vydávala ceníky svých produktů, jako například tyto z archivu firmy:

V roce 1940 došlo k dalšímu významnému kroku v působení firmy. Adolf Jebavý založil veřejnou společnost spolu s těmito brněnskými podnikateli:

-Ladislav Horníček, továrník v Brně, Francouzská 27

-Adolf Jebavý, továrník v Brně, Křenová 35

-Gustav Kůrka, velkoobchodník v Brně, Kotlářská 19

¹⁴ Viz MZA, fond H367, Karton 1, inv. č. 48/8.

¹⁵ Viz MZA, fond H367, Karton 3, Inv. č. 95/3-6.

¹⁶ Viz MZA, fond H367, Karton 33.

¹⁷ Viz MZA, fond H367, Karton 30, inv. č. 229/23-27.

- Eduard Pokorný, továrnik v Brně, Josefská 5
- Vladislav Řádek, prokurista v Brně, Cejl 63
- Ferdinand Šilhan, továrnik v Brně-Žabovřeskách, Rumunská 100

Účelem této veřejné obchodní společnosti bylo společné provozování podniku pod firmou s názvem: „Řádek a spol., společnost pro zužitkování krve a jatečných vedlejších produktů“, německy „Řádek & Co., Gesellschaft für Blutverwertung und Verwertung von Schlachthausnebenprodukten“. Sídlem společnosti byly Městské ústřední jatky v Brně. Předmětem podnikání bylo „získávání, zpracování, zužitkování a obchodování krevi z jatečných zvířat a jatečnými vedlejšími produkty, případně výrobky z nich“¹⁸. Základní jmění společenské obnášelo 60.000 Kč, z toho byl každý ze společníků povinen složit částku 10.000 Kč. Každý ze společníků byl povinen do společnosti dodávat veškerou krev, kterou získal při porážce vlastních jatečných zvířat, kromě toho množství, které potřebovali pro své krevní výrobky.

Z roku 1946 se rovněž zachoval záznam ze soutěže na dodávku masa a uzenin pro závodní kuchyni a kantýnu Zbrojovky Brno, n.p.¹⁹

Jedním z mezníků poválečné produkce firmy bylo získání živnostenského listu pro výrobu tekutého polévkového koření, kostek a masových koncentrátů, provoz v Brně na Křenové 35 v roce 1946 a prodej zvěřiny. Zvěřina byla dle archivních soupisů dodávána například do restaurací a jídelen podniků jako například n.p. Bat'a v Brně na Koblížné, Elektrárny města Brna, Vinárna Záduha na Náměstí Svobody, dále do Akademické menzy, do Kounicových kolejí, do Škodových závodů Brno, do Zbrojovky n.p., či do Sdružených závodů textilních, rovněž v Brně.

Firma A. Jebavého byla také dodavatelem masa pro armádu. Z dokumentů z roku 1945 – 1947 můžeme zjistit informace o dodávkách pro útvary brněnské posádky. Jednalo se o útvar 450, dále vojenské útvary ubytované na hradě. Měsíčně bylo dodáno přibližně 625 kg masa (přesnou potřebu masa bylo nutno nahlásit dodavateli dopředu, alespoň 12 hodin)²⁰. V roce 1947 (na období od 1. 8. do 31. 12.) se A. Jebavý rovněž zavázal dodávat zásoby masa pro výcvikové prapory, vojenské oddíly a proviantní sklad.



Obr. 3: Polepka na masové konzervy-vepřový guláš

Zaměstnanci a firemní oběžníky

V archivním fondu firmy se nachází také mnoho dokumentů s informacemi o zaměstnancích, platových a pracovních podmínkách. Firma byla velice často kontrolována a podléhala zákonům a vyhláškám, které bylo nutno dodržovat. Například z hlášení na základě kontroly v roce

1940, a obvinění, že firma nevyplácí prodavačkám ve svých obchodech přiměřený plat podle vyhlášky Ministerstva sociální a zdravotní zprávy, můžeme zjistit, jaké byly platové podmínky zaměstnanců (v tomto případě mladších zaměstnankyň) v té době. Nevyučená zaměstnankyně obdržela po dovršení 20 let plat 580 Kč, po dovršení 21 let 640 Kč, po dovršení 22 let 700 Kč a po dovršení 23 let plat 760 Kč měsíčně. Na základě této vyhlášky firma upravila platy svým prodavačkám na prodejních.

¹⁸ Viz MZA, fond H367, Karton 1, inv. č. 43/1-4.

¹⁹ Viz MZA, fond H367, Karton 30, Inv. č. 243/celé.

²⁰ Viz MZA, fond H367, Karton 30, Inv. č. 237/3-4.

Pracovní doba zaměstnanců nesměla činit více než 8 hodin ve 24 hodinách, resp. ne více než 48 hodin v týdnu. Do pracovní doby se počítala pohotovost v práci, u učňů mimo to čas k návštěvě školy.

Zajímavým zdrojem informací o provozu podniku jsou také firemní oběžníky. Jedná se o nejrůznější pravidelná oznámení a nařízení ze strany vedení firmy, například o přeložení zaměstnankyň v rámci prodejen, o sbírce na Německý Červený kříž (1940)²¹, či o odevzdávání potravinových lístků na mléko a tuky

V dalším z oběžníků z roku 1933 se dočteme praktická provozní oznámení, například, že za firemní automobily byli zodpovědní zásadně šoféři. Každou zaviněnou škodu měli uhradit, nebo zjistit viníka. Za tím účelem byli povinni denně provádět kontroly svého vozidla a každou škodu museli zapsat do knihy auta. Ředitel firmy rovněž upozorňoval zaměstnance, že je nutno spořit s vodou a elektrickým proudem s tím, že jeden z pracovníků byl v továrně pověřen denní kontrolou přetékajících nádob, kapajících kohoutků a znečišťování vody a jiný zaměstnanec byl pověřen kontrolou svícení a elektroměrů.²²

Válka, válečné škody a pohledávky

I firma Adolfa Jebavého se musela přizpůsobovat aktuálním politickým změnám a novým vyhláškám. V roce 1939 žádal Jebavý na Ministerstvu národní obrany o zařazení své továrny mezi registrované podniky důležité pro obranu státu. Tato žádost však byla s odůvodněním změněných poměrů označena za bezpředmětnou a zamítnuta.

A. Jebavý byl rovněž nucen doložit svůj árijský původ novým úřadům. Z tohoto procesu se dochovalo několik žádostí o dodání dokumentů, který A. Jebavý odeslal faráři z Horních Bor, kterého žádal o dodání křestních listů svých předků a dalším. V roce 1941 rovněž žádali o prokázání árijského původu jednoho ze zaměstnanců. Židovská otázka se A. Jebavého dotkla například také při pobytu v lázních, kam mu byla doručena informace o uvolněných bytech po brněnských Židech. Jebavý se měl vyjádřit, zda by mohl některý z bytů využít pro své zaměstnance.

Mezi omezeními v různých hospodářských odvětvích v Protektorátu Čechy a Morava bylo také vládou zastaveno živnostenské zkušebnictví a výzkumnictví. Z tohoto důvodu byla v roce 1944 zastavena také činnost Pracovní komise pro veterinárně-chemický výzkum masa.²³ Na základě tohoto rozhodnutí byl také rozeslán dotazník těm členům Společenstva řezníků, kterým byly zastaveny živnosti. Dotazník sloužil ke zjištění počtu a stáří strojů, které zůstaly v jejich podniku po uzavření. Příkaz k tomuto šetření dal der Wehrwirtschaftsoffizier des Wehrkreiskommando Böhmen und Mähren.

Jednota řezníků a uzenářů také informovala řeznické a uzenářské firmy, o nutnosti umístění přiměřeného množství masa do obchodů a to tak, aby bylo vše prodáno. Ostatní zásoby bylo doporučeno ponechat v chladárně s odůvodněním, že „tím se uchrání maso před znehodnocením, nebo zničením, neboť při leteckém útoku je zboží ve výloze i v obchodě ničeno střepinami, ohněm, pískem a prachem“.²⁴ O několik měsíců později pak byli členové Společenstva řezníků a uzenářů informováni o zákazu vystavování masa a masných výrobků ve výkladních skříních řeznicko-uzenářských podniků v Protektorátu Čechy a Morava. Podnik, který by tento zákaz porušil, mohl být potrestán pokutou až 500.000 Kč.

²¹ Viz MZA, fond H367, karton 1, inv. č. 56/3.

²² Viz MZA, fond H367, karton 1, inv. č. 56/31.

²³ Viz MZA, fond H367, karton 3, inv. č. 79/40.

²⁴ Viz MZA, fond H367, karton 1, inv. č. 79/43, 46.

Další z četných povinností podniků bylo nahlášení tzv. Luftschutzkomandu umístění firemní chladírny a chladicího materiálu (při eventuálním bombardování by pak bylo správně postupováno při odklizení s ohledem na tyto chladírny).

V prvních měsících po skončení války roku 1945 firmy odevzdávaly přihlášky válečných škod. Za firmu A. Jebavého byla přihláška odevzdána v červnu a dle firmy nebyla při bombardování závodu zjištěna žádná ztráta na životě ani zdraví. Ze škod na majetku však uvádí celkovou škodu ve výši 182.878.85 Kč.

Firma rovněž zaslala nevyřízené pohledávky za zboží a práci ve mzdě za zboží dodané německé veřejné správě, či německým veřejným podnikům. Jednalo se o nejrůznější částky za maso a uzeniny a to z května a dubna 1945. Jednalo se například také o pohledávku s bývalou německou firmou BOHUMIL ZDRÁHAL – Uzenářství Brno na Křížové ve výši 4540 Kč za dodané zboží, které zůstala tato firma krátce před osvobozením Brna dlužná. Další pohledávku na firmu KAREL SCHMIDT, uzenářství v Brně na ulici Vídeňská 4 ve výši 1263,- Kč. Dále za firmu LINDENTHAL – Kantina Flieghorst, Brno-Letiště za 1.410 Kč. Podnik A. Jebavého poptával také platby za zboží dodané zákopnickým vývažováním (Stellungsban) v Žabovřeskách, Jundrově, Slatině, Černovicích, Králově Poli, atd v celkové výši 167.628,- Kč²⁵

Členství v kulturních a sportovních organizacích a další veřejné aktivity

Součástí vedení významného podniku, členství v oborových komisích a šíření povědomí o řeznickém oboru byla prezentace na veřejnosti. A. Jebavý v roce 1938 a 39 přednášel na půdě brněnského rozhlasu. Přednášky na téma Československé masové konzervy a Výroba uzenin a masových konzerv byly vysílány krátkovlnnou stanicí do ciziny a zástupci rozhlasu požádali A. Jebavého o dodání textu v anglickém a španělském jazyce.²⁶

Adolf Jebavý byl významným čestným členem mnoha odborných, ale i kulturních a sportovních organizací, které hojně podporoval. V roce 1943 mu v dopisech z archivu firmy například děkuje Národní rada česká za příspěvek na podporu kulturní a sociální činnosti (ve výši 500 Kč), Zemská ústředna pro péči a dorost živnostenský děkuje za dar ve výši 200 Kč. V témže roce byl Adolf Jebavý také pověřen do nově vytvořené pracovní skupiny v rámci Zemské jednoty. Účelem této skupiny byl veterinárně-chemický výzkum masa.

Česká atletická amatérská unie se rovněž v roce 1943 rozhodla požádat významné osobnosti, podniky a korporace Čech a Moravy, aby přijaly členství v čestném výboru pro mezizemské utkání lehkých atletů Čechy – Morava. Z dopisu unie A. Jebavému se dočteme o návrhu o jeho zvolení za člena čestného výboru a o prosbě unie o návrh odměnění vítězů věcnými čestnými cenami, nebo peněžními částkami. Na toto A. Jebavý následně odpovídá, že děkuje za pozvání, jeho průběhu vyslovuje mnoho zdaru, poukazuje jim obnos 500 korun, ale vyhrazuje si, aby při eventuálním jmenování dárců nebyl jmenován.

V roce 1945, byl A. na schůzi předsednictva Společenstva řezníků a uzenářů jmenován finančním referentem Společenstva a také pověřen funkcí dozírat na finanční hospodářství v Přídělovací komisi při Společenstvu řezníků a uzenářů Brno-město.²⁷ Téhož roku byl také Dekretem Jednoty společenstev řezníků a uzenářů pro Čechy a Moravu v Praze jmenován členem společenstevního výboru.

²⁵ Viz MZA, fond H367, Karton 3, inv. č. 87/15-18.

²⁶ Celá přednáška A. Jebavého je dostupná v přepisu ve fondu firmy, viz MZA, fond H365, karton 32, inv. č. 254/15-21.

²⁷ Viz MZA, fond H367, karton 3, inv. č. 79/17.

Aktivity v odborném školství²⁸

1942 byl A. Jebavý členem přípravného výboru ve věci zřízení mistrovské školy řeznicko-uzenářské v Brně. Odborná skupina masného průmyslu ho rovněž poprosila o posudek, který by pak uplatňovali jako názor Hospodářské skupiny. Tento posudek byl na žádost vypracován v němčině.²⁹

I přes válečnou dobu stále probíhala zasedání Pracovní komise Jednoty společenstev řezníků a uzenářů pro Čechy a Moravu, jako například v roce 1944. Na tomto zasedání byla projednávána témata jako řeznicko-uzenářská škola a učební osnovy a budování programu, návrh na přestavbu této školy a zbudování nové odborné a studijní knihovny v této škole.

V podniku A. Jebavého proběhla v roce 1945 exkurze žáků z Učňovské školy v Ivančicích. O exkurzi informovalo Společenstvo řezníků a uzenářů, na které se škola obrátila. Cílem bylo provést jednou měsíčně exkurzi do Brna a spočívala by v tom, že učni včetně učitele navštíví střídavě každý měsíc největší závody, kde by celý den pracovali. V tomto případě se jednalo o 10 žáků z I. – III. ročníku.

Export

Firma A. Jebavého byla rovněž velice úspěšným exportérem do mnoha zemí po celém světě. Čilý zahraniční obchod provázelo mnoho nařízeních a doporučení, ale také upomínek a komplikací. Z roku 1941 máme například doloženou dodávku konzerv do Hamburku a do Sofie (pro firmu „EGEA“), dále můžeme mezi archivními dokumenty nalézt pohledávky a upomínky firmám, například z dodávky do Alexandrie. Jednalo se o pohledávku šunky v ceně 9095 korun. Zástupce firmy, Ital E. Lindi o sobě dle A. Jebavého od vypuknutí války nepodal žádné zprávy. Firma proto žádala Národní banku pro Čechy a Moravu v Praze o odpis do 50% výše pohledávky

Další z dochovaných pohledávek byla například pohledávka u firmy Joseph Singer v Paříži. Naposledy dle firmy platili v roce 1939, když objednávali 115 kg „Jambon de Prague“ (tedy Pražskou šunku) a od té doby od nich rovněž nebyly doručeny žádné zprávy.

Z dokumentace o exportu v letech 1937 – 1943 a 1945 – 1947 můžeme vyčíst, že firma kromě dvou zmiňovaných destinací exportovala také do Německa, SSSR, Anglie, Spojených států amerických a Palestiny.

Zajímavým zdrojem informací o zahraničním obchodu a o poptávkách českým firmám jsou také poptávkové listy. Pokud se jednalo o zahraniční pobočky českých firem a společností, objednávky a korespondenci vyřizovala Poptávková služba v Praze. Například firma T. S. Quartson & Company, Gold Coast, British West Africa se zajímala mimo jiné o hovězí maso v sudech (beef in barrels), vepřové nožky v sudech (pigs feet in barrels)

A. Jebavý také sám hledal zahraniční zástupce například pro prodej šunky, masových speciálních paštik v konzervě, uzenek a trvanlivých salámů. Z nabídek zahraničních poptávek si vybral Anglii, Belgii, Francii, Holandsko, Indii, Itálii, Nový Zéland, Palestinu, Řecko, Švédsko, Švýcarsko a USA.

Firma A. Jebavého pro účely exportu vyráběla rovněž malé konzervované šunky ve čtyřhranných krabicích (byly asi o 10% dražší než normální šunky). Byly baleny po 48 ks (jednolibrové) nebo 24 ks (dvoulibrové) do Zámořských beden. Z Brna byl dle doložené

²⁸ K vývoji odborné řeznické-uzenářské školy v Brně zde: https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_skoly&load=958.

²⁹ Viz MZA, fond H367, karton 3, inv. č. 99/1.

dokumentace z roku 1938 do Terstu vypravován sběrný vagón, který byl nejpozději osmého dne na místě. Tento vagón byl vypravován každý týden ve čtvrtek.

Ze strany SSSR byl dle archivních dokumentů z roku 1938 velký zájem o mražené masné krémy, což je doloženo korespondencí obou stran a následnými objednávkami. Ve stejném roce probíhala rovněž jednání s USA, kde měli zájem o výrobky firmy. Zajímavá ovšem byla také myšlenka zařadit u příležitosti Světové výstavy v New Yorku ochutnávku pražské šunky.³⁰ Další informace o této výstavní prezentaci se však v archivu nedochovala.

V USA, jak již bylo řečeno výše, působilo několik československých organizací, které zprostředkovávaly obchodní styky s domovinou. Například „O.K. – Informační služba americkým Čechoslovákům“. Jednalo se o společnost, která dodávala krajanům v USA hospodářský časopis. Po zjištění zájmu zřídili rovněž filiálku v New Yorku a také v Londýně, což bylo nákupní místo kolonií. Pracovníci této firmy cestovali například i do jižní Ameriky, kde zjišťovali odbytové podmínky pro československé výrobky. Z jednoho z dopisů A. Jebavému: „Jde nám o to, aby československé zboží bylo prodáváno lidmi našimi, kteří mají u nás ve státě svoje krevní svazky a tím i morálně na prosperitě domácího průmyslu byli interesováni.“³¹

Vydavatelství Czechoslovak Trade and Industry si v dopise A. Jebavému z roku 1938 stěžuje, že „cizí propaganda pracuje proti nám již dnes a to zvláště v Anglii a USA tvrzením, že Československo přestává být státem průmyslovým a vývozním a že se stalo státem čistě zemědělským. Musíme ukázat cizíně ihned v počátcích této nepravdivé propaganda, že náš stát má i nadále možnost udržeti si svá zahraniční odbětiště a doufáme proto, že ani vaše ct. firma neodmítne spolupráci na této akci.“³²

Ochranné známky a reklama

Ochranná známka je identifikací výrobků firmy, log a sloganů a celé značky. Jedná se o „grafické znázornění tvořené zejména slovy, písmeny, číslicemi, barvou, kresbou, nebo tvarem výrobku, či jeho obalu“.³³



Obr. 4 a 5: Ochranné známky Delica a Everest

Například kolem roku 1938 měly ochrannou známku tyto produkty firmy A. Jebavého: obrázek voják, dva lvi, hospodyňka, nápis „Hovězí guláš“, známky se obnovovaly vždy po deseti letech. Dle archivních záznamů z roku 1947 byly v roce 1946 zapsány tyto známky: Delica, fantastický znak A. Jebavého, obraz prasete nad krabicí Delica, Everest, Delica užší nápis na krabici, dva lvíci, hovězí guláš, voják a hospodyně.

³⁰ Viz MZA, fond H367, karton 30, inv. č. 240/109.

³¹ Viz MZA, fond H367, karton 30, inv. č. 240/101.

³² Viz MZA, fond H367, karton 30, inv. č. 240/103.

³³ Viz <https://www.upv.cz/cs/prumyslova-prava/ochranne-znamky.html>.

Součástí úspěšného prodeje je prezentace výrobků firmy a s tím související grafika, loga a propagační materiály. Adolf Jebavý na designu log výrobků a na reklamních sloganech spolupracoval s mnoha reklamními společnostmi, například s reklamním a prodejním poradcem, Antonínem Hromkem z Prahy, který pro firmu navrhl reklamní texty, návrh propagace výrobků a také naplánoval jakousi reklamní kampaň, která by obsahovala také oznámení do magazínů, reklamní prospekt, či dopis pro zákazníky.³⁴

Adolfa Jebavého v roce 1944 také oslovila firma Baal Film Ing. Bohuslava Krátkého z Prahy, která již od 30. let 20. století vytvářela krátké propagační reklamní filmy společně. Zákazníky této firmy byly významné podniky z celého Československa a k dispozici byly vlastní ateliéry a grafické oddělení.³⁵ S tím souvisela dochovaná korespondence také s firmou Repra – ústřednou reklamních praktiků, která firmě v roce 1944 doporučovala umístění propagačních reklamních filmů v kinech a v roce 1938 pro firmu navrhla letáky, nápisy na roletách ve výkladu firmy, a další.³⁶

Po roce 1948 a znárodnění firmy

Proces znárodnění podniků potravinářského průmyslu vycházel z dekretu prezidenta republiky č. 101/1945 Sb. a zákonem č. 115/1948 Sb. a probíhalo v několika fázích. K 29. únoru 1948 zřídilo Ministerstvo výživy tzv. Ústřední národní správu podniků masného průmyslu s národními správci, dosazovanými do jednotlivých podniků. Ačkoli byli majitelé zbaveni většiny práv, stále byli formálními vlastníky podniků. V roce 1949 byla funkce těchto národních správců zrušena a firmy byly zařazeny do národního podniku Masna. Znárodnění se dotklo všech středních podniků nad padesát zaměstnanců.³⁷

Zmocněncem pro národní správu firmy Adolfa Jebavého byli od 4. 3. 1948 František Duma a Josefa Žďárová, která prováděla administrativu národní správy. Tito zmocněnci vedli podnik, do něhož byli jmenováni zásadně samostatně a s péčí řádného hospodáře podle směrnic z roku 1945. Za hospodaření a provoz podniku nesli plnou zodpovědnost vůči Ústřední národní správě podniků masného průmyslu.

Národní správce Duma byl také pověřen výnosem Ústřední národní správy podniků masného průmyslu ke kontrole pokladny firmy. Výsledky kontroly byly předloženy a zachovaly se v archivu firmy v kopiích:

Stav pokladny ke dni 4. 3. 1948 32.921.90 Kčs.

Ve zprávě o daňovém zatížení firmy bylo uvedeno toto:

„Firma je veřejnou obchodní společností, vlastní pouze kancelářské a provozní zařízení v bilanční hodnotě Kčs 397,336,-. Jinou činností výrobní je výsek syrového masa.“

K provozu v revidovaném období firmy národní správce uvádí toto: *„v roce 46 bylo pořízeno nákladní auto a v plánovaných investicích hodlá firma pořídit jednu narážecíku a zařízení udíren s dopravní drabou. Kapacita podniku je využita na 70%. Ke konci revidovaného období bylo v závodě zaměstnáno 18 zručných dělníků, 2 pomocní dělníci a 1 učeň, 21 zaměstnanců ve vyšších službách a z toho 6 úředníků, 6 vedoucích prodejen a 9 prodavaček.“*

Ke mzdovým a platovým poměrům:

„Nejnižší skutečný výdělek u dělníka při časové mzdě činí 588 týdně, nejvyšší skutečný výdělek při časové mzdě je 880 týdně. Nejvyšší měsíční platu u úřednictva činí 5,200, nejnižší 3,250. V kontrolovaném období

³⁴ Viz MZA, fond H367, karton 32, inv. č. 253/5.

³⁵ Viz MZA, fond H367, karton 32, inv. č. 253/11.

³⁶ Viz MZA, fond H367, karton 32, inv. č. 253/13, 45.

³⁷ Viz KUKLÍK, Jan. *Znárodnění Československo*. Praha : Kosmas, 2010.

zúčastnili se 2 zaměstnanci žňové brigády po dobu 1 měsíce.“

K administrativě závodu:

„Podnik provozní účetnictví nemá zavedeno, ale výroba jest statisticky zachycena, jak co do množství, tak i docílených obrátů u jednotlivých druhů zboží. Finanční účetnictví jest podvojně, propisovací systém Arvill-samostatná mzdová a skladní účtárna není zavedena. Kalkulace výrobků prováděl majitel podniku p. Adolf Jebavý.

Pracovní morálka u zaměstnanců jest velmi dobrá. Jediná závada tkví v nedostatku potřebných surovin“.

Leopold Kapoun, předseda závodní rady, pak v hlášeních uvádí, že závod trpí nedostatkem zapracovaných sil a nerovnoměrným přísunem surovin z rozděloven, což má za následek špičkové a těžko zvladatelné vypětí sil.³⁸ Ze zápisu z kontroly v březnu roku 1948 můžeme také vyčíst stav strojího vybavení závodu.

Po roce 1948 nebyla jedinou změnou ve firmě národní správa, ale také název firmy a to na A. Jebavý n. p. Masna – Závod Jebavý. To byly také jedny z posledních let bývalého významného masného a uzenářského podniku, který prožil svoji historii v první polovině 20. století. Firma A. Jebavého byla v roce 1951 vymazána z obchodního rejstříku.

Závěrem

Tento příspěvek představuje přehled produkce a vývoje významného rodinného podniku Adolfa Jebavého staršího, který se v průběhu let stal významným výrobcem a exportérem a má své pevné místo na seznamu brněnských podnikatelů.

Zásadním pramenem při tvorbě této studie byl firemní fond, uložený v Moravském zemském archivu v Brně pod číslem 1469, zn. H 367. Obsahuje dokumenty firmy a v menší míře i rodiny s datací od konce 90. let 19. století, tedy přelomu století a období stále ještě silného rozmachu průmyslové výroby. I v této době do velkých měst přicházeli budoucí velkopodnikatelé, případně se ještě školili a vzdělávali ve svých oborech, aby za několik desítek let vybudovali prosperující podniky, jejichž slávu zadusila 2. světová válka a následné politické a hospodářské změny. I tuto linii můžeme sledovat v dochovaných dokumentech firmy.

Nejstarší zastoupené období (tedy konec 19. století) zastupují spíše osobní vysvědčení, výuční listy, pracovní knížky a kupní smlouvy původních parcel a objektů pro potřeby firmy. Další rodinné dokumenty, jako například osobní korespondence, se ve fondu objevují paralelně s „pracovními“ záznamy víceméně po celou dobu působení firmy, minimálně však do konce 40. let 20. století. Nejvíce zastoupenou skupinou jsou dokumenty z 30. let 20. století. Jedná se o rozsáhlý soubor nejrůznějších interních firemních nařízení, stavebních úprav, ceníků, povolení na rozšíření výroby, patentů a ochranných známek (ty se pak v rámci fondu objevují v dalších podobách i ve 40. letech 20. století).

Zajímavým pramenem jsou rovněž nejrůznější interních nařízení určená zaměstnancům, ale i pravidelně vydávané pokyny pro majitele firmy, často ovlivněné dějinnými událostmi. Takto můžeme sledovat například pokyny k vybudování krytu, k hlášení chladících zařízení pro evidenci v případě náletu, stejně jako zákaz vystavování masa ve výlohách, rovněž v případě náletu. Firma samozřejmě úzce spolupracovala s armádou, pro kterou dodávala zejména masové konzervy, ale i s dalšími významnými podniky, kde zajišťovala závodní kuchyně pro zaměstnance.

³⁸ Viz MZA, fond H367, Karton 1, inv. č. 48/3.

Samostatnou a rovněž neméně zajímavou kapitolou je četná korespondence ohledně exportu výrobků do zahraničí, zajišťování obchodních zástupců a jejich hlášení ohledně stavu obchodu, či logistika k vývozu zboží.

V závěrečné kapitole příspěvku jsem shrnula informace z velmi rozsáhlé dokumentace událostí roku 1948, které zásadně ovlivnily chod firmy a přispěly k jejímu postupnému zániku v roce 1951. Každé ze zmíněných období, které je doloženo dokumenty ve fondu firmy by si zasloužilo důkladnější rozbor a především zasazení do dějinných událostí v kontextu města Brna, průmyslu, ale i jen samotného řeznického řemesla, propagace, prodeje, atd. Velký dík patří v první řadě paměťovým institucím, které tyto historické dokumenty uchovávají a zpřístupňují tak badatelům k hlubšímu zkoumání, či zachycení dílčích témat z dějin měst a průmyslových odvětví.

Seznam literatury a pramenů (References)

Archivní prameny (Archival Sources)

Moravský zemský archiv v Brně

- f. Adolf Jebavý, továrna uzenin a masových konzerv, H367
- f. C11

Literatura (Bibliography)

FILIP, Vladimír – SCHILDBERGER, Vlastimil. (2013). *Brno-Brünn 1939-1945: Roký nesvobody, Jahre in Unfreiheit Díl/Teil III*. Brno : Josef Filip 1938.

KUKLÍK, Jan. (2010). *Znárodněné Československo*. Praha : Kosmas.

Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska, sv. 3. Praha : Mladá Fronta, 2007.

STEINHAUSER, Ladislav. (2010). *700 let se lvem ve znaku*. Brno : Český svaz zpracovatelů masa.

STEINHAUSEROVÁ, Hana. (2012). *Z historie řezníků a uzenářů v Brně*. Bakalářská diplomová práce. Brno : Masarykova univerzita, 47 s.

VONDRUŠKOVI, Alena a Vlastimil. (2015). *Průvodce českou historií. Řemesla a výroba*. Praha : Vyšehrad.

VYSKOČIL, Aleš. (2014). *Brno – Průmyslové město*. Praha : Paseka, 103 s.

Internetové zdroje (Internet Sources)

<https://www.upv.cz/cs/prumyslova-prava/ochranne-znamky.html>

https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_skoly&load=958

<https://www.velebny.cz/reznici-a-uzenari>

<https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=preview&image=18882>

Specifické problémy ochrany průmyslového dědictví Otázky autenticity průmyslové architektury na dvou příkladech

Michaela Ryšková

Michaela Ryšková
National Heritage Institute Regional Office Ostrava
Odboje 1
702 00 Ostrava
&
Brno University of Technology
Faculty of Architecture
Poříčí 5, 639 00 Brno
Czech Republic
e-mail: ryskova.michaela@npu.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:167-176

Specific issues of industrial heritage protection: Questions on industrial architecture authenticity – two examples
Industrial heritage, as a specific segment of the heritage fund, is evaluated from the perspective of unique criteria - the traditional categories need to be re-interpreted in relation to industrial heritage. Two model examples, Frýdek-Místek and Krnov, deal with the questions of authenticity, limits of heritage protection (in terms of its enforcement and fulfilment), and finally the reasons for misunderstanding the values and potential of the industrial heritage. Foreign examples from Germany (Crimmitschau and Euskirchen) and Poland (Lodz) represent positive solutions that combine positive monument values with new uses of the monuments.

Key words: industrial heritage, industrial architecture, textile factory, factory building, authenticity, value assessment, protection

Ochrana průmyslového dědictví

Otázky ochrany průmyslového dědictví jsou velmi aktuálním tématem. Památková péče stojí před otázkami, jak definovat hodnoty industriálních (průmyslových, technických) památek.¹ Jejich určení je zároveň klíčem k výběru nejhodnotnějších objektů a ke zdůvodnění oprávněnosti ochrany. Nejde o snadné téma. Sama památková péče je ze své podstaty interdisciplinární. V případě průmyslového dědictví je situace ještě složitější a k tradičním disciplínám (architektura, urbanismus, historie umění) přistupují odbornosti, které disponují znalostí vývoje technologií výrobních procesů, těžby, dopravy nebo skladování. Složitost a obtížná uchopitelnost takových pojmů, jakými jsou hodnota typologická nebo hodnota technologického toku jsou příčinou, proč jen velmi málo skutečně výjimečných objektů a areálů získalo památkovou ochranu.

Památkový fond na území České republiky dnes zahrnuje více než 2 500 objektů a zařízení, které můžeme označit jako technické památky, nebo průmyslové dědictví. Na první pohled vysoké číslo skrývá značnou disproporci. Velkou část tvoří objekty předindustriálních výrobních zařízení a postupů, většinou redukované na stavební podstatu – bývalé mlýny, hamry, valchy. Jen výjimečně je dochováno vlastní výrobní zařízení. Z toho by bylo (na první pohled) možné odvodit, že estetické kategorie jsou těmi, v nichž může průmyslové dědictví snáze uspět. Takové závěry by však byly liché. Řada průmyslových objektů vysoké hodnoty urbanistické nebo architektonické zůstává bez památkové ochrany, mnohde s odvoláním na druhotné zásahy,

¹ MATĚJ, Miloš. Péče o technické a průmyslové památky. In: *Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 5, s. 415-419.

kterými během svého užívání prošly. Na druhou stranu tlak, kterému jsou vystaveny v hledání nového využití, vede k novým zásahům. Do hry vstupuje faktor autenticity a otázky, jak ji ve vztahu k průmyslovému dědictví definovat. Dva příklady z oblasti textilního průmyslu mohou tuto problematiku výstižně ilustrovat.

Příklad první – absence puristické čistoty a úskalí prosazení památkové ochrany

Národní památkový ústav se systematickými průzkumy průmyslového dědictví zabývá od 90. let 20. století. Jednou z lokalit, které byly zpracovány ještě v 90. letech, byl také lnářský a bavlnářský Frýdek-Místek. Toto souměstí vzniklo spojením původně samostatných měst – slezského Frýdku a moravského Místku. Zatímco Místek dosáhl významu regionálního, Frýdek se stal významným slezským textilním centrem. Slezský kontext a vliv německé architektury našel odezvu v širokém uplatnění režného zdiva v historizujícím architektonickém tvarosloví.

Textilní továrny byly zakládány podél vodních náhonů a toků, avšak zatímco v Místku byla tovární zástavba široce rozprostřena, ve Frýdku se soustředila při železniční stanici. Místo, historicky spojené s textilní výrobou (ve kterém se kříží dva vodní toky, na nichž byly textilní provozy v průběhu 19. století zakládány), získalo napojením na železniční síť nový impuls. Během několika desetiletí byla celá oblast transformována v průmyslovou čtvrt', byly definovány základní prostorové vztahy a tento přerod završila výstavba přádelny bavlny firmy Adolf Landsberger. Založena byla roku 1882, její podobu však definovala přestavba, ke které došlo po požáru roku 1894, projektovaná vídeňskou kanceláří D. V. Junk.² Stala se významnou pohledovou dominantou, uplatňující se jak v průhledech jednotlivých ulic, tak na příjezdu po železniční trati.

Výsledkem vyhodnocení průzkumu bylo v roce 2000 podání návrhů na památkovou ochranu pro celkem sedm objektů z dvaceti dokumentovaných areálů. Návrhy se opíraly o hodnoty architektonické, urbanistické i historické. Byly vybrány příklady různých stavebních typů a řešení, architektonicky zdařilé příklady pro místo typických staveb z režného zdiva, urbanistické dominanty. Cílem bylo také zachovat charakteristické prorůstání obytné a průmyslové zástavby a kontrast měřítka. Ministerstvo kultury ČR, v jehož kompetenci prohlašování kulturních památek je, rozhodlo v roce 2012 o neprohlášení většiny z nich.³ V roce 2014 byly návrhy na památkovou ochranu podány znovu. Tento krok byl vyvolán záměrem vlastníka (a. s. Slezan jako nástupnická firma n. p. Slezan) zbourat Landsbergovu přádelnu. Ani podruhé k prohlášení za kulturní památky nedošlo. Návrhy nebyly podpořeny vlastníkem, ale ani správními (výkonnými) orgány památkové péče na úrovni obce a kraje (Městský úřad Frýdek-Místek, Krajský úřad *Moravskoslezského kraje*). Argumentaci ilustruje výňatek vyjádření Krajského úřadu Moravskoslezského kraje z roku 2011: „... *budova bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger č. p. 1085 ve Frýdku je již z části nevyužívána, respektive se v ní nezachovalo původní vybavení. Stavba, postavená v současné podobě v letech 1894–1895, byla pojata v tehdy zcela standardním stylu průmyslových staveb ve Slezsku a v Sudetách, tj. v kombinaci omítaných ploch s režným zdivem. Po II. světové válce byl dům opatřen brýzolitem, došlo k dispozičním úpravám, modernizaci schodišťového prostoru, položení nové dlažby a podlahových krytin v jeho části, osazení nových dveří, obetonování značné části původních litinových sloupů, nebo zaqzdění a proražení nových okenních otvorů. Celkově lze konstatovat, že budova dnes již téměř v ničem nepřipomíná doklad významného odvětví frýdeckého textilního průmyslu. V důsledku odstranění původního*

² Městský úřad ve Frýdku-Místku, stavební archiv.

³ Výjimkou byla přádelna firmy Bratři Neumannové, vlastníci se však proti prohlášení odvolali.

vybavení a výrazných stavebních zásahů došlo k výraznému snížení památkových hodnot stavby i z hlediska Charty industriálního dědictví...“⁴

Přádelna Aloise Landsbergera byla zbořena. Tlak veřejnosti vedl vedení města k vytvoření pracovní skupiny, složené ze zástupců města, vlastníka a Národního památkového ústavu. Jejím účelem byla příprava návrhu městské památkové zóny, která by ochránila zbývající památkově hodnotné objekty průmyslové části Frýdku. Ke konsenzu nedošlo pro překážky kladené ze strany vlastníka. Město poté uzavřelo v roce 2016 s vlastníkem dvoustranné memorandum (bez účasti odborné památkové péče), ve kterém se vlastník zavázal „*ke zachování, ochraně a údržbě vybraných obvodových stěn identifikovaných objektů*“.⁵ Památkově hodnotné stavby mají být redukovány na výtvarně působivé fragmenty.

Pro analýzu důvodů, proč přádelna i další objekty opakovaně nezískaly památkovou ochranu, jsou důležité především argumenty výkonných orgánů památkové péče. Zamítavý postoj by zdůvodněn především ztrátou původního vybavení (a původní funkce) a druhotnými úpravami, ke kterým došlo v průběhu více než stoletého užívání: brízkolitová omítka hladkých ploch fasády, dílčí změny dispozic (vestavby sociálního zázemí, rozdělení některých pracovních sálů, vestavba v podkroví), úprava schodišťového prostoru, vyztužení původních litinových sloupů betonovým pláštěm, výměna výplní dveřních a okenních otvorů, případně jejich zazdění, výměna podlahových krytin a podobně.⁶ K těmto důvodům přistoupila zanedbaná údržba a v případě Landsbergerovy přádelny dlouhodobě neřešené statické problémy. Ministerstvo kultury přiznalo objektům jisté „historicko-architektonické“ a „urbanisticko-historické“ hodnoty, ale neshledalo je dostatečnými pro prohlášení.⁷

Příklad druhý – limity památkové ochrany

Továrna na sukna Aloise Larische byla v Krnově na místě demolovaných městských hradeb založena na počátku 60. let 19. století. Významně tak zformovala podobu jižního okraje městského centra v prostoru mezi původním městským jádrem a nově založenou okružní ulicí. Vytvořila nové pohledové dominanty okružní třídy, které nacházejí protiváhu na protější straně ulice a opačném břehu řeky (jejíž tok ulice sleduje) v monumentálních továrních budovách firem Florian Schmidt a syn a Franz Gabler. Společně pak vytvářejí jeden z charakteristických obrazů Krnova a jsou odrazem významu a formativního vlivu průmyslového rozvoje na jeho dnešní podobu.

Původní tovární budova firmy Alois Larisch byla vystavěna s využitím staršího objektu mýtnice jako čtyřpodlažní stavba na půdorysu písmene T s hlavním průčelím orientovaným k jihu (a budoucí okružní třídě). Konstrukčně odpovídá nejstarším typům textilních továrních

⁴ Vyjádření Krajského úřadu Moravskoslezského kraje čj. MSK 38318/2011 (odbor územního plánování, stavebního řádu a kultury, zprac. Mgr. Aleš Bystrianský) citováno dle rozhodnutí o neprohlášení bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger, č.j. MK 55069/2012 OPP, zpracovala Mgr. Petra Svobodová, Ph.D., schválila Mgr. Petra Ulbrichová.

⁵ Memorandum o spolupráci mezi Slezan Frýdek-Místek a.s., Textilinvest Group a.s. a statutárním městem Frýdek-Místek ze dne 22. 1. 2016.

⁶ Rozhodnutí o neprohlášení bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger, č.j. MK40967/2014 OPP (zpracovala Mgr. Ilja Kocián); Rozhodnutí o neprohlášení bývalé hlavní továrny budovy firmy A. Lemberger, č.j. MK15802/2015 OPP; Rozhodnutí o neprohlášení bývalé tkalcovny firmy J. Munk a synové, č.j. MK18001/2015 OPP; Rozhodnutí o neprohlášení bývalých skladů bavlny firmy A. Landberger, č.j. MK17322/2015 OPP; Rozhodnutí o neprohlášení bývalé tkalcovny firmy Bratři Neumannové, č.j. MK21297/2015 OPP.

⁷ Rozhodnutí o neprohlášení bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger č.j. MK 55069/2012 OPP (zpracovala Mgr. Petra Svobodová, Ph.D., schválila Mgr. Petra Ulbrichová) a č.j. MK40967/2014 OPP (zpracoval Mgr. Ilja Kocián, schválila Mgr. Petra Ulbrichová).

budov. Má silný plášť zděný z kamenného a cihelného zdiva a dřevěné vnitřní konstrukce. Tento model, uplatňovaný v Británii od konce 18. století, byl záhy opouštěn ve prospěch kovových skeletů. V případě řady vlnářských továren se udržel ještě po celé 19. století, často však byl druhotně upravován s rostoucími nároky na zatížení. Larischova tovární budova je jedním z dochovaných dokladů. V protikladu k utilitárním řešením, postrádajícím estetické ambice (které byly příznačné například pro brněnské vlnářské podniky), je zde zřejmá snaha vtisknout nové funkci klasický řád. Projevuje se v exteriéru v kompozici a detailu fasády, v interiéru v opracování dřevěných prvků. Sloupy, nosoucí stropy v centrální části, byly oblé s dřívěm a hlavicí pojednány v náznaku klasického tvarosloví. Střídmá fasáda, členěná pouze římsami a rytmizovaná řadou okenních os, byla akcentována centrálním tympanonem s reliéfní výzdobou, letopočtem vzniku a iniciálami majitele.

Po znárodnění se areál bývalé Larischovy továrny stal součástí n. p. Karnola a byl upraven pro sídlo generálního ředitelství. V severním křídle budovy došlo ještě k nahrazení původních konstrukcí železobetonovými stropy, v západním a východním křídle k tomu (zřejmě díky ztrátě výrobní funkce) nedošlo. Budova byla dále využívána jako archiv, sklad a kanceláře. V roce 2003 byla na podnět Národního památkového ústavu a rozhodnutím Ministerstva kultury ČR prohlášena kulturní památkou (spolu s dalšími budovami a unikátně dochovanou dílnou dezinatury).⁸

Po krachu Karnoly v roce 2003 získalo část areálu Město Krnov s cílem využít ji pro potřeby města a vybudovat textilní muzeum. Zbylou část, včetně původní budovy, odkoupil Zemský archiv v Opavě pro sídlo Státního okresního archivu Bruntál. Začala postupná rekonstrukce jednotlivých budov a jejich úprava pro depozitární účely. Nevhodnost původních dřevěných konstrukcí pro archivní depozit byla zřejmá a od roku 2008 byla vedena jednání mezi vlastníkem a památkovou péčí o kompromisní řešení.⁹ Národní památkový ústav ustoupil vlastníkovi v případě východního křídla, kde byly konstrukce 2.–4. podlaží sice dřevěné, ale upravované, případně druhotné a povolil jejich nahrazení novými ocelobetonovými stropy. Naproti tomu trval na zachování konstrukcí v té části objektu, kde byly dochovány v autentické hmotě i formě – v centrální části a západním křídle – s tím, že tyto prostory by bylo vhodné využít tak, aby mohly být přístupné nejen pracovníkům archivu (jednací místnosti, badatelna, knihovna apod.). Vlastník však návrh odmítl s tím, že pro tyto potřeby má dostatečně reprezentativní prostory v jiné budově.¹⁰ Kompromisním řešením, které mělo skloubit požadavky památkové péče a nároky na uložení archiválií, mělo být vložení přidané kovové konstrukce. Ta by převzala nosnou funkci a byla by odstranitelná v případě snížení nároků na zatížení stropů. Poněkud těžkopádné řešení bylo ale smetené na základě posudku stavu dřevěných konstrukcí, který si v průběhu rekonstrukce nechal zpracovat investor a prováděcí firma. Mykologický posudek konstatoval, že všechny konstrukce střední části jsou napadené a je nutno je odstranit.¹¹ Národní památkový ústav vznesl jako odborná instituce Ministerstva kultury ČR legitimní požadavek odborné analýzy, prvkového posouzení a výměny místo plošného odstranění

⁸ Dílna dezinatury, zachovaná po ukončení provozu s kompletním vybavením dílny a dokumentací provázející vzorování za celou dobu existence, získala statut národní kulturní památky v roce 2010. V prosinci 2017 vyhořela rukou žháře. V současné době se řeší koncepce její obnovy.

