

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra sinologie

Bakalářská práce

Matyáš Havel

**Muzeum jako „kontaktní zóna“ a jeho význam v současné
taiwanské společnosti: Případová studie Muzea horkých
pramenů v Beitou**

Museum as "Contact Zone" and its Significance in Contemporary Taiwanese
Society: The Case of Beitou Hot Spring Museum

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Táňa Dluhošová, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18. ledna 2021

Matyáš Havel

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat především vedoucí mé bakalářské práce, Mgr. Táně Dluhošové, Ph.D., jejíž laskavý a vstřícný přístup, ochota a cenné rady mi byly motivací během celého procesu psaní. Dále bych rád poděkoval za veškerou pomoc a podporu své drahé kamarádce Leně Ryzhové. Díky patří rovněž profesorce Melisse Lin Shih-hui za nezištnou pomoc při získávání potřebných zdrojů, a také Elišce Novákové, jež mi byla nápomocna ve věcech japonských reálií a transkripce z japonštiny. V neposlední řadě bych chtěl vyjádřit díky všem svým blízkým, kolegům, spolužákům, přátelům a zejména své rodině za neutuchající podporu.

Abstrakt

Vycházejíc z koncepce „kontaktních zón“ (Clifford 1997) a kritické muzeologie, tato bakalářská práce se v teoretické rovině zabývá otázkou role muzeí ve společnosti a způsobem, jakým se podílejí na vytváření a komunikaci určitého pojetí identity a kulturního dědictví. Konkrétně jsou tyto koncepty zkoumány v případě taipeiského Muzea horkých pramenů v Beitou, původně budovy veřejných lázní z období japonské vlády na Taiwanu. Na základě analýzy stálé expozice muzea a vybraných sezónních výstav práce zkoumá, jakým způsobem je v muzeu prezentováno místní kulturní dědictví a identita. To mj. s ohledem na otázku reprezentace japonského kulturního dědictví, se kterým je Muzeum horkých pramenů v Beitou spojeno, v taiwanském kontextu. Práce ve svém závěru prezentuje zkoumané muzeum a její expozici jako „kontaktní zónu“ různých kultur a režimů, lokálních a národních tendencí příznačných pro současnou taiwanskou společnost.

Klíčová slova

muzeum, kulturní dědictví, identita, Taiwan, Beitou

Abstract

In the theoretical framework of *contact zones* (Clifford 1997) and critical museology, this thesis deals with the meaning and function of museums in society and their role in creating and communicating a particular form of heritage and identity. Taipei's Beitou Hot Spring Museum, originally a public bathhouse built during Japanese rule in Taiwan, serves as a case study. Analysing the museum's permanent exhibition and seasonal displays, the thesis examines the way the concepts of local identity and heritage are created. The analysis puts a particular emphasis on the role of Japanese heritage the Museum is linked to, and its representation in Taiwanese context. In conclusion, the Beitou Hot Spring Museum is presented as a *contact zone* of various cultures and regimes, local and national tendencies which can be observed in contemporary Taiwanese society.

Keywords

museum, heritage, identity, Taiwan, Beitou

OBSAH

| | |
|---|----|
| Seznam zkratk | 1 |
| Seznam obrázků | 2 |
| Úvod | 3 |
| 1 Historicko-politický kontext | 7 |
| 2 Muzeum, muzeologie a analýza muzejní expozice | 17 |
| 3 Identita, kulturní dědictví a muzea | 27 |
| 4 Muzeum horkých pramenů v Beitou a jeho expozice | 45 |
| 4.1 Expozice muzea jako scénář | 45 |
| 4.2 Expozice jako narativ místní identity a kulturního dědictví | 57 |
| Závěr | 67 |
| Zdroje | 70 |

Seznam zkratk

| | |
|--------|---|
| ČLR | Čínská lidová republika |
| DPP | Demokratická pokroková strana |
| ICOM | Mezinárodní rada muzeí |
| ICOMOS | Mezinárodní rada pro památky a sídla |
| KMT | Kuomintang |
| OSN | Organizace spojených národů |
| UNESCO | Organizace OSN pro vzdělání, vědu a kulturu |
| USA | Spojené státy americké |

Seznam obrázků

| | | |
|------------|--|-------|
| Obrázek 1 | Národní palácové muzeum | s. 33 |
| Obrázek 2 | Národní palácové muzeum | s. 33 |
| Obrázek 3 | Tainanská síň bojových umění | s. 40 |
| Obrázek 4 | Tainanský obchodní dům Hajaši | s. 41 |
| Obrázek 5 | Budova veřejných lázní v Beitou | s. 45 |
| Obrázek 6 | Budova Muzea horkých pramenů v Beitou | s. 47 |
| Obrázek 7 | Plán 1. patra muzea | s. 48 |
| Obrázek 8 | Expozice muzea – Dojmy z Beitou | s. 49 |
| Obrázek 9 | Expozice muzea – Hala s tatami | s. 50 |
| Obrázek 10 | Plán 2. patra muzea | s. 52 |
| Obrázek 11 | Expozice muzea – Malé lázně | s. 54 |
| Obrázek 12 | Expozice muzea – Mozaika času | s. 55 |
| Obrázek 13 | Expozice muzea – Velké lázně | s. 56 |
| Obrázek 14 | Expozice muzea – Poklad beitouské říčky | s. 57 |
| Obrázek 15 | Expozice muzea – instalace v části Malé lázně | s. 62 |
| Obrázek 16 | Expozice muzea – fotografie v části Dojmy z Beitou | s. 66 |
| Obrázek 17 | Expozice muzea – fotografie v části Dojmy z Beitou | s. 66 |
| Obrázek 18 | Expozice muzea – fotografie v části Dojmy z Beitou | s. 66 |

Úvod

Během mého studijního pobytu v Taipei v akademické roce 2018–2019 jsem měl možnost nejednou zavítat do místní části Beitou 北投 vyhlášené horkými prameny a lázeňskou kulturou. Při mých opakovaných návštěvách zdejšího Muzea horkých pramenů v Beitou (*Beitou wenquan bowuguan* 北投温泉博物馆) jsem byl vždy zaujat expozicí zasazenou do umně zrekonstruovaných prostor budovy bývalých veřejných lázní. Svým provedením nejenže muzeum seznamuje s příběhem zdejší lázeňské tradice (a historií Beitou jako takového), ale dává návštěvníkům pocit zažít návštěvu lázní jako za doby japonské nadvlády, kdy zdejší lázeňský průmysl zažíval svůj boom a vznikla podstatná část toho, co je dnes považováno za beitouské „kulturní dědictví“. Právě kulturní dědictví a způsob, jakým je utvářeno prostřednictvím expozice muzea, jsou hlavními tématy této práce.

Domnívám se, že i laik v pozici běžného turisty si při svých cestách Taiwanem nemůže nevšimnout, že Muzeum horkých pramenů v Beitou není jediným případem, kdy dochází k využití japonského kulturního odkazu z dob japonské nadvlády Taiwanu (1895–1945) za účelem turistického a kulturního rozvoje nejrůznějších městských i venkovských lokalit po celém ostrově, stejně jako podpoře místní, resp. celonárodní taiwanské identity. Při hlubším zájmu a zkoumání tohoto fenomén se následně můžeme setkat s řadou studií interdisciplinárního charakteru z oblasti politologie, sociologie a především kulturních studií (zejména studia kulturního dědictví a identity), které se zabývají otázkou reflexe období japonské nadvlády a jeho odkazu v současné taiwanské společnosti a využitím těchto pro zájmy jednotlivých jejích složek a skupin. Cílem této práce je tedy zasadit Muzeum horkých pramenů v Beitou do širšího výzkumu pojetí kulturního dědictví (a od něj se odvíjejícího pojetí místní či národní identity) v současné taiwanské společnosti, především v kontextu využití hmotného i nehmotného kulturního dědictví odkazujícího k období japonské nadvlády a kulturní praxi, jež byla v tomto období přinesena a rozvíjena na Taiwanu.

Jelikož je předmětem výzkumu budova a instituce Muzea horkých pramenů v Beitou, opírá se tato práce především o teoretické zkoumání fenoménu muzeí, tzv. *muzeologii*. V rámci současného výzkumu muzeí jsou tyto instituce mj. chápány jako významní aktéři podílející se na vytváření a ochraně kulturního dědictví a rovněž s tímto fenoménem těsně spjatou formulací identity různých společenských skupin. Hlavní výzkumnou otázkou tedy je, jakým způsobem se zkoumané Muzeum horkých pramenů

v Beitou podílí prostřednictvím své expozice na vytváření určité podoby kulturního dědictví, co konkrétně představuje místní kulturní dědictví a s ním související pojetí místní beitouské identity. V tomto ohledu nás konkrétněji zajímá, jaké komponenty ji tvoří, jakým způsobem je artikulována a dále komunikována a rovněž v jakém vztahu je beitouská identita s obecnějším konceptem celonárodní taiwanské identity. Jedná se o její součást, vzájemně se tyto identity doplňují či naopak vylučují? Vzhledem ke konkrétní historii muzea a specifickému zaměření jeho expozice rovněž kladu podotázku, a to, jakou roli ve výše zmíněných procesech artikulace a prezentace kulturního dědictví hraje japonské dědictví a kulturní odkaz spjatý s japonským působením v Beitou a na Taiwanu obecně. Cestou k zodpovězení výzkumných otázek je analýza jednotlivých částí expozice muzea (expozice jako taková, doprovodný textový a audiovizuální materiál) a výsledného narativu, který je komunikován navenek, směrem k návštěvníkům muzea.

Struktura práce reflektující výše uvedené cíle a výzkumné otázky je následující. První kapitola zabývající se historicko-politickým kontextem mapuje hlavní trendy v oficiálním pojetí moderní taiwanské identity a s ním korespondující konkrétní kulturní politiky od období japonské nadvlády (konec 19. století) až do současnosti. Tato část nám tak pomůže posléze lépe pochopit konkrétní politický a společenský kontext fungování řady institucí zabývajících se ochranou a vytvářením kulturního dědictví, včetně zkoumaného Muzea horkých pramenů v Beitou. Rovněž nám umožní definovat a popsat současné mainstreamové pojetí taiwanské identity a jednotlivé její komponenty, díky čemuž bude možné odpovědět na jednu z výzkumných otázek souvisejících se vztahem místní beitouské identity prezentované muzeem a celonárodní taiwanské identity. Tato část práce se opírá o sekundární obecnou historiografickou literaturu (Bakešová a kol. 2004, Rubinstein a kol. 2007) a studie konkrétně věnované vývoji fenoménu taiwanské identity, kulturních politik a muzejní praxe na Taiwanu, jmenovitě zejména Chang (2006), Chen (2008), Chiang (2012, a kol. 2017) Fell (2018), Hsiau (2003) či Taylor (2005).

Druhá kapitola práce se zabývá teoreticko-metodologickým východiskem práce, kterým je muzeologie, resp. *kritická muzeologie*. Úvod kapitoly je věnován obecné definici fenoménu muzea a z ní vyplývajících základním předpokladům, které při výzkumu muzeí kritická muzeologie uplatňuje. Detailnější prostor je věnován jednomu z významných konceptů tohoto směru, kterým je pojetí muzea jako „kontaktní zóny“, jehož autorem je James Clifford. Clifford (1997) se v rámci tohoto konceptu zabývá fungování muzeí a analýzou muzejní produkce v kulturně, etnicky či jinak heterogenních společnostech

(zejména v kontextu kolonialismu a postkoloniálních společností) a rovněž vztahem muzea a jeho komunity. Tento koncept je relevantní při výzkumu Muzea horkých pramenů v Beitou zejména pro multikulturní akcent jeho expozice, jejímž těžištěm je mj. i prezentace japonského (koloniálního) dědictví a jeho reflexe v místním, taiwanském prostředí. Poslední část této kapitoly je věnována konkrétním nástrojům a postupům uplatňovaným při analýze muzejní expozice, které jsou v praktické rovině aplikovány v analytické části této práce. Vedle již výše zmíněného výzkumu Clifforda (1997) čerpá tato kapitola zejména ze sekundární literatury věnující se teoretickým východiskům muzeologie, zejména Dolák (2016), Navarro (2012), Shelton (2013), a rovněž metodologickým nástrojům a postupům (nejen) muzejní analýzy, jako je např. Crang (2003), Lidchi (1997), Moser (2012), Sedláková (2014) a Whitehead (2016).

Třetí kapitola se podrobněji zabývá fenomény kulturního dědictví a identity a způsobem, jakým se na jejich vytváření, artikulaci, prezentaci a případné ochraně či zachovávání podílejí muzejní instituce. Tato kapitola spojuje kompilaci hlavních poznatků v rámci teoretického výzkumu kulturního dědictví, identity a jejich propojení s muzei spolu s konkrétními příklady a doklady z taiwanského prostředí. V tomto ohledu je stěžejní zejména dosavadní výzkum vývoje taiwanské muzejní praxe reprezentovaný autory, jako jsou již výše zmíněné Chang (2006) a Chen (2008), Lai (2017) či Vickers (2008, 2010, 2013). Prostor je rovněž věnován shrnutí hlavních přístupů uplatňovaných při zkoumání využití japonského kulturního dědictví v současné taiwanské společnosti. V tomto směru čerpá práce především z výzkumu japonského kulturního dědictví na Taiwanu třech autorů – Amae (2017), Chiang (2012) a Taylor (2004, 2005). Tato část je stěžejní v tom ohledu, že snahou závěrečné analytické části je mj. navázat na dialog těchto autorů a konkrétněji kategorizovat trend využití japonského kulturního dědictví v případě Muzea horkých pramenů v Beitou na základě dosavadního výzkumu na tomto poli.

Závěrečná analytická kapitola nejprve stručně shrnuje historii Beitou a bývalé budovy místních veřejných lázní, dnes Muzea horkých pramenů v Beitou. Následuje analýza muzejní expozice a jejího narativu s využitím metod uvedených v metodologicko-teoretické části práce (Kapitola 2), přičemž primární prameny představují stálá expozice muzea a dvě vybrané dočasné expozice zaznamenané metodou pozorování při osobní návštěvě muzea, doprovodný textový a audiovizuální materiál, jenž je součástí těchto expozic. Cílem analýzy je definovat narativ muzejní expozice, jenž je určující i pro definování konkrétní podoby místní identity a kulturního dědictví, které muzeum utváří

a komunikuje. V závěru této části je Muzeum horkých pramenů v Beitou představeno prizmatem „kontaktní zóny“, a to na základě výsledné společné analýzy jednotlivých aspektů, kterým je věnován v analytické části prostor. Vedle výše zmíněných primárních pramenů se tato část v omezené míře rovněž opírá o dosavadní výzkum věnovaný ochraně kulturního dědictví v Beitou, případně přímo Muzeu horkých pramenů v Beitou, jehož autory jsou Chen (2003, 2007), Den (2014) a Wang a kol. (2018).

V neposlední řadě bych na tomto místě rád věnoval poznámku k mému původnímu výzkumnému závěru. Ten totiž počítal s krátkodobým výzkumným pobytem v Taipei, v rámci kterého bych uskutečnil sérii rozhovorů se zaměstnanci zkoumaného muzea, dalšími místními aktéry zapojenými do ochrany a vytváření kulturního dědictví v Beitou a rovněž získal přístup k dalším, pro téma mé práce důležitým taiwanským zdrojům. Prostřednictvím těchto pramenů bych mohl analyzovat mj. zapojení místní komunity do fungování Muzea horkých pramenů v Beitou, tvorby jeho expozice a případnou její reflexi místními. Tyto aspekty představují důležité komponenty, zkoumáme-li muzea výše zmíněným prizmatem „kontaktní zóny“ (konkrétněji viz Kapitola 2). Tento záměr byl rovněž podpořen mimořádným stipendiem v rámci soutěže o podporu pregraduální studentské činnosti FF UK v akademickém roce 2019/2020. Vzhledem k celosvětové pandemii covid-19 jsem však nemohl svůj výzkumný pobyt na Taiwanu nakonec realizovat. V důsledku toho se v analytické části omezují především na analýzu expozice muzea, pro níž jsem si patřičné primární prameny obstaral již během mého prvního studijního pobytu na Taiwanu a rovněž za asistence přátel a kolegů.

Vzhledem k tomu, že se práce zabývá taiwanským kontextem a reáliemi, cítím potřebu na závěr okomentovat systém přepisu z čínštiny užitý v této práci. Vzdor časté (a nesporně praktické) akademické praxi omezující se pouze na přepis čínštiny formou mezinárodně rozšířeného standardu *pinyin*, respektuje tato práce místní taiwanskou formu přepisů. Vlastní jména, místní názvy a další pojmy jsou přepisovány na Taiwanu obecně přijímanou formou transkripce (obvykle se jedná o kombinaci Wade-Gilesovovy transkripce, pinyinu a dalších všeobecně rozšířených a užívaných přepisů), jež je při první zmínce doplněna o verzi v nezjednodušených (tradičních) čínských znacích. Slova v taiwanštině (minnanštině) jsou přepisována pomocí systému *pèh-ōe-jī*. V tomto ohledu tak práce přebírá obdobný systém, jaký využívá např. Fell (2018). Japonská slova jsou přepisována s využitím české transkripce japonštiny, opět s originální verzí v čínských znacích či japonských slabičných abecedách při prvním výskytu daného slova.

1 Historicko-politický kontext

Vzhledem k tomu, že teoretické východisko této práce, tzv. *kritická muzeologie*, jejímž cílem je mj. zasadit fungování muzejních institucí do širšího společensko-politického kontextu, bude představeno v Kapitole 2, bude tato kapitola věnována přehledu politického vývoje a hlavních kulturních politik v moderním a současném Taiwanu. V rámci jednotlivých období, počínaje obdobím japonské kolonie na Taiwanu, budou sledovány hlavní trendy v oficiálním chápání národní identity a z ní vycházející koncepce kulturního dědictví.¹ Od určitého pojetí identity a dědictví se totiž odvíjí i konkrétní oficiální kulturní politiky,² jež měly a mají přímý vliv na chápání úlohy muzejních institucí ve společnosti a ovlivňují tak konkrétní podobu a podmínky fungování muzejní praxe. Umožňují nám tak lépe pochopit otázku propojení muzeí s fenoménem identity a kulturního dědictví, které bude věnován podrobnější prostor v následujících kapitolách.

První fáze historického vývoje, které bude věnována konkrétnější pozornost, je období japonské koloniální nadvlády Taiwanu (1895–1945), jelikož v této době zde dochází ke vzniku moderních státních institucí, jež jsou mj. i nositeli kulturních politik vyznačujících se již značnou mírou systematizace a koncepčnosti. Hlavním cílem japonské koloniální politiky byla celková modernizace taiwanské společnosti a rovněž její japanizace, resp. asimilace s koloniální metropolí.³ Oficiální asimilační politika označovaná jako *dóka* 同化 se primárně opírala o vzdělávací systém, v rámci něhož byla hlavním nástrojem kulturní asimilace japonština (Hsu 2014, s. 9). Japonci zavedli na Taiwanu veřejné školy (*kógakkó* 公學校) určené taiwanským dětem, ve kterých se

¹ Teoretickému pojetí fenoménů *identity* a *kulturního dědictví* bude podrobněji věnován prostor v následující části práce. Na tomto místě si prozatím vystačíme s obecnou definicí identity jakožto určitého diskurzu o náležitosti ke konkrétní společenské skupině na základě sdílených rysů nejrůznějšího druhu (např. etnická příslušnost, jazyk, náboženské vyznání, konkrétní hodnoty atp.). Konkrétní výraz a projev dané identity, ať už v hmotné či nehmotné podobě, označujeme jako *kulturní dědictví* (viz Kapitola 3).

² *Kulturní politikou* jsou myšleny konkrétní vládní politiky a programy dotýkající se otázek fungování a podpory kulturní produkce v nejširším slova smyslu. Politické elity se obvykle na základě oficiálně podporovaného a prosazovaného pojetí identity a kulturního dědictví podílejí na alokaci zdrojů na konkrétní programy zaměřené na určité formy kulturní produkce. Na základě této selekce a cílené podpory se posléze vytváří „oficiální kultura“ (v případě států rovněž označováno jako „národní kultura“), jež nemusela doposud nutně existovat ve své aktuální charakteristické podobě a formě (Wang 2004, s. 790).

³ Na přelomu 19. století, v době, kdy se Taiwan stal japonskou kolonií, žilo na ostrově okolo 2,5 miliónů obyvatel hanského původu (etničtí Číňané). Ti na Taiwan soustavně migrovali především od 16. století. Převážná část z nich pocházela z čínské provincie Fujian 福建 a hovořila čínským jazykem jižní min, označované jako *minnan* 閩南 či *hoklo* 福佬 (stejně jméno nese i etnonymum této skupiny obyvatelstva), dnes na Taiwanu oficiálně označované jako taiwanština (*taiyu* 臺語). Menší část hanských přistěhovalců hovořících jazykem *kejia* čili *hakka* 客家 pocházela zejména z provincie Guangdong 廣東. Méně než 100 tisíc obyvatel bylo tvořeno příslušníky původního obyvatelstva ostrova – kmenů austronéského původu, dnes souhrnně označovaných jako „domorodci“ (*yuanzhumin* 原住民) (Knapp 2007, s. 9-10).

mj. vyučovala japonština a japonská kultura.⁴ Tato snaha o japanizaci však nepřinášela kýžené výsledky, jelikož školní docházka mezi taiwanským obyvatelstvem byla zpočátku nízká a větší část taiwanských chlapců docházela do tradičních konfuciánských soukromých škol (*šobó* či *shufang* 書房) (Lamley 2007, s. 210–211). V reakci na to tak koloniální správa od 20. let zpřísnila podmínky výuky a rovněž iniciovala řadu kampaní zahrnující mj. vznik místních studijních skupin japonštiny a posléze výukových institutů. To vše rovněž na úkor používání a výuky čínštiny (Hsiau 2003, s. 34–35).

Pojetí a míra kulturní asimilace taiwanského obyvatelstva se však mezi japonskými politickými elitami i intelektuály značně lišila. To bylo mj. dáno i obavami Japonců ze ztráty privilegovaného postavení v případě úspěšné a kompletní asimilace taiwanského obyvatelstva (Lamley 2007, s. 218–219).⁵ Do poloviny 30. let tak byly koloniální správou tolerovány či do jisté míry i podporovány nejrůznější projevy kultury hanského obyvatelstva, jako je minnanský „dialekt“ čínštiny (hoklo), jež si udržel své dominantní postavení v každodenní komunikaci mezi místními, výuka a užívání klasické čínštiny, či různé další kulturní praxe. Ty byly často podporovány i z iniciativy místních spolků a skupin, z nichž patrně neznámější byla *Taiwanská kulturní společnost* (*Taiwan wenhua xiehui* 臺灣文化協會) (Bakešová et al. 2004, s. 67).

Až od roku 1937 byla, v souvislosti s válečnou mobilizací, iniciována striktní politika asimilace v rámci hnutí *kóminka* 皇民化運動. Jeho cílem bylo učinit z obyvatel Taiwanu v plné míře poddané japonského císaře, což zahrnovalo i plnou asimilaci. V roce 1937 tak byla v oficiálním styku zcela zakázána čínština a rovněž čínskojazyčná vydání tiskovin. Dále japonská správa potlačovala kulturní projevy hanského obyvatelstva a snažila se o jejich eliminaci a nahrazení těmi japonskými. V důsledku toho tak bylo například omezováno fungování chrámů čínské lidové víry a naopak byla iniciována konstrukce šintoistických svatyní (Lamley 2007, s. 240–242). Na individuální úrovni byli obyvatelé Taiwanu nuceni změnit svá jména z čínských na japonská (tzv. politika *kaiseimei* 改姓名) a celé hnutí rovněž doprovázela masivní náborová kampaň do japonské armády (Hsu 2014, s. 7–8).

⁴ Děti japonských občanů žijících na Taiwanu se účastnily výuky v oddělených vzdělávacích institucích, a to v tzv. základních školách (*šógakkó* 小學校). Speciální školy rovněž fungovaly v domorodých oblastech pro domorodé obyvatelstvo (Lamley 2007, s. 211).

⁵ Japonci po většinu doby existence své kolonie na Taiwanu aktivně udržovali striktní rozdělení místních na obyvatele japonského původu pocházející z koloniální metropole (*naičidžin* 內地人) a místní taiwanské obyvatelstvo (*hontódžin* 本島人). *Naičidžin* byli koloniálním prizmatem vnímání jakožto nositelé kultury a pokroku, jež stáli ve společenské hierarchii nad místním obyvatelstvem, jemuž nebyla garantována nejrůznější práva a výsady v takovém rozsahu, jako v případě japonských kolonizátorů (Hsu 2014, s. 8–9).

Během japonského koloniálního období dochází, v souvislosti s celkovou modernizací společnosti a státních institucí, i k první systematické konceptualizaci ochrany kulturního dědictví. Od roku 1922 se platnost japonského *Zákona o ochraně historických míst, panoramatických a přírodních památek* (*Šiseki meisó tennen kinenbucu hozonhó* 史跡名勝天然紀念物保存法) z rozhodnutí vrchního guvernéra rozšířila i na Taiwan (Chiang 2012, s. 39).⁶ Vlivem japonského působení začaly na tehdejším Taiwanu vznikat i moderní muzejní instituce. Lai (2017, s. 13–14) zaznamenává vznik celkem 23 institucí, jejichž expozice zahrnovaly nejrůznější produkty místní průmyslové a zemědělské produkce, rovněž se setkáváme s expozicemi určenými ke vzdělávání a šíření osvěty mezi místním obyvatelstvem (zejména v souvislosti s veřejnou hygienou). V neposlední řadě k nim řadíme místní muzea, muzea v horských lokalitách (sloužící primárně turistickým účelům) a rovněž další naučné instituce, jako jsou zoologické a botanické zahrady či observatoře (Chang 2006, s. 64).

Po roce 1945 se Taiwan, na základě dohody vítězných mocností na konferenci v Káhiře roku 1943, stal součástí Čínské republiky a byl tak politicky a administrativně přiřazen k čínské pevnině (Bakešová et al. 2004, s. 83–84). Nesouhlasné projevy místního obyvatelstva vůči politice vládnoucí strany Kuomintang 國民黨 (KMT) a následné celoostrovní protesty po tzv. *Incidentu 28. února* (*Er er ba shijian* 二二八事件) v roce 1947 vedly k zavedení stanného práva (od r. 1949) a autoritářského režimu charakterizovaného vládou jedné strany, omezením politických a dalších práv místního obyvatelstva, systematickou perzekucí a snahou o eliminaci opozice a jakýchkoliv dalších projevů nesouhlasu s vládou KMT. V roce 1949 se vládnoucí elity KMT spolu s téměř 2 miliony obyvatel čínské pevniny stáhly na Taiwan z důvodu ztráty pozic a následné porážky komunisty v občanské válce (ibid., s. 99).⁷ Vedení KMT v čele s generálem Čankajškem 蔣中正 (1887–1975), jež nadále deklarovalo svoji snahu o znovuzískání celé

⁶ *Zákon o ochraně historických míst, panoramatických a přírodních památek* byl schválen horní komorou japonského parlamentu v roce 1919, přičemž rozšiřoval tehdejší japonskou praxi ochrany kulturního dědictví i na přírodní, historické a archeologické lokality (oproti předchozím zákonům, jež se zaměřovaly primárně na chrámy, svatyně či umělecké předměty) (Edwards 2005, s. 39). S výjimkou několika oficiálně vydaných seznamů kulturních památek však nebyla japonská legislativa v tomto ohledu plně uplatňována v tehdejší taiwanské kolonii (Chiang et al., s. 236).

