

1.1 Teoretický základ muzeologie

Pavel ŠOPÁK

Existenci *muzea* bereme jako samozřejmou součást našeho života, součást, jež nabývá různých ambivalentních podob a funkcí: vystupuje jako instituce, orientovaná povětšinou k minulosti a současně formulující naše představy o současnosti a budoucnosti; jako instituce povýtce *kulturní*, přitom však úzce provázaná se světem politiky a s národohospodářstvím, a to zdaleka nejen ve smyslu organizace (muzejní práce) a řízení (muzea); jako instituce, spojující kreativitu s intelektuálními aspiracemi, a současně zejména v posledních desetiletích zcela programově „volnočasová“, přinášející návštěvníkům „jen“ zábavu a rozptýlení, byť nezřídka v kýčovitě, dryáčnické podobě.[\[1\]](#) Muzeum je současně instituce, která může mít různých podob z hlediska své velikosti a svého významu: na straně jedné se hovoří o tzv. Bilbao efektu, což je pojem označující masivní investici do vybudování a provozu muzea, zaměřeného na posílení ekonomickému profitu provinčního města a jeho začlenění mezi kulturní metropole v globálním smyslu slova,[\[2\]](#) což souvisí se strategií, jak cíleně se s muzeem – tj. s investicemi do muzejní sféry ve smyslu intelektuálního a lidského kapitálu – pracuje v kolosálním měřítku. Zároveň muzeem bývají skromné, velmi často soukromé instituce, bez odborného zázemí v teorii muzejní činnosti a se zcela omezeným (teritoriálně, zájmově) významem, jakož i s omezeným financováním.

Všechny tyto kontrastní podoby vypovídají o jednom: o faktu, že moderní muzejnictví je trvalou součástí moderní občanské společnosti a utváří se a proměňuje se od jejího počátku ve druhé polovině 18. století až k současnosti. Oba aspekty, které se vynořují při pohledu na vztah muzea a občanské

společnosti – tj. idea veřejného muzea, přítomná v aktu otevření privátních sbírek veřejnosti v průběhu 18. století, a sekulární charakter muzejních a galerijních prezentací, souvisejících s obecným hledáním teoretických základů intelektuální činnosti evropské společnosti – jsou klíčovými tématy teoretické reflexe muzejnictví a jeho dějin a zároveň fungují jako periodizační milníky v dějinách muzejnictví coby specifických intelektuálních (vědeckých, edukačních) aktivit určité části občanské společnosti. Muzeum lze tedy nazírat jako na jednu z moderních sekulárních institucí občanské společnosti se všemi ambivalencemi, jak jsme si výše připomněli a jež můžeme rozmnožit o další: muzejní činnost a muzeum jako její produkt obsahuje jak prvek (sociálního) servisu – v tom se podobá školám, nemocnicím nebo moderním byrokratickým institucím – tak prvek (individuální) kreativity a intelektuality, tj. vykazuje rysy, podmíněné duchovní emancipací občanských vrstev. Muzeum občanské éry – tedy i muzeum současnosti – je institucí, jíž je vlastní důraz na racionalitu, abstrakci, technologii, subjektivitu produkce (tvorba sbírek a realizace expozic a výstav a textů k nim) i recepce podnětů, inspirace či motivace. V úběžníku těchto kvalit se ocitá muzejní *fenomén* – specifická kvalita duchovního života společnosti, neoddělitelná od svých manifestací, tj. od svých „materializací“ ve sběratelství a sbírkách, v expozicích a muzeích, jakož i ve spisovatelství, přednáškách, kurzech a dalších činnostech s muzeem souvisejících. Tyto manifestace muzejního fenoménu pak vystupují coby specifické zprávy o společnosti i o jedinci v určitém historicko-politickém a mentálně-sociálním kontextu. Muzejní fenomén se stupňuje a rozrůžňuje s nástupem novověku (16. století), objevujícího hodnotu lidské individuality, a posiluje generováním občanské společnosti (druhá polovina 18. století), kdy jedinec, nadaný svobodnou vůlí a současně zbavený garancí své pozemské existence ve stavovské hierarchii a/nebo církevní autority utváří moderní instituce včetně moderního sekulárního byrokratického státu, nadaného principem demokracie a podmiňovaného principem (individuální) svobody.

Muzejní činnost tehdy nabývá zvláštního významu spoluúčasti na formování identity moderního člověka, zvláště tam kde jiné instituce (církve) ztrácejí dominantní roli, nebo jsou vytěsňovány nezájmem nebo rozčarováním lidí (politické instituce).

Nazíráno opačně, tj. pohledem vedeným od „produktů“ muzejního fenoménu, jež je kvalitou života *moderní* společnosti v širokém významu tohoto slova, pak muzejnictví 18. – 20. století vypovídá o autoreflexi moderny. A ta je výrazně dvojznačná; jinak řečeno, sama muzejní činnost má *reflexivní* povahu – v tom ostatně tkví její pravý účel – a současně touto reflexí se muzejnictví jako takové definuje pro ty, kteří se jím zabývají. V souvislosti s přitakáním humanistického charakteru moderní kultury tvoří ústřední problém muzejní činnosti (re)definování pozice člověka, onoho specificky lidského, jímž je obohacován svět, přetváří se jím a nezřídka i destruuje. A i v tomto směru nalezneme hodnotovou ambivalenci: muzeum druhé poloviny 20. století přestává být výlučně institucí, dokazující úspěchy lidstva, pozitivní příklady a/nebo heroismus moderny v uměleckém a intelektuálním smyslu slova a dokumentuje fatální selhání moderního věku, ony mocenské zvraty, konflikty a kataklyzmata, jimiž moderní člověk byl nucen projít, utrpení, jež zakoušel. [\[3\]](#)

Jestliže muzeum samotné tkví v jednotě intelektuálního a emociálního, v setkání znalostí s tvůrčím prvkem v kolektivní činnosti složek, podmíněných určitým typem řízení (*praktická muzeologie*), pak reflexe muzejního fenoménu a jeho manifestací, zejména pak muzeí jako centrálních institucí ve formě (*teoretické*) *muzeologie* lze konstituovat na základě různých intelektuálních, zejména filozofických, sociologických, estetických nebo kulturologických (antropologických) konceptů. Spektrum těchto intelektuálních východisek a opor je tedy relativně široké, jelikož muzejní fenomén se vyznačuje polyvalencí směrem vně i dovnitř lidského subjektu, světa v jeho celistvosti i problematičnosti, a

napětím mezi teoretickou a praktickou složkou, mezi intelektuální a kreativní dimenzí. Pro zjednodušení můžeme subsumovat jednotlivé směry teoretických úvah pod „klíčová slova“, jež tvoří témata uvažování o muzejním fenoménu a muzeích. Jak již bylo připomenuto, je to důležité téma člověka a odtud vyplývající pozice muzejního fenoménu jako součásti „pracovního pole“ *antropologie*. Sbírání samo je bezesporu antropologickou konstantou, není naučené, ale – odkazem na pradávnu zkušenost – tvoří integrální součást lidského rodu. Současně obsahuje v sobě existenciální poselství: sbírání „neužitečných“ věcí, podmíněné složitou psychickou strukturou lidské osobnosti, zájmy, strategiemi a otevřeností člověka vůči světu, je neoddělitelné od neúplnosti člověka, nedostatečnosti a zranitelnosti. S tím souvisí pojem *identity*, ukotvenosti člověka ve světě. S uvažováním o vztahu muzea a identity se nabízí chápat muzeum jako prostor *rituálu*, tj. periodického operování činností, které postrádají praktickou funkci, ale slouží ke zvýšení či (sebe)potvrzení integrity určité konkrétní společenské organizace, rodinou počínaje a státem konče.[\[4\]](#) Navazující, přitom teoretickým založením odlišný koncept představují pojmy *civilizace* a *kultury* a operování s nimi, tj. jejich vzájemná opozice ve smyslu opozice civilizačních standardů a kulturních (rozuměj duchovních) hodnot. Je obecnou zkušeností a jí ověřenou pravdou, že muzejní fenomén je založen na artikulaci duchovních hodnot a že muzeum je tlumočnickem těchto hodnot. Ba dokonce celá muzejní praxe je od vstupu, tj. od uchování (*tezaurace*) a výběru (*selekce*) přes ochranu (*konzervace*) po výstup, tj. po všestrannou *prezentaci* artefaktů a naturfaktů popsateľná jako způsob manifestace (duchovních) hodnot a procesů a jejich sídlení komunitou, jejich tradování (ve smyslu *tradice*) i jejich uchovávání (ve smyslu *paměti*). Současně je atributem moderní společnosti, je jejím civilizačním standardem jako veřejná služba (podobně jako dostupné zdravotnictví, školství nebo veřejná doprava). Jinak řečeno, analýzou muzejního fenoménu můžeme společnost pochopit v jejím duchovním založení a současně popsat v jejích

civilizačních nárocích.

Správně bylo postřehnuto, že jádrem muzejního fenoménu je *muzealita*, specifická kvalita, jež je výsledkem intelektuálně-kreativní reflexe objektu, artefaktu či naturfaktu, a jeho kontextové transpozice. Klíčový je samotný proces muzealizace, jenž lze vztáhnout na prostředí (rezervace, muzea v přírodě), objekty a především na samotné artefakty či naturfakty. [5] Ty se v teoretické muzeologii označují jako *muzeálie* a rozlišuje několik kategorií. Tyto muzeálie vstupují ve sbírkách i v prezentačních útvarech (výstava, expozice, virtuální muzeum, muzejní publikace, katalogy) a navazujících činnostech (muzejní edukace).

Proces permanentního „muzealizování“ reálného světa a člověka v něm je podmíněn obecnou intelektualitou. Ta sama představuje *kulturní* kvalitu ve smyslu své niternosti, sdílení v relativně uzavřené komunitě a současně svého rozvoje prostřednictvím učení v této komunitě a vyjevuje se prostřednictvím nikoliv teoretických postulátů, nýbrž svými dějinami. Teorii a dějiny muzeí pak lze převyprávět pohledem dějin intelektuality a její nejvyšší etáže – vědy. Je sice obtížné ztotožnit první fázi dějin vědy – fázi mýtu, mytického poznání – s řeckými *thesaury*, avšak určitá analogie zde přece jen připadá v úvahu: tezaurace cenností je koneckonců spjata s určitým příběhem, sledujícím nadosobní strategii ve smyslu (sebe)reflexe komunity řecké polis a fungující jako hmatatelné stvrzení její identity. I napětí mezi složkou symbolickou (thesaurus jako soubor votivních předmětů) a pragmatickou (ekonomická funkce pokladu) je určitým pojítkem se strukturou mytických příběhů. V helénistické vědě nacházíme přímou vazbu ke světu tezaurace nikoliv cenností, nýbrž poznatků, tj. k dědictví vědy a tradici intelektuálního poznání. Touto vazbou je *Museion* (*Musaion*) – produkt vlády Ptolemaiovců ve 4. a 3. století př. Kr. – knihovna, pokoušející se soustředit dosažitelné poznání. *Museion* se podobal akademiím (athénské Akademii nebo Lykeiu na konci 4. století př. Kr), ale byl jak místem tezaurace, tak

prostorem pro společné debaty (při stolování – *symposion*) a četby knih; a zahrnoval jak sbírky, tak botanickou a zoologickou zahradu, pitevnu nebo astronomickou observatoř.[\[6\]](#) Základem helénistické vědy byla deskripce a třídění vědeckých přístupů (oborů), jejichž základ utvářela filozofie.

Vzestup počtu a rozsahu sbírek kuriozit a uměleckých děl, jenž kontinuálně zaznamenáváme od pozdního středověku až hluboko do 18. století, lze vztáhnout k myšlenkovému progresu, gravitujícího kolem ústředního problému klasické mechaniky jako metody postihující celek světa v jeho dynamické rozmanitosti. V tomto směru je třeba připomenuto dvě jména – Carl Linné a Francis Bacon. U prvního se setkáváme s důležitým, do současnosti platným pojítkem mezi racionálně utvářenou vědou a muzeem, přičemž tímto pojítkem je od raného novověku princip *systematiky* (třídění), jež odpovídá převažujícímu vědeckému diskursu stejně tak, jako věda není prosta *metodičností*. Muzejní činnost pak poskytuje svědectví o vědeckém vývoji, tj. tvoří integrální součást vědeckých oborů včetně těch, u nichž retrospektivní tendence nejsou zjevné, jelikož jsou založeny na progresu, principu objevitelství a na experimentu (přírodověda, technika), a tak je integrální součástí metavědy (tj. vědy o vědě – teorie a historie vědy). Muzeum je pak současně zdrojem pramenů k vědecké práci, i organizační základnou k vědeckému studiu. Jméno Francie Bacona souvisí s požadavkem vzorovosti, utilitarinity a upotřebitelnosti muzea pro současnost. Oba postoje – systematiku a příkladnost – spojuje prakticistní duch. Zjednodušeně řečeno, další vývoj forem transformace základu sbírek a funkce a podoby veřejných muzeí přináší v 18. století objev *evoluce* a v průběhu 19. století složité mechanismy *průmyslové revoluce*, ústící do vysoce sofistikovaných oborových přístupů a promítajících se do moderních vědeckých a technických oborů s propracovanou terminologií a metodikou a zejména s garancí v odborném středním a vysokém školství. Na této bázi vyrostlo moderní muzejnictví, financované státem, zeměmi, obcemi, hospodářskými korporacemi nebo školami, jež

neztratilo dodnes nic ze svého významu a atraktivity pro vědeckou činnost (i když memoriální funkce dnes převažuje nad funkcí praktickou, a to i u oborů, jež náleží plně 20. století, jakým je kosmonautika[71]).

V modernistickém výměru muzejního fenoménu, jak se utvářel a muzejní činností naplňoval v posledních dvou stoletích, je implicitně přítomen kritický prvek, pro nějž je určující ambivalence významových složek. Tato ambivalence vyústila do zevrubné analýzy a komentování, vedené ze strany tzv. *kritické muzeologie*, jež se rozvíjí od konce sedmdesátých let 20. století. Východiskem je nesamozřejmost existence muzea jako instituce a muzejního sběratelství jako činnosti i nakládání se sbírkami v muzejním provozu. Inspiraci poskytovala a stále hojně poskytuje filozofická a sociologická literatura, vlivné a intelektuálně nosné a interpretačně přitažlivé koncepty, odhalující implicitní krizovost moderní doby (Walter Benjamin, Theodor Adorno aj.). Jestliže kupříkladu moderní svět vyznačuje *odkouzlení* (Max Weber) a takto je tento svět postihován moderní racionalistickou vědou, pak v závislosti na ní je tento prvek nechtěně prezentován i moderními muzejními institucemi, jež se stávají místem, protože i ty se stávají místem, kde se toto odkouzlení odehrává a artikuluje. Důsledky jsou dvojí: muzeum, obracející se k publiku prezentacemi ve smyslu autoritativních výkladů, přestává být přitažlivé (nejhorší podobou je muzeum ve službách otevřené politické propagandy, jak se v Evropě dělo ve 20. století); druhým důsledkem je prosazení odosobněného, až sanitárního principu v činnosti muzea směrem dovnitř instituce, což se pojí s tendováním k byrokratizaci ve smyslu muzea jako veřejné služby (ať už ve smyslu zábavy, nebo ve smyslu poznání) a ústí do nadvlády manažerismu nad odborností, tj. nad tím, co určovalo muzea v celých jejich dlouhých dějinách, jimiž je spojení prvku intelektuality a emocionality, naukové a tvůrčí složky. Tento manažerismus a s ním spojený byrokratizmus je alibisticky zdůvodňován zodpovědností za muzeum jako produkt veřejných financí a předmět veřejné kontroly, i když muzeum je

finančními prostředky pouze garantováno, nikoliv jimi přímo produkováno, neboť to, co muzeum vždy produkuje, je sama odborná kompetence, tvůrčí zaujetí, kreativita muzejníka, a současně interakce mezi muzejníkem, muzeálieři a publikem. [8] Byrokratizace, projevující se v evidenci sbírek (a mající oporu v legislativě, kdy v ČR neexistuje zákon o muzeích jako o specifických entitách, produktech kulturní aktivity, o setkávání lidí a věcí, nýbrž zákon o sbírkách ve smyslu jejich primárně ekonomické hodnoty), tak zcela zastírá humanistické východisko všeho muzejního počínání, totiž vztah muzea a lidské intelektuality, jak jej brilantně formuloval před téměř sto lety významný československý přírodovědec Jan Roubal (1880–1971): „*Muzeologii zplodila vrozená touha člověka po poznání. Význam muzeí, jejich dokonalost i početnost rostla a roste s výší kultury.*“ [9] Dovozeno: jestliže kritická muzeologie chápe muzeum jako nástroj specifické represe a manipulace s lidmi, pak principy manažerismu a byrokratismu (opovázlivé zejména v situaci, kdy se muzeím peníze nedostávají), mířící do muzea samotného, činí z něj místo represe samotných muzejníků a maření jejich tvůrčího úsilí a práce. Avšak – abychom se vrátili k jednomu z východisek, jimž je poznání, že muzejní fenomén je lidskou konstantou, která není kauzálně vztažena k stupni civilizačního rozvoje (ten určuje manifestace muzejního fenoménu, nikoliv muzejní fenomén samotný!) – muzeum ani v situaci permanentní hodnotové ekonomické či politické krize nepřestává nabízet příležitosti k překonání tohoto racionalisticko-sanitárního modelu směrem k rozličným formám imaginace, k rozvoji spontaneity, hry, kreativity, dané svobodou lidského jedince, který v muzeu získává prostor svého specifického naplnění. Koncept dnešního muzea, postavený na zapojení technických prvků, jež spočívají ve svůdnosti různých technických vymožeností (interaktivita, videoprojekce, užití počítačů, specifické osvětlení a speciální vitríny aj.) a které spotřebovávají největší část peněz určených na muzejní prezentace současnosti, nenarušuje staletou ideu muzea, protože do muzea budou vždy chodit lidé, kteří se budou tak jako před desítkami a stovkami let těšit ze

setkávání s věcmi v jejich magičnosti, tajemné uzavřenosti a současně v jejich otevřenosti četným významovým asociacím. A dovozeno k možným intelektuálním konceptům, takto by se mohla definovat samostatná *fenomenologie* muzeologie či *hermeneutika* muzea. K tomu lze připojit následující poznámku: možná vážnější i z hlediska intelektuální reflexe je krize muzejnictví nikoliv ve smyslu krize muzea jako byrokratické instituce, ovládané principem manažerismu, nýbrž jako instituce, zrcadlící krizi moderní vědy, neboť muzejní fenomén ve svých manifestacích nepřestává být ani v současnosti součástí (dějin) intelektuality a tudíž i (dějin) vědy. Proti tomuto chápání sbírání, sběratelství a muzea 20. a 21. století stojí všechny vědomé návraty k před-moderní imaginaci, jak ji otevírá *hermeneutika* obrazů a forem coby nonverbálních kódů. Muzejní fenomén se pak jeví být úhrnem celostní zkušenosti se světem, takovým, jakým se jeví v jistotě nezúčastněného pohledu, v apriorní jednotě racionality i prožitků. Gaston Bachelard (1884–1962) v proslulé *Poétique prostoru* (La poétique de l'espace, 1958, česky 2009) poskytuje minimálně dva podněty tímto směrem ve smyslu odklonu od pozitivního k imaginárnímu. Cituje například polyhistora a jezuitu Athanasia Kirchera, osobnost klíčovou pro barokní sběratelství přírodnin a starožitností, jenž je fascinován přírodninami, jejich morfologií, variabilitou i metaforičností ve smyslu vyjádření principů, na nichž spočívá *universum*. To vědecké, to intelektuální je neoddělitelné od poetického: muzeum – kabinet, [\[10\]](#) sbírka, knihovna – vyjadřuje dvojdomost pojmů matematika, fyzika či astronomie, které mají značný múzický potenciál. A s ním otevřenost za hranice úplnosti poznání směrem k tajemství, fantazii a hře.

Po naznačení významů termínů, jakými jsou *muzejní fenomén* nebo *muzeum*, je vhodné připojit ještě poznámku k pojmu, kterému je věnována tato publikace už svým názvem: pojmu *muzeologie*. Muzeologii můžeme definovat jako nauku o muzejním fenoménu, tj. o komplexu jevů, v nichž se uskutečňuje muzealizace objektů a věcí, případně jevů biogenní nebo antropogenní

povahy. S tím, jak je muzejní fenomén závislý na časové perspektivě, tj. má diachronní charakter, muzeologie v sobě obsahuje jednotu teoretické a historické složky (*historická muzeologie*). Dějinnost muzejního fenoménu není přímá, nýbrž prostředkovaná poznávacím subjektem, způsobem nazírání na problematiku, "historiografizací" muzejního fenoménu jako fenoménu, pro jehož postižení je dějinnost klíčová.[\[11\]](#)

Dříve však než byl muzejní fenomén, manifestovaný sbírkami uměleckých předmětů, přírodnin nebo kuriozit, předmětem historiografické reflexe (což se stalo prakticky až v průběhu 19. století s nástupem historismu a rozvojem moderní historické vědy), stal se předmětem reflexe teoretické, jejímž smyslem bylo formulovat určitý *ideál* pro podobu sbírky. V etapě kabinetů umění a kuriozit (mezi léty 1540–1740) sehrál tuto vzorovou roli spis Samuela Quiccheberga *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565), jehož protějškem se stala kunstkomora vévody Albrechta V. Bavorského. Základem je systematika, jež počítá se čtyřmi složkami: 1/ se stavovskou reprezentací, 2/ s uměleckými a uměleckořemeslnými předměty, 3/ s přírodninami a 4/ s technickými instrumenty, nástroji nebo zbraněmi, přičemž tyto kategorie jsou skloubeny dle principu, upomínajícího na teoretické spisy Giulia Camilla (*L'idea del Teatro*).[\[12\]](#) Druhý stupeň reflexe představuje typologie muzejních sbírek; jde opět o synchronní pohled, avšak výsledkem je komparace různých sběratelských strategií. Tento přístup sledujeme u Caspara Friedricha Jenckela, zvaného Neickelius, pro nějž je muzeum jednotným obrazem světa a obrazem jeho soudobého poznání. K Neickelioví se připojují některé další spisy, například kniha průkopníka myšlenky veřejného muzea, lékaře, botanika a sběratele Johanna Daniela Majora (1634–1693), vydaná pod názvem *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst und Naturalienkammern insgemein* (Kiel 1674).[\[13\]](#)

O prvenství užití pojmu muzeologie v 19. století se vede určitá debata: v části literatury nalezneme údaj, že pojem

poprvé užil německý ornitolog a muzejní preparátor, slezský rodák Philipp Leopold Martin (1815–1885), činný v Zoologickém muzeu v Berlíně, a to ve své hlavní práci *Praxe přírodovědy* (*Praxis der Naturgeschichte*, Výmar 1869), v její druhé kapitole s názvem *Dermoplastik und Museologie*.[\[14\]](#) Ovšem až v osmdesátých letech 19. století si drážďanský knihovník Johann Theodor Graesse (1814–1885) představoval *muzeologii* coby vědu ve smyslu průřezu, komplexu různých disciplín, tedy v pojetí, jež je blízké pomocným vědám historickým.[\[15\]](#) Současně však správně tušil, že muzeologie se příčí zařazení mezi vědy, že je nad nimi a současně je jim podřízena. Toto užívání pojmu mělo bezesporu určující vliv na jeho rozšíření v Rakousku – včetně emancipace muzejní sféry, stvrzení vydáváním speciálních muzejních časopisů v německých a rakouských zemích.[\[16\]](#) Ve Francii se již od konce 19. století prosazoval pojem *muzeografie* ve smyslu koncepce a přípravy výstav[\[17\]](#) a tento pojem je ve francouzské jazykové praxi užíván do dnešní doby.