⁹ Požadované zatížení stropů pro archivní depozit dosahuje 12 kN/m².

¹⁰ V památkově chráněné vile Karla Larische, která je součástí areálu.

¹¹ SOKA Bruntál se sídlem v Krnově – rekonstrukce objektu na archiv, II. etapa, objekt C, Mykologický průzkum stropů pod půdou a ve střední části u výtahu, Ing. arch. Taťána Tzoumasová, listopad 2016.

a nahrazení novodobou konstrukcí.¹² Argumenty Národního památkového ústavu, stejně jako nové mykologické posouzení, které nechal ústav vypracovat,¹³ nebyly akceptovány. Výkonný orgán památkové péče (Městský úřad Krnov, odbor výstavby, památková péče) vyšel vstříc investorovi a povolil kompletní odstranění konstrukcí střední části a náhradu ocelobetonovými stropy. Své rozhodnutí zdůvodnil takto: „*Správní orgán považuje, v tomto případě, za nutné ustoupit v zásadách státní památkové péče (vždy přizpůsobit využití objektu jeho stavebně technickému stavu, nikoliv přizpůsobovat objekt jeho novému využití) a obětovat část původních dřevěných konstrukcí, aby bylo možné budovu nadále smysluplně využívat. Uchovávat doklad konstrukcí za každou cenu i tam, kde nemá a nebude mít veřejnost přístup smysluplně neshledává, především ke stavu konstrukcí, které by v nevyužívaných prostorách chátraly a, v konečném důsledku, stejně zanikly. V případě, že se podaří najít trám, který nebude napaden dřevokaznými škůdci, přislíbil ředitel archivu uchovat tento doklad konstrukce průmyslové architektury 19. století v muzeu, kde nebude skryt před zraky veřejnosti, ale bude náležitě prezentován. V případě, že by pan Alois Larisch potřeboval rozšířit svou továrnu, neboť by chtěl modernizovat tkalcovnu, neváhal by provést úpravy znamenající změnu nosných konstrukcí k vyšší únosnosti podlah a stropů, a jistě by oponoval památkářům, že objekty, i ty v památkovém zájmu, musí být v první řadě využívány, aby nechátraly a opuštěné nezanikaly...*“ Zničena byla jak autenticita hmoty, tak autenticita formy. Zdůvodnění zcela nadřadilo nové využití podstatě památky.¹⁴

Autenticita průmyslového dědictví

V obou případech došlo k nevratným ztrátám, které nás vrací k otázkám autenticity památky a její aplikaci na průmyslové dědictví. Autenticita / původnost památky¹⁵ nemusí být chápána jen jako stav bezprostředně po vzniku, odpovídající původnímu záměru. Jestliže je možné obecně vztáhnout stav autenticity také na ty změny, které mají charakter „záměrných uměleckých proměn a doplňků“, je nezbytné v případě průmyslového dědictví rozšířit tento záběr také o „záměrné technické změny a zlepšení“. Ve výsledku jde tedy o akceptování vývoje jako řady stavů, z nichž každá měla ve vývoji památky opodstatnění.¹⁶ Posledním z nich je stav doprovázející zánik původní funkce a zastavení provozu. Absolutní nadřazení celistvosti vývoje všem předchozím stavům (včetně prvotního) vyjadřuje princip posledního pracovního dne, uplatňovaný ve vztahu k jejich zachování, obnově i prezentaci na vybraných (a výjimečných) příkladech průmyslového dědictví. Zahrnuje nejen jednotlivé proměny, kterými památka prošla a které zformovaly současný stav, ale na stejnou úroveň zájmu a ochrany klade také stopy každodennosti a lidské přítomnosti.¹⁷

V kontextu České republiky je princip posledního pracovního dne uplatněn na dvou hornických areálech,¹⁸ z oblasti textilního průmyslu, kterému se tento článek věnuje, domácí

¹² Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, odborné vyjádření, čj. NPÚ-381/96918/2016, ze dne 6. 1. 2017, zpracovala Mgr. Michaela Ryšková, schválil doc. Miloš Matěj.

¹³ Továrna Larisch Krnov, Mykologický průzkum stropů ve střední části na 2. a 3. NP, Ing. Radim Kaluža, 6. 3. 2017.

¹⁴ Městský úřad Krnov, odbor výstavby – státní památková péče, závazné stanovisko č. 1/2017, čj. KRNO-OV-66849/2016 širo, ze dne 18. 1. 2017, zpracovala Andrea Širová.

¹⁵ Shrnutí nabízí ŠTULC, Josef. Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče). In: *Zprávy památkové péče*, 2001, č. 8, s. 242–247.

¹⁶ MATĚJ, Miloš, ref. 1, s. 415–419, zde citováno ze s. 419 (text v uvozovkách je doslovnou citací).

¹⁷ MATĚJ, Miloš – ŠENBERGER, Tomáš. Pravda posledního pracovního dne. In: *Fórum architektury a stavitelství*, ročník IX, 2001, č. 4, s. 36–39.

¹⁸ Důl Michal v Ostravě-Michálkovicích (národní kulturní památka a instalovaný objekt ve správě Národního památkového ústavu) a důl Mayrau ve Vinařicích u Kladna.

příklady scházejí.¹⁹ V kontextu středoevropském je takovým příkladem bývalá továrna na sukna Müller v Euskirchenu, spadající dnes pod Průmyslové muzeum v Oberhausenu,²⁰ nebo továrna firmy Gebrüder Pfau v Crimmitschau, jež je dnes součástí Saského průmyslového muzea²¹. Továrna na sukna v Euskirchenu

ukončila provoz na počátku 60. let 20. století. Už tehdy byla anachronismem, zastavením v čase, protože do provozu dlouhodobě neinvestovalo a vybavení továrny pocházelo převážně z počátku 20. století. V 80. letech získalo areál s vybavením Průmyslové muzeum a po několikaleté obnově objektů a restaurování strojů byla továrna otevřena veřejnosti jako unikátní technické muzeum. Ve stavu, v jakém byla roku 1961 uzavřena, je znovu „v provozu“ a činné stroje provázejí návštěvníka kompletním procesem výroby vlněného sukna.²² Pietně bylo přístupováno nejen ke strojnímu zařízení – zachovány a konzervovány byly stopy provozu, poznámky (tužkou přímo na stěnu barevně zaznamenána složení barvicích směsí), drobnosti zapomenuté posledními zaměstnanci. Zatímco v případě továrny na sukna Müller je působivost celku podpořena jistou malebností, druhý příklad posouvá přístup dále. Provoz továrny na vlněné zboží Gebrüder Pfau byl ukončen roku 1990.²³ Poslední pracovní den se tu opírá o zařízení různých časových vrstev, včetně novodobých, a budovy nejsou ušetřeny řady druhotných úprav různé kvality. Zejména v interiérech nestírá dosud postupná rehabilitace dojem nedávno ukončeného provozu, včetně syrovosti průmyslového prostředí.

Obecně je samozřejmě uplatnění takového přístupu možné pouze v extrémních případech, kdy jsou památkové hodnoty podpořeny věrohodným prostředím. Ukazuje však, že je možné (a do jisté míry i nezbytné) akceptovat i ty zásahy, které můžeme hodnotit jako degradační, a snižující hodnoty památky v případě, že syrovost, hrubost a svébytného genia loci uznáme jako jeden ze signifikantních atributů průmyslového prostředí.

Krajní poloha maximální ochrany autenticity a posledního pracovního dne bude vždy výjimkou, spojenou s muzejním využitím. Existuje však mnoho dalších poloh, které mohou skloubit nové funkce s požadavky památkové péče. I komerční využití může těžit z jedinečnosti, památkových hodnot a genia loci průmyslového dědictví, jak ukazuje příklad z polské Lodže – multifunkční centrum Manufaktura. Továrna na bavlněné zboží Israel Poznanski patřila k největším textilním producentům města, kterému se přezdívá Polský Manchester. Tovární areál o rozloze téměř 30 ha byl po svém uzavření konvertován v multifunkční (obchodní, kulturní a společenské) centrum Manufaktura. Část budov ustoupila novému náměstí, ostatní byly upraveny a přestavěny pro nové funkce. Původní koncept ponechával z mnoha budov pouze plášť.²⁴ U největší z budov – bývalé přádelny, jejíž konverze v hotel²⁵ proběhla jako poslední, byl tento přístup opuštěn, architektonické a konstrukční prvky byly ponechány a jejich vlastnosti plně zhodnoceny. Původní kovový skelet zůstal zachován, jednotlivé pokoje

¹⁹ Plány na zpřístupnění bývalé dezignatury továrny na sukna Larisch v Krnově, které se tento text věnuje, zhatil požár. Autenticita jednotlivých strojů, zařízení a vybavení, včetně rozsáhlé sbírky dezénových knih a provozní dokumentace, stejně jako pravdivost prostředí jako celku byla ztracena.

²⁰ LVR-Industriemuseum – Tuchfabrik Müller.

²¹ Sächsisches Industriemuseum – Tuchfabrik Gebrüder Pfau.

²² Kol. *Erinnerungsstücke einer Fabrikwelt. Die Tuchfabrik Müller. Katalog des Rheinischen Industriemuseum Euskirchen*. Essen : Klartext Verlag, 2000.

²³ Crimmitschau. *Tanzende Spindeln und fliegende Schützen. Die historische Tuchfabrik*. [cit. 05. 05. 2018].

Dostupné z <http://web.saechsches-industriemuseum.com/crimmitschau.html>

²⁴ Více MATĚJ, Miloš. Příklady zachování kulturního dědictví textilního průmyslu v Polsku a ve Francii. In: *Zprávy památkové péče*, roč. 68, 2008, č. 3, s. 213–218.

²⁵ Vienna House Lodz.

přízpůsobeny jeho rozponům a v komunikačních koridorech, recepci a restauraci přiznán jako prvek, významně určující prostředí. Světlo bylo do středu hlubokého traktu přivedeno vložением atria a eliptické prostupy jednotlivých stropů vytváří efektní výtvarný akcent nad prostorem recepcce. K pláští udovy bylo přistoupeno s respektem, zachováno je původní členění i architektonický detail. Do současnosti jej ukotvuje blok nadstavby krytého bazénu, proporčně vyvážený s ohledem k celku. Kvalitní soudobá architektura vytvořila novou vrstvu, respektující původní hodnoty.

Závěr

Vrátíme-li se k prvním z výše uvedených příkladů, otázka, kterou rozhodnutí o neprohlášení Landsbergerovy přádelny ve Frýdku-Místku (a s ní dalších staveb) vyvolává, je možno položit takto: Je nezbytná puristická čistota původní hmoty a formy pro získání památkové ochrany? Je-li tomu tak, jen málokterá původně výrobní stavba dokáže těmto nárokům dostát. Jak bylo ukázáno, přiznání autenticity pouze výchozímu / prvotnímu stavu je jejím „zploštěním“.

Zaprvé jsou výrobní stavby v průběhu času konfrontovány se změnami technologií nebo dokonce se ztrátou původní funkce a přízpůsobení se funkci nové. Všechny tyto změny zanechaly stopy. Flexibilita a univerzálnost, která je jednou ze základních charakteristik budov bývalých tkalcoven nebo přádelen (která souvisela s principem absorpce měnícího se počtu i typu strojního vybavení) je kvalitou, která objektům dává šance odolávat těmto tlakům nesrovnatelně vyšší, než tomu je u staveb příměji svázanými s jednou technologií. Přesto i ony se musely vyrovnat s proměnami využití a měnícími se nároky.

Zadruhé je nutné přijmout fakt, že vztah ke znárodněnému majetku byl ve většině případů kořistnický. Textilní průmysl nebyl strategickým odvětvím, investováno bylo málo, udržovací práce byly zanedbávány a nové zásahy byly svou povahou čistě utilitárního rázu. V principu jde však téměř vždy o reverzibilní zásahy a prvky, které ze své podstaty procházejí pravidelnou obnovou a je možno je rehabilitovat. Jestliže byla v 70. letech 20. století jako náhrada původních a v té době už dožilých oken vložena nová, odrážející dobová omezení a úpadek stavební kultury, není důvod ve chvíli, kdy dožijí i tato, opakovat podobnou chybu dále (i když se to bohužel často děje, pouze jinými prostředky). A podobně můžeme rehabilitovat i další prvky, ať už zvolíme kopie původního, nebo současné nerušící a kvalitní řešení.

Zatřetí – jistá nedokonalost a syrovost je nedílnou součástí svébytného genia loci průmyslového dědictví.

Průmyslové dědictví je specifickou částí památkového fondu, která více než jiné podléhala během své historie tlakům vývoje a změn. Lpění na puristické čistotě průmyslové stavby ve smyslu prvotního konceptu a jeho realizace jako podmínce pro její památkovou ochranu je diskvalifikační. Analogicky bychom pak museli památkové ochrany zbavit všechny objekty, které ve své minulosti prošly stavebními úpravami, které si vyžádaly například měnící se standardy bydlení a které je odchýlily od původní podoby. Jestliže u jiných staveb na tomto památková péče nelpí, nemůže být tento fakt používán jako argument proti ochraně průmyslových staveb a jeho užití je nutno vnímat jako zcela účelové.

Ani v případě Krnova nebyl stav památky v době získání památkové ochrany puristicky čistý, přesto se památkovou ochranu podařilo prosadit. Šlo o typologického zástupce nejstaršího druhu textilních továrních budov s částečně dochovanými původními konstrukcemi. Mnohé obdobné stavby byly už v průběhu své textilní historie přestavěny, dřevěné stropy byly nahrazeny kovovými nebo železobetonovými skelety. Tak se stalo částečně i v tomto případě.

V části objektu však byly původní konstrukce dochovány a o tento fakt se opírala definice památkových hodnot. Problém neležel v prosazení ochrany, ale v jejím naplnění. Očekávání, že státem financovaná paměťová instituce bude v přístupu k ochraně kulturního dědictví pozitivním příkladem, se ukázala jako lichá. Neúměrnost nároků na zatížení stropů v kombinaci s akceptováním tohoto agresorského přístupu ze strany výkonného orgánu památkové péče vedla k významné degradaci památky.

Textilní výroba u nás po roce 1989 prošla hlubokou krizí a naprostá většina textilních areálů hledala nebo hledá nové využití. Každá konverze představuje zásah do autenticity památky, novou vrstvu v jejím vývoji. Její dopad nemusí být nutně negativní, pokud je nová náplň zvolena s ohledem na kapacitní možnosti a konstrukční vlastnosti památky. O výsledku rozhodne vždy míra respektu k hodnotám památky a jejímu prostředí. Proto je potřeba v každém konkrétním případě přesně formulovat památkové hodnoty, stejně jako nejvýznamnější stav autenticity. Ať zvolíme jako nejhodnotnější kterýkoli ze stavů, kterým v průběhu vývoje prošla, je potřeba odvodit, které části a charakteristiky přímo její přímo určují a památková péče by měla důsledně trvat na jejich ochraně a zachování. Naproti tomu u těch prvků, které se na památkové hodnotě nepodílejí, nebo tam, kde je míra hodnocení nízká, otevírá se prostor novým zásahům. Požadavky památkové péče budou vždy do jisté míry svazující, ale jak ukazuje příklad lodžské Manufaktury a zejména konverze bývalé přádelny, lze skloubit i ryze komerční využití s požadavky památkové péče. Demolice je vždy krajním a nevratným řešením a takto vzniklé jizvy je obtížné zacelit.

Přesto stále přetrvává obava z brownfields. Hodnotné stavby zůstávají bez památkové ochrany, protože ta by mohla odradit potencionální zájemce a komplikovat jejich záměry, a často končí v sutinách. A i tam, kde je ochrany dosaženo, je tlak na ústupky památkové péče tak velký, že redukuje samu podstatu památky. Dva postoje a rozhodnutí výkonných orgánů památkové péče, předložená výše, představují modelové příklady. To, co je spojuje, je především nepochopení hodnot a potenciálu průmyslového dědictví. Jak ukazují zahraniční příklady, nemusí to tak být.

Seznam pramenů a literatury (References)

Archivní a nepublikované prameny (Archival Sources)

Memorandum o spolupráci mezi Slezan Frýdek-Místek a.s., Textilinvest Group a.s. a statutárním městem Frýdek-Místek ze dne 22. 1. 2016.

Městský úřad Krnov, odbor výstavby – státní památková péče, závazné stanovisko č. 1/2017, čj. KRNOOV-66849/2016 siro, zpracovala Andrea Šírová.

Ministerstvo kultury ČR, rozhodnutí o neprohlášení bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger, č.j. 55069/2012 OPP, zpracovala Mgr. Petra Svobodová, Ph.D., schválila Mgr. Petra Ulbrichová.

Ministerstvo kultury ČR, rozhodnutí o neprohlášení bývalé přádelny bavlny firmy A. Landsberger, č.j. MK40967/2014 OPP, zpracoval Mgr. Ilja Kocián.

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě, odborné vyjádření, čj. NPÚ-381/96918/2016, zpracovala Mgr. Michaela Ryšková, schválil doc. Miloš Matěj.

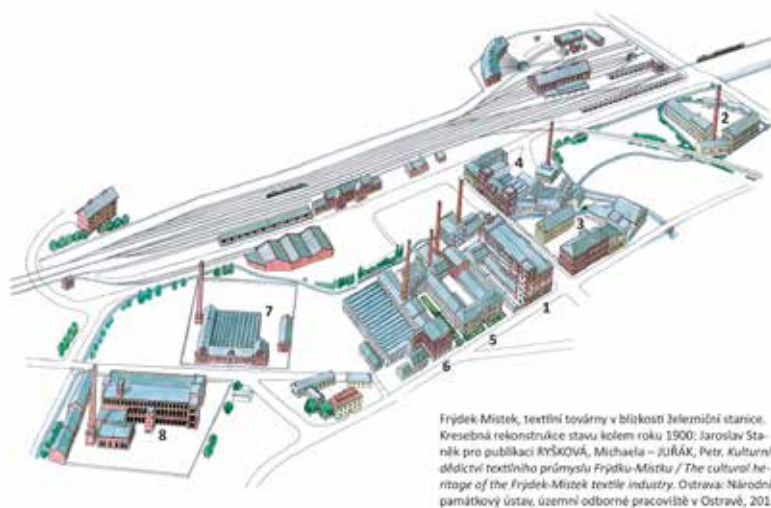
SOKA Bruntál se sídlem v Krnově – rekonstrukce objektu na archiv, II. etapa, objekt C, Mykologický průzkum stropů pod půdou a ve střední části u výtahu, Ing. Arch. Tat'ána Tzoumasová, listopad 2016.

Továrna Larisch Krnov, Mykologický průzkum stropů ve střední části na 2. a 3. NP, Ing. Radim Kaluža, 6. 3. 2017.

Literatura (Bibliography)

- FÖHL, Axel. (2008). Záchrana průmyslové minulosti – zkušenosti z Německa. In: *Průmyslové dědictví / Industrial Heritage. Sborník příspěvků z mezinárodního bienále Industriální stopy*. Praha : České vysoké učení technické v Praze, s. 32-41.
- MATĚJ, Miloš. (2008). Péče o technické a průmyslové památky. In: *Zprávy památkové péče*, roč. 68, č. 5, s. 415-419.
- MATĚJ, Miloš. (2008). Příklady zachování kulturního dědictví textilního průmyslu v Polsku a ve Francii. In: *Zprávy památkové péče*, roč. 68, č. 3, s. 213-218.
- MATĚJ, Miloš – ŠENBERGER, Tomáš. (2001). Pravda posledního pracovního dne. In: *Fórum architektury a stavitelství*, ročník IX, č. 4, s. 36-39.
- RYŠKOVÁ, Michaela – JUŘÁK, Petr. (2013). *Kulturní dědictví textilního průmyslu Frýdku-Místku / The cultural heritage of the Frýdek-Místek textile industry*. Ostrava : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě.
- RYŠKOVÁ, Michaela. (2008). *Sdílné město / A communicative Town : Krnovské textilky v pohledu památkové péče / The Krnov-based textile factories from the point of view fo monument preservation*. Ostrava: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Ostravě.
- ŠTULC, Josef. (2001). Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče). In: *Zprávy památkové péče*, 2001, č. 8, s. 242-247.

Obrazové přílohy



Obr. 1: Frýdek-Místek, rekonstrukce tovární zástavby v okolí železniční stanice, stav kolem roku 1900. *Legenda:* 1 – přádelna firmy A. Landsberger, 2 – tkalcovna firmy A. Landsberger, 3 – bělidlo a tkalcovna firmy A. Landsberger, 4 – bělidlo a úpravna firmy J. Munk a synové, 5 – bělidlo a úpravna Bratři Neumannové, 6 – tkalcovna Bratři Neumannové, 7 – tkalcovna firmy J. Munk a synové, 8 – přádelna bavlny firmy Bratři Neumannové. Národní památkový ústav, kresba Jaroslav Staněk, 2013.



Obr. 2: Frydek-Místek, přádelna bavlny firmy A. Landberger, průčelí při ulici Nádražní v pohledu od železniční stanice. Foto Michaela Ryšková, 2013.



Obr. 3: Crimmitschau, továrna na sukna Gebrüder Pfau. Areál, jehož provoz skončil v roce 1990, je přístupný veřejnosti. Stroje jsou udržovány v provozuschopném stavu. Prostředí si uchovává genia loci průmyslového provozu. Foto Michaela Ryšková, 2015.



Obr. 4: Krnov, továrna na sukna firmy A. Larisch, firemní veduta. Muzeum města Krnov.



Obr. 5: Lodž, přádelna bavlny Israel Poznański / Vienna House Hotel Lodž, uliční průčelí. Foto Michaela Ryšková, 2018.

Ľudová umelecká výroba ako súčasť kultúrneho dedičstva

Libuša Jaďud'ová

Mgr. Libuša Jaďud'ová
Museum of Folk Art Production
Dlhá 8/C
900 31 Stupava
Slovakia
e-mail: libusa.jadudova@uluv.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:177-191

Folk art production as a part of cultural heritage

Folk art production is a valuable part of cultural heritage and a significant form of expression of the creative arts of previous and present generations. The article is a reflection on the development of folk production in Slovakia from the end of the 19th century, when folk production was organized by cooperations and associations. The activities of these institutions gradually created favourable conditions to capture and ensure the development of folk art production. In 1945, it was possible to make the first attempt to underpin the development of folk art production in its entire scale.

Key words: society, producers' cooperative, craft, folk, production, cultural heritage, Slovakia

Ľudová umelecká výroba predstavuje cenný kultúrny odkaz a je významným prejavom tvorivých umeleckých síl predchádzajúcich aj súčasných generácií. Príspevok predstavuje nahliadnutie do vývoja ľudovej výroby na území Slovenska od konca 19. storočia, keď ľudovú výrobu organizovali družstvá a spolky ako napríklad Izabella, Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu, Lipa, Detva, Štátny ústav pre zveľaďovanie živností či Spolok pre zveľaďovanie domácej výroby. Väčšinou boli zamerané len na jednu časť ľudovej výroby, predovšetkým výšivku a jej aplikáciu, prípadne na tkaniny a čipky, niektoré aj na iné materiálové skupiny. Činnosť týchto inštitúcií postupne vytvorila priaznivé podmienky na podchytenie a zabezpečenie rozvoja ľudovej umeleckej výroby a v roku 1945 sa tak mohol urobiť prvý pokus o podchytenie zabezpečenia rozvoja ľudovej umeleckej výroby v celej jej šírke.

Ľudová umelecká výroba je charakterizovaná ako organizovaná výroba úžitkových a dekoratívnych predmetov, ktoré sú vyhotovené z tradičných materiálov tradičnou technológiou. Jej formy výrazne ovplyvňovali a aj stále ovplyvňujú organizátori tejto činnosti (spolky, družstvá, inštitúcie). Za hlavné kritérium ľudovej umeleckej výroby je považovaná výtvarná hodnota výrobku. Pod pojem ľudová umelecká výroba bola zaradená väčšina vyrobených predmetov po domácky, ktoré sa používali vo vidieckom prostredí. Termín ľudová umelecká výroba sa začal používať v druhej polovici 19. storočia (s dôrazom aj na estetickú stránku predmetu), čo súviselo s procesom národného uvedomenia. Národný ornament sa stal hlavným znakom tejto výroby, znázorňovaný bol na výrobkoch všetkých druhov materiálu rôznymi výrobnými technikami.¹

Ku koncu 19. storočia bolo organizovaných viacero výstav ľudového umenia, ktoré prezentovali doma aj v zahraničí najmä výšivky a čipky, čo následne viedlo k zvýšenému

¹ *Elektronická encyklopédia. Tradičná ľudová kultúra Slovenska slovom a obrazom.* Heslo Ľudová umelecká výroba. [citované dňa 11. júla 2018]. Dostupné na internete: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/ludova-umelecka-vyroba/>.



Obr. 1: Vyšivávaný golier na ženské šaty. Spoločnosť Izabella. Múzeum ľudovej umeleckej výroby ÚLUV / foto: Digitálne centrum Múzea SNP

záujmu verejnosti o tieto výrobky. Za spomenutie stojí napríklad výstava výšiviek v roku 1887 v Turčianskom Sv. Martine, ktorá sľubovala skvelý a dôstojný úvod k sústavnej starostlivosti o ľudovú umeleckú výrobu. Výstavu pripravila Živena a na základe spomienok Oľgy Krčméry, ktorá sa od roku 1924 stala jej predsedníčkou, si môžeme urobiť obraz o vtedajšej situácii a vnímaní ľudovej umeleckej výroby: „Do martínskej výstavky sme ani my Slovenky nevedeli mnoho o našich výšivkách a o našom ľudovom umení vôbec, hoci som za mladi bývala medzi ľuďmi, ktorý svoj kroj bobato zdobil výšivkami... Celé leto a celú jeseň, kde sa išlo niekoľko slovenských dám, prvá téma rozhovoru bola nekonečná chvála výšiviek a krojov a čo ktorá skúsila v Martine. Dovtedy Slovenky niečo podobné nezažili. O kroje a výšivky ľudové sa nik nezaujímal. Od sriadenia tejto výstavky počnúc začali naše dámy ľudové výšivky upotrebovať na okrasy svojich oblekov a bytov, nadovšetko vyšívane blúzky, detské šatočky a mužské košeľe po výstavke veľmi vychytili a šírilo sa to čím ďalej, tým viac.“²

Slovenská politika pred 1. svetovou vojnou ovplyvňovala aj spôsob a formy starostlivosti slovenských činiteľov a inštitúcií o ľudovú umeleckú výrobu. Na jednej strane sa vyznačovali zápalistým, nadšeným až entuziastickým postojom, ktorý bol ale spojený s idealistickou nereálnosťou. Na druhej strane bol postoj reálnejší, skoro až prízemnejší, s dôrazom na riešenie aj materiálnych a vecných otázok v rámci ľudovej umeleckej výroby. Prvú líniu reprezentovali osobnosti, ktoré boli v spoločnosti považované za vážene a autoritatívne.

K týmto patrili napríklad Pavel Sochán, Viliam Pauliny či Elena Šoltésová.

Pre správnejšie pochopenie starostlivosti o ľudovú umeleckú výrobu by bolo možno dobré spomenúť nasledovné. Síce Josef Vydra hovoril, že „morálny a sociálny význam ľudového vyšívania už dávno pochopili slovenskí vlastenci“, tento názor bol však považovaný za veľmi idealizujúci hlavne z týchto dôvodov: význam ľudového výtvarného umenia vo vzťahu k iným odvetviam ľudového umenia bol zo strany slovenských vlastencov pochopený dost neskoro. V rámci duchovnej kultúry³ sa zbierali ľudové prejavy najmä v podobe piesní či povestí dlhé roky, oproti

² OKRUCKÝ, Ján. *Spoločnosť Lipa a jej zástoj v snahách o organizáciu slovenskej ľudovej umeleckej výroby*. Vjaskumná správa č. 17. Bratislava, 1956, s. 5.

³ Delenie na ľudové obyčaje a folklór, v rámci ktorého je folklór slovesný, hudobný, ľudový tanec, dramatický a detský.



Obr. 2: Košielka detská. Spolok Izabella. Múzeum ľudovej umeleckej výroby ÚLUV. Foto: Barbara Neumannová, ÚLUV

tomu materiálna kultúra Ľudí v takom rozsahu nezaujímalá. Do pozornosti sa začala dostávať až po vyše 60 rokoch od vydania zbierky *Písne svetské ľudu slovenského v Uhroch*.⁴ Zaujímavosťou je aj fakt, že osoby, ktoré sa najviac snažili o povznesenie slovenskej ľudovej umeleckej výroby, nevyrastali v prostredí, v ktorom by prichádzali do kontaktu s ľudovým výtvarným umením. Pavel Socháš vyrastal v krajoch, kde sa nevyšívalo, slovenské vyšívky ho zaujali v roku 1885. Elena Šoltéssová nepoznala slovenské ľudové vyšívky, pokiaľ sa nezoznámila so súkromnou zbierkou Pavla Socháša.⁵

Izabella

Koncom 19. storočia (1895) vznikol v Bratislave spolok Izabella, ktorý sa venoval predovšetkým výrobe vyšíviek. Ornamenty aplikovali vyšivačky na profánne,⁶ aj sakrálné textilie (Obr. 1 a 2). Celý názov spolku bol Ženský spolok pre podporu domáceho vyšivačského priemyslu v Prešporke a okolí. O vznik spolku sa zaslúžila belgická arcikňažná Izabella Habsburská (Nathalie Isabelle Hedwige Francoise de Croÿ), ktorá bola vydatá za Fridricha Rakúsko-Tešínskeho. Zásluhou jej učiteľa maďarčiny sa zoznámila s prácami Márie Hollóssyovej, poštmajsterky pošty v Križovanoch nad Dudváhom (vtedy Kerestur), ktorá neskôr viedla vyšivačskú školu v Cíferi. Po vzniku spolku dala Izabella zriadiť ďalšie vyšivačské školy podľa vzoru cíferskej, v ktorých boli združované nadané miestne vyšivačky. K najvýznamnejším dielňam patrili dielne v Cíferi, Dubnici nad Váhom, Lopašove, Papradne či Zavare.⁷ Vyšivačky používali pri svojej práci najkvalitnejšie materiály, ako napríklad kovové pozlátené nite, bavlnené nite, jemný vlnený žoržet, hodváb, etamín. Na sakrálné textilie používali napríklad hodvábný satén či pravú zlatú nить.⁸ Roku 1904 pracovalo pre Izabellu okolo 800 vyšivačiek.⁹

Založenie spolku možno pokladať za počiatky organizovanej starostlivosti o ľudovú umeleckú výrobu na Slovensku. Organizácia bola podporovaná (aj finančne) vládou, zaujímavosťou ale bolo, že slovenské vyšívky uvádzal len ako uhorské, bez označenia etnického pôvodu, aj keď išlo o vyšívky slovenské, ktoré vytvorili slovenské ženy.¹⁰ Maďarsky orientovaná Izabella po 1.

⁴ Ján Kollár: *Národné spievanky*, Eudovít Štúr: *O národných písniach a povestech plemien Slovenských*.

⁵ OKRUCKÝ, ref. 2, s. 1-2.

⁶ Najznámejší typ odevu bol Izabella blúzky.

⁷ SZABÓOVÁ, Nela. Kvalita a originalita – Spolok Izabella. In: *Remeslo, umenie, dizajn*. roč. 19, 2018, č. 1, s. 21; SZABÓOVÁ, Nela. Úspechy vyšíviek z produkcie Spolku Izabella na medzinárodnom trhu. In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, roč. 6, 2018, č. 1, s. 95-103.

⁸ SZABÓOVÁ. Kvalita a originalita..., ref. 7, s. 22-23.

⁹ BOTÍK, Ján – SLAVKOVSKÝ, Peter et al. *Encyklopédia ľudovej kultúry na Slovensku 1*. Bratislava: Veda, 1995. s. 208.

¹⁰ STANO, Pavol. *Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu v Skalici. Výskumná správa č. 18*. Bratislava, 1957, s. 6.

svetovej vojne zanikla, jej funkciu prevzal v roku 1919 štátny ústav Detva.¹¹

Spoločnosť pre Ľudovú keramikú

V roku 1908 založil architekt Dušan Jurkovič spolu so Samuelom Zochom a Vladimírom Jurkovičom Spoločnosť pre Ľudovú keramikú v Modre. Akciová spoločnosť bola založená pod názvom Karol Žák a spol., neskôr bola premenovaná na Družstvo. Spoločnosť bola priamym pokračovateľom Keramicko-priemyselného učilišťa založeného v Modre roku 1883.¹² Spoločnosť dbala hlavne na to, aby sa v jej dielnach vyrábala tradičný Ľudový riad a v roku 1918 zažíval zlatú éru v dôsledku veľmi veľkého dopytu po modranskej keramike. Novú vzorkovnicu výrobkov, ktorá obsahovala 259 kresieb tradičných výrobkov, pre dielne zostavil Heřman Landsfeld a Ján Ludvig. Od roku 1922 do 2. svetovej vojny fungovala spoločnosť pod názvom Slovenská keramika, účastinná spoločnosť, v roku 1952 sa stala umelecko-výrobným družstvom pod názvom Slovenská Ľudová majolika. V 60. rokoch 20. storočia bola spoločnosť na základe rozhodnutia štátu zlúčená s výrobnými družstvami Kroj a Detva.¹³ V roku 1968 sa osamostatnila a až do roku 2016 a pôsobila ako družstvo Ľudovej umeleckej výroby.¹⁴

Družstvo pre speňaženie domáceho Ľudového priemyslu

Družstvo založili v roku 1910 v Skalici ako prvú slovenskú inštitúciu na organizovanie starostlivosti o Ľudovú výrobu, domácku výrobu, jej propagáciu a predaj. Družstvo bolo založené hlavne na základe osobnej iniciatívy Dr. Pavla Blahu.¹⁵ Zakladajúce valné zhromaždenie sa zišlo 30. 3. 1910 v katolíckom kostole v Skalici, otvorila ho Anna Jurkovičová. Prítomných účastníkov oboznámila vo svojom úvodnom prejave o najhlavnejších dôvodoch, ktoré stáli za založením družstva. Vyzdvihla predovšetkým živú Ľudovú umeleckú výrobu v okolí Skalice a v širšej oblasti, ktorej treba venovať pozornosť a upozornila na nekalé praktiky priekupníkov, ktorých nezaujímala hodnota Ľudových umeleckých výrobkov ako výsledku činnosti, ale sledujú len svoje obchodné záujmy. Okrem prijatia stanov sa na ňom ustanovila aj správa družstva. Stanovy družstva hovorili o tom, že cieľom je „*skupovanie a speňaženie domáceho Ľudového priemyslu doma a v cudzozemsku zhotovených, a síce: umeleckých výrobkov z dreva, slamy, palachu, hlíny, kovu, ale zvlášte rozličných Ľudových výšiviek, čipiek, starých a nových predmetov Ľudového kroja. Otvoriť nové zdroje zarábku pre chudobné vidiecke ženy, zamestnávať cez zimu dorastajúcu mládež, dvíhať takto čistý zisk často vykorisťovaných Ľudových umelcov a šíriť medzi nimi zámožnosť. Ďalej prekažiť vynášanie starých a nových Ľudových priemyselných článkov a tým zdvíhať rozkvet domáceho Ľudového priemyslu. Snažiť sa vytvoriť pekný vkus a štýl s použitím starých vzorov a foriem k potrebám domáceho života a moderných požiadavok*“.¹⁶ Stanovy družstva boli zámerne pripravené v takomto znení, pretože sa zakladatelia družstva obávali, že v inej formulácii a pri už existujúcom spolku Izabella by bolo založenie družstva

¹¹ PODOBOVÁ, Katarína. Organizovanie Ľudovej umeleckej výroby na Slovensku. In: *Ústredie Ľudovej umeleckej výroby v Bratislave 1958 – 1988 : Zborník k 30. výročiu vydania zákona o Ľudovej umeleckej výrobe a umeleckých remeslách*. Bratislava : ŠPTÚ, 1988, s. 4.

¹² PETRAKOVIČOVÁ ŠIKULOVÁ, Agáta. Hore Modrou maľovaná dlážka... alebo krátke zamyslenie nad modranskou keramikou. In: *Remeslo, umenie, dizajn* (ďalej RUD), roč. 17, 2016, č. 4, s. 12-13.

¹³ PALÍČKOVÁ-PÁTKOVÁ, Jarmila. *Ľudová výroba na Slovensku*. Bratislava : Veda, 1992, s. 20.

¹⁴ Modranská majolika bola na návrh OZ Slovenská Ľudová majolika a BSK zapísaná do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska v roku 2017.

¹⁵ O založenie družstva sa zaslúžili aj Anna Jurkovičová, Katarína Smieskolová, Gizela Blahová, dr. Ľudovít Okánik, kaplán Jozef Novák, Emília Boorová, Šarlota Klementisová a Ľudmila Markovičová.

STANO, ref. 10, s. 9.

¹⁶ STANO, ref. 10, s. 10-11.

znemožnené zo strany vládnych činiteľov. Skutočný a pravý zámer zakladateľov – zachovať, zveľadiť a propagovať slovenské ľudové umenie – sa teda v stanovách utajil a nahradený bol zdôrazňovaním hospodársko-sociálnych cieľov. Z takých istých dôvodov sa zámerne do prvého riadneho vedenia družstva nezaradili verejne pôsobiaci činitelia, ktorí stáli za založením družstva, dostali sa tam výlučne skalické ženy.

Družstvo sa vo svojej činnosti orientovalo najmä na čipky a výšivky západného Slovenska a ich použitie na odevoch a v bytovom textile, na kroje (hoci jeho stanovy zahrňovali všetky odvetvia ľudovej výroby). Jednotlivci, ktorí sa už predtým zaujímali o kroje,¹⁷ sa v kraji zoznamovali s vyšivačkami a začali im zadávať prácu a sprostredkovať jej odpredaj.

Po roku 1918 zaradilo družstvo do okruhu svojho záujmu aj výšivku z detvianskej oblasti (výšivka krivou ihlou), vyrezávané piesty z Kráľovej pri Modre, výrobu zo slamy vo Vrbovciach, hračky a keramiky. V celkovej organizácii výrobnej činnosti skalického družstva boli dôležitým spojovacím ohnivkom vidiecke spolupracovníčky, takzvané „faktorky“, ktoré viedli a organizovali výrobu v jednotlivých výšivkárskejších oblastiach. Prevažujúce zameranie na výšivku viedlo k tomu, že sa pre družstvo vžil názov *Vyšivkárske družstvo v Skalici*.¹⁸ Pre propagáciu výšiviek organizovalo družstvo výstavy, najmä v Čechách a na Morave, kde ich do roku 1918 uskutočnilo takmer 50.¹⁹ Najvýznamnejšia bola účasť družstva na Slovenskej výstave v Londýne v roku 1911, na ktorej vystavili diela majstrov Slovácka (moravského Slovenska) a ľudový textil zo Slovenska a Moravy. Najväčší význam výstavy spočíval hlavne v tom, že sa do sveta dostali slovenské ľudové umelecké výrobky pod vlastným menom a ako diela slovenských ľudí. Po roku 1918 mali už výstavy skôr obchodný, ako kultúrny a propagačný charakter. V roku 1922 sa dostalo družstvo do finančnej krízy. Vedenie chcelo výraznú stratu, ktorá ohrozovala existenciu družstva, uhradiť financiami z predaja vlastných dokumentačných zbierok štátu. Tento zámer sa nepodaril, družstvo nakoniec stratu uhradilo iným spôsobom. Začiatkom toho istého roku vstúpilo družstvo za člena Ústredného družstva v Bratislave, čo malo za následok zmenu stanov a ich prispôbenie cieľom Ústredného družstva. Zmena sa však neodrazila na akejkoľvek forme subvencie smerom do družstva. V období rokov 1923 až 1949 sa činnosť družstva uberala skôr ustáleným a pomerne rovnomerným rozsahom, aj keď sa vynárali problémy s nedostatočným odbytom výrobkov, ktoré ale samotné družstvo nevedelo ovplyvniť.²⁰ Od 30. rokov sa družstvu častejšie podarilo dostať subvencie od ministerstva školstva a národnej osvety, ministerstva obchodu alebo od krajinského výboru. Rôzne udalosti, ktoré nasledovali po skone zakladateľa družstva Pavla Blahu v roku 1928, vyústili v rámci chodu družstva do rozhodnutia, že družstvo v roku 1939 pristúpilo za člena *Spolku pre zveľádovanie domácej výroby na Slovensku*. V roku 1946 sa stalo členom Ústredia ľudovej umeleckej výroby v Bratislave. Aj napriek pomoci, ktorú Ústredie poskytovalo družstvu, nebolo možné odvrátiť jeho postupný zánik a pristúpilo sa k postupnej likvidácii. Vyše 40-ročné pôsobenie družstva ukončil 8. 8. 1952 výmaz z podnikového registra Ľudového súdu v Bratislave.²¹

¹⁷ Anna Jurkovičová, Emília Boorová – ľudové výšivky; Gizela Blahová – ľudový textil. STANO, ref. 10, s. 9.

¹⁸ STANO, ref. 10, s. 11-23.

¹⁹ BOTÍK, ref. 9, s. 112.

²⁰ Napríklad hospodárske výkyvy celoštátneho dopadu, štátoprávne zmeny či daňová politika.

²¹ STANO, ref. 10, s. 16-30.

Lipa

Účastinárska spoločnosť pre napomáhanie ľudového priemyslu so sídlom v Turčianskom Sv. Martine vznikla v roku 1910, založená bola aj z podnetu Živeny.²² Na fungovanie spoločnosti bol potrebný základný kapitál, ktorý sa skladal z určitého počtu účastín s nominálnou hodnotou 25 korún. Nízka hodnota účastín bola stanovená zámerne, zrejme kvôli tomu, aby bolo upisovanie umožnené čo najširším vrstvám obyvateľstva. Zakladajúce valné zhromaždenie zvolala menom zakladateľiek 3. 8. 1910 Elena Šoltésová,²³ stanovky Lipy vypracoval Viliam Pauliny, ktorý bol neskoršie označovaný ako „prvý iniciátor i činný účastník pri zakladaní Lipy“.

Hlavnou úlohou Lipy bolo organizovanie výroby a sprostredkovanie predaja ľudových umeleckých výrobkov, najmä výšiviek, starostlivosť o udržanie tradičnej formy výšivky vo všetkých jej zložkách a jej prenos aj do mestského prostredia.

V prvých rokoch svojej činnosti Lipa vyrábala a predávala výšivky, čipky, detskú a dámsku konfekciu, posteľnú a stolnú bielizeň, bytový textil, krojové súčiastky. Boli zastúpené tylové výšivky „prešporské“, nitrianske, slatinské, detvianske, očovské, hontianske, tekovské a trenčianske vzory. Okrem textilu sprostredkovala Lipa predaj modranskej keramiky, hračiek, košíkárskych, drevených a drotárskych výrobkov.