⁷ Téměř 2 miliony příchozích z pevniny byly tvořeny především vojáky, příslušníky KMT a členy zámožných vrstev či inteligence. Na Taiwanu se pro tuto skupinu obyvatelstva vžilo označení „lidé pocházející vně [Taiwanu]“ (*waisheng ren* 外省人), jež stojí v protikladu se starousedlíky (*bensheng ren* 本省人) reprezentovanými potomky hanských migrantů etnika Minnan/Hoklo či Hakka. Ačkoliv starousedlíci tvořili na konci 40. let většinu taiwanské populace (přibližně 6 milionů), většina politické i ekonomické moci byla po příchodu KMT na Taiwan koncentrována mezi příslušníky nově příchozích z pevniny (Hsu 2014, s. 50–51)

Číny, iniciovalo na Taiwanu rozsáhlou kampaň s cílem společenské a kulturní transformace v duchu ideologie označované jako „čínský republikánský nacionalismus“ (Fell 2018, s. 24).

Výše zmíněné politické ambice KMT se promítly i do jeho kulturní politiky, v rámci které se strana situovala do role ochránce a nositele „tradiční“ a „autentické“ čínské kultury. Dle této logiky byl Taiwan, spolu se svými obyvateli (nehledě na etnický a kulturní původ), vládnoucími elitami označen za součást většího čínského celku. Jedinou oficiálně podporovanou formou identity byla ta čínská, resp. „celočínská“ odkazující k čínské republikánské tradici a rovněž „tradiční čínské kultuře“, v rámci které byly ovšem místní proudy a specifické odnože (i když vycházející z tradice hanského obyvatelstva Taiwanu) odsunuty do pozadí a jejich projevy systematicky potlačovány. Na ideologické rovině se nově zavedený režim hlásil k odkazu Čínské republiky, což se nejviditelněji projevovalo např. v logice pojmenovávání (resp. jejich přejmenování) ulic a dalších veřejných prostorů po s ní spjatých významných osobnostech, událostech a politických principech (Fell 2018, s. 24–25).⁸

Hlavními nástroji *sinizace* (*zuguohua* 祖國化), resp. *re-sinizace* (*zai Zhongguohua* 再中國化), taiwanské společnosti byly, obdobně jako v případě snah o japanizaci ze strany japonské koloniální správy, školství a jazyková politika. V roce 1949 zavedla vláda KMT povinnou a bezplatnou šestiletou školní docházku dle nových školních osnov, jejichž cílem bylo podpořit národní cítění a patriotismus v duchu Čínské republiky. Tehdejší učebnice se tak vyznačovaly značně sinocentrickým obsahem, zejména v případě předmětů, jako je zeměpis, dějepis, resp. vlastivěda (Chang 2015, s. 158–159). Výuka na školách navíc probíhala ve standardní čínštině (jazyk vycházejícím z pekingského dialektu čínštiny, jenž byl úředním jazykem Čínské republiky) a za užívání místních jazyků (minnan/hoklo, hakka či domorodé jazyky) byli žáci trestáni. Vedle toho byla standardní čínština používána i ve veškeré oficiální komunikaci a rovněž dominovala v médiích, jako byl tisk, rádiové a později televizní vysílání. Vedle vzdělávacího systému a médií využíval aktivně KMT k šíření oficiální ideologie čínského nacionalismu armádu (Fell 2018, s. 25).

⁸ Jsou jimi například bývalý prezident a ideolog KMT Sunjatsen 孫中山 (1866–1925), jeho politická filozofie „tří lidových principů“ (*sanmin zhuyi* 三民主義) – „nacionalismus, demokracie a blaho lidu“ – tvořící základ ideologie KMT, pozdněqinguské „hnutí za sebeposílení“ (*zhiqiang yundong* 自強運動), Xinhaiská revoluce (*xinhai geming* 辛亥革命), jež je symbolickým začátkem Čínské republiky (1911) či prezident Čankajšek (Fell, 2018, s. 25).

Oficiální pojetí kulturního dědictví bylo od konce 40. let tedy ortodoxní a striktně omezené na celočínskou kulturní tradici, se snahou eliminovat jakékoliv výrazy místních taiwanských specifik. Po právní stránce byla praxe spojená s kulturním dědictvím upravována zákony, jež byly přijaty v době existence Čínské republiky na pevnině, zejména *Zákonem o ochraně historických objektů* (*Guwu baocun fa* 古物保存法), který byl uveden v platnost roku 1930 a upravoval především podmínky ochrany hmotných projevů kulturního dědictví (Chiang 2012, s. 39). V počátečních letech své vlády ovšem KMT neprojevoval výraznější zájem o ochranu kulturních památek. To z důvodu, že během prvního desetiletí byla vláda nucena řešit palčivější problémy související s přesunem státní správy na ostrov a stabilizací politické situace. V důsledku toho nezbývala kapacita a prostředky na systematictější kulturní politiku zabývající se ochranou a vytvářením kulturního dědictví, jež by mj. vedla ke vzniku a rozvoji většího množství muzeí (Chang 2006, s. 65).

S cílem dále stabilizovat vládu KMT po ideologické stránce a rovněž jako odpověď na probíhající kulturní revoluci v Čínské lidové republice (ČLR) iniciovala v polovině 60. let vláda hnutí „Čínské kulturní renesance“ (*Zhonghua wenhua fuxing yundong* 中華文化復興運動). Tento program zahrnoval řadu státem financovaných aktivit na podporu tradiční čínské hmotné i nehmotné kultury, jako byla např. čínská malba, kaligrafie, pekingská opera, klasická literatura či studium konfuciánského myšlení. Místní taiwanské kulturní produkci (např. taiwanská opera, lidová řemesla a umění či lidové náboženské rituály) se takovéto podpory nedostávalo a byla naopak politickými elitami považována za podřadnou a vulgární (Fell 2018, s. 24–25). Zásadní roli v této politice hrál projekt Národního palácového muzea otevřeného v roce 1965 (*Guoli gugong bowuguan* 國立故宮博物館) v Taipei, v jehož sbírkách byla umístěna čínská umělecká produkce, užité umění a archeologické nálezy, které KMT převezl na konci 40. let na Taiwan z čínské pevniny (více viz Kapitola 3).

V průběhu 70. let, kdy KMT i nadále prosazoval podporu čínské kultury v rámci výše zmíněné politiky, se setkáváme s řadou náznaků na celospolečenské úrovni i ve vyšších příčkách politického vedení, jež předznamenávají postupné přesunutí těžiště zájmu na domácí taiwanskou tradici. Masivní industrializace probíhající od konce 50. let a v průběhu celých 60. let vedla k výrazným změnám co do společenské struktury a životního stylu obyvatel Taiwanu. S ní spojená urbanizace, nárůst migrace venkovského obyvatelstva do měst a související devastace některých historických budov vzbudily zájem

mezi akademiky, umělci a architekty o tradiční architekturu a její ochranu. Obdobně jako v literatuře 70. let, tak i v rámci ochrany kulturního dědictví vzrůstá zájem o místní kulturní produkci, v důsledku čehož dochází k přehodnocování dosud prosazovaného pojetí identity, zpočátku omezeného primárně na intelektuální kruhy (Chiang et al. 2017, s. 234–235).

Oficiální pojetí identity začalo být rovněž přehodnocováno ze strany vedení reprezentovaného premiérem (od r. 1978 rovněž prezidentem) Chiang Ching-kuem 蔣經國 (1910–1988). Vedení KMT si, v souvislosti s neúspěchy ve své zahraniční politice,⁹ začalo uvědomovat limity a vytrácející se legitimitu doposud prosazované koncepce čínské identity opírající se o čínský republikánský nacionalismus. Od 70. let rovněž dochází k nárůstu členů KMT z řad taiwanských starousedlíků. Vně KMT se rovněž začíná vytvářet organizovanější politické hnutí požadující mj. demokratizaci systému a garanci politických práv obyvatelům Taiwanu, tzv. hnutí *dangwai* 黨外 (Rubinstein 2007, s. 438–439). Výše uvedené změny byly východiskem pro proces *taiwanizace* či *lokalizace* (*bentuhua* 本土化) společnosti a politiky, již dále katalyzovalo dění v 2. polovině 80. let. V roce 1986 se při doplňujících volbách do Národního shromáždění a Legislativního dvora¹⁰ se z hnutí *dangwai* zformovala Demokratická pokroková strana (anglicky *Democratic Progressive Party* DPP, *Minzhu jinbu dang* 民主進步黨), jež byla tolerována KMT. To lze považovat za oficiální počátek systému více politických stran. V roce 1987 Chiang Ching-kuo rovněž ukončil období téměř čtyřicet let trvajícího stanného práva (Fell 2018, s. 36).

Oficiální kulturní politiky se v průběhu 80. let vyznačují rostoucí mírou organizace a konzistence. To je dáno zejména založením Rady pro kulturní záležitosti (*Wenhua jianshe weiyuan hui* 文化建設委員會) z iniciativy Výkonného dvora v roce 1981. Rada fungovala de facto jako ministerstvo kultury (*Wenhua bu* 文化部), do kterého se později,

⁹ Od konce 60. let se snažila vláda amerického prezidenta Nixona o normalizaci vztahů s ČLR. V rámci toho USA mj. podpořily nárok ČLR na stálé místo reprezentující Čínu v Radě bezpečnosti OSN. V roce 1971 tak představitelé ČLR na této pozici nahrazují zástupce Čínské republiky, čímž se taiwanský režim dostává postupně do mezinárodní izolace. Dalším z neúspěchů byla ztráta souostroví Diaoyu 釣魚島, jež se na začátku 70. let dostalo plně pod správu Japonska, které si jej, vedle Čínské republiky, rovněž nárokovalo (Rubinstein 2007, s. 437–438).

¹⁰ Národní shromáždění a pět dvorů (Legislativní dvůr, Kontrolní dvůr, Výkonný dvůr, Justiční dvůr a Zkušební dvůr) představují hlavní orgány státní moci Čínské republiky. Volby do volených orgánů (první tři z výše zmíněných) se uskutečnily ještě v roce 1947 na čínské pevnině. Zvolení zástupci následně zasedali v těchto orgánech i po přesunutí na Taiwan a jejich mandát jim byl automaticky prodlužován. Představitelé těchto orgánů tak dlouhodobě nereflektovali reálné složení taiwanského obyvatelstva a jeho politické preference a zájmy. Doplňkové volby do těchto orgánů se stávaly nástrojem taiwanizace politického systému a posléze tak přispěly i k postupné demokratizaci Taiwanu (Bakešová et al. 2004, s. 108–111).

konkrétně v roce 2012, oficiálně transformovala. Prostřednictvím Rady pro kulturní záležitosti byl financován vznik řady místních kulturních center a muzeí, jež byly zakládány s cílem o vyvážený kulturní rozvoj městských i venkovských oblastí. Vláda se takto snažila zmírnit sociální napětí způsobené výše zmíněnou urbanizací a odlivem venkovského obyvatelstva do měst. Růst životní úrovně související s hospodářským rozvojem rovněž vedl k rostoucímu zájmu o umění mezi příslušníky vyšších vrstev (zejména majitelé prosperujících podniků a firem), kteří iniciovali vznik soukromých galerií a muzeí umění (Chen 2008, s. 126–127).

Na počátku 80. let vedly snahy o revizi *Zákona na ochranu historických objektů* k přijetí nového zákona, kterým byl *Zákon na ochranu kulturního dědictví* (*Wenhua zichan baocun fa* 文化資產保存法), jenž vešel v platnost v roce 1982. V rámci tohoto zákona bylo kulturní dědictví definováno na základě své „historické, kulturní a umělecké hodnoty“ a rovněž těsně spjata s oficiálním narativem KMT ve snaze o ochranu a „podporu čínské kultury“ (Taylor 2005, s. 161). Kritérium „historické hodnoty“ určené primárně historickým stářím památky umožnilo omezení se na kulturní dědictví spjaté s čínským působením na Taiwanu během dynastií Ming a Qing (zejména 16. až 19. století), což i nadále korespondovalo s oficiálním pojetím čínské identity obyvatel Taiwanu podporované KMT. Mezi prvních 18 památek, které byly na základě nového zákona zahrnuty do speciálního režimu ochrany, se tak dostaly převážně pevnosti, části městského opevnění a brány či chrámy postavené během dřívějšího období hanské migrace na Taiwan. Omezení se na z čínské tradice vycházející dědictví pokračovalo v rámci oficiální kulturní politiky až do počátku 90. let (Chiang et al. 2017, s. 236–237).

V roce 1988 se po smrti Chiang Ching-kua stává prezidentem Lee Teng-hui 李登輝 (1923–2020), jenž je prvním představitelem Čínské republiky pocházejícím z řad taiwanských starousedlíků. Ten postupně ruší platnost některých nařízení KMT omezující politické svobody a rovněž umožňuje rozpuštění Národního shromáždění a konání nových voleb, díky čemuž se do ústavních orgánů a na nejvyšší politické funkce dostávají ve větších počtech představitelé KMT taiwanského původu a členové opoziční DPP. Nová politická garnitura, v čele s prezidentem Lee Teng-huiem, se poté aktivně podílí na vytváření nového pojetí taiwanské identity a podpory taiwanského nacionalismu (Hao 2010, s. 59). Nové inkluzivní pojetí taiwanské identity charakterizuje koncept „komunity sdíleného osudu“ (*shengming gongtong ti* 生命共同體) prosazovaný Lee Teng-huiem, na základě kterého byli všichni obyvatelé Taiwanu, nehladě na etnický původ, považováni za

součást jedné, společné komunity (Chang 2004, s. 36). Nový společenský konsensus 90. let je tak založen na chápání taiwanské společnosti jakožto celku tvořeného čtyřmi rovnocennými etnickými skupinami: domorodí obyvatelé, Minnan (Hoklo), Hakka a noví přistěhovalci z čínské pevniny (Chiang et al. 2017, s. 238).

Obdobně jako předchozí koncepce se i nové pojetí taiwanské identity promítlo výrazně do školství a politiky vzdělávání. Od poloviny 90. let je ve školách iniciována výuka místní historie a kultury (s využitím nové edice učebnic zaměřených více na samotný Taiwan) a rovněž se dostává podpory výuce lokálních jazyků. Na univerzitách vzniká od 90. let řada institutů a kateder zabývajících se taiwanskou historií, literaturou a kulturou (Chang 2004, s. 37). Rozvoj občanské společnosti a nejrůznějších společenských, kulturních a environmentálních iniciativ, jež zaznamenáváme od konce 80. let v souvislosti s postupnou demokratizací a uvolněním politických práv, se v polovině devadesátých let stává i hlavní agendou oficiálních vládních politik. Zásadní je v tomto ohledu především *Program komplexního budování komunit* (*Shequ zongti yingzao 社區總體營造*), který byl oficiálně zahájen v roce 1994 a realizován Radou pro kulturní záležitosti. Jeho cílem je ekonomické a sociální posilování komunit prostřednictvím kulturního rozvoje založeného na místních charakteristikách a podpoře lokálních identit (Chiang 2012, s. 46–47).¹¹

Zájem veřejnosti o lokální kulturu a rovněž její oficiální podpora vedly v průběhu 90. let k nebyvalému nárůstu místních muzeí a obnově či vytváření kulturních památek.¹² V této souvislosti je nutné zdůraznit, že podpora místních identit a místního kulturního dědictví byla ve své podstatě součástí celonárodní kulturní politiky vycházející z nové koncepce taiwanské identity, jež se, oproti předchozímu čínskému republikánskému nacionalismu, opírala mj. o místní kulturní tradice, lokální specifika a multikulturní charakter taiwanské společnosti (Chiang 2017, s. 238–240). V souvislosti s obnovou památek a zakládáním muzeí dochází rovněž k nárůstu zájmu o japonský kulturní odkaz

¹¹ Inspirací pro taiwanský *Program komplexního budování komunit* byl především japonský model *community building* (vytváření komunit) označovaný jako *mačizukuri* まちづくり. Ten se zaměřuje na rozvoj a posílení komunit formou plánování městské infrastruktury, vytváření vhodného prostředí pro život a zapojení principu udržitelnosti do těchto procesů, to vše za aktivní účasti samotných rezidentů v rámci co nejmenších jednotek lidského osídlení (tedy většinou sousedství, městské a vesnické čtvrti). Jedním z cílů je rovněž stimulace místní identity na základě podpory a rozvinutí místních specifik a vědomí sdíleného místa a kulturního dědictví mezi rezidenty daných lokalit (Chiang 2012, s. 28–29).

¹² Chang (2006, s. 67) zaznamenává celkový nárůst počtu muzeí od roku 1990 do roku 2000 vlivem konkrétních kulturních politik z 90 na 400. Významný podíl má v tomto ohledu politika *Budování místních kulturních muzeí*, jež tvořila jednu ze součástí *Programu komplexního budování komunit* Rady pro kulturní záležitosti.

(reprezentován především budovami postavenými během koloniálního období, více viz Kapitola 3) a celkovému přehodnocování japonské koloniální nadvlády taiwanskou historiografií, v rámci níž jsou některé aspekty koloniální politiky hodnoceny pozitivně, zejména ve srovnání s poválečným vývojem a autoritářským režimem zavedeným KMT (Taylor 2005, s. 167–168).

Mezi roky 2000–2008, kdy se poprvé dostává k vládě DPP v čele s prezidentem Chen Shui-bianem 陳水扁 (1950–), pokračuje v kulturní politice trend taiwanizace postupující až ke snahám o *desinizaci* (*qu Zhongguohua* 去中國化), tedy důraznějšímu oficiálnímu distancování se od čínské kulturní tradice (Wang 2004, s. 807). Nadále je kladen důraz na roli místních identity a kulturního dědictví (především v rámci pokračujícího Programu komplexního budování komunit) a multikulturní charakter taiwanské identity. V souvislosti s tím dvě nejvlivnější politické strany, vládnoucí DPP i opoziční KMT, začínají uplatňovat diskurz, v rámci kterého k výše zmíněným společenským skupinám a složkám taiwanské identity připojují další, kterou reprezentují tzv. „noví přistěhovalci“ (*xinzhumin* 新住民) z jihovýchodní Asie či Číny (Cheng, Fell 2014, s. 94–95).¹³ Vláda DPP navíc v tomto období začala se systematictější podporou iniciativ vedoucí k teoretickému zkoumání taiwanské identity (rozvoj domácích i zahraničních taiwanských studií), a rovněž je kladen zvýšený důraz na ekonomický aspekt využívání kulturního dědictví, jeho propojení s lokální ekonomikou a turismem (Chang 2004, s. 39).

Tyto obecné trendy v taiwanské kulturní politice lze konkrétněji demonstrovat např. na výše zmíněném *Zákonu o ochraně kulturního dědictví*. Mezi roky 1997–2005 bylo legislativním orgánem přijato celkem pět pozměňovacích návrhů či dodatků. Na ideologické úrovni je důležitý např. ten z roku 2005, v rámci kterého byla úvodní formulace zákona týkající se jeho poslání, změněna z „podpory čínské kultury“ na „podporu multikulturního prostředí Čínské republiky“. V rámci dalších dodatků byly například rozšířeny pravomoci místních a regionálních vlád při zařazování konkrétních projevů hmotné či nehmotné kultury na seznam chráněného kulturního dědictví či zohledněny veřejné iniciativy. Detailnější úpravy se rovněž dostalo vlastnictví chráněných objektů, resp. jeho změna ze státní sféry na soukromé subjekty (neziskové organizace, komunitní skupiny, malé podniky) s cílem zefektivnit management kulturních památek

¹³ Pojem *xinzhumin* označuje dosti heterogenní skupinu tvořenou zejména manželkami taiwanských občanů a rovněž ekonomickými migranty pocházejícími z regionu jihovýchodní Asie (především Vietnam, Filipíny, Indonésie, Thajsko aj.), případně pevninské Číny (Cheng, Fell 2014, s. 72).

(Chiang et al. 2017, s. 240–244). Uvedené trendy, jako je důraz na místní a multikulturní dědictví, snaha o udržitelný a ekonomicky efektivní provoz a spojení dědictví s ekonomickým rozvojem se rovněž zásadně promítly do současného fungování taiwanských muzeí (Chen 2008, s. 128).

Výše uvedený historický vývoj jednotlivých politických režimů, pojetí identity v jednotlivých obdobích i od něho se odvíjející praxe ochrany a vytváření kulturního dědictví si nekladou za ambici být zcela vyčerpávajícím přehledem. Cílem této kapitoly je primárně představit hlavní tendence v otázce chápání identity obyvatel Taiwanu a od nich se odvíjející konkrétní kulturní politiky, jež mj. utvářely (případně stále utvářejí) kontext fungování muzejních institucí a muzejní praxe. Otázkám fungování muzeí, jejich propojení s fenoménem identity a kulturního dědictví budou, jak na obecné úrovni, tak i na konkrétních příkladech z taiwanského prostředí, podrobněji věnovány následující kapitoly.

2 Muzeum, muzeologie a analýza muzejní expozice

V této kapitole se zaměříme na předmět zkoumání práce, jímž jsou muzea. Za účelem dalšího zkoumání role muzea ve společnosti a jeho funkce bude tato část věnována obecné definici fenoménu muzeí, stručnému historickému vývoji a proměn jejich společenských funkcí. Dále budou definována základní východiska a předpoklady tzv. *kritické muzeologie*, spolu se souvisejícími koncepty a přístupy k analýze muzejní expozice, jež nám dále umožní lépe pochopit a zkoumat propojení muzeí s fenomény identity a kulturního dědictví v konkrétním společensko-politickém kontextu Taiwanu, který byl představen v předchozí kapitole.

Při zkoumání muzeí a jejich společenských funkcí vyvstává v první řadě otázka, co je to *muzeum*. K jeho definici využijeme v úvodu části této kapitoly základní a poměrně širokou definici Mezinárodní rady muzeí (*International Council of Museums, ICOM*),¹⁴ jež ze své pozice představuje důležitou autoritu ovlivňující celosvětovou muzejní praxi i teoretické zkoumání fenoménu muzeí v rámci tzv. *muzeologie* (případně *studií muzeí*). Oficiální a stále platná¹⁵ definice ICOM z roku 2007 definuje muzea následovně:

Muzeum je nezisková a stálá instituce sloužící společnosti a jejímu rozvoji, otevřená veřejnosti. [Muzeum] získává, uchovává, zkoumá, komunikuje a vystavuje hmotné i nehmotné kulturní dědictví lidstva a jeho (životního) prostředí za účelem vzdělávání, studia a jeho užívání. (ICOM 2020b)

Výše uvedenou definici můžeme označit za širokou a rovněž poměrně konzervativní či „klasickou“, zejména v porovnání s přístupy k fungování muzeí, které budou dále představeny a diskutovány v rámci této kapitoly. Její „klasičnost“ vychází především z té skutečnosti, že reflektuje obecné pojetí a vnímání muzeí, jež bylo určující i v době etablování západních národních států, potažmo samotných muzeí do jejich

¹⁴ Mezinárodní rada muzeí (ICOM) je mezinárodní nevládní organizace založená r. 1946, jež celosvětově shromažďuje muzejní instituce a profesionály věnující se muzejní praxi s cílem vytvářet dialog věnovaný otázkám fungování muzeí a problematice kulturního dědictví reprezentovaného v muzejních institucích. Představuje rovněž jeden z nejvlivnějších think-tanků, jež se prostřednictvím svých výstupů snaží ovlivňovat celosvětovou muzejní praxi a rovněž teoretický výzkum fenoménu muzeí v rámci muzeologie (ICOM 2020a).

¹⁵ ICOM pravidelně v rámci výstupů ze svých fór publikuje oficiální definice muzeí. Při generálním shromáždění v roce 2007 ve Vídni byla schválena oficiální definice, jež je v rámci ICOM platná dodnes. Na základě průběžných konzultací navrholo představenstvo ICOM v roce 2019 novou oficiální definici (viz níže), která ještě ovšem nebyla oficiálně schválena a přijata v rámci generálního shromáždění (při výjimečném generálním shromáždění v roce 2019 v Kjótu bylo hlasování o nové definici odloženo) (ICOM 2020b).

moderní podoby. V tomto období plnila muzea roli institucí, jejichž hlavní náplní bylo získávání, vystavování konkrétních projevů kulturního dědictví a péče o ně. To vše za primárním účelem vzdělávání občanů a příslušníků daných společností. Sběratelská, restaurátorská a expoziční činnost se tak tradičně považuje za jednu z hlavních náplní a funkcí muzea. Jak definice naznačuje, tato činnost sama o sobě není cílem (ve stylu *l'art pour l'art*), ovšem je realizována v širším společenském rámci za účelem naplnění konkrétních cílů a funkcí.

Zaměříme-li se na historický vývoj muzejních institucí, můžeme první předchůdce moderních muzeí zaznamenat v evropském kontextu v 15. a 16. století. V této době dochází k rozvoji praxe sbírání nejrůznějších předmětů (přírodniny, produkty lidské činnosti) a jejich následného zkoumání a klasifikace, jejímž praktickým výrazem byla i systematická organizace těchto v prostoru v rámci nejrůznějších kabinetů a dalšího vybavení určeného k uchovávání předmětů. K této praxi vedl především renesanční zájem o studium spisů antických klasiků¹⁶ (zejména Aristotela) a jejich snahu popsat svět obklopující člověka na základě určitých obecnějších pravidel. Tato praxe pokračovala i během osvícenství, kdy vlivem rozvoje přírodních věd dochází k systematictějšímu sbírání a zkoumání přírodnin a jejich klasifikaci na základě vědeckých taxonomií (Abt 2011, s. 119–121).

V průběhu 18. a 19. století, kdy na Západě dochází k etablování moderních národních států, začíná vzrůstat potřeba vládnoucích elit organizovat obyvatelstvo do společného a jednotného celku. K tomu vede cílená snaha těchto elit o vytváření a podporu pocitu sounáležitosti mezi členy tehdejších společností, resp. o vytváření společné národní identity. Muzea, jež prostřednictvím svých expozic tuto identitu prezentovala formou kulturního dědictví návštěvníkům, se stala důležitým aktérem v procesu budování národních států (Harrison 2013, s. 43–44).¹⁷ V úzkém propojení s identitou národní se muzea od poloviny 19. století rovněž podílela na vytváření moderní identity reprezentované diskurzem o modernitě a pokroku, v případě tehdejších koloniálních mocností (zejména západní státy, ale např. také – ve vztahu k tématu případové studie –

¹⁶ Samotný název „muzeum“ odkazuje na antickou tradici, vycházející z řeckého *musaión* („chrám múz“), označení pro antickou badatelskou a vzdělávací instituci. Nejznámější takovouto institucí své doby byl alexandrijský *musaión* (jeho součástí byla i významná alexandrijská knihovna), k jehož tradici se první moderní muzejní instituce v období evropského novověku hlásily (Abt 2011, s. 20).