Zásadní podnět k reflexi muzejní práce na konci 19. století přineslo rozšíření muzejní praxe v průběhu celého století. Kolem první světové války se objevilo několik výrazných osobností zejména v Německu, které systemizovaly poznatky z oblasti muzejnictví. Náleží k nim historik umění Theodor Vollbehr (1862–1931), činný jako ředitel uměleckoprůmyslového muzea v Magdeburku, autor spisu *Budoucnost německých muzeí* (*Die Zukunft der deutschen Museen*, 1909) a dalších obecně muzeologických textů, které více než retrospektivní charakter mají charakter programových úvah.[\[18\]](#) Ke stejné generaci muzejních metodiků náležel i Karl Koetschau (1868–1949), spojující profesi historika umění a muzejního ředitele v Berlíně (Kaiser Friedrich Museum) a po první světové válce v Düsseldorfu (městská galerie), který byl jedním ze zakladatelů vlivného Svazu německých muzeí. Koetschau vstoupil do dějin muzeologie jako redaktor časopisu *Museumskunde* (1905–1924), na jehož stránkách kupříkladu otiskl koncepčně laděný text o vztahu umělecké praxe, reflexe umění a muzejnictví.[\[19\]](#)

V textech dalších muzejníků, publikovaných v *Museumskunde*, mezi nimiž nacházíme i jméno brněnského muzejního ředitele Julia Leischinga, se objevuje téma organizace muzejníků nebo ochrana muzeí vůči zvyšujícím se rizikům. V naznačeném kontextu zaujme z Leischingova textu požadavek otevřít muzea lidem, tj. vymanit je z exkluzivity stavovské nebo akademické reprezentace, jak muzea byla tradičně vnímána v minulosti.[\[20\]](#) Obecných, vskutku *muzeologických* textů, netýkajících se oborově vymezeného znalectví nebo dějin muzejních institucí a vyjadřujících se k postavení muzea v moderním světě a jeho stále více se problematizující kultuře, stále přibývalo. A nejinak tomu bylo v průběhu dvacátého století – s nevyslovenými pochyby o možnosti muzeologii skutečně jednoznačně definovat.

Muzeologie po roce 1945 se utvářela v naprosto nové situaci, pro kterou jsou určující tyto skutečnosti: 1/ ztráta omezení muzejního fenoménu na euroatlantickou civilizaci a zakládání muzeí v Americe, Africe, v zemích Tichomoří, v Austrálii, kam spadá zvláště tzv. *postkoloniální muzeologie*; 2/ zproblematizování hodnotového východiska muzealizačního procesu a muzea samotného tím, jak se předmětem muzealizace stává válečná zkušenost, utrpení lidí na frontách a zejména ve věznicích a koncentračních táborech (např. muzea holocaustu). Jinak řečeno, muzeum napříště není jen o *pozitivních* hodnotách a následováníhodných příkladech, jak tomu bylo doposud, ale nabývá kontrastní a dosud netušené funkce dějinného mementa. To však současně neznamená, že by pozitivní hodnoty, spjaté s muzealizací a s muzeem, se v moderním světě vytrácely zcela; naopak, fungují i nadále, a dokonce i ve spojitosti s novými technickými prostředky šíření obrazů publiku;[\[21\]](#) 3/ oslnění modernou, jejími zisky technickými (zvl. kosmický výzkum, jaderná energie) a kulturními (zklasičtění avantgardy po druhé světové válce) vede ke krizi moderny, jejího obsahového vyprázdnění a étosu a odtud pak ke krizi tradičního muzea a jeho reflexe. Z mnohosti muzeologických otázek druhé poloviny 20. století se zrodila nová podoba muzeologie, postavená

nikoliv na principu muzejní praxe (tj. muzeologie jako komplex nástrojů vedoucích k utváření muzea a k jeho fungování, jak obor definoval Graesse), historie (ve smyslu opozice jednoho muzejního *ideálu* a reality) nebo typologie, nýbrž na základě historické kategorie *muzeality*. Je příznačné, že se k rozvoji této teorie přistoupil v šedesátých letech a univerzitě v Brně (Zbyněk Z. Stránský), kde se v jiném, nicméně příbuzném kontextu detailně hovořilo o podobné abstraktní kategorii, týkající se divadelních realizací (*ostenze*; Ivo Osolobě[22]), jež rovněž souvisí s komunikací, kybernetikou a dalšími soudobými – a přiznejme si, že i poněkud módními – disciplínami. Jakkoliv nelze tyto podněty zpochybnit nebo dokonce odmítnout, týkají se přece jen soudobého muzea jako produktu radikálního modernismu.

Nakládání s pojmem *muzeologie* je v posledních desetiletích ještě složitější, avšak není zde prostor všechny fazety tohoto „problému muzeologie“ vůbec vyjmenovat. Je třeba alespoň připomenout dva odlišné koncepty, jimiž se muzeologie může definovat: kritický a historiografický. Ten první má východisko v postmoderním obratu, jenž napadá nejen samotný muzealizační proces, nýbrž všechny konsekvence a provokuje k otázce, zdali muzeum má vůbec smysl, zdali není nástrojem represe, manipulace, moci (Carol Duncarová, Douglas Crimp, Donald Preziosi aj.);[23] ten druhý, který má rovněž kořeny v šedesátých letech 20. století a navrácí pozornost k historizaci muzea, a to muzea modernou deklasovaného 19. století, jež je znovuobjeveno jako produkt myšlenkově bohaté epochy, kterou má smysl opětovně studovat. Sem spadají i knihy Volkera Plagemanna (1938–2012), činného v Hamburku a Brémách, pojednávající o konceptu muzea umění v německých zemích,[24] nebo texty Georga Friedricha Kocha o praxi uměleckých výstav, sledované v rámci dějin uměleckého provozu a jeho institucí.[25] Muzeum je objevováno jako úběžník múzických a intelektuálních zájmů, jako metafora lidské tvořivosti a komplikovaného vztahu jedince vůči světu.[26] Právě německá praxe je českému prostředí nejbližší společnými či podobnými

historickými východisky, což se týká i filozofie sbírání (Manfred Sommer[27]), psychologické aspekty sběratelství (Werner Muensterberg[28]), sepětí muzejní práce a osvěty (resp. mimoškolní výchovy), [29] muzejního managementu, vztahu muzea a politické reprezentace, muzea jako specifického prostředku komunikace (industriální) epochy, muzejní konzervace (využití fyzikálních a chemických metod při ochraně sbírek) a řady dalších aktuálních témat, vstupujících do živé diskuse i do teoretické a historiografické reflexe muzeologie jakožto organicky rostlého celku, jak dosvědčují dvě klasické práce oboru Wojciecha Gluzińskiego a zejména Friedricha Waidachera (nar. 1934).[30]

[1] Srv. Kateřina Bečková, *Mezi exponátem a rekvizitou, mezi osvětou a byznysem... Lze čelit se ctí nárokům zážitkové turistiky?* ZPP 67, 2007, č. 6, s. 443-445.

[2] Naposledy např. Terezie Zemánková, *Symboly nové doby*, Art+Antiques 10, 2012, č. 9, s. 2; Rado Ištók, *Nová severská architektura a identita*, tamtéž, s. 64-66.

[3] Po právu je třeba připomenout již vznik Muzea války a míru v Lucernu, založeného Johannem von Bloch a veřejnosti otevřeného 7. června 1902, jež bylo produktem soudobých mezinárodních mírotvorných tendencí. ČLN ve zprávě o vzniku této instituce poznamenaly, že muzeum varuje před faktem, že příští válka přinese „úplnou hospodářskou zkázu jak strany, která by podlehla, tak strany, která by byla vítězem.“ Cit. dle ČLM 1, 1903, s. 158.

[4] K periodicky se opakujícím rituálním ceremoniím, v nichž se před veřejností zcela nepokrytě vyjevuje vztah muzea a státu, může být každoroční slavnostní shromáždění v Pantheonu Národního muzea v Praze na den vzniku samostatného československého státu 28. října.

[5] K problematice muzealizace existuje rozsáhlá literatura, např. Eva Sturm, *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*,

Berlin 1991; Anja B. Nelle, *Musealität im städtischen Kontext. Untersuchung von Musealitätszuständen und Musealisierungprozessen am Beispiel dreier spanisch-kolonialer Welterbeortschaften*, Cottbus, Brandenburgische Technische Universität 2007. V rovině muzejní pedagogiky se pojem objevuje v textech Wolfganga Zachariase, např. Wolfgang Zacharias (ed.), *Musealisierung. Gespräche zum „Phänomen Musealisierung“*, München 1986; Týž (ed.), *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990.

[6] Petr Pokorný, *Řecké dědictví v Orientu. Helenismus v Egyptě a Sýrii*, Praha, Oikumenh 1993, s. 170-184.

[7] Platí to pro Německé muzeum kosmonautiky v Morgenröthe-Rautenkranz, které bylo zřízeno v rodišti prvního německého kosmonauta Sigmunda Jähna.

[8] Proto je jako druhá kapitola naší publikace zařazena kapitola o muzejníkovi. K tomuto pojetí ve vztahu ke Slezskému zemskému muzeu viz Pavel Šopák, *Muzeum v čase krize. Slezské zemské muzeum má novou základní expozici*, Protimluv. Revue pro kulturu 2012, č. 3, s. 7-9.

[9] Jan Roubal, *Muzea přírodovědná*, in: Ješek Hofman – Jan Roubal – Albín Stocký – Václav Tille – Zdeněk Wirth – Augustin Žalud, *Ochrana památek 1*, Praha, B. Klik 192,1s. 85.

[10] Z italského *gabinetto*; též německy *Kunstkammer*, *Wunderkammer*; anglicky *kabinet of curiosities*; polsky *kabinet (gabinet osobliwości)* aj.

[11] K dějinám muzeologie např. Wolfgang Klausewitz, *Zur Geschichte der Museologie (1878–1988)*, in: Hermann Auer (ed.), *Museologie. Neue Wege – neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitess der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*, München – London – New York – Paris 1989, s. 20-37.

[12] Průkopnický již Theodor Vollbehr, *Das „Theatrum Quichelbergicum“*. *Ein Museumsraum der Renaissance*, *Museumskunde* 5, 1909, s. 201-208. Nejdůkladněji Harriet Roth, *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-Deutsch*, Berlin, Akademie Verlag 2001; Susan Mary Pearce – Kenneth Arnold (eds.), *The Collectors Voice. Critical Readings in the Practice of Collecting* 2, Burlington 2000, ke Camillovi s. 3-5, ke Quicchebergovi s. 6-11; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2012, s. 33-34.

[13] Susan Mary Pearce – Kenneth Arnold (eds.), c. d., s. 121-123; W. Rudolph Reinbacher, *Leben, Arbeit und Umwelt des Arztes Johann Daniel Major. Eine Biographie aus dem 17. Jahrhundert*, Linsengericht, Verlag M. Kroeber 1998.

[14] Hubert Locher – Beat Wyss – Bärbel Künstler – Angela Zieger (eds.), *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2004, s. 110.

[15] Prvně již roku 1878. – Johann Theodor Graesse, *Museologie als Fachwissenschaft*, *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde* 1883, č. 15 a 17. Na toto pojetí odkazuje např. [Anonym], *Museologie*, in: *Lexion der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie* 5, Leipzig, Seemann 1993, s. 51-55.

[16] Povšimněme si, že i na jinak kulturně zaostalém Slovensku vycházel od 1898 *Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti* a od 1896 *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti*.

[17] Leon Roger-Milès, *Les arts et la curiosité. Répertoire muséographique*, Paris 1902.

[18] Např. Theodor Volbehr, *Die Museumsführung*, in: *Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk*, München, Deutscher

Museumsbund 1919.

[19] Karl Koetschau, *Künstler, Kunsthistoriker und Museen*, Museumskunde 4, 1908, s. 34-54. Východiskem autorovi byla situace galerie ve Stuttgartu.

[20] Julius Leisching, *Museumskurse*, Museumskunde 1, 1905, s. 91-97.

[21] Toto vyjadřuje intelektuálně vlivný koncept *imaginárního muzea*, s nímž přišel francouzský spisovatel a myslitel André Malraux (1901–1976) v eseji *L' musée imaginaire* (Imaginární muzeum, 1947; v rámci knihy *Hlasy ticha*, 1951; přepracováno, 1965), česky in *Labyrinth Revue. Časopis pro kulturu* 2009, č. 23-24, s. 175-185.

[22] Ivo Osolobě, *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*, Brno, Host 2002.

[23] Mária Orišková (ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum*. Antológia textov angloamerickej kritickéj teórie múzea, Bratislava 2006.

[24] Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, München, Prestel Prestel 1967.

[25] Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Iher Geschichte vond en Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Walter der Gruyter & Co. 1967; Týž, *Ausgestellte Kunst wird Ausstellungskunst – Wandlungen der Präsentation von Kunst im 20. Jahrhundert*, in: *Der Zugang zum Kunstwerk – Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“*, Wien, Böhlau 1986, s. 147-159.

[26] Např. Peter M. McIsaac, *Museum of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*, Pennsylvania State University 2007.

[27] Manfred Sommer, *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999.

[28] Werner Muesterberg, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1999.

[29] Jürgen Rohmeder, *Methoden und Medien der Museumsarbeit. Pädagogische Betreuung der Einzelbesucher im Museum*, Köln 1977.

[30] Wojciech Gluziński, *U postaw muzeologii*, Warszawa, Państwowe wydawnictwo nauk 1980; Friedrich Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien – Köln – Weimar, Böhlau 1999 (3. vydání).

1.2 Základní muzeologické pojmy a jejich užívání; organizace muzejní práce; mezinárodní a národní muzejní instituce; časopisy a konference, muzejní bibliografie

David VAHALA

1.2.1 Základní muzeologické pojmy a jejich užívání

V muzeologii i muzejnictví jsou zafixovány určité preferované

výrazy, které postihují základní pojmy. Je celkem časté, že dochází k různým záměnám, příp. i chybám, kterých se dopouštějí jak studenti, tak odborníci z praxe. Co se týká české muzejní a muzeologické terminologie, tak ta je v některých případech zakotvena v platné legislativě, nicméně je klíčové si uvědomit, že práce na zakotvení používané terminologie je dlouhodobý proces, při kterém může docházet i k významovým posunům u některých preferovaných výrazů.

Současná česká muzejní a muzeologická terminologie vychází zejména jednak ze zahraniční literatury, jednak z dnes již klasických děl českých muzeologů působících jak ve druhé polovině 20. století, tak v současnosti. Za nejvýznamnější české muzeology, které je nutné na tomto místě zmínit, patří bezesporu Jiří Neustupný (1905–1981), Jiří Špét (1928–2012), Josef Beneš (1917–2005), Zbyněk Zbyslav Stránský (nar. 1926) a další. Ze zahraničních autorů výrazně ovlivnil českou terminologii Friedrich Waidacher, což bylo dáno možností studia jeho díla v dostupném překladu.

Nejprve budou uvedeny klíčové výrazy, které jsou definovány platnými legislativními normami. **Muzeum** je evidentně nejpreferovanějším pojmem této publikace a je definováno jako *„institute, která získává a shromažďuje přírodniny a lidské výtvořy pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořy získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvořů vytváří sbírky, které trvale uchovává, eviduje a odborně zpracovává, umožňuje způsobem zaručujícím rovný přístup všem bez rozdílu jejich využívání a zpřístupňování poskytováním vybraných veřejných služeb, přičemž účelem těchto činností není zpravidla dosažení zisku.“* [1] Oproti tomu pojmem **galerie** je označováno *„muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.“* [2] Další důležitou definici **muzea** přináší Mezinárodní rada muzeí, která tímto pojmem označuje stálou nevýdělečnou instituci ve službách veřejnosti a jejího rozvoje, otevřenou veřejnosti, jež získává, uchovává, zkoumá, zprostředkuje a vystavuje hmotné

doklady o člověku a jeho prostředí za účelem studia, vzdělávání, výchovy a potěšení.[3] Pokud bychom chtěli použít obecnou definici muzea dle Fridricha Waidachera, tak ten **muzeum** chápe jako institucionalizovanou objektivní formu, v níž se vytváří muzeální fenomén.[4]

Jako **muzejní sbírkové předměty** jsou označovány věci movité nebo nemovité, případně jejich soubory, což mohou být jak naturfakty (přírodniny), tak artefakty (lidské výtvořky).[5] Jako časté synonymum pro muzejní sbírkový předmět bývá užíván pojem **muzeálie**. Jako muzeálii označujeme předmět, který je nositelem muzeality, tzn. předmět, který byl ve smyslu muzeality nejen rozpoznáný, ale i vybraný a tezaurovaný, čili zkráceně řečeno muzealizovaný (viz níže). Čili z výše řečeného jasně vyplývá, že **sbírka** muzejní povahy je chápána jako soubor sbírkových předmětů:

sbírka → podsbírka → fond → muzejní sbírkový předmět

naznačení současného nejčastějšího dělení muzejní sbírky v ČR

S pojmem muzeálie úzce souvisí jak samotná muzealita, tak muzealizace.[6] Pod výrazem **muzealita** je chápán specifický vztah člověka k realitě, v níž v souladu se společností poznává, hodnotí, a vybírá ty části obklopujícího přírodního a jím ztvárňovaného či přetvořeného světa, které jsou schopné sloužit jako důkazy této společnosti a které si proto zasluhují, aby se jako nositelé tohoto vztahu uchovávaly, třídily, zkoumaly, zprostředkovávaly a odevzdávaly dále.[7] Oproti tomu **muzealizace** je vědeckým procesem, kterým je zdůvodňována muzealita. Muzealizace je zhodnocování muzejního sbírkového předmětu nebo muzeální osvojování skutečnosti.[8]

Na tomto místě stojí za vysvětlení dalších klíčových pojmů, kterými jsou muzeologie, muzeografie a muzejnictví. **Muzeologie** je v obecné rovině označení pro vědu zabývající se institucí muzea čili všemi teoretickými i praktickými problémy muzeálního fenoménu. Podstatu muzeologie jako vědy definuje

předmět jejího zaměření, tj. muzealita.[\[9\]](#) Oproti tomu **muzeografie** označuje všechny aplikované dílčí disciplíny spadající do muzeologie (např. muzejní konzervaci a restaurování, muzejní marketing a management, muzejní prezentaci atd.).[\[10\]](#) **Muzejnictví** opět v nejobecnější rovině v sobě zahrnuje všechny věci, zařízení, činnosti a postupy, jež se dotýkají instituce muzea.[\[11\]](#)

S tím také souvisí užívání adjektiv odvozených od těchto výrazů. Jako **muzejní** lze označit vše, co má souvislost s muzeem, jako **muzeologický** lze označit vše, co má souvislost s vědou a jako **muzeální** pouze to, co má souvislost s muzealitou, resp. vztahující se na kvalitu muzeality. Výraz **muzeografický** se v praxi příliš nepoužívá, nicméně označuje muzejní techniky a postupy.[\[12\]](#)

Kurátor je pracovník zodpovědný za správu, ochranu a vědecký výzkum muzejní sbírky, resp. její části (tj. podsbírkou nebo fondu). Kurátor by měl mít buď muzeologické nebo jiné akademické vzdělání v některém z oborů vztahujících se ke spravované sbírce (podsbírkou nebo fondu).