Organizácia výroby bola zabezpečená osobným kontaktom s vyšivačkami, ktorým sa odovzdal materiál na výrobu, hotový výrobok posielali naspäť poštou, pričom uviedli aj výšku odmeny za prácu. Aby ale všetko fungovalo tak, ako malo, bolo potrebné mať vyšivačky a čipkárky, ktorým by sa zadelila práca. Lipa tak zadala prvé práce vyšivačkám a čipkárkam na jeseň roku 1910. Narážali ale pritom na ťažkosti, ktoré boli spôsobené absenciou poznania spoľahlivého a úplnejšieho prehľadu o výskyte ľudovej umeleckej výroby ako v rámci teritória, tak i v rámci materiálových druhov. K lepšiemu poznaniu problematiky chýbali systematické výskumné podklady a literatúra o slovenskej ľudovej umeleckej výrobe bola skromná. Tieto nedostatky tak riešila aj odborná pracovníčka Lipy Anna Šenšelová. Okrem samoštúdia ohľadom získavania potrebných chýbajúcich informácií chodila osobne po regióne a zháňala aj adresy vyšivačiek, tiež zabezpečovala výrobný materiál. Niekedy trvala takáto cesta za informáciami aj mesiac.²⁴ S menom tejto výbornej odbornej pracovníčky je neodmysliteľne spájané položenie základov pre sústavnú výšivkársku výrobu v rámci Lipy, ako aj ďalšia činnosť Lipy na poli slovenského výšivkárstva.

Činnosť Anny Šenšelovej v oblasti ľudovej umeleckej výroby bola význačná aj v tom, že za celý čas existencie Lipy sa nebolo potrebné zaoberať otázkou výtvarnej hodnoty vyrábaných výšiviek. Prísne, spoľahlivo, ale aj citlivo dbala na pravosť, pôvodnosť a vernosť ľudových vzorov a ornamentov na výšivkách. Dôležité to bolo hlavne preto, lebo niekedy samotné vyšivačky sklzli do roviny používania pochybných vzorov či odkresľovania z rôznych rodinných či módných časopisov. Svojou erudovanosťou dokázala A. Šenšelová tieto vplyvy eliminovať, pričom ale nikdy neobmedzovala vlastnú tvorivú fantáziu ľudových umelkýň, naopak nechala dostatočne veľký priestor pre jej rozvoj. Vzory nepredpisovala, neprikazovala, ale vysvetlila

²² Spolok Živena bol založený 4. 8. 1869 v Turčianskom Sv. Martine. Po 40-ročnej prestávke (v roku 1990) bola činnosť spolku obnovená na základe výzvy spisovateľky Hany Zelinovej.

²³ Správkynou spolku bola do roku 1922 Elena Šoltésová, Anna Rolková, Margita Pauliny-Tóthová – podpredsedníčky, Fedor Jesenský – pokladník, Anna Šenšelová – pokladníčka, starala sa aj o výrobnú a výtvarnú stránku výšiviek. OKRUCKÝ, ref. 2, s. 14.

²⁴ Žandári podľa príkazu vrchnosti sledovali každú akciu, ktorú Lipa vykonávala a mala tak slovenský charakter. Na jednej z ciest Annu Šenšelovú aj s jej spolupracovníčkou Ruženou Novákovou z Trnavy zavreli do väzenia a držali ich tam niekoľko dní. OKRUCKÝ, ref. 2, s. 16.

funkciu výšivky na príslušnom predmete. Toto bolo dôležité hlavne preto, že veľký podiel na výrobe Lipy mali vyšívané odevy a odevné súčiastky.²⁵

Lipa od začiatku svojho pôsobenia vyvíjala aj bohatú a úspešnú výstavnú činnosť.²⁶ Od roku 1914 vydávala časopis *Živena*, neskôr zintenzívnila vydavateľskú činnosť a začala vydávať zbrané spisy slovenských spisovateliek Terézie Vansovej, Eleny Šoltésovej, Ľudmily Podjavorinskej či Boženy Slančíkovej-Timravy. Tieto zmeny dali podnet na vznik edičného oddelenia, čo bolo treba upraviť aj v stanovách Lipy. Táto činnosť, i keď záslužná, bola ale na úkor Ľudovej umeleckej výroby. Hospodársku činnosť Lipy poznačila 1. svetová vojna, ku koncu vojny sa však záujem o Ľudové umelecké výrobky opäť objavil, ale bol stále problém so zásobovaním materiálom. Niekoľko opatrení zo strany štátu prinieslo Ľudovej výrobe prevratové obdobie – štát mal Ľudovej umeleckej výrobe venovať viac pozornosti. Zriadený bol Vládny komisariát pre zachovanie umeleckých pamiatok, ktorý viedol architekt Dušan Jurkovič. Lipa dostala svoju prvú subvenciu od štátu až v roku 1920, konkrétne z ministerstva školstva a národnej osvetly na založenie kožušnickej školy a dielne v Mošovciach.²⁷

V tom istom období bol zriadený ateliér Lipy, ktorého poslaním bolo rozširovať uplatnenie výšiviek, utvárať a formovať vkus, zostavovať módnú prílohu časopisu *Živena* či usporadúvať výstavy. Lipa založila pobočky v Trenčíne a Piešťanoch, ktoré však museli neskôr zatvoriť. Po viacerých snahách o podporu zo strany štátu (žiadosti podávané od roku 1926) dostala spoločnosť štátnu subvenciu, ktorá jej bola vyplácaná v období rokov 1930 až 1940. V decembri 1927 zriadila Lipa „*stálu výstavku a predajňu*“ v Bratislave v budove Tatra banky, zrušená bola v roku 1938.

Chod spoločnosti tiež nepriaznivo ovplyvnila 2. svetová vojna, čo sa ale zlepšilo krátko po skončení vojny a až do roku 1951 pracovala Lipa bez problémov. V roku 1951 vstúpila spoločnosť v dôsledku ustanovení zákona č. 243/1949 Zb. o účastinných spoločnostiach do likvidácie.²⁸

Zväz slovenského Ľudového priemyslu

Celoslovenská organizácia, ktorá mala úsilie obsiahnuť v rámci Ľudovej umeleckej výroby všetky výrobné materiály a celú oblasť Slovenska, vznikla v roku 1910 v Turčianskom Sv. Martine aj za účasti spoločnosti Lipa. Inštitúcia mala združovať všetky podniky Ľudovej umeleckej výroby, sústreďovať prebytky výrobkov, ktoré členské podniky sami nepredali, mala sa starať o odbyt týchto výrobkov vo vlastných predajniach, najmä v Bratislave a kúpeľných mestách, usporiadať výstavy a organizovať export Ľudových umeleckých výrobkov do zahraničia.²⁹

Detva

Výrobné družstvo so sídlom v Bratislave s názvom *Detva, československej Ľudový umelecký priemysel, účastinná spoločnosť* vznikla v roku 1919. Po prevrate prevzala funkciu zrušeného uhorského spolku Izabella, pričom ju ale rozšírila na celý rad nových odborov, ktoré súviseli s domáckym priemyslom a Ľudovým umením na Slovensku a v Podkarpatskej Rusi. Organizovala výrobu

²⁵ OKRUCKÝ, ref. 2, s. 14-18.

²⁶ Napríklad výstava Priemyselnej a obchodnej komory v Košiciach, výstava krajinárskeho a domáceho priemyslu v Míškovci, výstava slovenských výšiviek a keramiky vo Viedni, v Hradci Králové a inde. OKRUCKÝ, ref. 2, s. 21.

²⁷ VALENTOVÁ, Zora. Lipa – účastinárska spoločnosť pre napomáhanie Ľudového priemyslu. In: *RUD*, roč. 11, 2010, č. 3, s. 18.

²⁸ OKRUCKÝ, ref. 2, s. 32-34.

²⁹ PODOBOVÁ, ref. 11, s. 5.

textilných výrobkov s aplikáciou ľudových výšiviek, najmä detskú a dámsku konfekciu a bytový textil. Presnejšie vyrábala ručne pracované výšivky v rozličných technikách a materiáloch (pokrývky, záclony, závesy, bytové úžitkové predmety, obrusy, podušky, vreckovky, čepce, podbradníčky, náprsenky, prehozy, zásterky, goliere, kabelky, ručníky, dievčenské, detské a dámske blúzy, šaty, vesty, plášte). Ručne spracované čipky (paličkované, šité, siet'ované, pletené, háčkované), ručne tkané výrobky z vlny, konope, ľanu a bavlny (závesy, záclony, metrové látky na sukne, kostýmy a plášte, tkané kabelky, koberce, predložky, behúne, ručne tkané plátna), rôzne drobné výrobky z dreva, slamy, prútia, lyka, hračky, kraslice, keramiku úžitkovú aj figurálnu. Okrem svojich výrobkov predávala Detva aj ľudovú a modernú keramiku, poťahové látky, bytový textil, sklo, kožuchy, výrobky z kože a iné.

Pre Detvu bolo ľudové umenie východiskom, pričom ale konštatovala jeho postupný a nezadržateľný zánik, a to pod vplyvom pôsobnosti prenikajúcej mestskej civilizácie a mestským vplyvom. Umelecká tvorba a potenciál slovenského ľudu, preukázaná nesmiernym bohatstvom, mala byť usmernená inak a prinavrátená do „zdravých“ koľají. Bolo potrebné zachovávať čo najviac z tvorivých schopností ľudí – výrobné techniky, bohaté motívy a ornamentiku, používanie domácich materiálov. Detva špecifikovala svoje poslanie v troch rovinách: hospodárskej, sociálnej a kultúrnej. Prvú rovinu tvorilo zužitkovanie domácich síl a materiálov, zakladanie výrobných, druhú rovinu zamestnávajúce obyvateľstva chudobných krajov a tretiu rovinu jemný vkus ľudu, ušľachtilá práca a umelecká hodnota výrobkov. Tieto ciele napĺňala pomocou nasledovných krokov. Usporiadávala kurzy a z nich neskôr budovala dielne na určitý druh výroby. Výrobné oblasti Detvy boli rozdelené po celom území Slovenska a aj na Podkarpatskej Rusi, ktorá bola známa svojimi textíliami). Výrobnú činnosť Detvy organizovalo ústredie v Bratislave, spolupracovalo s početnou skupinou popredných výtvarníkov a odborníkov, tiež zabezpečovalo odbyt v tuzemsku aj v zahraničí. Detva organizovala aj výstavnú činnosť, ktorej účelom bolo propagovať odbyt výrobkov slovenského ľudového umenia.³⁰

Spoločnosť si prešla rozličnými organizačnými zmenami. Roku 1948 bola s inými družstvami zaradená do Ústredia ľudovej umeleckej výroby, v roku 1952 prešla do *Slovenského zväzu výrobných družstiev*. K dôležitým osobnostiam textilnej tvorby v ÚLUV-e patrila aj Elena Holéczyová, ktorá v roku 1948 nastúpila do výrobného družstva Detva (patriaceho pod ÚLUV), kde navrhovala predovšetkým čipky a výšivky, ale venovala sa aj odevnej tvorbe.

V 60. rokoch sa Detva zlúčila s družstvom Kroj a rozšírila aj svoj sortiment, keď popri textile výrobe začala s výrobou zo slamy, šúpolia, dreva a kože.

V roku 1987 sa zmenila organizačná štruktúra Detvy vytvorením štyroch závodov: 1. Konfekcia, 2. Drevovýroba, 3. Koža, 4. Služby a obchod. Ľudovomelecké výrobky, hlavne výšivky, tkaniny, modrotlač, výrobky z dreva a šúpolia, predstavovali až 60 % produkcie Detvy. Exportovala hlavne do Belgicka, Holandska, Nemecka, Rakúska a USA.³¹

Spoločnosť umeleckého priemyslu

V roku 1920 (1921) vznikla Spoločnosť umeleckého priemyslu v Bratislave, ktorej zakladateľom bol Josef Vydra. Spoločnosť vznikla na koncepcii pražského združenia Artěl v Prahe,³² jednej z najvýznamnejších inštitúcií českého úžitkového umenia a dizajnu prvej

³⁰ „DETVA“, Československý ľudový umelecký priemysel, úč. spol. Bratislava : Slovenská Grafia, b. n.

³¹ BOTÍK, ref. 9, s. 91.

³² MICHALIDES, Pavol a kol. *Výtvarná kultúrna výroba*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985, s. 40.

polovice 20. storočia.³³ Spoločnosť mala v Bratislave, Prievidzi, Starej Alši, Ardanove a Dubovom dielne na spracovanie textilu, dielne na výrobu keramiky boli v Plaveckom Štvrtku. Úzke kontakty nadväzovali s českými a slovenskými výtvarníkmi³⁴ a rozvíjali výstavnú činnosť. Spoločnosť sa po valutovej devalvácii začlenila do spolku Detva.

Štátny ústav pre zveľaďovanie živností

Inštitúcia bola zriadená vládny nariadením č. 28/1923 Sb. 1. marca 1923 ako „*výkonné miesto štátnej služby na zveľaďovanie živností v záujme zachovania remesla, domácej výroby a drobného obchodu v aktuálnych podmienkach masovej veľkovýroby*“.³⁵ Ústav svojou činnosťou nadviazal na školiťské a zveľaďovacie akcie inštitúcií sprd 1. svetovej vojny.³⁶ Ústav vznikol z podnetu Slovenskej remeselnej jednoty a snahy ministerstva obchodu, priemyslu a živností založiť aj na Slovensku podľa vzoru Čiech, Moravy a Sliezska inštitúciu, ktorá by vyvíjala praktickú vzdelávaciu, kurzovú a osvetovú činnosť³⁷ medzi živnostníkmi a ľudovými výrobcami.³⁸

Ústav organizoval okrem kurzov a školení na zavádzanie rôznych nových techník a moderných pomôcok a prístrojov pre remeselníkov aj školenia a kurzy určené pre niektoré odvetvia ľudovej výroby a to prostredníctvom zakladania dielní a družstiev v strediskách tradičnej ľudovej výroby. K týmto patrili napríklad: Družstvo pre ľudový textil v Brezne, Družstvo pre odbyt vlnených výrobkov v Dobsinej, tkáčske družstvá v Rajci a Málinci, Umelecká hračkárň v Kremnici a Družstvo pre drobný tovar v Starej Turej.³⁹

Vzniku spomenutých družstiev predchádzalo organizovanie kurzov – kurzy zamerané na hrnčiarsku výrobu v Novej Bani (hlinené hračky) a Pukanci (úžitková keramika) či kurz domácej výroby hračiek v Kremnici. Tokárske kurzy v Starej Turej boli zamerané na výrobu domáceho riadu, spomienkových predmetov a hračiek, pričom výrobu neskôr prevzalo založené družstvo. Kurz v Kyjaticiach mal snahu na uplatnenie pôvodnej domácej techniky dreveného sgrafita⁴⁰ s umožnením prechodu z výroby veľkých a ťažko predajných obilných truhiel na iný typ výroby, a to na výrobu hračiek, detského nábytku a menších spomienkových predmetov. Zastúpené boli aj ďalšie druhy ľudovej umeleckej výroby, a to kurzovou činnosťou so zameraním na čipkárstvo v Sabinove a Okrucanoch, vyšívачstvo v Bacúchu, kožušníctvo v Mošovciach, Bratislave, Turčianskom Sv. Martine a v Košiciach, rezbárstvo v Medved'ove, Spišskom Podhradí, Turčianskom Sv. Martine a Ždiari, drotárstvo v Dlhom Polí a Veľkom Rovnom či podkováčstvo a košíkárstvo.⁴¹ Zvýšený záujem o ľudovú umeleckú výrobu a jej rozvoj, ktorý bol podnietený hlavne kurzovou činnosťou, so sebou priniesol aj problémy spojené s odbytom výrobkov.

³³ Bol založený v roku 1908, zakladatelia patrili k nastupujúcej generácii výtvarníkov a teoretikov umenia. Spoločnosť sa od polovice 20. rokov 20. storočia stretávala s finančnými problémami a pod tlakom hospodárskej krízy zanikla v roku 1935. [citované dňa 13. júna 2018]. Dostupné na internete: <http://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/artel>

³⁴ František Malý, František Kysela, J. Ort, J. Krs, J. Jareš, M. Tusar, J. Votruba, J. Vodrážka, F. Polášek, J. Alexy, M. Benka. MICHALIDES, ref. 32, s. 40.

³⁵ ZELINOVÁ, Hana. Bohuslav Šippich a kyjatická hračka. In: RUD, roč. 18, 2017, č. 3, s. 14.

³⁶ PALIČKOVÁ-PÁTKOVÁ, ref. 13, s. 22.

³⁷ Učebné dielne, oddelenie pre umeleckú výrobu, kresliarne, výstavná hala.

³⁸ BOTÍK, Ján – SLAVKOVSKÝ, Peter et al. *Encyklopédia ľudovej kultúry na Slovensku 2*. Bratislava : Veda, 1995, s. 239.

³⁹ PALIČKOVÁ-PÁTKOVÁ, ref. 13, s. 22.

⁴⁰ Technika rytia do dreva.

⁴¹ BOTÍK, ref. 38, s. 239.

Veľká a všestranná pozornosť venovaná ľudovej umeleckej výrobe bola hlavnou zásluhou dvoch významných osobností – Bohuslava Šippicha a Karola Ondreičku, ktorí v Ústave viedli oddelenie umeleckej výroby.

Akademický maliar Bohuslav Šippich sa po prvýkrát spomínal medzi inštruktormi kurzov v roku 1926. Zaujímal sa osobitne o remeslá, ktoré súviseli s umeleckým priemyslom a to konkrétne o hračky. V rámci svojej práce mal záujem čerpať a inšpirovať sa tradičnými výrobnými postupmi a vzormi, zároveň ich ale rozvíjať, aby rešpektovali aktuálne potreby. Zdôrazňoval potrebu používania domácich surovín, miestnych výrobných tradícií s dopadom na možnosti reálneho zlepšenia hospodárskej situácie lokality a regiónu. Veľký ekonomický potenciál videl v adaptácii postupov a vzorov tradičnej výroby na nové funkcie produktu, ako boli propagačné predmety.⁴² Bohuslav Šippich mal najväčšiu zásluhu na rozvinutí výroby hračiek v Kyjaticiach. Pracovník Ústredia ľudovej umeleckej výroby Pavol Stano definoval

vplyv B. Šippicha na výrobu kyjatických hračiek nasledovne: „*Do skladby ornamentu, aký sa použil na bračkách, dost' podstatne zasiahol vlastnými návrhmi akad. maliar Šippich. Urobil tak s mierou a pochopením pre zachovanie tradičného charakteru pôvodného ornamentu, aký sa oddávna uplatnil na súsekoch. Ináč celej kyjatickej akcii (výroba hračiek v širšom rámci, použitie dreva, výrobné postupy, technika a skladba ornamentov) sa v značnej miere uplatnil vplyv výtvarníka. Podobné pokusy na Slovensku v odvetví dreva sú dost' ojedinelé a v kyjatickom prípade možno ich označiť za úspešné. Výtvarník Šippich mienil vytvoriť čosi nové, vykonal to však obozretným rešpektovaním všetkých tradičných prvkov. Nakoľko ponechal voľné pole invencii samotných ľudových výrobcov, bolo by treba blbším výskumom ešte ozrejmiť.*“⁴³

Od roku 1936 viedol odborné kurzy akademický maliar Karol Ondreička. Po založení Ústredia ľudovej a umeleckej výroby v Bratislave (1945) bola zveľaďovacia otázka zatiaľ vyriešená týmto dočasným riešením. Karol Ondreička mal na starosti zveľaďovanie dreva, kovu, kože a skla zatiaľ v Štátnom ústave v Turčianskom Sv. Martine, za týmto účelom dostal aj ročnú dovolenku od Povereníctva priemyslu a obchodu. V marci 1947 však K. Ondreička vystúpil zo služieb Ústredia ľudovej a umeleckej výroby. Ondreička za jednoročnú činnosť vyhotovil 65 návrhov na spomienkové predmety a hračky pre družstvo Javorina, rajeckých rezbárov a ostatných výrobcov.⁴⁴

Podľa údajov v Encyklopédii ľudovej kultúry na Slovensku 2 Ústav za dobu svojej existencie usporiadal 1 382 kurzov pre 33 663 účastníkov, čo znamenalo usporiadanie kurzov asi pre tretinu počtu živnostníkov na Slovensku, ktorí pochádzali hlavne z Liptova, Turca, Ponitria a stredného Považia.⁴⁵

Z iniciatívy Štátneho ústavu pre zveľaďovanie živností bol založený v roku 1928 spolok Slovenská práca, ktorého činnosť subvencovalo ministerstvo obchodu, priemyslu a živností. Tajomníkom spolku bol Bohuslav Šippich.⁴⁶ Spolok mal za cieľ ochranu ľudovej výroby a starostlivosť o jej uplatnenie v súčasnom živote. V rámci svojej činnosti organizoval prednášky, kurzy, pripravoval výstavy a propagoval ľudovú výrobu, podchycoval oživené druhy ľudovej umeleckej výroby, sprostredkúval odpredaj výrobkov a tiež sledoval stav ľudovej výroby. Ťažiskom činnosti spolku bolo stredné Slovensko, kde sa sústreďovala najmä textilná výroba. Okrem spomenutých činností spolok pôsobil aj pri zakladaní výrobných družstiev

⁴² ZELINOVÁ, ref. 35, s. 15.

⁴³ STANO, Pavol. *Výskum ľudových hračiek. Výskumná správa č. 22*. Bratislava, 1957, s. 15.

⁴⁴ MÁJEK, František. *Kronika ŤLUV 1945 – 1974. Výskumná správa č. 235*. Bratislava, 1984 – 1985, s. 4-10.

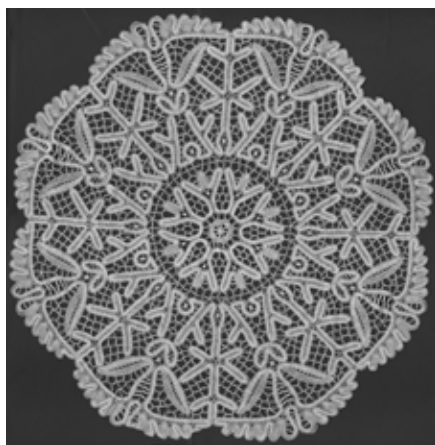
⁴⁵ BOTÍK, ref. 38, s. 239.

⁴⁶ MICHALIDES, ref. 32, s. 40.

(napríklad tkáčske družstvo v Rajci), vysielal výrobcov do odborných škôl (hrnčiari z Novej Bane a Pukanca študovali na keramickej škole v Bechyni). Spolok zanikol v roku 1938.⁴⁷

Spolok pre zveľaďovanie domácej výroby na Slovensku

Iniciátormi založenia spolku boli pracovníci Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave Eugen Jurek a Ema Marková. Nová spoločnosť, ktorú chceli založiť, mala koordinovať činnosť už existujúcich účastinných spoločností, družstiev, spolkov aj súkromných podnikov. Skúsenosti v tejto problematike nadobudli aj pri zaoberaní sa účastinnou spoločnosťou Detva, kde sa mali možnosť bližšie zoznámiť s hospodárskymi problémami ľudovej výroby. Z tohto poznania vyrástla snaha prispieť k usporiadaniu organizácie tejto zložky hospodárskeho života ako celku. Keďže snahy o založenie komorského ústavu nakoniec neprešli cez príslušné ministerské miesta, pristúpili k založeniu Spolku pre zveľaďovanie domácej výroby na Slovensku, ktorý vznikol 14. 4. 1939.



Obr. 3: Prikrývka paličkovaná, návrh Štátneho školského ústavu v Prahe. Spolok pre zveľaďovanie domácej výroby.

Múzeum ľudovej umeleckej výroby ÚĽUV / foto: Digitalizačné centrum Múzea SNP

Vo svojej činnosti sa spolok zameriaval na zveľaďovanie, podporu a propagáciu domácej výroby, ochranu hospodárskych a sociálnych záujmov domáckych pracovníkov. V auguste 1939 zverilo ministerstvo školstva, kultúry a osvetu spolku „obchodnú stránku“ čipkárskych škôl na Slovensku. Dovtedy spravoval štátne čipkárske školy Štátny školský ústav v Prahe (Obr. 3). V tomto období bolo na Slovensku päť čipkárskych škôl, resp. dielní, a to v Starých Horách, Hodruši, Kremnických Baniach (Piargy), Konošove a Lúčkach pri Kremnici, v ďalšom období pribudla dielňa v Motyčkách a Španej Doline. Týmto sa stala hlavnou a ústrednou úlohou spolku čipkárska výroba. Vedenie dielni a ich správu mali na starosti „dielovedúce“, ktorými boli odborne vzdelané ženy spolu s trojčlenným „kuratóriom“, jeho členmi boli funkcionári obecnej správy. K hlavným povinnostiam dielovedúcej bola starostlivosť o dielňu, vyučovanie paličkovanej technike,

spravovanie materiálov, odbyt – odosielanie hotových výrobkov a vyplácanie odmien – podpora za vyhotovenú prácu. Od roku 1939 do roku 1952 mali dielne spolu desať vedúcich.

Spolok dostával na niektoré dielne subvencie od ministerstva školstva, kultúry a osvetu. Náklady na správu a chod dielni v Hodruši a Starých Horách znášali obce, ktoré na to ale dostávali priamo od štátu určitý objem podpory. Pôvodnú učebnú osnovu dielni spolok nezmenil, neskôr zaviedol do výrobného plánu dielni aj pletenie čipiek podľa ľudových motívov, ktoré mali k dispozícii pracovníci alebo ich nadobúdali zberom. Okrem toho robili čipky vlnené, hodvábné aj zlaté. V mestách boli čipky pletené podľa ľudových vzorov prijaté veľmi kladne a bol po nich veľký dopyt. V roku 1941 pripravila niekoľko návrhov na čipky podľa ľudových vzorov prof. Oľga Bujnáková, od začiatku činnosti spolku ich robila Ema Marková (Obr. č. 4). V rokoch 1942 – 1943 pripravila dva návrhy prof. Elena Holéczyová a to na okolok na motív „Hore Hronom, dolu Hronom“ a prikrývku na motív dvoch oproti sebe sediacich vtáčikov. Niekoľko ďalších motívov navrhla Oľga Polašková, kancelárska úradníčka

⁴⁷ BOTÍK, ref. 38, s. 169.



Obr. 4: Prikrývka so zlatou čipkou, návrh Ema Marková. Spolok pre zveľaďovanie domácej výroby.

Múzeum ľudovej umeleckej výroby ÚĽUV / foto Barbara Neumannová, ÚĽUV

spolku, či Anna Drobová, vyučená čipkárka. Za svoju prácu v oblasti návrhov nedostávali žiadnu odmenu.⁴⁸

Členmi spolku boli výrobné združenia Detva, Lipa, Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu v Skalici a kultúrne inštitúcie ako Živena, Zväz evanjelických ženských spolkov, Jednota slovenských žien a tiež hospodárske organizácie obchodnej a priemyselnej Komory, Ústredné družstvo a okresné živnostenské spolčenstvá.

Ďalšie aktivity realizovali v tkáčstve prostredníctvom dielni Štátneho ústavu pre zveľaďovanie živností v Turčianskom

Sv. Martine, založením rezbárskej dielne v Jurgove (1940), zakúpením dielne na vyšívanie a šitie bielizne v Liptovskom Sv. Mikuláši (1941) a jej rozšírením na pletiariku a papučiariku výrobu v Púchove. Spolok organizoval a podporoval aj výrobu kobercov a hračiek. V Bratislave, Liptovskom Sv. Mikuláši a Banskej Bystrici mal aj svoje predajne a zúčastňoval sa na domácich aj zahraničných výstavách a veľtrhoch.⁴⁹

V roku 1945 bolo založené Ústredie Ľudovej a umeleckej výroby v Bratislave, v tom istom roku vymenoval minister priemyslu Ema Marková za podpredsedníčku ÚĽUV-u, ktorá v rámci predsedníctva zastávala funkciu úradujúceho člena pre Slovensko.⁵⁰ Spolok sa stal v zmysle dekrétu prezidenta republiky č. 110/45 členom ÚĽUV-u⁵¹ a na svojom valnom zhromaždení 30. 12. 1946 rozhodol, že v prípade svojej likvidácie majetok odstúpi technicko-hospodárskemu oddeleniu ÚĽUV-u. Od roku 1949 spolok postupne strácal svoju pôsobnosť a aj na základe vonkajších tlakov sa uznesením výborov jednotlivých družstiev v auguste 1951 a decembri 1952 rozhodol pre likvidáciu s tým, že jeho majetok, ako aj značnú časť pracovnej náplne prevezme ÚĽUV.

Existenciu tohto významného spolku, ktorý je pokladaný za priameho predchodcu ÚĽUV-u, právne ukončil výmer Povereníctva vnútra č. II/2-262-22/5-1953 z 25. 5. 1953.⁵²

Štátny ústav pre Ľudový priemysel

Zákon z roku 1943 o organizácii Ľudového priemyslu bol prvým legislatívnym ustanovením, ktoré upravovalo ústrednú organizáciu Ľudovej umeleckej výroby na Slovensku. Zákomom bol zriadený Štátny ústav pre Ľudový priemysel so sídlom v Turčianskom Sv. Martine, ktorý bol neskôr pričlenený k Štátnemu ústavu pre zveľaďovanie živností. Zákon určoval organizáciu výskum Ľudovej výroby v jednotlivých oblastiach Slovenska.⁵³ Zaujímavým materiálom, ktorý

⁴⁸ MARKOVÁ, Ema. *Činnosť spolku pre zveľaďovanie domácej výroby na Slovensku. Vjškumná správa č. 28.* Bratislava, 1957, s. 1-22.

⁴⁹ BOTÍK, ref. 38, s. 190.

⁵⁰ MARKOVÁ, ref. 48, s. 8.

⁵¹ V rámci spolupráce bolo založené v roku 1948 družstvo Kroj, ktoré na seba prevzalo úlohy spolku v rámci výroby v oblasti čipiek, modrotlačie, kožuchovej a krojovej.

⁵² BOTÍK, ref. 38, s. 190.

⁵³ PODOBOVÁ, ref. 11, s. 5.

dokladal dôležitosť celej situácie a potreby vyriešenia organizácie ľudovej umeleckej výroby na štátnej úrovni bola *Zpráva o Zasadnutí Snemu Slovenskej republiky v Bratislave v mesiaci jún 1943*. V rámci programu rokovania bola predložená *Zpráva národohospodárskeho a rozpočtového výboru o vládnom návrhu zákona o organizácii ľudového priemyslu*, ktorú predkladali poslanci Michal Klimko a rozpočtový poslanec Dr. Pavol Florek. Ústav mal byť ustanovizňou, ktorá bude „organizovať, podporovať a zveľaďovať všetky odvetvia ľudového priemyslu, spájať v sebe sociálne ciele s obchodne hospodárskymi“. Ústav nemal mať zárobkový charakter, jeho prvotnou úlohou mala byť organizácia a zveľaďovanie, usmerňovanie odbytu výrobkov ľudového priemyslu tak, aby ich ceny ostali pre výrobcu zabezpečené na primeranej výške.⁵⁴

Záslužná činnosť všetkých spomenutých inštitúcií a hlavne ľudí, ktorí za nimi stáli, postupne vytvorila priaznivé podmienky na podchytenie a zabezpečenie rozvoja ľudovej umeleckej výroby v celej jej šírke. Bez nich by sa nebolo možné pripraviť na komplexné podchytenie starostlivosti o ľudovú umeleckú výrobu na Slovensku, nakoľko všetky úspechy aj neúspechy, vzostupy aj pády dávali podnetný základ na vznik inštitúcie, ktorá by predstavovala novú etapu starostlivosti o ľudovú a umeleckú výrobu.

Túto etapu zaznamenalo vydanie Dekrétu prezidenta republiky č. 110/1945 z 27. 10. 1945 o organizácii ľudovej a umeleckej výroby, čím bola postavená na nové základy. Koncepciu organizácie výtvarného zdokonaľovania ľudových a umeleckých výrobkov, uzákonenú dekrétom, sformuloval Theodor Pistorius.⁵⁵ Následne bolo 23. 11. 1945 zriadené Ústredie ľudové a umelecké výroby ako celoštátna organizácia so sídlom v Prahe. Pobočka pražského ÚLUV-u bola v Bratislave založená 1. 12. 1945 pod názvom Ústredie ľudovej a umeleckej výroby. Pobočka bola hospodársky, administratívne a odborne samostatnou jednotkou, ale bez právnej subjektivity.⁵⁶ ÚLUV pôsobil ako centrála, ktorá zakladala družstvá, mala na zreteli hlavne združovanie drobnej, roztratenej výroby do väčších družstevných celkov so zámerom, že je ľahšie zlepšiť výrobu a pozdvihnúť životnú úroveň výrobcov pri jej organizovaní do celkov.⁵⁷ Členmi ÚLUV-u boli okrem družstiev aj jednotlivci a organizácie, ktorých činnosť spadala pod ľudovú umeleckú výrobu. Inštitúcia tak podľa zákona zabezpečovala ochranu a podporu ručnej a remeselnej výroby na území celého štátu a tiež naprieč všetkými odvetviami. Zákon a novo ustanovená inštitúcia mali garantovať aktivity, ktoré v predchádzajúcom období neprebíhali systematicky (a hlavne boli na rôznej úrovni a v rôznych oblastiach). To znamenalo, že rozdielnosť úloh a činnosti ÚLUV-u a predchádzajúcich ustanovizní spočívala hlavne v tom, že ÚLUV mal zahnúť starostlivosť o všetky odvetvia ľudovej umeleckej výroby na celom území Slovenska.

V súčasnosti je ÚLUV v zriaďovateľskej pôsobnosti Ministerstva kultúry Slovenskej republiky ako organizácia, ktorá sa v rozličnej miere podieľa na ochrane, rozvoji a šírení ľudovej umeleckej výroby. ÚLUV vykonáva starostlivosť o tradičné remeslá na celoštátnej úrovni, prispieva k dokumentácii, archivácii, uchovávaniu a prezentácii tradičných ľudových

⁵⁴ Poslanecká sněmovna parlamentu České republiky. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna. S SR 1939-1945. Tisky. [citované dňa 12. júna 2018]. Dostupné na internete: http://www.psp.cz/eknih/1939ssr/tisky/t0762_00.htm

⁵⁵ MARKOVÁ, Ema. Zveľaďovanie výroby. In: ÚLUV 1946 – 1951. Práce Ústředí lidové a umělecké výroby 1946-1951. Praha: ÚLUV, 1952, s. 5.

⁵⁶ PODOBOVÁ, ref. 11, s. 6.

⁵⁷ MARKOVÁ, ref. 55, s. 5.

výrobných postupov, tiež významne pôsobí v oblasti vzdelávania a poskytuje aj akreditované kurzy tradičných remesiel.⁵⁸

Zoznam prameňov a literatúry (References)

Archívne pramene (Archival Sources)

- MÁJEK, František. *Kronika ÚĽUV 1945 – 1974. Výchumná správa č. 235, Múzeum ľudovej umeleckej výroby*. Bratislava, 1984 – 1985, 238 s.
- MARKOVÁ, Ema. Činnosť spolku pre zveďovanie domáckej výroby na Slovensku. Výskumná správa č. 28, Múzeum ľudovej umeleckej výroby. Bratislava, 1957, 69 s.
- OKRUCKÝ, Ján. *Spoločnosť Ľipa a jej zástoj v snahách o organizáciu slovenskej ľudovej umeleckej výroby. Výchumná správa č. 17, Múzeum ľudovej umeleckej výroby*. Bratislava, 1956, 39 s.
- STANO, Pavol. *Družstvo pre speňaženie domáceho ľudového priemyslu v Skalici. Výchumná správa č. 18, Múzeum ľudovej umeleckej výroby*. Bratislava, 1957, 36 s.
- STANO, Pavol. *Výchum ľudových bračiek. Výchumná správa č. 22, Múzeum ľudovej umeleckej výroby*. Bratislava, 1957, 19 s.

Literatúra (Bibliography)

- BOTÍK, Ján – SLAVKOVSKÝ, Peter (1995). *Encyklopédia ľudovej kultúry na Slovensku 1*. Bratislava : Veda, 484 s. ISBN 80-224-0234-6.
- BOTÍK, Ján – SLAVKOVSKÝ, Peter (1995). *Encyklopédia ľudovej kultúry na Slovensku 2*. Bratislava : Veda, 448 s. ISBN 80-224-0235-4.
- „DETVÁ“, Československý ľudový umelecký priemysel, úč. spol. Bratislava : Slovenská Grafia, b. n.
- MICHALIDES, Pavol a kol. (1985). *Výtvarná kultúra výroby*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 407 s.
- PALIČKOVÁ-PÁTKOVÁ, Jarmila (1992). Ľudová výroba na Slovensku. Bratislava : Veda, 224 s. ISBN 80-224-0097-1.
- PETRAKOVIČOVÁ ŠIKULOVÁ, Agáta (2016). Hore Modrou maľovaná dlážka... alebo krátke zamyslenie nad modranskou keramikou. In: *Remeslo, umenie, dizajn*, roč. 17, č. 4, s. 12-13.
- SZABÓOVÁ, Nela (2018). Kvalita a originalita – Spolok Izabella. In: *Remeslo, umenie, dizajn*, roč. 19, č. 1, s. 21-23.
- SZABÓOVÁ, Nela (2018). Úspechy výšiviek z produkcie Spolku Izabella na medzinárodnom trhu. In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, vol. 6, No. 1, s. 95-103.
- Ústredie ľudovej umeleckej výroby v Bratislave 1958 – 1988 : *Zborník k 30. výročiu vydania zákona o ľudovej umeleckej výrobe a umeleckých remeslách*. Tkáčik, Jozef (ed.). Bratislava : ŠPTÚ, 1988, 42 s.
- ÚĽUV 1946 – 1951. *Práce Ústredí ľudové a umelecké výroby 1946-1951*. Raban, Josef – Kotík, Jan (eds.). Praha : ÚĽUV, 1952, 127 s.

⁵⁸ Štatút ÚĽUV 2008. Štatút Ústredia ľudovej umeleckej výroby. Podľa platného Štatútu zabezpečuje rozvoj ľudovej umeleckej výroby vo všetkých oblastiach jej výskytu, vykonáva výskum, dokumentáciu, monitoring súčasných podôb ľudovej umeleckej výroby na Slovensku, poskytuje starostlivosť výrobcov v širokom rámci činností, zabezpečuje vzdelávanie v oblasti tradičných remesiel, vykonáva vydateľskú a knižničnú činnosť, múzejnú činnosť prostredníctvom Múzea ľudovej umeleckej výroby v Stupave. [citované dňa 13. júna 2018]. Dostupné na internete: http://www.uluv.sk/domain/flox/files/o-nas/povinne-info/statutULUV_2008.pdf

- VALENTOVÁ, Zora (2010). Lipa - účastinárska spoločnosť pre napomáhanie ľudového priemyslu. In: *Remeslo, umenie, dizajn*, roč. 11, č. 3, s. 16-18.
- ZELINOVÁ, Hana (2017). Bohuslav Šippich a kyjatická hračka. In: *Remeslo, umenie, dizajn*, roč. 18, č. 3, s. 14-16.

Internetové zdroje (Internet Sources)

- Elektronická encyklopédia. Tradičná ľudová kultúra Slovenska slovom a obrazom.* Heslo Ľudová umelecká výroba. [citované dňa 11. júla 2018]. Dostupné na internete: <https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/ludova-umelecka-vyroba/>
- Poslanecká sněmovna parlamentu České republiky. Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna. S SR 1939-1945. Tisky. [citované dňa 12. júna 2018]. Dostupné na internete: http://www.psp.cz/eknih/1939ssr/tisky/t0762_00.htm
- Štatút ÚEUV 2008. Štatút Ústredia ľudovej umeleckej výroby. [citované dňa 13. júna 2018]. Dostupné na internete: http://www.uluv.sk/domain/flox/files/o-nas/povinne-info/statutULUV_2008.pdf

Mikulášské obchůzky na Hornolidečsku jako součást kulturního dědictví regionu¹

Lucie Navrátilová

Mgr. Lucie Navrátilová
Masaryk University in Brno
Faculty of Arts
Department of European Ethnology
Arna Nováka 1/1
602 00 Brno
Czech Republic
e-mail: navratislova@vmp.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:193-206

St. Nicholas door-to-door processions in Hornolidečsko region as a part of the region's cultural heritage

In the Czech Republic, St Nicholas door-to-door processions are among the most important traditions, being often considered the highlight of Advent. It also applies to the region of Hornolidečsko where the first masked figures appear after the All Souls' Day and roam around villages until the St. Nicholas Day. Devils, who appear in Roman-Catholic villages, are an integral part of cultural heritage not only in the corresponding villages, but also in the entire region. This study describes not only the present-day form of the St Nicholas door-to-door processions and disguises used at it, but attention is also paid to the most significant changes that influenced the form of flying, and shifted the procession's form to the present-day one. A part of the study deals with historical development of these traditions and figures, that appear in the processions, their role and symbolism within the procession.

The goal of this study is to introduce the theme of the St Nicholas procession and its attributes, using the analysis of particular factors which influence its form even beyond the borders of the Czech Republic. In the course of the research, special attention was paid to several aspects that form this phenomenon, such as organization of the procession and identity of both active and passive participants. The study shows a research sample of this tradition's bearers as well as motivating elements, thanks to which the tradition is still alive and passed down from generation to generation. In addition to these facts, the work looks into the form of support from the villages, but also into diverse opinions of inhabitants in the researched region regarding the inscription of the St Nicholas door-to-door procession on the List of Intangible Elements of Traditional Folk Culture of the Czech Republic. A part of the study answers the question to what extent is the tradition as a cultural heritage indelibly integrated in the region of southern Moravian Wallachia in its authentic and almost unchanged form.

The contribution is an outcome of the GIS project in quantitative and qualitative analyses and interpretations of traditional folk culture, which is solved within the programme of Specific Research by the Institute of European Ethnology of the Faculty of Arts of Masaryk University.

Key words: St. Nicholas, devil, door-to-door procession, tradition, Wallachia, Advent

Obřadní obchůzky předvánočního období mají zvláštní místo ve výročním obyčejovém cyklu, neboť po skončení rolnických prací, hodových oslavách úrody, a po poslední kateřinské zábavě nastává doba zimního klidu. Mikulášská obchůzka je tak často považována za vrchol adventu a nejínan je tomu v oblasti jižního Valašska. Zde se mikulášská obchůzka uchovala v autentické formě pouze s drobnými přeměnami a i v současné době, kdy spousta tradic upadá a mění se jejich podoba, tradice tzv. *létání* čertů je stále živým fenoménem,

¹ Příspěvek je výstupem projektu GIS v kvantitativních a kvalitativních analýzách a interpretacích tradiční lidové kultury řešeného v rámci programu Specifického výzkumu Ústavem evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

jež je nedílnou součástí kulturního dědictví regionu nejen jižního, ale celého Valašska.

Obchůzka je determinována římskokatolickým vyznáním, v obcích, kde převládá vyznání evangelické, nebyla tradice zaznamenána, neboť příslušníci evangelické církve neuznávají kultu svatých. Tento zvyk je specifický tím, že ačkoliv základní principy jsou ve všech obcích stejné, ve vizuálních, charakterových, či organizačních rysech je velice rozmanitý. Při důkladnějším výzkumu je proto zapotřebí věnovat se každé obci individuálně.

Na úvod je třeba vymezit základní terminologii. Pokud hovoříme o *mikuláších*, či čertech, jedná se o celou skupinu obchůzkářů, kde název je pochopitelně odvozen od svátku, ke kterému je obchůzka vázaná, případně od nejvýraznější postavy obchůzky, kterou je čert. Pojem *létání* je odvozen od rychle se pohybujícího účastníka obchůzky, kde na Valašsku



Foto 1: Svatý a čerti při obchůzce. Francova Lbota, 2015. Foto autor

pojem *létat* je ekvivalentem pro běh, který je neodmyslitelně s obchůzkou spojen, neboť postavy jsou často v poklusu. Význam se však rozšířil na samotné obcházení. Pro názvy masek jsem po konzultaci s doktorkou Jarmilou Vojtovou z Ústavu českého jazyka zvolila malá písmena.

V této studii si kladu za cíl popsat nejen současnou podobu mikulášské obchůzky a masek jí příslušících, ale věnuji se také nejvýraznějším změnám, které měly vliv na formování *létání* a posunuly tak podobu obchůzky do té současné. Vyjma stručného představení mikro-regionu Hornolidečska se věnuji postavám, které jsou součástí této tradice, jejich roli

a symbolice v obchůzce. Zároveň se můj výzkum zaměří na nositele tradice, oblíbenost a životnost obchůzky, podporu ze strany obce a v závěru práce vyhodnotím názor respondentů na možnost zapsání *mikulášů* na Seznam nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky.