¹⁷ V tomto ohledu se muzea podílejí na vytváření „imaginárního“ – představovaného – společenství, tedy národa, jak popisuje Benedict Anderson. Dle něj jsou takovato *imaginární společenství* („imagined communities“) formována prostřednictvím komunikace určitých symbolů a rituálů (Barker 2004, s. 99). Symboly jsou v případě muzeí konkrétní projevy kulturního dědictví, jež muzeum prezentuje. Rituálem se nadneseně stává pro návštěvníky samotná návštěva muzea a jeho expozice.

Japonsko) zároveň hrály muzejní instituce důležitou roli ve vytváření diskurzu imperiální nadřazenosti (McLean 2012, s. 284).

V důsledku procesu globalizace a postkolonialismu dochází ve 2. polovině 20. století k výrazným změnám v současné muzejní praxi. Je zdůrazňována role a odpovědnost kulturního překladu v případech, kdy se muzejní expozice dotýká otázky reprezentace subjektů z odlišného kulturního kontextu. Vlivem postkoloniální kritiky je rovněž kladen zřetel na větší zapojení a aktivní působení těchto v rámci muzejní expozice a aktivit muzea obecně (McLean 2012, s. 285). V reakci na trend globalizace můžeme zaznamenat nárůst lokalizačních tendencí a zdůrazňování lokálních identit. I v tomto ohledu dochází k proměně muzejní praxe. Otázka reprezentace lokálních či pluralitních identit narušuje dlouhodobě fungující koncepci „tradičních“ muzeí, jež byla založena primárně na produkci narativu jednoty a vymezení se vůči „těm druhým“. Vlivem těchto procesů ztrácí klasická muzea auru „apolitických“ a „neutrálních“ institucí prezentujících fakta nekriticky přijímajícím konzumentům – veřejnosti. Stále více je kladen důraz a vyvíjen tlak na reprezentaci odlišných interpretací objektivních skutečností a aktivnější zapojení veřejnosti, doposud stojící „vně muzea“, do chodu a fungování muzea (Fleming 2019, s. 108–110).

V návaznosti na výše uvedené globální změny a trendy v muzejní praxi dochází rovněž k přehodnocování a rekonceptualizaci teoretického chápání fenoménu muzea. To lze demonstrovat například na vývoji definice muzea ICOMu. Nejnovější, byť stále neoficiální, definice volí (oproti dřívější uvedené v úvodu kapitoly) progresivnější přístup k chápání funkcí muzeí a jejich roli v rámci společnosti. Je však nutné brát na vědomí, že se primárně jedná o výraz aspirací a teoretických úvah o těchto trendech a jejich budoucím vývoji. Jakým způsobem budou tyto realizované v současné muzejní praxi, je otázka druhá. Nově ICOM definuje muzea následovně:

Muzea jsou demokratizující, inkluzivní a pluralizující místa určená ke kritickému dialogu o minulosti a budoucnosti.¹⁸ Berouc v potaz konflikty a výzvy současnosti, uchovávají produkty lidské činnosti a přírodniny svěžené jim společností, opatrují paměť rozličných skupin pro budoucí generace, a chrání rovná práva a přístup všech ke kulturnímu dědictví. Muzea necílí na zisk. Zvou ke spoluúčasti a transparentnosti, pracují aktivně v partnerství s a pro rozdílné komunity za účelem sběru, zachovávání, výzkumu, interpretace,

¹⁸ V anglickém originálu je doslova uveden plurál „pasts and futures“ (v překladu tedy „... o minulostech a budoucnostech“), jenž reflektuje otázku plurality interpretací historie, případně budoucnosti.

vystavování a prohloubení pochopení světa. Cílí tak na přispění k lidské důstojnosti a sociální spravedlnosti, globální rovnosti a celosvětovému blahobytu. (ICOM 2020b)

Obdobně jako samotná muzejní praxe prošla výraznou změnou co do základního paradigmatu a metodologie výzkumu i věda zabývající se fenoménem muzeí – *muzeologie*. Předmětem výzkumu *tradiční muzeologie*¹⁹ jsou otázky spojené s praktickým chodem muzea, interní procesy a činnost zahrnující registraci, výzkum, restauraci, uchovávání a vystavování objektů (Dolák 2016, s. 27). *Kritická muzeologie*, která se začíná rozvíjet od konce 70. let 20. století, si za předmět svého zkoumání vybírá právě tradiční muzeologii (Shelton 2013, s. 8). Jejím cílem je zkoumat chod a fungování muzeí v širším společensko-politickém a ekonomickém rámci, stejně jako role a funkce, které v těchto režimech muzea plní. Základním předpokladem kritické muzeologie je, že muzea a muzejní práce jsou produktem společnosti, a tudíž jsou jednoznačně determinována a neodmyslitelně spojena s konkrétním společenským, politickým a ekonomickým kontextem (Navarro 2012, s. 28–29).

Shelton (2013, s. 9–10) detailněji rozebírá základní epistemologické pozice kritické muzeologie a od nich se odvíjející konkrétní postupy ke zkoumání fenoménu muzeí a jejich funkcí. Jednou z hlavních je ta skutečnost, že historie je společenským konstruktem, jenž je utvářen na základě konkrétního společenského kontextu členy určité skupiny. To vede k tomu, že jsou objektivní dějinné události interpretovány odlišnými způsoby v různých společnostech a příslušníky různých skupin. Minulost je navíc vždy interpretována ve vztahu k a v přítomnosti, v rámci určitého režimu definovaného charakteristickým nastavením (nerovnoměrných) mocenských vztahů. Jak uvádí Shelton (ibid., s. 9): „Každá historie je konstruovaná fikce a každá fikce má svoji historii.“ V případě muzeí tedy vyvstává otázka, jaký konkrétní historický narativ muzea v rámci svých expozic podávají, jakým způsobem je následně přistupováno k otázce interpretace historie na základě menšinových a nemainstreamových narativů, jak se muzeum obecně na vytváření určitého historického narativu samo podílí a cíle jaké konkrétní skupiny tím naplňuje a sleduje.

¹⁹ V anglicky psané literatuře se jako synonymum k tradiční muzeologii, *traditional museology*, rovněž užívá přílehlavějšího označení *operational museology*, „operační“ či „provozní“ muzeologie. Tento pojem jasně indikuje primární zaměření výzkumu *tradiční muzeologie* na muzejní praxi a otázky spojené s praktickým fungováním a chodem muzejních institucí. Více viz Shelton (2013).

Dle Sheltona vychází tradiční muzeologie z nekritického přijetí metod muzejní praxe opírajících se o empirickou metodologii, jako je například sběr exponátů, jejich klasifikace a následný výzkum na základě objektivních vědeckých postupů. Tímto způsobem tak samotná muzea, stejně jako tradiční muzeologie, vytvářejí dojem objektivní a nezpochybnitelné institucionální autority. V rámci kritické muzeologie je však třeba tyto postupy podrobovat kritické analýze a *dekonstrukci* za účelem rozkrývání mocenských vztahů a definování motivací a intencí stojících za konkrétními projevy muzejní činnosti – ať už se jedná o expozici muzea či další aktivity pořádané v rámci muzea (Shelton 2013, s. 10–11).

Kritická muzeologie tak, vlivem kulturní teorie a dalších vědních přístupů vycházejících ze sociologie, filozofie a dalších disciplín, zkoumá to, jakým způsobem se muzea podílejí na vytváření určitého vědění prostřednictvím kulturní a umělecké produkce v rámci svých expozic a dalších aktivit. Jsou analyzovány metody komunikace, charakteristický diskurz a narativ, stejně jako vizuální a performativní stránka produkce muzea, zasazená do širšího společensko-politického, případně ekonomického kontextu (Navarro 2012, s. 29). Kritická muzeologie se rovněž neomezuje na muzea v úzkém pojetí, ale zkoumá i další, charakterem a činností blízké instituce a objekty, jako jsou například další památky tvořící součást kulturního dědictví, památníky, kulturní centra, výstavní sítě, umělecké galerie a další (Shelton 2013, s. 8).

V rámci nových přístupů ke studiu muzeí se tak jednak zdůrazňuje ideologický aspekt muzejní činnosti, tedy to, jakým způsobem se muzea podílejí na vytváření určitých narativů, potažmo identit, za účelem naplňování konkrétních politik a cílů v rámci širšího společensko-politického kontextu. Vedle toho vzrůstá i zájem o roli muzea jakožto součást komunity, interakci muzea s ní a rovněž zapojení jejích členů do činnosti a chodu muzea (McLean 2012, s. 286). *Komunitu muzea* v tomto ohledu chápeme jako společenství lidí určené konkrétními charakteristikami, jež mohou (ovšem nutně nemusí) vycházet např. s určitých společných hodnot, sdílené historické zkušenosti či z pocitu sounáležitosti s určitým místem, přičemž je v nejrůznějších aspektech přímo ovlivňováno činností muzea. Například tím způsobem, že se muzeum podílí na artikulaci identity dané skupiny a tedy na jejím společenském vymezování (viz více Kapitola 3) (Crooke 2011, s. 173–174). Problematikou interakce muzea a komunity, spolu s otázkou reprezentace různých kultur v rámci muzejní expozice, se zabývá pro kritickou muzeologii významný koncept muzea jako *kontaktní zóny*.

Autorem tohoto konceptu je James Clifford, který k popisu fungování muzeí v rámci kulturně a hodnotově diversifikovaných společností využívá pojmu „kontaktní zóna“, který přebírá z postkoloniálních a kulturních studií.²⁰ Clifford vychází ze základních, výše uvedených, předpokladů kritické muzeologie, zejména té skutečnosti, že historie, a celkově hmotná i nehmotná kultura předkládané v muzeích, jsou společenskými konstrukty, jejichž vnímání a interpretace závisí primárně na tom, *kdo je jakým způsobem* interpretuje. Muzea a jejich produkce tak přirozeně podléhají politickým tendencím a nelze je označovat za objektivní či apolitická (Clifford 1997, s. 211). Tento problém se stává o to naléhavějším a palčivějším ve společnostech, ve kterých existuje více kulturně, etnicky, nábožensky, názorově či hodnotově odlišných skupin obyvatelstva s různými historickými zkušenostmi, a tedy i interpretacemi objektivních skutečností. Těmi mohou být například postkoloniální společnosti, společnosti s přítomností etnických (často domorodých) menšin, ovšem jak dodává Clifford (ibid, s. 208), s rozdílnými zájmovými a hodnotovými skupinami se setkáváme i ve společnostech zdánlivě homogenních, zejména sestupujeme-li směrem dolů, na lokální úroveň.

Muzea, jež mj. vycházejí z výše zmíněné koloniální praxe „sbírání“ a „vystavování“ odlišných kultur (případně všeho „odlišného“, „druhých“), která je i v současné době (alespoň částečně) náplní činnosti řady institucí, se přirozeně stávají místem kontaktů a střetávání těchto kultur. Clifford tak muzea vnímá jako zóny kontaktů, potažmo konfliktů, v rámci kterých dochází ke střetávání odlišných historií, k dialogu různých aktérů a stran reprezentující tyto odlišné interpretace a sledující rozdílné zájmy a agendu. Muzea, která se tuto skutečnost snaží aktivně a cíleně reflektovat ve své činnosti, se podílejí na něčem, co Clifford označuje jako „kontaktní práci“. Ta spočívá ve snaze vytvářet v muzeu prostor pro menšinové interpretace různých společenských skupin, reprezentaci těchto v rámci muzejních expozic a dalších aktivit muzea a rovněž jejich aktivní zapojení do produkce muzea. Muzejní práce se tak více stává otázkou odpovídání na aktuální politické trendy, tlaky a požadavky na reprezentaci s cílem zapojit co nejširší segment společnosti, spolupracovat a sdílet autoritu, kterou muzeum disponuje (Clifford 1997, s. 210–211).

²⁰ Clifford (1997) odkazuje na Prattové (2008 [1992], s. 7–8) použití pojmu „kontaktní zóna“, které autorka využívá k popisu vztahů mezi koloniální velmocí (metropolí) a kolonií (periferie) v rámci koloniálního uspořádání světa. Dle ní představují kolonie „kontaktní zóny“ (případně „zóny kontaktů“), v rámci kterých dochází ke kulturnímu transferu, který není (dle tradičního pojetí) jednostranný (tzn. koloniální periferie závislá na metropoli bezvýhradně a nekriticky přejímající její kulturní produkci), ale je založený na vzájemných interakcích na bázi reciprocity. Typickým rysem kontaktních zón je jejich interaktivní charakter a rovněž prvek improvizace.

Zkoumáme-li muzeum vycházejíce z Cliffordova konceptu *kontaktní zóny*, snažíme se primárně pochopit kontext komunity, ke které se muzeum vztahuje a jejíž realitu se muzeum snaží (minimálně prohlašuje, že tak činí) reflektovat. Na úrovni samotné expozice vyvstává otázka, zda a jakým způsobem jsou reprezentovány určité kultury, jaký prostor je věnován jejich interpretacím hmotného i nehmotného dědictví tvořící součást muzejní expozice, resp. jaký (aktivní) podíl mají příslušníci těchto skupin na produkci muzea. Rovněž zkoumáme celkové zapojení členů komunity muzea do chodu instituce, to, jak muzeum komunikuje a interaguje jak s nejužším okruhem komunity muzea, tak s co nejširší veřejností. V tomto ohledu zavádí Gere (1997, s. 63–64), jež dále rozvíjí Cliffordův koncept, synonymum kontaktní zóny, a to *muzeum dialogu*. Setkáváme se zde s důrazem na aspekt komunikace a sdělení – narativ –, které muzeum předává (komunikuje) směrem ven za konkrétním účelem a s určitými cíli.

V souvislosti s narativem muzea se dostáváme k otázce analýze muzejní expozice a narativu, jež prostřednictvím této expozice (a v širším kontextu rovněž za pomoci dalších aktivit podnikaných muzeem) muzeum komunikuje. V rámci analýzy muzejní expozice, jedné z podkategorií muzeologie, se setkáváme s několika proudy určujícími způsob, kterým na expozici nahlížíme a dále interpretujeme. Whitehead (2016) uvádí celkem tři hlavní přístupy, jakými může být na muzeum a jeho expozici nahlíženo – *scénář*, *text* a *narativ*. Koncept muzea jakožto *scénáře* se zaměřuje především na prostorovou složku muzejní expozice, organizaci jednotlivých objektů, vizuálních a dalších prvků, jejichž kombinace a uspořádání dle konkrétního klíče („scénáře“) předpokládá vyvolání určité reakce a navození příslušných pocitů na straně návštěvníků (ibid., s. 4).

Pojetí muzea jakožto *textu* naopak vnímá expozici jako primárně textovou strukturu tvořenou jednotlivými komponenty s cílem komunikovat určité sdělení. Expozice může být tak „čtena“, tedy zkoumána za využití nástrojů lingvistické a textové analýzy (ibid, s. 7–9). V tomto směru se uplatňuje především přístup sémiotické analýzy, jež je aplikována na text (tedy její původní předmět) tvořící součást expozice, tak i na zahrnuté objekty (exponáty). Objekty v rámci expozice disponují dvěma hlavními charakteristikami – je to jednak jejich *fyzická přítomnost*, jež je zárukou určité stability a jednoznačnosti, a poté *význam*, jež se může měnit v závislosti na interpretaci (Lidchi 1997, s. 162). Na rovině sémiotické analýzy je vztah mezi fyzickou složkou (slovníkem sémiotické analýzy „označující“) a mentálním konceptem s ní spjatým („označované“) označen termínem *denotace*. Denotace představuje běžně přijímaný význam vycházející z popisné

charakteristiky daného objektu. Na druhém stupni se přidávají další asociace a hodnoty, jež jsou více proměnlivé a nestále, determinované společensko-politickým kontextem, tzv. *konotace* (Sedláková 2014, s. 338).²¹ Cílem analýzy muzejní expozice je v této souvislosti zkoumat, jaké konkrétní konotace za pomoci jakých prostředků jsou objektům přisuzovány a jak tento proces koresponduje s celkovým narativem muzea a jeho expozice. Tento proces je stěžejní mj. v souvislosti s vytvářením kulturního dědictví, jež bude diskutováno dále v této práci (viz Kapitola 3), jelikož až přisouzení konkrétní konotace vede k označení daného objektu či nehmotné praxe za kulturní dědictví.

Důležitým nástrojem v procesu interpretace významu jednotlivých částí expozice (tedy přisuzování určité konotace), je text v nejrůznějších podobách (např. informační panely a popisky v expozici propagační materiály aj.). Text využíváme při procesu *dekódování* významů objektů, které jim byly přisouzeny, tedy v nich *zakódovány* (Lidchi 1997, s. 165–166). Analýza obsahu a stylu textu je tak jednou ze stěžejních součástí analýzy expozice založené na pojetí muzea jakožto textu. V tomto ohledu nelze opomenout ani vizuální stránku – font a celkové grafické zpracování textových částí expozice jsou rovněž považovány za prvek aktivně se podílející na produkci určitých významů a interpretací (Piehl, Macleod 2012, s. 257). Jak ovšem Whitehead (2016, s. 9–10) upozorňuje, pouhé zaměření se na „textové čtení“ expozice a jednotlivých jejích komponentů nás odvádí od skutečnosti, že muzejní expozice je především kombinací výše zmíněných objektů a textových prvků v prostoru. Způsob instalace, vzájemné interakce z ní vycházející a rovněž pořadí, v rámci kterého jsou jednotlivé části návštěvníkům představovány, se ve výsledku podílejí na vytváření určitých význam stejně, jako dílčí charakteristiky jednotlivých komponentů.

Limity, na něž narážíme při striktním omezení se na pouze jedno z výše uvedených pojetí muzejní expozice, můžeme překonat, budeme-li muzeum a jeho expozici vnímat jako určitý narativ. Ten totiž v sobě spojuje jednak příběh, který je vyprávěn, a poté samotný způsob a formu tohoto vyprávění (Sedláková 2014, s. 370–371). Přistupuje tedy k analyzovanému subjektu jako k funkčnímu a strukturovanému celku. To odpovídá i charakteru muzejní expozice, jejímž cílem je obvykle komunikovat určité sdělení,

²¹ Při řetězení konotací (systematickým opakováním souboru znaků) dochází k vytváření *mýtu*. Jeho cílem je „naturalizovat historii“, prezentovat určité interpretace jako přirozené a neměnné a tak zastírat jejich původ a sociální a politickou dimenzi, která je ovšem pro vytváření konotací určující (Sedláková 2014, s. 339–340). Takovýmto způsobem i tradičně fungovala muzea při produkci určitého vědění ve snaze působit objektivně a apoliticky. Jedním z cílů kritické muzeologie je kriticky nahlížet právě na tuto praxi vytváření *mýtů* a analyzovat její společenský a politický kontext.

přičemž rovnocenného významu jsou i konkrétní média užita ke komunikaci tohoto sdělení, způsob jejich využití a funkce v rámci celku. Narativ navíc představuje způsob, kterým lidé připisují jim obklopující realitě určitý význam. Prostřednictvím narativu tak konstruujeme příběh naší vlastní existence a historie, resp. jej využíváme k vytváření určité identity (Austin 2012, s. 107–108). Vzhledem k propojení fenoménu identity a muzeí, jež bude diskutováno dále (viz Kapitola 3), tak můžeme chápat narativ jako jeden ze způsobů, kterým se muzea podílejí na produkci identit, čímž se dostáváme k jedné z hlavních výzkumných otázek této práce.

Muzejní expozice je tak komplexní strukturou vytvořenou spojením objektů, textu a dalších médií v prostoru (tj. dbáme na konkrétní umístění a od něj se odvíjející vzájemné interakce) a času (důležitý je i prvek chronologie, tedy posloupnosti, v rámci které jsou nám jednotlivé informace představovány). Právě proto se při analýze expozice uplatňují prvky analýzy narativu, jelikož ta ke zkoumanému objektu – tradičně je jím text v konzervativním slova smyslu – přistupuje jako ke strukturovanému celku tvořeného obsahem (*příběh*) a tím, jak je vyjádřen (*diskurz*). Podstatnou součástí analýzy diskurzu je rozbor obsahu příběhu, osnovy a časového sledu, v němž je předkládán (Sedláková 2014, s. 371–373). V rámci muzea tedy obecně zkoumáme, jaký příběh je vyprávěn jeho expozicí, jakých vyprávěcích postupů je využito a jakým způsobem se jednotlivé komponenty podílejí na výsledném narativu.

Podstatná a rovněž názorově značně rozrůzněná část muzeologické literatury v případě analýzy muzejní expozice volí tuto naratologickou perspektivu. Jak upozorňuje Whitehead, tento přístup přirozeně funguje nejefektivněji na místech, jež jsou přímo plánována tak, aby určitý narativ vyprávěla. Nejlépe v případě, kdy na daná místa přicházejí návštěvníci již s předchozí znalostí a povědomím o daném narativu. Nehledě na to můžeme na většinu muzeí pohlížet jako na narativ vycházející z té skutečnosti, že muzea předávají určité sdělení v rámci jasné vymezeného prostoru. Způsob, jakým jsou jednotlivé objekty expozice řazeny a jakým následně návštěvník expozicí prochází, vytváří určitou chronologii, jež představuje zásadní prvek narativu (Whitehead 2016, s. 14).

Toto vnitřní uspořádání muzejní expozice a vztahy mezi jednotlivými jejími komponenty představují jednu z rovin analýzy expozice. Druhou rovinu představuje analýza konkrétních společensko-politických zájmů, jež se podílejí na výsledné podobě a narativu muzejní expozice (Crang 2003, s. 257). Takovéto rozdělení rovněž zohledňuje ve svém konceptu *poetiky a politiky muzejní expozice* („poetics and politics of exhibition“)

Lidchi (1997, s. 185), která termínem *poetika* rozumí vytváření významů na základě uspořádání a vzájemné interakce jednotlivých komponentů expozice. Expozice se rovněž podílí na produkci určitého vědění a diskurzu, jež je politicky determinován. Druhým komponentem expozice je tak její *politický* aspekt a zasazení do širšího společensko-politického rámce, což je ostatně jeden z hlavních cílů analýzy v rámci kritické muzeologie, jak bylo uvedeno výše.

V případě výzkumu muzejní expozice je nutné uvědomit si limity jak muzejní práce, jejímž produktem expozice je, tak následné její analýzy. Řada autorů upozorňuje na ten fakt, že muzejní praxe nenabízí takovou tvůrčí svobodu, možnosti vyjádření a vytváření významů, jako jiné formy kulturní produkce a komunikace. Strukturální faktory, jako jsou podmínky a specifické režimy pro uchovávání a vystavování různých objektů, absence finančních a jiných zdrojů či odpovídajícího zázemí mohou výrazně ovlivnit finální podobu expozice, bez ohledu na zamýšlený narativ. Rovněž je třeba brát v potaz ten fakt, že ne všechny konkrétní významy vytvářené v rámci expozice jsou produkovány záměrně, z vůle kurátorů a dalších představitelů muzea. Jako v řadě jiných oblastí výzkumu a analýzy se i v případě muzeí setkáváme s častým problémem „přílišného čtení“, nacházením významů a interpretací tam, kde nebyly zamýšleny samotnými producenty, tedy kurátory a dalšími zaměstnanci muzea (Whitehead 2016, s. 8–9).

V souvislosti s čtením a hledáním konkrétních významů v rámci muzejní expozice se dostáváme k poslednímu zásadnímu komponentu. V případě, že zkoumáme narativ expozice, konkrétní významy produkové v rámci ní a způsob, jakým se tyto faktory podílejí na dalších procesech (např. otázka produkce určitého pojetí identity a kulturního dědictví, kterou se práce zabývá), musíme vždy vzít v potaz prvek „obecenstva“. Způsob, jakým návštěvníci muzeí, na základě svých zkušeností, očekávání a dalších faktorů, reagují na obsah expozic, se ve výsledku podílí na finální produkci určitých významů a dalších, s nimi souvisejících fenoménů. Jedna z větví muzeologie se zabývá studiem návštěvníků (*visitor studies*), tedy tím, jakým způsobem jsou expozice a další aktivity muzea reflektovány návštěvníky a jaké interakce mezi nimi a muzeem dále probíhají (Crang 2003, s. 263, Moser 2010, s. 30). Tento aspekt však není primárně předmětem analýzy této práce, vzhledem k cílům a možnostem výzkumu uvedených v úvodu práce, a proto se v rámci této části spokojíme s výše konstatovaným. Je však podstatné si uvědomit, jakou roli tento aspekt hraje a jeho význam pro komplexní analýzu muzejní expozice.

3 Identita, kulturní dědictví a muzea

V rámci definic muzea uvedených v předchozí kapitole, ať už spíše konzervativnějších vycházejících z tradičního pojetí fungování muzea, či těch reflektující aktuální trendy a změny muzejní praxe a muzeologie jako takové, se setkáváme se fenoménem *kulturního dědictví*. Kulturní dědictví, jeho uchovávání, vystavování, komunikování či samotné vytváření neoddiskutovatelně představují jeden z hlavních komponentů muzejní práce. Tato kapitola tedy bude zaměřená na fenomén kulturního dědictví, s ním související a neméně důležitý fenomén *identity* a jejich společné propojení s muzei, resp. otázkou jejich reprezentace a artikulace prostřednictvím muzejních institucí. Zaměření se na taiwanský kontext nás přirozeně vede ke zvýšené pozornosti o otázku reprezentace místního a multikulturního dědictví, jež od 90. let představuje významný trend taiwanské muzejní praxe, jak bylo zmíněno výše, v rámci historicko-politického kontextu (viz Kapitola 1). Tato otázka je rovněž zásadní pro vybrané muzeum zkoumané v případové studii, jelikož se jedná o místní muzeum spojené především s původně japonskou kulturní praxí.

V rámci teoretických studií kulturního dědictví je jeho úzké propojení s fenoménem identity považováno za obecně přijímanou skutečnost. S určitou dávkou zjednodušení můžeme říci, že kulturní dědictví, ať už ve své hmotné či nehmotné podobě, může sloužit jako konkrétní vyjádření a doklad určité identity (Smith 2017, s. 15–16). Identitou v tomto případě rozumíme narativ o náležitosti k určité společenské skupině, jež je vytvářen na základě sdílených charakteristik, mezi které může patřit například jazyk, etnicita, náboženství, hodnoty, společná interpretace minulosti a další. Stejně tak, jako je za pomoci tohoto narativu definováno, kdo do dané skupiny patří, je obvykle jeho součástí i to, kdo je z definovaného okruhu vyloučen, resp. kdo jsou „ti druzí“ (Graham, Howard 2012, s. 5).