1.2.2 Organizace muzejní práce, mezinárodní a národní muzejní instituce

Asociace muzeí a galerií České republiky (AMG ČR) – Asociace muzeí a galerií ČR je nejvýznamnější nevládní neziskové profesní sdružení působící na území České republiky. Podle stanov se jedná o dobrovolné nepolitické sdružení muzeí, galerií, případně jiných fyzických a právnických osob, které působí v muzejnictví. Asociace je právnickou osobou, která má právo nabývat práv a zavazovat se – jménem AMG jedná zvolený statutární orgán, případně jím pověřený zástupce.[\[13\]](#)

AMG je reprezentantem muzeí a galerií nacházejících se v České republice a podporuje snahy o úspěšný rozvoj muzejnictví a snaží se zajistit svobodnou a tvůrčí práci v muzejních institucích. Důležité je, že asociace brání společná práva a

také zájmy členských institucí dle Etického kodexu Mezinárodní rady muzeí.[\[14\]](#)

Činnost asociace je pro české muzejnictví klíčová, neboť asociace se podílí na legislativní činnosti vztahující se k muzejnictví, zastupuje zájmy členů vůči zřizovatelům a dalším právnickým a fyzickým osobám. Asociace spolupracuje také na tvorbě koncepcí projektů, přičemž v této činnosti spolupracuje s odbornými pracovišti nebo tato pracoviště může přímo vytvářet. Neméně důležitá je i dlouhodobá snaha asociace zlepšovat vzdělání pracovníků muzeí a galerií, z tohoto důvodu pravidelně pořádá základní a nástavbové kurzy Školy muzejní propedeutiky. Asociace navíc systematicky propaguje a popularizuje nejen vlastní činnost, ale i činnost muzeí a galerií. Asociace taktéž může v odůvodněných případech poskytnout finanční pomoc členské instituci, ocitne-li se v krajní nouzi. Asociace taktéž může zajistit nebo zprostředkovat odborné služby jak svým členům, tak jiným subjektům.[\[15\]](#)

Co se týká muzejnictví, asociace provádí zejména: vlastní vydavatelskou a nakladatelskou činnost; zpracování dat a rešeršní služby; vědecký výzkum a vývoj; agenturní činnost v kulturní a umělecké sféře; pořádání výstav, veletrhů, přehlídek a dalších akcí; v neposlední řadě také pořádání konferencí, odborných kurzů, školení a dalších vzdělávacích akcí včetně lektorských činností.[\[16\]](#)

Členství v AMG ČR se dělí do tří skupin – na řádné, individuální a čestné. Za řádného člena může být přijata muzejní instituce nebo právnícká osoba působící v muzejnictví. Za individuálního člena může být přijata fyzická osoba starší 18-ti let působící v muzejnictví a čestným členem se může stát jakákoliv fyzická osoba na základě návrhu člena asociace – je přitom zřejmé, že čestné členství se uděluje pouze za mimořádné zásluhy v muzejnictví.[\[17\]](#) Orgány AMG ČR jsou sněm, senát, exekutiva a předseda, dále revizní komise, krajské sekce, komise a sekretariát spolu s výkonným ředitelem.[\[18\]](#)

Členové AMG mají jednak svá práva, jednak své povinnosti vůči tomuto sdružení. Členové mají právo zejména na 1/ účast na sněmu, na němž mají právo volit a být voleni; 2/ účast na jednání senátu; 3/ účast na činnosti příslušné krajské sekce a také komisí a kolegií; 4/ účast na řešení společných projektů; 5/ využití zařízení, informačních zdrojů a služeb; 6/ přístup k informacím o činnosti sdružení a 7/ na pomoc při řešení vztahů a sporů členů s jinými subjekty. Mimo to jsou členové povinni: naplňovat poslání a úkoly sdružení; dodržovat stanovy a řády; respektovat rozhodnutí jednotlivých orgánů; reprezentovat tak, aby to nepoškozovalo jméno a poslání sdružení; podílet se na práci ve funkcích, orgánech, komisích a skupinách, ve kterých jsou jmenováni, zvoleni nebo členy; hradit členské příspěvky a každoročně hlásit počty zaměstnanců. [\[19\]](#)

Velmi důležité postavení v soudobém českém muzejnictví mají komise Asociace muzeí a galerií ČR, které fungují jako dobrovolná sdružení členů, které pojí profesní zaměření nebo zájem. V současnosti působí při asociaci celkem sedmnáct komisí, jejichž členy jsou zejména pracovníci jednotlivých členských institucí a individuální členové. [\[20\]](#)

Pro laickou veřejnost je pravděpodobně nejviditelnější akcí asociace během roku Festival muzejních nocí, který si během své existence získal výraznou popularitu nejen veřejnosti, ale i medií. Tento festival je pravidelně pořádán od roku 2005, přičemž při organizaci s asociací spolupracuje Ministerstvo kultury ČR, které jej významně podporuje, a Národní muzeum. Festival oficiálně začíná tzv. Národním zahájením, které se realizuje ve spolupráci s Asociací krajů ČR a některým z krajů ve vybrané muzejní instituci. [\[21\]](#)

Národní soutěž muzeí *Gloria musaealis* slouží ke zvýšení prestiže muzejních institucí, k posílení smyslu jejich činnosti a v neposlední řadě také ke zkvalitnění jejich práce, přičemž soutěž má svůj smysl i v oblasti medializace muzejní práce. Soutěž je vyhlášována Ministerstvem kultury ČR a

asociací. Členové asociace mohou soutěžit ve třech kategoriích – muzejní výstava roku, muzejní publikace roku a muzejní počin roku. [\[22\]](#)

Na závěr zbývá ještě zmínit pravidelně vydávaný *Věstník Asociace muzeí a galerií ČR* a ediční činnost asociace. *Věstník* vychází od počátku 90. let 20. století, od roku 1998 pravidelně jako dvouměsíčník šestkrát ročně. *Věstník* plní zejména informační funkci – přináší zprávy z dění v asociaci, tuzemské i zahraniční oborové novinky, personálie, informace o expozicích a výstavách, recenze a anotace nové literatury, informace o volných místech atp. Své místo v něm naleznou i teoretické či praktické studie kratšího rozsahu. Součástí každého *vestníku* je *Kalendárium kulturních akcí* na dané období, z něhož si čtenář může udělat jasnou představu o prezentačních aktivitách jednotlivých muzejních institucí v České republice. Jako pozitivní fakt lze hodnotit skutečnost, že starší čísla *vestníku* jsou přístupná na webu asociace. [\[23\]](#)

Rada galerií České republiky – Rada galerií ČR funguje jako profesní sdružení českých muzeí umění (galerií). Účelem sdružení je koordinace činnosti galerií při tvorbě, správě, ochraně a prezentaci uměleckých sbírek jako nenahraditelné součásti českého kulturního dědictví. Rada galerií ČR spolupracuje s orgány státní správy a samosprávy, přičemž cílem je, aby galerie měly ke své činnosti adekvátní podmínky. [\[24\]](#)

Mezi orgány Rady galerií ČR patří sněm, grémium a senát. Senát je tvořen komorou ředitelů, odborných pracovníků, edukačních pracovníků a individuálních členů. V čele rady stojí předsednictvo tvořené předsedou, místopředsedou a členy, přičemž rada má také kontrolní a rozhodčí komisi. Členy Rady galerií ČR se mohou stát jak instituce (galerie, muzea umění), tak pracovníci galerií či lidé činní v oboru a to jako individuální členové. Mezi nejzásadnější dokumenty přijaté radou bezesporu patří *Profesní etický kodex muzeí umění*

v České republice, který vychází z mezinárodní muzejní normy ICOM, avšak reflektuje česká specifika v tomto oboru.[\[25\]](#) Laická i odborná veřejnost může využívat jeden z nejhmatatelnějších výstupů rady, kterým je Registr sbírek výtvarného umění (Katalog sbírek členských galerií Rady galerií ČR). Tento registr vznikl díky spolupráci rady a Metodického centra pro informační technologie v muzejnictví. Cílem registru je seznámit nejširší veřejnost s kulturním dědictvím spravovaným členskými institucemi rady. S registrem lze pracovat tak, že požadované informace lze filtrovat dle sbírek (celkem 103 414 záznamů o sbírkových předmětech), institucí (celkem 26 institucí) či dle rejstříku autorů (celkem 4 150 záznamů).[\[26\]](#)

Mezinárodní rada muzeí / Český výbor ICOM – Mezinárodní rada muzeí (International Council of Museums – ICOM) je mezinárodní nevládní nezisková profesní organizace, která byla založena v roce 1946 a má statut konzultanta UNESCO. Česká republika je zastoupena v Mezinárodní radě muzeí tzv. Českým výborem, který byl založen v roce 1994 jako nástupce Československého výboru. Sekretariát Českého výboru sídlí v Moravském zemském muzeu v Brně. V současné době má ICOM cca 13 tisíc členů ze 148 států, 116 národních výborů, 25 mezinárodních komisí a 12 přidružených organizací. Členy ICOM nejsou jen muzejní instituce, ale i instituce příbuzného zaměření (např. botanické a zoologické zahrady aj.).

Členy organizace se mohou stát jak neziskové instituce, tak odborní pracovníci a spolupracovníci muzeí, studenti vyšších odborných a vysokých škol studující buď obory směřující k práci v muzeích a galeriích, nebo studují obory uplatitelné v muzejnictví. Ve druhém případě musí ovšem studenti doložit svou aktivní dlouhodobou spolupráci s muzejními institucemi.[\[27\]](#)

V Mezinárodní radě muzeí plní funkci nejvyšších orgánů poradní sbor,[\[28\]](#) výkonná rada v čele s prezidentem[\[29\]](#) a valné shromáždění. Sekretariát ICOM a Informační a dokumentační

středisko UNESCO-ICOM mají své sídlo v Paříži. Sekretariát má na starosti koordinaci činnosti jednotlivých národních výborů a mezinárodních komisí. Informační a dokumentační středisko systematicky shromažďuje veškeré prameny k muzejnictví a muzeologii ve světě. Cílem mezinárodních odborných komisí je podpora a rozvoj vědeckého výzkumu, výměna informací a zkušeností a taktéž další vzdělávání muzejních pracovníků v jejich specializacích. Jednotlivé národní výbory podporují muzejní instituce a jejich pracovníky při jejich odborné práci, péči o spravované kulturní dědictví a jeho prezentaci, přičemž důraz je položen i na postupné zvyšování odborné kvalifikace muzejních pracovníků. [\[30\]](#)

Nejdůležitějším dokumentem vzešlým z činnosti Mezinárodní rady muzeí je **Profesní etický kodex ICOM pro muzea**. Tento dokument také posloužil jako základ pro další etické normy platné pro pracovníky muzejních institucí v České republice. Etický kodex je závazný pro všechny členy Mezinárodní rady muzeí a stanovuje minimální normy chování a profesionálního jednání. [\[31\]](#)

Profesní etický kodex jasně definuje poslání muzejních institucí:

1. *„Muzea zajišťují ochranu, dokumentaci a propagaci přírodního a kulturního dědictví lidstva.“* To vychází z předpokladu, že muzejní instituce a jejich pracovníci mají odpovědnost za spravované přírodní a kulturní dědictví. Starostí řídicích orgánů je ochrana a propagace svěřeného přírodního a kulturního dědictví, stejně jako fyzických a finančních zdrojů, které byly k těmto účelům poskytnuty. [\[32\]](#)
2. *„Muzea, která spravují sbírky, je uchovávají v zájmu společnosti a jejího rozvoje.“* Základní poslání muzejních institucí je získávání, uchovávání, odborné zpracovávání a tím zhodnocování muzejních sbírkových předmětů, čímž instituce výrazně přispívají k uchovávání přírodního a kulturního dědictví. Na spravované sbírky

lze nahlížet jako na významné veřejné dědictví, jejichž postavení z legislativního hlediska je specifické, přičemž muzejní sbírky jsou chráněny také mezinárodním právem. Poslání muzeí lze označit za veřejný zájem, proto je nutné položit důraz na „dobrou správu“, která vychází ze zásad zákonného vlastnictví, trvalosti, dokumentace, dostupnosti a odpovědné deakcese.[\[33\]](#)

3. „*Muzea uchovávají významná svědectví za účelem získání a prohloubení vědomostí.*“ Je klíčové si uvědomit, že muzejní instituce a jejich pracovníci mají specifické závazky vůči společnosti – zejména pokud se jedná o ochranu, přístup a možnosti interpretace svědectví (tj. „*svědectví zásadního významu*“), které jsou uchovávány ve spravovaných sbírkách.[\[34\]](#)
4. „*Muzea přispívají k poznání, porozumění a využití přírodního a kulturního dědictví.*“ Kulturně-výchovná, resp. výchovně-vzdělávací, činnost je důležitou složkou muzejní práce, kterou je třeba působit na co nejširší spektrum obyvatelstva v oblasti působnosti instituce. Je třeba zdůraznit, že muzeum vykonává svoji činnost v součinnosti s komunitou žijící v oblasti jeho působnosti a aktivně pečuje o její přírodní a kulturní dědictví.[\[35\]](#)
5. „*Muzejní sbírky poskytují možnosti dalšího využití pro veřejnost.*“ V muzejní sféře jsou uplatňovány nejrůznější odborné disciplíny, které mohou přesahovat rámec muzea, a proto může docházet jak ke sdílení zdrojů, poskytování služeb, tak k rozšiřování činností instituce. Tímto ovšem nesmí nikdy dojít k narušení či odchýlení od poslání muzea.[\[36\]](#)
6. „*Muzea úzce spolupracují s komunitami, z nichž jejich sbírky pocházejí, a rovněž s komunitami, jimž slouží.*“ Muzejní sbírky jsou významnou pramennou základnou ke studiu přírodního a kulturního dědictví komunit, z nichž pocházejí. Charakter muzejních sbírek tudíž přesahuje hranice běžného vlastnictví, neboť se může dotýkat lokální, regionální, národní nebo náboženské, etnické a

politické identity komunity.[\[37\]](#)

7. „*Muzea se při své činnosti řídí zákonnými normami.*“ Muzejní instituce a jejich pracovníci jednají dle platné národní legislativy a mezinárodních úmluv.[\[38\]](#)
8. „*Muzea jednají profesionálně.*“ Pracovníci muzejních institucí se řídí vnitřní a vnější legislativou a dbají na zachování cti a důstojnosti svého povolání. Muzejní pracovníci chrání veřejnost před nezákonným a neetickým profesním jednáním. Taktéž musí systematicky informovat veřejnost o poslání a cílech muzejních institucí, čímž prakticky posilují povědomí o společenské potřebě muzeí.[\[39\]](#)

Není možné na tomto místě rozebírat jednotlivé části Profesního etického kodexu ICOM pro muzea, avšak je důležité zmínit, že tato norma společně s platnou legislativou, příp. dalšími důležitými českými muzejními normami, je pro všechny pracovníky a dobrovolníky v muzejní sféře závazná, přičemž je čestnou povinností každého muzejního pracovního, aby se jí řídil.

1.2.3 Časopisy a konference

Mezi česká odborná recenzovaná periodika zabývající se muzeologií a muzejnictvím patří zejména *Muzeum – muzejní a vlastivědná práce* a *Museologica Brunensia*.

Museum – muzejní vlastivědná práce vychází díky Národnímu muzeu v Praze a řadí se mezi nejstarší česká periodika zaměřená na muzejní a muzeologickou problematiku. Periodicita časopisu je stanovena na dvě čísla ročně a čtenáři zde naleznou odborné a materiálové studie, odborná sdělení, zprávy, recenze a anotace. Příspěvky svým zaměřením pokrývají jak problematiku teoretické, tak praktické muzeologie (např. muzejní pedagogika, muzejní prezentace, muzejní konzervace, restaurování a preparace, výstavní kritika atp.).[\[40\]](#)

Museologica Brunensia je novým časopisem, neboť vychází teprve

od roku 2012. Vydavatelem je Masarykova univerzita v Brně, resp. Mendelovo muzeum Masarykovy univerzity. Vznik časopisu byl iniciován potřebou dialogu v českém muzejním prostředí a podpory muzeologie jako jedinečného vědního oboru. Publikované příspěvky jsou původní vědecké práce jak z problematiky muzeologie, tak muzejnictví, včetně recenzí, zpráv atd. Cíl časopisu je zcela zřejmý – je jím podpora muzeologie jako moderní vědecké disciplíny s aplikací do muzejní sféry.[\[41\]](#)

Celá řada muzeologických či muzejních příspěvků vychází také v širokém spektru recenzovaných či nerecenzovaných časopisech a sbornících, které vydávají jednotlivé muzejní instituce od těch největších až po ty nejmenší a samozřejmě také univerzity a vysoké školy.[\[42\]](#)

Co se týká odborných konferencí, seminářů a workshopů, tak v České republice je pravidelně pořádáno několik akcí. Odborná setkání organizuje nejen Asociace muzeí a galerií ČR, ale i univerzity a vysoké školy a samozřejmě i jednotlivé muzejní instituce.

1.2.4 Muzejní bibliografie

Systematicky vydávané muzeologické bibliografie vycházely v českých zemích přičiněním Muzeologického kabinetu Národního muzea a Muzeologického kabinetu Slovenského národního muzea.[\[43\]](#) Tyto bibliografie sledovaly jak tuzemskou publikační činnost,[\[44\]](#) tak i výběrově zahraniční produkci.[\[45\]](#) V 90. letech 20. století byly sice učiněny pokusy o navázání na tuto tradici,[\[46\]](#) nicméně v současné době se žádné tuzemské pracoviště této činnosti nevěnuje. Svůj vliv na to může mít rozvoj informačních technologií, díky nimž lze vyhledávat v různých elektronických databázích obsahujících hledané informace.[\[47\]](#) Za pozitivní lze také označit, že v minulosti byly zpracovány bibliografie některých muzeologů působících na našem území.[\[48\]](#)

[1] Zákon ze dne 29. července 2004, kterým se mění zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů, ve znění zákona č. 186/2004 Sb., čl. I, 2. Dále jen Zákon č. 483/2004 Sb.

[2] Tamtéž.

[3] František Šebek, *Definice muzea a podstata jeho činnosti*, in *Úvod do muzejní praxe*, Praha 2010, s. 10.

[4] Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava 1999, s. 41.

[5] Zákon ze dne 7. dubna 2000 o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů, Část první, § 2 Vymezení základních pojmů, (2). Dále jen Zákon č. 122/2000 Sb.

[6] K ustálení základních pojmů v českém, resp. československém, prostředí nejnověji viz Václav Rutar, *Geneze pojmů muzeálie, muzealita a muzealizace na stránkách Muzeologických sešitů v letech 1969-1986*, *Museologica Brunensia*, 2012, č. 1, s. 6-13.

[7] Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava 1999, s. 30-31, 41.

[8] Tamtéž, s. 41.

[9] Tamtéž, s. 25, 30-31.

[10] Tamtéž, s. 41.

[11] Tamtéž.

[12] Josef Beneš, *Muzejní – muzeální – muzeologický – muzeografický*, MVP 8, 1970, s. 171-172.

[13] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 1 Základní ustanovení, s. 1.

[14] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 2 Poslání a cíle, úkoly a formy působení AMG, s. 1.

[15] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 2 Poslání a cíle, úkoly a formy působení AMG, s. 1.

[16] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 2 Poslání a cíle, úkoly a formy působení AMG, s. 1.

[17] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 3 Členství v AMG, s. 2.

[18] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 7 Vnitřní režim a orgány AMG, s. 3.

[19] *Stanovy Asociace muzeí a galerií ČR*, § 5 Práva člena AMG, § 6 Povinnosti člena AMG, s. 2-3.

[20] Komise AMG ČR dle stavu v roce 2012: archeologická, botanická, etnografická, geologická, knihovnická, dějin umění, konzervátorů-restaurátorů, muzejních historiků, pro bezpečnost v muzeích, pro lidové stavitelství, pro militaria, pro muzejní management, pro práci s veřejností a muzejní pedagogiku, regionální historie Moravy a Slezska, muzeologická, numismatická a zoologická.

<http://www.cz-museums.cz/web/amg/organy-amg/komise> (online, 20. 12. 2012).

[21]

http://www.cz-museums.cz/web/festival_muzejnich_noci/o-akci (online, 20. 12. 2012).

[22] http://www.cz-museums.cz/web/gloria_musaealis/o-soutezi (online, 20. 12. 2012).

[23] <http://www.cz-museums.cz/web/amg/vestnik-amg> (online, 20. 12. 2012).

[24] http://www.radagalerii.cz/frame_rada_cz.html (online, 20.

12. 2012).

[25] *Profesní etický kodex muzeí umění v České republice*, Praha 2008, 16 s. Dostupný z http://www.radagalerii.cz/download/eticky_kodex.pdf (online, 20. 12. 2012).

[26] Registr sbírek výtvarného umění – katalog sbírek členských galerií Rady galerií ČR – dostupný na <http://www.citem.cz/promus11/> (online, 20. 12. 2012).

[27]

<http://network.icom.museum/icom-czech/icom/jak-se-stat-clenem/> (online, 1. 8. 2013).

[28] V Poradním sboru zasedají předsedové národních výborů, mezinárodních komisí a přidružených organizací. Sbor se schází min. jednou ročně a v čele stojí volený předseda. Sbor hodnotí činnost Výkonné rady a Sekretariátu, projednává program a rozpočet, přičemž může dávat doporučení radě.

[29] V osmičlenné Výkonné radě zasedá prezident, dva viceprezidenti, pokladník a členové rady.

[30] <http://network.icom.museum/icom-czech/icom/co-je-icom/> (online, 1. 8. 2013).

[31] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, preambule, úvod. Dostupný na http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-czech/pdf/eticky_kodex/ICOM_eticky_kodex.pdf (online, 1. 8. 2013).

[32] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 1.

[33] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 2.

[34] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 3.

[35] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 4.

[36] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 5.

[37] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 6.

[38] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 7.

Z mezinárodní legislativy se jedná zejména o tyto dokumenty: *Úmluva na ochranu kulturních statků v případě ozbrojeného konfliktu*, Haagská úmluva, První protokol, 1954, Druhý protokol, 1999; *Úmluva o opatřeních k zákazu a zamezení nedovoleného dovozu, vývozu a převodu vlastnictví kulturních statků*, UNESCO, 1970; *Úmluva o mezinárodním obchodu s ohroženými druhy volně žijících živočichů a planě rostoucích rostlin*, Washington, 1973; *Úmluva o biologické rozmanitosti*, OSN, 1992; *Úmluva o odcizených nebo nezákonně vyvezených předmětech kulturní hodnoty*, UNIDROIT, 1995; *Úmluva o podmořském kulturním dědictví*, UNESCO, 2001; *Úmluva o zachování nemateriálního kulturního dědictví*, UNESCO, 2003.

[39] *Profesní etický kodex ICOM pro muzea*, čl. 8.

[40] *Muzeum – muzejní vlastivědná práce*, ISSN 1803-0386. Blíže viz <http://www.nm.cz/publikace/publikace-detail.php?id=5> (online, 20. 12. 2012).

[41] Editorial, *Museologica Brunensia*, 2012, č. 1, s. 3. Blíže viz <http://www.mendelmuseum.muni.cz/cz/museologica-brunensia> (online, 20. 12. 2012).

[42] Např. *Časopis Slezského zemského muzea – série B – vědy historické*; *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis* atd.