Příspěvek je výstupem projektu GIS v kvantitativních a kvalitativních analýzách a interpretacích tradiční lidové kultury řešeného v rámci programu Specifického výzkumu Ústavem evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Metody a techniky výzkumu

Tomuto tématu nebylo v minulosti věnováno příliš odborné pozornosti. Při naplňování výzkumného cíle bylo nutné pracovat s obecněji koncipovanými zdroji, neboť ke konkrétní oblasti vzniklo málo záznamů. Přestože se tématu věnovalo několik badatelů, nikdo neuskutečnil komplexní výstup věnující se této problematice, ačkoliv například Ladislav Buzek provedl bohatou fotodokumentaci a region zpracoval touto formou. Proto pevně věřím, že tato studie bude drobným přínosem na poli bádání v oblasti tradiční lidové kultury nejen na Valašsku, ale i za jeho hranicemi.

Při terénním výzkumu mikulášské obchůzky, kterému se věnuji od prosince roku 2013 až do současnosti, je kladen důraz na kvalitativní formu bádání. Hlavní výzkumnou metodou je zúčastněné pozorování a zároveň nestandardizované a polostandardizované rozhovory s respondenty, a to s aktivními i pasivními účastníky obchůzky. Při výzkumu k diplomové práci

jsem vypracovala dotazníky, abych si ověřila informace, které mi respondenti podávali během rozhovorů, popřípadě abych získala touto cestou informace nové.

Celý výzkum probíhal doposud velmi dobře, neboť mne občůzkáři přijali mezi sebe a mohla jsem intenzivně proniknout do problematiky. Za jednu z největších výhod považuji to, že jsem v podobném věku jako většina aktivních účastníků občůzky, kteří byli díky tomu neobvykle otevření a upřímní.

Charakteristika zkoumané lokality

Oblast jižního Valašska je homogenním útvarem, který se rozkládá na východním území České republiky u státních hranic se Slovenskou republikou. O příslušnosti tohoto hraničního území k Valašsku se můžeme přesvědčit pomocí charakteru lidového oděvu, převahou roubené architektury a salašnického způsobu hospodaření. Hornolidečsko spadá svou polohou do oblasti Beskyd, Bílých Karpat a Vizovických vrchů, leží ve Vlárském průsmyku, a všechny obce byly administrativně řazeny k bývalému okresu Vsetín.

Sdružení obcí vzniklo uměle roku 1994 a území tvoří katastry obcí: Francova Lhota, Horní Lideč, Lačnov, Leskovec, Lidečko, Lužná, Pozdětchov, Prlov, Seninka, Střelná, Študlov, Ústí, Valašská Polanka, Valašská Senice a Valašské Příkazy.



Foto 2: Čert u cesty. Valašská Polanka, 2016.
Foto autor

V tomto regionu o rozloze 165,54 km² žije v současnosti přibližně 12208 obyvatel, což je asi o 700 osob více, než k roku 2015.² Nejvíce obyvatel žije v obci Lidečko (1802 obyvatel³), nejméně osídleny jsou Valašské Příkazy (300 obyvatel⁴).

Historie zkoumaných obcí jižního Valašska má téměř ve všech případech obdobný vývoj. Počátky osídlení větších obcí můžeme datovat do 13. – 14. století. Historické prameny dokládají, že oblast pustošily už od 14. století vpády tureckých hord, největší a nejkrvavější proběhly ale až v 17. století. „Dne 16. září vtrhly průsmykem Lyským a Vlárským nové houfy a zle hospodařily. Dne 5. a 7. října přešlo 4000 Tatarů průsmykem Starobrozenkovským, kde pobili 200 moravských Valachů, kteří měli průsmyk chránit. Daleko větší horda převalila se nechráněným průsmykem Střelenským a položila se táborem mezi Francovými Lhotami a Senicí. Obojí zle hospodařili. Zničili celý kraj od Uher. Brodu k Valaš. Kloboukám a odtud až ke Vsetínu.“⁵ Pustošivé vpády byly ukončeny 1. srpna roku 1664 uza-

vřením míru mezi císařem Leopoldem s Turky. „Pro Valašsko byly nájezdy tatarských hord horší než válka třicetiletá. Bylo zabitó a odněčeno tehdy 470 lidí. V zápisu se uvádí, že v Lačnově sbořelo

² Počet obyvatel v obcích České republiky k 1. 1. 2015. Praha: Český statistický úřad, 2015. Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/20556287/1300721503.pdf>, cit. 8. 5. 2018.

³ Počet obyvatel v obcích České republiky k 1. 1. 2018. Praha: Český statistický úřad, 2015. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/pocet-obyvatel-v-obcich-see2a5tx8j>, cit. 9. 5. 2018.

⁴ Počet obyvatel v obcích České republiky k 1. 1. 2018. Praha: Český statistický úřad, 2015. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/pocet-obyvatel-v-obcich-see2a5tx8j>, cit. 9. 5. 2018.

⁵ Státní okresní archiv Vsetín, MNV Lužná, inv. č. 29. Pamětní kniha obce Lužná: 1924–1954, s. 139–140.

13 domů, v Lužné 2, v Polance naproti tomu 22.“ Tyto pustošivé nájezdy zmiňují proto, že si je dodnes připomínáme právě při mikulášské občůzce, ačkoliv si to spousta obyvatel zkoumaného regionu neuvědomuje.

Mikulášská občůzka

„V tradici evropských národů je značně rozšířená a stará představa o tom, že o dlouhých zimních nocích se přírodní síly dostávají do divokého zápasu, svět je naplněn démonickými bytostmi, „divokým vojskem“. Slunce, symbol tvořivé síly, jako by jimi bylo poraženo.“⁶ Tímto výrokem Václava Frolece lze vystihnout podstatu mikulášské občůzky v oblasti jižního Valašska, kde dodnes průvody maskovaných nahání hrůzu nejen dětem, ale i dospělým jedincům. Nadpřirozené bytosti, které symbolizují postavy, jež jsou součástí této tradice, jsou spojeny s kultem mrtvých předků, kteří se vrací do světa živých právě v období zimního slunovratu. Toto pohanské náboženství bylo mezi lidem velmi rozšířené a církev se jej snažila potlačit. Jelikož se jí však nepodařilo tuto víru vymýtiti úplně, zvolila jinou strategii. Ve svém kalendáři vybrala pevná data pro kult světců a jejich svátky vmístila v rozmezí dnů starého pohanského kalendáře.

Za základní postavy mikulášského průvodu jsou považováni: svatý (Mikuláš), čert, smrt, koník a žid. Interpretaci zmiňovaných figur nelze s jistotou určit, neboť jsou masky velice starobylého původu. Stejně složení postav máme zaznamenané již kolem roku 1880 díky pamětníkům, kterým o občůzce vyprávěli jejich rodiče a prarodiče. Podobu maskám v této oblasti dala představivost našich předků, kteří využili regionálně dostupných materiálů. Na Valašsku to byla ovčí, kozí a králíčí kůže, dřevo, sláma a kozí či kravské rohy. Jejich výběr měl v mnoha případech symbolickou vazbu k plodinám a souvisel s hospodářským cyklem či plodností. Kožešinové masky navazovaly na archaické postavy, některé měly prostrížené otvory očí a úst lemované červeným plátnem, nití, dlouhý nos a vyplazený jazyk. To symbolizuje vitalitu a pohlavní sílu. Nezbytným atributem spousty postav je ježovina, ježčí kůže, která je prastarým motivem a nositelem zdraví. Je jakýmsi ekvivalentem k tradici píchání jalovcem o Velikonocích. Ve chvíli, kdy je osoba popíchána ježovinou, jí občůzkař zajišťuje zdraví do dalšího roku.



Foto 3: Smrt mezi čerty. Francova Lhota, 2018. Foto autor

Mikulášská občůzka a období s ní spojené bylo, podobně jako Masopust, úzce spjata s hospodářským rokem. Symbolika obřadů spojených s maskovanými měla přinést hospodáři a celé usedlosti plodnost, reprodukci, ochranu před demony a vlivy negativních sil. Skákání čertů do výšky si proto můžeme vysvětlit jako akt, kdy měli dotyční zajistit hospodáři vysoké obilí a bohatou sklizeň lnu a konopí, podobně jako to můžeme pozorovat při fašanku u tance medvěda s hospodyní. Akt představující kopulaci s maskovaným, vystupování ze spárů smrti či výprask má zajistit plodnost, úrodu a zdraví.⁸

⁶ Tamtéž, s. 143.

⁷ FROLEC, Václav. Obřadní občůzky „svatých nocí“. In: Frolec, Václav (ed.). *Obřadní občůzky*. Uherské Hradiště : Slováké muzeum v Uherském Hradišti – Ústav lidového umění ve Strážnici, 1988, s. 13.

⁸ EBELOVÁ, Kateřina. *Maska v proměnách času a kultur*. Praha : Grada Publishing, 2012, s. 218.

Svatý Mikuláš

Předlohou pro tuto postavu se stala osobnost Mikuláše, který žil podle historických pramenů na přelomu 3. a 4. století v Myře, městě na území Malé Asie. Narodil se do rodiny zbožných křesťanů a již jako mladý přijal duchovní svěcení. Podle tradic měl zemřít 6. prosince, pravděpodobně roku 327 jako oběť pronásledování křesťanů. Ostatní informace v současnosti čerpáme pouze ze středověkých legend, na jejichž základě vznikl neobyčejně široký patronát. Mikuláš je vnímán jako ochránce dětí, chudých, námořníků, mlynářů, obchodníků, rolníků a pastýřů, opuštěných, pronásledovaných, nevině odsouzených, zajatců a rodiny. V obchůzce Mikuláš zastává roli zpovědníka a soudce provinilců. Téměř vždy přichází do kontaktu s malými dětmi pouze on, případně s jedním čertem. Zároveň je charakteristický svou autoritou nejen mezi pasivními účastníky tradice, ale především mezi obchůzkaři a často je současně i organizátorem obchůzky.

Podoba svatého, jak je v této oblasti Valaška nazýván, není ničím odlišná od Mikuláše z jiné části republiky. V některých obcích je však doplněn o pomůcky, se kterými se běžně nesetkáváme. Takovou pomůckou může být proutek, kterým trestá zlobivé děti, ale i dospělě jedince.

Čert

Čert je jednou z nejdůležitějších a nejčastějších postav, které se vyskytují v oblasti lidových obyčejů a slovesné tradice. Navazuje na představy předků o zlých bytostech, které škodí lidu.

Čert je démon, který pochází ze slovanské mytologie, období předkřesťanského. Nejbližší démonickou představou s vlastnosti s nimi spojené jsou duše zemřelých. Z nich se vývojem náboženského smýšlení stávají démoničtí bohové. Ti mohou krom dobra a ochrany také trestat, hubit a zastrašovat. Jak poznamenal Ladislav Buzek, „jednotlivé artefakty, které vidíme u této masky, pocházejí až z konce 19. století, ale převážně z 20. století. Jsou tu velmi zřejmé stopy úzkosti, bezděčného strachu, obav a tendencí být zajat touto skupinou, zažít cosi neobvyklého, a přece být vysvobozen, „očištěn“, dostat se z toba.“⁹ V mikulášských obchůzkách na jižním Valašsku začalo obecně platit, že ne Mikuláš, ale čert je ústřední postavou spojenou s tímto zvykem. Zároveň obyvatelé daných obcí vnímají čerty jako nejvýraznější a nejrepresentativnější masku mikulášské družiny, nejspíš i proto, že jich je nejvíce a jsou nejhlasitější. Čerti jsou totiž vždy doplněni o velké množství zvonců, tzv. „štambrláků“, které dělají hluk i mimo jejich hlasité projevy.

Pro čerty všech obcí je společný motiv ovčí kůže, neboť materiál byl v oblasti dostupný. „V našem regionu byl čert chlupatý, škeředý, robatý a dělal brozný kravál. Taký má dlouhý jazýk. Proč ale v našem regionu sa tak vypodobnil, v oblastech bohatších oblékali čerta do slámy. Nebo do brachoviny. Co příroda dala. Tady v tom našem pasteveckém kraji, kde byl dostatek ovčích koží, teď nekeré sú černé, nekeré strakaté, vypadá to brozně, tak to začali používat jako oblečení čerta.“¹⁰ Právě u čertů jsou dost markantní rozdíly mezi jednotlivými obcemi. Například ve Valašské Polance nosí čerti červené sukně symbolizující pekelný oheň, ve Francově Lhotě tento oheň symbolizují barevné stuhy, které mají připevněné ke kukle, v Lidečku jsou hbití a vysocí, takže lidé si své čerty vždy poznají a nelze je zaměnit.

⁹ BUZEK, Ladislav. Kulturně historické pozadí mikulášských obchůzek na moravském Valašsku. In: Langer, Jiří (ed.). *Moravsko-slovenské vzťahy v lidové kultúre*. Ostrava : Profil, 1974, s. 162.

¹⁰ Brhel, Stanislav (1936); 14. 3. 2016.

Smrt

Smrt člověka byla v lidové tradici spojována s odloučením duše od těla smrtelníka a dále s vírou v její pokračující existenci. „*Ve starších dobách byla každá smrt považována za násilný akt, způsobený čary, magií a podobnými příčinami, které u mrtvého vyvolávaly pocit keřvdy a touhu po pomstě.*“¹¹ Křesťanství změnilo postoj ke smrti, kdy se stala nutnou a nevyhnutelnou pro život a pravý křesťan tak mohl přejít do posmrtného, blaženého života.

Maska smrti pochází pravděpodobně z období pozdního středověku a podle domněnek badatelů se jedná o geneticky někdejšího ženského démona z období zimního slunovratu. V tomto období umíralo nejvíce osob kvůli nuzným podmínkám, proto se mezi občůzkáři objevuje postava, která má tuto skutečnost připomínat a nahánět strach.

Téměř na celém území České republiky nahradil postavu smrti anděl, hlavně ve městech, ale v oblasti jižního Valaška je stále řazena mezi základní tři postavy občůzky. Smrt je velmi tajemná, původně byla oděna vždy v bílém – bílé kalhoty, svršek a plachetka přes hlavu, stejně tak bílou měla barvu i obličejová maska. V posledním desetiletí se však rozšířily možnosti zpracování této masky a v některých obcích je smrt v černé variantě.

Koník/Kobylica

Podle informace od respondenta víme, že již kolem roku 1880 byla tato maska součástí mikulášské občůzky, podobně jako postava žida. Podle Ladislava Buzka je kobylica velmi starobylého původu, kdy zosobňuje kultovní zvíře. Na tomto území si ji však lid uzpůsobil a zasadil do lokální problematiky, aby jako další z masek budila hrůzu. Spojili tuto postavu s tureckými nájezdy, které drancovaly území jižního Valaška. V obcích, které těmito útoky netrpěly, se postava nevyskytuje (např. Lačnov, Študlov, Valašské Příkazy). Naopak ve Francově Lhotě, vedle které se rozkládal tábor s nájezdníky, kteří oblast drancovali, se v rámci mikulášské občůzky navýšilo množství této masky.

Turek, kobylica, koník či na koni často vede družinu, někdy vchází jako první do stavení a je rovněž postavou zápornou, neboť může ubližovat a současně připomíná krutou historii oblastí. Základ těla obvykle tvoří kovová obruč zakrytá textilí, takže občůzkář budí dojem člověka jedoucího na koni. Masky je stejně jako u čerta v každé obci svébytná a charakteristická svou lokální úpravou, rozdíly však nejsou tak razantní, jako je tomu u čertů.

Žid/nosič

Stejně jako ostatní postavy vyjma Mikuláše řadíme žida mezi masky nelichotivého charakteru. Židé většinou žili v nehygienických podmínkách, ve stísněných prostorech ghetta a bez vlastnictví zemědělské půdy. Z toho důvodu se živili především obchodováním a půjčováním peněz. Ve středověku mohli na rozdíl od křesťanů brát úroky, což vedlo k lichvě. Židovští muži nosili dlouhé vousy a odlišovali se jak oděvem, tak stravou či mluvou. Z toho důvodu začaly vznikat xenofobní představy, často fantasticky zkrleslené. Všechny tyto vlastnosti se odrážejí také v mikulášské občůzce, kde vlivem stereotypizace považoval venkovský lid Žida za zápornou postavu. Symbolizoval tak zlo ve stejné míře jako například smrt či koník.

¹¹ BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.). *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha : Mladá fronta, 2007, s. 928.

Obchůzkáři byli v minulosti obdarováni zemědělskými produkty, nikoliv penězi. Získávali tak oves, obilí, špek a podobně. Můžeme pozorovat paralelu s podomními obchodníky, kteří také obcházeli domy a získávali tyto produkty. Postava žida měla v obchůzce funkci nošení těchto věcí. Z tohoto úkonu je odvozen název nosič.

V obcích, kde se tato maska vyskytuje, má na sobě vždy starý, otrhaný oděv a působí zprvu částečně neutrálně, je však postavou tajemnou a zrádnou. Charakterizuje jej výrazný nos, brýle a vždy má na hlavě klobouk. Může mít dlouhé vlasy, popřípadě i vousy. Tato maska v širším pojetí prošla nejvíce změnami, každá obec si jej přizpůsobila podle sebe. Pouze v obci Valašská Polanka a Horní Lideč ji stále nazývají židem, ve spoustě obcí se maska názvem přetransformovala na nosiče podle funkce, kterou tato postava zastává a že má maska představovat člověka židovského vyznání, si již účastníci obchůzky často neuvědomují.

Analýza charakteristických prvků tradice jako kulturního dědictví

Dětské létání

V oblasti jižního Valašska k mikulášské obchůzce neodmyslitelně patří dětské *létání*, které je natolik specifické, že i samostatně tvoří součást kulturního dědictví regionu. Přesto je mezi badateli tento fenomén často opomíjen. Podstata tkví v tom, že se mladí chlapi ve věku od 7–13 let převlékají do kostýmů čertů, smrtí, koníků a židů a právě jim náleží čas před svátkem Mikuláše. Tradice nepřísluší konkrétnímu datu, váže se k období mezi svátkem dušiček a Mikuláše.

Létání nenese charakteristické prvky obchůzky, jako je tomu u dospělých jedinců. Jde pouze o spontánní setkávání dětí v určité části obce, kde maskování prohání děti v běžném oblečení. Největším rozdílem je absence Mikuláše (vyjma Francovu Lhotu, kde má tradice charakter obchůzky stejně jako u dospělých jedinců). K vidění jsou tak pouze postavy záporného charakteru. Tyto specifika nám dokládají autenticitu tohoto obyčeje, který je v oblasti již od pradávna a nese tyto starobylé rysy. Právě tím, jak je toto období zahalené do tmy a spojené se spontánním obcházením po obci, můžeme pozorovat přeživší pohanskou tradici, jež se neváže ke konkrétnímu datu, a navíc není propojena s církevním životem.

Podobně jako u mikulášské obchůzky se i dětské kostýmy liší v každé obci, a to z toho důvodu, že mají téměř stejnou podobu, jako masky dospělých nositelů tradice. Rozdíly mezi maskou muže a chlapce jsou drobné, většinou se jedná o absenci ježoviny, jednodušší ztvárnění koně u masky koníka či ne tak dokonalé ušití masky, kterou většina mladíků získá od svých rodičů, mnohdy ji ušije právě otec, který v minulosti sám obcházal za danou masku. Tímto způsobem se snaží muži vést chlapce k této tradici už o dětských letech a předávají tak kulturní dědictví z generace na generaci.

Tak jako ve všech ostatních směrech dětského folkloru, i toto *létání* je utlumené. Děti tráví většinu svého volného času u televizní obrazovky či počítače. „*My sme dřív třeba aj měsíc létali. Ted' to vypadá 14 dní, maximálně týden. Fakt nejsou děcka, nebo jsou děcka, ale není o to zájem takový.*“⁴² Také tuto tradici často komplikuje nepřízeň počasí. V předchozích letech bylo zvykem, že v tomto období byli malí čerti a smrtky vidět každodenně po dobu celého měsíce, dnes je tradice směřována hlavně k víkendům a nejintenzivnější je to posledních 14 dní před svátkem Mikuláše. I přesto je stále náročnější tyto děti při terénním výzkumu nalézt a zaznamenat jejich aktivitu.

⁴² Respondent PM (1996), cit. 11. 6. 2018.

Nositelé tradice a jejich motivace

Škála nositelů tradice mikulášské občůzky je velmi široká a nelze ji jednoznačně vyhranit. Jedná se o ryze mužský zvyk s věkovým průměrem 20–25 let. V minulosti občázeli pouze dospělí muži, v posledním desetiletí přistoupily některé obce vzhledem k nedostatku plnoletých ke snížení věkové hranice pro občázání. Komunita to však v souvislosti se silným prvkem anonymity při občůzce nepocit'uje. Setkáváme se tak s nositeli tradice, kteří *létají* již od patnácti let. Zároveň je to v některých obcích stále nepřipustné a dodržují se stanovené zvyklosti. Podobně je tomu u problematiky, do kolika let mohou muži občázet. Často se setkáváme s tím, že upouštějí od aktivní účasti z důvodu založení rodiny, v obcích Střelná a Valašské Příkazy je toto uplatňováno nekompromisně. V okamžiku, kdy se muž ožení, zaniká jeho možnost účastnit se občůzky. V některých obcích se ve výjimečných případech k občůzce připojí muži důchodového věku, neúčastní se jí však po celou dobu, jedinec se spíše jen symbolicky na chvíli přidá. „*Je to krásné, když chodí mladí a tot' strýc vylétí šedesátiletý. To nejde popsat, co to pro nás znamená.*“⁴³

Počet občůzkářů je v jednotlivých obcích odlišný. Jediná Lužná má ustálený počet šest postav a tento je neměnný. Ve většině obcí *létá* v průměru 15 mužů, v obci Lidečko, Francova Lhota a Valašská Polanka, které jsou rozlohou a počtem obyvatel největší, je počet dvojnásobný.

V menších obcích (Lužná, Valašské Příkazy, Študlov) jsme se v předchozích letech setkávali s jistým oslabováním této tradice, neboť ti, kteří by měli být nositeli, ztráceli zájem na občůzce. Zainteresovaných mužů ubývalo a vedoucí skupiny měl často problém domluvit adekvátní množství mužů. Nebylo to však prozatím alarmující, vždy *vylétěl* minimální počet mužů pro občůzku, který je v obcích stanoven zastoupením masek. V souvislosti s tímto jsem měla obavu, že pokud by se zájem v menších obcích nenavýšil, změnila by se struktura občůzky, v horším případě by zcela zanikla. Toto se však nepotvrdilo a i v malých obcích počet účastníků pozvolna stoupá, stejně, jako je tomu ve větších obcích. Důvodem je zvýšení populace a také soudržnost nynější generace. Stává se tak, že v obcích větších místo dvaceti občůzkářů občází čtyřicet mužů, ve Valašské Polance se jeden den rozdělují na dvě skupiny z důvodu rozšíření plochy obce, neboť pro jednu skupinu by bylo nereálné navštívit všechny domy, což je základním pravidlem. V Lidečku občází stabilně skupiny tři. I přes to, že se družina rozdělí, počet jedné skupiny odpovídá počtu občůzkářů, kteří občázeli kolem roku 2000. „*To je hlavně z toho důvodu, protože my tam máme strašně silný ročník. U nás je to tak, že můžou chodit ti, co už mají osmnáct roků. A my tam máme fotbalisty, je tam strašně dobrý ročník, to je devadesát pět, devadesát šest, a jich je brozně moc. A oni měli minulý rok osmnáct, nebo tak nějak to bylo, a tím pádem se nás tolik sešlo. Je tam teď strašně moc mladých, takových dravých, které to baví.*“⁴⁴ Nárůst počtu *mikulášů* má kladný dopad také na pasivní účastníky občůzky, tedy obyvatele obce. „*Dřív chodilo málo, teď je to fakt banda. Je na to aj lepší pohled, když sa na to podíváš.*“⁴⁵

Pro většinu občůzkářů je největší motivací k *létání* zábava, které si jedinci užijí spoustu, což utvrzuje fakt, že překážkou často není ani sádra na ruce, či ortéza na kotníku. Muži se setkávají s příhodami, na které rádi vzpomínají do konce života. Jedná se komplexně o velmi oblíbenou tradici, což nám dokládá skutečnost, že každý v dané oblasti o tomto svátku velice rád hovoří. Krom zábavy jsou občůzkáři motivováni reakcemi

⁴³ Respondent RL (1989), cit. 13. 6. 2018.

⁴⁴ Respondent JD (1993), cit. 21. 5. 2018.

⁴⁵ Respondent PŠ (1994), cit. 9. 6. 2018.

obyvatel dané obce. „Mám rád ten pohled těch dětí vystrašených, to si fakt užívám. I těch lidí, nám to i přiznají, že z nás jde respekt, ti starší a to tak člověka nabudí.“¹⁶

Ze strany mladých mužů se můžeme setkat s lákadlem v podobě alkoholu. Ten hraje výraznou roli při obchůzce ve všech obcích, neboť *mikulášci* jsou nejčastěji pohoštěni právě domácí slivovicí. Nutno však podotknout, že jsem se s tímto jako s motivačním faktorem setkala zřídka. Možnou motivací mohou být také peníze, které získají čerti při obchůzce. Ve většině případů však samotní muži nezískají žádný obnos, výtěžek věnují na obecně prospěšné či charitativní účely.

Jedním z nejvýraznějších motivačních prvků, což je dalším výrazným rysem tohoto fenoménu, je zachování této tradice. „Je to ta polanská tradice. I to, že jsi v té partii těch lidí, že tam se sejdou fakt jako všichni, taková ti správní Polančanští, takže nezáleží na tom, jestli si fotbalista, basič nebo myslivec a má to takovou dobrou atmosféru. Že se blíží ty Vánoce, že už to je tak brané. Mně se to dycky líbilo od malička, dycky sem si to přál. Pro mě dneska byla motivace, že sem dycky chtěl za ty čerty chodit. Z vlastního pohledu to mám, ne že by mi někdo říkal, je to Polanská tradice, budeš chodit. To ne.“¹⁷ Důležité je, že tuto skutečnost si neuvědomují pouze dospělí obchůzkáři, ale už i mladiství, u kterých zájem o to stát se součástí skupiny čertů prudce stoupá. Kontinuitu tradice, která je předávána z generace na generaci dokládá výrok náhodného čerta ve Francově Lhotě, který *létal* v roce 2018 poprvé. Na dotaz, proč chodí za čerta, odpověděl pouze: „Můj tata chodil!“

Podpora ze strany obce

Mikulášská obchůzka je nedílnou součástí kulturního dědictví obcí Hornolidečska, které tuto tradici podporují, neboť je považována za jeden z nejvýraznějších prvků kulturního dění obce, ale jelikož je obchůzka svébytným fenoménem, starostové ani jiní zastupitelé se nijak neangažují do její organizace. Podporu mají nositelé této tradice však zajištěnou, hlavně ve spojitosti s poskytnutím zázemí v budovách patřících obcím. V průjezdových obcích jsou dále instalovány výstražné dopravní značky po dobu konání kulturní akce jako upozornění pro řidiče, aby dbali zvýšené pozornosti a bylo tak zamezeno případným nehodám.

Ve výjimečných případech přispívají obce také finančně na mikulášskou obchůzku, a to například při výrobě nové masky. „*Mikulášské masky se připravují před obchůzkou několik týdnů, obec poskytuje prostory pro opravování masek, během roku máme masky uskladněny na obecním úřadě, finančně jsme podpořili vznik nových masek, dvou čertů, zdarma poskytujeme zázemí při pochůzkách, zkrátka hodně nám záleží na tom, aby tradice probíhala jako doposud.*“¹⁸ „Přispívali sme v loňském roce, potřebovali si nechat ušít nový *kožuch*, tak tam sme přispívali, ale je to výjimečně, protože obchůzka je na základě dobrovolnosti a oni si vyberou tolik, že jim to stačí.“¹⁹

V kontrastu s touto podporou však stojí problematika postupného vytrácení ježoviny z obchůzky. Nutno podotknout, že obchůzkáři, jež mají stále připravenou ježovinu k masce, ji téměř nevyužívají. I přesto stále dbají na poctivou hygienu a pravidelně ji dezinfikují. Prvním impulzem byla vyhláška z hygienické stanice, ve které je psáno, že ježčí kůže může být součástí masky jako doplněk, nesmí být použita. Ačkoliv v některých obcích se ježovina stále využívá, v některých od ní upustili sami obchůzkáři. „*Ono je to možná lepší bez toho. Než riskovat. Třeba by to mohlo dojít do záказu provozu tady té tradice. Já osobně jsem proti ježovině. Tata měl taky otravu krve a já napuclé rameno jak kopačák.*“

¹⁶ Respondent VM (1996), cit. 8. 6. 2018.

¹⁷ Respondent JT (1992); 22. 5. 2018.

¹⁸ Respondent JT (starosta), cit. 16. 5. 2018.

¹⁹ Respondent MP (starosta), 14. 6. 2018.

*Nic příjemného ta léčba.*²⁰ Při výzkumu bylo zjištěno, že vyhlášku si stanovují jednotlivé obce, které apelují na občůzkáře, aby upustili od ježoviny, a zakázaly tak její využití. V opozici k tomuto faktu stojí důraz na uchování tradice v autentické podobě, kdy ježovina k maskám neodmyslitelně patří. „*Tak já jsem třeba o žádný vyhláše nevěděl zatím, to je pro mě nová informace. Je to symbolikum, které bylo vždycky, takže by byla kravina, kdyby se to nějak jako zrušilo, každopádně vím, že tam vždycky pak funguje nějaká dezinfekce, tak ono to projde nějakým procesem, aby to nemělo nějaké následky. Takže si myslím, nechal bych to, zas jako kluci nejsou takoví, že by tu ježovinu používali jen, že by chtěli jako ublížit, protože oni ví, že to samo o sobě píchá.*“²¹ Nejen z předchozího výroku, ale po rozhovorech s respondenty lze usoudit, že je ježovina považována za regionální raritu a proto by měla zůstat zachována jako součást masky či jejího doplňku.



Foto 4: Smrt se záčerněným obličejem bez obličejové masky. Lidečko, 2015. Foto autor

Identita

Mikulášská občůzka je fenoménem natolik výrazným a významným, že prvek uchování identity v obyvatelích dané oblasti je neobyčejně silný, a to v případě identifikace regionální i lokální. „*Je to tradice, je to od nepaměti, bez toho by se obešli lidé, ale patří to k té dědině, někdo to přejde, někdo trpí, pokud tam má své vlastní děti, vnuky, tak to prožívá tenhle rituál. Když to někdo nemá rád, tak neotevře a nikdo si z toho nic nedělá.*“²²

Zajímavé bylo pozorovat názory, zdali to v jedinci upevňuje pocit sounáležitosti v souvislosti s konkrétní obcí, nebo tento vztah pociťoval spíše k oblasti Valašska jako takového. Často jsem se setkala s myšlenkou, kdy byli občané díky *mikulášům* výrazně hrdí na svou obec. Už jen nekonečný spor o to, kdo má nejhezčí čerty nás utvrzuje v tom, že zde můžeme hovořit o dokládání své identity vůči obci. Na druhé straně stojí obyvatelé menších obcí, kteří až tak nelpí na své obecní identitě, ale uvědomují si, že to je jedna z valašských tradic a příslušnost tak pociťují k regionu. Zaznamenala jsem tak názor, kdy jedinci toužili vyzkoušet si občůzku v jiných, například vedlejších obcích. V kontrastu s tímto jsem se setkala ale s většinovým názorem, že jejich obec má občůzku a masky nejlepší a změna obce by absolutně nepřipadala v úvahu, neboť v kontextu mikulášské občůzky je pro nositele tradice charakteristické jiné obce popichovat a částečně i zesměšňovat. Tyto konkurenční tendence se však nedotýkají pouze mikulášské občůzky, ale prolínají se celým zvykoslovím.

Zásadním zjištěním pro mne byl fakt, že i přes sociální a hospodářské změny, kterými valašský venkovský lid prošel ve 20. století, můžeme pozitivně hodnotit kontinuální provozování občůzky. Dokonce i během druhé světové války nebyla tato tradice přerušena, byla pouze zkrácena. Rovněž v období socialismu, kdy byl režim částečně proti tomuto fenoménu, neboť je spojen s křesťanským svátkem, byli sice aktivní účastníci využívání k různým brigádám výměnou za povolení k občůzce, ani tak však nebyla kontinuita narušena. Je pozitivní pozorovat, že tak, jako to některé tradice neustály a zanikly, mikulášské občůzky naopak vzkvétají a těší se čím dál větší oblíbě, možná právě díky tomu, že

²⁰ Respondent OP (1995), cit. 20. 5. 2018.

²¹ Respondent JD (1993), cit. 21. 5. 2018.

²² Respondent MV (starosta), cit. 16. 5. 2018.

tradice není nijak řízená, je pouze děděna z generace na generaci a formuje se spontánně. Pravděpodobně zde však hraje největší roli právě doklad identity obyvatel této oblasti, kteří si občůzku nenechali upřít ani v dobách nejtěžších.

Zapsání mikulášských občůzek na Seznam nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky

V posledním desetiletí se rozšiřuje povědomí o mikulášské občůzce na Valašsku, a to díky mediální propagaci, výstavám, ale také v reakci na účast čertů na jarmarku ve Valašských Kloboukách či ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm. Badatelé začali intenzivněji reflektovat význam mikulášské občůzky pro oblast Valašska, ale také určitá specifika, díky kterým je tato tradice jedinečná. V reakci na tyto skutečnosti se začalo uvažovat o možnosti zápisu této tradice na Seznam nemateriálních statků tradiční lidové kultury České republiky, který je národním derivátem seznamu UNESCO (Organizace OSN pro výchovu, vědu a kulturu).

Ve výzkumu jsem se na tuto problematiku zaměřila a zaznamenávala jsem rozličné reakce a názory na skutečnost, že by mohla být tradice zapsána a byla tak dále propagována touto cestou. Ti, kteří se zápisem souhlasí, uvádí jako hlavní pozitivum fakt, že by se občůzka zviditelnila, tudíž by vzrostl cestovní ruch, což by znamenalo, že by to přitáhlo masu lidí a bylo by to ekonomicky přínosné pro oblast. „*To by jako akorát přineslo něco. V momentě, kdy by to bylo zapsané v UNESCO, tak by o tom zkrátka vědělo brozně moc lidí. To je ten první bod, jo? Což znamená, že by to sem přitáhlo lidí. Což znamená, že by bylo pro naši krajinu jako ekonomicky lepší. Stoprocentně.*“²³ Nezasvěcení lidé do této problematiky mají podobný názor a jsou pro to, aby byla občůzka zapsána. Jako hlavní důvod uvádí právě ekonomický přínos a zviditelnění této občůzky.

Sdružení Hornolidečska v čele se starosty obcí prozatím odmítá fakt, že by se o tomto mohlo jednat, s tím, že si uvědomují, kolik za zpracováním tohoto zápisu stojí práce a nikdo se tohoto úkolu nechce chopit. Záporné reakce jsem zaznamenala také u většiny aktivních účastníků občůzky. Hlavním důvodem, proč se staví k zápisu spíše záporně je fakt, že občůzka je v každé obci odlišná a podle respondentů není zaručená udržitelnost. „*My, jako sdružení Hornolidečska, se k tomu postavilo záporně. Jelikož držíme basu, tak bysme se o to moc nepokoušeli. Já nevím, jak to probíhalo, jak se to řešilo sem u toho nebyl, ale je s tím hodně práce a nikdo si to nechtěl vzít na triko a pak je to dost rozličné v těch dědinách a pak nějaká udržitelnost. Tady si ogaři za dva roky zruší smrtičky, a kdo ponese odpovědnost za to, že budou?*“²⁴ Že je problematika zápisu kontroverzní záležitostí nám dokládá výrok starosty jedné z obcí, který nemá zcela negativní postoj. „*Tuto otázku jsme již diskutovali, ale ne všichni mají stejný názor. Obava z určitého omezení, osobně si myslím, že by si tato otázka zasloužila větší diskuzi, osobně bych s tím problémem neměl, pokud by to do budoucna tuto tradici nesvazovalo.*“²⁵

Někteří respondenti se snaží hledat řešení, aby občůzka proběhla podle zvyklostí i přes to, že by se stala populární a měla by spoustu zájemců, kteří by si ji chtěli prohlédnout. Možným rizikem by však bylo postupné vymizení autenticity mikulášské občůzky. I v případě, že by se v některých obcích tato problematika dala řešit tak, že by se početnější skupina (asi 40 mužů) rozdělila na půl, půlka by občůzela obec a půlka se předváděla veřejnosti, toto není reálné ře-

²³ Respondent JD (1993), cit. 21. 5. 2018.

²⁴ Respondent KM (starosta), cit. 16. 5. 2018.

²⁵ Respondent JT (starosta), cit. 16. 5. 2018.



Foto 5: Zastavování aut ve Střelné. Střelná, 2015. Foto autor

šení v obcích menších, kde je občůzkářů nízký počet. „Není problém, že by se protáhla kvůli divákům. Tak by to bylo tři dny. Jaký je rozdíl mezi dvěma a třema dnama? Jeden den a dva dny, to už je třeba, ale když už se chodí dva, tak proč ne tři. Ale představil jsem si opravdu tu masu lidí, která se bude podívat a už vzhledem k tomu, že nás je jako fakt hodně, třeba čtyřicet, tak si myslím, že to divadlo může dělat dvacet. Mně to nepřijde jako problém. Vůbec ne.“²⁶

Téma by rozhodně bylo příhodné rozvinout a projednat znovu s obyvateli obcí, neboť negativní názory jsou často založeny na mylných informacích. Sama jsem však

k této problematice skeptická. Důležitým aspektem této tradice je fakt, že je spontánní a obec nijak nezasahuje do organizace ani dění. Podoba masek, ale i průběh občůzky je v každé obci individuální. Nejvýraznějším prvkem *mikulášů* zůstává dodnes několikrát zmiňovaná autenticita, kterou by mohl zápis na Seznam nenávratně poškodit. Výrok respondenta nám všechny tyto teze dokládá a je na místě, aby se problematice příslušní badatelé do budoucna i nadále věnovali. „Iniciativu zapsat *pochůzky* do nehmotného dědictví UNESCO jsem zaregistroval už před několika lety. Vím, že některé vesnice tehdy měly trochu obavy, co za povinnosti by z toho plynuly. Osobně bych určitě tak skeptický nebyl. Každopádně, ať s UNESCEM, nebo bez něj, důležité je tuto skvělou tradici udržet, předat mladým a doufat, že oni udělají to samé.“²⁷

Závěr

Mikuláš patří mezi nejvýznamnější tradice jižního Valašska, a to i přes to, že jsou pro vnější pozorovatele dosti kontroverzními. Nikdo z obyvatel dané oblasti si neumí představit, že by zvyk *létání* čertů zanikl. Někteří lidé mají z tradice dokonce strach, neboť občůžení si spojují s nocí a setkala jsem se tak s respondenty, kteří jsou od dětských let natolik traumatizováni, že se raději vyhýbají interakci s maskovanými. Většina obyvatel však považuje čerty za neodmyslitelnou součást kulturního dědictví nejen své obce, ale i celého Valašska, a nejinak je tomu ve spojitosti s *létáním* malých čertů, kterým náleží období před svátkem Mikuláše.

I přes drobné aktualizace a proměny vymezuje zvyk díky kontinuitě řadu shod s podobou zaznamenanou před padesáti či sto lety. V současné době jsou důležitou organizační platformou tradic obce či spolky, kdežto dříve občůzky zajišťovali jedinci. Tuto spontánnost můžeme dodnes pozorovat u *mikulášů*, neboť v některých obcích zkoumaného regionu se občůzka formuje bez závislosti na některém ze spolků či jiné instituce dané obce, tudíž i charakter organizace se odlišuje od dalších občůzek, jež jsou součástí výročního obyčejového cyklu.

Pro obyvatele není *létání* pouze jakousi událostí, ale upevňuje identitu a svazuje tak populaci se svými předky. Komunitu, či skupinu občůzkářů sdružuje tato oblast tradiční lidové kultury nejen po dobu konání občůzky, ale vzhledem k dlouhodobým přípravám

²⁶ Respondent JD (1993), cit. 21. 5. 2018.

²⁷ Respondent PF (1984), cit. 21. 5. 2018.

celoročně. Nositelé tradice nabývají společných zážitků a vznikají tak mnoholetá, či celoživotní přátelství. Zároveň však *mikuláš* upevňují mezi obyvateli příslušnost k dané obci, ale také regionu. Mikulášské občůzky vždy patřily na Hornolidečsku k vrcholu nejen adventního období, ale celého výročního obyčejového cyklu. Přestože jiné tradice, například masopustní občůzka, *lucky*, či Velikonoce podléhají změnám, *mikuláš* zůstávají v takřka neměnné podobě a takto jsou předávány generacím budoucím. Mladí muži si sami vyrábějí masky, pomáhají mladším chlapcům a předávají jim tak jistý druh poselství, které má největší pravděpodobnost přežít další spoustu let v důstojné podobě. To, že občůzkáři zajišťují kulturní dění v obci a svou aktivitou dotváří podobu tradiční kultury České republiky, si pravděpodobně jednotlivci ani neuvědomují.

Při výzkumu jsem si uvědomila, že ačkoliv se jedná o občůzku, jež je úzce spjata s katolickým prostředím a svatým Mikulášem, nepodařilo se v této oblasti překrýt rezidua předkřesťanských věrských představ. Hlavní postavou tak není Mikuláš, jak by se mohl každý domnívat, ale čerti. Ti jsou ústředními postavami celého fenoménu *létání*. V některých obcích je tato skutečnost natolik výrazná, že je celá skupina aktivních účastníků občůzky nazývána čerti.

Stejně jako doba má i mikulášská občůzka svůj vývoj a bude záležet jen na tom, jak se k této tradici postaví současná generace a do jaké míry povede své potomky k tomuto výraznému a jedinečnému zvyku.

Seznam literatury a pramenů (References)

Literatura (Bibliography)

- BARAN, Ludvík – STAŇKOVÁ, Jitka. (1988). *Masky*. Praha : Theo.
- BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard. (2007). *Lidová kultura : Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha : Mladá Fronta.
- BUZEK, Ladislav. (1982). Sřtření autenticity a inovace v předvánočních občůzkách na Moravsko-Slovenském pomezí. In: Frolec, Václav (ed.). *Výroční obyčje : Současný stav a proměny*. Brno : Blok, s. 256-269.
- BUZEK, Ladislav. (1974). Kulturně historické pozadí mikulášských občůzek na moravském Valašsku. In: Langer, Jiří (ed.). *Moravsko-slovenské vztahy v lidové kultuře*. Ostrava : Profil, s. 155-172.
- FROLEC, Václav. (1988). Obřadní občůzky „svatých nocí“. In: Frolec, Václav (ed.). *Obřadní občůzky*. Uherské Hradiště : Slovácké muzeum v Uherském Hradišti – Ústav lidového umění ve Strážnici, s. 13-35.
- FROLEC, Václav (ed.). (1982). *Výroční obyčje : současný stav a proměny*. Brno : Blok.
- HEYDUK, Josef. (2001). *Svatí církevního roku*. Praha : Vyšehrad.
- JANČÁŘ, Josef a kol. (2011). *Malý etnologický slovník*. Strážnice : Národní ústav lidové kultury.
- MARHOULOVÁ, Zuzana. (1994). Mikulášské občůzky v Horní Lidči. In: Tarcalová, Ludmila (ed.). *Slavnostní průvody*. Uherské Hradiště : Slovácké muzeum, s. 117-123.
- NAVRÁTILOVÁ, Lucie. (2016). Mikulášské občůzky na Hornolidečsku. Brno, 130 s. Diplomová magisterská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře Ústavu evropské etnologie. Vedoucí diplomové práce Daniel Drápala.
- NEKUDA, Vladimír (ed.). (2002). *Okres Vsetín : Vlastivěda moravská*. Brno – Valašské Meziříčí – Vsetín : Hvězdárna Valašské Meziříčí – Muzejní a vlastivědná společnost v Brně – Okresní úřad Vsetín.