Důležitým rysem identity je její diskurzivní a rovněž nestatický, nestálý charakter. Identita není jediná a neměnná, ale naopak se jedná o momentální zachycení nepřetržitě probíhajícího společenského dialogu (resp. dialogů), v rámci kterého je identita a její pojetí neustále definována, redefinována a diskutována v závislosti na aktuálním společensko-politickém kontextu. Konkrétní jedinec se navíc obvykle neidentifikuje pouze s jedinou skupinou – dalším typickým rysem je tedy pluralit identit, jejich vzájemné působení, překrývání se či případný konflikt (Barker 2004, s. 93–94). Z výše uvedeného tedy vyplývá, že identita je, ostatně jako další fenomény zkoumané v rámci této práce, značně

nestálou proměnou, jejíž konkrétní podoba a pojetí se odvíjejí primárně od aktuálního nastavení mocenských vztahů v dané společnosti. Výše zmíněný historicko-politický kontext Taiwanu (viz Kapitola 1) dobře demonstruje, jak se oficiální pojetí identity obyvatelstva ostrova proměnilo během uplynulých 100 let v závislosti na aktuálním politickém establishmentu, jeho ideologických východiscích a aspiracích.

Přejedeme-li k fenoménu kulturního dědictví, jež představuje konkrétní projev určité identity, řada autorů se v rámci současného výzkumu shoduje, že dědictví je primárně o *minulosti*, která je využívána a interpretována určitým způsobem, který podléhá zájmům a cílům v *přítomnosti*. Kulturní dědictví můžeme vnímat jako formu *kolektivní paměti*, jež je ovlivněna a determinována politickými, ekonomickými či společenskými okolnostmi současnosti (Graham, Howard 2012, s. 2–3). Respektive jej můžeme označit za kulturní praxi (Smith uvádí pojem „cultural performance“, odkazující k performativnímu charakteru této praxe), v rámci které je minulost neustále redefinována a znovu interpretována tak, aby odpovídala na politické či společenské problémy a potřeby současnosti (Smith 2017, s. 16).

Na jakou konkrétní identitu se vztahujeme a co vše můžeme označit za dědictví, jež ji reprezentuje, závisí na obecném paradigmatu a rovněž konkrétním společensko-historickém kontextu, v rámci kterého na vztah identita-dědictví nahlížíme. Obdobně jako v případě muzeí a muzeologie (viz Kapitola 2), došlo v rámci praxe ochrany a vytváření kulturního dědictví a teoretického zkoumání tohoto fenoménu ke značnému posunu v chápání základní terminologie. Z poměrně úzkého vymezení pojmu „kulturní dědictví“ vycházející z tradice evropského osvícenství a zejména pak historické zkušenosti etablování západních národních států postoupil výzkum i praxe k současnému širokému pojetí. To zohledňuje různorodý a multidimenzionální charakter aktivit a projevů spojených s tímto fenoménem, stejně jako aktérů zapojených do těchto procesů.

Od 19. století se setkáváme s fenoménem, který Smith označuje jako *autorizovaný diskurz o dědictví* („authorized heritage discourse“). Tento diskurz by cíleně vytvářen především politickými a intelektuálními elitami nově vznikajících národních států s cílem integrovat s jeho pomocí své obyvatele do většího a jednotného celku, kterým byl národ. V rámci oficiálního diskurzu byly mezi kulturní dědictví zahrnuty především hmotné statky a lokality, jež disponovaly estetickými kvalitami a kterým byla přisouzena historická hodnota, tj. určitá vazba na minulost, případně schopnost propojovat minulé s přítomným. Vzhledem k tomu, že bylo takovéto pojetí kulturního dědictví vztahováno na národ úzkou

skupinou reprezentující elity dané společnosti, byla často zkušenost řady dalších společenských skupin (etnické menšiny, domorodé obyvatelstvo, různé společenské třídy) z oficiálního diskurzu vyloučena (Smith 2006, s. 29–30). Tento stav dobře reflektuje i situace na Taiwanu v době japonské koloniální nadvlády a období vlády KMT, kdy byla kulturní tradice většinového taiwanského obyvatelstva systematicky potlačována a vyloučena z autorizovaného diskurzu o dědictví.

Z výše popsané praxe se tedy odvíjí tradiční pojetí kulturního dědictví (ne nepodobné již zmíněnému tradičnímu pojetí muzeí, viz Kapitola 2). Co přesně kulturní dědictví představuje a od toho se odvíjející konkrétní kulturní politiky ochrany a vytváření kulturního dědictví jsou v tomto ohledu definovány přímo státními institucemi či jinými autoritami pověřenými státem. Vzhledem k tomu, že se primárně jedná o hmotné objekty (budovy, památky, větší komplexy a celé lokality), je konkrétní praxe zaměřená zejména na jejich uchování a restauraci, případně revitalizaci. Jelikož tyto aktivity vyžadují určité odborné znalosti, omezuje se tak práce s kulturním dědictvím na užší okruh odborníků (historici, archeologové, kunsthistorici, aj.), zatímco laická veřejnost se s těchto procesů vyloučena a plní roli pasivního „obecenstva“ či „konzumenta“ (Den 2014, s. 257–258). Obdobně fungují i tradiční muzea, jejichž vznik byl motivován snahou uchovat, archivovat a prezentovat konkrétní příklady kulturního dědictví návštěvníkům (již samotné označení „návštěvník“ naznačuje spíše pasivní roli a jednostranný proces vzdělávání a přijímání informací) za účelem vytváření dojmu sdílené identity vycházející z vědomí společného dědictví (Smith 2006, s. 31–32).

V průběhu 20. století se toto pojetí a oficiální diskurz o dědictví rozšířily i mimo euroamerický prostor, především za přispění mezinárodních organizací zabývajících se ochranou kulturního dědictví (např. Organizace OSN pro vzdělání, vědu a kulturu UNESCO, Mezinárodní rada pro památky a sídla ICOMOS, aj.) a konkrétních mezinárodních úmluv a konvencí věnujících se této problematice. V rámci teoretických studií kulturního dědictví (*heritage studies*), jež se do té doby primárně zabývala praktickou otázkou ochrany a správy kulturního dědictví, se od 80. let začíná přesouvat pozornost na dědictví jako takové a jeho roli jakožto společenského fenoménu (Smith 2017, s. 18). Stejný trend můžeme zaznamenat i v rámci studií muzea a nástupu kritické muzeologie, jak bylo diskutováno v předchozí části.

V souvislosti s otázkou reprezentace určité identity formou kulturního dědictví v muzeích uvádí Hoelscher (2011, s. 202–204) několik hlavních rysů či předpokladů,

kterými se dědictví v případě zapojení do muzejní expozice vyznačuje. Hlavním z nich je konkrétní *projev*, resp. ta skutečnost, že vystavované či jinak prezentované dědictví na základě přisouzení určitého významu symbolizuje určitou identitu. Dalším z těchto předpokladů je *místo*, ať už v doslovném fyzické formě, či jako abstraktní *prostor*, v rámci kterého je určitá reprezentace vytvářena a ke kterému je vztažena. Kulturní dědictví navíc propojuje prvek teritoriality s prvkem *času*. Jak již naznačuje výše uvedená definice kulturního dědictví (jednoduše „využití minulosti pro potřeby přítomnosti“), je jeho důležitým prvkem proces *vzpomínání* a *paměť* (McDowell 2012, s. 40). Aktivity zohledňující prvek časovosti, jako je „zachovávání“, „obnova“, „revitalizace“ (ve smyslu zachování či reprodukování určité podoby, kterou daný objekt či praxe nesla v minulosti) či „připomínání“, jsou důležitou součástí praxe spojené s kulturním dědictvím (Hoelscher 2011, s. 206).

Hoelscher dále uvádí prvek *politiky*, jenž je stěžejní pro pochopení fenoménu dědictví, jelikož debaty týkající se minulosti a její interpretace v současnosti vždy probíhají v širším socio-kulturním rámci určeném mocenskými vztahy. Konkrétní projevy dědictví jsou tradičně iniciovány a podporovány elitami disponující politickou mocí za účelem zajištění společenské stability, zachování existujících mocenských struktur a institucí. To v rámci oficiálních kulturních politik, jak bylo ostatně demonstrováno na příkladu Taiwanu v úvodní kapitole. Kulturní dědictví je v tomto směru neodmyslitelně politické (Hoelscher 2011, s. 206–207). V tomto ohledu hraje dědictví též důležitou roli v rámci tzv. *politiky identity*, kdy slouží jako diskurz legitimizující identity a následně i uznání politických a dalších práv členům určitých společenských skupin (Smith 2006, s. 50).

V neposlední řadě spojuje Hoelscher (2011, s. 207–209) praxi kulturního dědictví s cílem o navození dojmu *authenticity*, s čímž mj. souvisí výše uvedená snaha o zachování formy určité kulturní praxe tak, jak byla reprodukována v minulosti. Důraz je rovněž kladen na *konzumní aspekt*, tedy propojení s ekonomickými zájmy. V této souvislosti upozorňují Graham a Howard (2012, s. 6), že dědictví nemusí být vždy nutně spjaté s otázkou vytváření a artikulování určité identity. Zejména v případě využití kulturního dědictví v rámci turismu, cestovního ruchu a zábavního průmyslu, se často tato vazba vytrácí, případně se stává druhořadou. Tento trend lze v případě Taiwanu sledovat od 90. let a poté zejména od nultých let 21. století, kdy vláda DPP začíná, v rámci oficiálních kulturních politik, klást důraz na propojení kulturního dědictví s turismem za účelem ekonomického rozvoje jednotlivých lokalit. Za extrémní příklad lze v taiwanském kontextu

označit například zábavní parky tematizující kulturu domorodých obyvatel, např. Formoská domorodá kulturní vesnice (*Jiuzu wenhua cun* 九族文化村) v Yuchi 魚池, poblíž turistické lokality Sun Moon Lake (Vickers 2009, s. 90).

Postoupíme-li konkrétněji k historickému vývoji muzeí a identit, které formou kulturního dědictví reprezentovaly a reprezentují, měli bychom v případě Taiwanu začít s obdobím japonské kolonie. Vznik prvních moderních muzeí zde je totiž spojen s japonským koloniálním působením, jehož cílem byla modernizace kolonie a rovněž její asimilace s japonskou metropolí. Japonská správa tak cíleně vytvářela diskurz, jenž jednak zdůrazňoval modernizaci a pokrok, ale zároveň v rámci něho docházelo k vymezení vztahu kolonizátor-kolonizovaný na základě tehdejšího rozložení mocenských vztahů v taiwanské kolonii. Tento trend jasně kopíruje obecné tendence moderních muzeí v průběhu 19. století a v první polovině 20. století. Ta se jednak podílela na vytváření diskurzu o modernitě prostřednictvím demonstrace (vědecko-technického) pokroku v rámci technických muzeí, světových výstav, veletrhů a také muzeí moderního umění. V případě tehdejších imperiálních mocností muzejní instituce rovněž sloužily k produkci diskurzu imperiální nadřazenosti. To formou etnografických expozic a výstav věnovaných výdobytkům a úspěchům koloniální politiky (McLean 2012, s. 284).

Jak uvádí Bennett (1995, s. 66–67), muzejní expozice, jakožto producenty určitého diskurzu a vědění, lze v tomto kontextu vnímat jako výraz mocenských vztahů v rámci společnosti. Příjemcům sdělení – veřejnosti – může být v rámci expozice přisouzena (když ne reálná, tak alespoň symbolická) moc formou podílu na produktech určitého kolektivního úsilí a společného sdíleného dědictví. V opačném případě expozice prostřednictvím „vystavování“ koloniálních subjektů a dalších „ostatních“ z periferií symbolicky demonstrovaly jejich podřízené postavení a nadřazenost domácího obyvatelstva v centru. S cílem zapůsobit na návštěvníky a vyvolat dojem autority a moci byla takováto muzea obvykle konstruována v monumentálním klasickém slohu, jenž tak zároveň odkazoval k antické tradici, ke které se moderní muzea v době svého etablování hlásila (Moser 2012, s. 24). Tuto praxi přejali i Japonci v případě architektury muzeí budovaných koloniální správou na Taiwanu (Fu 2007, s. 187–188).²²

²² Architektura budov stavěných během období japonské koloniální nadvlády (zejména veřejné budovy, jako byly školy, muzea, sídla úřadů a vlády, nádražní stanice, poštovní úřady, banky, nemocnice aj.) byla často západního stylu (*jófiú* 洋風), resp. spojovala západní architektonický styl s asijskými prvky (ornamenty a dekorace, prostorové řešení a rozvržení budov). Obdobně jako u budov v západním stylu stavěné v samotném Japonsku od období Meidži 明治 (2. polovina 19. století až začátek 20. století) měla tato architektura demonstrovat modernitu a pokrok po vzoru Západu, jež byly jedním z cílů koloniální politiky.

Za příklad této praxe můžeme označit dnešní Národní muzeum Taiwanu (*Guoli Taiwan bowuguan* 國立臺灣博物館) v Taipei. To bylo založeno v roce 1908 jakožto Průmyslové muzeum spadající pod Kancelář produkce kolonie civilní sekce Úřadu guvernéra při příležitosti dokončení stavby železniční tratě spojující sever a jih ostrova. Hlavním cílem expozice bylo prezentovat úspěchy koloniální politiky rozvoje průmyslu a infrastruktury formou konkrétních produktů průmyslové produkce. Vedle toho prezentovalo muzeum i výsledky etnografického výzkumu japonských vědců mezi domorodými obyvateli Taiwanu, zejména prostřednictvím hmotné kultury domorodců (Lai 2017, s. 16–17).²³ Cílem muzea bylo tak vzdělávat domácí taiwanské obyvatelstvo a propagovat úspěchy koloniální politiky. Vedle toho cílilo muzeum rovněž na příchozí z japonské metropole, které mělo seznamovat s rozvojem kolonie, každodenním životem a kulturou jejích obyvatel. Motivacemi, jež vedly k jeho založení, neoklasicistní monumentální architekturou i obsahem expozice tak toto muzeum představovalo prototyp klasického koloniálního muzea (Chang 2006, s. 64–65).

Tradiční muzea byla rovněž spojena s výše zmíněnými snahami politických elit podporovat národní identitu a po ideologické stránce tak konstituovat národní společenství nově vznikajících národních států v 19. století. Praxe uchování a prezentace národního kulturního dědictví se v tomto případě ujala veřejná národní a historická muzea, případně umělecké galerie (Harrison 2013, s. 43–44). Kulturní dědictví tvořící součást expozice je v případě těchto muzeí jasně definované a odvíjí se od oficiálního diskurzu o kulturním dědictví a pojetí identity tak, jak je definují elity koncentrující politickou moc. Muzea prezentující ortodoxní podobu kulturního dědictví neumožňující či potírající existenci jiných, menšinových a nemainstreamových narativů, jsou charakteristická pro první desetiletí vlády KMT na Taiwanu. Ačkoliv byl v této době rozvoj muzeí omezen, vzniklo několik institucí, jež hrály v KMT iniciované politice čínského republikánského nacionalismu zásadní roli.

Prvním příkladem je taipeské Národní muzeum historie (*Guoli lishi bowuguan* 國立歷史博物館) založené roku 1955, v jehož sbírkách byly uloženy především objekty,

Vedle tohoto architektonického stylu se rovněž můžeme setkat s tradičním japonským stylem (*wafū* 和風), jenž byl uplatňován zejména v případě osobních residencí či (japonských) buddhistických chrámů a šintoistických svatyní jakožto výraz japonské kulturní tradice (Fu 2007, s. 171–174).

²³ Zájem o domorodou kulturu a její systematické zkoumání ze strany japonských kolonizátorů souvisí částečně i se snahou Japonska prezentovat Taiwan jako „území divochů“, jež bylo mimo čínskou správu, za účelem ospravedlnění a zdůvodnění zavedení japonské správy a snah o modernizaci ze strany koloniální správy (Vickers 2009, s. 75).

keré KMT na konci 40. let převezl z provinčního muzea provincie Henan na Taiwan, spolu s předměty a artefakty, jež byly navraceny Japonskem po 2. světové válce (Vickers 2008, s. 76). Svým pojetím se jedná o komplexní muzeum zahrnující expozice věnované historii, přírodní historii, etnografii a antropologii či krásnému umění. Vybudované v tradičním čínském palácovém stylu a svoji expozicí přímo odkazující k čínské pevninské tradici představovalo Národní muzeum historie důležitou platformu v rámci programu Čínské kulturní renesance (Vickers 2010, s. 96).

V obdobném formátu vznikl ještě ambicióznější projekt taipeského Národního palácového muzea (*Guoli gugong bowuguan* 國立故宮博物館) (viz Obrázky 1, 2). To bylo otevřeno v roce 1965, navržené rovněž v monumentálním čínském palácovém stylu. Cílem muzea bylo uchovávat a vystavovat rozsáhlé sbírky čínského umění a archeologických památek, jež byly uloženy v palácových sbírkách v Pekingu, Shenyangu, Chengde a dalších místech, odkud je příslušníci KMT na konci 40. let převezli na Taiwan (Wang 2004, s. 793–794). Narativ muzea, jež se stalo „útočištěm“ čínského kulturního dědictví uchráněného před japonskou invazí i komunistickým pustošením, dokonale koresponduje s narativem čínského republikánského nacionalismu KMT (Vickers 2008, s. 77). Důležitost, jakou režim KMT zmíněným institucím a jejich roli v oficiální kulturní politice připisoval, demonstruje i ten fakt, že tato muzea a jejich představitelé se přímo odpovídali nejvyšším orgánům výkonné moci (Vickers 2010, s. 94–95).²⁴



Obrázky 1, 2: Čínská palácová architektura Národního palácového muzea. Foto Olena Ryzhová.

²⁴ Hlavní, státem zřizovaná muzea, jež byla založena z iniciativy KMT vlády, byla dle důležitosti rozdělena do oficiální čtyřstupňové hierarchie. Za 1. stupněm, jež paradoxně není obsazen, následuje 2. stupeň, do kterého náleží Národní palácové muzeum. Ve věcech fungování se zodpovídá přímo Výkonnému dvoru (nejvyšší exekutivní orgán), přičemž ředitel muzea je sám jedním z jeho členů. Na 3. stupni se nachází mj. Národní muzeum historie, jež je řízeno Ministerstvem školství. Většina dalších muzeí na národní úrovni patří do 4. stupně. Místní muzea jsou z této čtyřstupňové hierarchie vyloučena. Vickers (2010, s. 95) tak v tomto ohledu upozorňuje na vysokou míru centralizace vyšších příček taiwanské muzejní soustavy a těsné propojení těchto muzejních institucí s politikou.

Za muzeum podílejícím se na komunikaci národního a oficiálními místy podporovaného narativu, ovšem fungujícím již ve zcela jiném společensko-politickém kontextu, lze rovněž označit například tainanské Národní muzeum taiwanské historie (*Guoli Taiwan lishi bowuguan* 國立臺灣歷史博物館). Projekt, jenž byl diskutován (z iniciativy prezidenta Lee Teng-huie) od začátku 90. let, byl započat v roce 1998 pod vedením Rady pro kulturní záležitosti a dokončen v roce 2007, již za vlády DPP. Cílem muzea je konstrukce taiwanské kolektivní historické paměti, uchovávání a prezentace z hlediska taiwanské historie významného kulturního dědictví a podpora vzdělávání a výzkumu v oblasti taiwanské historie a kultury (Lai 2017, 22–23). Expozice je tedy, v duchu nového oficiálního pojetí taiwanské identity prosazovaného od 90. let, zaměřená na multikulturní narativ taiwanské historie. Vedle domorodých obyvatel, hanské (Hoklo a Hakka) migrace je rovněž věnován prostor evropskému²⁵ a japonskému působení na Taiwanu. Období japonské kolonie je v tomto ohledu například zbaveno v dřívějším diskurzu KMT dominujících negativních konotací a část této expozice je věnována především otázce modernizace z perspektivy běžného obyvatelstva (Vickers 2010, s. 100–101).

Národní muzeum taiwanské historie, spolu s dalšími muzei, jako je například tainanské Národní muzeum taiwanské literatury (*Guoli Taiwan wenxue guan* 國立臺灣文學館), můžeme označit za národní muzea podílející se na definování oficiálního pojetí národní identity a komunikující narativ odpovídající dané koncepci. Na rozdíl od národních muzeí založených během autoritářského období KMT (Národní muzeum historie, Národní palácové muzeum) však tato muzea reflektují změny v pojetí taiwanské identity během 90. let a pozornost je tedy v rámci jejich expozic věnována nečínským či místním prvkům v taiwanském kulturním dědictví.²⁶ Ve spojitosti s nimi se tak dostáváme

²⁵ V průběhu 17. století byl Taiwan mj. působištěm holandských (jih ostrova s centrem v dnešním Tainanu) a španělských kolonizátorů (sever ostrova se základnami v dnešním Keelungu a Tamsui), kteří využívali strategickou polohu Taiwanu v rámci námořních obchodních tras, jeho pozici jako základnu pro svůj obchod s Čínou a Japonskem a rovněž místní zdroje. Období evropského působení bylo spojeno mj. s nárůstem počtu hanských přistěhovalců na Taiwan, které evropsští kolonizátoři využívali jako pracovní sílu, a rovněž snahami o christianizaci místního čínského a domorodého obyvatelstva. Španělé byli ovšem vytlačeni holandskými konkurenty, které v 70. letech 17. století vypudil z ostrova stoupenec dynastie Ming, Koxinga 鄭成功 (1624–1662) se svojí armádou (Bakešová et al. 2004, s. 35–38).

²⁶ Je nutno dodat, že i národní muzea z období KMT (Národní palácové muzeum, Národní muzeum historie) se od 90. let snaží různými způsoby reflektovat změny v oficiálním pojetí taiwanské národní identity a konkrétní trendy současné taiwanské muzejní praxe. Ve svých expozicích a dalších projektech se tak více zaměřují na dílčí aspekty taiwanské místní tradice, případně její zasazení do širšího asijského kontextu. Příkladem může v tomto ohledu být ambiciózní projekt Jižní části Národního palácového muzea v Chiayi (*Guoli gugong bowuguan yuan nanbu yuanqu* 國立故宮博物館院南部院區) (Vickers 2010, s. 96–97).

k otázce stěžejní pro koncept muzea-kontaktní zóny, a to reprezentace místních identit a kulturního dědictví, případně multikulturního dědictví v pluralitních společnostech, mezi které Taiwan bezesporu patří.

Jedním z trendů muzejní praxe, prostřednictvím kterého se dostává prostoru menšinovým, nemainstreamovým či neoficiálním pojetím identity je odklon od vyprávění „velkých historických narativů“ národních států a příklon ke každodenním tématům a individuálním historiím. Tento trend můžeme na Západě zaznamenat od 70. let, v souvislosti s rostoucím zájmem o orální historii. V rámci muzejní expozice jsou tak historické události a další společenské jevy reprezentovány prostřednictvím zkušeností, vzpomínek a paměti jednotlivce (či jednotlivců). Expozice se rovněž začínají rozšiřovat na širší okruh témat souvisejících s každodenním životem, jako je např. práce a trávení volného času, vzdělávání, hygiena a řada dalších. Přítomnost osobních svědectví v rámci expozic navíc vytváří prostor pro interpretaci na základě osobní zkušenosti návštěvníků (Beier-de Haan 2011, s. 186–187). Příkladem v případě Taiwanu, kde se tyto tendence prosazují až v souvislosti s taiwanizací od 90. let, může být výše zmíněné Národní muzeum taiwanské historie, jež se ve své expozici věnuje mj. i otázkám každodenního života na pozadí dějinných událostí taiwanské historie. Dalším významným příkladem využití prvku vzpomínání a individuální paměti je taipeiské Muzeum památníku Incidentu 228 (*Taipei er er ba jinianguan* 臺北二二八紀念館) otevřené v roce 1997, které zaznamenává okolnosti této události prostřednictvím osobních vzpomínek a svědectví taiwanských občanů (Chen 2003, s. 113–118).

Významnou roli v otázce „individualizace“ historie a prezentace individuální paměti hrají historické domy koncipované jako muzea. Ty se, za přispění své celkové architektury, designu a tematického zaměření expozice, mohou efektivně podílet na vytváření úzkého propojení mezi osobní a kolektivní pamětí (Risnicoff de Gorgas 2001, s. 10). K takovému typu muzea můžeme zařadit například Yilanské muzeum místní správy (*Yilan shezhi jinianguan* 宜蘭設治紀念館), jež je situované do prostor bývalé rezidence starosty z doby japonské kolonie. Expozice tak efektivně propojuje historickou budovu s tematicky přímo související expozicí věnovanou historickému vývoji místní správy (Chen 2003, 94–96). Obdobně funguje například Muzeum horkých pramenů v Beitou nacházející se v budově bývalých japonských lázní, jež je předmětem analytické části této práce (viz Kapitola 4).

Jak již bylo zmíněno výše, i ve zdánlivě homogenní společnosti (např. po etnické stránce) dochází často k rozrůzněním identit na lokální úrovni. Místní identita je těsně spojená s konkrétní lokalitou a prostředím, v němž určitá skupina obyvatel žije (či od něj odvíjí svůj původ). Funguje zde tedy specifická emoční vazba, jež vztahuje komunitu k danému místu. Místní identita a od ní se odvíjející místní kulturní dědictví jsou konstruovány především na základě těchto prvků:

1. Konkrétní místo a jeho kvality, jež jej odlišují od ostatních míst, např. charakter a ráz krajiny, infrastruktura, architektura budov apod.
2. Charakteristiky a vlastnosti obyvatel, které je odlišují od obyvatel jiných míst – např. hodnoty, zvyky, vzhled.
3. Sociální podmínky a vztahy mezi obyvateli.
4. Kultura a/či historie, jež jsou vnímány jako element spojující obyvatelé daného místa a zároveň je odlišující od „ostatních“. (Whitehead 2008, s. 31–32).

Funkce místního kulturního dědictví spočívá v sebeidentifikaci menší, regionálně determinované společenské skupiny a rovněž může sloužit jako nástroj vymezení se vůči jiné, obvykle oficiální a státem prosazované interpretaci kulturního dědictví (Schramm 2015, s. 447). Na Taiwanu můžeme zaznamenat takovýto trend např. v souvislosti s postupným vznikem soukromých muzeí od 70. let 20. století. Malá část těchto muzeí byla věnována i místnímu taiwanskému kulturnímu dědictví, jak je tomu např. v případě Lukangského muzea lidových umění (*Lugang minsu wenwuguan* 鹿港民俗文物館) založeného roku 1973 podnikatelským rodem Koo 辜 odvozujičím svůj původ od taiwanské džentry. Hlavní motivací byl sběr a zachování nejrůznějších produktů taiwanské lidové kultury, jež zaznamenávala masivní úpadek v souvislosti s industrializací, urbanizací a rovněž snahou oficiálních kulturních politik KMT eliminovat projevy místní taiwanské kulturní produkce (Vickers 2008, s. 77–78).