[43] Názvy těchto pracovišť se v průběhu jejich existence proměňovaly – např. Kabinet muzejní a vlastivědné práce, Ústřední muzeologický kabinet. K vývoji *muzeologického kabinetu* při Národním muzeu blíže viz Pavel Douša, *Organizace českého muzejnictví 1945-1989*, dizertační práce, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005, s. 94-98, 130-134, 165-170,

[44] Např. Jiří Špét, *Bibliographia museologica 1818-1967, Stopadesát let československé muzeologie*, Praha 1968, 255 stran; Týž, *Anotovaná výběrová bibliografie československé muzeologie za léta 1956 až 1968*, Praha 1969, 57 stran; Karel Sklenář, *Anotovaná výběrová bibliografie prehistorické muzeologie*, Praha 1973, 44 stran; Jiří Špét – Jana Turková, *Bibliografie muzeologické literatury za léta 1975-1978*, Praha 1983, 156 stran a další.

[45] Např. Dagmar Říhová – Jana Turková, *Výberová bibliografia zahraničnej muzeologickej literatúry za rok 1960*, Praha – Bratislava 1962, 166 stran; Tytéž, *Výberová bibliografia zahraničnej muzeologickej literatúry za rok 1961*, Praha – Bratislava 1962, 215 stran; Tytéž, *Výberová bibliografia zahraničnej muzeologickej literatúry za rok 1962*, Praha – Bratislava 1964, 256 stran; Tytéž, *Výberová bibliografia zahraničnej muzeologickej literatúry za rok 1963*, Praha – Bratislava 1965, 226 stran a další.

[46] Alena Skwarlová, *Muzeologická literatura za rok 1992, výběrová bibliografie*, Praha 1997, 66 stran; Táž, *Muzeologická literatura za rok 1993, výběrová bibliografie*, Praha 1997, 66 stran; Táž, *Muzeologická literatura za rok 1994, výběrová bibliografie*, Praha 1997, 70 stran.

[47] Na tomto místě stojí za zmínění bibliografie vydávané Mezinárodní radou muzeí, některé jsou dostupné online – blíže viz <http://icom.museum/resources/bibliographies/> (online, 20. 12. 2012).

[48] Např. Josef Beneš – Karel Sklenář – Jan Šťovíček – Miloš Vávra, *Bibliografie muzeologických prací Jiřího Neustupného*, Praha 1975, 46 stran; Jiří Neustupný – Jan Šťovíček, *Bibliografie muzeologických prací Josefa Beneše*, Praha 1977, 60 stran; Jan Dolák – Jana Vavříková, *Muzeolog Z. Z. Stránský – život a dílo*, Brno 2006, 59 stran.

2.1 Muzeologie jako téma odborné přípravy

Pavel ŠOPÁK

Definování odborného profilu muzejního pracovníka v českých zemích souviselo s hledáním odpovědi na otázku, co je – co má být nebo spíše čím může být – samotná *muzeologie*. Obecně lze říci, že se v posledních desetiletích 19. a v první polovině 20. století se na tuto otázku snažila odpovědět řada protagonistů muzejnictví, a to zjevně pod vlivem Německa (Johann Theodor Graesse), kde se muzeologie formovala na základě rozsáhlých a dlouholetých zkušeností s muzejní problematikou, s fungováním muzejních institucí různého typu a v konfrontaci muzejníků s každodenními problémy. Tak se zrodil požadavek speciálního muzejního vzdělání jako vzdělání komplexního a současně praktického, stojícího nad odborností (archeologie, etnografie, dějiny umění, historie, filologie, přírodovědné a technické obory). Budiž zdůrazněno, že v té době byly jednotlivé přírodovědné i společenskovední disciplíny jasně vyděleny, měly definován svůj předmět oborového zájmu, své metody a disponovaly vlivnou reprezentací v podobě kateder četných německých univerzit.

V českých zemích byla univerzita jen jedna, a to v Praze, roku 1882 rozdělená na českou a německou univerzitu. Na české univerzitě, nynější Univerzitě Karlově, působil archeolog a antropolog Lubor Niederle (1865–1944). Niederle, kryjící se pseudonymem J. Novotný, vydal ještě před svým univerzitním působením (od 1898) jednu z prvních českých prací na téma muzeologie. [\[1\]](#) Zásady, které v brožurce uvedl, ohlašují

principy běžně uplatňované ve 20. století: šlo mu o zamezení tříštění sbírek, o prosazení oborového znalectví jako základu pro jejich třídění, o otevření českého prostředí zahraničním zkušenostem, zejména Německu, [2] o prosazení funkce památek nikoliv v jejich samotné existenci, nýbrž v jejich pramenné hodnotě pro vědu, o důrazu na provenienční princip (archeologické nálezy ponecháváme spolu s materiálem, jenž byl nalezen v místě, nevyděluje je z kontextu; archeologické naleziště je dokumentováno, tj. zejména zaměřeno včetně orientace podle světových stran atd.) nebo o konzervaci artefaktů, které jsou tak chráněny před poškozením či zničením. Niederle samozřejmě předpokládal, že amatérský archeolog–muzejník udržuje kontakty s profesionály, kteří jej vedou a usměrňují v jeho zálibě.

Niederle sice nepsal o speciálním muzejním vzdělávání, nicméně je svým textem anticipoval. Za shrnutí Niederlových principů lze považovat příspěvek Klimenta Čermáka *Výchova v muzeologii*. [3] Také další muzejní praktici počátku 20. století plédovali pro osvojení si určitých obecně platných principů a metod, což lze chápat jako projev snahy po profesionalizaci muzejní práce – a současně jako projev implicitní snahy po vzdělávání v oboru muzeologie jakožto komplexu speciálních muzejních činností. To se promítlo například do skladby příspěvků, publikovaných v časopise *Československé letopisy muzejní*, jež měly manifestovat „*kulturní vyspělost národa po stránce muzeologické*“. [4]

Novou kvalitu v chápání muzejní práce z hlediska důrazu na odbornost muzejníka a metodičnost pracovního výkonu se podařilo nastolit ihned po vzniku Československé republiky. Iniciativu v tomto smyslu nevedla univerzita či muzeum, nýbrž samotná vláda, resp. tehdejší politická reprezentace, která v prosinci 1918 konstitovala ministerstvo školství a národní osvěty. Šestý ze sedmi odborů obsáhl sféru vědy, umění a lidovýchovy (osvěty), počítaje v to i muzejnictví a ochranu památek. Nutno zdůraznit, že organizátoři ministerstva si byli

plně vědomi, že organizace muzejnictví a památkové péče byla před válkou nejvyspělejší v Německu a Rakousku a na ně je třeba i v nových republikánských časech navazovat, byť bylo doznáváno, že oproti památkové péči chybí československému muzejnictví přímý předstupeň v rakouské státní agendě. Centrální komise pro památkovou péči ve Vídni, tvořící spolehlivý základ ochrany památek i v ČSR, „nenabyla nikdy pronikavějšího vlivu na muzejnictví, omezujíc se na náhodné subvencování a náhodou revizi některých ústavů muzejních.“ Proto „organizace muzejnictví je naprostá tabula rasa a bude vyžadovat delší doby, než se vyvine stejně bohatě jako agenda ochrany památek.“ [5] V těchto povšechných úvahách se sice ještě nehovoří o odborném vzdělávání muzejníků, na to je příliš brzy, ale o *odborné kvalifikaci* ministerských úředníků, čemuž můžeme rozumět jako anticipaci odborné kvalifikace všech pracovníků rezortu. A dále je třeba si povšimnout, že alespoň u muzeí požívajících státní či zemské ochrany jsou později muzejní pracovníci titulováni muzejními *úředníky*, jelikož podléhají služební systematice.

Je zjevné, že pro naprostou většinu pracovníků v muzejnictví byly teoretické a koncepční otázky oboru záležitostí soukromého zájmu a náhodně získaných poznatků. Proto byly důležité muzejní kurzy, v meziválečné době organizované z popudu ministerstva školství a národní osvěty. Z nichž vzešly různé instruktivní texty, jež vyjadřují touhu centrálních institucí po jednotě v muzejních otázkách. Klíčový je soubor textů, redigovaný Janem Hofmanem (1883–1945), [6] který je produktem úvah o komplexní ochraně kulturního dědictví, vedené z ústředí. [7] Naproti tomu z opačného pohledu, od vlastní muzejní praxe směrem do šířky obce československých muzejníků, a proto způsobem snadno pochopitelným i lidmi postrádajícími vyšší vzdělání, napsal svou příručku muzejní praktik Ladislav Lábek (1882–1970). [8] Kombinace praktických zkušeností a návodů, jak muzeum organizovat a vést z hlediska osvětového působení, vyznačuje rovněž instruktivní texty muzejníků, publikované v letech

okupace. [\[9\]](#)

Ačkoliv již před druhou světovou válkou existovaly pokusy o vysokoškolské vzdělávání v oboru muzejnictví, resp. muzeologie – v roce 1921 zřídil ředitel Moravského zemského muzea Jaroslav Helfert lektorát muzejnictví při Masarykově univerzitě v Brně a od roku 1936 se obor *muzeologie* (sic!) podobným způsobem vyučoval na Komenského univerzitě v Bratislavě – vzdělávání v muzejní oblasti se plně rozvinulo až po roce 1945. Důraz byl kladen na teoretický základ muzejní práce, a to pod vlivem akademické praxe, takže jako místo muzeologického vzdělávání se zdála být nejvhodnější vysoká škola humanitního směru. Existuje zde jistá ne nepodstatná analogie s tím, jak po válce zesílilo úsilí po zakládání samostatných pedagogických fakult, jelikož se zdálo, že dosavadní filozofické fakulty nejsou schopny postihnout specifika vysokoškolské přípravy učitelů základních škol. [\[10\]](#) Nejde snad o zřízení samostatné muzeologické fakulty, jako spíše o konstituování pracoviště (katedry, semináře), jež by se muzeologii věnovalo na akademické bázi, teoretickou muzeologii rozvíjelo, tříbilo její pracovní a argumentační pole, formulovalo badatelské otázky a hledalo na ně odpovědi. A to při vší úctě k muzeím a profesním organizacím muzejních pracovníků nebylo a ani není v dnešní době naprosto možné. Přesto však aktivity centrálních muzejních institucí v oblasti muzejního vzdělávání (nebo spíše školení v oblasti muzejní praxe) byly a jsou integrální součástí muzejní praxe, [\[11\]](#) zjevně vyplňující stále přetrvávající vakuum v oborovém vzdělávání, jež se odehrává na univerzitě.

Po roce 1945 a ještě více po roce 1948 byl teoretický základ muzejní práce diktován apelativním požadavkem nového poslání muzeí tváří v tvář lidově demokratickému zřízení. Muzea napříště již nebudou polosoukromé korporace, nýbrž instituce zřizované státem nebo národními výbory, a proto bude nezbytné, aby byla otevřena *všemu lidu*, [\[12\]](#) jemuž mají sloužit jako specifické vzdělávací instituce. To znamená, že zodpovědnou

funkci muzejní osvěty je třeba svěřit kompetentním osobám, nikoliv amatérům s nejistým výsledkem pro stát a pro vládnoucí komunistickou stranu. Proto už v letech 1946 a 1947 připravil Svaz českých muzeí kurzy pro pracovníky muzeí z celé republiky. V nich jsou patrné některé aktuální požadavky doby, zvláště přejímání majetku někdejších německých muzejních spolků. Důraz na muzejního pracovníka jako určujícího činitele veškeré muzejní aktivity je v padesátých letech 20. století něčím, co navzdory povinným ideologickým floskulím patří do dávné i méně dávné minulosti a dnes nelze než obdivovat. Zdislav Buřival to na celostátní konferenci v Bratislavě (1954) vyjádřil velmi adresně: „A nyní konečně, po tak dlouhém putování muzejními síněmi, dospívám k osobě toho, který je duší muzea, na němž to všechno záleží a jehož práce si tak vážíme – k osobě muzejníka.“[\[13\]](#)

V této atmosféře nadšení a současně prakticismu se rodily i učební texty pro přípravu těchto pracovníků. Příkladem budiž dnes již pozapomenuté skriptum historika umění a památkáře Júlia Kálmána (1911–1991) *Muzejnictví* (1955) – tedy příznačně nikoliv *muzeologie* – které sleduje direktivu sovětského muzejnictví, jež má v úběžníku funkci nástroje propagandy politických a vědeckých poznatků, doplňující školské vzdělávání a politické školení. Pojmu muzeologie se zde užívá ve dvou významech: *teoretickou muzeologií* se rozumí „celková teorie muzejnictví“, podmíněná osvojením si marxismu-leninismu, *speciální muzeologií* pak všechny aplikace těchto obecností na konkrétním materiálu.[\[14\]](#)

Pojetí *muzeologie* (častěji synonymně *muzejnictví*) je diktováno samotným posláním muzea, skladbou muzejních sbírek a jejich využíváním veřejností. Jiří Neustupný (1905–1981) se k muzejnictví vyjádřil publikací, vydanou v roce 1950, tj. v roce, kdy začala být výuka na filozofických fakultách cíleně doplňována o muzeologickou problematiku. Také on rozlišoval pojmy muzeologie obecná a muzeologie speciální, i on se hlásil k odkazu 19. století (Kliment Čermák), k požadavku jednotné

muzejní sítě, v níž by poklesl význam vlastivědných muzeí a zesílil význam muzeí speciálních, i on vyžadoval rozdělení sbírek na sbírky základní (studijní, depozitární) a výstavní, plédoval pro požadavek jednotné evidence sbírek a pro jejich řádnou a účinnou konzervaci, což jsou principy, formulované již před první světovou válkou. I Neustupný chápal muzejní prezentaci jako průmět vědecké, pedagogické a estetické aktivity (tj. jako výsledek spolupráce vědce, pedagoga a výtvarníka) a rozlišoval stálé expozice od časových, zejména dobově módních putovních výstav atd. [15] Vědecký základ muzejní práce ve společenskovědní oblasti pak měla tvořit *historie* (nikoliv archeologie!); odtud pak vzcházela požadavek na „zhistoričtění“ expozic a na subsumování oborově rozmanitého materiálu pod jednotný historický (rozuměj: marxisticko-leninský) koncept. [16] Padesátým letům odpovídá i apel na vlasteneckou výchovu muzejními expozicemi a výstavami a zesílená osvětová funkce, promítající se do putovních výstav a do obecné srozumitelnosti muzejních (re)prezentací (výstavy, katalogy k nim, doprovodné aktivity, vystupování muzejníků na veřejnosti); [17] šedesátým letům byla naproti tomu vlastní orientace na dokumentaci současnosti, nárokováná již na konci padesátých let. Později se Neustupnému pojem *muzeum* ještě více snoubil se slovy *věda* a *osvěta*; muzejní předmět je tudíž vědeckým pramenem *sui genesis* a tak je zákonitě subsumován pod určitou vědu. Tak se vedle muzeologie *obecné* vyděluje muzeologie *speciální*, což je „*teorie a metodologie aplikace vědních oborů na funkci muzea*“ nebo snad lépe komplex činností nakládání s muzeáliemi jako (vědeckým) pramenem. Práce s předměty uloženými v muzeu – jak zdůrazňuje Neustupný – je současně činností, podřízenou prací s různými možnými typy pramenů. [18] Napětí mezi teorií, tj. marxisticko-leninskou ideologií a jejím rozvedením v muzejní prezentaci, a praxí ovládá i zbylá produkce odborných textů o muzejnictví z druhé poloviny čtyřicátých let a let padesátých, kam náleží jak četné programové texty (např. texty Karla Tučka), tak ceněná instruktivní práce Josefa Františka Svobody (1874–1946). [19]

Šedesátá léta 20. století byla přelomovým údobím z hlediska formulování představ o teoretických aspektech muzeologie a deklarování potřeby jejich systematického rozvíjení. Teoretickou bází muzeologie už netvoří ideologická doktrína marxismu-leninismu, jak tomu bylo v padesátých letech, nýbrž intelektuální základ, rozvíjený na základě abstraktní kategorie *muzeality* (odtud muzeálie, muzealizace, muzejní fenomén). Bází měla být napříště akademická půda, nepochybně také proto, že vedle muzeologických kurzů na různých školách [\[20\]](#) vznikla díky profesorovi Janu Jelínkovi (1926–2004), vzděláním antropologu a řediteli Moravského zemského muzea, koncem roku 1963 na filozofické fakultě brněnské univerzity samostatná katedra muzeologie, jejíž výuka pro archeologii, etnografii, literární historiky a teatrology započala akademickým rokem 1964/1965. Rozvoj měla zajistit pravidelně pořádaná muzeologická sympozia a plánováno bylo vydávání sborníku pod názvem *Museologia*. Profesor Jelínek dále inicioval ustavení Mezinárodní komise pro výchovu muzejních pracovníků (ICTOP) (od 1967). V tomto směru se úsilí po teoretickém prohloubení přípravy muzejních odborníků a pěstování muzeologie jako samostatné katedrové disciplíny v Brně, ambiciózně otevřené mezinárodním podnětům, jen zčásti potkalo se zájmy Kabinetu muzejní a vlastivědné práce při Národním muzeu v Praze, orientovaného přece jen primárně k české národní muzejní tradici. Protagonista starší generace teoretizujících muzeologů Jiří Neustupný při této příležitosti formuloval svou představu o tom, jaké parametry by měla muzeologie splňovat: 1/ výuka muzeologie by měla být primárně teoretická a neměla by sledovat pouhé praktické zřetele; 2/ pojem muzeologie by se měl naplňovat reflexí současného stavu a projektováním budoucnosti oboru, než aby kořenil v minulosti. Jinak řečeno, těžiště muzeologických studií by neměly být dějiny muzeí, tj. historismus, těšící se přízni v padesátých letech, byl nahrazen výrazným perspektivismem; 3/ teoretická muzeologie patří na univerzitu, praktické aplikace oboru do muzea; 4/ do muzea by měli přicházet jen vysokoškolsky vzdělaní odborníci, kteří znají jak svůj obor,

tak mají vzdělání v oboru muzeologie. V tomto ohledu by stačilo i doplňkové studium ve formě postgraduálního vzdělávání na vysoké škole, pokud muzeologii nestudovali jako součást pregraduální přípravy.

Tento vnější, organizační rámec uplatnění muzeologie je viditelně nesen duchem své doby: oproti předešlému období vyznačuje šedesátá léta radikální modernismus, což plně odpovídá záměně „historizující“ muzeologie za muzeologii „perspektivistickou“, důraz na koncepčnost, systematičnost a současně vědeckost, opírající se o vysokoškolsky vzdělané muzejníky, kteří postupně nahrazovali nadšence a amatéry, určující podobu československého muzejnictví v padesátých letech 20. století a – jak se zdálo – nemístně prodlužující život staršího pojetí muzejní práce, kotvící ve starožitnickém, lokálně patriotickém duchu. Explicitně to vyjádřil Václav Pubal slovy: *„Zásluhou pochopení národních výborů nastoupil do regionálních muzeí poměrně značný počet nových, vysokoškolsky vzdělaných pracovníků, z nichž někteří jsou již připraveni nebo se dokonce již podílejí i na vědecké práci. Tito nemohli se smířit s dosavadním vlastivědným charakterem velké většiny muzeí...“* [21] Na tento obrat pamatoval i zákon o muzeích a galeriích č. 54/1959, který v §13 říkal doslova: *„Pracovníci v muzeích a galeriích musí mít pro výkon své funkce potřebnou politickou a odbornou kvalifikaci; předpisy o kvalifikačních předpokladech vydá, pokud to nepřísluší podle zvláštních předpisů do působnosti jiných orgánů, ministerstvo školství a kultury v dohodě s příslušnými úřady a orgány.“* Je však nápadné, že Neustupný podobně jako další aktéři obratu k teoretické („vědecké“) muzeologii coby akademické nauce sice spolehlivě a imperativně formuloval požadavek prohloubení teoretické dimenze muzeologie a její instalaci mezi katedrové disciplíny, ale nepoměrně hůře odpovídal na otázku, co by bylo její náplní. Nebo ještě jinak, čím by se lišila – dejme tomu – kupříkladu proti Kálmánovu pojetí muzeologie jako servisu, odpovídajícímu padesátým letům 20. století. Podle Neustupného by se *„obecná muzeologie měla*

stát ve své vrcholné části především sociologií muzejní práce [sic!], zabývající se jak vnitřními, tak i vnějšími vztahy v muzejnictví, například otázkami přínosu k vědeckému poznání a osvěty.“ [22]

Východiskem – a skoro se zdá, že jediným myslitelným východiskem – pro další uvažování o muzeu a muzejní činnosti v teoretickém smyslu slova je koncept „antiinstitucionálně“ [23] definované muzeologie (muzea i muzejního předmětu). Muzeum podle Zbyňka Zdislava Stránského (nar. 1926) uchovává reprezentanty hodnot a toto uchovávání souvisí s projektem člověka. [24] Těžiště se pak z instituce přesouvá k předmětu [25] a k nakládání s ním (shromažďování, uchovávání, zpracování, exponování). U Stránského je *muzealita* – klíčový pojem teorie – vztahovým rámcem mezi předmětem jako muzeálií a okolním světem, z něhož je muzealizací vytržen. Toto vytržení je spojeno s pozitivní kvalitou – a tu je třeba opět zdůraznit, že Stránský formuloval svou teorii v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století v době kulminace modernismu s jeho optimistickým perspektivismem a racionalitou, ovládající „osvojování“ reality ve prospěch člověka a jeho existence ve světě. V tomto směru zůstává Stránský modernistou, stejně jak jim byl Neustupný. Upozorněme ještě na důležitý terminologický rozdíl oproti minulosti, která operovala s pojmy *teoretická* a *praktická muzeologie*: teorii muzejních činností je ve Stránského terminologii vyreklamován pojem *muzeografie*, jež se oproti *muzeologii* týká samotné muzejní praxe.