- POSPÍŠILOVÁ, Jana – UHLÍKOVÁ, Lucie. (2014). *Folklor dětí a jeho etnologický výzkum*. Praha – Brno : Etnologický ústav AV ČR.
- ROMÁNKOVÁ, Eva. (2008). Výroční obyčejový cyklus v životě současné vesnice na jihu Valašska. Brno, 147 s. Diplomová magisterská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity na katedře Ústavu evropské etnologie. Vedoucí diplomové práce Martina Pavlicová.
- ROMÁNKOVÁ, Eva. (2008). Význam a funkce výročních obyčejů v činnosti spolku, jednotlivce a lokálního společenství (na příkladu dvou jihovalašských obcí). In: *Národopisný věstník*, 25, s. 9-25.
- TOMEŠ, Josef. (1968). Vánoční obyčeje na Valašsku. *Národopisné aktuality*, 5, s. 165-196.
- VÁCLAVÍK, Antonín. (1959). *Výroční obyčeje a lidové umění*. Praha : Nakladatelství československé akademie věd.
- VONDRUŠKA, Vlastimil. (1991). *Církevní rok a lidové obyčeje*. České Budějovice : Dona.

Vitajte: Family Friendly. Gamifikácia v múzejnej praxi

Diana Lajzová – Michaela Škodová

Mgr. Diana Lajzová
The Novohrad Museum and Gallery
Kubínyiho nám. 3
984 01 Lučenec
Slovakia
e-mail: dia.lajzova@gmail.com

Mgr. Michaela Škodová
The Novohrad Museum and Gallery
Kubínyiho nám. 3
984 01 Lučenec
Slovakia
e-mail: skodova@nmg.sk

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:207-223

Welcome; Family friendly. Gamification in museum

The purpose of this article is to show ways how to promote a regional museum as an attractive choice for families with children for their leisure time activities. The aim is to promote the mascot of the museum as an attractive and interactive guide. The article presents the principles of gamification for museum's promotional activities, the combination of offline and online communication with audience, especially parents with children. The first part of the article is about target audience and their specifications. For the purpose of the project, we chose the audience of parents with children. Then we applied the chosen techniques, such as gamification, storytelling, and interaction, to create an abstract museum guide - the mascot of the museum, specifically Novohrad museum and gallery in Lučenec. This mascot then communicates with the youngest audience of the museum through offline/online channels.

Key words: communication tools, gamification, mascot, children visitor, interactive elements, ambient media, The Novohrad Museum and Gallery in Lučenec

Už v roku 1973 sa H. Shettel zaoberal otázkami, „čo tvorí zážitok v múzeu, prečo ľudia navštevujú múzeum a prečo nie, kto navštevuje múzeum a kto nie“.¹ Tieto otázky sú aktuálne aj dnes. Najmä v dôsledku globalizácie, digitalizácie a disneyfikácie kultúry ako takej. Je potrebné si uvedomiť, že na trhu kultúry sa vyskytuje silný konkurenčný boj o priazeň verejnosti. Múzeá sa musia naučiť vnímať potreby návštevníkov, ako i trendy v ich správaní a následne nim prispôsobiť svoje produktové portfólio a spôsob komunikácie. Ako však zaujať svojou ponukou lokálne publikum, ktoré pozná naše múzeum, keď nedisponujeme finančnými prostriedkami na zakúpenie napríklad interaktívnych kioskov, či modernizáciu výstavných priestorov, a tým im priniesť zážitok zahraničných múzeí? Napríklad zavedením cyklicky sa opakujúcich programov so zameraním na presne určené publikum a vytvorením herného prostredia.

Cieľom projektu „Vitajte: Family friendly“ je vytvoriť atraktívny priestor pre rodiny s deťmi v priestoroch Novohradského múzea a galérie (NMG). V prípade tohto múzea ide o experimentálny projekt. Jeho ambíciou je vytvoriť platformu pre aktívne trávenie voľného času rodín s deťmi, s minimalizovaním finančných, personálnych a materiálnych vstupov múzea.

¹ SHETTEL, Harris H. Exhibits Arts Form or Educational Medium? In: *Museum News*, 32, 1973, s. 32-41.

Využíva doterajšie poznatky a princípy z múzejnej pedagogiky, tvorby výstav, marketingových teórií a trendov, pričom zohľadňuje možnosti múzea na jednej strane a potreby návštevníka na strane druhej. Jednotlivé vedné disciplíny sú v práci navzájom prepojené a vyúsťujú do projektu „Vitajte: Family friendly“. Ambíciou práce je poukázať na možnosti, ako využiť poznatky z princípov tvorby hier, gamifikácie, v múzejnej praxi. Cieľom tejto práce nie je zamerať sa na teoretické analýzy akademických teórií, ale ponúknuť praktický príklad, ako sa Novohradské múzeum a galéria rozhodla využiť svoj potenciál. Avšak pre prehľadnosť práce sme sa rozhodli najprv popísať marketing múzea v kocke, kľúčové pojmy a tematické okruhy v kontexte témy práce. To umožní čitateľovi pochopiť podstatu projektu v adekvátnych súvislostiach. Následne sa budeme venovať jednotlivým fázam projektu.

Z pohľadu múzejných pracovníkov je dôležité sledovať nielen záujem verejnosti o múzeum, ale aj spôsoby, akými sa potenciálny návštevník dostáva k informáciám o múzeu a jeho ponuke. Pri príprave nového projektu je dôležité si uvedomiť, s akou cieľovou skupinou chceme primárne pracovať. Jej určenie je dôležitým krokom, lebo pomáha odpovedať na otázky, ktoré sa počas príprav projektu vyskytnú tak, aby bola odpoveď čo najšpecifickejšia. Cieľové skupiny majú svoje charakteristiky ako vek, demografické zázemie a pod. Avšak pre tvorbu projektu je vhodné odpovedať aj na ďalšie otázky, ako napríklad: Kde komunikuje? Kde hľadá informácie? Navštevuje naše múzeum? Je medzi našimi on-line fanúšikmi? Pomôcť môže aj vytvorenie postavy, ktorá reprezentuje dané charakteristiky.

Aj keď sa problematike nami zvolenej cieľovej skupiny deti a rodiny s deťmi venuje vysoká pozornosť a možno by si zaslúžila väčšiu pozornosť kritickejšia skupina návštevníkov, v Novohradskom múzeu a galérii chceme začať „nanovo“. A s ohľadom na skladbu návštevníkov sme sa rozhodli vypracovať projekt pre túto „najvdáčnejšiu“ skupinu a budovať s ňou vzťah.

Marketing múzeí a marketingový mix v kocke

Čo tvorí obsah a podstatu pojmu marketing? „*Potreby, želania, dopyt, ponuka, produkt, výmena a transakcia, hodnota, náklad a spokojnosť, trh, podnik, záujmové skupiny, resp. stakeholderi.*“² Bohužiaľ, stále sa stáva, že pod pojmom marketing si mnoho ľudí predstaví reklamu a PR, teda časť marketingovej komunikácie, ktorá je súčasťou širšieho pojmu marketing. Marketingový mix predstavuje súbor marketingových nástrojov, ktoré sú inštitúciou využívané tak, aby dosiahol stanovené marketingové ciele na cieľovom trhu.³ V rámci kultúrnych organizácií, ktorou je aj múzeum, pozostáva tento mix zo šiestich premenných: produkt, cena, distribúcia, marketingová komunikácia, ľudia a fyzické prostredie.⁴ Cieľom tejto časti nie je zamerať sa na definovanie pojmu a vysvetlenie súvislostí medzi jednotlivými prvkami, ale o poukázanie na jeho špecifiká v múzeu. Podľa M. Tajtákovvej je dôležitou zásadou uplatnenia marketingu v kultúre „*podradenosť marketingu umeleckým cieľom*“, v prípade múzeí podriaďiť marketingové aktivity cieľom organizácie, nenadradiť marketingové aktivity zmyslu a podstate múzea. Ďalej Tajtáková túto zásadu charakterizuje nasledovne: „*Slúži najmä na zefektívnenie vzájomnej komunikácie medzi kultúrnou organizáciou a jej publikom. Jeho úlohou nie je zasahovať do umeleckých ambícií kultúrnej organizácie, ale skôr správne prezentovať, načasovať a dávkovať jej ponuku, využiť pomer medzi spotrebiteľsky atraktívnymi produktmi a projektmi zaujímavými z umeleckého hľadiska, a to bez obroznenia hlavného poslania kultúrnej*

² KITA, Jaroslav a kol. *Marketing*. Bratislava : Iura Edition, spol. s r. o., 2010, s. 19.

³ KITA, ref. 2, s. 29.

⁴ TAJTÁKOVÁ, Mária a kol. *Marketing kultúry. Ako oslaviť a udržať si publikum*. Bratislava : Eurokódex, s. r. o., 2010, s. 260.

organizácie.⁵ Aby sme túto charakteristiku preniesli do oblasti múzeí, cieľom marketingu je zefektívnenie ponuky múzea pre potreby návštevníkov. Efektívnou formou sa javia práve sprievodné programy, ktoré môžu slúžiť ako testovacie balíčky, vďaka ktorým vieme zistiť, na akú ponuku reaguje naše lokálne publikum, respektíve naučiť svoje publikum prijímať novú ponuku a pripraviť ich na zmeny. Programy dokážu pružnejšie reagovať na potreby trhu, sú menej finančne náročné a v prípade neúspechu sú časovo jednoduchšie prispôsobiteľné novým zisteniam. Zároveň sa pri ich produkcii zabezpečí ich nadväznosť na poslanie a špecifikáciu múzea.

Produkt

Čo tvorí produkt múzea? Z marketingového pohľadu je produktom múzea jeho ponuka pre verejnosť. Najdôležitejším prvkom sú expozície a výstavy, tie by mali byť „produktom“ toho najlepšieho, čo vie múzeum ponúknuť. H. Shettel definuje nasledujúce faktory ich efektívnej produkcie: stanovenie cieľov, výber obsahu, poradie a štruktúra informácií, aktívna participácia, techniky fixujúce získané informácie, testovanie efektívnosti. A vyzdvihuje, že „*expozícia je produktom toho najlepšieho, čo môže múzeum ponúknuť*“.⁶ Avšak produktový mix múzea je omnoho širší a hlbší.

Tab. 1: *Produktový mix múzea*

Cenová ponuka		Doplnková ponuka			
Vlastná produkcia	Iná produkcia	Vzdelávanie	Spoločenské akcie	Publikácie	"Komerčné výrobky a služby"
"stála expozícia krátkodobé výstavy trienále sympózia"	"prebraté výstavy festivály"	"prednášky semináre tvorivé dielne vzdelávacie programy poradenstvo "	"Klubové akcie Besedy "	"Publikačná činnosť Výskumné správy Sprievodné materiály k výstavám Reklamné informácie materiály Kalendáre a pod. "	"Občerstvenie Darčkové predmety Prenájom priestorov"

Cena

Vo väčšine múzeí na Slovensku je cena dotovaná alebo subvencovaná, a teda spotrebiteľ zaplatí iba časť nákladov vynaložených na produkt. Na zvyšku sa podieľa štát, fondy, rôzne granty, darcovia a pod. Pri stanovení cien v prípade nových programov pre verejnosť odporúčame vychádzať zo stanovenia cien podľa nákladov a zohľadniť zaužívanú cenu vstupného.

⁵ TAJTÁKOVÁ, ref. 4, s. 46.

⁶ SHETTEL, ref. 1, s. 32.

Distribúcia

V praxi sa využíva priamy distribučný kanál, teda múzeum – návštevník, bez vstupovania sprostredkovateľa.

Ľudia

Význam ľudského faktora je v múzejnej praxi zjavný. Ľudská práca a kreativita v produkčnom procese je nenahraditeľná. Bez zanietenosti, záujmu, motivácie a kreativity ľudí múzea nemôžu fungovať. Z hľadiska marketingu je dôležité venovať pozornosť jednotlivým rolám zamestnancov a ich vplyvu na návštevníkov, v úrovniach kontakt s návštevníkom a vplyv na tvorbu marketingových stratégií.⁷ Či už ide o kontaktný personál, ktorý je bežne v kontakte s návštevníkom, alebo koncepčný, ktorého rola je vo vytváraní a koordinovaní marketingových stratégií. Pri príprave jednotlivých programov, stratégií či definovaní cieľov nesmú koncepční pracovníci (vedenie, odborní pracovníci) zabúdať diskutovať s kontaktnými pracovníkmi (predovšetkým lektori, pokladničky, a pod.), ktorí poznajú skladbu návštevníkov najlepšie. A na základe získaných informácií z prvého kontaktu stanovovať reálne ciele a nadväzujúce stratégie.

Fyzické prostredie – miesto

Význam fyzických atribútov a atmosféry prostredia, v ktorom dochádza ku spotrebe, užitiu, kultúrneho produktu je veľmi vysoký. Medzi atribúty zaradíme nielen stav a charakter budovy a interiérové riešenie. Dôležitým atribútom je aj typ osvetlenia, dizajn prostredia, vôňa, klíma, farby, hudba, ruchy a pod. Viaczmyslové zapojenie má vplyv na prežitie komplexného zážitku.

Marketingová komunikácia

Marketingová komunikácia je najviditeľnejšou časťou marketingového mixu. To je dôvod, prečo si ju mnoho ľudí zamieta s marketingom ako takým. Jej cieľom je ovplyvniť postoje cieľového trhu smerom k pozitívnej zmene v jeho správaní, zlepšiť imidž múzea a pod. Nástroje a techniky využívané v marketingovej komunikácii vytvárajú tzv. komunikačný mix, ktorý je tvorený: reklamou, PR, podporou predaja, osobným predajom, priamym marketingom a event marketingom.⁸ Skladba komunikačného mixu múzea závisí od stanovených komunikačných cieľov, finančných možností, zvyklostí a v neposlednom rade od cieľového segmentu. Medzi najvyužívanejšie v praxi patria: plagáty, billboardy, reklama v tlači, PR články, newslettere, pozvánky na vernisáže, webstránka, sociálne médiá a event marketing.

Regionálne múzeum z marketingového pohľadu

Regionálne múzeá so špecifickým zameraním zbierkového fondu a výstavného plánu sa vo všeobecnosti môžu javiť ako menej zaujímavé pre verejnosť, resp. lokálne publikum. Nakoľko ich špecifické zamerania nemusia byť z pohľadu návštevníkov natoľko zaujímavé, nemusia sa zhodovať s ich záujmami. Pričom aj špecifické regionálne múzeá majú čo ponúknuť, môžu osloviť svoje publikum a ukázať, čo všetko sa skrýva za danou problematikou.

Ďalším problémom, ktorému musí čeliť nejedno regionálne múzeum, je cestovný ruch. Významným faktorom, ktorý vplýva na regionálne múzeum, je charakter budovy. V prípade zámku či hradu sú tieto budovy verejnosťou vnímané ako zaujímavejšie než štandardné budovy, v ktorých sídli nejedno regionálne múzeum. Je potrebné si uvedomiť, že konkurencia múzeí

⁷ TAJTÁKOVÁ, ref. 4.

⁸ KITA, ref. 2.

nezahrňa len ďalšie kultúrne organizácie, „ale aj všetky ostatné podniky, ktoré súťažia o spotrebiteľov voľný čas“.⁹ Netreba zabúdať ani na celospoločenský problém, ktorým je trend návštevnosti múzeí. Vo všeobecnosti môžeme charakterizovať, že má klesajúcu tendenciu, čo potvrdzujú výsledky návštevnosti. Prípadne u lokálneho publika časom vzniká predstava, že „veď tam sa nič nemení“. Tento jav zapríčiňuje predovšetkým stav stálej expozície, ktorá sa časom stáva menej atraktívnou. Tu sa otvára ďalší priestor, a to vzdelávať verejnosť o fungovaní múzea.

Stále expozície sú orientované koncepcne, to znamená, že stála expozícia sprostredkúva hlavný obsah **múzejného** tezauru a ukazuje zberové, výskumné, dokumentačné a komunikačné ciele múzea. Nie je to len výstava, ale názorné sprostredkovanie aktuálnych poznatkov, bezpečne dokázaných, na základe muzeálií, ktoré boli vybraté zo zbierkového fondu ako exponáty. Prezентuje vybrané fakty tak, aby boli uchopiteľné pre čo najširšie publikum, zohľadňuje vekové, vzdelanostné rozdiely, rozdiely v sociálnej príslušnosti či geografickom a kultúrnom pôvode. Aj keď má prívlastok stála, exponáty v nej sa môžu obmieňať, pretože zbierkový fond, z ktorého sa pri tvorbe stálej expozície vychádza, nie je statický, neustále sa dopĺňa a mení.

Zmyslom stálej expozície je vďaka vystaveným muzeáliám a aktuálnemu stavu poznania problematiky predstaviť tému špecifického zamerania múzea verejnosti. V prípade stálej expozície sa aj vďaka zákonným podmienkam môže rýchlo javiť pre lokálne publikum ako „obkukaná“. Doplnením o programy, ktorými môže flexibilnejšie reagovať na požiadavky návštevníkov, môžeme taktiež vytvoriť zo stálej expozície „živý organizmus“, živý produkt múzea. Okrem doplnenia nového zážitku sa tu vytvára priestor na experimentovanie s tzv. objektmi nemúzejnej hodnoty, ako sú substitúty, didaktické exponáty či zábavné exponáty.

Substitúty sú veci, ktoré v určitom použití nahrádzajú iné veci, ich funkciou je nahradiť, zastúpiť, pripomenúť, doplniť použiť a rozšíriť expozíciu.¹⁰ V súčasnosti sa kladie dôraz na originalitu predmetu, pokiaľ je to možné, a na príbeh konkrétneho predmetu. Pri animačných programoch je však viac než nutné použiť ďalšie didaktické či zábavné exponáty, čo najviac evokujúce príbehy, ktoré chceme návštevníkom poskytnúť.

Uplatnenie nových médií v expozícii má viacero pozitív, ako napríklad odľahčenie a zjednodušenie expozície, využitie doplnkových informácií, nahradenie klasických popisov pútavejšou formou, uplatnenie multimedialného obsahu podporujúceho kontextualitu či zvýšenie atraktivity.¹¹ Pri individuálnej prehliadke expozície sa návštevník stretáva s konkrétnymi predmetmi, avšak tieto vnemy, vizuálneho charakteru, nie je schopný návštevník uchopiť a včleniť ich do sústavy aktuálneho poznania.

Vysvetlenie kľúčových pojmov

Gamifikácia: Jednou z najefektívnejších techník, ktorou je možné kontrolovať konanie návštevníkov zamýšľaným smerom, je forma hry.¹² Pojem gamifikácia podľa G. Zichermana a Ch. Cunninghama spája princípy tvorby hry v nehernom kontexte, ktorého cieľom je vďaka hernému mysleniu a hernej mechanike zvýšiť angažovanosť a záujem hráčov, v našom prípade návštevníkov smerom k výstave. Využitie princípu hernej mechaniky, a teda príslub hry, je vo všeobecnosti dobrým motivačným faktorom, stimulom k aktivite vyvolávajúci pocit potešenia

⁹ TAJTÁKOVÁ, ref. 4, s. 59.

¹⁰ Bližšie napr. BENEŠ, Josef. Originál a substitút z hľadiska muzeologického. In: *Múzeum*, roč. 32, 1987, č. 1, s. 9-15.

¹¹ Bližšie pozri ŠOBÁNOVÁ, Petra. *Múzejní expozície jako edukační médium. 1. díl. Přístupy ke tvorbě expozic a jejich inovace*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2014. Kapitola 8.2. Nová média v expoziciích, s. 270-280.

¹² SHETTEL, ref. 1, s. 41.

z prekvapenia. Zameriava sa na tri základné komponenty: potešenie – odmena – čas.¹³ Pri príprave je podľa C. Murphyho a kol.¹⁴ dôležité z pohľadu angažovanosti, aby boli dodržané určité faktory, ako jednoznačne určené úlohy, spätná väzba, ako hráč postupuje, balansovanie náročnosti so skúsenosťami hráčov a časom určeným ku hre a minimalizovať ruchy. Tieto zásady môžeme nájsť aj medzi hlavnými pedagogickými zásadami, ktoré uvádza aj P. Šobánková. Je to zásada vedeckosti, uvedomenia a aktivity, primeranosti, spätnej väzby, primeranosti veku a schopnostiam, individuálneho prístupu, komplexného rozvoja, spojenia teórie s praxou, postupného podávania témy, emocionálnosti, názornosti, reflexivity a problémového spôsobu podania obsahu.¹⁵ Určenie hráčov, pre ktorých je projekt pripravovaný, nám pomôže pri príprave scenára, ale aj následnej komunikačnej stratégii projektu. Čím presnejšie si určíme hráčov, teda našu cieľovú skupinu, tým budeme efektívnejší pri príprave úloh a ich náročnosti. Budeme lepšie vedieť, ako motivovať návštevníkov a pod.

Vzhľadom na skutočnosť, že projekt má mať podobu experimentu a využíva aktuálne technicko-finančné možnosti NMG, zvolili sme si a redizajnovali sme princípy gamifikácie podľa možností múzea. Nejde teda o čistú gamifikáciu podľa teórií, ale využitie týchto poznatkov v kontexte našich možností. Jedným z problémov je finančná náročnosť projektu v prípade využitia interaktívnych digitálnych technológií. Na druhej strane sme zvažili aj problémy zo strany návštevníka. Síce už viacero ľudí využíva smartphone, pokladáme však za neetické žiadať od návštevníka, aby míňal svoje platené dáta, keď múzeum nedisponuje vlastným verejným wifi pripojením. Ďalej sme zvažili možnosť odbremeniť zážitok z výstavy od digitálnych displejov a pritiahnúť ich pozornosť k artefaktom. Aby sme však začali návštevníkov pripravovať na využívanie nových prvkov v rámci expozície, citlivo sme do nej umiestnili popisy s QR kódom, do ktorého sme ukryli rozširujúce popisy. Výhodou je, že návštevníkovi sa tieto informácie po naskenovaní kódu uložia v mobilnom zariadení. A keďže „posledný level“ hry sa bude odohrávať u návštevníka doma, vypracovať posledné bádateľské zadanie je aj viac než žiaduce.

Zamerali sme sa na využitie princípov gamifikácie v offline prostredí. Tak, aby bolo prostredie motivujúcejšie a naplnil sa cieľ projektu, aktívne trávenie voľného času rodín s deťmi v priestoroch múzea.

Hráč = návštevník: Návštevníci múzea nie sú homogénna a stála skupina, môžeme ich charakterizovať ako dynamické a v zložení premenlivé zoskupenie, preto je potrebné sledovať zmeny, ktorými prechádzajú. Podľa zákona o múzeách a galériách je múzeum charakterizované ako špecializovaná právnická osoba, „ktorá na základe prieskumu a vedeckého výskumu v súlade so svojím zameraním a špecializáciou nadobúda predmety kultúrnej hodnoty, ktoré ako zbierkové predmety odborne spravuje, vedecky skúma a sprístupňuje verejnosti najmä na účely štúdiá, poznávania, vzdelávania a estetického zážitku špecifickými prostriedkami múzejnej komunikácie“.¹⁶ Na základe tohto je možné múzeum prirovnáť a vnímať ako médium, ktoré svoje „publikum“, návštevníkov, formuje a pomáha mu vytvárať názory, postoje, hodnoty.¹⁷

¹³ ZICHERMANN, Gabe – CUNNINGHAM, Christopher. *Gamification by Design: Implementing Game Mechanics in Web and Mobile Apps*. California : O'Reilly Media, 2011, s. 182.

¹⁴ MURPHY, Curtiss. Chapter 5: Design better games! Flow, motivation & fun. In: *Design and Development of Training Games: Practical Guidelines from a Multi-Disciplinary Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. Dostupné online: http://www.goodgamesbydesign.com/Files/Chapter5_Flow_Motivation_Fun_Final_WebVersion.pdf.

¹⁵ ŠOBÁŇOVÁ, Petra. *Expozície jako místo pro vzdělávání. Metodika k tvorbě expozic zohledňujících vzdělávací potřeby návštěvníku*. Brno : Moravské zemské muzeum, 2017, s. 34-35.

¹⁶ Zákon č. 206/2009 Z. z. Zákon o múzeách a o galériách a o ochrane predmetov kultúrnej hodnoty a o zmene zákona Slovenskej národnej rady č. 372/1990 Zb. o priestupkoch v znení neskorších predpisov, čl. 1, § 2, odstavec 5.

¹⁷ HRADISKÁ, Elena a kol. *Psychológia médií*. Bratislava : Eurokódex, s. r. o., 2009, s. 416.

Pri príprave nového projektu je dôležité stanoviť si na začiatku otázku: Čo chceme dosiahnuť a s kým to chceme dosiahnuť – pre koho je program určený? Na frázu „pre všetkých, alebo pre širokú verejnosť“, zabudnime. Je potrebné si vyšpecifikovať, kto bude koncovým prijímateľom. Nakoľko jednotlivé skupiny používateľov majú svoje návyky, motívy, spôsob komunikácie, očakávanie, priestor, v ktorom vyhľadávajú informácie, v ktorom zdieľajú svoje zážitky a skúsenosti. Medzi základné otázky môžeme zaradiť: Aké publikum chceme osloviť? Prečo ich chceme osloviť? Ako s nimi chceme pracovať? Prečo by mali mať záujem? Aké potreby uspokojuje výstava? Čo ich motivuje k návšteve? Návštevníci prichádzajú do múzea s rôznymi záujmami, dosiahnutým vzdelaním, zázemím a to všetko formuje ich správanie v múzeu i ochotu vnímať čo im je ponúkané. Primárnou hodnotou múzejného zážitku na strane návštevníka je podľa Shettela, možnosť zvýšiť svoje vedomosti a, alebo, zmeniť svoj postoj.¹⁸

Cesta návštevníka: V procese príprav projektu sme sa rozhodli využiť aj nástroj využívaný najmä v oblasti service designu, ktorým je mapovanie cesty návštevníka. Na tejto ceste je zhrnutý celý proces, ktorým návštevník prejde od získania povedomia, cez návštevu až k vytvoreniu motívu k opätovnej návšteve. Cesta návštevníka sa skladá z niekoľkých stupňov návštevy: „*povedomie, plánovanie, nájdenie cesty, príchod a návšteva, po návšteve, motivácia k opätovnej návšteve*“.¹⁹ V rámci priestorov expozície ide o definovanie a charakterizovanie začiatku, optimálneho smeru a záveru prehliadky tak, aby bol zážitok zo strany návštevníka čo najsilnejší, relevantný a pod.

Maskot: Postava, zviera alebo vec, ktorá prináša šťastie, alebo reprezentuje organizáciu či, podľa Slovník súčasného slovenského jazyka, „*drobný predmet al. kreslená, príp. trojrozmerná postavica, obyč. zvieratá, používaný ako talizman prinášajúci šťastie al. ako symbol firmy, nejakej akcie*“.²⁰

Maskot predstavuje ilustrovanú persónu alebo personifikované zviera, vec, ktorá reprezentuje hodnoty organizácie. Maskot múzea má svoje opodstatnenie. Predovšetkým ak je vašou cieľovou skupinou rodina s deťmi. Vďaka nemu sa aj deti naučia odlišiť vašu komunikáciu v konkurencii, záplave reklamných správ, ktorým sú vystavené počas dňa. Vytvorí si kladné asociácie, čo môže viesť k vytvoreniu kladného vzťahu k múzeu, múzeu ako takého. Vďaka svojmu vizuálnemu prevedeniu je nositeľom vizuálnej identity značky, a teda napomáha vyniknúť v komunikačnom boji a vytvára akúsi persónu značky. Pomáha cieľovej skupine pri identifikácii, zapamätaní a pochopení značky. Maskot značky je nositeľom imidžu a identity značky. Rovnako tak je nositeľom hodnoty produktu. A nakoľko produkt nie je schopný komunikovať sám za seba, maskot vystupuje ako jeho hovorca, ambasádor.

Interaktívne prvky: Vo všeobecnosti pod interaktívne prvky zahrňuje tie aktivity, v rámci ktorých sa vyžaduje aktívna účasť recipienta. Interaktívne médiá sú tie, v ktorých komunikačnom procese sa vyžaduje okamžité zapojenie prijímateľa formou nejakej akcie. Výhody interaktívnych médií sú: zacielenie, zapojenie užívateľa, silnejší emočný zážitok, cenová efektívnosť a atraktivita pre mladšie generácie.²¹

Medzi interaktívne médiá môžeme zaradiť aj ambientné médium, pre ktoré je charakteristické, že od počiatku idey počíta s umiestnením na netradičnom mieste. Princípy sú: jednoduchosť, originalita, nákladová efektívnosť, flexibilita, nevzbudzuje strach, praktickosť, relevantnosť, interaktívnosť, legálnosť.²²

¹⁸ SHETTEL, ref. 1, s. 33.

¹⁹ SCHAUER, Brandon. *Adaptive path. Exploratorium: Mapping the Experience of Experiments*. April 11, 2013.

²⁰ *Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N*. Ved. red. A. Jarošová, Bratislava : Veda, 2015.

²¹ BARRY, Pete. *The Advertising Concept Book*. London : Thames & Hudson, 2012, s. 190-191.

²² Tamže, s. 179.

O projekte v Novohradskom múzeu a galérii

Novohradské múzeum a galéria sa začalo profilovať ako múzeum príbehov, ktorého cieľom nie je len prerozprávať príbehy, ale aj motivovať a inšpirovať návštevníkov k ich tvorbe. Vytvoriť programy, ktoré budú pre cieľové skupiny atraktívne, ale zároveň sa odkloniť od zaužívaných pravidiel tvorivých dielní. A dôvod? V tesnej blízkosti NMG sídli Novohradské osvetové stredisko, ktoré tieto tvorivé dielne pre nami zvolenú cieľovú skupinu organizuje. Efektívnejšie je nadviazať spoluprácu, ako vytvárať ďalší konkurenčný boj s potenciálnymi partnermi. Zároveň NMG chce prísť s niečím novým pre lokálne publikum.

Novohradské múzeum a galéria v Lučenci je špecializovaná regionálna fondová inštitúcia, ktorá bola založená v roku 1955. Sídлом bol spočiatku zámok v Haliči, neskôr Fiľakovo, od roku 1985 sídli v pamiatkovej budove na Kubínyho námestí č. 3 v Lučenci v historicko-pamiatkovej zóne mesta. V roku 2004 bola k Novohradskému múzeu pričlenená Novohradská galéria.

Novohradské múzeum a galéria, ktorého zriaďovateľom je Banskobystrický samosprávny kraj, spravuje viac ako 30-tisíc kusov zbierkových predmetov. Okrem regionalistiky sa odborné činnosti zameriavajú na charakteristické výrobné odvetvia Novohradu – sklárstvo stredného Slovenska a smaltovnícky priemysel. Pre návštevníkov je každoročne pripravených okolo dvadsať vlastných i prevzatých výstav.

K najpočetnejším zbierkovým súborom Novohradského múzea a galérie patria archeologické zbierky. Nachádzajú sa v nich vzácne kolekcie bronzových ozdôb a šperkov z mladšej a strednej doby bronzovej. Pozoruhodné sú nálezy stredovekých keramických nádob a kachlíc z hradov Fiľakovo, Šomoška a Divín. Zbierky histórie obsahujú predmety súvisiace s cechovou organizáciou, spolkovou činnosťou a priemyselnou výrobou využívajúcou miestne zdroje surovín, ako je sklárstvo, smaltovníctvo a keramická výroba. Etnologické zbierky tvoria mozaiku tradičnej materiálnej kultúry etnicky a konfesijné zmiešaného regiónu na juhu stredného Slovenska. Najbohatšie zastúpené sú ukážky ľudového odevu, textilu a novohradskej hrnčiny. Zaujímavé sú predmety z vybavenia remeselníckych dielní, interiérov dedinských domácností a produkty tradičného domáceho remesla z dreva, kovov a prírodných pletív.

Zbierka výtvarného umenia obsahuje diela autorov, ktorých život a tvorba sú spojené s Lučencom a okolím. Jedinečná je kolekcia akvarelov, ktorá sa systematicky dopĺňa od roku 1983, ako výsledok medzinárodného prezentačného podujatia – Trienále akvarelu. Medzinárodné keramické sympóziu je organizované každoročne od roku 1989. Výsledky tvorivého pobytu umelcov sú prezentované na výstave. Z vybraných diel je postupne budovaná unikátna zbierková kolekcia, obsahujúca takmer dve stovky keramických artefaktov od osemdesiatich umelcov z celého sveta. Ďalším medzinárodným periodickým podujatím je súťažná prehliadka Szabóov grafický Lučenec.

Konkurencia: Je potrebné si uvedomiť, že našu konkurenciu tvorí všetko, čo ponúka rodine možnosť tráviť spolu čas. V najširšom slova zmysle aj televízia a internet. Ale z hľadiska inštitúcií nákupné centrum v centre mesta, knižnica, mestské múzeum, tvorivé dielne organizované NOS, detské herne, hrady a rekreačné strediská v okolí, turistické atrakcie a ďalšie. Čo nerobí konkurencia? Zatiaľ sme nepostrehli pravidelnosť aktivít pre vybranú cieľovú skupinu. V našom okolí sa vyskytujú programy a aktivity nepravidelne, nárazovo. Je potrebné nájsť si vlastný priestor, vlastný deň na opakujúce sa aktivity na jednom mieste, v našom prípade v múzeu.

Medzi hlavné prezentačné prostriedky múzea patrí stála expozícia. Mohli by sme ju poňať ako výkladnú skriňu múzea. Jej tvorba a obsah má svoje princípy a pravidlá. V prípade NMG stála expozícia „Poklady minulosti“ vznikla v roku 2008 a ponúka výber z najvzácnejších

zbierkových súborov. Z archeológie sú vystavené predmety z doby bronzovej nájdené v pravekej osade a pohrebisku v Radzovciach, poklad stredovekých strieborných mincí zo Šuríc, kópie pokladu renesančných šperkov z krypty kalvínskeho kostola v Lučenci a nálezy keramických nádob a kachlíc z novohradských hradov. Druhej časti expozície dominuje historické sklo. Vystavené sú nápojové súpravy, tenkostenné čaše zdobené brúsením, rytím, maľbou emailom, matovaním, leptaním, vrstvené a prebrusované sklo, toaletné súpravy a časti osvetľovacích telies vyrobené sklárňach v Zlatne, Katarínskej Hute, Málinci a Utekáči. K najvzácnejším exponátom patria ručne dekorované smaltované predmety vyrobené v dvoch najstarších smaltovniach v Uhorsku, ktoré pracovali v Lučenci. Vystavené hrnčiarske výrobky z Haliče – datované krčahy a nádoby rôznych tvarov zdobené charakteristickými výzdobnými motívami v teplých zemitých farbách – patria medzi poklady etnografických zbierok. Keramiku dopĺňa zápisnica haličského hrnčiarskeho cechu písaná od roku 1852. Súčasťou stálej expozície sú vzácne historické knižné väzby. Najstarší je latinský traktát z medicíny z roku 1555 v pergamenovej väzbe. Pokladom NMG je aj vystavená Korabinského učebnica prírodopisu z roku 1795, s vlastnoručným podpisom a venovaním lučenskej knižnici od Jána Šalamúna Petiana, Novohradčana, prírodovedca európskeho formátu. Samostatná miestnosť je venovaná ukázkam nábytku a interiérových doplnkov pochádzajúcich z Haličského zámku. Expozíciu uzatvárajú výtvarné diela umelcov, ktorých životná púť a tvorba sú zviazané s novohradským regiónom. Dielo týchto umelcov možno právom zaradiť medzi poklady európskeho výtvarného umenia (Ladislav Mednyánszky, Teodor Kosztka-Csontváry, Július Szabó, Béla Bacskai, Eduard Putra).

Nie je jedno, aké typy doplnkových, substitučných materiálov v expozícii využijeme. Tieto prvky by mali návštevníka viesť k relevantným aktivitám, ktoré sú vybrané a dizajnované s ohľadom na tému a cieľ stálej expozície, v našom prípade k aktívnej kreatívnej účasti. Zároveň je ich úlohou vrátiť pozornosť návštevníka späť k muzeáliám. V rámci projektu „Vitajte: Family friendly“ sme využili ako doplnkové materiály papierové polepy škriatka ako sprievodcu v hre, dopĺňajúce popisy a kvízové otázky, QR kódy a predmety z doplnkového fondu.

Produkcia programu „Vitajte: Family friendly“

Program sme pracovne nazvali „*Vitajte: Family friendly*“ s cieľom využiť princípy gamifikácie, resp. s úpravou princípov teórie pre podmienky NMG a tým zatriktívniť stálu expozíciu pre rodiny s deťmi. Víziou NMG je vytvoriť prostredie zaujímavé pre rodičov i deti, ktoré podnecuje prežitie zážitku a z múzea vytvorí akúsi platformu pre vzdelávanie, rozvoj kreatívneho a kritického myslenia a zároveň bude inšpirovať k ďalšej tvorbe obe vekové kategórie. Čo je možné spraviť preto, aby sme u detí podnietili záujem o kultúru? Naučiť ich, že umenie, kultúra, história prezentovaná v múzeu je previazaná s ich každodenným životom. V NMG sme sa rozhodli stanoviť si nasledujúci cieľ projektu: Z pohľadu múzea zatriktívniť ponuku pre rodiny s deťmi a ponúknuť im priestor na spoločné a aktívne trávenie času. Odprezentovať múzeum ako živú inštitúciu a využiť členitosť a potenciál priestorových možností. V rámci ponuky voľnočasových aktivít v meste sme našli akúsi diery na trhu. Chýba v meste pravidelne sa opakujúci program, v ktorom majú rodičia s deťmi možnosť aktívne spolu tráviť čas. Z toho cieľu je jasná aj cieľová skupina, budúci hráči: rodiny v meste a okolí. V prvej fáze projektu sa chceme zamerať na rodiny s deťmi do desať rokov priamo z mesta Lučenec.

Rozhodli sme sa ju širšie popísať a vytvoriť reprezentatívnu persónu: *Rodina objavovateľa*. K návšteve múzea ju motivuje zvedavosť, hľadanie odpovedí. Od návštevy očakáva získanie

nových vedomostí a inšpirácie. Demograficky spadá do regiónu Novohrad. Pri tejto skupine je možné očakávať, že aktívne vyhľadáva informácie o ponuke. Je ochotná a schopná aktívnej účasti. Je prirodzene zvedavá a vedie svoje deti k aktívnemu tráveniu voľného času. Uvedomuje si dôležitosť technológií a je schopná s nimi pracovať.

Pri spustení projektu sme chceli zaujať najmä rodiny s deťmi, ktoré už v NMG boli a absolvovali „Kurz mladého keramika“. Teda publikum, ktoré chceme osloviť pri spustení programu, už pozná NMG. Preto sme sa pri mapovaní cesty návštevníka zamerali na nasledovné stupne: príchod – návšteva – po návšteve – motivácia k opakovanej návšteve. Prešli sme si budovu ako návštevník, ktorý vie, kde sa NMG nachádza, a aké je dispozičné riešenie výstavných priestorov. Ale otázkou ostáva, ako pochopí, že ho tu čaká niečo nové? Ako sa tu cíti? Čo hľadá? Prečo sem prišiel? Tieto otázky nám pomohli pri príprave prostredia. Okrem značenia sme sa zamerali aj na prezentačno-komunikačnú úlohu vstupu do NMG. Pri produkcii na jednotlivých stupňoch sme sa zamerali na nasledovné prvky:

Príchod do múzea: Ako zistia a zoriantujú sa, že ich čaká niečo nové? Uvítací plagát so škriatkom na bráne. Následne v podbráaní ich škriatok smeruje k výstave, odhaľuje tajomstvá a podáva informácie, čo môžu očakávať vo výstavných priestoroch.

Na výstave: Ako sa zoriantujú v priestore, ako postupovať? Aký je smer programu? Smerovacie značenie je doplnené o ilustráciu škriatka, ktorý ich bude viesť.

Po výstave: Môžeme niekde vstrebať zážitok z výstavy? Smerovacie značenie je doplnené o ilustráciu škriatka, ktorý ich bude navigovať do oddychovej zóny.

Motivovanie k opakovanej návšteve: Čo so získanými skúsenosťami a vedomosťami? Na získaných odmenách, vo forme „Zberateľskej kartičky z NMG“ a „Manuáli pre rodiča“ sú uvedené doplňujúce a motivujúce informácie k opätovnej návšteve, ak by zážitok nebol dostatočne motivujúci faktor. Jednou z nich je možnosť získať ďalšie zberateľské kartičky, alebo získať hračku škriatka.

Tematické otázky z príprav projektu, ktoré vám odporúčame prediskutovať a jasne stanoviť odpovede:

Aké publikum chceme osloviť?

Čo motivuje naše publikum?

Prečo ich chceme osloviť?

Ako chceme s nimi pracovať?

Existujú nejaké bariéry medzi nami a naším návštevníkom?

Kde komunikujú a hľadajú informácie?

Ako nás objavia?

Ako sa u nás zoriantujú?

Aké majú alternatívy trávenia voľného času?

Čo robí konkurencia?

Má výstava slabé stránky, ktoré by mohli byť jednoducho pozmenené tak, aby boli efektívnejšie na dosiahnutie cieľa?

Akú zmenu správania chceme u návštevníka vyvolať po návšteve?

Prvá etapa: V prvej etape sme vytvorili maskota a jeho príbeh. Maskot by mal byť vizuálne atraktívny a zároveň variabilný, aby sa mohol v priebehu času modifikovať. Je potrebné počítať s možnosťou, že maskot bude komunikovať aj s inou cieľovou skupinou návštevníkov, a teda ako sa vyvíja a dospieva návštevník, môže „dospievať“ aj maskot. V našom prípade sme sa

rozhodli pre škriatka. Vizuálne je vyskladaný z detailov muzeálií v našom zbierkovom fonde – výbrusy na skle, ornamenty na hrncine a pod. Následne sme napísali scenár jeho príbehu, ktorý odpovedal na otázku: Kde sa tu vzal škriatok? Podstatu jeho príbehu tvorí vytvorenie predstavy, že škriatok sa doteraz ukrýval v NMG, spoznal všetky zbierkové predmety, zákutia múzea, pozná príbehy minulosti. Chce sa o ne teraz podeliť s deťmi. Je detsky zvedavý, hravý. Vyzýva deti, aby sa s ním vydali odhaliť tajomstvá a príbehy Novohradu a múzea.

Počas Nocí múzeí a galérií 2017 bol predstavený deťom formou omaľovánky. Chceli sme, aby deti samé vybrali farebnú škálu škriatka. Na základe výsledkov z prvej etapy sme sa rozhodli škriatka ponechať čiernobieleho. Okrem neho bol pripravený aj program: *NMG; HROU*



Obr. 1: Škriatok sprievodca

„Prvá kapitola príbehu – Ako sa z obyčajného predmetu stane múzejný“. Formou mapy, putovania predmetu sme deťom predstavili akvizičný proces.

Cieľom bolo zistiť, či sa deti nebudú škriatka báť, ako na neho budú reagovať. Cieľom mapky bolo predstaviť fázy akvizičného procesu v múzeu s využitím objektového učenia. A zistiť, či je koncept mapky pre deti zrozumiteľný a zaujímavý.

Druhá etapa: V druhej etape sme sa rozhodli prineŕ škriatka do výstavných priestorov ako sprievodcu. Pomocou jednoduchých viet predstavil najzaujímavejší fakt z výstavy, poukázal na zaujímavý objekt. Priviedol návštevníkov do výstavných priestorov (Obr. č. 1). Bol využitý aj na sprievodných materiáloch.

Cieľom tejto etapy bolo zistiť, či ho deti budú akceptovať ako médium prenášajúce informácie a zároveň, či bude v čiernobielom prevedení v rámci interiéru dostatočne efektívny a čitateľný.

Tretia etapa: Škriatka sme využili v on-line aj offline komunikácii. Označoval programy venované deťom, ale zároveň vytváral atraktívny obsah na sociálnych sieťach ako doplnková komunikácia, konkrétne na kanáloch Facebook stránky NMG a instagramovom účte múzea. Cieľom bolo zistiť, ako na škriatka reaguje širšia verejnosť. V rámci týchto komunikačných aktivít vystupoval škriatok ako hovorca múzea.