Jak ovšem upozorňuje Hoelscher (2011, s. 202), dědictví, ač definováno oficiálními strukturami v rámci státních kulturních politik, je nejčastěji konkrétně interpretováno a „distribuováno“ na lokální úrovni, prostřednictvím místních institucí. Oficiální národní a místní identity si tedy nemusí nutně odporovat a být ve vzájemném rozporu, ale místní identita, společně s místním dědictvím, mohou představovat jednu z podskupin či dílčí proud v rámci většího celku. Rovněž může nastat takový stav, kdy se podpora místních

identit a místního kulturního dědictví stává oficiální agendou státních institucí v rámci tzv. politiky *lokalismu*,²⁷ (Pendlebury 2015, s. 434–437), což můžeme v případě taiwanské kulturní politiky zaznamenat od 90. let. V této souvislosti se tak setkáváme se snahou iniciovat vznik místních muzeí prezentující lokální dědictví prostřednictvím oficiálních a přímo cílených politik v rámci *Programu komplexního budování komunit* (viz Kapitola 3). Prvním z programů je *Program rozvoje místních muzeí* (*Difang wenhuaguan jihua* 地方文化館計畫) realizován mezi roky 2002–2007 s cílem revitalizace a využití historických budov a prostorů za účelem vytvoření místních muzeí. Druhá fáze programu, jež proběhla mezi roky 2008–2013, byla zaměřená na podporu zapojení komunit muzea do jejich chodu a fungování a rovněž zefektivnění a profesionalizace managementu těchto institucí, v souladu s obecnějšími trendy kulturní politiky DPP (Chen 2008, 128–130).

Místní kulturní dědictví může být v rámci muzejní expozice a aktivit pořádaných muzeem prezentováno za pomoci široké škály forem a prostředků. Důležitou součástí je diskurz zaměřený na vytváření pocitu sounáležitosti a identifikace s daným místem, často prostřednictvím narativu zdůrazňujícím jedinečnost a specifika určité lokality a jejích obyvatel, odlišnosti od lokalit jiných a rovněž úspěchů či výsledků dosažených v rámci kolektivní snahy místních (Whitehead 2008, s. 31). Nositeli tohoto narativu jsou určité symboly zahrnující produkty a projevy hmotné i nehmotné kultury, které představují konkrétní podobu místního kulturního dědictví. V rámci tradičního pojetí fungování muzeí se tyto symboly stávají předměty dokumentace, restaurátorské a sběratelské praxe, což tradičně obnáší i jejich vyjmutí z původního kontextu a přirozeného prostředí. Odlišný způsob prezentace a interpretace dědictví nabízejí venkovní muzea, skanzeny, muzea zasazená do původních prostor historických budov, průmyslových areálů a dalších, či tzv. *ekomuzea*.²⁸ Jelikož v případě těchto se jedná o těsné propojení muzea se širší

²⁷ Jako *politický lokalismus* označuje Harnes (2020, s. 11–12) ideologickou koncepci, stejně jako řadu konkrétních nástrojů a postupů užívaných při správě věcí veřejných, kdy lokální (na nižší úrovni než národní) aktéři hrají aktivní roli při definování politických cílů, konkrétních úkolů a jejich realizaci. V praktické rovině sem tedy můžeme zařadit např. trendy vedoucí k decentralizaci státní správy, přístup „bottom-up“ („zdola-nahoru“) či princip subsidiarity (zapojení co nejnižších úrovní do politických rozhodovacích procesů). V ideologické rovině se jedná např. o aktivní podporu místních identit a mj. s nimi souvisejícím místním kulturním dědictvím. Politický lokalismus na ideologické úrovni se plně prosazuje v taiwanské politice od 90. let, v souvislosti s nástupem DPP (více viz Kapitola 1).

²⁸ Koncept *ekomuzeí* se rozvíjí od konce 60. a od 70. let 20. století, nejprve ve Francii, Kanadě a poté v dalších Západních státech, jako odpověď na rostoucí společenský důraz na ochranu prostředí a větší participaci a posílení komunit (Davis 2011, s. 68). Vychází z úzkého propojení konkrétní lokality a muzea, umístění a prezentaci kulturního dědictví v jeho původním kontextu a vůbec obecně širšího pojetí fenoménu kulturního dědictví. Dalším významným prvkem je aktivní role komunity a spoluúčast na fungování muzea, tedy i na vytváření společné lokální identity (Corsane et al. 2008, s. 51–52). K příkladům taiwanských

lokalitou (lokalita „se stává muzeem“), rozšiřuje se tak přirozeně i pojetí kulturního dědictví spjatého s daným místem (Corsane et al. 2008, s. 51).

Vedle místní identity a kulturního dědictví, jež jsou primárně determinovány vztahem k určité lokalitě, se rovněž setkáváme s otázkou muzejní reprezentace různých identit a dědictví v pluralitních společnostech. Jak uvádí Tunbridge (2012, s. 300), pluralita společností nemusí nutně vycházet pouze z přítomnosti odlišných etnických, jazykových, či náboženských skupin. K dalším z markerů plurality můžeme zařadit i takové, které jsou obvykle vnímány jakožto přirozená součást společnosti a nebývají v tomto ohledu tradičně chápány jako hlavní faktor vedoucí ke společenské pluralitě. Jsou jimi např. společenská třída, gender, hodnoty či způsob života. I tyto ovšem často vedou k rozdílným interpretacím různých skutečností a následně i pojetí kulturního dědictví. Otázka plurality a reprezentace různých skupin („těch druhých“) je muzejní praxi vlastní již od jejího počátku²⁹ a je aktuální i dnes, kdy vlivem procesů globalizace, internacionalizace, trendu migrace či rostoucímu akcentu na politiku identit dochází k větší pluralizaci a rozrůzněnosti společností na základě řady různých faktorů. V případě Taiwanu, vzhledem k jeho společenskému složení, historickému vývoji i současnému, k multikulturnímu charakteru společnosti hlásícím se pojetí identity, jednoznačně vyvstává otázka, jakým způsobem jsou jednotlivé identity a odpovídající dědictví v muzeích reprezentovány.

Využití kulturního dědictví v podmínkách pluralitní společnosti má více funkcí a účelů. Obdobně jako u lokálního kulturního dědictví může být dědictví určitých (menšinových) společenských skupin nástrojem vymezení se vůči majoritnímu pojetí dědictví či oficiálním politikám prosazovaným majoritu reprezentujícími elitami. Zároveň může být ale využito politickými elitami v rámci politiky *multikulturalismu*,³⁰ a to obvykle

ekomuzeí patří mj. i Muzeum horkých pramenů v Beitou, kterému bude věnován prostor v analytické části (viz Kapitola 4).

²⁹ V rámci tradičního fungování muzeí můžeme dle identit, které reprezentovaly, odlišit různé podoby „těch druhých“ reprezentovaných v muzeích a rovněž celkovou formu těchto institucí. „Ostatními“ v historických muzeích a muzeích umění, jež obvykle prezentovala národní identity a národní kulturní dědictví, byli obvykle „ti cizí“. Etnografická muzea, jež obvykle vyjadřovala mocenské a koloniální ambice národních států, naopak vystavovala kulturu „necivilizovaných“ a kolonizovaných/podrobených. V rámci technických muzeí, veletrhů a muzeí moderního umění, stálo v protikladu k identitě modernity vše „staré“, „tradiční“ (Pieterse 2005, s. 171).

³⁰ *Politický multikulturalismus* spočívá v uznání pluralitního charakteru společnosti (obvykle vycházejícího z přítomnosti více etnických, náboženských či jazykových skupin) politickými elitami a následně podpoře a zavádění konkrétních politik (zejména kulturních, vzdělávacích, aj.), reflektujících a demonstrujících tuto skutečnost a dále podporujících kulturní diverzitu (např. výuka menšinových jazyků ve školách a možnost komunikovat těmito jazyky v rámci státních úřadů, tolerance různých forem odívání, jež mohou být v rozporu s obecnými bezpečnostními pravidly, např. výjimka ze zákona ve Spojeném království,

v závislosti na konkrétní formě a typologii plurality dané společnosti a z ní vycházejícího přístupu ke kulturnímu dědictví „druhých“. V této souvislosti se můžeme setkat se společnostmi založenými na existenci většiny, kde se minoritním identitám dostává pouze omezené tolerance či dokonce dochází ke snahám o asimilaci. Na straně druhé tu máme vysoce heterogenní společnosti, ke kterým inklinuje i Taiwan, kde jsou oficiálně podporované politiky pluralitního kulturního dědictví nutným komponentem společenské stability a nástrojem snižování politického napětí (více viz Ashworth et al. 2007).

Dalšího specifického využití kulturního dědictví „druhých“ si všímá Giblin (2015, s. 317–320) v kontextu moderních postkoloniálních společností. Zde se často setkáváme s jevem, kdy kulturní dědictví bývalých koloniálních elit (kolonizátoři) není (navzdory obecnému očekávání) zcela odmítnuto a popřeno novým establishmentem (dřívější kolonizovaní). Naopak často dochází k reappropriaci tohoto dědictví spjatého s koloniálním působením (případně využití obdobných komunikačních strategií v rámci diskurzu o dědictví) za následného přisouzení nových významů a funkcí, jakožto odpověď na aktuální politické, společenské či ekonomické problémy těchto postkoloniálních společností. Dle Giblina probíhá tento proces dle modelu *reappropriation-recycling-renewal* („reappropriace-recyklace-obnova“).³¹

Tento fenomén lze dobře demonstrovat na příkladu taiwanské společnosti v souvislosti s hodnocením japonského koloniálního působení a přínosu Japonska v otázce modernizace Taiwanu. Od 90. let, kdy to umožňuje uvolnění politických podmínek a celospolečenský proces přehodnocování taiwanské národní identity, dochází ke vzrůstu zájmu o japonské kulturní dědictví na Taiwanu a rovněž nárůstu pozitivních ohlasů směrem k období japonské koloniální nadvlády, ať už se jedná o širokou či odbornou veřejnost, případně nejvyšší politické kruhy. Jak bylo zmíněno výše (viz Kapitola 1), japonský kulturní odkaz se nově stává integrální součástí oficiálního pojetí taiwanské identity. Na rovině kulturní politiky a praxe spojené s ochranou a vytvářením kulturního dědictví se tento fenomén projevuje zájmem o ochranu, revitalizaci a dalším využíváním památek postavených v období japonské kolonie, jež byly za vlády KMT využívány

dle které nemusí příslušníci sikhského vyznání nosit bezpečnostní helmu při jízdě na některých dopravních prostředcích z důvodu nošení turbanu) (Harrison 2010, s. 165–167).

³¹ Giblin (2015, s. 321–322) tento jev dokládá na příkladu afrických post-koloniálních států (konkrétně např. Zimbabwe), kdy jsou novým establishmentem často využívány komunikační strategie a oficiální diskurz o kulturním dědictví velmi blízké či téměř identické s těmi užívané dřívějšími elitami, tedy koloniální správou. Konkrétní projevy kulturního dědictví a symboly jsou tak reinterpretovány a je jim přisouzen nový význam v rámci procesu *nation-building* post-koloniálních společností za účelem legitimizace nových vládnoucích elit.

k jiným účelům, případně neměly žádného využití a pouze docházelo k jejich chátrání a postupnému degradaci (Chiang 2012, s. 43).

V tomto ohledu se setkáváme s více druhy japonských památek, jež původně sloužily nejrůznějším účelům, a které jsou od 90. let, nejdříve zejména z iniciativy veřejnosti, poté i za aktivního přičinění státních orgánů, revitalizovány a zařazovány do režimu ochrany kulturního dědictví. Jedná se například o šintoistické svatyně (stavěné hojně během kampaně *kóminka*) a japonské buddhistické chrámy, veřejné budovy (sídla úřadů, státní správy, banky, nádraží) stavěné obvykle ve stylu architektury „císařské koruny“,³² osobní residence, tovární a průmyslové objekty, síně bojových umění (*butokuden* 武徳殿) (viz Obrázky 3 a 4), nejrůznější památníky, sochy a další (Amae 2011, s. 23–24). Výrazný nárůst japonského kulturního dědictví v rámci oficiálních seznamů chráněného kulturního dědictví zaznamenáváme především na konci 90. let, v souvislosti s výše zmíněnými právními úpravami a dodatky *Zákonu o ochraně kulturního dědictví* či rozšířením pravomocí lokálních vlád v tomto směru (Chiang 2012, s. 65–66)



Obrázek 3: Jeden z příkladů nově zrekonstruovaných japonských památek – síň bojových umění (*butokuden*) v jihotaiwanském Tainanu. Foto: Olena Ryzhová.

³² Japonská architektura stylu „císařské koruny“ (*teikan jōshiki* 帝冠様式) byla využívána pro nejrůznější veřejné budovy v Japonsku i jeho koloniích (vč. Taiwanu) na začátku 20. století. Mísí v sobě západní neoklasický a modernistický styl s asijskými prvky, zejména výraznými prohnutými střechami a dalšími ornamenty či výzdobou (Taylor 2005, s. 174).



Obrázek 4: Zrekonstruovaná japonská šintó svatyně na střeše obchodního domu Hajaši 林百貨, který byl postaven v jihotaiwanském Tainanu r. 1932. Foto: Olena Ryzhová.

Fenomén obnovy japonského kulturního dědictví označuje Taylor (2005, s. 176–177) za výraz „prokoloniální historiografie“. Dle něj souvisí zájem o japonské kulturní dědictví s pozitivními aspekty taiwanské koloniální zkušenosti související s modernizací Taiwanu a taiwanské společnosti. Konkrétní památky jsou tak hmatatelným výrazem modernizačních snah japonské správy, resp. dokladem japonské přítomnosti, k níž se pojí řada pozitivních konotací. Amae (2011, s. 25, 51–54) oproti tomu tento trend nazývá spíše „prolokální“, případně „protaiwanským“, v tom ohledu, že památky nejsou pouze dokladem pouhého japonského působení, jsou především dokladem japonského působení *na Taiwanu*.³³ Veškeré aktivity koloniální správy, jejichž pozůstatky a produkty je konkrétní kulturní dědictví, se primárně vztahují k místu jejich realizace, kterým je Taiwan. V reakci na období autoritářské vlády KMT, kdy bylo politickými elitami „vnučováno“ veřejnosti čínské kulturní dědictví jen s omezenou či žádnou reálnou vazbou na taiwanskou tradici, byly od 90. let považovány japonské památky za výraz autentické a lokální tradice, v duchu nové, multikulturní a lokálními identitami tvořené taiwanské

³³ Amae (2011) tento svůj argument dále objasňuje na příkladech jednotlivých památek z dob japonské kolonie a způsobu jejich revitalizace, resp. restaurace. Ve většině případů se proces restaurace nechrání striktně původní podoby z doby vzniku (což by byl kýžený cíl v případě, že by dané objekty měly navozovat svůj původní, „koloniální“ dojem), ale architektura či vnitřní design objektů je inovován a doplňován o taiwanské, resp. nejaponské prvky. Obnovené památky rovněž ve většině případů neslouží původnímu účelu, ale je jim propůjčena nová funkce (často se z nich stávají muzea zabývající se místní historií a kulturou, jejíž nedílnou součástí je i japonské kulturní dědictví).

národní identity. Ostatně unikátní zkušenost s japonskou koloniální nadvládou, ať už v pozitivním či negativním smyslu, je to, co činí Taiwan specifickým a odlišuje jej (spolu s dalšími faktory) od ostatních společností, zejména Číny (Chiang 2012, s. 45, 55).

Všichni zmínění autoři zabývající se fenoménem obnovy japonských památek si rovněž všímají dalšího typického rysu, jež řadíme i k obecným předpokladům prezentace kulturního dědictví uvedených v úvodu této kapitoly. Tím je konzumní aspekt japonského dědictví a propojení s turistickým průmyslem, což v taiwanském kontextu souvisí především s vysoce pozitivním image současného Japonska a japonské populární kultury (Amae 2011, s. 52, Taylor 2005, s. 174). V tomto ohledu se japonské kulturní dědictví, spíše než na vytváření místní identity, může podílet na produkci exotického (a rovněž značně homogenního až stereotypního) obrazu Japonska a japonské kultury dle preferencí taiwanských konzumentů (Chiang 2012, s. 68).³⁴ V tomto směru je určující způsob prezentace určitého dědictví, vztah k danému místu, i síla a forma vazby mezi minulostí a přítomností, kterou má kulturní dědictví plnit.

Výše zmíněný trend obnovy a prezentace japonského kulturního dědictví nás, v souvislosti s muzejní praxí, vede k obecné otázce reprezentace různých a odlišných kultur a multikulturalismu v muzeích. Pieterse (2005, s. 165–166) v souvislosti s jejich prezentací v rámci muzejní expozice rozlišuje mezi tradičními či konvenčními strategiemi a těmi alternativními, jež korespondují s aktuálními trendy ve vývoji muzeí a koncepty kritické muzeologie, jako je mj. i Cliffordovo pojetí muzeí jako kontaktních zón. V rámci tradičního pojetí muzejní praxe může vést prezentace odlišných společenských skupin a příslušného dědictví jednak k jejich *exotizaci*, případně k *asimilaci*. K exotizaci směřuje především zdůrazňování odlišností a rozdílů, což je obvykle realizováno prostřednictvím expozic formou *in situ*, tedy rekonstrukcí původního prostředí (s cílem větší autentičnosti), do něhož jsou konkrétní projevy kulturního dědictví zasazeny. Tento způsob vystavování je charakteristický především pro tradiční etnografická muzea. Oproti tomu zdůrazňování podobností, například vystavování různých předmětů v rámci konvenčních expozic

³⁴ Chiang (2012, s. 134–135) uvádí příklad japonské buddhistické svatyně Qingxiu yuan 慶修院 nacházející se v bývalé japonské osadě Jošino / Jiye 吉野, jež je dnes administrativní součástí východotaiwanského Hualienu. Zrekonstruovaná svatyně otevřená pro veřejnost v roce 2003 slouží mj. jako místo různých kulturních akcí a svátků, často s japonskou tematikou. Chiang si na základě zúčastněného pozorování při zdejší oslavě Dne matek v roce 2011 všímá zapojení nejrůznějších prvků japonské kultury a „kulturních ikon“, ovšem bez většího citu pro jejich užívání a ohledu na jejich význam v původním, japonském kontextu (např. nošení ležérnějšího typu oblečení *jukata* 浴衣 při japonském čajovém obřadu, jež ze své podstaty vyžaduje formálnější oděv aj.). V tomto případě tak dochází v rámci japonských památek k vytváření stereotypního obrazu japonské kultury nesouvisejícího blíže s konkrétním kontextem a historií daného místa.

krásného umění, vede k asimilaci kultury reprezentované daným projevem kulturního dědictví (Pieterse 2005, s. 165–166).

Obě tyto strategie ovšem Pieterse (2005, s. 169) označuje za „hegemonické“ v tom smyslu, že se podílí na vytváření diskurzu „o těch druhých“. Alternativami k těmto jsou způsoby reprezentace jiných společenských skupin, jež se nepodílí na vytváření dichotomie „my“ a „ti druzí“ a dle Clifforda (1997) jsou podstatou kontaktní práce v rámci muzeí-kontaktních zón. *Dialogický* přístup je založen na spolupráci mezi jednotlivými institucemi a přímé účasti představitelů různých skupin na tvorbě muzejní expozice a zapojení se do další činnosti muzea. Součástí této strategie je obvykle vlastní reprezentace členy zapojených společenských skupin. Dialogický přístup je obvykle uplatňován a tradičně spojen zejména s otázkou muzejní reprezentace domorodých komunit. V souvislosti s taiwanským obyvatelstvem domorodého původu můžeme od roku 2008 zaznamenat snahy vlády, ve spolupráci s Radou domorodých obyvatel (*Zhonghua minguo yuanzhumin zu weiyuanhui* 中華民國原住民族委員會), o vytvoření platformy pro spolupráci a sdílení expertízy mezi taiwanskými velkými národními muzei a malými muzei domorodých komunit. Ač na jedné straně tato koncepce umožňuje představitelům domorodých komunit aktivní účast v procesu vytváření expozic a organizace sbírek, Varutti (2013, s. 71–72) zároveň upozorňuje na nevyváženost vzájemných interakcí a potřebu o neustálou snahu o iniciativu obou stran v rámci projektů tohoto typu.

Ovšem i v případě plné účasti a aktivního zapojení představitelů různých komunit do chodu muzea upozorňuje Pieterse (2005, s. 172–173) na úskalí dialogického přístupu. Dle něj může od jistého momentu vést snaha o sebereprezentaci ke „ghettoizaci“ v podobě cíleného omezování se na pouze jednu určitou komunitu a její kulturní dědictví. Tímto způsobem však může dojít k vyjmutí z kontextu střetávání se a interakcí s kulturami jinými. Přístup, který více reflektuje a zdůrazňuje vzájemné prolínání a interakce různých kultur a identit označujeme za *hybridní* strategii. V rámci této není mezikulturní výměna, vzájemné propojení kultur a zdůrazňování podobností pouze hlavním tématem expozice, ale stávají se i obecnou strategií a metodikou pro fungování muzejních institucí. Tento přístup je v případě Taiwanu uplatňován zejména historickými muzei od 90. let, v rámci kterých je historický a kulturní vývoj Taiwan spojen s narativem o multikulturním charakteru taiwanské společnosti utvářené domorodými pacifickými, evropskými, hanskými a japonskými prvky. Příkladem může být Národní muzeum taiwanské historie,

jehož expozice se speciálně věnují otázce interakcí jednotlivých skupin a kultur a problematice pluralitního charakteru taiwanské společnosti (Vickers 2013, s. 25–26).

V neposlední řadě se můžeme setkat s *reflektivním* přístupem, jenž spočívá nikoliv v prezentaci kulturního dědictví druhých, ale ve snaze reflektovat vztah „my“ a „ti druzí“. Cílem expozice je tak odpovědět na otázku, jakým způsobem je vytvářena tato dichotomie, zaznamenat procesy, které k ní vedou a podílejí se na ní (Pieterse 2005, s. 173). Otázka reprezentace kulturního dědictví druhých, multikulturního a lokálního dědictví představuje obecně v současné muzeologii i muzejní praxi, vzhledem k výše diskutovaným společensko-politickým trendům, důležitou otázku. Není tomu jinak ani v případě současných taiwanských muzeí, jež více či méně reflektují zdejší společensko-politický kontext a vývoj pojetí taiwanské identity a kulturního dědictví, jež se aktuálně výrazně opírá o multikulturní a lokální prvky a tradice. Konkrétní způsoby, s jejichž pomocí může být reflektováno takovéto kulturní dědictví v rámci expozice a narativu muzea, budou zkoumány v následující případové studii na příkladu Muzea horkých pramenů v Beitou.

4 Muzeum horkých pramenů v Beitou a jeho expozice

4.1 Expozice muzea jako scénář

Muzeum horkých pramenů v Beitou se nachází v taipeiské městské části Beitou, jež historicky tvořila samostatnou osadu rozkládající se v hornaté oblasti severně od Taipei vyznačující se bývalou vulkanickou činností. Pozůstatky této sopečné aktivity – geotermální prameny – daly vzniknout místní lázeňské tradici, jež se zda začala rozvíjet v souvislosti s japonským působením na přelomu 19. a 20. století. Z iniciativy japonských kolonizátorů začaly v lokalitě Beitou (japonsky Hokutó) vznikat nejdříve venkovní a posléze kryté lázně v japonském stylu, neboli *onsen/wenquan* 温泉.³⁵ Díky nim se Beitou stalo v období japonské kolonie oblíbenou turistickou destinací a lázeňským resortem. V roce 1913 byla dostavěna a otevřena budova prvních veřejných lázní na Taiwanu (*Beitou gonggong yuchang* 北投公共浴場) navržená japonskými architekty v europeizujícím viktoriánském stylu s japonskými interiérovými prvky (viz Obrázek 5). Budova sloužila tomuto účelu až do konce období japonské kolonie (Den 2014, s. 260).



Obrázek 5: Japonská pohlednice z 20. let 20. století zachycující budovu beitouských veřejných lázní, dnes budova Muzea horkých pramenů v Beitou. Zdroj: Taiwan Memory.

³⁵ *Onsen/wenquan* 温泉 je označení horkých pramenů a rovněž v jejich blízkosti stavěných a provozovaných lázeňských zařízení, o kterých nacházíme v japonské tradici doklady již v 8. stol. n. l. Tato zařízení určená primárně k léčebným a rekreačním účelům byla nejdříve spojena s místními elitami, které je provozovaly a využívaly (onseny byly často budovány v blízkosti chrámů a spojeny tak i s náboženskými účely a poutními cestami). V období *Edo* 江戸時代 (17. – 19. stol.) se praxe navštěvování lázní rozšířila z feudálních vrstev a samurajů i mezi běžné obyvatelstvo. Během tohoto období a následně za éry Meidži 明治時代 (1868-1912), zejména v souvislosti s výstavbou moderní infrastruktury a tím i jednodušší dopravy, dochází k rozvoji turismu v lázeňských destinacích, ať už za účelem návštěvy samotných onsenů či dalších přidružených hotelů (tzv. *rjokan* 旅館) a zábavních podniků (Funck, Cooper 2013, s. 17–19).

Po roce 1945 byla budova bývalých lázní využívána k nejrůznějším účelům, např. jako hostinské zařízení místní správy, sídlo veřejné správy, vojenských jednotek či policejní stanice. Vzhledem k nedostatku veřejných prostředků na správu a údržbu budovy byl však objekt během 80. let uzavřen a ponechán postupnému chátrání (*Beitou wenquan bowuguan* 2020). Obdobně zaznamenala řada bývalých lázeňských resortů a zábavních podniků v rámci celého Beitou postupný ekonomický propad v souvislosti s vládními omezeními sexuálního průmyslu v 70. letech, jenž byl rovněž jedním z významných zdrojů příjmů zdejších podniků (Den 2014, s. 260). Zájem místní veřejnosti o budovu bývalých lázní, jež se nacházela v již značně dezolátním stavu, začal vzrůstat po roce 1994. To především díky aktivitě žáků a učitelů Základní školy v Beitou, kteří iniciovali petici proti plánované demolici objektu. Díky této iniciativě získala budova pozornost představitelů taipeiské místní správy, díky čemuž byla v roce 1997 označena za historickou památku 3. kategorie dle *Zákona na ochranu kulturního dědictví* (viz Kapitola 1) (Chen 2003, s. 87).