Pokusme se ke Stránského koncepci připojit stručný komentář. Stránského pojetí – zdůrazněme, že mimořádně produktivní, originální a oprávněně přijímané v zahraničí (příznačně více než v českých zemích) – je handicapováno následujícím způsobem: muzeologie má být „*vědeckým poznáváním a hodnocením muzeálií*“, avšak toto hodnocení nemůže být statické, protože muzealizace je permanentní akt, probíhající v každém zakoušení reality muzea i v každém individuálním setkávání vnímajícího

subjektu (diváka, posluchače, laika i samotného muzejníka) s muzejním předmětem. Odtud ostatně ono objevování potenciálních exponátů pro výstavy nikoliv vně muzea, nýbrž v samotném muzeu; ve sbírce, kam se dostaly na základě – a to připustíme – určité momentální hodnotové preference a individuální volby a byly v ní „zapomenuty“, načež jejich „znovuobjevení“ je spojeno nikoliv s rekonstrukcí původního hodnotového vztahu, na němž byla muzealizace založena, nýbrž s hodnotovým posunem, s revizí jejich hodnocení. Samo dobrodružství muzea pro lidi vnímavé a vnímající, jeho tajemství a permanentního odkrývání tohoto tajemství, tkví ve schopnosti zakoušet muzeálii jakožto muzeálii; dávat jí šanci opakovaně a vždy různě „promlouvat“. Toto „promlouvání“ nesouvisí s ničím jiným, než s komunikací, probíhající v interakci předmět – divák – muzejník. Avšak ta nemá jen jeden směr a jeden cíl; všechny možné směry a cíle těchto interakcí (ve smyslu vstupních motivů i následků) jsou součástí „valenčního pole“ muzejního předmětu. Tak dospíváme ke zrelativizování jednoho směru čtení muzeálie, jenž by byl postaven na jediném, určujícím a autoritativním výkladu pojmů, jakými jsou *tradice*, *dědictví*, *kultura* či *dějiny*. Muzejní předmět pak ani nemusí být pouze vědeckým pramenem (jak chtěl Neustupný), ani metaforou a současně metonymií těchto abstrakt, protože zůstává osamocen mimo rámec velkých témat a oborových konceptů. Toto zrelativizování však mohl vnést do muzeologie až postmoderní odvrát od radikálního modernismu, jehož produktem je bezesporu i Stránskému konceptu muzeologie.

Je zjevné, že takto pojímaná muzeologie nikdy nevstoupí do muzejní praxe – jak bychom mylně očekávali – přímo, tj. účastí na této praxi. Je a zůstane katedrovou disciplínou – a odtud nespravedlivá kritika muzeologie ze strany mnoha muzejníků, kteří jako by poněkud naivně očekávali od disciplíny recepty na provoz muzea. Kritici totiž zapomínají, že muzeologie v teoretickém pojetí může a musí muzejníky především inspirovat. Ba dokonce sama praxe, pro jejíž intelektuální prohloubení je určena, je ve své podstatě pramenem k obecně

pojímané muzeologii. V tomto směru pak kontrastně vyznívá pointa Stránského úsilí: muzeologie by měla být „*vědou nových kvalit, která má umožnit nalezení potřebné relace mezi poznáním a hodnocením i dát muzejní činnosti základní kulturnětvorný smysl.*“ Vidí tedy v muzeologii svorník, syntézu, a nikoliv výzvu k analýze a k tázání, což je opět důkaz dobově podmíněné modernistické objektivizace.

Jedno jméno, které se kupodivu v muzeologické literatuře nepřipomíná, ale dokládá produktivnost Stránského uvažování i vně muzea jako instituce i badatelského problému, je zde třeba připomenout: je to jméno historika umění a památkáře Ivo Hlobila (nar. 1942), který v sedmdesátých letech přistoupil k formulování požadavku teoretické památkové péče ve svazu se Stránského pojímanou muzeologií. Zdůraznil, že „*s pomocí zainteresovaných vědních disciplin speciální muzeologie nelze pochopit vlastní muzejní úkoly a především ne dobrat se k předmětu muzeologie.*“ Oporu Hlobilovi v úsilí povznést se nad utilitaritu oborů, zastoupených v muzeu, poskytla teorie památkové hodnoty Aloise Riegla (1858–1905), která poprvé – a vlastně vůbec naposledy – spojila sféru kulturního dědictví a systematiky abstraktních hodnot. Památkář, jehož měl na mysli Riegl, jakož i muzejník identifikuje hodnotu a uskutečňuje proces hodnocení. Toto hodnocení musí být metodické, to znamená, že v sobě obsahuje jak prvek obecně filozofický, tak oborový (konkrétně znalost dějin umění). Předmět (památká, muzeálie) je současně ukotven jak k systému hodnot, tak ve své fyzické podstatě a jedinečnosti do celku kulturního dědictví. Ačkoliv zde není prostor představit celou teoretickou koncepci podrobněji, [\[26\]](#) její konsekvence jsou zjevné: odehrává se v ní přesun těžiště od instituce muzea k předmětu (muzeálii) a k procesu hodnocení tak, jak činil Z. Z. Stránský. Tyto konsekvence jsou zajímavé i z dnešního pohledu, dokonce natolik, že se nabízí provokativní a polemické srovnání či rozvedení těchto myšlenek do výsledků: jestliže Stránského muzeologii můžeme rozumět jako implicitní polemice se soudobou legislativou (myšlen zákon o muzeích a galeriích č. 54/1959

Sb.) ve smyslu přesunu těžiště z instituce k předmětům – muzeáliím, pak z dnešního pohledu platnosti zákona o ochraně sbírek muzejní povahy č. 122/2000 Sb. (například formulacím typu *poskytoval standardizovaných veřejných služeb*), tváří v tvář byrokratizaci a manažerismu, tedy principům ovládající dnešní muzejní praxi ve *veřejných* muzeích, se nabízí naprosto nová představa o muzeologii, jež by byla orientována jak vně muzeí (jak tomu bylo u Stránského), tak dokonce i vně muzeálií, jejichž statut zákon „byrokratizuje“ včetně nezbytných nástrojů represe, jež jsou s každou byrokratizací nerozlučně spjaty, a týkala by se výlučně *subjektu* hodnocení: tedy toho, „kdo muzealizuje“, ať je jím profesionální muzejník nebo divák, provádějící hodnotovou operaci tváří v tvář předmětu v muzejní vitríně nebo v katalogu či třeba jen v podobě webové prezentace muzejních sbírek. Je totiž nepochybné, že památka (ve smyslu monumentu i dokumentu), resp. muzeálie by nebyla památkou (muzeálií), kdyby byla vytržena z vazby k vnímání. Byla by naprosto bezcennou věcí. A je tedy nesporné, že muzealitu negarantuje muzejní management, dodržování platné legislativy a mechanismus centrální evidence sbírek či kritéria úspěšnosti a evaluační standardy, [27] nýbrž vždy a všude osoba muzejníka – tak, jak o něm v padesátých letech (sic!) 20. století psal Zdislav Buřival!

Odchylný kurs než Z. Z. Stránský zastával publikačně pilný ministerský úředník Josef Beneš. Jeho početné texty postrádají hloubku; vyznačuje je však naléhavost, apelativnost vyjádření a týkají se objektivních podmínek manifestace muzejního fenoménu v současné společnosti: vědomí existence uvědomování *kulturního dědictví, národního kulturního bohatství* apod. i procesu muzealizace, jež je postavena na principech, které nemohou nepřipomenout hodnotovou systematiku Aloise Riegla (aniž by Beneš Riegla výslovně citoval a aniž by dosahoval hloubky a komplexnosti jeho přístupu). Beneš si byl jako muzejní praktik dobře vědom složitosti a určité neuchopitelnosti celé muzejní problematiky; uvědomoval si

například, že muzejní předmět k divákovi nepromlouvá jen ve smyslu poučení o určité sféře lidské aktivity (že nenáleží celku vědy), ale že poskytuje také podněty emocionálního rázu. To, co viděl jako nadřazenou entitu procesu užívání muzejních předmětů, jejich objevování, prezentace, utváření či ochrany, však vždy byla všeobjímající *společnost*. Odtud pak zdůrazňovaná edukativní funkce muzea i funkce muzea jako garanta duchovních, obecně sdílených kvalit života celé společnosti.

V komplikovaném, ba přímo provokativním postavení se ocitla muzeologie po roce 1989. Ačkoliv se rozvinula výuka v Opavě (mj. zásluhou Josefa Beneše) a rekonstruovala se výuka muzeologie v Brně, obor byl často atakován, kritizován, ba přímo zesměšňován. Jestliže *Asociace muzeí a galerií ČR* vzdor existence své teoretické sekce rozvíjí *practicismus*, jehož se obával již v šedesátých letech 20. století Jiří Neustupný, pak vně muzejních struktur, zejména ve vazbě k vysokým školám se muzeologii přece jen daří. Je však nesporné, že se tak děje díky recepci zahraničních příkladů, jak dokládá knihovna Centra pro kulturní dědictví Národního muzea, nebo překlady zahraničních muzeologických textů do češtiny a slovenštiny. Téma muzeologie se tak stalo předmětem intelektuální diskuse (a vskutku spíše diskuse než soustavného studia): uplatňuje se na konferencích, v profilu odborných časopisů apod. V tomto ohledu má jedinečné postavení *umělecko-historická muzeologie*, což je pojem užívaný na filozofické fakultě MU v Brně v profilu doktorandského studia oboru dějiny umění a vizuálních studií. K tématu takto pojímané muzeologie existuje dnes již početná česká literatura, reagující na zahraniční vzory zejména z anglosaské oblasti. Další oblastí, která se těší zájmu, je muzejní pedagogika a muzejní management a marketing. Jedná se však vždy jen o „podmnožiny“ obecně muzeologického proudu, byť by se stylizovaly do univerzálně pojímané muzeologie. Vskutku obecně formulované muzeologické otázky se musí také odvíjet z obecného základu. Příkladem jedné z cest, jimiž se polistopadové hledání teoretické báze

muzeologie odvíjí, skýtá Pavel Douša (nar. 1979), působící v Národním muzeu v Praze. Muzeologii se pokusil formulovat jako humanitní vědu, rozvíjenou na bázi historických věd, zaměřenou na „*vidování významů, které ostatní vědy nacházejí (...) tak, aby se nevytratily z paměti lidí a společnosti.*“ Základem jeho uvažování tvoří osa minulost – budoucnost a pozice muzea jako paměťové instituce, artikulující nárok na artikulaci vztahu k minulosti prostřednictvím vztahování se k přítomnosti. Tento nárok není direktivní; je otevřen různým perspektivám, variování, hledání, hře, jelikož „*muzeum nepatří věčnosti; je institucí bytostně časovou.*“[\[28\]](#)

Muzeum je *kulturní* fenomén a jako celá kultura, i tento dílčí, uzavřený fenomén se definuje svými dějinami. Proto dějiny muzejnictví a muzeí budou vždy důležité, ne-li určující pro pochopení funkce muzea a jeho měnící se role ve společnosti. V českých zemích lze zájem o dějiny muzeí datovat do první poloviny 20. století, kdy vzniklo několik průkopnických prací. Dějin muzeí se sice tehdy vyčerpávaly výlučně v jubilejních textech, z nichž je zjevné, jakými složitými peripetemi procházely jednotlivá, povětšinou regionální muzea, avšak zaznamenáváme i pokus o syntetičtější výklad. Tento pokus byl učiněn – a to paradoxně –literárním historikem Josefem Hanušem (1862–1941), autorem prací o českém a slovenském národním obrození. Z této perspektivy sepsal na výzvu profesora Jaroslava Golla obsáhlé a vlastně nedokončené pojednání o Národním muzeu, vydané pod názvem *Národní muzeum a naše obrození* 1–2 (Praha 1921 a 1923), jež zasadil do širokých souvislostí.[\[29\]](#) Po druhé světové válce se dějiny českých muzeí staly badatelským tématem Jiřího Špěta (1928–2008), autora vysokoškolské příručky dějin českého muzejnictví.[\[30\]](#) Špět se zajímal o období přibližně od obnovení ústavnosti (1860) do první světové války, kdy stupňující se muzejní fenomén, spojený s hledáním forem veřejného života rodící se občanské společnosti, podnítil založení řady muzeí v centrech i ve venkovských obcích.[\[31\]](#) Příležitostně se dějinám muzeí vyjádřil Václav Pubal (1913–1993)[\[32\]](#) a z mladších badatelů

zejména Karel Sklenář (nar. 1938), který spojil zájem o dějiny oboru (archeologie) s muzejními dějinami. Sklenář, vzděláním a profesí archeolog a historiograf archeologie, od roku 1965 pracovník Národního muzea v Praze, pojímal dějiny muzejnictví jako součást oborové historiografie, [33] kterou překročil směrem ke komplexnímu pojetí dějin muzejní instituce ve svém obsáhlém pojednání o dějinách Národního muzea (2001). Skryté možnosti, které skýtají dějiny muzeí, pak ukazuje v posledních letech historik Otakar Kirsch, přednášející na Masarykově univerzitě v Brně, který se programově věnuje německému muzejnictví na Moravě a tradicím regionální muzejní práce. [34] Platí tedy to, co platilo vždy: že prostřednictvím četby dějin muzeí a seznámením se se životy muzejníků dávné i nedávné minulosti, s jejich prací, s komplikacemi, jež museli překonávat, i se zapomněním, jež jejich práce provázela, lze nalézt spolehlivé vodítko pro pochopení muzea jako trvalé hodnoty v měnícím se světě.

[1] J. Novotný, *Návod ku sbírání a zachraňování předhistorických památek*, Praha, F. Šimáček 1894. – Posloupnost v Niederlově kariéře byla taková, že dříve byl spjat s muzejním prostředím a teprve odtud přešel do prostředí akademického.

[2] Niederle uvádí jako authority v oboru R. Virchowa, E. von Sacken, F. von Dücker, ruského archeologa J. Garšina aj. Požadavek mezinárodní intelektuální výměny lze vztáhnout Niederlovým vysokoškolským studiím, kdy pobyl v Mnichově a Paříži (1889–1890).

[3] Kliment Čermák, *Výchova v muzeologii*, Věstník československých muzeí a spolků archeologických 1901, s. 173-176.

[4] Václav Vladimír Jeníček, *Několik slov k našemu pracovnímu programu*, ČLM 1, 1903, s. 1-4.

[5] Zdeněk Wirth, *Organizace ministerstva školství a národní*

osvěty Republiky československé, Umění 1, 1918–1921, s. 246-253, cit. ze s. 250.

[6] Pavel Šopák, *Jan Hofman – pokus o portrét*, Umění 51, 2003, s. 108-121.

[7] Ješek Hofman – Jan Roubal – Albín Stocký – Václav Tille – Zdeněk Wirth – Augustin Žalud, *Ochrana památek* 1, Praha, B. Klik 1921, s. 48-55 (Ješek Hofman, *Práce v muzeích*), s. 55-63 (Ješek Hofman, *Muzea vlastivědná*), s. 63-71 (Ješek Hofman, *Sbírky vesnické a školní*), s. 71-77 (Albín Stocký, *Muzea památek pravěkých*), s. 77-85 (Augustin Žalud, *Muzea národopisná*), s. 85-92 (Jan Roubal, *Muzea přírodovědná*). – Hofmanův text též samostatně viz Ješek Hofman, *Vesnická a školní muzea*, Agrární archiv. Časopis pro dějiny venkova 3, 1916, s. 97-106.

[8] Ladislav Lábek, *Nástin praktické muzeologie pro krajinská musea vlastivědná*, Praha, Národopisná společnost československá 1927.

[9] Karel Guth, *Ochrana památek a muzea*, in: *Pečujme o památky a krásy domova*, Praha 1941, s. 48-52; Fridolín Macháček, *O instalaci našich muzeí*, ZPP 5, 1941, s. 49-50.

[10] Je příznačné, že odpor proti vysokoškolskému vzdělávání učitelů v Československu zazníval především z univerzit. Školy vysokých studií pedagogických vznikly jako nestátní organizace v roce 1921 v Brně a Praze.

[11] Např. Zorošlava Drobná, *Základní kurs pro školení muzejních pracovníků*, ČSM, oddíl věd společenských 122, 1953, s. 227-228.

[12] Srv. Vladimír Denkstein – František Matouš – Karel Tuček, *Musea slouží lidu*, Praha, Orbis 1954.

[13] Zdislav Buřival, *Naše muzejnictví na nových cestách*, ČSM, oddíl věd společenských 123, 1954, s. 177-182, cit. ze s. 181.

[14] Július Kálmán, *Múzejníctvo*, Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1955.

[15] Jiří Neustupný, *Otázky dnešního muzejnictví*, Praha 1950.

[16] Nahrazování starožitnického (resp. oborově vymezeného, tj. archeologického, etnografického nebo uměleckohistorického) konceptu muzejních expozic prezentací „jedné historie“ na bázi marxismu-leninismu, jejíž superioritu v muzejní praxi můžeme dokonce ztotožnit s pojmem *teoretická muzeologie* (oproti *praktické muzeologii*, která by byl tou, jež setrvala ve výměru pojmu muzeologie z muzejní teorie konce 19. století, rozvinuté v německém prostředí), bezesporu souvisí (nebo je alespoň kompatibilní) s atakem marxistických historiků proti vlastivědě, jak se vyjevila v polemice Československého časopisu historického (A. Míka, P. Oliva) vůči Časopisu Společnosti přátel starožitností českých (Josef Pelikán aj.). Budiž zdůrazněno, že bez konsekvencí k situaci soudobého (společenskovědního) muzejnictví připomíná tuto polemiku Josef Hanzal, *Cesty české historiografie 1945–1989*, Praha, Karolinum 1999, s. 92-93.

[17] Viz citované dílo Vladimíra Denksteina, Františka Matouše a Karla Tučka.

[18] Jiří Neustupný, *Výuka vědního oboru a muzeologie*, MVP 11, 1973, č. 3, s. 135-146.

[19] Josef František Svoboda, *Zásady českého muzejnictví*, ed. Knihovna Svazu českých muzeí sv. 3, Praha 1949.

[20] R. Suk, *Postgraduální studium etnografie a muzeologie na Karlově univerzitě*, MVP 7, 1969, s. 207-209.

[21] Václav Pubal, *Muzejníctví v jubilejním roce*, MVP 3, 1965, č. 2, s. 65-67.

[22] Jiří Neustupný, *K univerzitní výuce muzeologie. Z diskuse na sympoziu muzeologické katedry v Brně*, MVP 3, 1965, č. 2, s.

91-93.

[23] Tento antiinstitucionalismus lze chápat jako implicitní polemiku s padesátými lety, jejichž produktem byl zákon o muzeích a galeriích č. 54/1959, zrušený 12. května 2000.

[24] Josef Beneš, *Stránského úvod do muzeologie*, MVP 11, 1973, s. 208-209. – Je příznačné, že problematika axiologie se objevovala již po druhé světové válce, (Mirko Novák, *Hodnoty a dějiny*, Praha 1947), ale tento impulz nebyl pro tehdejší muzeologii naprosto využít.

[25] V roce 1969 kriticky konstatoval, že „v muzejní teorii se speciálně otázkou předmětu dosud nikdo nezabýval.“ Cit. dle Zbyněk Z. Stránský, *Existenční otázka našeho muzejnictví*, Muzeologické sešity 1, 1969, s. 9.

[26] Viz Ivo Hlobil, *K otázce teorie památkové péče*, Umění 27, 1979, č. 3, s. 207-214.

[27] Lze spatřovat přímou úměru mezi manažerismem, dehumanizujícím muzejní práci, a mezi nastolováním hrůzných ukazatelů úspěšnosti, pro něž nedávno plédovala Simona Juračková, *Co je úspěch? Otázka volby kritérií při hodnocení výstav*, in: 66. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, s. 40-51; naivitu jejího počínání, jakkoliv opřenu o zahraniční autority, v připojené anketě, vedené s řediteli muzejních institucí, odhalily brilantní odpovědi Milana Knížáka, Pavla Zatloukala a Heleny Koenigsmarkové.

[28] Pavel Douša, *Muzeologická prolegomena. Konstrukce a výklad vybraných problémů muzeologie pro potřeby historických věd*, Opava, Slezská univerzita 2008, autoreferát rigorózní práce, rozmnoženo. – Z dalších autorových textů Pavel Douša, *Ústřední muzeologický kabinet 1955–1989*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 49, 2011, č. 1, s. 3-14.

[29] Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 8-9.

[30] Jiří Špět, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979. – Ke Špětovi zejména Jan Dolák – Marie Gilbertová, *Historik Jiří Špět – život a dílo*, Brno, Masarykova univerzita 2010.

[31] Jiří Špět, *Ke vzniku a programu našich nejstarších regionálních muzeí 1-2*, MVP 10, 1972, č. 1, s. 12-23, č. 2, s. 87-92.

[32] Václav Pubal, *Zakládání uměleckoprůmyslových muzeí a jejich výchovná a vzdělávací činnost*, in: *Acta regionalia – sborník vlastivědných prací*, Praha 1965, s. 56-67. – Stručný bibliografický viz Jiří Špět, *Šedesátka Václava Pubala*, ČNM, historické muzeum 142, 1973, č. 1-4, s. 89-91.

[33] K regionálnímu muzejnictví se vztahuje např. Karel Sklenář, *Hromové klíny a hrnce trpaslíků. Z pokladnice české folklórní archeologie*. Praha 1999.

[34] Např. Otakar Kirsch, *Reflexe muzejní problematiky na stránkách časopisu Pravěk v letech 1903–1912*, in: *Zaměřeno na středověk. Zdeňkovi Měřínskému k 60. narozeninám*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2010, s. 661-672.; Týž, *Julius Leisching, a jeho podíl na organizaci muzejnictví v Předlitavsku*, *Studia historica Brunensia* 57, 2010, č. 1, s. 15-29; Týž, *Participace židovské komunity na rozvoji německomoravského muzejnictví na příkladu Alfreda Fischela a Huga Iltise*, in: *Židé a Morava. Sborník z konference konané v Muzeu Kroměřížska 5. listopadu 2008*, Kroměříž, Muzeum Kroměřížska 2009, s. 104-124; Týž, *Formy spolupráce českých a německých muzejníků (na příkladu Moravy)*, in: *Identita versus integrita. Spolužití Čechů, Němců a Židů (nejen) v oblasti Šumavy a Českého lesa. Příspěvky z mezinárodní konference 25. – 26. dubna 2007 v Hartmanicích u Sušice*, Plzeň 2007, s. 171-178.