Štvrtá etapa: Finalizácia tejto etapy prebiehala spolu s prípravou príspevku. Jej aplikácia do praxe v čase uverejnenia príspevku ešte neprebehla. V tejto etape sa už prenáša cieľ do reálnej podoby – vytvorenia cyklicky sa opakujúceho programu pre rodiny s deťmi v priestoroch NMG. Okrem využitia prvkov gamifikácie je zapojené do projektu aj objektové učenie.

Cieľom hry je na základe vyriešených „bádateľských úloh“ vďaka spolupráci rodiča a dieťaťa získať odmenu. Séria úloh má podobu kvízových otázok, pýtanie sa otázok sa javí ako veľmi efektívny spôsob zapojenia publika do témy výstavy a deja hry.²³ V priebehu hry sa počíta s aktívnou účasťou oboch hráčov. Škriatok ako rozprávač ich prevedie celou hrou. Lektor vstupuje len minimálne, jeho rolu vysvetlíme v scenári hry. Rovnako ako napríklad v počítačových hrách, aj naša hra má rôzne úrovne. Na konci čaká malého bádateľa odmena v múzeu. So spustením programu sa počíta v letnom období, kedy priestor na vstrebanie zážitku

²³ SHETTEL, ref. 1, s. 40.

poskytnú záhrada, kam ich bude navigovať opäť škriatok. Záverečný level je presmerovaný do domáceho prostredia a počíta s tým, že deti budú motivované k tvorbe a zbieraniu tzv. digitálnych odznakov s možnosťou získať hračku – škriatka.

Scenár: V scenári sme zohľadnili receptívnu a mentálnu kapacitu vybranej cieľovej skupiny so zameraním na detského účastníka. To ovplyvnilo aj rozsah sprostredkovaných informácií, ich náročnosť a veľkosť textu. Scenár nadväzuje na mapu cesty návštevníka, teda návštevníka, ktorý už pozná NMG. Vo fáze *Príchod do múzea* v deň, kedy je múzeum určené pre rodiny s deťmi, im bude prispôsobený aj vstup a podbránie. Škriatok ich prevedie od hlavnej brány až na poschodie do výstavných priestorov.

Opäť sa vraciame k tzv. ceste návštevníka, tentoraz so zameraním na dispozičné riešenie budovy múzea a samotnej expozície – začiatok – optimálny smer – vytýčenie konca zážitku. V tejto časti škriatok funguje ako *teas*, predprípravuje návštevníka na to, čo sa bude diať hore, aby bol jeho zážitok komplexný.

Na hlavnej bráne ich víta škriatok: „Vitajte v múzeu, v dome múz, nasleduj ma!“

Podbránie: „Tu sa odohrávajú kúzla našich konzervátorov, ale dnes k nim nepôjdeme. Dnes ti chcem ukázať, ako sa z obyčajného predmetu stane múzejný artefakt. Pod' za mnou, ak chceš zistiť viac!“

Sklenené dvere: „Si pripravený odhaliť tajomstvá NMG?“

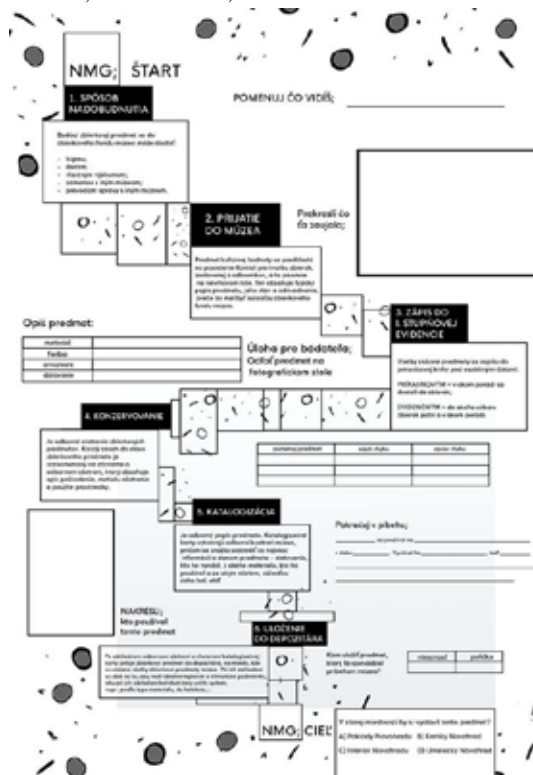
Medzypošchodie: Bude pripravená inštruktáž formou plagátu: ako postupovať, čo je ich úlohou a že na konci ich čaká odmena. Tieto informácie sú relevantné hlavne pre rodiča a je na ňom, ako ich dieťaťu prerozpráva.

V zjednodušenej forme škriatok komunikuje s dieťaťom: „Tvojou úlohou je vyriešiť sériu úloh.

Získať odmenu. Čaká ťa niekoľko prekvapení, tajomstvo a príbeh. Ale spolu ich určite vyriešime. Hore už na teba čaká lektorka. Má pre teba pripravené prvé prekvapenie.“

Prvýkrát vstupuje do programu lektorka. Jej úlohou je predaj lístka a odovzdanie „Manuálu pre rodičov“. Okrem toho bude mať pripravený miešok, v ktorom budú kartičky s vybranými objektmi, resp. s materiálmi, z ktorých sú vybrané predmety z doplnkového fondu vyrobené. Dieťa si vyžrebuje kartičku s materiálom reprezentujúcim predmet a následne môže pokračovať. Lektorka im ukáže cestu. V našom prípade ich zavedie k skleneným dverám, ktoré vedú do výstavných priestorov určených na výstavu.

Nasleduje etapa v mape návštevníka „*Počas výstavy*“, ktorá má poskytnúť zážitok, inšpiráciu a ponaučenie. Hlavným zmyslom je pripraviť prostredie, v ktorom bude expozícia cieľovú skupinu prevádzať novými zážitkami, uspokojí ich potreby učiť sa, objavovať, pochopiť súvislosti, inšpirovať sa.



Obr. 2: Mapa predmetu

Prvá úroveň predpokladá náročnosť na cca 20 minút, je v nej zahrnuté objektové učenie. Na základe náhodného výberu materiálovej karty si hráči zvolia reprezentujúci predmet. Opäť sa začína úvodným slovom škriatka na sklenených dverách: *Sklenené dvere, vstup do výstavných priestorov = vstup do prvého levelu. „Ak už máš vyžrebovanú materiálúv kartičku, nájdi predmet, ktorý je z neho vyrobený, na stole. Pri ňom ťa čaká mapka, pomocou ktorej odhalíš, ako sa z obyčajného predmetu stane múzejný artefakt. Predmetov sa môžeš aj chytiť, ale buď opatrný, tieto sú z mojej zbierky a mám ich rád. Keď s predmetom prejdeš celú mapku, vylúštením poslednej úlohy na mape si otvoríš dvere do ďalšieho levelu.“*

Vo výstavných priestoroch si rodič spolu s dieťaťom prejdú mapku predmetu. Je koncipovaná tak, aby si spolu a intuitívne prešli objektovým učením a zároveň získali predstavu, ako vyzerá akvizíčný proces (Obr. č. 2). Mapa je doplnená o jednu otázku s možnosťou výberu: „V ktorej miestnosti by si vystavil tento predmet: Poklady Novohradu, Krebký Novohrad, Interiéry Novohradu, Umelecký Novohrad?“ s inštrukciou, aby svoju odpoveď prezradili lektorke, ktorá má kľúč od ďalšieho levelu.

Druhýkrát vstupuje lektorka, požiada ich, aby charakterizovali predmet, s ktorým sa zoznámili, a v akej miestnosti by ho vystavili. Ak je odpoveď správna, zavedie ich do ich miestnosti. Ak nie, poprosí ich, aby to skúsili znova a následne ich zavedie do miestnosti, inštruuje, akým

smerom v nej postupovať a odovzdá im Bádateľský zápisník (Obr. č. 3).

Sklenené dvere, vstup do priestorov stálej expozície – vstup do druhého levelu.

Druhý level hry predpokladá cca 30-minútové trvanie a jeho hlavnou zložkou je pozorovanie predmetov, čítanie s porozumením a následné riešenie bádateľských úloh. Škriatok opäť na seba preberá niekoľko úloh, ako sprievodca a rozprávač hry či kvízmaister: „Gratulujem, odomkol si miestnosť – Krebký Novohrad. V tejto miestnosti budeš riešiť bádateľské úlohy. Tvojím cieľom je poskladať kľúčové slovo miestnosti. Keď ho budeš mať, prezradí ho lektorke.“

Škriatok ich prevedie svojim lektorským výkladom, prispôbenými popismi toho najzaujímavejšieho a najrelevantnejšieho z miestnosti, aby si to deti zapamätali. Súčasťou niektorých popisov budú aj bádateľské úlohy formou otázok, ktorých správna odpoveď sa vyberá z možností, pričom miesto písmen sú použité symboly škriatkovej abecedy (Obr. č. 4). Cieľom je, aby deti prekreslili symbol správnej odpovede do pripraveného pracovného listu a na základe

NMG; HROU

BÁDATEĽSKÝ ZURNÁL

SYMBOL	DATOVANIE	VÝZNAM SYMBÓLU
<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>

TVOJOU ÚLOHOU JE VYBRAŤ SPRÁVNÚ ODPOVEĎ A PREKRESLIŤ JEJ SYMBOL DO RÁMČEKA. NEZABUĎ SI ZAPISAŤ DATOVANIE. NA ZÁVER POMOCOU ŠKRIATKOVEJ ABECEDY VYLÚŠTI SVOJE KĽÚČOVÉ SLOVO.

MOJE KĽÚČOVÉ SLOVO

.....



Obr. 3: Bádateľský zápisník

tabuľky, ktorá je súčasťou „Manuálu pre rodičov“ a preložili tento symbol do našej abecedy. Nakoľko tieto odpovede bude na konci potrebné chronologicky zoradiť tak, aby im vyšlo kľúčové slovo miestnosti, bude potrebné zapísať si aj rok. Hlavný popis bude doplnený o ukryté detaily, doplnujúce informácie v QR kódach.

KTO SI NECHAL V ROKU
1898 PATENTOVAT
SMALTOVÚ KRYTINU?



Obr. č. 4: Ukážka otázky

Lektorka tretíkrát vstupuje do hry, kedy jej detskí návštevníci prezradia svoje riešenie, kľúčové slovo miestnosti. Ak je kľúč správny, odovzdá im odmenu: Zberateľskú kartičku z danej miestnosti. Súčasťou odmeny bude aj odkaz na ďalšiu misiu: „*Gratulujem k úspešnému vyriešeniu bádateľských úloh v múzeu. Doma môžete využiť nové poznatky a pokračovať v príbehu o Novohrade. Nápomocná ti bude aj myšlienková mapa, ktorú nájdeš na stránke www.nmgrou.tumblr.com. Tvojím východiskovým bodom bude kľúčové slovo z miestnosti. Ak sa prihlásiš na našej stránke na edmodo.com do skupiny s kódom tuk6ie, budeme*

ŕa vedieť obhodnotiť digitálnym odznakom, keď nazbieraš 3x expert bádateľ získas 3D papierovú škriatka.”

Tretí level: Posledný level hry sa presúva z prostredia múzea do domáceho prostredia hráčov. Vzhľadom na princípy gamifikácie a zapojenie technológií do tohto procesu sme sa rozhodli využiť v poslednej fáze stránku edmodo.com. Edmodo je stránka, ktorá poskytuje nástroje a priestor pre vytvorenie online učebne. Ponúka možnosti vytvorenia skupín, sledovania napredovania študentov, hodnotenie domácich úloh, vytváranie kvízov a pod.

Na tomto mieste je našim cieľom, aby rodičia s deťmi využili získané informácie pri vytvorení a spracovaní vlastného príbehu na základe získaných informácií. Motivovať ich chceme vďaka získavaniu tzv. badgedov, teda digitálnych odznakov, ktoré poukazujú na úspešné dokončenie misie bádateľa na rôznych úrovniach. Nimi vytvorené príbehy zaslané na stránku skupiny si prečíta zamestnanec, do ktorého špecializácie zapadá daná miestnosť. Na základe využitého kľúčového slova miestnosti je možné identifikovať, ktorú miestnosť bádateľ navštívil a teda, aké poznatky a inšpirácia mu bola poskytnutá. V Manuáli pre rodiča bude táto informácia zdôraznená. Rovnako aj spôsob prihlásenia a spôsob hodnotenia a zbierania digitálnych odznakov:

Bádateľ junior: Získajú, keď napíšu príbeh a využijú v ňom kľúčové slovo + názov miestnosti + predmet s ktorým pracovali.

Bádateľ expert: Ak k tomu pridajú fakty, ktoré si zapamätali z návštevy, získajú odznak bádateľa experta. Potrebné informácie budú mať so sebou vďaka Zberateľskej kartičke, Manuálu pre rodiča, Mapy predmetu, Bádateľskému zápisníku a doplnujúce informácie vďaka QR kódom.

Motivovať hráčov na tvorbu príbehov a zbieranie odznakov budú dve zložky: papierová hračka škriatka a voľný vstup na ďalšie podujatie „Vítajte; Family friendly“. Odmenu získajú po nazbieraní troch Bádateľov expertov.

Pozadie projektu

A čo cena? V NMG je cena vstupného stanovená na 1,- € dospelí a dieťa 0,50,- €, ak má viac ako sedem rokov. Ale treba si uvedomiť, že ideme ponúknuť službu navyše, akýsi balíček a zážitok. Vzhľadom na rozpočet materiálnych nákladov sme sa rozhodli stanoviť cenu nasledovne: Vstupné + 2 eurá za pomocný materiál, ktorý návštevníkom ostane:

Mapa predmetu (formát A3, čiernobiela tlač)

Manuál pre rodiča (formát A4, čiernobiela tlač, brožúra)

Zberateľská kartička (formát A6, plnofarebná tlač)

Bádateľský zápasník (formát A4, čiernobiela tlač)

A čo načasovanie? Ideálne je pre program stanoviť deň v mesiaci, kedy patrí múzeu vybranej cieľovej skupine. V našom prípade sa javí ako najvhodnejšia nedeľa. Navrhovaným dňom je druhá nedeľa v mesiaci, vzhľadom na ďalšie programy, na ktorých prípravách sa pracuje a skladbu programov v meste Lučenec. Cieľom je vytvoriť akýsi zvyk u cieľovej skupiny, že tento deň je múzeom ich, v tento deň sa môžu ich ratolesti hrať v múzeu a nebudú nikoho vyrušovať. Okrem toho je vhodné upozorniť na určité obmedzenia, najmä kapacitné. Tento problém môže elegantne vyriešiť vstup v časových intervaloch, a to každú hodinu a pol pre ďalšie rodiny. Na jednotlivé vstupy budú púšťané štyri rodiny, keďže v rámci stálej expozície disponujeme štyrmi miestnosťami.

Môže sa to javiť ako veľa práce, veľa energie vynaloženej na jeden deň a pár návštevníkov, ale je potrebné si uvedomiť, že si budujeme publikum a vzťah s publikom. Rodičom môžeme ponúknuť ďalšie produkty z produktového portfólia určených pre nich. A z detí vychovať generáciu, ktorá bude mať rada múzeá.

A čo s rodinami, ktoré chcú navštevovať program pravidelne? Gratulujeme! Vytvorte určité varianty, modifikujte úlohy podľa aktuálnych výstav. Nemiňte si všetky tromfy na začiatku. Rovnako variujte s odmenami, vytvorte nadväzujúce, očíslované, zberateľské kartičky. Väčšinu práce už máte za sebou: spracované texty po odbornej stránke, fotografie, teraz už stačí „len“ preniesť informácie do hry s prihliadnutím na správanie vašej cieľovej skupiny.

Prezentovanie projektu

Stratégia komunikácie vychádza z benefitu produktu a výberu cieľovej skupiny.²⁴ Opäť sa vraciame k otázkam:

1. Ako sa rodiny rozhodujú o trávení svojho voľného času? Sú to finančné motívy, vzdialenosť, forma zážitku?

2. Kde hľadajú informácie o ponuke? Využívajú sociálne siete? Môžeme využiť netradičnú formu offline komunikácie?

Existujú rôzne nástroje na meranie efektívnosti a návratnosti využitia jednotlivých komunikačných nástrojov a médií. Tomuto sa v tomto príspevku nevenujeme. Zameriavame sa na nástroje, ktoré sú finančne nenáročné. Pre ich správne využitie je dôležitá najmä kreativita a efektívne využitie energie a času. Samozrejmosťou je online komunikácia so zameraním na sociálne médiá. V dnešnej dobe a pre slovenský trh sú najvhodnejšou voľbou Facebook a Instagram, sú najvyužívanejšie na našom trhu. Pre efektívne využitie sociálnych sietí je dôležitý najmä obsah. Úprimne, aký typ príspevku okrem pozvánky na vernisáž alebo podujatie vaše múzeum publikovalo? V prípade projektu „Vitajte: Family friendly“ sme využili škriatka, ktorý prezentoval rôzne fotografie muzeálie z zbierkového fondu, kladol otázky, ankety, citoval zo štúdií a správ, upozorňoval na nové akvizičné dianie a pod. Ďalším prvkom vytvoreným na podporu projektu bola podstránka cez portál tumblr.com, kde sa sústredil obsah. V ďalšej etape sa vytvorí na podstránke priestor, kde by si rodičia vedeli dohľadať ďalšie informácie, prípadne ďalšie úlohy, omaľovánky na stiahnutie, pracovné listy pre deti k ďalšej návšteve a pod. Ako sme spomenuli na začiatku projektu, bude prvýkrát spustený ako VIP event pre rodiny, ktoré NMG poznajú. Budeme ich kontaktovať priamo prostredníctvom mailu, telefonátu s ponukou zúčastniť sa. Cieľom tohto kroku je otestovať projekt. Následne sa projekt bude prezentovať

²⁴ BARRY, ref. 16, s. 43.

na kanáloch sociálnych sietí NMG – Facebook a Instagram. Počas príprav projektu je vhodné vypúšťať tzv. teasrové príspevky, ktoré poukazujú na to, že sa niečo nové koná. Komunikačné kanály v tomto projekte boli hlavne sociálne médiá, na ktorých už škriatok svoj príbeh žije. Pre ďalšiu etapu by bolo vhodné vytvoriť ďalšie kanály, ako vlastný komunikačný kanál na sociálnych sieťach inšpirovaný stránkou Myš v múzeu, kde by mal škriatok väčšiu slobodou prejavu. Z pohľadu marketingovej komunikácie sa vytvára ďalší priestor pre budovanie značky múzea ako „Family Friendly“.

Neuchováваме pamiatky minulých generácií len pre tie budúce generácie, sme tu aj pre súčasné. Samozrejme, vytváranie zbierkového fondu a uchovávanie histórie je základom práce, ale aj prezentácia týchto pokladov pre verejnosť. V prípade ďalšej prezentácie projektu sa počíta s využitím ambientnej formy komunikácie v offline prostredí. Preniesť škriatka do ulíc Lučenca. Plagáty so škriatkom a QR kódmi, ktoré by vytvorili cestu do múzea. V QR kóde by bol tentoraz nahraný zvuk, resp. škriatok by pozýval deti do múzea.

Záver

Zmeny v správaní návštevníkov, potenciálnych alebo existujúcich, dávajú impulz pre zmeny v komerčnej stratégii múzea. Pre správne určenie trendov, ktoré majú potenciál oslovit' a vyvolať kladné reakcie smerom k múzeu a jeho ponuke, je dôležitá segmentácia trhu. Teda rozčlenenie trhu na segmenty, ktoré majú spoločné rysy.

Trh kultúry, do ktorého spadajú aj múzeá, je netypickým trhom. Síce aj tu vstupujú subjekty do vzájomných výmenných vzťahov, zákonitosti fungovania ponuky a dopytu majú svoje špecifiká. Ponuka má prevahu nad dopytom a väčšina spotrebiteľov, návštevníkov uvažuje o návšteve múzea až vtedy, keď ich osloví konkrétna ponuka.²⁵ Síce existuje skupinka aktívnych návštevníkov, ktorí navštevujú múzeá na pravidelnej báze, ale táto skupinka tvorí čoraz menšie zastúpenie z celkovej populácie. Preto je dôležité vytvoriť atraktívne programy pre vybranú cieľovú skupinu a zamerať sa na efektívnu komunikáciu medzi múzeom a vybraným segmentom. Pochopením svojho publika, jeho správania, motivácií alebo bariér môže múzeum vybudovať úspešnú marketingovú stratégiu. Jej výsledkom bude oslovenie relevantného segmentu, prilákanie a udržanie jeho záujmu vďaka atraktívnej ponuke na mieru a efektívnej komunikácii. Keď viete, čo chcete dosiahnuť, a s kým, ste pripravený vytvoriť adekvátny obsah k naplneniu stanovených cieľov.

Novohradské múzeum a galéria sa rozhodla budovať si vzťah s publikom od detstva. Vytvoriť u detí kladné asociácie s múzeom a zážitkom, ktorý si budú s ním spájať. Pre komunikáciu s detským návštevníkom je dôležitá hravá forma. V tomto prípade sme to zobrali doslova a premenili sme múzeum na hrací priestor. Avšak s cieľom pritiahnúť pozornosť späť k muzeáliám, nie k displejom s pohyblivými obrázkami a pod.

Z pozorovania návštevníkov v našom múzeu sme si všimli, že mnohí rodičia neustále upozorňujú, čo všetko v múzeu nesmú robiť, v najhorších scenároch profilujú lektorku do pozície policajta. Aj preto sme sa rozhodli zacieliť tento program na rodiny s deťmi. Narušujeme konvenciu: múzeum = prosím nedotýkať sa, prosím ticho.

V konečnom dôsledku nie je cieľom projektu využiť vzdelávací potenciál múzea a odprezentovať tieto možnosti vybranej skupine, ale vzdelávať spoločnosť o potenciáli múzea ako takom, ako o platforme k inšpirácii a vytváranie pozitívnych asociácií s múzeom u rodičov, ale predovšetkým u budúcich návštevníkov, u detí. Stimulovať kolektívnu tvorivosť lokálneho

²⁵ TAJTÁKOVÁ, ref. 4, s. 27.

publika. Motivovať k aktívnej účasti na prehliadke výstavy. Vtiahnuť návštevníka do expozície a jej príbehov. A ako spomenul už Shettel v roku 1973, hra je jednou z najefektívnejších techník, ktorou je možné kontrolovať konanie návštevníkov zamýšľaným smerom.

Zoznam prameňov a literatúry (References)

Literatúra (Bibliography)

- BARRY, Pete (2012). *The Advertising Concept Book*. London : Thames & Hudson., ISBN 978-0-500-51623-2.
- BENEŠ, Josef (1987). Originál a substitút z hľadiska muzeologického. In: *Múzeum*, roč. 32, č. 1, s. 9 – 15.
- Cambridge slovník*. Dostupné online: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mascot>
- HRADISKÁ, Elena a kol. (2009). *Psychológia médií*. Bratislava : Eurokódex, s. r. o. ISBN 978-80-89447-12-1.
- KITA, Jaroslav a kol. (2010). *Marketing*. Bratislava : Iura Edition, spol. s r. o. ISBN 978-80-80-8078-327-3.
- MURPHY, Curtiss (2013). Chapter 5: Design better games! Flow, motivation & fun. In: *Design and Development of Training Games: Practical Guidelines from a Multi-Disciplinary Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press. Dostupné online: http://www.goodgamesbydesign.com/Files/Chapter5_Flow_Motivation_Fun_Final_WebVersion.pdf
- Mys v múzeu*. Dostupné online: <https://www.facebook.com/mysvmuzeu/>
- SCHAUER, Brandon (2013). *Adaptive path. Exploratorium: Mapping the Experience of Experiments*. April 11. <http://adaptivepath.org/ideas/exploratorium-mapping-the-experience-of-experiments/>
- SHETTEL, Harris H. (1973). Exhibits Arts Form or Educational Medium? In: *Museum News*, 32, s 32 – 41. Dostupné na: http://www.randikorn.com/library/Shettel_Exhibits_Art_Form_or_Educational_Medium.pdf
- Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N* (2015). Ved. red. A. Jarošová. Bratislava : Veda. ISBN 978-80-224-1485-2.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra (2014). *Muzejní expozice jako edukační médium. 1. díl. Přístupy ke tvorbě expozic a jejich inovace*. Olomouc : Univerzita Palackého. ISBN 978-80-244-4302-7.
- ŠOBÁŇOVÁ, Petra (2017). *Expozice jako místo pro vzdělávání. Metodika ke tvorbě expozic zohledňujících vzdělávací potřeby návštěvníku*. Brno: Moravské zemské muzeum. ISBN 978-80-7028-494-0.
- TAJTÁKOVÁ, Mária a kol. (2010). *Marketing kultúry. Ako osloviť a udržať si publikum*. Bratislava : Eurokódex, s. r. o. ISBN 978-80-89447-29-9.
- WAIDACHER, Friedrich (1997). *Príručka všeobecnej muzeológie*. Bratislava : Slovenské národné múzeum-Národné múzejné centrum. ISBN 80-8060-015-5.
- ZICHERMANN, Gabe – CUNNINGHAM, Christopher (2011). *Gamification by Design: Implementing Game Mechanics in Web and Mobile Apps*. California : O'Reilly Media. ISBN 978-1449397678.
- Zákon č. 206/2009 Z. z. Zákon o múzeách a o galériách a o ochrane predmetov kultúrnej hodnoty a o zmene zákona Slovenskej národnej rady č. 372/1990 Zb. o priestupkoch v znení neskorších predpisov*.

Dokumentace současnosti v oblasti technického dědictví – vlivu spolupráce muzejní instituce se současným výrobním sektorem na strategii její odborné činnosti

Petr Nekuža – Pavla Stöhrová

Mgr. Petr Nekuža
Technical Museum in Brno
Purkyňova 105
612 00 Brno
Czech Republic
e-mail: nekuza@tmbrno.cz

Mgr. Pavla Stöhrová
Technical Museum in Brno
Purkyňova 105
612 00 Brno
Czech Republic
e-mail: stohrova@tmbrno.cz

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:225-233

Contemporary documentation in the field of technical heritage - the impact of the cooperation between a museum and the contemporary sector of production on the strategy of the museum's professional activities

Museums in general, and technical museums in particular, concentrate not only on the historical phenomena but also on the so-called contemporary documentation. In the case of technical museums, the focus is mainly on recording the production and transformation of the so-called manufacturing sector, i.e. industrial companies and firms, in the broad context of socio-economic and cultural phenomena. The research activities of curators of museum collections and researchers are also among the discussed topics in connection with the latest technologies, applied research, etc., including their influence on the company's transformations. The institutions offer their knowledge to the wider public through specific museum work. The paper summarizes and evaluates examples of relevant activities of the Technical Museum in Brno in recent years and explains the impact of these activities on the conceptual basis of the institution for the near future.

Key words: museum documentation, contemporary documentation, technology, production, industrial companies, research activities of curators, conceptual basis

Muzejní dokumentace techniky, výroby a průmyslu v Technickém muzeu v Brně, její koncepce a cíle se zřetelem k dokumentaci současnosti

Muzejní dokumentace a výzkum vývoje techniky, řemeslné výroby a průmyslové produkce v geografickém, socioekonomickém či obdobně standardně definovaném kontextu se liší od zkoumání ostatních složek kulturního a civilizačního vývoje. Prvky kulturního vývoje, jako jsou literatura, hudba, výtvarné umění, folklór, jsou do jisté míry specifikovány svým původcem jako příslušníkem určitého národa či etnika. Technika a výroba je v tomto smyslu specifikovatelná z hlediska národního mnohem méně, lze ji pokládat za produkt mezinárodní či lépe řečeno nadnárodní charakteru, ač i historický vývoj tohoto segmentu kultury je ovlivněn přírodními

podmínkami konkrétního prostředí¹. Muzejní dokumentace je v následujícím textu i v diskurzu našeho pracoviště pojímána jako vědeckým způsobem prováděné zajišťování, ukládání a publikování důležitých dokumentů a předmětů, lze ji charakterizovat jako soubor technických, ekonomických či historických pomůcek, které obvykle tvoří podklad pro další muzejní činnosti – projekty (jako jsou prezentace, archivace, publikační činnost apod.). Dokumentární záznam musí být záznamem průkazným, jedná se tedy o informaci podloženou dokumenty, které mají relevantní hodnotu a lze je dokladovat. Pod pojmem muzejní dokumentace je také možné zahrnovat soustavné shromažďování písemného, tištěného, kresebného, elektronického a jiného materiálu pro vědecké a výzkumné účely. Pro vlastní dokumentaci bývají stanovena strukturovaná kritéria, které je doporučeno implementovat do sbírkotvorných a výzkumných záměrů jednotlivých kurátorů (stejně tak je to řešeno v rozsahu institucí, ale i soukromých sběratelů) ve formě plánů a koncepcí. V rámci nich jsou pak zvláště vyčleňovány a zpracovávány ty, které se týkají současnosti nebo nedávné minulosti, a to vzhledem k osobitému charakteru práce s takto „živými“ prameny a dokumenty.

Sbírkotvorná činnost Technického muzea v Brně (dále jen TMB) je zajišťována oddělením Dokumentace vědy a techniky (dále jen DOVaT) dle stávajícího Sbírkotvorného plánu zpracovaného pro období 2014–2020. Tento koncepční materiál byl sestaven tak, aby akcentoval zásadní dokument zřizovatele a poskytovatele podpory TMB² – Koncepci rozvoje muzejnictví v České republice. „*Je úkolem státu – České republiky, zastoupeného Ministerstvem kultury – poskytovat systematickou, účinnou a efektivní podporu této historicky vzniklé, živé a stále se rozvíjející soustavě institucí chránících, zkoumajících, veřejnosti zpřístupňujících a doma i v zahraničí propagujících národní přírodní, kulturní a technické dědictví prostřednictvím sbírek muzejní povahy.*“³ Uvedená citace svědčí o akceptaci a významném místě dokumentace technického dědictví společnosti v pojetí celkového dědictví minulosti, o které je třeba s garancí státu pečovat. Jádro muzejního tezauru TMB tvoří sbírky hmotných dokladů vývoje důležitých oblastí vědy, techniky a výroby minulosti i současnosti se zaměřením na území Moravy a Slezska, u některých oborů je působnost celostátní⁴. V současné době je sbírkový fond členěn na více než třicet oborových podsbírek, přičemž některé z nich spravuje TMB jako jediné muzeum u nás. Vzhledem k povaze sbírkového fondu nejsou všechny sbírkové obory personálně zajišťovány pouze pracovníky DOVaT, ale též pracovníky z ostatních oddělení muzea – jedná se například o sbírku slévárenství, jež je zajišťována v rámci Oddělení konzervování-restaurování Metodického centra konzervace⁵ TMB, sbírku výpočetní techniky Oddělení správy sbírek a informací či sbírku slepeckých pomůcek a zařízení Oddělení tyflopeditických informací. Zpracování sbírek, výzkum prostředí a vlastní akviziční činnost doplňují další odborné aktivity, např. experimenty s rekonstrukcemi zaniklých

¹ Například hojností potřebných surovin a zdrojů, přístupu k nim a podobně. Více viz NEKUŽA, Peter. *Technika v muzejní kultuře*. In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, vol. 4, 2/2016, s. 67-75.

² TMB je příspěvkovou organizací Ministerstva kultury ČR, které je zároveň pro TMB poskytovatelem podpory vědy a výzkumu ve smyslu příslušných zákonů ČR.

³ *Koncepce rozvoje muzejnictví v České republice*. <https://www.mkcr.cz/koncepce-rozvoje-muzejnictvi-v-ceske-republike-1594.html>, s. 5

⁴ Tezaurus TMB je proměnlivý, v čase odráží preference a možnosti s ohledem na personální zařutění konkrétního oboru. O proměnlivosti fondu, jeho využívání apod. lze čerpat informace z výročních zpráv instituce, dostupných z www.tnbrno.cz. V roce 1994 byl jako vnitřní metodický úkol sestaven Soupis profylujících podniků v rámci regionu. Zadávatel byl Ing. V. Vykydal, tehdejší vedoucí Odboru vědy a techniky, text vypracovaly PhDr. Z. Stejskalová a PhDr. N. Urbánková.

⁵ Metodické centrum konzervace je organizační složkou a integrální součástí TMB, od roku 2009 je národním metodickým pracovištěm pro oblast konzervování-restaurování sbírkových předmětů ze sbírek muzeí v České republice.

výrobních technologií a postupů, a především pak samostatná výzkumná činnost. Výzkumná činnost je koncepčně a organizačně rozčleněna tak, aby řešené výzkumné projekty a úkoly byly vyhodnocovány a podpořeny buď v rámci činnosti muzea (tzv. interní výzkumné úkoly hrazené z běžného rozpočtu muzea), nebo formou institucionální či účelové podpory ve výzkumu. Tvorba sbírky TMB a její zhodnocování je zároveň považována za specifickou součást aktivit vědy a výzkumu. Vzhledem k personální obsazenosti oborů sledovaných v TMB se nerozvíjí výzkumná činnost v rámci jednotlivých sledovaných oborů rovnoměrně, ale v průběhu času jsou akcentovány obory, kterým byla přidělena finanční podpora v rámci účelových a institucionálních dotací. V rámci interních úkolů jsou pak dlouhodobě sledovány na oddělení DOVaT především projekty zaměřené na tvorbu a zhodnocení sbírky TMB (včetně technických památek *in situ*) a výzkum v rámci vybraných oborů s dostatečným personálním pokrytím (např. industriální archeologie, metalurgie, dopravní prostředky, jemná mechanika, historické kovové materiály). Na odboru MCK jsou to projekty týkající se preventivní konzervace, vývoje analytických metod a metodik péče o vybrané druhy historických materiálů a v neposlední řadě také oblast sledovaná společně s DOVaT – historické kovové materiály.

Sbírkotvorné plány TMB sestavované v minulosti a v rámci nich formulované teze vztažené k dokumentaci současnosti se snažily využívat závěrů muzeologického výzkumu a platných koncepčních materiálů a metodik. Příkladem může být snaha o inspiraci systémem SAMDOK⁶, ale i pozdější aktivní role TMB při zprostředkovávání aktuálních trendů v muzeologii formou odborných seminářů a konferencí. V roce 2005 to byl přímo seminář „Teorie a praxe – dokumentace současnosti“ uspořádaný ve spolupráci s Ústavem archeologie a muzeologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, Katedrou UNESCO pro muzeologii a světové dědictví a Asociací muzeí a galerií České republiky. Svým způsobem byl při zpracování posledního a nyní platného sbírkotvorného plánu TMB i při poslední aktualizace koncepčních materiálů muzea limitující fakt, že současná Koncepce rozvoje muzejnictví v České republice se explicitně otázkami dokumentace současnosti vůbec nezabývá. Samozřejmě, že vzhledem k charakteru dlouhodobé odborné činnosti TMB zůstává tato problematika i přesto v rámci interních materiálů i schválené koncepce instituce a připravované koncepce výzkumu⁷ v TMB sledována.

Koncepce odborných činností, tedy i dokumentace současnosti, jiných paměťových institucí na území České a Slovenské republiky jsou dle veřejně přístupných materiálů velice podobné. Národní technické muzeum v Praze shromažďuje sbírky hmotných dokladů vývoje techniky, průmyslu, dopravy, architektury a vědy české i zahraniční provenience, zejména však z území České republiky od roku 1908 po současnost. Tato instituce se také cílevědomě věnuje budování archivu a technické knihovny. Zvolenou strategii stále charakterizují citace již ze zakladatelských materiálů instituce: „*Dle původního návrhu komise, profesorským sborem k oslavě panovníckého jubilea zvolené, mělo být „museum české vědy a práce technické“ založeno jako ústav připojený k c.k. české vysoké škole*

⁶ Jako základem byla kooperace švédských muzeí od roku 1977, prezentována materiálem „Muzejní dokumentace současné švédské společnosti prostřednictvím akvizice předmětů“, zpracovaným v roce 1980. Systém SAMDOK („samtidsdokumentation“ – uchování optimálního fondu předmětů pro budoucnost) byl využíván v koncepčních materiálech TMB, jež jsou dnes součástí archivu a sebedokumentace muzea – jedná se například o plány práce a akvizic, přehledové statě k činnosti muzea apod. Svou roli zde opět sehrálo personální obsazení TMB, ale i přítomnost muzeologických a metodických pracovišť v Brně, např. Metodicko-muzeologické oddělení Moravského muzea v Brně, muzeologické pracoviště FF MU.

⁷ Tato koncepce v souladu s novou Metodikou hodnocení výzkumných organizací bude odevzdána k projednání poskytovateli do 31. 7. 2018 a následně bude zveřejněna.

technické a vybudováno hlavně ze sbírek jednotlivých profesorů a stolic. Mělo obrazovati, jak vypadala česká práce technická před založením českého vysokého učení technického a shromáždit vše, co od té doby vzniklo a vzniká nového v hlavách myslících a pracujících techniků českých.“⁸ Slovenské technické muzeum v Košicích, kterému byl vydán statut v roce 1947, je svým posláním podobné Národnímu technickému muzeu v Praze, včetně zaměření na podobné obory průmyslu a vědy. Ze statutu je možné ve zkratce odvodit základní charakteristiku a záměry instituce: „...na základe prieskumu a vedeckého výskumu v súlade so zameraním a špecializáciou vykonávaním základných odborných činností získavat', vedeckými metodami zhodnocovat' a skúmat', ochraňovat', využívat' a prezentovat' zbierkové predmety a zbierky a dokumentačné materiály viažúce sa ku komplexnej dokumentácii dejín a vývoja vedy a techniky, priemyslu a dopravy v Slovenskej republike a k podielu Slovenska a jeho osobností na rozvoji svetovej vedy jako súčasnosti kultúrneho dedičstva.“⁹

Naproti tomu firemní či soukromá muzea v České republice nesledují problematiku techniky a výroby v její komplexnosti, ale zaměřují se na svoji jedinečnou část nebo oblast. Z nejvýznamnějších firemních technických muzeí lze jmenovat Škoda auto muzeum v Mladé Boleslavi (automobilka Škoda) a Technické muzeum v Kopřivnici (automobilka Tatra). Vlastnické vztahy v těchto „přidružených“ institucích muzejního typu jsou přímo odvislé od majetkových vztahů těchto velkých firem a také od jejich finanční kondice, jenž je přímo závislá na zisku. Menších soukromých technických muzeí s nejrůznějším zaměřením (od automobilismu, přes textil, řemesla, cyklistiku, po vojenství a další) vzniklo po roce 1989 velký počet a neexistuje jejich přesný soupis. Jejich podstata tkví většinou v nadšení jednotlivců či skupin, jež jejich prostřednictvím s velkým entuziasmem mohou sdílet svoji celoživotní sbírkotvornou vášň a znalosti s veřejností. I s těmito „nadšenci“ lze úspěšně spolupracovat, nejen jim pomáhat a spolupracovat při jejich převážně prezentační činnosti, ale lze z jejich znalostí i fondů čerpat pro další odborné zpracování a výzkum včetně dokumentace současnosti. Přínosné jsou rovněž projekty muzeí v přírodě zaměřené na mapování současné podoby řemesel a historických výrobních postupů a technologií.

V následujícím textu přinášíme ukázky projektů TMB, při nichž byla navázána spolupráce se současným výrobním sektorem, a to zcela účelně, se záměrem reagovat na požadavky dokumentace současnosti formulované ve výše pospaných koncepčních materiálech TMB. Mohou sloužit jako příklady dobré praxe i inspirace pro další odbornou činnost. U druhého příkladu, výstavního projektu Umění emailu/Technika smaltu, se otevřeně pokoušíme kriticky zhodnotit klady i zápory projektu a jejich přínos pro další odbornou činnost.

Technické kreslení a zobrazování

Výstava pod názvem Technické kreslení a zobrazování probíhala od října 2016 do března 2017 ve výstavním sále TMB. Technické kreslení je souhrnný název pro všechny druhy grafického vyjádření v různých vědních, technických a výrobních oborech a patří k nejdůležitějším komunikačním a informačním prostředkům technických odborníků na celém světě. Je nositelem technické myšlenky a má podobně důležitou vypovídací schopnost jako písmo nebo mluvené slovo. Záměrem výstavy bylo prezentovat vývoj, způsoby a metody technického kreslení od nejstarších zmínek (kopie, skeny) až po současnost, kdy se nově nazývá technické zobrazování. Prostřednictvím technických výkresů z oborů hornictví, hutnictví, strojírenství, elektrotechniky, letecké techniky, stavebnictví a průmyslového designu (výtvarného návrhu)

⁸ GRUBER, Josef. *Technické museum pro království české*. Praha : Nákladem přípravného komitétu, 1908, s. 12-13

⁹ *Aktivizačná politika Slovenského technického múzea*, 2013.

prezentovalo dôležitosť oboru pro vývoj spoločnosti. Autorem pôvodných textů a výberu exponátů výstavy s názvom „Technické kreslenie v zrkadle času“ byl Ing. Ladislav Klíma ze Slovenského technického muzea v Košiciach, garantom realizácie upravenej výstavy „Technické kreslenie a zobrazovanie“ v TMB byl Mgr. Petr Nekuža.

Již na přípravě výstavy v TMB participovaly brněnské střední průmyslové školy a Fakulta architektury Vysokého učení technického v Brně. Zapojení těchto vzdělávacích institucí do projektu výstavy našlo své uplatnění především ve formě interaktivních ukázek. Podařilo se tak oživit statický výklad o historii technického kreslení, rozšířit jej o současnost, tedy i nejnovější trendy v praxi. Součástí připravených výstupů byly speciálně upravené edukační aktivity určené studentům středních škol a univerzit. Veřejnosti se podařilo představit nejen preciznost technických výkresů, jež mohou být v jistém náhledu nazírány i z pozice svých nesporných výtvarných kvalit, ale i souvislosti jejich vzniku a využívání od historie po současné moderní formy. Pro muzejní prostředí obvyklá historická rekonstrukce zde měla formu konstrukční kanceláře z období třicátých let 20. století, ale již méně obvyklé bylo její předvedení v obdobích následujících – v tomto případě až po devadesátá léta 20. století s nezbytnou výbavou a pomůckami.

Kontakty na střední školy a pracoviště Vysokého učení technického v Brně se rozvíjely z počátku pomalu. Při jednáních bylo nutné trpělivě vysvětlovat přínos a tedy přidanou hodnotu spolupráce a aktivních ukázek v rámci výstavy. Na jednotlivých školách bylo velice různorodé, kdo a z jakého pověření se stal pro muzeum partnerem. Statutární zástupce po prvotním kontaktu s muzejníky většinou pověřovali dalším jednáním pracovníky oddělení pro práci s veřejností. Také škála reakcí byla široká, od naprosto odmítavých odpovědí, až po nadšení. Zajímavým se může jevit, že stanoviska ředitelek a ředitelů škol byla vstřícná vždy, ale následující konzultace mnohdy vedly k nezdaru a frustraci. I přes tato komunikační „úskalí“ se vždy podařilo dojít ke společnému řešení a při dalších jednáních se situace začala jevit pozitivně. Prakticky pak došlo ke spojení na mnoha úrovních prezentačních výstupů. Školy a muzeum propojily své webové stránky, byl připraven harmonogram praktických ukázek, zajištěn prezentační prostor pro jednotlivé školy na výstavě. Architektonicky byly jednotlivé „stánky“ ve výstavním sále TMB pro všechny školy řešené stejně, do formy jakéhosi paravánu ve tvaru písmene L, na němž byly z vnější strany potisky sbírkových dokumentů (zvětšených technických výkresů či detailů např. turbín nebo parních kotlů) a z druhé, vnitřní strany si každá škola sama zpracovala vlastní grafickou prezentaci. Každá ze škol se snažila pojmout svoji prezentaci co nejnoblesněji a grafické ztvárnění bylo na velice dobré úrovni. Jako další podporu jsme všem participujícím školám předali 50 volných vstupenek do výstavních prostor TMB.