Během výše zmíněné iniciativy za zachování budovy bývalých veřejných lázní zformovali místní obyvatelé dobrovolnickou organizaci „Beitouská sousedská asociace“ (*Taipei shi batou liren xiehui* 臺北市八頭里仁協會),³⁶ jež začala aktivně participovat v projektu obnovy budovy a koordinovat dialog ohledně budoucího využití této památky a posléze i dalších historicky a kulturně cenných objektů v lokalitě Beitou (Lin, Zhao 2018, s. 257–258). Výsledkem tohoto dialogu bylo rozhodnutí o zřízení muzea, jež by bylo věnované historii a přírodním podmínkám Beitou, zejména s ohledem na místní tradici horkých pramenů a lázeňství. Budova (viz Obrázek 6) byla obnovena převážně za využití fondů taipeiského magistrátu a v roce 1998 zde bylo otevřeno muzeum řízené ve spolupráci s komunitou na bázi PPP (z anglického „public private partnership“, partnerství veřejného a soukromého sektoru) (Den 2014, s. 62). Expozice muzea zahrnuje jednak stálou expozici zaměřenou především na historii lokality a prezentaci zdejšího přírodního a kulturního dědictví, která je i hlavním předmětem následující analýzy, a rovněž dočasné expozice (z nichž dvě jsou rovněž předmětem analýzy) a v rámci dalších aktivit a festivalů slouží zdejší prostory pro konání nejrůznějších představení, workshopů atd.

³⁶ Název asociace je odvozen od taiwanské (minnanské) výslovnosti domorodého označení pro Beitou, „Patauw“, neboli *Batou* 八頭 a označení pro „dobrého souseda“ pocházejícího z Konfuciových Hovorů, *liren* 里仁. Je záhodno zmínit, že občanská iniciativa za obnovu budovy bývalých veřejných lázní vedla, prostřednictvím vzniku komunitních organizací, k rozvoji občanské společnosti v Beitou a zájmu o ochranu dalšího kulturního dědictví v této lokalitě (Lin, Zhao 2018, s. 251–252). Muzeum horkých pramenů v Beitou tak stojí v jádru širší památkové zóny zahrnující přírodní památky i další hmotné kulturní dědictví, obvykle budovy a památky z období japonské nadvlády (více viz níže v tomu tématu věnované části expozice).

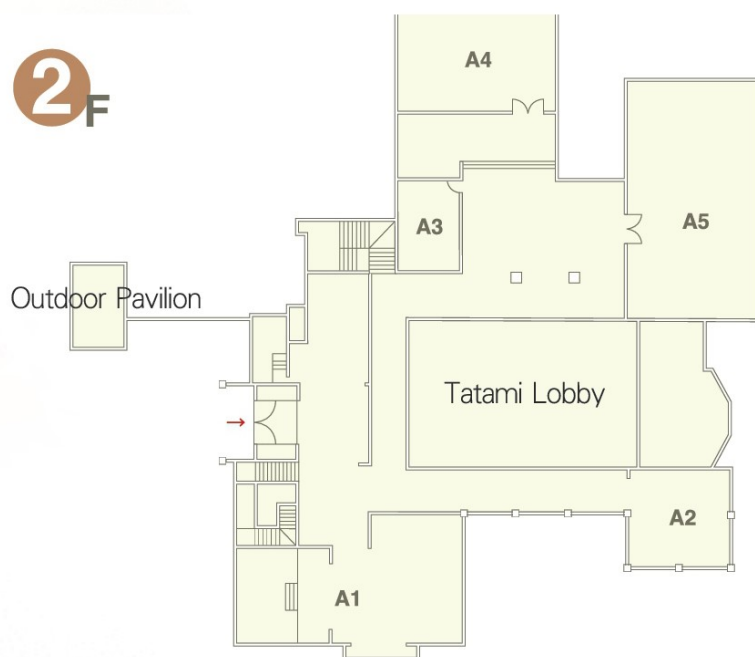


Obrázek 6: Budova Muzea horkých pramenů v současnosti. Foto: Olena Ryzhová.

Přejdeme-li k samotné analýze expozice muzea, je třeba začít již u samotné budovy, v jejíchž prostorech je expozice umístěna. Vzhledem k charakteru a historii budovy, v níž je Muzeum horkých pramenů v Beitou umístěno, jej můžeme označit za muzeum situované do budovy „vyprávějící příběh“. Expozice takového typu muzeí je umístěna v prostorech, jež přímo souvisejí s jejím tématem a aktivně se podílejí na komunikaci narativu muzea (Greenberg 2012, s. 98).³⁷ Jedná se o autentickou historickou budovu, jež prošla rekonstrukcí s cílem co nejvíce se přiblížit původní podobě budovy veřejných lázní z dob japonské kolonie. Tento aspekt rovněž významně koresponduje s tématem expozice a jejím narativem, jak bude diskutováno později. Expozice je v rámci budovy rozdělena do 1. patra, kde se nachází vstup do budovy a tedy i začátek expozice, a přízemí. V jednotlivých místnostech muzea se nacházejí dílčí části expozice tvořící tematické celky. Každá z částí je primárně tvořena informačními panely a popisky (ve třech jazycích – čínštině, angličtině a japonštině), jež jsou obvykle doplněny i o další doprovodný materiál (fotografie, grafiky, interaktivní prvky, objekty a exponáty).

³⁷ Greenberg (2012, s. 98) rozlišuje typy muzejních budov na: 1. budovy vyprávějící příběhy, 2. budovy, jež svým stylem a architekturou doplňují vnitřní expozici, a 3. budovy sloužící jako prostý „obal“ bez bližšího tematického vztahu k expozici a narativu muzea. Dále rozlišuje budovy muzea na: 1. autentické historické budovy, 2. původní budovy přemístěné do nového prostředí, 3. repliky původní budovy či určitého stylu, 4. nová ikonická budova nesoucí určitou symboliku a cíl, a 5. běžná budova využita primárně z praktických důvodů. Typ budovy a styl se může, dle konkrétních podmínek, výrazně podílet na dotváření narativu muzea, je tedy třeba vždy vzít v potaz již tento aspekt muzejní expozice.

《Museum Floor Plans》



Obrázek 7: Mapa první části expozice v 1. patře budovy. Červenou šipkou naznačen vchod, písmeny a čísly jednotlivé části expozice. Zdroj: Muzeum horkých pramenů v Beitou.

Dojmy z Beitou (*Beitou yinxiang* 北投印象) je úvodní částí expozice muzea (viz Obrázek 7, část A1, Obrázek 8), jež si, jak je uvedeno v úvodním textu hlavního panelu, klade za cíl seznámit návštěvníky s hlavními rysy Beitou podílejících se na jeho charakteristické podobě. Úvod expozice je tedy věnován jednak charakteristickým přírodním podmínkám, přírodním zdrojům, jimiž lokalita disponuje, a jejich ekonomickému využití (panel „Bohaté Beitou“ *Furao Beitou* 富饒北投). Dále je Beitou představeno jako místo určené k volnočasovým a rekreačním aktivitám (panel „LOHAS³⁸ Beitou“ *Lehuo Beitou* 樂活北投) a rovněž je zdůrazněn jeho historický význam, především v souvislosti s návštěvami významných historických osobností (panel „Intelektuální Beitou“ *Zhixing Beitou* 知性北投). Krátké úvodní texty na panelech jsou doplněny fotografiemi reprezentující příklady výše zmíněných podob Beitou (např. fotografie historických památek a konkrétních přírodních lokalit, místních endemitických rostlinných a živočišných druhů, historických osobností spjatých s Beitou či snímky ze současného kulturního života lokality). Fotografie tak vytvářejí mozaiku tvořenou nejrůznějšími doklady unikátnosti a specificity daného místa.

³⁸ Zkratka z anglického *Lifestyle of Health and Sustainability* („zdravý a udržitelný životní styl“).



Obrázek 8: Začátek expozice, část Dojmy z Beitou. Foto: Olena Ryzhová.

Úvodní expozice pokračuje do Haly s tatami (*Tatami huodong dating* 榻榻米活動大廳), jež tvoří centrální část prvního patra budovy (viz Obrázek 7, část „Tatami Lobby“, Obrázek 9). Jedná se o velký pokoj v japonském stylu vyložený tradičními japonskými rohožemi *tatami*,³⁹ ze dvou stran otevřený na balkon (viz Obrázek 7, část A2). V této části expozice se nevyskytují žádné exponáty a popisky jsou rovněž omezeny na minimum (pouze několik malých historických fotografií po obvodu pokoje, jež zachycují původní podobu haly a okolí budovy lázní z dob japonské kolonie). Takto uzpůsobený prostor přímo vybízí návštěvníka k posezení na japonských rohožích a vychutnání si výhledu na beitouský park z balkonu budovy.⁴⁰ Tímto způsobem se snaží tato část expozice přiblížit co

³⁹ *Tatami* 畳, čínskou výslovností *tatami* 榻榻米, je druh slaměné rohože používané jako podlahová krytina v tradičních japonských domech. V souvislosti s Halou s tatami v Muzeu horkých pramenů v Beitou uvádí Chen (2007, s. 179–185) schopnost takovýchto typů prostorů evokovat osobní vzpomínky u návštěvníků. Během období japonské nadvlády byly často taiwanské domy stavěné v japonském stylu, případně nejrůznější japonské prvky (včetně rohoží *tatami*) byly obvyklou součástí taiwanských domácností. V případě starší generace Taiwanců tedy mohou rohože *tatami* a další obdobné prvky evokovat osobní vzpomínky spjaté s každodenním životem a trávením volného času. I v případě mladších návštěvníků Muzea horkých pramenů v Beitou zaznamenává Chen vytváření si vlastních představ o bývalém využívání těchto prostor na základě architektonických a interiérových prvků jasně spojených s určitým historickým obdobím a specifickou kulturní tradicí.

⁴⁰ Vedle této formy využití slouží Hala s tatami při zvláštních příležitostech jako místo pro nejrůznějším vystoupení a veřejné výstupy. Hlavaty (2015, s. 160) například zaznamenává scénu z festivalu hry na taiwanskou loutnu *yueqin* 月琴 z roku 2012, kdy vrcholem vystoupení je improvizací duo mezi taiwanským a japonským hudebníkem konající se právě v prostorách Haly s tatami. Takovýto „dialog“ představitelů jednotlivých kultur a prostoru, který muzeum nabízí, můžeme označit za jednu z dalších dimenzí „kontaktovnosti“ muzea s potenciálem dalšího zkoumání. V tomto případě by se jednalo

nejvíce původnímu účelu. Jak se může návštěvník později dozvědět na několika dalších místech v rámci expozice, Hala s tatami sloužila návštěvníkům veřejných lázní jako místo k odpočinku a relaxaci po koupeli v přízemní části budovy. V této části je plně využito potenciálu historických budov, jež prostřednictvím svého „autentického“ exteriéru či interiéru a následné interakci návštěvníků s nimi mohou efektivně evokovat určité historické události či období a vytvářet tak úzkou vazbu mezi přítomností a minulostí. Významně se tak podílejí na procesu vzpomínání a propojení kolektivní a individuální paměti (Risnicoff de Gorgas 2001, s. 10).⁴¹



Obrázek 9: Návštěvníci při posezení v Hale s tatami v centru 1. patra. Foto: Olena Ryzhová.

V prvním patře se dále nachází Multimediální místnost (*Duomeiti tingshi wu* 多媒體聽視室) (viz Obrázek 7, část A5) s promítacím zařízením a lavicemi pro diváky, ve které je návštěvníkům pravidelně promítán (postupně v čínštině, angličtině a japonštině) krátký animovaný film „Hlas srdce – Nový život – Znovuobnovení Muzea horkých

výzkum čerpající primárně z terénního pozorování zaměřený na konkrétní aktivity muzea, jejich průběh a interakce probíhající v rámci nich mezi účastníky a prostorem muzea.

⁴¹ Pinna (2001, s. 7–8) v této souvislosti rozděluje muzea umístěna do historických budov na muzea 1. *dokumentující*, jež přímo dokumentují život určité osobnosti či historickou událost spjatou s daným místem (mj. prostřednictvím expozice ve všech ohledech věrně kopírující autentický interiér), 2. *reprezentující*, jež prostřednictvím svého stylu představují určité historické období a jeho životní styl, případně 3. *muzea v budovách s estetickou hodnotou*. V jejich případě je zasazení expozice do historických prostor motivováno primárně jejich estetickou kvalitou, nikoliv přímým vztahem k určité události či historické etapě. Muzeum horkých pramenů v Beitou bychom mohli (s ohledem na celkový charakter expozice) označit za muzeum *reprezentující*.

pramenů v Beitou“ (*Xinsheng-xinsheng-Beitou wenquan bowuguan zai faxian* 心聲-新生-北投溫泉博物館在發現), jenž z pohledu samotné budovy bývalých lázní vypráví příběh historického rozvoje lázeňství v dané lokalitě, vznik a fungování budovy veřejných lázní, postupné změny v jejím využívání, devastaci až po obnovení a revitalizaci od 90. let 20. století.

Poslední částí expozice v prvním patře budovy je místnost určená sezónním výstavám (viz Obrázek 7, část A4). V rámci výzkumu zde byly zaznamenány dvě výstavy. První z nich, nazývající se „Dědictví Beitou“ (*Beitou xinchuan* 北投薪傳) (veřejnosti přístupná od října 2018 do března 2019), prostřednictvím čtyř informačních panelů doplněných o fotografie, další multimédia (hudební ukázky, audiovizuální záznam) a rovněž autentické exponáty, seznamuje návštěvníky se čtyřmi umělci/řemeslníky spjatými s Beitou věnujících se různým druhům taiwanských (lidových) řemesel či kulturní produkci. Jsou jimi konkrétně hra na loutnu *yueqin* 月琴, taiwanská opera (*gezaixi* 歌仔戲), výroba lvích masek (*shitou* 獅頭) pro taiwanský druh lvího tance (tzv. „zelený lev“ *qingshi* 青獅) a vypalování ornamentů do dřeva, tzv. pyrografie (*laohua* 烙畫).⁴²

Druhou ze zaznamenaných výstav v rámci speciálního dočasných expozic je „Příběh letní noci“ (*Xiaye wuyu* 夏夜物語) (veřejnosti přístupná od léta 2019 do jara 2020). Ta se zabývá fenoménem japonského letního svátku *nórjó/nalianghui* 納涼會,⁴³

⁴² Vybrané příklady představují typické formy taiwanské místní a lidové kultury. *Taiwanská opera* (*gezaixi* 歌仔戲) je hudební a dramatická forma, jež se vyvinula z jihočínských hudebních forem v unikátních podmínkách Taiwanu – hudební aspekt je ovlivněn především lidovými písněmi z regionu Yilanu, jež rovněž nesou vliv hudební tradice taiwanských domorodců. Jazykem tohoto druhu opery je taiwanština (Davison, Reed 1998, s. 60–61).

K hudebním nástrojům, jež doprovází taiwanskou operu či například další druhy vystoupení lidových vypravěčů, patří mj. i *yueqin* 月琴. Jedná se o druh čtyřstrunné loutny s kulatým tělem, typický taiwanský hudební nástroj (ibid., s. 77). Od roku 2011 se v Beitou každoročně koná festival hry na *yueqin* (*Taiwan yueqin minyao ji* 臺灣月琴民謠祭), jenž se od roku 2012 koná přímo v prostorách Muzea horkých pramenů (jak je zmíněno i v rámci expozice). Festival se stal platformou pro setkávání různých umělců představujících různé žánry a různá etnika, jako např. interpreti zpívající v taiwanštině, hakka či japonští zahraniční hosté (Hlavaty 2015).

Lví masky (*shitou* 獅頭) nosí tanečníci při tradičních čínských představení lvích tanců. Beitou je spojené především s výrobou masek „zelených lvů“ (*qingshi* 青獅). Tento druh představení znázorňující souboj lva s tanečníkem vychází z fujienké tradice, kde lev představuje qingské vojsko, a na Taiwan byl přinesen minnanskými přistěhovalci (Feltham 2009, s. 130). Tento na Taiwanu rozšířený druh masky se od jiných typů (z čínské pevniny) odlišuje plochou hlavou, užitými barvami, ornamenty a další symbolikou.

⁴³ Festival *nórjó/nalianghui* 納涼會 se začal pořádat v Beitou na začátku 20. století po vzoru japonských letních festivalů slavených během letních večerů a nocí (jednalo se o část dne, kdy v letních měsících panovalo snesitelné klima vhodné pro venkovní aktivity). Tyto letní festivaly tradičně zahrnovaly večerní promenády spojené s nejrůznějšími vystoupeními, výstavami, ohňostrojem a konzumací různých typů občerstvení. Od roku 2017 se tato tradice z dob japonské nadvlády v Beitou obnovila a mj. v prostorách Muzea horkých pramenů se každoročně pořádají různé výstavy, umělecká představení a bazary, venkovní promítání a tematické procházky po místních památkách (*Beitou wenquan bowuguan* 2017).

jenž se začal v Beitou pravidelně pořádat na začátku 20. století v souvislosti s rozvojem lázeňského a zábavního průmyslu a rovněž dokončením konstrukce železniční linky do Tamsui 淡水. Expozice tvořená několika informačními panely obsahující mj. historické fotografie z Beitou zaznamenávající oslavy svátku či grafiku inspirovanou symbolikou svátku (červenobílé lampiony, japonské vějíře *uchiwa* 團扇, kousky vodního melounu – oblíbené dobové pohoštění) se zabývá vznikem a rozvojem festivalu v Beitou v období japonské kolonie i jeho obnovou a transformací do moderní podoby od roku 2017 (panel „Stoletá tradice nórjó opět žije“ *Bainian naliang zaixian* 百年納涼再現).

První patro muzea představuje otevřený prostor s centrem v hale s tatami, okolo které jsou rozmístěny dílčí expozice. Tato část expozice tedy umožňuje návštěvníkům volnější pohyb a neurčuje striktní směr prohlídky. U následující části nacházející se v přízemí (viz Obrázek 10) ovšem můžeme naopak sledovat tendenci „vést“ návštěvníka jednotlivými částmi v přesně určeném pořadí, na základě chronologického vývoje Beitou a zdejší lázeňské kultury. Cílem takového řešení muzejní expozice je obecně komunikovat určitý narativ, v rámci něhož je důležitá chronologická posloupnost jednotlivých informací sdělovaných a prezentovaných návštěvníkům. Opakem může být organizace expozice do tematických celků (tato tendence je ve zkoumané expozici rovněž přítomna) či celkové volnější uspořádání vyžadující aktivnější roli návštěvníků při interpretaci jednotlivých částí a celku expozice (Moser 2010, s. 26–27).



Obrázek 10: Mapa druhé části expozice v přízemí. Zdroj: Muzeum horkých pramenů v Beitou.

První částí přízemí budovy je expozice Domov lázní a horkých pramenů (*Gongyu wenquan xiang* 共浴溫泉鄉), jež je situována do prostorů části lázní původně určené ženám či dětem, tzv. Malé lázně (*Xiao yuchi* 小浴池) (viz Obrázek 10, část „Small Bath“, Obrázek 11). Úvodní panel („Domov lázní a horkých pramenů“) seznamuje stručně s historií zdejší lázeňské kultury a s ní spojeného zábavního a turistického průmyslu (během období japonské kolonie a následné vlády KMT). Expozice dále konkrétněji popisuje původní využití daného prostoru (panel „Malé lázně“), přírodní podmínky související se vznikem a výskytem horkých pramenů (panel „Vznik horkých pramenů“ *Wenquan de shengcheng* 溫泉的生成) a s konkrétními aspekty vzniku a vývoje lázní a lázeňských resortů a s nimi spojenou zábavní kulturou (panel „Beitouský lázeňský průmysl“ *Beitou wenquan chanye* 北投溫泉產業). Cílem této části je tak co nejkomplexněji představit tradici lázeňství, se kterou je město primárně spojované.

V této části se setkáváme s dvěma poměrně kontrastními trendy v praxi vytváření muzejní expozice a prezentace konkrétních informací. Součástí této expozice jsou i exponáty v klasickém slova smyslu, konkrétně s předměty spojené s lázeňskou tradicí – župan a ručník určené pro návštěvníky zdejších hotelů, pomůcky na mytí (kartáče, dřevěné nádoby určené k polévání vodou), zpěvníky s repertoárem pro kapely *nagaši* 流し/那卡西,⁴⁴ krabičky od zápalek s reklamami zdejších hotelů a podniků používané do 70. let. Sbíрка jednotlivých exponátů z různých časových období konotuje, vedle oblíbené formy trávení volného času, s lázeňským a rekreačním průmyslem spojený konzum a komercializaci. Tyto exponáty (vzhledem k historickému stáří) jsou uloženy ve skleněné vitríně, což přirozeně vyvolává dojem odstupů a sterility. Panel „Vznik horkých pramenů“ je, vzhledem ke svému obsahu (popis geologických procesů a podmínek), psán více odborným jazykem. Uvedené aspekty řešení expozice mohou v návštěvnících vyvolávat dojem autoritativnosti muzejní instituce a odosobnění.⁴⁵

⁴⁴ *Nagaši* 流し, čínským přepisem *nakaxi* 那卡西, je druh japonské populární hudby a hudební produkce spočívající ve vystupování menší kapely (obvykle zahrnující nástroje, jako je akordeon či klávesy, kytara, saxofon a zpěv) pro pobavení hostů restaurací a dalších zábavních podniků, přičemž daná kapela nemá stálou scénu, ale obchází jednotlivá zařízení. Na Taiwanu získával tento druh hudby na popularitě od 50. let 20. století, především v rámci podniků zaměřených na japonskou klientelu. Na původní japonské melodie zpívali často taiwanští interpreti místní populární písně v taiwanštině (minnanštině) (Taylor 2004, s. 177–178). Tento typ zábavy byl oblíbený i Beitou, kde lázeňské podniky často vydávaly vlastní zpěvníky, dle kterých mohli hosté zpívat za doprovodu *nagaši* kapely (svým způsobem předchůdce dnešního karaoke/KTV).

⁴⁵ Umístování exponátů do skleněných vitrín obecně vede k vytváření odstupů a sterilního dojmu. Jejich vyjmutí ze širšího kontextu určitého prostředí či skupiny objektů, se kterými jsou jinak v přirozených interakcích, vede zároveň ke koncentraci pozornosti na ně a vytváření specifického významu (Lidchi 1997, s.

Odosobňující dojem mohou ovšem vyvažovat další prvky zkoumané části expozice. Ta je zároveň doplněna interaktivní instalací seznamující s fázemi návštěvy lázní, krátkými snímky na interaktivní obrazovce představující jednotlivé aspekty v rámci panelu „Beitouský lázeňský průmysl“ a jeden z bazénků je navíc využit jako prostor k promítání krátkého dokumentu „Časy zahalené mlhou“ (*Mimeng shiguang 迷蒙時光*) věnovaného historii zdejší lázeňské tradice během japonského období, kde vystupují jak historici a experti, tak zdejší pamětníci. V této části si můžeme povšimnout důležitého prvku, jenž je spojen s konceptem „kontaktních zón“ a aktivní kontaktní prací, jejímž výsledkem je daná část expozice. Promítaný snímek vedle expertního názoru rovněž prezentuje vzpomínky místních pamětníků. Můžeme jej tak označit za dialog nezávislé expertní strany a představitelů místních, kteří jsou s lokalitou spojeni charakteristickou osobní a citovou vazbou. Takovéto aktivní zapojení místní komunity do obsahu expozice představuje jednu ze zásad ideální kontaktní práce, jak ji popisuje Clifford (více viz Kapitola 2).



Obrázek 11: Využití původního malého bazénku v Malých lázních pro umístění kreativní instalace v rámci expozice. Foto: Olena Ryzhová.

173). Takto umístěné exponáty obvykle vždy vyžadují doprovodný text, jenž umožňuje jejich dekodování. Styl textu je rovněž určujícím faktorem přijetí konkrétní informace a procesu utváření významu. Odborný a akademický styl mají tendenci zdůrazňovat potřebu určitého expertního vědění při dekorování významů objektů. Populárně-naučný či publicistický styl je obecně přístupnější a umožňuje větší zapojení a interakci s návštěvníky (Moser 2010, s. 27).

V chodbě propojující bývalé Malé lázně s Velkými lázněmi (*Da yuchi* 大浴池) je umístěna expozice Mozaika času (*Pianyu sheguang* 片語拾光) (viz Obrázek 12). Tu tvoří čtyři panely, jež stručně seznamují návštěvníky s jednotlivými historickými obdobími, především v kontextu lázeňské tradice a jejího vzniku (panel „Rozvoj venkovního koupání 1895–1913“ *Xitang jiansheng* 溪湯漸盛), dále s rozvojem lázeňství a infrastruktury (panel „Prosperující lázeňské město 1913–1945“ *Fanhua quanxiang* 繁華泉鄉), společenskými, hospodářskými změnami a boomem zábavního průmyslu v období KMT (panel „Poválečná léta 1945–1979“ *Zhanhou sui Yue* 戰後歲月) a jeho postupným úpadkem a zánikem (panel „Krise a úpadek 1979–1994“ *Xiaotiao moluo* 蕭條沒落). Každý panel je doplněn množstvím historických fotografií zaznamenávající urbanistický rozvoj Beitou, vývoj a podobu lázeňských podniků a další související aspekty uvedené v rámci panelů.



Obrázek 12: Část Mozaika času spojující Malé a Velké lázně. Foto: Olena Ryzhová.

Po expozici Mozaika času směřuje směr prohlídky do další místnosti, v níž se nachází na předchozí část chronologicky navazující výstava Objevte celé Beitou (*Xiangyu da Beitou* 相遇大北投) (viz Obrázek 10, část B2). Výstava představuje vývoj bývalé budovy veřejných lázní, potažmo celého Beitou, od roku 1994, kdy dochází k rozvoji místní iniciativy o zachování objektu. Součástí je nástěnná časová osnova stručně shrnující hlavní události jednotlivých let ve výše zmíněném procesu revitalizace rozdělená na tři

části: „Velkolepá proměna 1994–1998“ (*Huali zhuan Shen* 華麗轉身), „Znovunavrácení krásy 1998–2011“ (*Fenghua zaixian* 風華再現) a „Pýcha Beitou 2011–dodnes“ (*Beitou jiaoao* 北投驕傲). Pozornost je věnována zejména jednotlivým fázím obnovy a fungování muzea, rozvoji místní občanské společnosti a kulturního života a rovněž revitalizaci dalšího kulturního dědictví Beitou (spojená s mapou na interaktivní obrazovce).