2.2 Muzejník mezi muzeologií, dějinami hmotné kultury a dějinami umění

Jaromír OLŠOVSKÝ

Muzejní depozitáře skrývají ve svých útrobach neuvěřitelné množství muzejních předmětů – naturfaktů, artefaktů, tedy muzeálií – v nesmírně širokém rejstříku. Pokud bychom se soustředili jen na společenské vědy a s nimi spjaté artefakty, pak je muzejník postaven před úkol vyrovnat se s obrazy, sochami, kresbami, grafikou, zbraněmi, cechovními, liturgickými a kultovními předměty včetně religiozních a kultovních předmětů mimoevropských kultur, které se do muzejních sbírek často dostaly činností středoevropských sběratelů a cestovatelů. Tato šíře a rozmanitost muzejních sbírek klade na muzejního pracovníka velké odborné nároky, jelikož se musí vyrovnat s nesmírně pestrým materiálem, který často překračuje původní odborné školení.[\[1\]](#)

Jak zdůraznil Friedrich Waidacher, alfou a omegou procesu muzealizace je rozpoznání muzeálních *hodnot* potenciálních muzeálií, což může být zabezpečeno pouze aplikováním odborných postupů a metodologie pramenných vědních disciplín.[\[2\]](#) Pro muzeálie společenskovední povahy tak mají největší význam poznatky a metodologické nástroje těch vědeckých disciplín, které do středu svého odborného zájmu kladou hmotný pramen. Důraz těchto oborů na hmotné prameny můžeme vidět jako klíčový, a to především ve srovnání s „čistou historií“; jakkoli zní tento pojem problematicky, která spočívá v prvé řadě na pramenech písemné povahy, ať už se zabývá politickými

dějiny, dějinami událostí, anebo dějinami každodennosti, tedy procesy *long durée*. Pro muzeologa, opírajícího se o společenskovední zakotvení muzeologie, a zároveň i pro muzejníka, jenž převádí nabyté teoretické poznatky do muzejní praxe, nelze dost dobře přehnat důraz na důkladnou znalost a schopnost orientovat se v poznacích disciplín, jako jsou hmotná kultura, dějiny umění, etnografie, etnologie, religionistika a další společenskovední obory. Znalost těchto disciplín včetně pomocných věd historických má v muzejním prostředí obzvláštní naléhavost a tvoří tak podmínku *sine qua non* veškeré teoretické i praktické muzeologie. Bez schopnosti provést základní klasifikaci potenciální muzeálie, muzejního předmětu, artefaktu a tedy určit, zda se jedná o předmět náležející do odborného zájmu dějin umění, hmotné kultury, archeologie, etnografie a dalších společenskovedních oborů nemůže muzejník aspirovat na vědecký přístup k předmětu svého zájmu a bez základní znalosti těchto odborných disciplín se může stát, že muzeální hodnotu daného předmětu zcela přehlédne. [\[3\]](#)

Jestliže klasickou, narativní historii můžeme definovat jako disciplínu, která se snaží o vědecké poznání *dění* v minulosti, které je vztaženo k člověku, a pro tento cíl zkoumá především prameny písemné povahy, jsou pro muzejníka podstatné ty disciplíny, které jsou samozřejmě zakotveny v materiálu historické povahy, ale ve středu jejich zájmu stojí na prvním místě dochovaný fyzický, hmotný předmět. Z akademických historických disciplín tak mají k muzeologické problematice nejbližší dějiny hmotné kultury, pro něž hmotný pramen rovněž představuje nejdůležitější zdroj poznání.

Oproti svému akademickému kolegovi pracuje tedy historik v muzeu především s historickým materiálem hmotné povahy, pracuje s pozůstatky materiální kultury v jejím historickém vývoji a z perspektivy historických věd. Musí mít především praktickou znalost historické matérie, avšak matérie nikoli ve smyslu písemných pramenů, ale pramenů hmotných. Musí se tedy

umět vyrovnat s velkou šíří nejrůznějších hmotných artefaktů, jež lidé v historických dobách používali, ať už se jedná o předměty každodenní potřeby, předměty typické pro určitou societu, profesní korporaci (cechovní předměty), náboženskou korporaci (náboženské bratrstvo), předměty hromadné až sériové povahy, předměty jedinečné, předměty luxusní. Samostatnou kategorií a s tím i samostatnou odbornou problematiku představují např. soubory militarií, numismatické kolekce, soubory pečetí aj., kde může uplatnit své znalosti z pomocných věd historických, jež mají svým zaměřením k problematice hmotné kultury velice blízko.

Hmotná kultura, resp. dějiny hmotné kultury se nezabývají jen hmotnou, tedy materiální stránkou artefaktů a pozůstatků, ale snaží se především o rekonstrukci složité sítě sociálních, ekonomických, náboženských, myšlenkových a jiných vztahů, v nichž předmět dané historické epochy vznikl a byl užíván. Prostřednictvím jeho studia se tak snaží o poznání určité, dobově dané kultury. Historik v muzeu se tedy zabývá hmotnou kulturou nikoli samoučelně, ale proto, aby byl schopen rekonstruovat historické, sociální, ekonomické, náboženské, duchovní a jiné kontexty daného města, regionu, historického území, jehož dějiny jsou vepsány do hmotné podstaty muzejních předmětů, a to podle volby tématu a možností, které mu materiál dochovaný v muzejních depozitářích skýtá. Aby tyto kontexty „odhalil“, musí disponovat nejen faktickými znalostmi historické matérie a dochovaného materiálu, ale především uměním klást si vhodné otázky, protože řečeno s Hansem Georgem Gadamerem, spočívá každé porozumění historické, tedy zmizelé skutečnosti, na historikově schopnosti rekonstrukce otázek, na něž dochované historické prameny, písemné i hmotné, vlastně odpovídají.^[4] Cílem jeho práce je pak tyto kontexty, které jsou proměnlivé ze své podstaty, prostředky muzejní prezentace divákovi náležitě zprostředkovat. Jeho kompetencí a ambicí je tedy vidět za předměty, vidět je jako materiální předměty v jejich vazbách k *duchovním* stránkám dějin, abychom použili metodologicky starší termín z oblasti kulturních dějin, jak

byly pěstovány v německy mluvícím prostředí.

Současné práce z dějin hmotné kultury a z dějin kultury nevidí protiklad mezi hmotnou a duchovní stránkou kultury tak ostře a nejčastěji se přidržují přístupu ke kultuře, který se dívá na kulturu jako na určitý systém znaků a kódů, norem, které určují lidské chování. Tento pohled má větší přednost oproti staršímu dělení na duchovní a hmotnou kulturu, jak je to běžné u starších pojetí, které se setkávají s metodologickými problémy. V konkrétních projevech lidské činnosti a v lidských artefaktech nelze složku, která naplňuje existenční potřeby oddělovat od těch složek, které spadají do duchovní kultury. Například v případě obydlí, oděvů, zvyků nebo nástrojů nelze říci, kde končí zajištění hmotných potřeb a čistě utilitární hledisko a kde začínají estetická, kultovní, náboženská nebo jiná duchovní hlediska. Podobně práce ve starších epochách nebyla chápána tak čistě utilitárně jako dnes; v zemědělství to byla činnost spjatá s mnoha obřadními prvky, jejichž účelem bylo zajistit úrodu. Hmotnou kulturu tedy nelze mechanicky oddělit od složky duchovní; vždy je důležitý konkrétní historický kontext a funkce předmětu v dané společenské struktuře.

Specifické nároky klade na historika pracujícího v muzeu úkol dokumentovat a zachycovat masovou spotřební hmotnou kulturu, kde vzrůstá především problém selekce, tj. výběru vhodných předmětů a artefaktů, které mají potenciál, co neadekvátněji reprezentovat moderní spotřební kulturu. S tímto požadavkem současně vyvstává problém náležitého uchování těchto artefaktů, které podstatným způsobem utvářely a utvářejí moderní hmotnou kulturu, současně jsou často vyrobeny z materiálů, které podléhají změnám rychleji než tradiční materiály (např. magnetofonové pásky, spotřební výrobky z plastů apod.).

Můžeme-li shrnout, specifičnost práce historika v muzeu vyžaduje imperativ být schopen prostřednictvím materiálních muzejních artefaktů zpřístupňovat zmizelou symbolickou,

duchovní stránku věcí, čili jinými slovy řečeno, být schopen vytvářet specifické myšlenkové koncepty, v nichž by tyto předměty byly vystavovány a prezentovány. Obecně řečeno, danou výstavu, expozici nelze koncipovat jako „veřejný depozitář“ předmětů, které má muzeum ve svém vlastnictví, jak se často děje především v menších muzeích. Od muzejního historika a od dalších odborných pracovníků s historickým nebo obecně humanitním zaměřením se tedy požadují odlišné kompetence ve srovnání s těmi, jež se vyžadují v akademickém prostředí. Od muzejníků jako vědců, ať už jejich odborné zázemí tvoří vědy jako obecná historie, dějiny umění, archeologie, etnografie a další společenskovědní obory, se v prostředí muzea vyžaduje především kreativnost a tvůrčí schopnosti, a to nejen na poli specifických technik týkajících se vlastní výstavní a expoziční prezentace, ale především na poli myšlenkovém a konceptuálním po stránce obsahové. Zde se kompetence a schopnosti odborných muzejních pracovníků, kurátorů, dotýkají světa tvůrčích umělců, takže lze konstatovat, že pro odborného pracovníka-kurátora jsou vedle odborných, vědeckých znalostí, tvořící tak nutné předpoklady odborné práce, rovnocenně důležité takové schopnosti, jako intuice, fantazie či imaginace, jež jsou typické pro tvůrčí disciplíny a umělce.[\[5\]](#)

Základy oborového znalectví jsou nezbytné rovněž v případě odborného zpracování materiálu z oblasti archeologie, etnografie a dějin umění, s nimiž se můžeme setkat ve společenskovědních částech muzejních sbírek. Na příkladu uplatnění oboru dějin umění zde můžeme naznačit charakter úkolů a šíři problémů, před něž je odborný společenskovědní specialista v muzeu postaven.

Stejně jako „obecný“ historik je rovněž historik umění pracující v muzeu anebo v galerii oproti svému univerzitnímu kolegovi daleko intenzivněji vystaven rozporu či napětí, který bychom mohli nahlížet jako rozpor mezi univerzitními, katedrovými dějinami umění a dějinami umění, které lze podle historika umění Jiřího Kroupy nazvat *uměleckohistorickou*

muzeologií. [6] Univerzitní, akademické dějiny umění vidí umělecký vývoj jako logický, vnitřně soudržný sled uměleckých projevů, stylů, děl, které naplňují platónskou, abstraktní ideu Umění. Dějiny umění daleko těsněji spjaté s vývojem muzeí a pěstované v tomto intelektuálním prostředí jsou daleko tíživěji vystaveny problému, co zařadit do kategorie umění. Jestliže totiž je pro dějiny umění příznačný důraz na kategorii umění, je pak rovněž tím řečeno, že ne všechny předměty a artefakty spadají pod tento pojem. Jestliže akademický historik umění se artefakty jako malované štíty, voskové portréty či malbou zdobené střelecké terče nemusí *a priori* zabývat, protože se vlastně neobjevují v jeho zorném poli, je historik umění pracující v muzeu dennodenně konfrontován s artefakty, o jejichž příslušnosti ke kategorii umění vlastně musí rozhodnout. Musí vlastně provést aposteriorní uměleckohistorické zkoumání a tím se dostat k historicky zakotvenému *a priori*, tedy k tomu, zda v dané době a na daném teritoriu byly tyto artefakty považovány za náležející do kategorie umění. Jelikož je pojem umění historicky proměnlivou kategorií, musíme zde počítat nejméně se třemi historickými okolnostmi, které pojem umění výrazně zproblematizovaly.

Jednak je třeba mít na paměti, že pojem umění jako *ars* vznikl relativně nedávno a navíc vznikl v úzké vazbě k specifickému kulturnímu *milieu*, tedy k italské renesanci. Odtud můžeme sledovat kontinuitu představ a názorů, platných prakticky od raného novověku, normativně stanovujících že pod pojem umění spadají kategorie artefaktů, jako jsou obrazy, sochy, kresby a nikoli už např. žehličky anebo produkty vizuální kultury, jako např. plakáty, reklama apod. Důležité je, že v historickém ohledu zde vidíme jednak proměnlivost synchronní, kdy se v téže době mohl pojem umění lišit teritoriálně, a jednak diachronní, kdy v různých historických dobách byly za umění považovány různé věci. Pod novodobý pojem umění nespadały od 15. století jen architektura, sochařství a malířství, tedy ony tři sestry *disegna* (ital. kresba), abychom použili dobovou

renesanční a manýristickou terminologii, ale i takovéto činnosti jako např. navrhování různých slavností a festivaltů.[\[7\]](#) V období baroka do kategorie umění, umělecké tvorby, spadalo např. i umění ohňostroje, *ars incendii*, které bylo rovněž doménou umělců.

Druhé velké zproblematizování pojmu umění je spjato s nástupem moderny a moderního umění, které ve svém étosu a ve svých uměleckých projevech s tímto zproblematizováním pojmu umění záměrně pracuje. Jako ilustraci můžeme uvést, že pokud divák při prohlídce stálé expozice pražské Národní galerie ve Veletržním paláci nemá toto na paměti, pak při pohledu na solitérní dílo Josepha Beuyse, může mít problém s pochopením toho, proč je za umělecké dílo vydáváno několik železných obručí, opřených o stěnu galerie.[\[8\]](#) Jestliže není povinností diváka být seznámen s tímto myšlenkovým kontextem moderny, odborný kurátor se bez znalosti této specifické linie modernistické tvorby, v níž byla umělecká díla vytvářena z předmětů každodenní potřeby, případně z předmětů nalezených na ulici (dada, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters) neobejde. Navíc si musí být vědom toho, že umění nelze definovat esenciálně, ale pouze funkcionálně. Tedy, jak říká Jiří Kroupa, „umění je to, co funguje jako umění“.[\[9\]](#)

Posledním problémem spjatým s pojmem umění je skutečnost, že přinejmenším od napoleonských dob, tedy od počátku 19. století, jsou do evropských, a to i do regionálních muzejních sbírek systematicky zařazovány produkty a artefakty mimoevropských kultur, jež často bývají, především v důsledku jisté koncepční bezradnosti, zařazovány do kategorie umělecké tvorby.

S problematikou zařazení muzejního předmětu do sféry umění úzce souvisí posouzení jeho funkce. Například pro velkou část obrazů, soch a dalších artefaktů s náboženským obsahem, s nimiž se setkáváme v sálech velkých galerií a muzeí typu Musée du Louvre, platí, že jejich primárním určením byla funkce kultovní, náboženská, a nikoli umělecká, jak bychom se

mohli domnívat z jejich zařazení do místností, které nám vlastně vizuálně exemplifikují tak abstraktní kategorie, jako jsou umělecké styly a jejich vývoj.[\[10\]](#)

Poté co se historik umění vyrovnal s problémem zařazení předmětu do sféry muzeálií umělecké povahy, musí být schopen vyřešit odborné problémy jako je určení autorství, provenience, atribuce, datace, určení, zda se jedná o portrét, krajinu, žánrový obraz, mytologický námět a dále přesněji specifikovat námět či ikonografii daného uměleckého díla. Zde se vlastně jedná o uplatnění oborového znalectví, v tomto případě vědomostí a znalostí z oboru dějin umění. Nezbytným předpokladem muzejního historika umění je, že stejně jako jeho akademický kolega musí umět ovládat základní nástroje svého řemesla, jako je znalost příslušné odborné literatury, ať už jsou to základní slovníkové práce, kompendia, topografické práce, ikonografické příručky a slovníky, syntetické práce z příslušných epoch dějin umění. Avšak oproti akademickému, katedrovému historikovi umění musí prokázat praktickou znalost konkrétního umělecko-historického materiálu a schopnost ho adekvátně zkatalogizovat pro potřeby odborné evidence.

Muzejní historik umění intenzivněji pracuje s materiálovou podstatou zkoumaného umělecko-historického artefaktu, ať už jsou to puncovní značky, signatury, nápisy na předmětu, zabývá se otázkou autenticity předmětu a jeho konkrétní historie týkající se fyzické podstaty. Ve středu jeho pozornosti leží rovněž otázky podmaleb, či různých přemaleb v případě obrazu. Je rovněž v daleko těsnějším kontaktu s muzejním restaurátorem a využívá výsledků zkoumání přírodovědnými metodami, ať už je to dendrochronologie anebo infračervená reflektografie. Daleko častěji a naléhavěji musí řešit otázky týkající se konkrétní funkce uměleckých děl, jejich provenience, autenticity a otázku jejich multiplikací, tedy zda se jedná o autorský originál, dílenskou kopii, dobovou kopii, *pasticcio*, *bozzetto*, *modello* či *ricordo*.[\[11\]](#)

Výše naznačené otázky a problémy, s nimiž muzejní historik

umění každodenně pracuje, jsou pro akademického historika umění poměrně vzdálené, jelikož ten nepracuje s konkrétním uměleckohistorickým materiálem v jeho fyzické podobě, nepracuje v míře s originálem, ale spíše s koncepcemi a idejemi, které mu umožňují vytvoření syntetických dějin umění. Tím vším se práce historika umění v muzeu blíží práci znalce, tedy tomu, co se označuje jako uměleckohistorické znalectví, jehož základem je každodenní kontakt a styk s uměleckohistorickým materiálem v jeho originální podstatě, což mu umožňuje neustále tříbit oko a svůj kritický úsudek. [\[12\]](#)

Dostatečně velká muzea zpravidla vytvářejí specializované fondy, které spravují odborníci příslušně školení v daném oboru. V menších muzeích se musí kurátor vyrovnat i s materiálem, který přímo nespadá do sféry jeho odborného školení. Jestliže se málokdy, spíše výjimečně, setkáme v menších muzeích s kvalitními uměleckohistorickými sbírkami, vyžadujícími odborné znalosti historika umění, velice často, téměř zpravidla, se v každém menším muzeu setkáme s místním etnografickým materiálem, jehož odborné zpracování vyžaduje základní orientaci v oboru etnografie, potažmo etnologie. Rovněž řada artefaktů z oblasti lidové kultury, např. předměty spjaté s bydlením, řemeslem, náleží i do sféry studia obecně hmotné kultury (máselnice, zemědělské nástroje a náradí, tkalcovské stroje apod.). Zde je důležitá vazba regionálních muzeí k centrálním muzejním institucím, případně k specializovaným akademickým a univerzitním pracovištím, které mohou pomoci jak po stránce obecně metodické, tak i po stránce konkrétního odborného zpracování muzejních předmětů.

Na výše řečenou problematiku, včetně zde proklamovanou důležitost respektu k materiálovosti, konkrétnosti a hmotnému základu muzejních předmětů, muzeálií, které tvoří nejen jedinečný pramen vědeckého poznání, ale především základ muzea jako instituce (protože muzeum bez autentických hmotných předmětů není muzeem), se můžeme dívat i z odlišné,

filozoficko-antropologické perspektivy. S tím, jak v současné společnosti dochází k stále masivnějšímu uplatňování digitálních a dalších sofistikovaných technologií a ústupu stává se každodenní okolní svět, „svět, v němž žijeme“, čím dál více virtuálním jevištěm, kde digitální *simulacrum* (Jean Baudrillard) vítězí nad všední realitou, dosud vázanou na fyzické a hmotné kvality.[\[13\]](#) Důsledkem snah současných muzeí držet krok s explozí digitálních technologií, umožňujících vytváření zcela nových vizuálních kvalit, a tak vycházet vstříc potřebě dnešního diváka být vizuálním vjemem a prožitkem téměř zavalen, může být až vizuální anestezie při setkání s originálním uměleckým dílem, které ve srovnání s jeho digitálním protějškem může působit nezajímavě a banálně. Z důrazu na vizuální kvality muzejní prezentace se pak snadno může stát natolik převažující model, že se současná muzea mnohdy stávají přímo chrámy vizuálních orgií.

Zvolna tak dochází k zániku těch funkcí muzea, které nejsou přímo spjaty s prezentací a diváckou atraktivitou. Nyní jsme však svědky toho, že ostatní společenské funkce, které v minulosti muzejní instituce plnily (vzdělávací, dokumentační, poznávací ad.), postupně erodují a jsou na ústupu. Tato eroze a redukce rozmanitých funkcí muzeí na tu jedinou vizuální a divácky atraktivní, pod jejímž diktátem se muzejní expozice stává pouhou spektakulární podívanou, bez hlubšího smyslu, nás nakonec vede do světa, v němž je stále obtížnější se setkat s autentickým muzejním exponátem, do světa, v němž je stále těžší opravdu spatřit a ocenit originalitu uměleckého díla.[\[14\]](#) Nástupem digitálních technologií do muzejní praxe tak byl dovršen proces *odkouzlení světa* (*Entzäuberung der Welt*), který podle Maxe Webera započal na počátku raného novověku. Nyní tak dochází na „odkouzlení muzejních institucí“, které svůj étos mnohdy redukují na pouhou aplikaci nejnovějších digitálních technologií v muzejní prezentaci.[\[15\]](#)

[\[1\]](#) Jako příklad *pars pro toto* můžeme uvést kolekci kultovních

předmětů mongolské provenience (thangky, sošky bodhisattvů), spadajících do kulturního okruhu tibetského buddhismu, které byly součástí sbírek Slezského zemského muzea v Opavě a jež pocházejí z cestovatelské činnosti Hanse Ledera. K tomu viz Lumír Jisl, *Sbírka tibetského umění Slezského musea v Opavě*, ČSM–B 3, 1953, s. 25-31, 48-57 a 57-59.

[2] K tomu srov. Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava 1999, s. 99.

[3] Ibidem. – F. Waidacher přímo hovoří o tom, že muzealita není zřejmá a často ji nemusíme ihned rozpoznat.

[4] K tomu srv. Hans Georg Gadamer, *Pravda a metoda I. Nárys filozofické hermeneutiky*, Praha, Triáda 2010, s. 314-319. Hans G. Gadamer zdůrazňuje, že schopnost klást otázky je těžší a důležitější než schopnost poskytovat odpovědi. Přesně z tohoto důvodu nelze historii ani ostatní příbuzné humanitní disciplíny omezit na soubor odpovědí, tedy faktů.