Je možné s odstupem konstatovat, že takto pojatá konkrétní a praktická spolupráce měla vynikající výsledky – školy si samy stanovovaly něco jako „návštěvní dny“ ve výstavě a ty využívaly pro podněcování potenciálních zájemců o studium, čímž se rovněž zvyšovala návštěvnost TMB. V praktických ukázkách škol vystupovali jako „přednášející“ či animátoři vybrané studentky a studenti škol, které a kteří během dopoledních otevíracích hodiny TMB plnili úkoly zadané od svých pedagogů, většinou v souvislosti s programováním nebo obsluhou 3D tiskáren.

Prezentace současnosti byla kromě škol podpořena též spoluprací s firmami a společnostmi, které vyvíjejí hardwarovou i softwarovou výbavu nejmodernějších systémů. Mezi ty nejatraktivnější patří 3D tiskárny pro různá odvětví průmyslu, výroby či využívané ve výtvarné

tvorbě. Pozornost byla upřena také na současné pokračovatele tradičních výrobců, firmy Kinex Measuring, Centropen a Logorex v České republice.

Interaktivní porovnání historie a současnosti bylo příležitostí pro připomenutí dlouhodobé tradice průmyslové výroby v Čechách a na Moravě a s ní spjaté technologické znalosti, což bylo kvitováno jak zaměstnanci prezentujících firem jako možnost popularizace jejich oborů, tak pedagogickými pracovníky středních a vysokých škol. Podle jejich sdělení a reflexe oceňovali, že jim výstava nevšedním způsobem pomáhá obohatit teoretický výklad a výuku o praktické ukázky. Tato příležitost nám otevřela řadu možností další spolupráce na prezentačních projektech a díky ní pracovníci z praxe a vzdělávání získali povědomí o existenci muzejní instituce jako partnera. Avšak i v rámci odborného zpracování dílčích fondů či získávání akvizic znamenala výstava s participací partnerů významný benefit. Vzhledem k překotnému výzkumu a vývoji nových technologií včetně jejich deskripce, vzhledem k rozvoji informačních technologií jako podpůrné infrastruktury pro technologický vývoj a aplikace a v neposlední řadě i vzhledem k stále užší specializaci a dělbě práce při tomto procesu, nelze řešit muzejní dokumentaci jakéhokoliv oboru technického dědictví bez zapojení odborníků z praxe. Na příkladu oboru technického kreslení a zobrazování bylo doloženo, jakým způsobem lze tyto specialisty do muzejní činnosti zapojit. Přínos projektu se následně odrazil i při přehodnocování dokumentace této oblasti techniky v rámci sbírkotvorného plánu a plánu činnosti muzea na následující období.

Umění emailu/Technika smaltu

Projekt Umění emailu/Technika smaltu byl zaměřen na prezentaci emailu a smaltu – fenoménu, jež spojuje dva tak rozdílné materiály, jako jsou kov a sklo a zároveň i dva tak rozdílné světy, jako je svět umění a uměleckého řemesla a svět průmyslové výroby. Výstava byla přístupná návštěvníké veřejnosti od listopadu 2017 do konce května 2018 a jejím garantem byla Mgr. Pavla Stöhrová. Takto rozsáhlý projekt by nebylo možné připravit bez participace desítek kolegů a spolupracovníků z mnoha pamět'ových institucí ČR a Slovenska, ale také bez řady partnerů a sponzorů z výrobní praxe. Projekt Umění emailu/Technika smaltu ale nepředstavovala jen její ústřední část, tedy výstava. Vzhledem k tomu, že jeho vznik byl iniciován Metodickým centrem konzervace TMB, byly do něj zahrnuty i workshopy tohoto pracoviště a prezentace činnosti této samostatné organizační složky muzea celkově.¹⁰ Na nich se muzejní konzervátoři měli možnost setkat s odborníky z „emailérské praxe“, když rekonstruovali vybrané emailérské postupy užívané v minulosti při výrobě šperků, liturgických předmětů a dalších artefaktů s emailovou výzdobou. Tyto postupy byly pečlivě zdokumentovány a s videoprezentacemi se pracovalo i dále a staly se základem dalších přidružených aktivit projektu. Propojení se současnou restaurátorskou praxí umožnilo obohatit restaurátorskou a konzervátorskou linku, která se vlně celým výstavním projektem jako jeden z lightmotivů koncepce výstavy.

Videodokumentace pořízená na workshopech byla využita jednak v doprovodném dvacetiminutovém filmu k výstavě a následně pak jako trvale zpřístupněný odborný metodický materiál na webovém portálu MCK, jednak také na interaktivních počítačových stanovištích, tzv. infopointech, ve výstavě. Návštěvník s hlubším zájmem zde kromě nich našel i rozšířené popisky k exponátům, informace a fotografie k nejvýznamnějším artefaktům vytvořeným touto

¹⁰ MCK TMB se ve své metodické a výzkumné činnosti zaměřuje na historické kovové materiály, a to včetně jejich povrchových úprav a užitých výzdobných technik. Výběr problematiky smaltu a emailu jako tématu společného výzkumu a odborné činnosti oddělení DOVaT (muzejní dokumentace, dokumentace současnosti) a odboru MCK (péče o kulturní dědictví s touto povrchovou a výzdobnou úpravou) byl logickou volbou. Jako interní výzkumný úkol je tato problematika zapracována do koncepce výzkumné činnosti instituce před třemi lety.

technikou za světových muzeí, a také informace o restaurování našich význačných památek, které na výstavu zapůjčeny být nemohly. Opět jsme tak uplatnili a prezentovali příklady soukromé restaurátorské praxe (praxe licencovaných restaurátorů působících mimo státní instituce, byť provádějících zákroky na předmětech kulturního dědictví zapsaných v Centrální evidenci sbírek a dalších registrech dle platné legislativy). Kupříkladu šlo o relikviář svatého Maura nebo Závišův kříž z Vyššího Brodu, tedy nejvýznačnější památky s emailovou výzdobou nacházející se na našem území, nebo o prezentaci týkající se výroby repliky císařské koruny svatě říše Římské o výrobě emailových destiček z této koruny.

V podobném rozsahu jako videosmyčky pořízené na workshopech, které dokumentují rekonstrukce historických technologických postupů práce se smaltem a jejich současné možnosti restaurování, byly zpracovány i videosekvence zachycující podobu současné výroby smaltovaných předmětů a průmyslové zpracování smaltu. Tyto videosekvence jsou součástí výstavy spolu s výrobky, které za tímto účelem vznikly. Tak například ve smaltovně firmy Beskyd ve Frýdlantu nad Ostravicí pro účely výstavy vznikly litinové kotlíky a pánve, byla zachycena jejich výroba od samotného odlití, přes jejich přípravu pro smaltování, po nanesení a vypálení smaltu. Ačkoliv je výroba smaltovaných produktů v této soukromé firmě v posledních letech utlumena, bylo díky „osvícenému“ majiteli firmy zdarma možné dokumentaci provést. Dokumentace a výroba proběhla ve dvou termínech s měsíčním odstupem, druhý termín byl zvolen v době konání každoročního výtvarného smaltářenského sympozia, kdy majitel svoji firmu otevírá výtvarníkům na několik dní a umožňuje jim využívat zařízení firmy při výtvarné tvorbě. Podobným způsobem jsme spolupracovali také se současným největším výrobcem smaltovaných cedulí v České republice, firmou Smaltovna Tupesy. I zde proběhla videodokumentace výroby smaltovaných cedulí a jednotlivých technologických kroků, i tato firma zapůjčila pro výstavu a věnovala do sbírek muzea vzorek současné produkce. Již při návštěvě pracovníků muzea v tupeské firmě se projevil nebývalý zájem všech zaměstnanců firmy o výstavu a spolupráci. Překvapení zaměstnanců vzbudilo téma výstavy a to, že v rámci její koncepce se jejich současná práce dostane do centra pozornosti muzejníků a návštěvníků. Po důkladném vysvětlení záměrů tvůrců výstavy – ukázat práci, která se za smaltovanými artefakty i předměty skrývá – zaměstnanci v naprosté shodě pozitivně hodnotili muzejní přístup a snahu o dokumentaci současnosti jako takové. Další formou, která přispěla o obohacení exponátů o současné produkty, byla firma Mefrit – na českém trhu jediný dodavatel emailů a frit pro průmyslové i uměleckořemeslné využití. Díky této firmě mohla být na výstavě názorně vysvětlena technologie výroby smaltu.

Kromě výše zmíněných firem, se kterými byla navázána velmi úzká kooperace, jsme v rámci příprav výstavního projektu oslovili všechny firmy v České republice a na Slovensku, které se nějakým způsobem zabývají smaltářenskou produkcí. Výzvu ke kooperaci přijala odhadem necelá polovina z nich. Nabídli jsme jim zastoupení na výstavě a v katalogu.¹¹ Naší motivací bylo využití takto získaných informací pro výstavu i pro muzejně-dokumentační práci, získané

¹¹ I tuto část kooperace považujeme přes poměrně nízký počet kooperujících za úspěšnou, byť se neobešla bez dílčích nedorozumění, kdy jsme firmám museli opakovaně vysvětlovat, že nejde o akci veletržního typu nebo přehlídku. Firmám se podařilo vysvětlit, v čem tkví podstata muzejní výstavy, že tedy nejde o místo pro placenou inzerci, ale naopak o prezentační prostor, o jehož koncepci s konečnou platností rozhoduje tvůrce výstavy.

informace budou trvale fixovány jako doprovodný materiál v rámci sledovaných oborů.¹²

To, že současní producenti byli zahrnuti do výstavy, přineslo i další nezamýšlené efekty. Již při konání vernisáže a posléze ještě při dvou dalších příležitostech se výstava stala nezávisle na jejich tvůrčích a muzejních pracovnících místem, na kterém se sešli současní producenti, kteří obnovili komunikaci. Pod vedením firmy Mefrit a s podporou specialistů na materiállové inženýrství z Českého vysokého učení technického v Praze se výstava stala platformou k obnově činnosti smaltárenské asociace, jež byla v několika posledních letech utlumena. Je otázkou nejbližších měsíců, jak bude záměr naplněn, muzeum již do těchto aktivit nehodlá vstupovat. Nicméně je potěšitelné, že muzeum sehrálo v tomto případě takto pozitivní a inspirativní úlohu pro komerční výrobní sektor.¹³

Na dvou výše uvedených příkladech jsme se pokusili ilustrovat aktuální podobu dokumentace současnosti v TMB, jež je druhou největší institucí pečující o technické kulturní dědictví v České republice. Jsme si vědomi, že specifický sbírkový fond a obory odborného zájmu této organizace významným způsobem korelují s možnostmi jejich zpracování a dalšího využívání, včetně komunikace směrem k veřejnosti, v tomto případě zástupcům výrobního sektoru. Jsme však také přesvědčeni, že mohou být i přes svoji odlišnost od historických, geografických, uměleckých apod. témat při kurátorské a prezentační činnosti inspirativní i pro jinak specializované muzejní a paměťové instituce. Zapojování soukromého, komerčního či výrobního sektoru do odborné a výzkumné činnosti muzeí v našem prostředí nemá dlouholetou tradici a děje se pozvolně. Limitujícím faktorem zůstává v první řadě personální zajištění projektů, a to včetně osobnostních předpokladů jednotlivých aktérů. S těmito limity je třeba počítat na obou stranách, jak na stranách muzejníků, tak na straně partnerů, u kterých záleží čistě na subjektivním rozhodnutí pro (ne)spolupráci. Otevřeně je třeba říci, že záleží na kreativitě každého jednotlivého muzejníka, s jakou své potenciální partnery bude ke spolupráci motivovat. Stejně pak je důležitá kreativita, s jakou příslušný vedoucí pracovník instituce nabyté kontakty zužitkuje a zahrne do strategických a koncepčních materiálů a samozřejmě – last but not least – rozhodující zůstává osobní přístup jednotlivých kurátorů a odborných pracovníků při naplňování cílů daných koncepcí. Budeme rádi, pokud náš příspěvek bude právě tyto pracovníky k promyšlení muzejní dokumentace a dokumentace současnosti motivovat.

Seznam literatury a pramenů (References)

Literatura (Bibliography)

- GRUBER, Josef. (1908). *Technické museum pro království české*. Praha : Nákladem přípravného komitétu.
- NEKUŽA, Petr. (2016) Technika v muzejní kultuře. In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, vol. 4, 2/2016, s. 67-74.. ISSN 1339-2204
- STEJSKALOVÁ, Zdena – URBÁNKOVÁ, Nad'a. (1994). *Soupis profilujících podniků v rámci regionu*. Interní tisk. Brno: Technické muzeum v Brně, 1994.

¹² Výstavní projekt nemá svůj ekvivalent ve formě oboru „smalt“ v rámci tezauru TMB, takto pojatý obor v tuto chvíli neexistuje. Výstavní projekt zahrnoval využití několika oborů sbírkového zájmu, např. technika domácnosti, jemná mechanika, militaria, zdravotnická technika. V průběhu výstavního projektu byl navíc založen podobor „emalérství“ v rámci oboru řemesla.

¹³ Samozřejmě, že na přímou výzvu Asociace smaltérů jsme ochotni k případné spolupráci, ale při současných finančních a odborných kapacitách muzea nelze s aktivnějším přístupem TMB v nejbližší době počítat.

Teorie a praxe – dokumentace současnosti. Sborník z odborného semináře. Brno : Technické muzeum v Brně, 2006. ISBN 80-86413-31-4.

Múzejná dokumentácia druhej polovice 20. storočia na Slovensku, Problematika komplexnej múzejnej dokumentácie obdobia po roku 1989. Zborník príspevkov z konferencie. Artwell Creative, s.r.o. ISBN 978 -80-969702-3-0.

Koncepce rozvoje muzejnictví v České republice. <https://www.mkcr.cz/koncepce-rozvoje-muzejnictvi-v-ceske-republice-1594.html>

Internetové zdroje (Internet Sources)

<http://www.technicalmuseum.cz/vyrocni-zpravy/>

<http://www.technicalmuseum.cz/o-muzeu/dokumenty/>

<https://mck.technicalmuseum.cz/dokumenty/>

www.ntm.cz

www.stm-ke.sk

Ethnographic collections of museums in Uzbekistan: samples of copper-embossing art

Gulra'no Ravshan qizi Orifjonova

Orifjonova Gulra'no Ravshan qizi
Basic Doctoral student (PhD) of the Museology
Conservation, restoration and preservation of historical and cultural objects
Kara-kamish, 2/1, 3-42, Olmazor district
10098 Tashkent
Republic of Uzbekistan
e-mail: gulirano.orifjonova@mail.ru

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:235-240

Ethnographic collections of museums in Uzbekistan: samples of copper-embossing art

The article is devoted to the study of ethnographic collections of museums in Uzbekistan. Ethnographic collections of museums in Uzbekistan were studied on the basis of samples of copper-embossing art. The article deals with ethnography, ethnographic collections, factors of formation of ethnographic collections of museums in Uzbekistan. The process of development of the Uzbek copper-embossing art was analyzed on the example of copper samples from museums in Uzbekistan.

Key words: ethnography, ethnographic collections, museum, object, museum collection, metal carving, wood carving, painting, ornament, copper products

Ethnographic expositions are formed on the basis of existing ethnographic collections in museum funds. There are lots of ethnographic collections in the museums of Uzbekistan. Only a tenth of these collections are exhibited in museums. Ethnographic collections differ from other museum collections by its extensive presence. The diversity of ethnographic collections is directly related to ethnography. While speaking about ethnographic collections of museums in Uzbekistan, it is worth mentioning ethnography and ethnographic collections.

Ethnography is a system of special science that studies the distinctions between the different types of ethnic groups of the world, their ethnic origin, their lifestyle, customs, level of material and spiritual development, and their distinctive features, is calculated.

The object of ethnography is ethnos, and objects of the whole sphere of the public are the objects of research. This includes:

- the appearance and history of ethnos on earth;
- the number and distribution of ethnos;
- appearance of representatives of the ethnos;
- Language and Religious Beliefs;
- basic forms of traditional culture - economic activity, material culture (places and lodging, clothes and food);
- social culture: social institutions (kin, societies, families, etc.), morals and others;
- Spiritual culture: Rituals of the cycle of life cycle (birth, marriage, death), seasonal rituals, beliefs and ideas.¹

Ethnographic collections are the collection of items representing the culture of a particular

¹ KOZMINA, V. A. – BUZIN, V. S. (eds.). *Ethnology (ethnography): a textbook for academic baccalaureate*. Moscow: Publishing House Yurayt, 2015, 438 p. Series: Bachelor. Academic course.

ethnos or ethnic group. The museum is of great importance when the ethnographic collection of ethnographic pieces of information is preserved.

There are two types of ethnographic collections: material (household, economic, production and religious) reflecting the material culture of the ethnos and examples of non-material heritage (traditions, beliefs, ceremonies and folklore). Ethnographic collection artifacts have their own characteristics and have vital importance to the ethnographic culture.

Ethnographic objects contain ethnographic data – evidence of cultural expressions that are characteristic of some ethnos.²

Ethnographic collections are systematic collection of items that represent the culture of a particular ethnos or ethnic group. Ethnographic collection items are significant in the field of the museum, with preservation of ethnographic information. There are two types of ethnographic collections: material (household, economic, production and religious) reflecting the material culture of the ethnos and examples of non-material heritage (traditions, beliefs, ceremonies and folklore). Ethnographic collection artifacts have specific features, ethnos are important as a means of characterizing the culture.

Ethnographic data on ethnographic objects – contains evidence of cultural expressions inherent in one particular ethnos.

Therefore ethnographic objects can be classified as follows:

- objects which are always used in typical, economical and daily life. Their shape, material, and function is not the same as the difference. In most cases, they continue to be used in life.
- Multipurpose items do not function in traditional culture in terms of their old use, and they have the ability to change their contextual context. For example, musical instruments or rituals used as subjects in everyday life.³

How does the exhibit generally differ from the product? It can be assumed that this difference conceals the semiotic migration associated with filling the museum environment with artefacts. Creating a collection and exposition - is based on the existing scientific classification based on these or those selected principles. The exhibits are even sorted out to describe the entire culture, and this selection is paradigmatic. Regardless of the motives and principles that make up the ethnographic collections, in any case, the object will fall into the museum alone.⁴

According to ethnographic materials in the fund and the exposition, museums can be divided into four groups:

1. The first group consists of museums with the concept of ethnographic material, which is the basis of the museum exposition, and aims at showing ethnic culture.
2. Museums of the second group include museums exposed to ethnographic material in the exposition of a particular section or subject.
3. The third group includes ethnographic objects in the museum exposition, but museums specialize in non-traditional culture-related museums.⁵

Ethnographic collections can be found in various museums in Uzbekistan. Ethnographic collections are the most spread in the museums, such as: history, local history, art, literary museums, memorial museums, home museums, museums-reserve, historical and architectural

² MOLCHANOVA, Nina. *Problems exhibiting ethnographic objects in museums of the Russian Federation*. Mag. thesis. Sankt-Petersburg, 2016, p. 17.

³ BOGOMAZ, S. M. Thing in the traditional culture of the Turkic peoples of Central Asia. In: *Bulletin of Tomsk state University*, 2008, № 3 (4).

⁴ BARANOV, D. A. Ethnographic museums today. In: *Anthropological forum*, 2007, № 6, p. 21-25.

⁵ MOLCHANOVA, ref. 2, p. 31.

ensembles. Ethnographic collections in these museums are mainly associated with ethnographic expeditions.

On the collection of ethnographic collections of the State Museum of History of Uzbekistan L.Levteeva gives the following arguments:

“At the end of the 1930s, the museum fund was collected during expeditions not only in Uzbekistan, Kazakhstan, Tajikistan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, but also abroad (Iran, Afghanistan, etc.). Nearly 90 collections have been collected in the ethnographic fund of the museum, with more than 16,000 pieces exhibiting various aspects of the life of the people of Central Asia. There are items related to such nationalities as Bukhara Jews, Dungans and others that make up a small number. The collection includes clothes, footwear, embroidery and carpets, household appliances and copper, iron bottles, agricultural tools and jewelry, handicraft equipment.”⁶

S.Krukovskaya associated the history of ethnographic collections of the State Fine Arts Museum of Uzbekistan with the ethnographic expeditions:

“If the time between 1935 and 1941 was the accumulation of the collection, time exhibits between 1945 and 1952 were scientific writing and scientific inventory.”⁷

The State Museum of Temurids' History started its work on October 18, 1996 in connection with the 660th anniversary of the great leader Amir Temur. There are about 5,000 objects in the museum fund today. More than 2500 exhibits of the museum exposition are included. The main part of the State Museum of Temurids' History consists of rare exhibits such as Amir Temur and manuscripts of the Temurids epoch, correspondence with various statesmen, coins and ceramics, architectural decorations, books, ethnographic works, works of artists of our country.

There are rich ethnographic collections in the State Museum of Temurids' History. The collection of ethnographic collections of the museum dates back to the time of the museum establishment. After publishing a museum dedicated to the history of Amir Temur and the Temurids, many collectors donated their collections to the museum. Most of these collections are ethnographic collections. An ethnographer – collector Saltanat Siddikova from Tashkent, collector Sanobar Sultanova and Rakhima Sharafutdinova have enriched the museum with their ethnographical collections.

Specialists of the museum Saltanat Siddikova, Khamida Jurayeva, Sanobar Sulstonova, Gulsara Babanazarova from Samarkand and others have contributed to the museum's contribution to enriching the museum.⁸

Ethnographic collections of the State Museum of Temurids' History consist of ceramic items, samples of metal and sugar, porcelain, weaponry, embroidery samples, ornamental patterns, clothes and fabrics. The samples of this museum are the materials of the XIV-XX centuries.

Pasturing on the territory of Uzbekistan is a kind of folk art that has been developed and decorated since ancient times. Among archaeological findings, it is known that the rarity is related to the VII-V centuries BC. In the beginning, the legendary heroes and the image of creatures were widely used in decoration, but after the Arab conquest, some changes took

⁶ LEVTEEVA, Larisa. Dungan dresses and jewelery. In: *Art*. Tashkent, 2005, № 3-4, p.18.

⁷ KRUKOVSKAYA, S. M. *In the world of treasures*. T.: Publishing house of literature and art named after Gafur Gulyam, 1982, p. 21.

⁸ HABIBULLAEV, N.N. (ed.). *State Museum of Temurids' History 15 years old*. T.: Academics, 2011, p. 6.

place, such as other types of art. They are “girrikh”, “islimy” (types of handcraft) patterns and bytes in the Arabic alphabet.

Patterning of copper rose to its top in the time of Amir Temur and the Temurids. The masters of that era are amazed by its elegance, impeccable taste, richness and complexity of decorations. Fine ornaments, black silver, gold and silver patterns are widely used.⁹

Throughout the centuries, schools with specific features have been formed in the art of patterning of the copper. Schools Tashkent-Ferghana, Samarkand-Bukhara and Khiva differ from each other by methods, depth or shallowness of patterns of printing, applied patterns.

Copper tools and samples of museums in Uzbekistan, which were widely used in everyday life were made for various purposes. They include *kitchen utensils and household items*: harvester, vase, vase with handles, pots, and pots with one holder and two holders, “dekcha”, “xurma”, “xurmacha” (types of household items), bowl, cup, large flat dish, plate, tray, “hovoncha – (type of household items) and its copper handle”, “tutqichli drushlak” “mantiqasqon” (types of household items), lid, copper basin, skimmer, incense bowl, cast iron door ring; *water and tea items*: “oftoba, qumg'on” (types of household items), bucket, kettle; *items for washing*: hand washer with lid, basin, “tos, dastshuy” (types of household items); *items of horses and pets*: horse's collar, bridle, horses, dog's collars; *equipment of cosmetology*: “surmadon” (box for colour); *Candlesticks*: metallic candlestick; *smoking equipment*: “chilim” (a kind of hookah); *Writing instruments*: ink pot, pair of compasses, equipment of drawing; *astronomical instrument*: telescope; *Military equipment*: an equipment for putting on the top of the flag; bronze vessels for military expeditions constitute ethnographic collections of this museum.

Majority of calligraphic items of The State Museum of Temurids' History consists of kitchen utensils and water tanks.

The copper bowl in the museum collection (KP 81-1 / 2-1) dates back to the XVI-XVII centuries, and its straightforward walls were tilted toward the cascade and the bottom is round. The decorations are arranged horizontally in the center of the container. The outer part of the wall decorated a wide circle. Two-leaved patterns are made of square trimmings. Leaves are limited to small spots. In the lower part of the circle, the flowers are drawn with patterns. It is made using carving technique. This copper bowl was presented to the museum by Sanobar Sultanova, a collector from Tashkent in 1999.

One of the ethnographic exhibits decorated with calligraphic art is considered “mantikaskon” (a type of kitchen equipment which cook duplings on steam) (KP 87-13) XIX-XX. The shape of the rectangle is stored up to the middle of the “mantikaskon”. The middle part makes image as tied. On the side wall of the “mantikaskon” there is a handle. The handle is curved on both sides and flat. It is attached with the elegant ring with triangular shaped flowers. Only one handle of the “mantikaskon” has been preserved. For this reason, one of the attached rings has been preserved. In the “mantikaskon” there is a tray which can be put dumplings. It was round shaped with leaf like holes. There are fixed rectangular handles. The “mantikaskon” is largely based on herbal ornaments. This exhibit was presented by the ethnographer Saltanat Siddikova in 2000.¹⁰

“Dastshuy” – (narrow-necked jug with long spout used for washing) (KP 5-9) is made of copper, multi-core, eight-cornered base, mushroomed shaped, eight-sided side walled. The

⁹ LEVTEEVA L. – MUKHTAROVA, R. “Lace” of metal (copper-wrought articles in the collection of GMII). In: *Art*. Tashkent, 2017, No. 4, p. 24.

¹⁰ ORIFJONOVA, Gulra'no. Ethnographic collections of the State museum of Temurids' history: samples of art of copper-embossing. In: *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science*. Philadelphia, 2018, No. 4, pp. 310-311.



Pict.1: *Tung* (XIX century) (KP-1683). The collection of the State Museum-Reserve “Ichan Kala”



Pict.2: *Kumgon* (KP 132). The collection of the State Museum-Reserve “Ichan Kala”

container extends from the base to the mouth. The lid is also made of eight-edged, with carvings made of elegant ornament. Each of the eight edges is embroidered. There is a small six-leaf bouquet in the middle of the tie. Herbal patterns on the side of the lid are made of three leafy flowers. “Dastshuy” belongs to the XVII century, made of yellow copper.

There are several types of buckets decorated with different patterns in the museum. The bucket provided by the collector Sanobar Sultanova (KP 87-2/1) is made of red copper, the tiniest bleached interior. It has a reel shape. The middle part is narrow; the upper and lower parts are extensible. The whole surface of the bucket is covered with patterns. Top of the bucket covered with lid. The handle is heavy, shaped, attached to both sides. The handle is finished with the patterns like leaf. The decorations form the horizontal circle. The patterns include vertical paths, semi-circles, and curls. The circle pattern is made up of patterns like leaf. Medals are made of zigzag patterns on the outside of the container. The medallions are made of glass, like the spatters of drops. This pattern is completed with triangular shapes and patterns as fir tree.¹¹

The collection of the State Museum-Reserve “Ichan Kala” contains samples of the Khiva school of embossing.

– *Tung* (XIX century) (KP-1683). A pear-shaped container for water made of copper, decorated with “arka gul”, “madohil”, “islmiy” and geometric patterns. The handle of the container is in the form of a dragon, the lid is not preserved (pict.1).

– *Kumgon* (KP 132). A vessel made in 1906, which sides are decorated with “madohil” pattern. On the basis of the kumgan there is an Arabican inscription “Amali usto Bekchon Yokub 1324” (pict.2).

– *Sulobcha* (XIX century) (KP 1554). A vessel for washing, with cylindrical form lower part\$ on the lid there are special holes for water. The curface is decorated with “olma gul”, “tanop gul”, “ilon izi” patterns and the masters name “Sohibi Nazar Muhammad” in Arabic script.

– *Kapshirma* (XX century) (KP 420). The product is in the form of a boiler with a lid of yellow copper and decorated with “hoshiya naksh”, “arkon naqsh” and “aylanma

islmiy” (pict.3).¹²

¹¹ Ibid.

¹² ORIFJONOVA, Gulra’no. Khorezm school of embossing. In: *Echo of history*. Tashkent, 2018, No. 4, p. 15.



Pict.3: *Kapshirma (XX century) (KP 420). The collection of the State Museum-Reserve "Ichan Kala"*

Conclusion

Metal objects, widely used in public life, are not only articles of everyday life, but are also examples of applied art decorations. Metal objects are widely used in all spheres of the people's lifestyle. In the daily life and household there was great need for them. The great need of metal goods in everyday life has resulted in the art of decorating it from ancient times. Today, samples of popular folk dances have become a rarity in the collection of museums. Ethnographic collections are important examples of people life style, and their past.

References

- BARANOV, D. A. (2007). Ethnographic museums today. In: *Anthropological forum*. № 6, pp. 21-25.
- BOGOMAZ, S. M. (2008). Thing in the traditional culture of the Turkic peoples of Central Asia. In: *Bulletin of Tomsk state University*, № 3 (4).
- HABIBULLAEV, N. N. (ed.) (2011). *State museum of history of Temurids is 15 years old*. T.: Academics, p. 6.
- KHASANOVA, Sh. – KAYUMOV, R. (2016). Devotees of the museum work. In: *The resonance from Mazhi*. Tashkent, 2016, № 4, p. 16.
- KOZMIN, V. A. – BUZIN, V. S. (eds.). (2015). *Ethnology (ethnography): a textbook for academic baccalaureate*. Moscow : Publishing House Yurayt, 438 p.
- KRUKOVSKAYA, S. M. (1982). *In the world of treasures*. T.: Publishing house of literature and art named after Gafur Gulyam, p. 21.
- LEVTEEVA, Larisa. (2005). Dungan dresses and jewelry. In: *Art*. Tashkent, № 3-4, p. 18.
- MOLCHANOVA, Nina. (2016). *Problems exhibiting ethnographic objects in museums of the Russian Federation*. Mag. thesis. Sankt-Petersburg.
- ORIFJONOVA, Gulra'no. (2018). Ethnographic collections of the State museum of Temurids' history: samples of art of copper-embossing. In: *International Scientific Journal Theoretical & Applied Science*. Philadelphia, No. 4, p. 310-311.
- ORIFJONOVA, Gulra'no. (2018). Khorezm school of embossing. In: *Echo of history*. Tashkent, No. 4, p. 15.

Možnosti spolupráce folklórnych skupín s lokálnymi múzeami v dvoch rovinách: múzeum pre skupinu, skupina pre múzeum

Júlia Marcinová

PhDr. Júlia Marcinová
Museum and Cultural centre of south Zemplin
M. R. Štefánika 257/65
075 01 Trebišov
Slovakia
e-mail: julia.knappcova@gmail.com

Muzeológia a kultúrne dedičstvo, 2019, 7:1:241-249

Possibilities of cooperation between folk groups and local museums on two levels: museums for folklore, folklore for museums

The main goal of this report is to highlight the necessity of cooperation between various folk groups (and folk ensembles) and local museums in the context of traditional folk costume research. Sewing new outfits often breaks away from the local specifics as the folk groups do not know how to perform research and with whom they can collaborate. This summary presents actual possibilities for cooperation and puts emphasis on two levels— how a museum can help the folk groups and vice versa. An integral part of this report covers the rights and responsibilities of deposit administrators as well as research possibilities open to the researchers – professionals and layman alike, who are interested in traditional folk clothing.

Key words: museum, folk costume, clothing, deposit, cooperation, research

Predkladaný príspevok som sa rozhodla poňať z praktického hľadiska na základe vlastných skúseností ako nestranného pozorovateľa, ale aj z hľadiska pozície bývalej pracovníčky múzea v Trebišove. Keďže sa venujem problematike odievania, aj tento príspevok je smerovaný k tradičnému odevu a súčasným krojom. Ako je všeobecne známe, viaceré múzeá vlastnia vo svojich zbierkach množstvo súčiastok tradičného odevu. Nepochybne najznámejšou inštitúciou s najväčšou zbierkou tradičného odevu na Slovensku je Slovenské národné múzeum-Etnografické múzeum v Martine (ďalej SNM-EM). Vo svojom depozitári a stálej expozícii vlastní 38 700 kusov trojrozmerných muzeálií¹ a teda súčiastok tradičného odevu, resp. kroja, ako je medzi folkloristami zaužívané, a úžitkového textilu. Ďalšiu najrozsiahljšiu zbierku spravuje Múzeum ľudovej umeleckej výroby v Stupave. Sú to najviac navštevované inštitúcie, ktorých zbierky v súčasnosti vo veľkom využívajú aj bádatelia, ktorí majú potrebu dozvedieť sa o vývine tradičného odevu danej oblasti viac. Mnohí ľudia však nevedia, že zbierky krojov má aj veľké množstvo malých lokálnych múzeí. Svoj príspevok zameriavam na oblasť južného Zemplína, preto sa budem venovať prioritne tejto oblasti, aj keď spomeniem aj príklady z iných zemplínskych oblastí.

Sociálne siete sú dnes veľmi dobrou výskumnou „oblasťou“. Na určitých stránkach je možné prečítať si názory na témy týkajúce sa krojovej problematiky, možnosti získavania informácií o nich a v neposlednom rade skúsenosti s rôznymi múzeami. Tak je možné si mnohokrát prečítať o tom, aké sú múzeá zastarané inštitúcie, že mnohé sú staré socialistické vykopávky, kde je veľmi zlý prístup k požiadavkám verejnosti a zamestnanci staršej generácie nie sú schopní

¹ Informácia poskytnutá odbornou zamestnankyňou SNM-EM Mgr. Evou Dudkovou.

inovatívneho prístupu k múzejnej práci. V neposlednom rade som zachytila pohoršenie viacerých jednotlivcov zo skupiny tzv. folkloristov o tom, že SNM-EM, ale aj iné múzeá nepúšťajú ľudí do depozitárov. Pre mnohých múzejníkov, odborníkov je to samozrejmosť určitého postupu, zákonov a pravidiel, pre mnohých zas nepochopiteľná zmes pravidiel, ktoré časť verejnosti poburuje. Samozrejme, hovorím len o tej skupine ľudí, ktorí nemajú zrejme pozitívny vzťah k múzeám, resp. nepoznajú problematiku múzejnej práce.

Preto je potrebné vysvetliť určité pravidlá, ale tiež načrtnúť potrebu posilnenia vzťahu a vzájomného využívania svojich služieb medzi múzeami a folklórnymi kolektívami, resp. jednotlivcami. Aj napriek mnohým negatívnym názorom na múzeá sa musím ako bývalá zamestnankyňa múzea postaviť na stranu múzeí, pretože je zrejme, že verejnosť nemá všetky informácie, resp. nesnaží sa svoju zaujatosť proti múzejným zákonom pochopiť z druhej strany. Okrem toho, že mnohé múzeá nepracujú práve v ideálnych podmienkach a kultúra celkovo je na chvoste štátneho financovania, dovoľm si tvrdiť, že aj z toho mála, čo majú a môžu využívať, dokážu vytvoriť priam zázraky na počkanie práve vo vzťahu k verejnosti.

Múzeum ako kultúrna inštitúcia má povinnosť chrániť múzejné zbierky, ktoré sú rozdelené do dvoch priestorov: výstavné priestory a depozitár. Expozície sú verejné a tradičný odev z expozícií si môže každý návštevník odfoťiť, prípadne si vypýtať k jednotlivým krojom podrobnejšie informácie o ich pôvode, darcovi a pod.

Bádateľom sa nazýva každý jednotlivec (laik aj odborník), ktorý má záujem vidieť konkrétne krojové súčasti z depozitáru za určitým účelom. Každý bádateľ má práva aj povinnosti. Má právo vidieť krojové súčasti, o ktoré má záujem, dostať k nim informácie, ktoré má múzeum k dispozícii a taktiež si konkrétne súčiastku odfoťiť. Získaný fotografický a informačný materiál môže použiť prakticky – pri šití nových krojov alebo teoreticky pri písaní odborných alebo študentských prác. Povinnosťou bádateľa je akceptovať pravidlá a normy, ktoré múzeum má a musí dodržiavať. Depozitár je miesto, ktoré je prístupné len odbornému pracovníkovi a konkrétne krojové súčasti môže pracovník z depozitáru bádateľom priniesť a ten si ich môže odfoťiť, nemôže sa slobodne po depozitári pohybovať. Ako určujú interné múzejné zásady: *„Depozitárny režim je internou normou. Určuje spôsob a podmienky trvalého odborného uloženia zbierkových predmetov a prevádzku depozitárov v múzeu. Je to špeciálny priestor múzea na odborné uloženie, odbornú ochranu a zabezpečenie bezpečnosti a zbierkových predmetov. Zbierkové predmety sa ukladajú v depozitároch oddelene podľa jednotlivých fondov.“*^e

Na to, aby boli textilné predmety správne uskladnené a zachované, musia byť dodržané normy vlhkosti, osvetlenia aj teploty. Múzeum má povinnosť konzervovať a zachovávať jednotlivé zbierkové predmety pomocou odborného konzervátora tak, aby boli zachované v určených podmienkach pre ďalšie generácie. Je úplne jasné, že ak by získala prístup do depozitárov verejnosť, mohlo by dôjsť k tzv. depozitárnej anarchii. Časté vyberanie, chytanie, neopatrné nakladanie, fotenie s bleskom a premiestňovanie textilných predmetov by viedlo k vážnemu poškodeniu a neustálej potrebe ich opravovať, čím by sa v neposlednom rade zvýšili finančné investície. Každý správca, kustód depozitáru je preto zodpovedný za ochranu zbierok a dodržiavanie pravidiel, ktoré sú v múzeu určené. Ako príklad práv a povinností správcu depozitára uvádzam konkrétny interný predpis múzea v Trebišove:

Práva a povinnosti správcu depozitára:

- spravovanie priestorov depozitára podľa určeného systému a depozitárneho režimu,

^e Interný dokument Múzea a Kultúrneho centra južného Zemplína v Trebišove. 26. Depozitárny režim – odborné uloženie zbierkových predmetov.

- sledovanie klimatických a technických podmienok v depozitári pri každom vstupe, najmenej však raz za dva týždne,
- starostlivosť o odborné uloženie a ochranu zbierkových predmetov pred poškodením a odcudzením,
- príjem a výdaj zbierkových predmetov, vedenie evidencie a dokumentácie o pohybe zbierkových predmetov,
- zodpovednosť a kontrola fyzického stavu zbierkových predmetov,
- zodpovednosť za dodržiavanie depozitárneho režimu a bezpečnostných opatrení v depozitári,
- vypracovanie systému a režimu odborného uloženia zbierkových predmetov,
- sledovanie, vyhodnocovanie a vypracovanie analýz technického stavu uložených zbierkových predmetov, návrh opatrení,
- v prípade zistenia vážnych nedostatkov vyhotoví zápis a predloží ho štatutárnemu orgánu múzea.

Je preto úplne jasné, že múzeá musia dodržiavať určité zásady, aby mohli všetky múzejné zbierky, v tomto prípade konkrétne textil, zachovávať a dokumentovať tak obraz o spôsobe tradičného odievania našich predkov. Ak sú teda ľudia, ktorým sa múzejné zásady nepáčia, mali by vedieť, že ku konkrétnym odevom sa dostať môžu, ale musia dodržať podmienky, ktoré má múzeum voči verejnosti určené. Týmto príspevkom by som rada apelovala predovšetkým na folklórne skupiny a súbory, ktoré v rámci svojho pôsobenia neustále vytvárajú nové kroje pre svoje potreby. Mnohokrát sú to, žiaľ, kroje, ktoré nemajú s danou lokalitou takmer nič spoločné, resp. ani nie je snaha, možno vedomosť, že majú možnosti spraviť si pri šití nových krojov za pomoci múzeí a kultúrnych inštitúcií svoj výskum.

V rámci stredného a južného Zemplína sa nachádza niekoľko múzeí, ktoré vo svojom všeobecnom zameraní na regionálnu kultúru majú vo svojich zbierkach aj mnohé súčasti tradičného odevu. K takým patrí Múzeum a Kultúrne centrum južného Zemplína v Trebišove a Zemplínske múzeum v Michalovciach. Menší počet odevných súčastí, ktoré len dotvárajú expozíciu tradičného staviteľstva a bývania, nájdeme vo Vranove nad Topľou (elokované múzeum hlavného múzea v Hanušovciach nad Topľou), v Regionálnom múzeu v Kráľovskom Chlmcí a v Múzeu ľudovej architektúry v Humennom (skanzen). V súčasnosti zažíva folklórne dianie akýsi boom, neustále vznikajú nové a nové folklórne a spevácke skupiny, občianske združenia, ktoré sa snažia o zachovávanie lokálnych a regionálnych tradícií. K nim patrí aj zachovanie, prípadne obnovenie tradičného odevu, pretože nie vo všetkých obciach sa zachoval. Najmä dedinské folklórne skupiny patria často k tým, ktoré nevedia, akým smerom sa uberať pri výrobe nových krojov. Poďme teda nájsť na Zemplíne tri obce, ktoré sa v rámci zachovania krojov a nutnosti štúdia múzejných zbierok absolútne odlišujú.

1. Do prvej skupiny radíme obce, v ktorých vlastní kroje takmer v každej rodine, kde tradičné odievanie nevymrelo, zachováva sa a aj šitie nových krojov je v danom lokálnom spoločenstve pod prísnyim drobnohľadom. K takýmto obciam určite môžeme zaradiť Parchovany a Folklórnu skupinu Parchovianka. Tá ani nepotrebuje skúmať odevné kusy z múzeí, pretože staré tradičné odevy vlastní a nové si neustále šijú a vyšívajú. Parchovany sa nachádzajú v okrese Trebišov, patria teda do južného Zemplína. Trebišovské múzeum vlastní niekoľko pôvodných odevných súčastí z Parchovian, viaceré sú súčasťou stálej expozície. Tu si dovoľím uviesť vlastné presvedčenie, že ak si chcú iné súbory kopírovať kroje podľa skupiny Parchovianka, majú naozaj zaručené, že idú tým správnym smerom, treba sa však osobne pýtať

na špecifiká šitia a vyšívania. Skupinu založil učiteľ Andrej Pačuta v roku 1971 a preslávila ju najmä rodina Topoľovských. Aj podľa slov Nikoly Topoľovskej, jednej z členiek skupiny, výskum založený na zbierkach múzea nie je pre nich potrebný a nezakladajú si na ňom. O tom, aké kusy sa v múzeu v Trebišove nachádzajú, však vedia. Parchovianka s múzeom pracuje len v druhej rovine – dotvára kultúrne programy múzea a ponúka svoj vlastný lokálny folklór vždy tak, ako je pre múzeum a konkrétny typ podujatia potrebné.

Aj na príklade Parchovian môžeš uviesť jeden negatívnejší prípad šitia krojov, ktorý sa týka FS Hornád z Košíc. Aj keď sa na prvý pohľad môže zdať, že kroje vyzerajú rovnako v Hornáde ako v Parchovianke, absencia výskumu súboru je pre znalca viditeľná hneď. Pre ženský kroj je typické šitie spodných sukni, tzv. *bilotov*, tak, že sa riasia všetky časti okrem prednej poly, ktorá ostáva nenariasená. Tak vytvorí vrchná sukňa požadovaný tvar. Súbor Hornád si tieto spodné sukne nariasil po celom obvode, preto má každá žena na vystúpení vypuklé brucho, čo spôsobuje spodná sukňa. Taktiež v mnohých súboroch dievčatá používajú iba jednu spodnú sukňu a mení sa silueta. Pôvodne ženský odev vytváral širokú siluetu a tak sa to snaží dodnes dodržiavať aj Parchovianka. Toto sú prípady, keď je zrejme, že výskum priamo v obci alebo návšteva múzea a jeho expozície či depozitára sú potrebné a netreba sa spoliehať iba na kopírovanie podľa folklórnych skupín, resp. ich fotiek z internetu. Samozrejme, v rámci súborov a rýchlych prezlekov medzi číslami je zrejme, že používajú len jeden typ spodnej sukne. Neplatí to však všade. Parchovianku však môžeme uviesť ako jeden z mála pozitívnych príkladov, ako kroje z obce zachovávať a ako vytvárať nové.