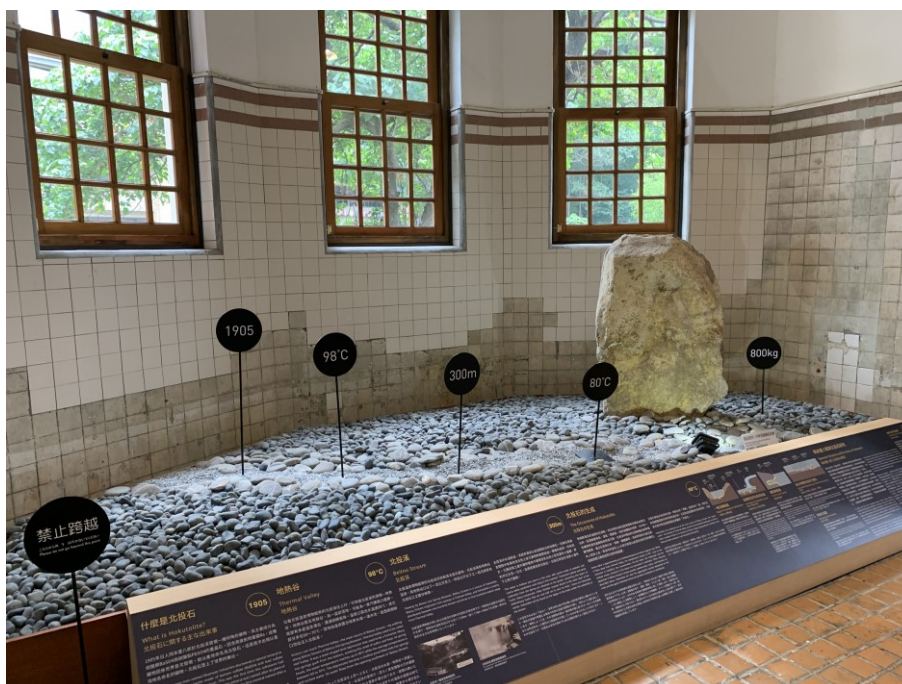
Uprostřed místnosti je ve vitríně umístěný zmenšený model budovy muzea a některé její zachovalé původní části (dlaždice z bazénu, japonská střešní taška, japonský střešní ornament *onigawara* 鬼瓦, část dřevěného zábradlí a kryt lampy z období KMT), jež jednotlivě konotují hlavní historická období a spolu dohromady rovněž změny ve fungování budovy během nich. V rámci souvisejícího panelu „Architektonické perly“ (*Jianzhu liangdian* 建築亮點) jsou formou krátkých popisků a současných fotografií (po rekonstrukci) představeny některé z částí budovy (Hala s tatami, Velké lázně, Malé lázně, okenní vitráž ve velkých lázních, venkovní pavilonek a celkový exteriér), specifická architektura či design a původní využití v době fungování veřejných lázní.



Obrázek 13: Bazén ve Velkých lázních se sezónní uměleckou instalací (tradiční čínské papírové vystřihovánky *jianzhi* 剪紙 s motivy Beitou) zavěšenou nad ním. Foto: Olena Ryzhová.

Poslední částí jsou bývalé velké lázně, tedy prostor s větším bazénem určeným mužským návštěvníkům lázní (viz Obrázek 10, část „Large Bath“, Obrázek 13). Zde se je v rámci místnosti rozmístěno pouze několik menších popisků komentující jednotlivé

architektonické prvky místnosti, případně doplněny i o fotografie konkrétního místa z doby fungování veřejných lázní. Aktuálně slouží prostor velkého bazénu jako místo pro sezónní umělecké instalace či případná umělecká vystoupení. Ve výklenku místnosti je umístěna výstava Poklad beitouské říčky (*Beitou xi shang zhenbao* 北投溪上珍寶) (viz Obrázek 10, část B1, Obrázek 14) zabývající se ekosystémem beitouské termální řeky a minerálem hokulit (*Beitou shi* 北投石), jehož jediným nalezištěm je právě lokalita Beitou. Doprovodná historická osnova představuje vývoj vědeckého zkoumání daného minerálu a snah na jeho ochranu, resp. ochranu celého ekosystému termální řeky v Beitou.



Obrázek 14: Část Poklad beitouské říčky s ukázkou minerálu hokulitu. Foto: Olena Ryzhová.

4.2 Expozice jako narativ místní identity a kulturního dědictví

Po popisu všech hlavních částí expozice a jejich tematického zaměření se můžeme podrobněji zabývat otázkou reprezentace místní beitouské identity a kulturního dědictví v rámci muzea. Z výše uvedených základních prvků, s jejichž pomocí lze konstruovat diskurz o místní identitě (viz Kapitola 3), se v případě expozice Muzea horkých pramenů v Beitou setkáváme prakticky se všemi. Prvním z nich je dané místo – lokalita Beitou – a jeho charakteristiky. Expozice se na více místech (části Dojmy z Beitou, Domov lázní a horkých pramenů, Poklad beitouské říčky aj.) věnuje přírodním podmínkám, rozmanitým typům krajiny a přírodním zdrojům, kterými oblast disponuje a které jsou dále využity

k další ekonomické produkci (horké prameny, síra, kaolín, stavební kámen, traviny určené k výrobě rohoží tatami). Jejich výskyt je přímo spojen s ekonomickým, potažmo kulturním rozvojem lokality, které mají další vliv na její charakter:

Přírodní zdroje přinesly rozvoj zábavního průmyslu a způsobů trávení volného času, což vedlo k rozmachu kultury a umění. Ten přilákal návštěvníky z nejrůznějších míst. Přisunutistů a odhodlání místních jsou jako neustále plynoucí vodní proud, jenž udržuje Beitou mladé a plné energie.

自然資源帶動休閒娛樂的發展，繼而牽引人文藝術的勃興，吸引各方游客流入。游客的蒞臨和社區居民的努力如活水般不斷注入，使北投常保年輕與活力。(panel „Dojmy z Beitou“)

Hlavním z přírodních zdrojů, jež se podílejí na podobě Beitou, jsou přirozeně horké prameny a s nimi související lázeňská kultura charakterizovaná jednak důrazem na odpočinek, rekreaci (opakované užívání slova „odpočinkový“, „volnočasový“ *xiuxian* 休閒 v nejrůznějších kontextech), klid, uvolněný a poklidný životní styl:

Beitou bylo odnepaměti až do dnešních dní místem, které dávalo lidem radost a možnost užívat si života.

北投，自過去至今，一直都是一處讓人樂活、感受生活的地方。

(Panel „LOHAS Beitou“)

Lázeňství ovšem zároveň souvisí s rozvojem zábavního (*yule* 娛樂, často uvádené dohromady s výše zmíněným *xiuxian*, tedy *xiuxian yule* 休閒娛樂) průmyslu a dalších podniků. To vede k vytváření obrazu Beitou jako místa nevázaného veselí, potěšení a zábavy, jež v některých ohledech může tvořit protiklad k výše uvedenému Beitou „klidu a míru“. Tento diskurz dominuje převážně v souvislosti s popisem Beitou v 60. a 70. letech, během období vlády KMT:

...A tak Beitou nebylo pouze místem pití a zábavy, ale v 60. a 70. letech se stalo místem, které nemohl vynechat žádný japonský turista. [Beitou] bylo také jednou z hlavních destinací, kde trávili američtí vojáci nasazení ve Vietnamu dovolenou. Takto tomu bylo do roku 1979, než byla zakázána prostituce. Po celém Taiwanu bylo Beitou synonymem pro místo skýtající potěšení.

…因此北投不但是飲酒作樂之所，也是日本觀光客在 1960–1970 年代的必到之處，亦為越戰時期美軍度假的據點之一，就這樣到了 1979 年廢娼為止，北投在臺灣被當作溫柔鄉的代名詞。

(panel „Domov lázní a horkých pramenů“)

V souvislosti se zábavním průmyslem a turistickým ruchem je na více místech zmiňována pohostinnost, přívětivost a celková otevřenost všem či „veřejnost“ (*gonggongxing* 公共性). Dalším z úzce souvisejících rysů je bohatý kulturní život Beitou, jenž je navázán na zdejší lázeňství a pohostinství. V rámci různých historických období vývoje Beitou jsou zmiňovány nejrůznější druhy umělecké tvorby a vystoupení, ať příklady čistě japonských forem (např. vystoupení gejš, výstava „Příběh letní noci“ aj.), japonská i taiwanská populární kultura, jako jsou např. představení *nagaši* či produkce filmů v taiwanštině (části Domov lázní a horkých pramenů, Mozaika času), či různé druhy taiwanské lidové kultury (sezónní výstava „Dědictví Beitou“). Bohatý kulturní život Beitou přibližuje například tato ukázka:

Díky tomu, že se v Beitou nacházely veřejné lázně, lázeňský průmysl a parky, ve kterých se setkávaly nejrůznější druhy kulturní produkce, vytvořila se zde unikátní kulturní atmosféra. V rámci ní se začal rozvíjet i zábavní a filmový průmysl. Beitou 60. a 70. let 20. století se stalo pulzujícím městem, které nikdy nespí. Neutuchající změř hlasů, zpěvu, tance a vystoupení. Charakteristický půvab a atmosféra Beitou jen znásobily jeho bohatý kulturní život. Beitou se stalo rodištěm lidí vynikajících v nejrůznějších oblastech či dokonce přitáhlo význačné osobnosti odjinud, aby zde začaly tvořit a usadily se tu.

北投地區因有公共浴場、溫泉產業、北投公園與多重文化在此交會，形塑出獨特的文化氛圍，也帶動了娛樂和電影產業的興起。1960、70 年代的北投成了繁華的不夜城，人聲鼎沸，歌舞、表演從不間斷。北投特有的韻味和風氣，繁衍出興盛的藝文活動，各領域的傑出人士也相應而生，甚至吸引了外地的優秀人才前來創作、居住。

(panel „Dědictví Beitou“)

V rámci celé expozice dominuje diskurz, jenž Beitou prezentuje jako místo výjimečné a unikátní v mnoha ohledech, ať už jeho unikátnost vychází ze specifických přírodních podmínek, přítomnosti různých endemických druhů živé i neživé přírody či existence charakteristické kultury spojené z místní lázeňskou tradicí a zábavním

průmyslem. Na různých místech expozice je o Beitou jako takovém, případně jednotlivých jeho částech (budova muzea), referováno jako o místě charakteristickém svoji „krásou a elegancí“ (*fengmao yu meili* 風貌與魅力). Setkáváme se tak s řadou charakteristik a příkladů zdejšího kulturního dědictví, s jejichž pomocí se muzeum podílí na vytváření konkrétní podoby místní identity.

Vedle místa samotného a jeho charakteristik představují důležitý komponent podílející se na místním dědictví a identitě i zdejší obyvatelé. Na více místech expozice je věnován konkrétněji prostor místním obyvatelům Beitou a výsledkům jejich práce. Vedle již výše zmíněných vlastností, jako je např. pohostinnost, přívětivost či umělecké vlohy a nadání, jsou místní obvykle spojovány s pílí a iniciativou. Tento diskurz je patrný zejména v části *Objevte celé Beitou*, která se mj. věnuje revitalizaci budovy bývalých lázní a dalších památek v lokalitě. V tomto ohledu se dostáváme k otázce reprezentace (resp. i případné seberepresentace) komunity v rámci muzejní expozice, což představuje jeden z důležitých aspektů „kontaktnosti“ muzea. Na základě samotné analýzy můžeme expozici v tomto směru označit za poměrně úspěšný příklad kontaktní práce muzea. Expozice je na více místech věnována zdejší komunitě a místním, produktům jejich činnosti (např. část *Objevte celé Beitou*, výstava *Dědictví Beitou*, film „Hlas srdce...“), mj. i s využitím forem orální historie (např. výpovědi pamětníků ve filmu „Časy zahalené mlhou“). Zdejší obyvatelé tímto způsobem dostávají přímo „aktivní hlas“ v rámci expozice, které jsou podstatnou součástí.⁴⁶

Další z výzkumných otázek, na které má analýza expozice odpovědět, je spojena s reflexí a prezentací japonského koloniálního období a s ním spojeným japonským kulturním dědictvím (resp. dědictvím vycházejícím původně z japonské tradice). Japonské období nese v rámci celé expozice poměrně pozitivní konotace. Již z pohledu samotné terminologie se v rámci celé expozice setkáváme s užíváním spíše neutrálních označení japonské nadvlády, jako je „japonské období“ (*Riben shidai* 日本時代), případně „období japonské vlády“ (*Rizhi shiqi* 日治時期), namísto jiných alternativ, jako je např. „období japonské okupace“ (*Riju shidai* 日据時代) či „období japonské koloniální (nad)vlády“

⁴⁶ Další zkoumání beitouského muzea jakožto komunitní „kontaktní zóny“ a podrobná analýza zapojení komunity do tvorby expozice by vyžadovaly mj. i terénní výzkum s využitím rozhovorů s jednotlivými aktéry zapojenými do chodu muzea (vedení muzea, kurátoři, dobrovolníci, představitelé dalších místních organizací spolupracujících s muzeem apod.). Ačkoliv s těmito původní výzkumný závěr bakalářské práce počítal, nebyl však v konečné fázi realizován v důsledku objektivních překážek bránících mému krátkodobému výzkumnému pobytu v lokalitě Beitou (viz Úvod). V tomto ohledu tedy můžeme spatřovat potenciál pro další výzkum „kontaktnosti“ vybrané muzejní expozice.

(*Riben zhimin tongzhi shidai* 日本殖民統治時代). Na tento aspekt v souvislosti s reprezentací japonského období a obdobný trend v jiných současných taiwanských muzeích upozorňuje např. Vickers (2013, s. 25).

Tematicky je japonské období a japonské působení v Beitou spojováno primárně s jedním z hlavních témat celé expozice – lázeňstvím a kulturou horkých pramenů. Samotná budova muzea je zrekonstruována do původní podoby veřejných lázní (tedy kombinace japonské tradiční a westernizující architektury) reflektující její využívání během let 1913–1945, tedy období japonské koloniální správy (s některými částmi zrekonstruovanými co možná nejvěrněji dle původního stylu a rovněž blížíci se původnímu způsobu využívání – např. Hala s tatami). Japonci iniciovaný rozvoj lázeňství (konkrétně zmíněn např. v částech Dojmy z Beitou, Domov lázní a horkých pramenů, Mozaika času) je prezentován jako hlavní faktor vedoucí k následnému rozvoji Beitou, ať už po kulturní či ekonomické stránce, v „prosperující domovinu lázní“ (*fanya quanxiang* 繁華泉鄉) (část Mozaika času). Za povšimnutí rovněž stojí ten fakt, že Beitou je v rámci anglické verze textů na panelech v souvislosti s obdobím 1895–1945 uváděno pod japonským jménem Hokutó (čínská ani japonská verze v čínských znacích tuto změnu v pojmenování reflektovat nemůže).

Vedle kultury lázeňství a s ní spojeným rozvojem zábavního a turistického průmyslu je období japonské vlády rovněž v rámci expozice asociováno s vědecko-technickým rozvojem lokality. Tento prvek je několikrát zmíněn v souvislosti s konstrukcí železnice a vybudováním železniční linky Hokutó-Šinhokutó (Beitou a Nové Beitou/Xin Beitou 新北投), která mj. umožnila další rozvoj místního turismu (sezónní výstava „Příběh letní noci“, Mozaika času). Aspekt vědeckého zkoumání a poznávání místní taiwanské přírody prostřednictvím vědeckých metod je rovněž uveden ve spojitosti s výzkumem minerálu hokulitu japonskými geology a iniciativami koloniálních úřadů na jeho ochranu (část Poklad beitouské říčky).

Původem japonská kulturní praxe spojená s návštěvou horkých pramenů a lázeňstvím jako takovým ovšem není v rámci expozice (zejména v částech věnovaných pozdějšímu rozvoji od 10. let 20. století) omezená pouze na obyvatelstvo a návštěvníky japonského původu. Návštěva lázní je zde prezentována jako oblíbená aktivita místních i turistů, nehledě na etnický a kulturní původ. V dokumentárním filmu „Časy zahalené mlhou“ tak například pamětnice popisuje jednotlivé části budovy muzea a konkrétní aktivity, kterým se návštěvníci lázní v jednotlivých místnostech věnovali a rovněž své

osobní vzpomínky spojené s návštěvou veřejných lázní v době jejího mládí. Pamětnice přitom mluví taiwanštinou, tudíž diváci nemohou mít pochyb, že se jedná o představitelku místních taiwanských starousedlíků. V popisku u interaktivní instalace znázorňující jednotlivé fáze návštěvy lázní v části Domov lázní a horkých pramenů je rovněž uvedena fráze v taiwanštině užívaná místními, jež konotuje naturalizaci konkrétní japonské kulturní praxe místním taiwanským obyvatelstvem (viz Obrázek 15):

„Chim hong-sui e kui-ki“ [Pravidla pro koupání v sirné vodě] je fráze v taiwanštině, kterou říkají místní v Beitou. „Sirná voda“ značí vodu z horkých pramenů. V čínštině to znamená „pravidla pro koupání v horkých pramenech“. ... „se, chhiong, chim, lim, im“ [umýt, opláchnout, vykoupat, osprchovat, napít se]...

浸磺水兮規矩」是道地北投人的臺語用詞，磺水為溫泉水之意。中文意為泡溫泉的規矩。… 洗、沖、浸、淋、飲…



Obrázek 15: Instalace představující jednotlivé fáze návštěvy lázní a s nimi spojenou říkanku v taiwanštině používanou místními. Foto: Olena Ryzhová.

Vedle lázeňské kultury jsou v rámci expozice představeny i další, s ní částečně související původní japonské kulturní praxe, jež byly rovněž přejaty taiwanským obyvatelstvem a částečně modifikovány dle potřeb a vkusu místních. Jedná se o praxe rozšířené po celém Taiwanu, jako je např. hudební styl *nagaši* (části Dojmy z Beitou, Domov lázní a horkých pramenů a další), či přímo spjaté s Beitou – např. letní festival

nóryó (sezónní výstava „Příběh letní noci“). Japonské kulturní dědictví, představené přímo v místním kontextu a přizpůsobené lokálním zvyklostem, je tak prezentováno jako součást či jeden ze zdrojů místního beitouského, potažmo celotaiwanského dědictví a identity. V tomto ohledu jasně dominuje při využití japonského kulturního odkazu *prolokální* či *protaiwanský* akcent, jak jej popisuje Amae (2017) (viz Kapitola 3).

Postoupíme-li k otázce celkového narativu, jež muzeum prostřednictvím své expozice sděluje, můžeme za jeho základní rovinu označit příběh rozvoje, následného úpadku a opětovné obnovy dřívější prosperity a slávy. Tímto způsobem je v rámci expozice vyprávěn příběh lokality Beitou, samotné budovy muzea a rovněž dalších součástí Beitou (např. bývala budova železniční zastávky Nové Beitou či místní termální řeka). Fáze rozvoje a prosperity je primárně spjatá s obdobím japonské kolonie, kdy dochází k rozmachu lázeňského průmyslu – hlavního zdroje ekonomického a kulturního rozvoje lokality a rovněž jednoho z důležitých komponentů podílejících se na unikátnosti Beitou a jeho kulturního dědictví. Tento trend pokračuje i v období KMT, kdy je ovšem později narušen vládními nařízeními regulující zdejší zábavní průmysl, což vede k postupnému úpadku Beitou i jednotlivých jeho částí. K postupné obnově dochází od 90. let, v souvislosti s revitalizací budovy bývalých lázní (potažmo dalších památek), a to prostřednictvím snahy a iniciativy místních obyvatel a občanské společnosti.

Jádro tohoto narativu tvoří části expozice Mozaika času a Objevte celé Beitou, jež chronologicky zaznamenávají výše uvedený vývoj spolu s bohatým doprovodným materiálem. Ostatní části expozice se rovněž podílejí na vytváření charakteristické identity Beitou spojené především s obdobím prosperity a rozvojem lázeňství. I samotná rekonstrukce budovy a vnitřní řešení má za cíl primárně korespondovat s původním užíváním během fungování veřejných lázní (snaha o autentickou rekonstrukci Haly s tatami, kreativní propojení současné expozice s prostory bazénů v Malých a Velkých lázních). Tento hlavní narativ muzea, začínající u „zlatých časů“ lázeňského resortu, je i uplatněn např. v krátkém filmu „Hlas srdce-Obnova-Znovuobnovení Muzea horkých pramenů v Beitou“, jehož vypravěčem je přímo budova bývalých lázní:

Beitou kdysi prožívalo své zlaté časy. V té době přijížděly vlaky po trase horkých pramenů do stanice Nové Beitou. Než se vlak vydal nazpět, návštěvníci oblečení v moderních západních oblecích či elegantních kimonech zaplavili rušné ulice lázeňského městečka a hledali nejlepší podnik, kde by si mohli dopřát doušku uvolnění v horkých pramenech. Gurmáni navštěvovali vsudypřítomné restaurace servírující nejvybranější japonské

pochoutky. Přátelé se společně scházeli, aby si užili představení gejš doprovázená zvukem *šamisenů*. Toho času se vůně lázeňského městečka vznášela ve vzduchu stejně jako vůně síry obklopující *jukaty* lázeňských hostů.

北投，曾經有段美好年代。那時候火車沿著溫泉綫進到新北投驛。往來之間，滿是身著新潮西裝、典雅和服的外來客，熙熙攘攘的溫泉街上浴客精挑細選上好的湯屋泡湯。饕客四處探訪頂級的日式料理。好友相聚一起看藝妓表演，聽三味綫演奏。那時候溫泉鄉的濃濃人情像是浴衣化不開的青磺味。

Postupný úpadek Beitou je ve filmu zaznamenán mj. v souvislosti s devastací bývalé budovy lázní (která je vypravěčem vybrané pasáže) i jejího okolí (termální řeky):

Výrazný sirný odér Beitou se postupně rozplynul. Následovalo nesnesitelné znečištění a hromady odpadků. Když jsem pozorovala svůj odraz na hladině řeky, v duchu jsem si říkala: „Mohu se v budoucnu ještě z něčeho těšit?“

北投濃濃的青磺味漸散。迎面而來，儘是一些不堪入目的廢水污染與垃圾。望著溪上倒影我心底老是嘀咕著「未來還能期待些什麼？」。

Následná obnova muzea (opět vypravěč uvedené pasáže), kulturního a společenského života a dalšího kulturního dědictví Beitou od 90. let je spojena především s iniciativou a aktivitami místních obyvatel:

Přání a snahy obyvatel Beitou mi vdechly nový život. Stala jsem se tak znovu pýchou Beitou a začátkem nového příběhu. Minulost mi připomíná, že ani já, ani ty si občas nemůžeme vybrat, jestli budou časy dobré či zlé. Abychom vytvořili krásnější budoucnost, musíme ale přiložit ruce k dílu.

我的新生是北投人的心聲，也再次成為北投人的驕傲，以及新故事的起點。這些過往提醒我時代處境的好、壞，你、我無從選擇，但是締造一個美好年代需要親手打造。

Jednotlivé části expozice se po obsahové stránce i výsledným narativem primárně opírají a vztahují ke dvěma fázím taiwanské moderní historie. Jsou jimi japonská koloniální vláda a následně období výrazných společensko-politických změn od 90. let 20. století. Tuto skutečnost můžeme přikládat celkovému tematickému zaměření expozice muzea, jež se primárně odvíjí od kultury lázeňství a horkých pramenů, a rovněž

společensko-politickému kontextu a diskurzu národní identity dominantním od 2. poloviny 90. let 20. století (a následných nultých let), kdy samotná expozice vznikala. Analyzujeme-li činnost muzea prizmatem kritické muzeologie, je třeba si uvědomit, kdo se v jím vytvářeném diskurzu stává „tím druhým“ a jakým způsobem je v rámci expozice reprezentován. V tomto případě se jedná zejména o režim KMT, jehož aktivity měly na tehdejší i současnou podobu Beitou bezesporu výrazný vliv. V rámci expozice je ovšem působení KMT omezeno víceméně na zmínku o politikách 70. let, jež omezily fungování zábavního průmyslu a vedly tak ke společensko-ekonomickému úpadku lokality (část Mozaika času). V tomto ohledu (hlubší a obsáhlejší reflexe období KMT, „propůjčení hlasu“ jeho představitelům) tak spatřujeme ještě možný potenciál dalšího rozvoje expozice a jejího narativu, který by vedl k aktivnímu zapojení dalších stran a dalšímu rozvinutí „kontaktovnosti“ muzea a jeho jednotlivých aktivit.

V závěru analýzy se zaměříme na otázku vztahu a propojení lokální identity vytvářenou expozicí muzea a celonárodní identity. Muzejní narativ úpadku a následné obnovy lze totiž považovat za paralelu k soudobému mainstreamovému narativu taiwanské národní identity, k jejímuž rozvoji došlo vlivem demokratizace taiwanské společnosti a uznání jejího multikulturního charakteru (viz Kapitola 1). Jednotlivé kultury a režimy působící na Taiwanu v průběhu jeho historie a vycházející ze současného pojetí taiwanské identity jsou rovněž, na různých místech a v různé míře, reprezentovány v rámci konkrétních částí expozice muzea.

Vedle expozici dominující kulturní tradice spjaté s obdobím japonského působení na Taiwanu a (v omezenější míře než předchozí, ale rovněž reprezentované) taiwanské lidové tradice se setkáváme se zmínkami dalších kultur, zejména domorodými obyvateli Taiwanu či čínskou republikánskou tradicí využívanou režimem KMT. V části Dojmy z Beitou zmiňuje expozice předchozí osídlení taiwanskými domorodci etnika Ketagalan (*Kaidagelan zu* 凱達格蘭族) a jejich odkaz v pojmenování místa (jméno Beitou se odvozuje od domorodého označení pro čarodějnici, „patauw“). Ve stejné části je rovněž zmíněna návštěva zdejších lázní osobnostmi, jako byl Sunjatsen či čínský politik, filozof a aktivista Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929), odkazujícími k pevninské čínské (republikánské) tradici. Fotografie těchto dvou osobností jsou umístěny v těsné blízkosti fotografie japonského císaře Hirohita 裕仁 (1901-1989) při návštěvě Beitou (viz Obrázky 16, 17, 18). Na jednom místě tedy dochází k setkání několika tradic, jež jsou v daném kontextu vnímány jako rovnocenné.



Obrázky 16, 17, 18: Fotografie Sunjatsena, Liang Qichaa a Hirohita v části Dojmy z Beitou představující významné historické osobnosti, které navštívily Beitou. Foto: Olena Ryzhová.

Expozici muzea tak můžeme označit za určitou „kontaktní zónu“ kultur, kdy primárně japonská kulturní tradice na Taiwanu (v nehmotném i hmotném slova smyslu) spojená s hlavním tématem expozice i místem, v němž je situována, vytváří prostor pro setkávání a dialog dalších tradic zapojených formou *hybridní strategie*, jak ji definuje Pieterse (2005) (viz Kapitola 3), ať už se jedná o domorodou, místní lidovou taiwanskou, či čínskou republikánskou. Muzeum, jež bylo představeno jako aktivní producent místní beitouské identity, můžeme, vezmeme-li v potaz výše zmíněné zapojení jednotlivých kultur, považovat za producenta (celonárodní) taiwanské identity. V tomto ohledu můžeme definovat další rovinu „kontaktoivosti“ muzea a označit jej za „kontaktní zónu“ lokálního i národního. Místa, v rámci kterého se do vzájemného kontaktu a dialogu dostává jak místní, tak i národní identita a kulturní dědictví. Vzhledem k charakteru taiwanské národní identity opírající se mj. o prvek lokálnosti a multikulturní charakter taiwanské společnosti, je třeba dodat, že jsou tyto dva proudy ve vzájemné shodě a podpoře.