[5] Zde můžeme upozornit na dílo francouzského filozofa Gastona Bachelarda (1884–1962), jehož pojednání, zejména *Psychoanalýza ohně* (1938, česky 1994), *Poetika prostoru* (1957, česky 2009), *Poetika snění* (1960, česky 2010), mají obzvláštní relevanci především pro ty muzejní pracovníky, snažící se rozvíjet spíše imaginativní pojetí muzejního fenoménu, jež jediné dokáže konkurovat současnému technicistnímu přístupu, jenž v současných muzeích masivně převládá. Technicistní a imaginativní přístup se nemusí vylučovat, ideální by byla spíše jejich vzájemná souhra vedoucí k imaginativně-vědeckému přístupu. Jak G. Bachelard ukazuje, prostor a obzvláště muzejní prostor by měl být spíše místem setkávání nejrůznějších přístupů.

[6] Jiří Kroupa, *Historik umění v galerii. Několik poznámek k aktuálnímu tématu*, in: Bulletin Moravské galerie v Brně 54, 1998, s. 12-22; Týž, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno, Masarykova univerzita 2010, s. 328-334.

[7] Pro renesanční názor, který je v mnohém přejímán dodnes, je charakteristická představa Giorgia Vasariho (1511–1574), malíře a historiografa renesance (*Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*), že sféra umění je vymezena třemi obory, tedy architekturou, sochařstvím a malířstvím, tvořících tak základ veškeré výtvarné tvorby (*arti del disegno*). Jejich jednotu zajišťuje tzv. *disegno*, tj. kresba, představující v daném kontextu ideální představu, nápad, záměr umělce. Dalším důležitým pojmem renesanční a manýristické teorie umění byla *idea*, kterou podle dobových představ každý umělec nese v sobě a podle níž ve svém díle zušlechťuje okolní skutečnost. Tento neoplatónský pojem v akademické manýristické teorii umění dále rozpracoval Federico Zuccari (1542–1609), vůdčí římský malíř, podle něhož se *idea* rovná pojmu *disegno*, které se dále dělí na tzv. *disegno interno* a *disegno esterno*. *Disegno interno* je vlastně umělcova vnitřní představa, zatímco *disegno esterno* je vlastně forma, kterou na sebe bere idea v tvůrčím procesu umělce. K tomu podrobně viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění*, s. 48 a 60-62, případně Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*, Brno, Masarykova univerzita, 2010, s. 60 a 79.

[8] Artefakt Josepha Beuyse (1921–1986) s názvem *Auto* (1969) byl do pražské Národní galerie zakoupen v roce 2004. V tomto kontextu odhlédneme od kritiky, která byla v médiích vyvolána vysokou cenou, za niž bylo dílo pořízeno. V muzeologickém kontextu tuto kritiku prezentoval Martin Horáček, *Qui bono. Galerijní animace a modernistické umění*, in: Muzejní pedagogika dnes. Sborník příspěvků z mezinárodní konference pořádané Katedrou výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci 6. května 2008, Olomouc, Univerzita Palackého 2008, s. 67-74.

[9] Tento výrok uvádí ve své knize Radek Horáček, viz Radek Horáček, *Galerijní animace a zprostředkování umění*, Brno, Akademické nakladatelství CERM 1998, s. 23.

[10] Pro zpřítomnění původní funkce uměleckých děl divákovi, např. religiozního a kultovního aspektu řady středověkých i

raně novověkých obrazů a soch, je mnohem vhodnější muzejní než galerijní prostředí. Zjednodušeně řečeno, galerie prezentují umělecká díla především jako estetické objekty, zatímco muzea tato díla většinou vystavují v určitém, zpravidla umělecko-historickém či historickém kontextu. S moderním uměním se většinou setkáváme spíše v institucích galerijního typu, i když jejich názvy toto nemusí odrážet, jak je to zřejmé např. z francouzské praxe, kdy většina francouzských institucí, které jsou spíše galerijního typu, nese název muzeum (viz např. Musée du Louvre, Musée d'Orsay). Samozřejmě, že mezi muzeem a galerií existuje řada přechodných typů.

[\[11\]](#) Metodicky vhodné rozčlenění postupu práce historika umění a pregnantní vymezení jednotlivých etap, které se pro svůj důraz na materiálové, hmotné aspekty uměleckých děl zvláště hodí právě do muzejní praxe, čtenář nalezne např. v knize Frank Büttner – Andrea Gottdank, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006, s. 191-192. *Pasticcio* ve výtvarném umění představuje neinvenční nápodobu charakteru tvorby a stylu určitého umělce, *bozzetto* je zpravidla sochařský, trojrozměrný model budoucího sochařského díla, zatímco termín *modello* či *modelletto* se většinou užívá pro malířskou skicu budoucího malířského díla. *Bozzetto* a/nebo *modello* (*modelletto*) zpravidla bylo součástí smlouvy mezi objednavatelem a umělcem a po schválení smlouvy bylo závazné pro výslednou realizaci. *Ricordo* představuje sochařský nebo malířský záznam určitého, již realizovaného díla, často zhotovený na památku. Mezi těmito kategoriemi existují i další mezistupně. K těmto termínům viz např. Oldřich J. Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha 1991. Co se týče originality a autenticity uměleckých děl je tedy tato problematika v oboru dějin umění, především v případě staršího umění, mnohem složitější než jednoduché rozdělení na originál, kopii či případně falsum. Rovněž rozdělení předmětů na autentické originály a tzv. substituty, které uvádí F. Waidacher, se pro muzeologie z oblasti dějin umění jeví jako nedostatečné. K tomu srov.

Friedrich Waidacher, c. d., s. 113-114.

[12] Podle německého historika umění Maxe Jacoba Friedländera (1867–1958) se znalec zabývá jednak objektivními a jednak subjektivními indiciemi. K objektivním indiciím autorství patří např. různé signatury, nápisy na díle, monogramy, pramenné zprávy, kontrakty a smlouvy, inventáře apod. Subjektivním aspektem znalecké práce je podle M. J. Friedländera znalcová intuice a spoléhání na „první dojem“, kdy celek je důležitější než detail. K tomu viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I.*, Brno 1996, s. 170-171. Přes prudký rozvoj přírodovědných metod je práce historika umění – znalce nezastupitelná, jelikož pouze uměleckohistorická analýza a posouzení celého kontextu může určit, zda se např. může jednat o autorské dílo nebo o dílenskou kopii mistrova žáka, která vznikla pod dohledem mistra. V podstatě až do počátku 19. století (nástupu romantismu) není signatura na obraze ani tak autorskou signaturou, jako spíše značkou ateliéru, dílny. Tento aspekt je dobře patrný z podrobných analýz děl velkých uměleckých osobností typu Rembrandta nebo Petera Paula Rubense, kdy se ukazuje, že práce jejich žáků byly často mistrem dokončovány, případně autorizovány a opatřeny mistrovou signaturou ve smyslu potvrzení, že dílo vzniklo v mistrově ateliéru. Rovněž mistrova díla byla žáky pod mistrovým dohledem často kopírována. K tomu podrobně např. práce severoamerické historičky umění Svetlany Alpers, viz Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press 1988. Rovněž mezinárodní projekt (*Rembrandt Research Project*), zabývající se od roku 1968 autenticitou děl připsaných Rembrandtovi, změnil v mnoha případech zavedenou atribuci obrazů.

[13] K tomu viz Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galiée 1981.

[14] Jak již před sedmdesáti pěti lety ukázal Walter Benjamin ve svém známém eseji, je určujícím faktorem moderní

společnosti po stránce recepce vizuálního umění schopnost technické reprodukovatelnosti uměleckých děl. I když to německý filosof ve své eseji takto přímo explicitně neříká, setkává se dnešní člověk daleko dříve s reprodukcemi velkého množství uměleckých děl, a až teprve pak vidí originál. Když se pak potká s originálním uměleckým dílem, tak se na něj dívá očima a pohledem, který je přizpůsoben vnímání reprodukcí uměleckých děl. K tomu srov. Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, přetisk viz Walter Benjamin, *Literárněvědné studie. Výbor z díla I*. Praha, Oikumenh 2009, s. 315-336.

[15] Řečeno ve zkratce. Důležité je, aby muzeum neslevilo z důrazu na práci s autentickými muzejními předměty, tedy aby nedocházelo k tomu, že po vyjmutí věci z původního kontextu, tedy *in loco*, a jejího začlenění do muzejní sbírky (*in fondo*) se začne s muzejním předmětem pracovat *in silico*, tedy že originální předmět bude nahrazen digitální simulací, byť zdůvodněnou potřebou jeho ochrany. Termín *in silico*, metaforicky označující počítačovou simulaci, se používá v současných biologických disciplínách, kde tento přístup doplňuje klasickou práci s biologickým materiálem *in vivo* a *in vitro*.

3.1 Sběratelství stavovské společnosti jako předpoklad vzniku muzejních institucí

občanské společnosti: od manýristických sbírek jako obrazu světa k osvícenské Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze

Jaromír OLŠOVSKÝ

„... četl jsem větu, kterou tenoučkým štětečkem napsal člověk mé krve: Zanechávám některým (ne všem) budoucnostem svou zahradu, v které se cestičky rozvětvují.“

Jorge Louis Borges [\[1\]](#)

Jednu z klíčových aktivit současných muzejních a galerijních institucí tvoří budování sbírkových fondů. Jednu z důležitých tradic, rozhodujících pro podobu moderních muzejních sbírek, představuje fenomén sběratelství, jenž tkví svými kořeny v manýristickém a barokním sběratelství stavovské společnosti. Manýristické sběratelství usilovalo o vytvoření encyklopedického obrazu světa, jehož základem byly představy a názory renesančních a manýristických umělců, myslitelů a filozofů. Ti nahlíželi svět prostřednictvím složité sítě korespondenčních vztahů mezi jeho jednotlivými částmi, přičemž ty byly subsumovány pod dobové pojmy, mikrokosmos a makrokosmos. Stejně jako entity ve světě byly i artefakty a naturfakty v manýristických sbírkách vzájemně spjaty *borgesovsky* se neustále rozvětvujícími symbolickými a korespondenčními vztahy. Manýristická sbírka se tak stávala symbolickým obrazem světa. Z těchto představ také vyplývalo specifické členění manýristických sbírek, v dobové terminologii nazývaných Kabinety či Kunstkomorami umění a kuriozit (*Kunst- und Wunderkammer*), které může být v mnohém

inspirativní i pro dnešní muzejní a galerijní praxi.

Předměty zastoupené v manýristických sbírkách, pro které se používaly rozmanité dobové názvy (např. *thesaurus fossilium*, *dactiloteca*, *cimeloteca*, *raroteca* apod.), byly členěny do dvou hlavních tříd, *naturalia* (dále systematicky rozdělené na minerály, rostliny a zvířata) a *artificialia* (zahrnující předměty umělecké a technické), a dále klasifikovány podle pojmů aristoteléské filosofie na jednotlivé kategorie, jako *genus*, *species*, *differentia* a *accidens*.[\[2\]](#)

Typ renesančních a manýristických sbírek, zaměřujících se především na umělecké hodnoty sbíraných děl, se začíná vyhraňovat na přelomu 15. a 16. století, kdy nastává výrazný zlom v dosavadní sběratelské praxi. Tehdy je zvolna opouštěn starší, v podstatě ještě středověký způsob zakládání sbírek, v němž převažovaly reprezentační, dynastické a votivní zájmy, zdůrazňující především materiálové a sakrální hodnoty sbíraných děl. Za ojedinělou předzvěst této změny v hodnotové orientaci ve prospěch zájmu o čistě umělecké aspekty sbíraných děl bývá považována kolekce burgundského vévody Jeana de Berry (1340 – 1416), kde se vedle důrazu na materiálovou cenu začínají uplatňovat i čistě estetické aspekty (*Přebohaté hodinky vévody z Berry*, iluminovaný rukopis bratrů z Limburka, kolem 1410) spolu se zájmem o mechanické přístroje a přírodniny.

Proces, kdy dosavadní chrámové a palácové pokladnice, v podstatě ještě středověkého rázu, začaly být nahrazovány renesančními a manýristickými kabinetami renesančních velmožů (*studiolo* Francesca I. Medicejského, kabinet Bernarda Vecchiettiho, obojí ve Florencii, *studiolo* Isabelly d'Este v Mantově ad.), kteří takto reprezentovali svůj nový vztah k umění, proběhl nejdůsledněji v Itálii právě během období, které spojujeme s koncem vrcholné renesance a s počátky manýrismu. V té době se rovněž v oblasti recepce umění začíná prosazovat zásada *ars auro prior*, tedy že umění, umělecká hodnota má větší cenu než použitý materiál, malba Madony od

Rafaela či Leonarda tedy svými uměleckými hodnotami může předčit jiná, obdobná díla. Samotný materiál, z něhož je obraz zhotoven, tedy drahocenné pigmenty a lístkové zlato, již pro ocenění díla nehraje tak význačnou roli, jak tomu bylo v dosavadní sběratelské praxi spočívající v zakládání středověkých pokladnic.

I když umění začalo být nově oceňováno, důraz na vzácnost a materiálovou cennost předmětů dále přetrvával i v manýristických sbírkách, včetně těch nejproslavenějších. Důležitý byl rovněž symbolický aspekt jak předmětů, tak i jejich konkrétního upořádání. Např. hlavní náplň proslaveného *studiola* Francesca I. Medicejského, umístěného ve florentském Palazzo Vecchio, tvořily *naturalia* a *artificialia* z bohatých medicejských sbírek, jejichž umístění bylo rozvrženo v souladu se symbolickým programem, který pro florentského velkovévodu vypracoval Vincenzo Borghini. Celkové symbolické vyznění, kdy byly k sobě na základě „magických“ korespondencí mezi makrokosmem a mikrokosmem přiřazovány uměleckořemeslné výrobky z drahých kovů, vzácné drahokamy, minerály a obrazy s mytologickými náměty, doplnila umělecká výzdoba *studiola*, kterou v letech 1570–1573 provedlo devatenáct malířů pod vedením již zmíněného manýristického malíře a slavného historiografa renesance Giorgia Vasariho.[\[3\]](#)

Pro střeoevropskou sběratelskou tradici byly vedle italských vzorů důležité také manýristické kabinety v severní, zaalpské Evropě. Zakladatelská role v tomto směru připadla Markétě Rakouské (1480–1530), dceři císaře Maxmiliána I. a místodržitelce v rakouském Nizozemí (1507–1530, s přerušením v letech 1515–1519), která ve svém sídelním městě Mechelen shromáždila pozoruhodnou sbírku. Náplň její *Kunstkamory* spočívala především v obrazech, většinou nizozemské provenience, v antických a soudobých sochařských dílech, iluminovaných rukopisech a špičkových výrobcích uměleckého řemesla, přičemž oblíbené kuriozity představovaly jen menší část kolekce.[\[4\]](#)

K dalším proslulým kabinetům umění a kuriozit patřila v rámci říše jednak Kunstkomora saského kurfiřta Augusta († 1586) v Drážďanech a jednak Kunstkomora v Mnichově, kterou založil bavorský vévoda Albrecht V. (1528–1579). S mnichovskou Kunstkomorou a bavorskými sbírkami souvisí i činnost „prvního muzeologa“ Samuela van Quicchelberga, který manýristické představě o Kunstkomoře jako encyklopedickém „obrazu světa“ dal teoretickou podobu ve svém spise *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, který vyšel v roce 1565.

Jeho *muzeologický* koncept se snažil skloubit subjektivní základ sbírky, který se odvíjel od sběratelovy osobnosti, od jeho zájmů, rodového původu, se snahou podat systematický obraz světa a tehdejšího vědění, zahrnující umělecké a přírodní jevy, které je rozčleněno do pěti oddílů. Každý z těchto oddílů pak Quicchelberg rozděluje na dalších deset až jedenáct pododdílů. Tímto *muzeologickým* systémem se Quicchelberg snažil o vyjádření univerzality světa, přírody, všech oborů lidské činnosti včetně umělecké, čímž v mnohém předznamenal moderní snahy muzeí o podání komplexního obrazu světa prostřednictvím muzejních exponátů.[\[5\]](#)

Nejvýznamnější a nejvlivnější Kunstkomoru ve střední Evropě založil arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský (1529–1595), syn císaře Ferdinanda I. a Anny Jagellonské, pražský místodržitel a mimo jiné známý jako diletující architekt a autor pražského letohrádku Hvězda. Svou sbírku v roce 1564 umístil na svou zámeckou rezidenci Ambras u Innsbrucku, který po smrti své manželky proměnil na *muzeum*, navštěvované tehdejšími vzdělanci (Michel de Montaigne). Pro své sbírky a k nim náležející knihovnu postavil bezprostředně vedle ambraského zámku samostatné budovy, které představují nejstarší „muzejní“ budovy, postavené severně od Alp. Důležitou součástí jeho sbírek tvořily kolekce zbraní, brnění, vzácných rukopisů, knih a vzácných předmětů, ať už přírodních anebo technických. Sjednocujícím prvkem jeho sbírek byla portrétní galerie

významných osobností včetně významných příslušníků habsburského rodu. Jméno Ferdinanda Tyrolského je pro dějiny muzejního fenoménu spjato především se samostatnými „muzejními“ budovami, nejstaršími tohoto druhu severně od Alp, které nechal postavit pro uložení svých sbírek v bezprostřední blízkosti ambraského zámku, a dále s pořízením velkého ilustrovaného inventáře zbrojnice. Na redakci tohoto prvního katalogu *sui generis*, který vyšel až po arcivévodově smrti, se podílel Jakub Schrenck von Notzing, který se spolu s Gerhardem van Roo, historiografem habsburského rodu, staral o arcivévodovy sbírky jako kustod. Řada exponátů z arcivévodových ambraských sbírek se nakonec stala součástí fondů Uměleckohistorického muzea (Kunsthistorisches Museum) ve Vídni.[\[6\]](#)

Evropsky proslulým se stalo sběratelství císaře Rudolfa II. Habsburského (1552–1612). [\[7\]](#) Podněty pro sběratelství a hluboký vztah k umění Rudolf získal už v mládí, kdy pobýval na dvoře svého strýce Filipa II. v Madridu. Sběratelsky činný byl samozřejmě i Rudolfův otec, císař Maxmilián II., který budoval sbírky ještě v rodovém duchu, zaměřeném na reprezentaci a materiálovou cennost, i když nepostrádal zaujetí pro umění. Poté, kdy se Rudolf II. stal císařem a svou rezidenci přestěhoval do Prahy, mohl se věnovat svým múzickým zálibám a postupně vytvářet sbírky ve velkolepém stylu. Jak naznačila Eliška Fučíková, klíčem k Rudolfovým mnohotvárným aktivitám na poli sběratelství a mecenášství by mohla být představa, obecně sdílená v 16. století mnohými filozofickými duchy, že ideální vladař by se měl vedle vlastního vládnutí věnovat i poznávání světa do jeho skrytých hloubek. K tomu měly podle vlivného anglického filozofa, vědce, historika a politika Francise Bacona (1561–1626) sloužit čtyři základní počiny vladaře, a sice vytvoření univerzální knihovny jako modelu lidského vědění, dále nádherné zahrady jako modelu živé přírody, dále pak rozsáhlého kabinetu s věcmi, které byly stvořeny ať už přírodou, řemeslníkem anebo umělcem, a konečně laboratoře s alchymickými přístroji, slévárnami, dílnami řemeslníků apod.

Všechny tyto momenty, ať už v rozvinuté anebo zárodečné podobě, u Rudolfa II. nalezneme, a tak je zřejmé, že Rudolfovy aktivity na poli mecenášství, sběratelství a budování sbírek nemůžeme chápat jen jako *tusculum*, sloužící k úniku před nejistým světem praktické politiky, ale i jako určitý nástroj a klíč k ovládnutí světa, v tomto případě samozřejmě cestou poznání jeho hloubek a skrytých tajemství, které bylo nedílnou součástí manýristického obrazu světa.[\[8\]](#)

Byť se v době svého největšího rozkvětu patrně jednalo o jednu z nejvýznamnějších sbírek v celé Evropě, a tudíž budila v tehdejší světě velký zájem, její podobu a náplň dnes můžeme rekonstruovat jen s obtížemi. Na vině není jen katastrofální rozchvácení sbírky švédskými vojsky, ale i skutečnost, že k odvozům do Vídně a rozprodávání uměleckých děl začalo docházet už bezprostředně po Rudolfově smrti. Další nepříznivou okolností, která přispěla k tomu, že se k Rudolfově sbírce dochovalo relativně málo informací, je okolnost, že málokdo měl z císařova okolí možnost si císařovy sbírky prohlédnout. I když nebylo z Pražského hradu odvezeno zcela vše a něco málo jednotlivostí zůstalo i poté, co byla velká část uměleckých sbírek na konci třicetileté války odvezena do Švédska, následovaly pak za tereziánského období nešťastné odprodeje ve prospěch vznikající drážďanské galerie včetně známé „josefinské dražby“ v roce 1782, kdy byla řada mistrovských děl prodána za směšné částky (mimo jiné i např. známá *Růžencová slavnost* Albrechta Dürera). Výsledkem všech těchto peripetií je, že přesnou podobu Rudolfových sbírek neznáme a jejich upořádání můžeme rekonstruovat na základě dobových pramenů, především inventářů, jen do určité míry a s jistou dávkou pravděpodobnosti.

Z torzovitě dochovaných inventářů a dalších pramenů vyplývá, že obdobně jako tomu bylo v případě mnichovské kunstkomory a kunstkomory Ferdinanda Tyrolského v Ambrasu, byla koncepce Rudolfovy sbírky v souladu s tehdejší myšlením, jemuž dal výraz Quicchelbergův muzeologický systém. Rudolfova

kunstkomořa tedy encyklopedicky reprezentovala celou šíři tehdejšího vědění, zahrnovala *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* a *mirabilia*, byť patrně nebylo uložení předmětů vedeno podle těchto kategorií, ale toto roztrídění předmětů se v této podobě projevilo jen u systematicky vedených inventářů. [9] Obdobně jako v jiných středoevropských kunstkomořách (Mnichov, Ambras) i v Rudolfově kunstkomoře byly předměty uchovávány ve skříních, na stolech a truhlách. [10]

Podle současných názorů byla kunstkomořa umístěna v prvním patře nově postaveného spojovacího křídla, dobově nazývaného *Gangbau* či *Langbau*. To propojovalo obytné místnosti pražského paláce s novými sály – Španělským (dnešní Rudolfova galerie) a Novým (dnes Španělským), situovanými na severní straně hradního areálu. Kunstkomořa sestávala celkem ze čtyř místností, jednak ze tří klenutých, označovaných jako „*erstes*, „*zweites*, „*drittes gewölbe*“, které tvořily tzv. „*vordere kunstkammer*“, a jednak z vlastní kunstkomořy, pojmenované jednoduše *Kunstkammer*, která byla patrně plochostropá. Místnosti tvořící kunstkomořu byly umístěny v prvním patře spojovacího křídla (*Gangbau*), přičemž tři klenuté místnosti byly od plochostropé místnosti odděleny průchodem v tzv. Matematické věži. Nad tím pak byla ve druhém patře spojovacího křídla umístěna Rudolfova obrazárna (galerie).