2. Druhú skupinu tvoria obce, kde sa pôvodné tradičné odevy, kroje sčasti zachovali, sú naďalej prezentované prostredníctvom vystúpení folklórnej skupiny a sú doplnené novo ušitými časťami krojov. Paradoxne sa ani jedna súčasť kroja nenachádza v žiadnom lokálnom múzeu, dokonca ani v SNM-EM. Do tejto skupiny môžeme zaradiť pre folkloristov priam notoricky známu obec Zámotov. SNM-EM uchováva len vytkávaný textil, ktorý bol pre túto obec charakteristický, iné múzeum však odevné súčasti nevlastní. Preto aj pri šití nových krojov vychádzali a vychádzajú obyvatelia obce len z toho, čo sa v obci zachovalo v minulosti a aj z toho, čo im opisne ponúkla staršia generácia zo svojej pamäte. Zo ženských krojov sa zachovali iba brokátové sukne, niekoľko rukávco a z mužských niekoľko nohavíc, košiel aj lajblíkov. Najväčšiu zbierku vlastní rodina Višňovských, ktorá sa preslávila najmä vďaka dnes už slávnemu Višňovskému verbungu, ktorý je najviac prezentovaným tancom z tejto obce po celom Slovensku spolu s čardášom.

FSK Zámotovčan vznikla v roku 1964 na podnet Ondreja Demu a práve vďaka alebo aj kvôli nej došlo v obci k viacerým krojovým zvláštnostiam. Táto skupina totiž zmenila ráz kroja raz a zrejme aj navždy. Tradičný odev v obci bol veľmi jednoduchý a jeho nosenie úplne zaniklo po 2. svetovej vojne. Približne po roku fungovania skupiny ju navštívil prof. Štefan Nosál a Ondrej Demo, ktorí sa prišli inšpirovať spevnou, hudobnou a tanečnou kultúrou a podporiť tvorbu skupiny. Prof. Nosál prišiel s návrhom, aby si ženy ušili aj lajblíky, čo bude na javisku krajšie vyzerat', ako len samotné biele rukávce. Lajblíky sa v tejto obci nikdy nenosili a netvorili súčasť tradičného odevu. Približne v rokoch 1965 – 1966 tak na podnet Nosála vznikli, postupne si ich ženy skrásľovali, našivali ozdoby, flitre, vytvárali obrazce. V súčasnosti mladá generácia, ale dokonca ani stredná nevie, že lajblíky sa v tejto obci nenosili a považujú ich za vlastné. Staršia generácia síce potvrdí, že lajblíky sa nikdy nenosili, ale sú s nimi absolútne stotožnení: „*Še mi vecej bači, keďže tote dzivki maju blínkace lajbiki a ne lem take bile bluzki. Šak naj vidzi cali svet, že tu paradne kroje i ženi paradne buľi a su. Chol'em daco zme sebe vidumali a i tak šicke subori po nas opakuju,*

však nemoža znač, že ľajbiki tu nigda nebuli.⁴⁶

Rovnako skupina postupom času zmenila mužské nohavice, ktoré sa pôvodne vôbec nezdobili, na zdobené, zmenili aj strih, zdobenie opaskov, u žien zasa zmenili zaväzovanie začepky. Sukne sa v Zámutove nosili hladké, neskladané a až pomerne neskoro, približne v roku 1942, sa začali skladať: „Bolo to na podnet Židovky, ktorá chodila do dediny a mala rodinu v Sečovciach. Tam už v tej dobe nosili v rámci tradičného odevu skladané sukne. Alžbete Demčákovej, rod. Lengerovej povedala, aby svojej dcére Márii dala ušit' sukňu tak, ako je to (z jej pohľadu) „dnes už modernejšie“. Ukázala jej, ako skladať na sukni za mokra faldy pomocou železnej žehličky so žeravými ublíkmi. Faldy začali robiť široké, cca 8 - 9 cm. Po tomto vzore to začali opakovat' aj ostatné dievčatá a zkrátka sa týmto spôsobom skladali všetky sukne, samozrejme s novšou dĺžkou pod kolená.“⁴⁷ Dokonca si neskôr v skupine začali šit' sukne so skladaním na drobné faldy, ako sú typické pre rôzne obce na Zemplíne.

Súbory na Slovensku, ktoré si dávali šit' zámutovské kroje, sú kópiou krojov, ktoré používa FSK Zámutovčan. Keďže, ako som spomenula, sa žiadne kusy tradičného odevu nenachádzajú v múzeách, sú ostatné súbory odkázané na kroje Zámutovčanu. Je to obec plná paradoxov vo vývoji ani nie tak tradičného odevu, ako kroja, ktorému skupina veľmi zmenila celkový ráz. Podrobný výskum a zachytenie vývoja jednotlivých odevných súčastí sa nikdy nerobil, čiastočne bol spracovaný ako kapitola v publikácii Štefana Kocáka.⁴⁸ Podrobný výskum a zachytenie vývoja odievania počas celého 20. storočia som pracovala v rámci rigorózneho práce.⁴⁹ Či je dobré, že sa kroj dostal do podoby, ako je dnes ponúkaný verejnosti až v rámci folklorizmu v dobe, kedy nosenie tradičného odevu už zaniklo, nechám už na individuálne posúdenie.

3. Do tretej skupiny patria obce, ktorých tradičný odev je vo väčšom počte zastúpený v múzejných zbierkach, ale, paradoxne, v obciach sa tradičný odev nenachádza. Z tejto skupiny sa budem venovať obci Úpor, nachádzajúcej sa v južnej časti okresu Trebišov. Trebišovské múzeum vo svojom depoziári a expozícii vlastní naozaj bohatú zbierku tradičného odevu z obce Úpor, ktoré múzeum odkúpilo od súkromnej osoby v roku 1995. Sú to súčastky, ktorých strih a zdobenie korešpondujú s kolorovanými kresbami ÚĽUV-u. ÚĽUV v tejto obci totiž v 70. rokoch 20. storočia uskutočnil podrobný výskum, ktorý zdokumentovala Alena Rybáriková.⁵⁰ Konkrétne výstupy publikovala v článku a sú podrobne zachytené aj v elektronickej encyklopédii ÚĽUV-u na ich webstránke.⁵¹ Z južného Zemplína tak ide o jednu z mála obcí, kde bol výskum nielen realizovaný, ale aj zverejnený. Pre akéhokoľvek záujemcu o ušitie nového kroja z Úporu sa tak otvára skvelá možnosť získania jedinečných informácií, ktoré by sa v súčasnosti pri osobnom výskume v obci už nedozvedel.

Výskum ÚĽUV-u je možné doplniť o informácie a fotografie konkrétnych odevných častí z múzea v Trebišove. Múzeum vlastní ženský aj mužský kompletný tradičný odev, vrátane spodného odevu, dokonca aj niektoré súčastí vrchného zimného odevu. Bádateľ, výskumník tak môže konfrontovať získané informácie z dvoch kultúrnych inštitúcií a na základe nich si môže dať ušit' kroj z obdobia, ktoré je vďaka výskumu ohraničené desaťročiami od konca 19. storočia do 2. štvrtiny 20. storočia. Podľa informácií od správkyne textilného fondu v Múzeu ÚĽUV-u v Stupave, ÚĽUV vďaka výskumu v minulom storočí vlastní jedny pôvodné rukávce,

³ Rozhovor s informátorkou Helenou Janokovou bol zaznamenaný v marci 2014.

⁴ MARCINOVÁ, Júlia. *Zmeny v odievaní v obci Zámutov v druhej polovici 20. storočia*. Rigorózna práca. Nitra, 2014, s. 15.

⁵ KOCÁK, Štefan a kol. *Tradičná ľudová kultúra obce Zámutov*. Zámutov : Obecný úrad, 2003.

⁶ MARCINOVÁ, ref. 4, 112 s.

⁷ RYBÁRIKOVÁ, Alena. Ľudový odev v Úpore, okres Trebišov. In: *Národopisné informácie*, 1988, č. 1, s. 149-167.

⁸ RYBÁRIKOVÁ, Alena. *Úpor*. [citované 12.3.2018]. Dostupné z: <http://www.uluv.sk/sk/encyklopedie/tradicny-odev-slovenska/tradicny-odev-obci/upor/>

reprodukované rukávce z roku 2008, družbovský ručník, mužský kabátik a tkaný obrus.⁹ Múzeum v Trebišove vlastní takmer 40 kusov tradičného odevu z Úpora, ktoré sú označené prírástkovým a evidenčným číslom a každá súčiastka je písomne podrobne analyzovaná. Toto všetko je zárukou kvalitných a naozaj vyčerpávajúcich informácií pre každého, kto má záujem o ušitie nových krojov.

Pozrime sa teda na skupinu z tejto obce a na kroje, ktoré vznikli z iniciatívy jej členov. FSK Jarina v Úpore vznikla v roku 1999. V tom roku si jej členovia dali ušiť kroje. V ženskom kroji je najväčšia podobnosť s tradičným odevom v *zúčepke* a v mužskom čiastočne v košeli a nohaviciach. Druhú kroje si dali ušiť v roku 2017 a podľa slov členov skupiny sa inšpirovali práve výskumom z ÚEUV-u. Práve tu prichádza situácia, ktorá je z môjho pohľadu paradoxná a výsledok zbytočne neadekvátny k množstvu materiálu, ktoré mohla mať alebo má skupina k dispozícii. Vedúci alebo členovia skupiny nenavštívili pred šitím krojov depozitár v Trebišove, a teda ani nezisťovali, či sa tam kroje z ich obce nachádzajú. Podľa ich tvrdenia sa však inšpirovali výskumom z ÚEUV-u a kroje si dali ušiť v okolí Vranova nad Topľou.

A výsledok? V minulosti sa úporská mužská košeľa zdobila jednoducho, ale s použitím viacerých materiálov. Skupina si dala vyšiť veľké kvety, ktoré sú typické pre oblasť Vranova a okolia. Vrchné nohavice, ktoré sa nikdy nezdobili, si tiež dali zdobiť na základe dohody s krajičrskou dielňou. Ženské rukávce zmenili strih, doplnili si výšivku, ale oproti prvým krojom nastala výrazná pozitívna estetická zmena, najmä v dĺžke kroja a jeho ustrojenosti. Týmto máme pred sebou prípad, keď sa síce v obci pôvodný tradičný odev nezachoval, ale kompletný výskum, nákresy aj konkrétne časti v múzeách áno. Ak sa iné súbory rozhodnú spracovávať folklór z obce Úpor, rozhodne by pri šití krojov mali siahať po výskumoch a depozitároch múzeí.

Tieto tri príklady sú dôkazom toho, že aj v súčasnosti pri stále sa zvyšujúcom počte folklórnych zoskupení a nových krojov je potrebné robiť výskum, pýtať sa v obciach, študovať literatúru a v neposlednom rade navštevovať múzeá. Spomeniem aj dve opäť paradoxné situácie týkajúce sa múzeá v Michalovciach a Trebišove. Zemplínske múzeum v Michalovciach spolupracuje s folklórnymi súbormi a skupinami už dlhé roky. Najvýraznejšie s FS Zemplín z Michaloviec a FS Svojina. Najskôr v Zemplíne, v súčasnosti vo Svojine pôsobí krojárka pani Marika Koščová, ktorá sa pri šití nových krojov mnohokrát obrátila práve na múzeum v Michalovciach. Podľa slov tamojšieho riaditeľa Maroša Demka už bývalí zamestnanci múzea, folkloristi, veľkí národnári, ako Milan Bohucký a Ján Ordoš, spolupracovali s týmto súborom – konkrétne s Milanom Hvižďákom a jeho manželkou, ktorá dlhé roky zastávala vo FS Zemplín pozíciu krojárky. Jeden z posledných záujemcov o tradičný odev z múzea bola FSK Čemerňanka z Pustého Čemerného.¹⁰

Paradoxom pre toto múzeum je Múzeum v Trebišove. Podľa slov pracovníčky, ktorá dlhé roky spravuje expozíciu odievania a remesiel a takisto je správkynou textilného depozitáru, za celé jej dlhoročné pôsobenie v tomto múzeu neprišiel NIKTO za účelom, aby zistil, či sa v múzeu nachádzajú konkrétne odevné súčiastky, vďaka ktorým by sa mohli dať šiť nové kroje.¹¹ V okrese Trebišov sa však nachádza naozaj veľké množstvo dedinských folklórnych skupín, ktoré by túto možnosť mohli a mali využívať. Často sa stretávame so skupinami, ktoré si kroje navrhli samé, dokonca bez toho, aby vedeli o tom, ako vyzeral tradičný odev v ich obci.

⁹ Informácie získané od odbornej pracovníčky ÚEUV-u Barbory Kanávorovej.

¹⁰ Informácie získané od riaditeľa múzea Maroša Demku.

¹¹ Informácie získané od zamestnankyne múzea Márie Parihuzovej.

Tak, ako aj v iných múzeách, aj tu platí, že možnosť bádania ma každý, kto prejaví záujem a podľa zaužívaných predpisov mu bude táto možnosť poskytnutá. Jednou veľkou nevýhodou tohto múzea je, že za celú jeho existenciu tam nebol zamestnaný žiadny etnológ, ktorý by sa venoval či už odevnej problematike alebo inej, ktorá spadá pod etnológiu. Výnimkou bolo moje pôsobenie v rokoch 2011 – 2012, kedy som sa venovala výskumu tradičného odevu v desiatich obciach na Tokaji, v ktorých doposiaľ nebol organizovaný žiadny výskum.¹²

Múzeum sídli v kaštieli rodiny Andrásyovcov a má vo vlastníctve niekoľko ďalších budov, ktoré v minulosti slúžili na rôzne účely, ako jazdiareň, stajne, poľnohospodárske budovy. Múzeu sa podarilo celý kaštieľ a bývalú jazdiareň kompletne zrekonštruovať a v súčasnosti pracuje na tvorbe nových expozícií. Žiaľ, práve budova, kde sa nachádza expozícia ľudového odevu južného Zemplína, ešte zrekonštruovaná nebola a má pomerne zlé podmienky. Vysoká vlhkosť, v niektorých miestach aj priame vonkajšie svetlo nevytvárajú vhodné podmienky pre takúto expozíciu, no múzeum má v pláne v najbližšom čase veľkú rekonštrukciu aj tejto časti múzea. Expozícia vznikla v roku 1994 a od jej vzniku do dnešných dní ostala nezmenená. Napriek nevyhovujúcim priestorom starého objektu múzea, odevy, ktoré sú v ňom prezentované, svoju hodnotu nestrácajú. Okrem bežného návštevníka má naozaj veľký prínos pre všetkých, ktorí sa vážne zaujímajú o odev južného Zemplína a záleží im na tom, aby kroje, ktoré vznikajú v súčasnosti, boli nielen inšpirované tým tradičným, pôvodným odevom, ale aby boli jeho čo najvernejšou kópiou z daného obdobia.

Tak, ako vedľa múzeá vychádzať v ústrety odborným a výskumným potrebám verejnosti, ku ktorej patria aj folklórne skupiny a súbory, tak tieto tiež môžu recipročne pomôcť múzeám. Trebišovské múzeum patrí v tejto spolupráci so skupinami a v organizovaní kultúrnych podujatí k najvýznamnejším. Môže ísť príkladom pre ostatné múzeá a kultúrne inštitúcie, ktoré majú rovnaké ciele. Za obrovské pozitívum a dôvod, prečo z môjho pohľadu drží trebišovské múzeum v tejto organizačnej pozícii prvenstvo, je, že 1. januára 2012 nastala fúzia múzea a osvetového strediska. Spojili sa do jednej inštitúcie s jedným sídlom a tak v budove kaštiela vznikla inštitúcia s názvom *Múzeum a Kultúrne centrum južného Zemplína*. Bol to prvý takýto pokus v rámci Košického samosprávneho kraja a rokmi sa ukázalo, že tento pokus bol veľmi dobrou voľbou. Pracovníci múzea a osvetového strediska tak spoločne vytvárajú neuveriteľne pútavé verejné podujatia a nové výstavy či expozície, ktoré rok čo rok lákajú stále väčšie množstvo záujemcov. Spojenie odborných pracovníkov, technických pracovníkov a pracovníkov osvetu, ktorí sú zas zbehlí v organizovaní akéhokoľvek typu podujatí, prinieslo veľa úspechov a kvality, za ktorými stojí riaditeľka inštitúcie Mgr. Beáta Kereštanová.

Jedným z cieľov tejto inštitúcie je prezentácia starých zaniknutých remesiel a organizovanie podujatí, ktoré sú zamerané priamo na niektorú z oblastí tradičnej kultúry. Tieto podujatia sa delia na tri skupiny. Dnes už k najznámejším, ale aj najobľúbenejším patria tie, ktoré prezentujú tradičnú tokajskú alebo všeobecne zemplínsku gastronómiu. Nerada používam toto slovo, pre mňa je to tradičné stravovanie, ale v múzeu si zaužívali terminológiu tradičná gastronómia. Do druhej skupiny patria podujatia s dôrazom na tradičné remeslá a v tretej skupine sú podujatia, ktoré v správnom ročnom období alebo mesiaci prezentujú výročné zvyky a tradície. Múzeum má za posledné roky svojho pôsobenia už presne určenú spoluprácu s rôznymi folklórnymi skupinami, pretože každá z nich sa zaoberá iným zvykoslovím, resp. má spracované tematické

¹² Bližšie o výsledkoch výskumu pozri MARCINOVÁ, Júlia. *Tradičné odievanie v tokajskej oblasti v 1. polovici 20. storočia*. Trebišov : Múzeum a kultúrne centrum južného Zemplína, 2012.

pásma. Pre zaujímavosť budem používať nárečie. V rámci **tradičného stravovania** múzeum predstavuje:

- *Vareňe zameskei*: FSK Brezina - Brezina, FSK Slivničan – Slivník, FSK Vidumaňec – Kuzmice,
- *Šlivkovi lekar*: FSK Klečenovčanka – Klečenov, FSK Dubiny – Dargov, FSK Tepličan – Zemplínska Teplica, FSK Vidumaňec – Kuzmice, FSK Brezina – Brezina,
- *Pečeňe chleba*: FSK Strapec – Čerhov, FSK Klečenovčanka – Klečenov,
- *Pečeňe krepľi, čeregi, hruba lokša, bandurkova lokša, chlebovi posuchi, makovňiki, orechovňiki, bobal'ki*: FSK Tokaj – Veľká Trňa, FSK Čepovčanka – Čepovce, FSK Brezina – Brezina, FSK Tepličan – Zemplínska Teplica, FSK Strapec – Čerhov.

V rámci uchovávaní **starých remesiel** a ich prezentácie na scéne musím predovšetkým vyzdvihnúť zamestnancov múzea, ktorí sa naučili pliesť laná na historickom spleťacom stroji z 19. storočia. Dokonca v múzeu vznikol rekord, pretože sa na tomto stroji podarilo upliesť najdlhšie lano. Múzejníci okrem spleťacieho stroja predvádzajú aj mútenie masla, mlátenie obilia cepmi, prácu so starými mlátačkami či pečenie chleba v starej peci. Dôležité je spomenúť, že zamestnanci sú oblečení do tradičného pracovného odevu z Trebišova, ktorý je ušitý podľa vzoru z odevu, ktorý sa nachádza v stálej expozícii múzea. Z folklórnych skupín sa k prezentovaniu starých remesiel alebo činností na podujatiach pridávajú:

- Tkaňe pokrovcov*: FSK Strapec – Čerhov, FSK Klečenovčanka – Klečenov,
- Praňe, rajbaňe*: FSK Klečenovčanka – Klečenov,
- Pradzeňe na kolovratu*: FSK Klečenovčanka – Klečenov,
- Muťeňe masla*: FSK Klečenovčanka – Klečenov, FSK Čepovčanka – Čepovce, FSK Tokaj – Veľká Trňa.

Z rodinných a pracovných zvykov a tradícií sa múzeum venuje predovšetkým vinobraníu a dožinkám, ale v spolupráci so skupinami počas roka predstavujú oveľa širší záber v spracovaní tradícií:

- Fašengi, pribiranci*: FSK Kyščanka – Kysta, FSK Jarina – Úpor, FSK Orgoňina – Trebišov, FSK Trebišovčan – Trebišov, FSK Omladzina – Novosad, FSK Dubiny – Dargov,
- Stavaňe maja*: FSK Tepličan – Zemplínska Teplica, FSK Strapec – Čerhov, FSK Vidumaňec – Kuzmice, FSK Studzenka – Plechotice,
- Dožinkí*: FSK Parchovianka – Parchovany, FSK Studzenka – Plechotice, FSK Žipovčan – Nižný Žipov, FSK Vidumaňec – Kuzmice,
- Vinobraňe*: FSK Strapec – Čerhov, FSK Aszú – Malá Trňa,
- Kračun na valaľe*: FSK Novomeščanka – Slovenské Nové Mesto, FSK Doľinka – Veľké Ozorovce, FSK Žipovčan – Nižný Žipov,
- Gubaše*: FSK Dubiny – Dargov, FSK Vidumaňec – Kuzmice, FSK Tepličan – Zemplínska Teplica, FSK Brezina – Brezina, FSK Slivničan – Slivník,
- Praňe píria*: FSK Aszú – Malá Trňa,
- Šupaňe kenderici*: FSK Čepovčanka – Čepovce,
- Svadzba*: FSK Vidumaňec – Kuzmice, FSK Žipovčan – Nižný Žipov, FSK Studzenka – Plechotice,
- Košeňe a hrabaňe šena*: FSK Strapec – Čerhov,
- Ubl'are, páleňe ubla*: FSK Tepličan – Zemplínska Teplica,
- Rajbaňe*: FSK Tepličan – Zemplínska Teplica.

Samozrejmosťou je, že všetky skupiny vystupujú v krojoch. Kroje folklórnych skupín južného Zemplína by bola určite téma hodná veľkej štúdie. Ako v mnohých iných obciach na

celom Slovensku, aj tu sú odborníkmi vyčítané mnohé nezrovnalosti – dĺžka sukien, ozdoby, ktoré ku krojom nepatria, neprimeraná farebnosť krojov, neučesané vlasy, nepoužívanie čepca alebo šatky, prípadne celkové kroje ušité podľa vlastnej fantázie alebo podľa vzoru „zemplínsky“. Neexistuje totiž pojem zemplínsky kroj, zemplínsky tanec, zemplínska *začepka* a pod. Jedine, ak sa rozpráva konkrétne o obci Zemplín, ale, myslím si, že nie každý, kto tieto termíny používa, pozná aj túto malú obec. Preto práca s krojmi vo folklórnych skupinách je naozaj, ako sa hovorí, beh na dlhé trate. Bol by potrebný intenzívny výskum, ktorý by mal byť založený na analýze fotografického materiálu, na ústnom rozhovore s najstaršou žijúcou generáciou a v neposlednom rade na štúdiu materiálu a zbierkového fondu v múzeách. Múzeum v Trebišove by vedelo byť pri tvorbe nových krojov veľmi nápomocné snáď v každej obci, kde vymenované skupiny pôsobia, pretože kroje z týchto obcí vlastní vo svojej zbierke. Je len na vôli členov a vedúcich skupín, či tieto možnosti v budúcnosti využijú a či im záleží na tom, aby ich kroje mali naozaj hodnotu.

Pramene a literatúra (References)

- KOCÁK, Štefan a kol. *Tradičná ľudová kultúra obce Zámutov*. Zámutov : Obecný úrad, 2003, 577 s. ISBN 80-968855-9-6.
- MARCINOVÁ, Júlia. *Tradičné odievanie v tokajskej oblasti v 1. polovici 20. storočia*. Trebišov : Múzeum a kultúrne centrum južného Zemplína, 2012, 122 s. ISBN 978-80-970858-1-0.
- MARCINOVÁ, Júlia. *Zmeny v odievaní v obci Zámutov v druhej polovici 20. storočia*. Rigorózna práca. Nitra: 2014, 112 s.
- RYBÁRIKOVÁ, Alena. Ľudový odev v Úpore, okres Trebišov. In: *Národopisné informácie*, 1988, č.1, s. 149-167.

Europejskie Centrum Solidarności: Stálá expozice

První kroky k iniciaci vzniku ECS v Gdaňsku přišly již v roce 1998, instituce byla oficiálně založena v roce 2005 a o tři roky později začala fungovat. V roce 2014 se konalo slavnostní otevření nové víceúčelové budovy přímo v prostorách bývalé Gdaňské loděnice. Na vzniku ECS se podílela řada organizací a jednou z významných osobností zasahujících do tohoto procesu byl i starosta Gdaňsku Pavel Adamowicz.¹ Centrum se věnuje celé řadě kulturních a edukačních činností.

Stála expozice, rozkládající se v sedmi rozlehlých místnostech ve dvou podlažích, představuje klíčové okamžiky vedoucí k revolučním událostem v Polsku v důsledném provázání s děním v celém východním bloku. V expozici kladou autoři důraz na emocionalitu a propojení multimédií s muzeáliemi. Zjevným záměrem zde bylo to, aby návštěvníci „vstupovali“ do klíčových okamžiků spojených se změnou režimu.



Obr. 1.

Jednotlivé místnosti expozice jsou pojímány do jisté míry jako samostatné vizuální celky či „kapitoly“, což napomáhá při ilustrování změn a dějinných průlomů. Expozice se věnuje událostem vedoucím ke vzniku Solidarity v Gdaňsku a pokračuje přes dění 80. let až k pádu komunistického režimu v Polsku a Evropě. K evropským souvislostem se autoři několikrát vrací, zastoupeno je tu také dění v Československu. Hned druhá místnost expozice nese název Moc bezmocných a stejnojmenný text Václava Havla je i součástí katalogu k expozici. Speciální pozornost věnuje expozice úloze církve a významu papežovy návštěvy v Polsku pro obrodny proces. Setkáváme se tu tak s kombinací převážně chronologicky stavěného narativu a samostatně funkčních, vybrané téma do hloubky pojednávajících, celků.

¹ Na webu ECS mu byla po jeho úmrtí v roce 2019 věnována také krátká vzpomínka. Viz: <http://www.ecs.gda.pl/title,pid,1903.html>.

Mezi nejvýznamnější exponáty patří dřevěná deska s 21 požadavky dělníků, která byla během srpnové stávky v roce 1980 zavěšena na vstupní bráně do loděnic. Té je věnován prostor hned v první místnosti expozice, kde jsou umístěny (zavěšeny u stropu) také například ochranné helmy, z nichž si stávkující dělníci odstraňovali identifikační čísla. Kontext stávce z roku 1980 dodali autoři zařazením tematického celku věnovaného nepokojům a protestům v Evropě, ale také místním událostem, které stávce předcházely. Zde patří k nejvýraznějším exponátům bunda nesoucí stopy po kulkách, která patřila Ludwiku Piernickému, jedné ze 45 obětí události prosince 1970 v Gdaňsku.²

Mimo prezentaci klíčových muzeálií pracuje expozice významně (a vzhledem k tématu logicky) s orální historií. Návštěvníci si mohou vybírat z mnoha hodin videozáznamů napříč výstavou, v níž své zážitky popisují přímí účastníci událostí. Autoři také často využívají záznamy z oficiálního televizního zpravodajství či novinové články. K zprostředkování atmosféry dramatických represí, začínajících v roce 1981, slouží i umělecká díla. Výrazným prvkem objevujícím se napříč expozicí je vytváření prostředí, v němž se mohou návštěvníci ocitnout přímo v centru událostí. Mohou například zasednout ke stolům, u nichž probíhala vyjednávání k ukončení stávky v roce 1980, zatímco sledují sestřih záznamu těchto událostí. Dále autoři nabízejí možnost nastoupit do policejního vozu na místa zasahujících těžkooděnců a sledovat záběry ze zásahů na demonstracích roku 1981. Těmito a podobnými prostředky je dosaženo pocitu dramatickosti a je vytvářen tlak na návštěvníky, který by je měl vést k vlastnímu uvažování.

Výše popsaná expozice patří z instalačního hlediska k velmi vydařeným projektům a odpovídá současným evropským měřítkům. O tom svědčí i to, že v roce 2016 byla oceněna Council of Europe Museum Prize.³ Jedná se o zajímavý pokus reflexe nedávných dějinných událostí, v němž autoři efektivně zkombinovali orální historii, dobové dokumenty a předměty – přímé účastníky zlomových okamžiků. Expozice se vyhýbá hodnotícímu jazyku a spíše se snaží o zprostředkování osobních zážitků, což je vzhledem ke stále živé tematice více než vhodné.

Monika Mikulášková

² http://www.ecs.gda.pl/title,WYSTAWA_STALA,pid,33.html.

³ <http://www.ecs.gda.pl/nagroda-muzealna-2016>.

FERDINAND II. : arcivévoda Ferdinand II. Habsburský : renesanční vladař a mecenáš : mezi Prahou a Innsbruckem. Blanka Kubíková – Jaroslava Hausenblasová – Sylvia Dobalová (eds.). [Sprievodná publikácia k výstave] Národní galerie Praha : Valdštejnská jízdárna, 3 . novembra 2017 – 25. februára 2018. Praha : Národní galerie, 2017, 403 s. ISBN 978-80-7035-650-0

Na rok 2017 pripadli dve špeciálne „okružle“ výročia: jednak uplynulo 470 rokov od uvedenia arcivojvodu Ferdinanda II. „Tirolského“ (1529 – 1595) za správcu a miestodržiteľa Českého kráľovstva (1547) a súčasne 450 rokov, odkedy prevzal vládu v Tirolsku (1567). Vzhľadom na to sa konkretizoval zámer sprístupniť širšej odbornej i laickej verejnosti formou výstavy rozmanité kultúrne, historické a umelecko-historické aspekty tejto nevšednej osobnosti. Pochopiteľne, takto náročný výstavný projekt vyžadoval, aby mu predchádzala viacročná medzinárodná spolupráca odborníkov na danú problematiku z radov rakúskych i českých vedeckých pracovníkov a múzejných kurátorov. Konkrétne na ňom participovali špecialisti z dvoch krajín a piatich inštitúcií: za Rakúsko *Schloß Ambras* pri Innsbrucku a *Kunsthistorisches Museum* vo Viedni, za Českú republiku *Národní galerie* v Prahe, Ústav *dějin umění Akademie vied České republiky* a čiastočne aj *Filosofická fakulta Univerzity Karlovy* v Prahe.

Primárnym výstupom projektu bola inštalácia tematickej výstavy v Česku a Rakúsku: v „mikrolokality“ pražských Hradčian a zámku Ambras pri Innsbrucku definujúcich najosobnejší priestor oficiálneho i privátneho historického účinkovania arcivojvodu Ferdinanda Tirolského. Ako prvá bola medzi 15. júnom až 8. októbrom 2017 na zámku Ambras otvorená výstava *Ferdinand II – 450 Jahre Tiroler Landesfürst*. Následne po jej deinstalácii sa podstatná časť výstavných exponátov zaradila do dramaturgie českej výstavy *Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský – renesanční vladař a mecenáš – mezi Prahou a Innsbruckem*, sprístupnenej od 3. novembra 2017 do 25. februára 2018 v priestoroch pražskej Valdštejnskej jazdiarne. K rakúskej i českej výstave boli vydané textovo i obrazovo obsiahle sprievodné publikácie.

Predmetom tejto recenzie je predovšetkým vyššie štyristostranová publikácia k českej výstave, s ktorou nesie rovnaký názov: *Arcivévoda Ferdinand II. Habsburský – renesanční vladař a mecenáš – mezi Prahou a Innsbruckem*. K jej zhodnoteniu je iste prospešné pristúpiť aj s pomocou „ambraskej verzie“, ktorá má zhruba o päťdesiat strán menej.¹ Medzi obomi knihami sú už na prvý pohľad zjavné zásadné rozdiely v ich vizuálnom poňatí. Česká verzia disponuje decentnou červenou „paperback“ obálkou, na ktorú vhodne zvolili Seiseneggerov portrét mladučkého arcivojvodu Ferdinanda II. z doby krátko po prevzatí miestodržiteľského úradu v Českom kráľovstve.² Osobne by som však uvítala väčší rozmer tejto ilustrácie, aby bola náležite dominantným prvkom na prednej obálke. V porovnaní s Čechmi totiž Rakúšania (hoci rovnako zvolili „paperback“) vsadili na výtvarne mimoriadne pútavý, plnofarebný dizajn obálky s celostranovým arcivojvodovým portrétom z posledných dvoch dekád jeho života.³ Dojem luxusnej knižnej práce z čias renesancie na rakúskom „katalógu“ ešte umocňuje efektná zlátená orieзка.

¹ Rakúsky exemplár, ktorý mám k dispozícii v anglickej jazykovej mutácii, nesie názov *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol: Jubilee Exhibition*. Ed. by Sabine Haag & Veronika Sandbichler. Schloss Ambras Innsbruck : 15 June – 8 October 2017. Innsbruck : Haymon, 2017, 367 s. ISBN 978-3-7099-3402-9.

² Jacob Seisenegger, 1548. KHM Wien, Gemäldegalerie, inv. č. GG 5947.

³ Neznámy nemecký maliar, posledná štvrtina 16. storočia, KHM Wien, Gemäldegalerie, Inv. č. GG 4501.

Po obsahovej stránke sú obe vydania do istej miery zhodné: odlišnosti sa prejavili v rozsahu a zoradení trinástich odborných esejí a hlavne v náplni samotného katalógu. Podotýkam, že česká výstavná publikácia prezentuje odborné texty v plnom znení, zatiaľ čo v rakúskej edícii sú skrátené. Oceňujem taktiež, že Česi opodstatnili vyšší počet strán nielen rozsahom odborných textov, ale tiež o niečo veľkorysejšou obrazovou zložkou.

Prvé tri odborné texty uvádzajú čitateľa do politických súvislostí. Ich autormi sú poprední českí a rakúski historici špecializujúci sa na ranú éru habsburskej vlády v strednej Európe – autori množstva odborných a vedeckých štúdií i monografií k danej problematike. Menovite sú to: prof. PhDr. Václav Bůžek, CSc. z Historického ústavu FF Jihočeskej univerzity v Českých Budějoviciach (*Habsburkové uprostřed Evropy v 16. století*, s. 11-17); PhDr. Jaroslava Hausenblasová, Ph.D. z Ústavu českých dějin FF Univerzity Karlovy v Praze (*Ferdinand II. – správce a místodržící země Koruny české*, s. 18-23) a univ. prof. Dr. Heinz Noflatscher z Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie, Universität Innsbruck (*Arcivévoda Ferdinand II. jako vládce Tyrolského hrabství*, s. 24-27).

Nasledujúca zostava textov sa venuje rôznym sféram výtvarného umenia a luxusnej umelecko-remeselnej produkcie, staviteľstva, knižnej kultúry a zberateľstva, ktoré spätne vnímame ako kľúčové sféry arcivojvodových kultúrnych záujmov a mecenášsky podporovaných aktivít. Dlhoročná špecialistka na renesančné portrétné maliarstvo PhDr. Blanka Kubíková, PhD. z Národnej galérie v Prahe predostrela čitateľovi prehľadový sumár portrétnej reprezentácie Ferdinanda Tirolského od jeho detstva až do samotnej smrti (*Obraz arcivévody Ferdinanda II. v jeho portrétech*, s. 28-31). Mgr. Sylva Dobalová, Ph.D. a jej kolega PhDr. Ivan Prokop Muchka (obaja z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR) spoločne čitateľom priblížili hlavnú oblasť svojho dlhodobého odborného výskumu (*Stavební projekty arcivévody Ferdinanda II. v Praze a Innsbrucku*, s. 32-37) a napokon PhDr. Eliška Fučíková, CSc., jedna z popredných znalkyň rudolfínskeho umenia, spracovala tému *Pražský hrad a jeho výzdoba za Ferdinanda II.* (s. 38-43). Rakúsky autorský tím reprezentujú vedeckí pracovníci – kurátori z Kunsthistorického múzea vo Viedni a z múzea na zámku Ambras. Jeho súčasná riaditeľka Dr. Veronika Sandbichler vo svojom texte (*Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio“: arcivévoda Ferdinand II. jako sběratel*, s. 44-47) ponúkla aj niekoľko ilustratívnych vizualizácií z nedávno zrealizovanej inštalácie arcivojvodových ambraských zbierok priamo na mieste ich pôvodného vystavenia tak, ako to fakticky aj hypoteticky dovoľujú dobové inventáre z roku 1596 a 1621. V porovnaní s touto v zásade „materiálovo“ zameranou štúdiou sa Mag. Paulus Rainer, kurátor zbierok cisárskej klenotnice (Kaiserliche Schatzkammer) Kunsthistorického múzea vo Viedni, venoval arcivojvodovým zbierkam skôr z hľadiska ich univerzálneho významu a ideového zámeru, v rámci dobového literárneho, resp. priamo zberateľsko-teoretického diskurzu. Ďalší dôležitý článok zberateľského záujmu Ferdinanda Tirolského predstavuje jeho povestná zbrojnica. Dr. Thomas Kuster, ktorý pôsobí ako kurátor na zámku Ambras, sa vo svojom príspevku (*„Toto heroické theatrum“: zbrojnice brdění na zámku Ambras*, s. 48-50) pokúsil hypoteticky načrtnúť ideový koncept zbrojnice, chronológiu akvizíčných činností aj pôvodný spôsob a lokáciu jej prezentácie v priestoroch zámku Ambras, ktoré už dnes neexistujú. Podrobne je v sprievodnej publikácii spracovaná aj arcivojvodova mimoriadne bohatá a vzácna knižnica (Mgr. Ivo Purš, Ph.D.: *Knihovna arcivévody Ferdinanda II.*, s. 57-62) a špecifiká hudobnej kultúry na arcivojvodovom dvore (Dr. Franz Gratl: *Hudba na dvoře Ferdinanda II. v kontextu dynastických vazeb*, s. 69-71). Zaradenie posledných dvoch textov osobne vnímam (v porovnaní s predošlými) ako tematicky už dost' odt'ážité a predpokladám, že sú zrejme motivované odborným záujmom a profiláciou ich autorov (Dr. Katarína Seidl,

kurátorka múzea v Ambrase: „*Protože jejich nauka učí léčit všechny vnější a vnitřní nemoci [...]“: lékařství na dvoře arcivévody Ferdinanda II.*, s. 63-66; Dr. Alfred Auer: *O rájích, zřabradách a rostlinách*, s. 67-68). Najmä Auerova esej je veľmi všeobecná a prakticky vôbec sa nedotýka (ako by som očakávala) vzťahu arcivojvodu Ferdinanda Tirolského k „umeniu tvorby záhrad“. Osobne som presvedčená, že oveľa väčší zmysel by malo zaradenie textu napríklad o povestnej portrétnej kolekcii typu *uomini famosi*, ktorú si arcivojvoda budoval na zámku Ambras a na sklonku jeho života už obsahovala aspoň 860 malieb.⁴ Pokiaľ je mi známe, tejto ambraskej portrétnej kolekcii sa za posledných takmer sto rokov venovala len minimálna bádateľská pozornosť. K dispozícii máme stále hlavne rozsiahle materiálové štúdie Friedricha Kennera ešte z konca 19. storočia,⁵ resp. syntetizujúceho „sprievodcu“ po ambraskej portrétnej zbierke z roku 1932.⁶

Po odborných textoch nasleduje v oboch publikáciách (českej i rakúskej) katalógová časť. Katalógový heslár je v českej sprievodnej publikácii zostavený zo siedmich sekcií, ktoré sú zoradené chronologicky (detstvo arcivojvodu, jeho pôsobenie v Čechách a následne v Tirolsku) a následne aj tematicky (arcivojvodova zbrojnica, kunstkomora, knižnica, dvorské festivity). Samozrejme, pražská výstava a tým aj katalógové heslá sa sústreďujú predovšetkým na špecifické aspekty českého pôsobenia Ferdinanda II. Tirolského, pričom viaceré historické dokumenty či artefakty boli verejnosti predstavené alebo publikované vôbec po prvý raz. Pomerne veľká pozornosť je v katalógu venovaná jemu blízkym pražským dvoranom. Mozaika exponátov privátnej i oficiálnej povahy dokumentujúcich „mikrohistóriu“ českého účinkovania Ferdinanda II. Tirolského skrze kultúrne, náboženské, politické, ekonomické i dvorské hľadisko je skutočne náležité názorná a žánrovo pestrá.

Na záver tejto recenzie môžem konštatovať, že česká a rovnako aj rakúska sprievodná publikácia k výstave sú textami aj ilustráciami mimoriadne efektné a obsahovo hodnotné. Ich význam určite nezoslabil ukončením výstavného projektu. Naopak, skončením výstavy sa ich dôležitosť len posilnila, pretože sú historicky prvými syntetizujúcimi publikáciami poskytujúcimi aj výsostne aktuálne zistenia k danej osobnosti a jej kultúrno-sociálno-umelecko-historickému kontextu. Nepochybujem, že dlhodobo nájdú uplatnenie či už ako zdroj odborných informácií, alebo ako pomôcka pri výučbe v akademickom prostredí.

Ingrid Halászová

⁴ ŠTIBRANÁ, Ingrid: *Rodová portrétna galéria Pálffyovcov na Červenom Kameni. Obdobie prvých troch generácií v 16. – 17. storočí*. Kraków, 2013, s. 58.

⁵ KENNER, Friedrich: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die Deutschen Bildnisse). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15, 1894, s. 147-260; KENNER, Friedrich: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die italienischen Bildnisse I). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17, 1896, s. 101-274; KENNER, Friedrich: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die italienischen Bildnisse II). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 18, 1897, s. 135-261; KENNER, Friedrich: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Spanien und Portugal, Frankreich). In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19, 1898, s. 6-146.

⁶ *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Wien, 1932.

Pokyny pre autorov

Maximálny rozsah príspevku je 25 NS (25 x 1800 znakov). K príspevku je potrebné dodať základné údaje o autorovi (email, tituly, organizáciu, ktorú zastupuje v anglickom jazyku), abstrakt (do 10 riadkov) a 5 kľúčových slov, oboje v slovenskom aj anglickom jazyku. S autorom pred publikovaním redakčná rada časopisu *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* v zastúpení predsedu redakčnej rady podpisuje licenčnú zmluvu o zverejnení diela a autenticite príspevku. Základnou citačnou normou je norma ISO 690.

Textová časť: Text sa nepokúšať zalamovať ani špeciálne upravovať, odstavce bez tabulátora! Písmo Times New Roman, veľkosť 12, normal, bez zväčšovania. Riadkovanie 1,5. V prípade priamych citácií písať kurzívou. Odkazy na pramene a literatúru zásadne uvádzať v poznámkach pod čiarou v tvare:

Odkaz na monografiu:

- MLYNKA, Ladislav. *Remeselník vo vidieckom prostredí : Remeslo a status remeselníka v lokálnom spoločenstve*. Bratislava : Stimul, 2004, s. 56.

Odkaz na štúdie (v prípade, že je uvedený v zborníku aj editor, uveďte ho za názvom zborníka):

- MLYNKA, Ladislav. Tradičné výrobné stavby v obci a ich vplyv na utváranie medzietnických kontaktov. In: *Etnokultúrny vývoj na južnom Slovensku*. Bratislava : Katedra etnológie FF UK, 1992, s. 64-70.

Odkaz na už citovaný zdroj v texte:

- MLYNKA, ref. 1, s. 50. - číslo ref. je číslo poznámky pod čiarou, v ktorej sa nachádza už citovaná práca prvýkrát s celým bibliografickým údajom.

Odkaz na archívny dokument:

- MVSRSlovenský národný archív v Bratislave (ďalej SNA), f. Minister Československej republiky s plnou mocou pre správu Slovenska, 1918-1928 (ďalej f. MPS), škatuľa (ďalej škat.) č. 277, sign. č. 1234/1920 prez.

Prílohy:

- Obrazové prílohy zasielajte samostatne vo formáte jpg, jpeg, bmp v rozlíšení min. 300 dpi a riadne označené a identifikovateľné. V texte uveďte popiskom, kde by mal byť obrázok umiestnený. Tabuľky a grafy je potrebné zasielať osobitne aj priamo v štandarde xls, xlsx (excel).