Závěr

Hlavním tématem této práce je propojení identity s kulturním dědictvím a způsob, kterým jsou tyto dva fenomény vytvářeny a komunikovány prostřednictvím muzejní expozice. V rámci kapitol věnovaným teoreticko-metodologickým východiskům vycházejících primárně z muzeologie, studií identity a kulturního dědictví jsme měli možnost podrobněji se zabývat propojením zkoumaných fenoménů s muzejní praxí, společenskou úlohou muzeí spočívající mj. v definování a prezentování určitého pojetí kulturního dědictví v závislosti na aktuálním nastavení mocenských vztahů, aspiracích, cílech a programech konkrétních společenských skupin fungujících v rámci těchto vztahů. V kapitolách zabývajících se taiwanským historicko-politickým a společenským kontextem jsme dále mohli konkrétněji zkoumat výše zmíněné jevy a trendy ve specifických podmínkách moderního a současného Taiwanu, determinované mj. poměrně výraznými změnami v rámci vývoje chápání taiwanské identity. Cílem závěrečné analytické části bylo odpovědět, jak na tyto aktuální trendy reaguje expozice konkrétní vybrané instituce, v našem případě Muzea horkých pramenů v Beitou.

Hlavní výzkumnou otázkou položenou v úvodu práce je, jakým způsobem se zkoumané muzeum podílí na vytváření charakteristické podoby místního kulturního dědictví a identity. Jak bylo zmíněno výše v této práci, jedním z důležitých komponentů identity určité společenské skupiny a od ní se odvíjejícího pojetí kulturního dědictví je charakteristický narativ. Konkrétní narativ expozice Muzea horkých pramenů se odvíjí od základní dějové linie rozvoj – zlatý věk – úpadek – obnova a navrácení bývalé slávy, která je sledována na historii lokality Beitou i samotné budovy bývalých veřejných lázní, dnes muzea. Synonymem pro rozvoj a zlatý věk Beitou je místní lázeňská tradice a rovněž s ní spojená charakteristická kulturní produkce a zábavní kultura. Za úpadkem spojeným s omezováním této praxe následuje opětovný rozvoj asociovaný především s iniciativou a spoluprací jednotlivých skupin napříč místní komunitou.

V rámci zkoumané muzejní expozice je představena řada projevů místního kulturního dědictví, jako je především kultura lázeňství, s ní spojená hudební a zábavní produkce (např. původní japonské hudební a taneční formy, původně japonské *nagaši* přizpůsobené taiwanským podmínkám a vkusu, taiwanskojazyčná filmová produkce atd.), další způsoby trávení volného času a odpočinku (např. letní festival *nórjó*), stejně jako japanizující a westernizující architektura (jejímž nejvýznamnějším příkladem je

nepochybně samotná budova bývalých veřejných lázní/muzea) či nejrůznější formy lidové taiwanské produkce (opět hudební či taneční formy jako je např. hra na loutnu *yueqin*, taiwanská opera, taiwanský lví tanec, různá řemesla a další). Tyto konkrétní projevy kulturního dědictví jsou v rámci expozice asociovány s řadou pozitivních vlastností a činností, jako je přívětivost, pohostinnost, hojnost, kulturní rozmanitost a vytříbenost, odpočinek a uvolnění, stejně jako nevázaná zábava a veselí. Místní obyvatelé jsou charakterizováni obdobnou vřelostí, uměleckým nadáním, zručností a rovněž zájmem a péčí o lokalitu samotnou. Tyto vlastnosti tak můžeme označit za důležité komponenty místní beitouské identity.

Fakt, že je hlavní téma a narativ muzea úzce propojen s otázkou japonského působení na Taiwanu nás přivádí k otázce reprezentace taiwanské koloniální zkušenosti a japonské kulturní tradice. Analýza expozice vede k závěru, jenž v současné taiwanské praxi vytváření a ochrany kulturního dědictví není neobvyklý. Japonské kulturní dědictví je ve většině případů prezentováno s pozitivními konotacemi, jelikož souvisí s kulturním a ekonomickým rozvojem a následným „zlatým věkem“ Beitou – vyhlášenou lázeňskou destinací disponující bohatým kulturním životem. V menší míře je japonské působení v rámci expozice asociováno vědecko-technickým pokrokem a modernizací Taiwanu, což je rovněž jeden z obecných trendů, jenž můžeme v současné taiwanské společnosti sledovat. Japonské kulturní dědictví je zde navíc prezentováno přímo v místním prostředí Beitou, často v jeho potaiwanštělě podobě, jako jeden z hlavních a neoddělitelných komponentů místního kulturního dědictví a identity. V tomto ohledu je tak využití japonského koloniálního dědictví spíše „protaiwanské“ či „prolokální“ – podílející se na podpoře místní identity – než „prokoloniální“ či „exotizující“ ve smyslu prezentace japonské kultury motivované čistě nostalgií po období japonské nadvlády či s cílem vytváření dojmu čehosi odlišného a exotického stojícího mimo taiwanský kontext.

Při zkoumání reprezentace různých kultur v rámci muzejní expozice (zvláště s ohledem na kontext postkoloniálních a multikulturních společností) nám může být nápomocný v kritické muzeologii významný koncept „kontaktní zóny“ Jamese Clifforda. Jeho prizmatem tak můžeme Muzeum horkých pramenů v Beitou označit za „kontaktní zónu“ jednotlivých kultur a historických období, jež se podílely na formování současné taiwanské společnosti. Muzeum horkých pramenů v Beitou, jehož budova i expozice je primárně spojená s japonským kulturním odkazem a obdobím japonské koloniální nadvlády, tak zároveň představuje i další kulturní tradice, jako je domorodá, lidová

taiwanská či kuomintangská republikánská, jež jsou v dnešním pojetí vnímány jako nedílné komponenty celonárodní taiwanské identity. Svoji expozicí tak muzeum přispívá do soudobého narativu o pojetí celonárodní taiwanské identity, pro níž je příznačný hybridní, multikulturní charakter spojující jednotlivé, na ostrově působící tradice v jeden celek. V tomto ohledu tak můžeme muzeum vnímat i jako „kontaktní zónu“ lokálního (snahy místní komunity o prezentaci charakteristické beitouské identity) a celonárodního (taiwanská identita utvářená mj. zapojením místních identit a kulturního dědictví)

Jak bylo uvedeno v metodologicko-teoretické části práce, samotná analýza jednotlivých částí expozice a jejího výsledného narativu je pouze jedna z mnoha metod výzkumu muzea, kulturního dědictví a identity, na jejichž utváření a prezentaci se daná instituce podílí. V případě komplexní analýzy bychom měli do výzkumu zařadit i další aktivity nad rámec expozice realizované v rámci muzea, stejně jako průzkum zaměřený na návštěvníky a jejich interakce s expozicí a samotným muzeem. V tomto ohledu spatřujeme rovněž další potenciál konceptu „kontaktních zón“, který se, vedle otázky a reprezentace různých kultur, rovněž zaměřuje na interakce muzea s okolní komunitou a způsob zapojení jednotlivých zájmových skupin do činnosti muzea. Bereme-li v potaz výše zmíněné, cítím povinnost na tomto místě zdůraznit, že tato práce představuje pouze jeden střípek bohaté mozaiky, ke které by nás vedl nejen komplexní výzkum Muzea horkých pramenů v Beitou, ale výzkum Beitou jako takového. Tato lokalita, vzhledem ke své specifické historii, charakteristické hmotné i nehmotné kultuře, sama o sobě představuje „kontaktní zónu“, ať už – jazykem koloniálních studií – ve svém původním významu, či v nadneseném slova smyslu. Mezi její současné symboly – či „pýchu“, slovy místních – můžeme, na základě výše provedené analýzy, bez větších pochybností Muzeum horkých pramenů zařadit.

Zdroje

Primární prameny

Stálá expozice muzea. [zdokumentována 2019-03-03]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館 [Muzeum horkých pramenů v Beitou], Taipei.

Sezónní výstava *Beitou xinchuan* 北投薪傳 [Dědictví Beitou]. [zd. 2019-03-03]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館 [Muzeum horkých pramenů v Beitou], Taipei.

Sezónní výstava *Xiaye wuyu* 夏夜物語 [Příběh letní noci]. [zd. 2019-07-11]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館 [Muzeum horkých pramenů v Beitou], Taipei.

Mimeng shiguang 迷蒙時光 [Časy zahalené mlhou] [dokumentární film]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館 [Muzeum horkých pramenů v Beitou]. Taiwan, 2016.

Dostupné online z: <https://www.youtube.com/watch?v=Qe-KAnLg5qM>

Xinsheng-xinsheng-Beitou wenquan bowuguan zai faxian 心聲-新生-北投溫泉博物館在發現 [Hlas srdce – Nový život – Znovuobnovení Muzea horkých pramenů v Beitou] [dokumentární film]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館 [Muzeum horkých pramenů v Beitou]. Taiwan, 2018. Dostupné online z:

<https://www.youtube.com/watch?v=DAVEKRO-lyk&feature=youtu.be>

Sekundární zdroje

ABT, Jeffrey, 2011. The Origins of the Public Museum. In: Sharon MACDONALD, ed. *A Companion to Museum Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, s. 115–134. ISBN 978-1-4443-5794-3.

AMAE, Yoshihisa, 2017. Pro-colonial or Postcolonial? Appropriation of Japanese Colonial Heritage in Present-day Taiwan. *Journal of Current Chinese Affairs*. **40**(1), 19–62. ISSN 1868-4874.

ASHWORTH, Gregory John, Brian GRAHAM a John E. TUNBRIDGE, 2007. *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. Londýn: Pluto Press. ISBN 978-0-7453-2286-5.

AUSTIN, Tricia, 2012. Scales of Narrativity. In: Suzanne MACLEOD, Laura Hourston HANKS a Jonathan HALE. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. New York: Routledge, s. 107–118. ISBN 978-1-1364-4574-3.

BAKEŠOVÁ, Ivana, Rudolf FÜRST a Zdenka HEŘMANOVÁ, 2004. *Dějiny Taiwanu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-708-3.

BARKER, Chris, 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. Londýn: SAGE Publications. ISBN 978-0-7619-7341-6.

BEIER DE-HAAN, Rosmarie, 2011. Re-staging Historie and Identities. In: Sharon MACDONALD, ed. *A Companion to Museum Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, s. 186–197. ISBN 978-1-4443-5794-3.

- Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館, 2017. *Beitou wenquan bowuguan – linian huodong tezhan – 2017 Beitou naliangji „Laiqu naliang“* 北投溫泉博物館-歷年活動特展-2017 北投納涼祭「來去納涼」 [Muzeum horkých pramenů v Beitou – speciální výstava věnovaná aktivitě v průběhu let – 2017 beitouský festival Nórijó „Přijďte se zchladit“]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館, Beitou Hot Spring Museum [online]. [vid. 2020-08-24]. Dostupné z: https://hotspringmuseum.taipei/News_Content.aspx?n=9B908BF17109148F&sms=12F51DEDB83EA974&s=EA5FDAEE68759A2C
- Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館, 2020. *Lishi yange* 歷史沿革 [Historický vývoj]. *Beitou wenquan bowuguan* 北投溫泉博物館, Beitou Hot Spring Museum [online]. [vid. 2020-08-24]. Dostupné z: <https://hotspringmuseum.taipei/cp.aspx?n=CF879A073D6F9FC2>
- BENNETT, Tony, 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. New York: Routledge. ISBN 978-1-136-11516-5.
- CLIFFORD, James, 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press. ISBN 978-0-674-77960-0.
- CORSANE, Gerard, Peter DAVIS a Donatella MURTAS, 2008. Place, Local Distinctiveness and Local Identity: Ecomuseum Approaches in Europe and Asia. In: Marta ANICO a Elsa PERALTA, ed. *Heritage and Identity: Engagement and Demission in the Contemporary World*. New York: Routledge, s. 47–62. ISBN 978-1-134-05338-4.
- CRANG, Mike, 2003. On Display: The Poetics, Politics and Interpretation of Exhibitions. In: Alison BLUNT et al. *Cultural Geography in Practice*. Londýn: Hodder Arnold, s. 255–268. ISBN 978-0-3408-0770-5.
- CROOKE, Elizabeth, 2011. Museums and Community. In: *A Companion to Museum Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, s. 170–185. ISBN 978-1-4443-5794-3.
- DAVIS, Peter, 2011. *Ecomuseums: A Sense of Place*. Londýn: A & C Black. ISBN 978-1-4411-5744-7.
- DAVISON, Gary Marvin a Barbara E. REED, 1998. *Culture and Customs of Taiwan*. Westport: Greenwood Publishing Group. ISBN 978-0-3133-0298-5.
- DEN, Wentsung, 2014. Community Empowerment and Heritage Conservation: The Experience of Beitou District in Taipei City, Taiwan. *The Historic Environment: Policy & Practice*. 5(3), 258–274. ISSN 1756-7513.
- DOLÁK, Jan, 2016. Kritika kritické muzeologie. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*. 4(2), 21–33. ISSN 1339-2204.
- EDWARDS, Walter, 2005. Japanese Archaeology and Cultural Properties Management: Prewar Ideology and Postwar Legacies. In: Jennifer ROBERTSON, ed. *A Companion to the Anthropology of Japan*. Oxford: Blackwell Publishing, s. 36–49. ISBN 978-0-631-22955-1.
- FELL, Dafydd, 2018. *Government and Politics in Taiwan*. 2. vydání. New York: Routledge. ISBN 978-1-138-18739-9.
- FELTHAM, Heleanor, 2009. Everybody Was Kung-Fu Fighting: The Lion Dance and Chinese National Identity in the 19th and 20th Centuries. In: Marianne HULSBOSCH,

- Elizabeth BEDFORD a Martha CHAIKLIN, ed. *Asian Material Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 103–140. ISBN 978-9-0896-4090-1.
- FLEMING, David, 2019. Global Trends in Museum. *Museum International*. 71(1–2), 106–113. ISSN 1468-0033.
- FU, Chao-Ching, 2007. Taiwaneseesness in Japanese Period Architecture in Taiwan. In: Yuko KIKUCHI, ed. *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 169–192. ISBN 978-08-2483-050-2.
- FUNCK, Carolin a Malcolm COOPER, 2013. *Japanese Tourism: Spaces, Places and Structures*. New York: Berghahn Books. ISBN 978-17-8238-076-4.
- GERE, Charlie, 1997. Museums, Contact Zones and the Internet. In: *International Cultural Heritage Informatics Meetings: Museum Interactive Multimedia 1997: cultural heritage systems*. Pittsburgh: Archives & Museum Informatics, s. 59–66. ISBN 1-885626-14-2.
- GIBLIN, John, 2015. Critical Approaches to Post-Colonial (Post-Conflict) Heritage. In: Emma WATERTON a Steve WATSON, ed. *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Berlín: Springer, s. 313–328. ISBN 978-1-137-29356-5.
- GRAHAM, Brian a Peter HOWARD, 2012. Heritage and Identity. In: Brian GRAHAM a Peter HOWARD, ed. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Londýn: Ashgate Publishing, s. 1–15. ISBN 978-1-4094-8760-9.
- GREENBERG, Stephen, 2012. Place, Time and Memory. In: Suzanne MACLEOD, Laura Hourston HANKS a Jonathan HALE. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. New York: Routledge, s. 95–104. ISBN 978-1-1364-4574-3.
- HAO, Zhidong, 2010. *Whither Taiwan and Mainland China: National Identity, the State and Intellectuals*. Hong Kong: Hong Kong University Press. ISBN 978-9-6220-9100-9.
- HARMES, Rick, 2020. *Localism and the Design of Political Systems*. New York: Routledge. ISBN 978-0-3674-0601-1.
- HARRISON, Rodney, 2010. Multicultural and minority heritage. In: Tim BENTON, ed. *Understanding Heritage and Memory*. Manchester: Manchester University Press, s. 164–201. ISBN 978-0-7190-8153-8.
- HARRISON, Rodney, 2013. *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-59195-9.
- HLAVATY, Benjamin, 2015. The Taiwan Yueqin Folk Festival. *East Asian Journal of Popular Culture*. 1(1), 155–161. ISSN 2051-7092.
- HOELSCHER, Steven, 2011. Heritage. In: Sharon MACDONALD, ed. *A Companion to Museum Studies*. Hoboken: John Wiley & Sons, s. 198–218. ISBN 978-1-4443-5794-3.
- HIAU, A-Chin, 2003. *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*. New York: Routledge. ISBN 978-1-1347-3671-3.
- HSU, Chien-Jung, 2014. *The Construction of National Identity in Taiwan's Media, 1896-2012*. Leiden: Brill. ISBN 978-9-0042-2769-9.
- CHANG, Bi-yu, 2004. From Taiwanisation to De-sinification: Culture Construction in Taiwan since the 1990's. *China Perspectives*. (56), 34–44. ISSN 1996-4617

- CHANG, Bi-yu, 2015. *Place, Identity and National Imagination in Post-war Taiwan*. New York: Routledge. ISBN 978-1-3176-5812-2.
- CHANG, Yui-tan, 2006. Cultural Policies and Museum Development in Taiwan. *Museum International*. **58**(4), 64–68. ISSN 1350-0775.
- CHEN, Chia-Li, 2003. *Learning, Recollection and Connection: A Study of Cultural Identities amongst Visitors to Local Museums in Taiwan*. Doktorská práce. Leicester: University of Leicester.
- CHEN, Chia-Li, 2007. Museums and the Shaping of Cultural Identities: Visitors' Recollections in Local Museums in Taiwan. In: Simon KNELL, Suzanne MACLEOD, Sheila WATSON, ed. *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*. New York: Routledge, s. 173–178. ISBN 978-1-1340-6626-1.
- CHEN, Kuo-ning, 2008. Museums in Taiwan and the Development of Cultural Awareness. *Museum International*. **60**(1-2). 123–131. ISSN 1350-0775.
- CHENG, Isabelle a Dafydd FELL, 2014. The Change of Ruling Parties and Taiwan's Claim to Multiculturalism before and after 2008. *Journal of Current Chinese Affairs*. **43**(3), 71–103. ISSN 1868-4874.
- CHIANG, Min-Chin, 2012. *Memory Contested, Locality Transformed: Representing Japanese Colonial 'Heritage' in Taiwan*. Leiden: Leiden University Press. ISBN 978-94-0060-109-3.
- CHIANG, Min-Chin et al, 2017. Policy Formation and Civil Society Engagement in Heritage-Making in Taiwan: A Historical Examination. In: Michael Hsin-Huang HSIAO, Yew-Foong HUI a Phillipe PEYCAM, ed. *Citizens, Civil Society and Heritage-making in Asia*. Singapur: ISEAS-Yusof Ishak Institute, s. 232–250. ISBN 978-981-4786-15-7.
- ICOM, 2020a. Missions and Objectives. *International Council of Museums* [online]. [vid. 2020-06-22]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/about-us/missions-and-objectives/>
- ICOM, 2020b. Museum Definition. *International Council of Museums* [online]. [vid. 2020-06-22]. Dostupné z: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>
- KNAPP, Ronald G., 2007. The Shaping of Taiwan's Landscapes. In: Murray A. RUBINSTEIN, ed. *Taiwan: A New History*. 2. vydání. New York: M.E. Sharpe, s. 3–26. ISBN 978-0-7656-1495-7.
- LAI, Ying-Ying, 2017. *The Museum and Its Social Significance: Aspects of Museums in Taiwan*. Bethesda: Jorge Pinto Books. ISBN 978-1-934978-65-8.
- LAMLEY, Harry J., 2007. Taiwan Under Japanese Rule, 1895-1945: The Vicissitudes of Colonialism. In: Murray A. RUBINSTEIN ed. *Taiwan: A New History*. 2. vydání. New York: M.E. Sharpe, s. 201–260. ISBN 978-0-7656-1495-7.
- LIDCHI, Henrietta, 1997. The Poetics and The Politics of Exhibiting Other Cultures. In: Stuart HALL, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londýn: SAGE Publications, s. 151–208. ISBN 978-0-7619-5432-3.
- LIN, Zhenchun 林振春 a ZHAO Haiyan 趙海燕, 2018. *Feiyingli zuzhi tuidong shequ xuexi de celüe zhi yanjiu – yi caituan faren Taibei shi Beitou wenhua jijinhui wei li* 非營

- 利組織推動社區學習的策略之研究 — 以財團法人臺北市北投文化基金會為例 [Výzkum strategie neziskových organizací s cílem propagace komunitního vzdělávání – Příklad taipeiské Beitouké kulturní nadace]. In: WANG Shiye 王世燁, ed. *Beitou xue huibian – difang zhishi yu shequ yingzao* 北投學彙編 — 地方知識與社區營造 [Sborník beitologie – místní znalosti a budování komunity]. Taipei: Taipei shi Beitou wenhua jijinhui, s. 248–273. ISBN 978-986-97151-0-2.
- MCDOWELL, Sara 2012. Heritage, Memory and Identity. In: Brian GRAHAM a Peter HOWARD, ed. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Londýn: Ashgate Publishing, s. 37–53. ISBN 978-1-4094-8760-9.
- MCLEAN, Fiona, 2012. Museums and the Representation of Identity. In: Brian GRAHAM a Peter HOWARD, ed. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Londýn: Ashgate Publishing, s. 283–296. ISBN 978-1-4094-8760-9.
- MOSER, Stephanie, 2010. The Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge. *Museum Anthropology*. **33**(1), 22–32. ISSN 1548-1379.
- NAVARRO, Oscar, 2012. History and Education as Bases for Museum Legitimacy in Latin American Museums: Some Comments for a Discussion from a Critical Museology Point of View. *Museologica Brunensia*. **1**(1), 28–33. ISSN 2464-5362.
- PENDLEBURY, John, 2015. Heritage and Policy. In: Emma WATERTON a Steve WATSON, ed. *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Berlín: Springer, s. 426–441. ISBN 978-1-137-29356-5.
- PIEHL, Jona a Suzanne MACLEOD, 2012. Where Do You Want the Label? The Roles and Possibilities of Exhibition Graphics. In: Suzanne MACLEOD, Laura Hourston HANKS a Jonathan HALE. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. New York: Routledge, s. 257–266. ISBN 978-1-1364-4574-3.
- PIETERSE, Jan Nederveen, 2005. Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. In: CORSENE, Gerard, ed. *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. Hove: Psychology Press, s. 163–183. ISBN 978-0-415-28945-0.
- PRATT, Mary Louise, 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2. vydání. New York: Routledge. ISBN 978-1-134-07193-7.
- RISNICOFF DE GORGAS, Mónica, 2001. Reality as Illusion, the Historic Houses that Become Museums. *Museum International*. **53**(2), 10–15. ISSN 1350-0775.
- RUBINSTEIN, Murray A., 2007. Political Taiwanization and Pragmatic Diplomacy: The Eras of Chiang Ching-kuo and Lee Teng-hui, 1971-1994. In: Murray A. RUBINSTEIN, ed. *Taiwan: A New History*. 2. vydání. New York: M.E. Sharpe, s. 436–495. ISBN 978-0-7656-1495-7.
- SEDLÁKOVÁ, Renáta, 2014. *Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing. ISBN 978-80-247-3568-9.
- SHELTON, Anthony, 2013. Critical Museology: A Manifesto. *Museum Worlds Advances in Research*. **1**(1), 7–23. ISSN 2049-6729.
- SCHRAMM, Katharina, 2015. Heritage, Power and Ideology. In: Emma WATERTON a Steve WATSON, ed. *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Berlín: Springer, s. 442–457. ISBN 978-1-137-29356-5.

- SMITH, Laurajane, 2006. *Uses of Heritage*. New York: Routledge. ISBN 978-1-134-36803-7.
- SMITH, Laurajane, 2017. Heritage, Identity and Power. In: Michael Hsin-Huang HSIAO, Yew-Foong HUI a Phillipe PEYCAM, ed. *Citizens, Civil Society and Heritage-making in Asia*. Singapur: ISEAS-Yusof Ishak Institute, s. 15–39. ISBN 978-981-4786-15-7.
- TAYLOR, Jeremy E., 2005. Reading History Through the Built Environment in Taiwan. In: John MAKEHAM a A-Chin HSIAU, ed. *Cultural, Ethnic and Political Nationalism in Contemporary Taiwan: Bentuhua*. Berlín: Springer, s. 159–183. ISBN 978-1-4039-8061-8.
- TAYLOR, Jeremy, 2004. Pop Music as Postcolonial Nostalgia in Taiwan. In: Allen CHUN, Ned ROSSITER a Brian SHOESMITH, ed. *Refashioning Pop Music in Asia: Cosmopolitan Flows, Political Tempos, and Aesthetic Industries*. New York: Routledge, s. 173–182. ISBN 978-1-1357-9151-3.
- TUNBRIDGE, John E., 2012. Plural and Multicultural Heritages. In: Brian GRAHAM a Peter HOWARD, ed. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Londýn: Ashgate Publishing, s. 299–313. ISBN 978-1-4094-8760-9.
- VARUTTI, Marzia, 2013. Learning to Share Knowledge: Collaborative Projects in Taiwan. In: Viv GOLDING a Wayne MODEST, ed. *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. Londýn: A&C Black, s. 59–78. ISBN 978-0-8578-5131-4.
- VICKERS, Edward, 2008. Re-writing Museums in Taiwan. In: Fa-long SHIH, Stuart THOMPSON a Paul TREMLETT, ed. *Re-writing Culture in Taiwan*. New York: Routledge, s. 69–101. ISBN 978-1-134-03623-3.
- VICKERS, Edward, 2010. History, Identity, and the Politics of Taiwan's Museums. *China Perspectives*. **8**(3), 92–106. ISSN 1996-4617.
- VICKERS, Edward, 2013. Transcending Victimhood: Japan in the Public Historical Museums of Taiwan and the People's Republic of China. *China Perspectives*. **11**(4), 17–28. ISSN 1996-4617.
- WANG, Horng-Luen, 2004. National Culture and Its Discontents: The Politics of Heritage and Language in Taiwan, 1949-2003. *Comparative Studies in Society and History*. **46**(4), 786–815. ISSN 1475-2999.
- WANG, Shiye 王世燁, ed., 2018. *Beitou xue huibian – difang zhishi yu shequ yingzao* 北投學彙編 — 地方知識與社區營造 [Sborník beitouologie – místní znalosti a budování komunity]. Taipei: Taibei shi Beitou wenhua jijinhui. ISBN 978-986-97151-0-2.
- WHITEHEAD, Christopher, 2008. Locating Art: The Display and Construction of Place Identity in Art Galleries. In: Marta ANICO a Elsa PERALTA, ed. *Heritage and Identity: Engagement and Demission in the Contemporary World*. New York: Routledge, s. 29–46. ISBN 978-1-134-05338-4.
- WHITEHEAD, Christopher, 2016. *How to Analyze Museum Display: Script, Text, Narrative* [online]. Newcastle: Newcastle University, s. 1-20 [vid. 2020-05-28]. ISSN 2399-1143. Dostupné z: <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/WP1-CAT-1.2.pdf>