Přesná podoba a způsob rozmístění obrazů v obrazárně není známo. Podle inventáře obrazárny z roku 1621 (6. 12.), sepsaného až po Rudolfově smrti, byly obrazy umístěny volně u zdi na speciálních výstupcích, anebo volně při zdi ve třech řadách nad sebou, což bylo řešení umožňující značnou variabilitu, ať už při studiu či vytváření tematických celků. Z pramenů si lze učinit alespoň rámcovou představu o náplni obrazové galerie. Podle všeho můžeme Rudolfův sběratelský zájem v případě výtvarného umění rozčlenit na několik okruhů, a sice na 1/dílo Albrechta Dürera a malířů německé renesance (Hans Baldung Grien, Lucas Cranach aj.); 2/italské umění, zahrnující obrazy v reprezentativním výběru od vrcholné

renesance, přes manýristy až k raně barokním mistrům (Leonardo, Tizian, Raffael, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Giorgione, Giulio Romano, Frederico Zuccari, Jacopo Bassano a jeho synové, Correggio, bratři Carracciové, Caravaggio); 3/ obrazy Hieronyma Bosche, Pietera Brueghela st. a dalších mistrů nizozemské renesance a manýrismu (Jan Gossaert zvaný Mabuse, Quentin Massys, Maerten Jacobsz van Heemskerck aj.); 4/ španělské portrétní malířství.[\[11\]](#)

Oproti malířství byl soubor sochařských děl skromnější, jelikož se císař o sochařství příliš nezajímal, a tudíž jeho sochařská kolekce obsahovala především díla rudolfínských sochařů, Adriana de Vriese, Hanse Monta, Giovanniho Battisty Quadriho, jejichž práce byly rozmístěny v nikách zdí Nového sálu (Španělského sálu), dále v letohrádku královny Anny a také v hradních zahradách. Drobnější plastiky (Giovanni da Bologna, Leoni Leone) byly uloženy v kunstkomoře, kde rovněž našla své umístění sbírka kreseb, grafik a také drobných obrázků.

Jak již bylo řečeno, ihned po Rudolfově smrti byla jeho sbírka systematicky ochuzována, ať už odvozy obrazů do Vídně novým císařem Matyášem, anebo jejich rozprodeji v rámci splácení válečných půjček. Osud kunstkomory a dalších uměleckých sbírek se pak završil vpádem švédských vojsk v roce 1648, které na příkaz uměnímilovné švédské královny Kristiny veškeré umělecké poklady na Pražském hradě systematicky shromáždily a následně pak odvezly do Švédska, takže z ohromujícího bohatství Rudolfových sbírek nezůstalo na Pražském hradě téměř nic.

Zkáza Rudolfových sbírek tak symbolicky ukončila etapu, kdy za snahou po zakládání sbírek, nejrůznějších kunstkomor a kabinetů umění a kuriozit vidíme, alespoň v některých případech, touhu po celkovém uchopení a encyklopedickém vyjádření celku světa. Naproti tomu byly motivy při zakládání raně barokních sbírek spíše odvozeny z touhy aristokracie těmito prostředky, tj. zakládáním sbírek, náležitě reprezentovat své sociální postavení. S rozpadem manýristické

kultury, k němuž došlo spolu s všeobecným společenským rozvratem v důsledku třicetileté války, a následnou rekatolizací zanikl i „manýristický obraz světa“ s jeho spleťtými a neustále se větvícími korespondencemi a analogiemi, byť po formální stránce typ sbírky, koncipované jako kunstkomora, dlouho přežíval téměř až do poloviny 17. století.

Rovněž v české pobělohorské společnosti jsou počátky aristokratického sběratelství a budování raně barokních sbírek spjaty spíše s nárokem reprezentovat svůj sociální status, než s touhou poznat a zachytit skladbu světa, jak tomu bylo v předcházejícím manýristickém období. Původ tohoto důrazu na sociální reprezentaci můžeme vystopovat až k souboru představ, které byly vyjadřovány známou renesanční devízou *noblesse obligé* – šlechtictví zavazuje. Tento závazek se týkal nejen společenského chování aristokracie, ale už od renesance se postupně začal promítat i do sféry recepce a konzumace výtvarných děl. Povinnost vyznat se ve světě umění a být schopen ocenit umělecká díla pro šlechtický stav vznesl již ve své knize *Dvořan (Il libro del Cortegiano)*, Benátky 1528) Baldassare Castiglione (1478–1529), známý renesanční humanista a přítel Raffaela Santiho.[\[12\]](#) Tento nárok, kladený na příslušníka šlechtického stavu, přirozeně nevyplýval z vnitřní nutnosti, z vlastního estetického zaujetí, ze subjektivního a niterně prožívaného zážitku, ale byl vázán na vzorce sociálního chování a jednání šlechty, pro niž byl prvořadý důraz na vnější dojem. Do značné míry nezávisel sociální status příslušníka aristokracie ani tak na reálném bohatství a moci, ale na jejich náležitě reprezentaci. Aktivity spjaté se sběratelstvím a uměleckým mecenátem představovaly tak pro šlechtu jednu z důležitých strategií reprezentace bohatství a moci a staly se tak jedním z nástrojů její legitimizace a sociálního vzestupu.[\[13\]](#)

I když pro většinu příslušníků aristokratické společnosti spočívaly motivy vedoucí ke sběratelství a mecenátu v čistě

sociální rovině, tedy v touze odlišit se od ostatní společnosti a odít svůj sociální stav nimbem výlučnosti a exkluzivity, nevylučovaly tyto motivy zároveň vznik osobního až intimního zaujetí pro věci umění a budování uměleckých sbírek. Při šťastné souhře životních podmínek a dalších okolností se pak během 17. století na scéně objevuje typ všestranně vzdělaného, ve věcech umění poučeného aristokrata, milovníka umění (v dobové terminologii *ars pictoriae amator*), který neusiluje o získávání uměleckých děl a budování uměleckých sbírek z prestižních důvodů, ale z vnitřního založení a osobního charakteru. V české pobělohorské společnosti nalezneme jen několik příkladů takového typu sběratele-znalce, disponujícího jak vybraným vkusem a cítěním, tak i znalostmi, umožňujícími mu budování uměleckých sbírek, chápaných nikoli jako reprezentačních, odrážejících tak jeho příslušnost ke stavovské společnosti, ale především jako *sbírek znaleckých* (Zdeněk Hojda), prozrazujících tak osobní zaujetí.

Ve středoevropském prostoru se prototypem takovéto znalecké sbírky a poučeného přístupu ke sběratelské činnosti stala proslulá kolekce arcivévody Leopolda Viléma, která pro jeho současníky, tedy alespoň pro ty s hluším zájmem o umění, představovala určitý vzor.[\[14\]](#) Arcivévodovi Leopoldu Vilémovi Habsburskému (1614–1662), mladšímu bratru císaře Ferdinanda III., se podařilo bohatě využít své funkce místodržitele habsburského Nizozemí a za pobytu v Bruselu shromáždit početnou sbírku. Ta sestávala jednak ze samostatné kolekce gobelínů a jednak z děl domácích nizozemských mistrů první poloviny 17. století a z obrazů, které pocházely z významných sbírek v Anglii, zkonfiskovaných během anglické revoluce a následné občanské války. Na prvním místě se jednalo o díla z majetku popraveného anglického krále Karla I. Stuarta (1600–1649) a dále Thomase Howarda Arundela (1585–1646) a Jamese vévody z Hamiltonu (1606–1649), tedy ze sbírek předních anglických aristokratů a diplomatů.[\[15\]](#)

V případě osobnosti Leopolda Viléma se setkáváme se všemi výše naznačenými základními charakteristikami, jimiž se vyznačuje znalecký přístup ke sběratelství a k problémům spjatým s budováním sbírky, jako je důraz na kvalitu a originalitu získávaných děl, snahu o pořízení obrazového inventáře či obeznámenost se soudobými museografickými spisy (Neickelius).

Prvořadý zájem arcivévodý vytvořit specializovanou kolekci, sestávající především z originálních a kvalitních obrazů a soch, zařazuje jeho sběratelské aktivity již do sféry raně barokního sběratelství, i když můžeme konstatovat, že si Leopoldova sbírka podržela do určité míry i rezidua starších pozdně renesančních a manýristických *Kunst- und Wunderkammern*, jak je to zřejmé z přetrvávajícího důrazu na její encyklopedický charakter, materiálovou zvláštnost a výjimečnost sbírkových exponátů včetně začlenění samostatné klenotnice (*Schatzkammer*) a kunstkomory do arcivévodových sbírek. Svým celkovým charakterem náležely tedy sbírky Leopolda Viléma k přechodnému typu mezi renesančními a raně barokními kolekcemi.

K arcivévodově obrazárně byl v roce 1660 v Bruselu vydán inventář s názvem *Theatrum pictorium*, jehož obrazový doprovod tvořilo na dvě stě padesát rytin nizozemských grafiků (Nicolaus van Hoy, Theodor van Kessel), vytvořených podle malířských kopií, jejichž autorem byl David II. Teniers, Leopoldův dvorní malíř a iniciátor vydání inventáře. Leopoldův důraz na získávání originálních děl nejznámějších mistrů, a nikoli dobových kopií anebo podřadných děl, jak tomu často bývalo zvykem, korespondoval s názory Caspara Friedricha Jenckela (Neickelius), soudobého teoretika a museografa. [\[16\]](#) Ten ve svém spise *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern* (Breslau 1727) rovněž radil soustředit kolekci obrazů v případě většího počtu do samostatného prostoru, do tzv. obrazárny, galerie (*Schildereyen-Saal*), která v rámci jeho systematiky měla mít podobu dlouhé, úzké chodby, kde by divák

měl možnost, jak to žádaly soudobé představy, prohlížet si vzácná umělecká díla, obrazy a sochy, z bezprostřední blízkosti. Tento požadavek Leopoldova sbírka naplnila až daleko později, poté, kdy byla přemístěna do Vídně (1656) a po smrti arcivévody (1662) přešla na jeho synovce, císaře Leopolda I., a stala se základním kamenem nově budované císařské pinakotéky.[\[17\]](#) Právě tuto galerii, požadovanou Neickeliem v podobě dlouhé úzké chodby, s rozmístěnými malířskými a sochařskými díly podél stěn můžeme vidět na grafickém listu provedeném F. van den Steenem podle kresebné předlohy Nicolause van Hoye, jenž zachycuje její podobu z let 1720–1728, tedy z doby, kdy byly císařské sbírky instalovány ve vídeňském Stallburgu.

Lze jen dodat, že arcivévodovy sbírky se později v moderní době staly základem uměleckých sbírek vídeňského Uměleckohistorického muzea. Jeho sběratelská činnost zasáhla rovněž do vývoje sbírek Pražského hradu, kdy zhruba po polovině padesátých let 17. století, na sklonku vlády Ferdinanda III. a zřejmě v souvislosti s českou korunovací Leopolda I., vznikla tamní obrazová kolekce, kterou arcivévoda budoval jako pandán ke své vídeňské. Pro pražskou sbírku měla největší význam dražba Buckinghamovy sbírky v Antverpách (1648), na níž Leopold Vilém zakoupil celou řadu děl, jimiž obohatil rozrůstající se obrazárnu Pražského hradu. Pražská sbírka, obsahující slavná díla Rubense, Bassanů, Tintoretta, Veroneseho, Tiziana aj., navázala na torza po rozchvácené sbírce Rudolfa II., a dala tak základ novodobým sbírkám Pražského hradu, postupně vytvářeným během 17. a 18. století.[\[18\]](#)

Sbírka arcivévody Leopolda Viléma představovala ve středoevropském barokním sběratelství následováníhodný vzor a její vzhlas do značné míry ovlivnil i vznik dvou nejvýznamnějších raně barokních obrazáren, vzniklých v Čechách a na Moravě po polovině 17. století, a sice sbírku Humprechta hraběte Černína a obrazovou galerii, budovanou olomouckým

biskupem Karlem knížetem z Liechtensteinu-Castelcornu.

Obdobně jako tomu bylo u Leopolda Viléma i v případě Humprechta Jana hraběte Černína z Chudenic (1628–1682) umožnila založení obrazové sbírky jeho vysoká politická funkce, kdy byl císařem Leopoldem I. v letech 1660–1663 pověřen diplomatickou misí v Benátské republice. Mladého a vzdělaného aristokrata k zájmu o umění přivedly zkušenosti získané na kavalírské cestě do Francie, Itálie a jižního Nizozemí, které mu přinesly patřičný kulturní rozhled, a pak následný pobyt na dvoře uměnímilovného císaře Leopolda I., proslulého svým uměleckým mecenátem. Zásadní událostí, která mu umožnila vyšvihnout se mezi přední aristokratické rody, bylo získání značného majetku včetně hraběcího titulu po svém prastrýci Heřmanu Černínu z Chudenic na základě fideikomisu, což mu přineslo jak vzestup ve dvorské společnosti, tak i finanční prostředky, které mohl věnovat na získávání uměleckých děl.[\[19\]](#)

Pobyt v Benátkách, spojený s diplomatickou misí, Humprechtovi umožnil vytvořit reprezentativní obrazovou sbírku, a to jak nákupem jednotlivých děl přímo v ateliérech benátských umělců, tak i získkem větších kolekcí při rozprodeji uměleckých kabinetů na tehdejších uměleckých aukcích. Některé obrazy také získal jako dary z titulu císařova vyslance. Znalost benátské umělecké a sběratelské scény spolu s cennými kontakty na obchodníky Černínovi zprostředkovali některé tehdejší kulturní a malířské osobnosti, jako např. Lorenzo Fabri, učený františkán a profesor boloňské univerzity, nebo malíř Johann Carl Loth, jehož ateliér Černín navštěvoval a jehož obrazy získával.

Za svého benátského pobytu Humprecht Černín shromáždil na tři sta obrazů, které nechal převézt do svého pražského sídla, Rožmberského domu na Hradčanech, kde byly za dohledu jeho dvorních malířů (např. Jakub van der Heyden, Jan La Fresnoy, Jiří Ruthard Rudigier) uspořádány.[\[20\]](#) Zároveň Černín nechal pořídit kreslený inventář, tzv. *Imagines galeriae*, ve formě

kreslených záznamů jednotlivých obrazů černínské sbírky, zjevně inspirovaný zmíněným Teniersovým obrazovým inventářem sbírky arcivévody Leopolda Viléma. Kresby foliového formátu pořídili zmínění Černínovi malíři, kteří působili na jeho dvoře především jako malíři, zaměstnávající se hlavně pořizováním soudobých kopií mistrovských děl. Po zbytek svého života se pak Humprecht věnoval rozšiřování své sbírky, kterou obohacoval hlavně o díla nizozemských a flámských autorů, získávaná nejčastěji prostřednictvím vídeňské pobočky známé firmy antverpského obchodníka s uměním Guillerma Forchondta. Jeho celoživotní sběratelské aktivity byly završeny budováním známého Černínského paláce na Pražském hradě, pro jehož projekt získal architekta Francesca Carrattiho. Černínova obrazová sbírka byla v pražském paláci rozmístěna ve zvláštních prostorech, v tzv. malé galerii (*galleria piccola*), intimním kabinetu (*stanza amandolata*), velké galerii (*galleria grande*) a přístupovém koridoru. [\[21\]](#)

Shrňme-li Černínovy mnohostranné aktivity, vystupuje tak před námi obraz aristokrata, který se pohyboval na několika rovinách: od stavebníka, investora uměleckých děl až po poučeného sběratele a soudobého znalce, vybaveného příslušnými znalostmi nebytnými pro vybudování hodnotné obrazové sbírky. Jako poradce a znalec vystupoval i ve věcech nákupů a získávání uměleckých děl jak pro samotného císaře, tak i pro některé příslušníky české aristokracie. [\[22\]](#) V další generaci (hrabě Heřman Jakub Černín, 1659–1710), se rodová obrazárna rozrůstala, přičemž za Františka Josefa Černína (1697–1733) dosáhla svého vrcholu. Se synem posledně jmenovaného, hrabětem Prokopem Vojtěchem Černínem (1726–1777), který již musel čelit zhoršující se finanční rodinné situaci a neklidné době, spojené s nástupem vlády Marie Terezie, je spojeno poslední dějství této rodinné obrazárny, budované ve čtyřech generacích. Patrně v roce 1778, tedy rok po smrti Prokopa Vojtěcha Černína, došlo k postupnému a utajenému rozprodání této výjimečné obrazové galerie. [\[23\]](#)

S černínskou obrazárnou byla svou kvalitou a významem zcela srovnatelná obrazová galerie, budovaná od šedesátých let 17. století olomouckým biskupem Karlem II. hrabětem z Liechtensteina–Castelkornu (1624–1695), jehož činnost stojí na počátku barokního sběratelství na Moravě.[\[24\]](#) Podobně jako někteří další barokní velmožové v jeho postavení se olomoucký biskup profiloval nejen jako mecenáš, fundátor a investor uměleckých podniků v Olomouci a v Kroměříži, ale také jako poučený sběratel a znalec výtvarných děl.

Klíčovou akvizicí, která propůjčila biskupově soukromé sbírce evropský rozměr, se v roce 1673 stal nákup obrazového kabinetu, obsahujícího jak obrazy, tak i kresby z majetku Franze von Imstenraedta (1632–1694), obchodníka s uměním z Kolína nad Rýnem.[\[25\]](#) Řada skvostných děl od velkých mistrů, v rozpětí od italské vrcholné renesance (Rafael Santi, Giorgione, Tizian Vecellio, Jacopo Tintoretto ad.) po nizozemské a německé autory (Pieter Brueghel st., Hans Holbein, Lucas Cranach, Albrecht Dürer) pocházela ze sbírek již zmíněného popraveného anglického krále Karla I. Stuarta a dalších anglických aristokratů (lord Arundel). Po složitých jednáních se olomoucký biskup stal majitelem kolekce, která obsahovala přes dvě stě vynikajících obrazů a kreseb (mezi nimi např. slavné Tizianovo plátno *Apollón a Marsyas*, *Dvojportrét anglického krále Karla I. a jeho manželky Marie Henrietty* od Anthonise van Dycka, *Madona s rouškou* od Sebastiana del Piombo). Biskup nezůstal jen u nákupů na trhu s uměním, ale řadu děl získal přímou objednávkou u soudobých malířů (Justus van Nypoort, Johann Spillenberger), často působících v jeho službách, jako např. vzdělaný augustiniánský děkan a malíř Martin Antonín Lublinský, který rovněž pracoval jako umělecký poradce při biskupových investorských a mecenášských podnicích, spjatých s letní rezidencí olomouckých biskupů v Kroměříži. Přes snahu biskupa zajistit celistvost sbírky jejím darováním olomouckému biskupství, zůstalo z původní kolekce pouhé torzo, nyní začleněné do sbírek olomouckého Muzea umění.

K reprezentativním sbírkám znaleckého typu můžeme počítat i další aristokratické sbírky, obrazové galerie a kolekce, které vznikaly na našem území během 17. a 18. století aktivitami příslušníků stavovské společnosti, případně zde byly na nějakou dobu umístěny.

Zakladatelskou postavou evropsky proslulého lichtenštejnského sběratelství se stal Karel Eusebius kníže z Liechtensteinu (1611–1684), [26] sběratel, znalec, milovník umění a diletující architekt, jehož sběratelská činnost byla spjata se zámeckou rezidencí ve Valticích. [27] Zpočátku se zaměřil na sochařství, které v duchu dobových teorií, tzv. *paragone*, oceňoval výše než malířství, ale později neméně usilovně budoval svou obrazovou kolekci. Svou erudici na poli architektury, sběratelství a soudobého znalectví zúročil ve svém rukopisném traktátu *Von Werk der Architektur*, který sepsal jako příručku pro svého syna a dědice Johanna Adama Andrease Liechtensteina. Ten rodinné umělecké sbírky postupně převezl z Valtic do svého letního paláce, jež nechal vybudovat na předměstí Vídně (Domenico Martinelli). Další vývoj lichtenštejnského sběratelství se pak odehrával již mimo území českých zemí. [28]

Pozoruhodné umělecké sbírky, spjaté buď s jednotlivci či nezřídka budované po několik generací, nacházíme u řady aristokratů a příslušníků šlechtického stavu v Čechách, na Moravě i ve Slezsku, ať už bychom v rámci tohoto stručného přehledu jmenovali jako nejdůležitější alespoň rod Thunů či Nosticů v Čechách, Dietrichštejnů, Kouniců nebo Salm-Reiferscheidtů na Moravě, popřípadě Skrbenských z Hříště či Sedlnických z Choltic ve Slezsku.

Na sklonku 18. století se sběratelství a budování obrazových sbírek a kabinetů rozšířilo i do měšťanských vrstev, jak ukazují dobové příklady z Německa, Vídně i Prahy, přičemž se zájem sběratelů rozšířil o budování knihoven a rozmanitých numismatických či přírodovědných kabinetů („*Naturalien-Kammern*“), které ukrývaly, jak jedno z jejich dobových označení „*Stein-, Stoffen- und Konchilienkabinette*“ naznačuje,

často minerály, horniny a lastury. S rozšířením grafických technik dochází k prudkému rozvoji sběratelství grafik, přičemž kolekce grafických listů se většinou stávaly součástí soudobých knihoven jak aristokracie světské či církevní, tak i měšťanstva, vysokých státních úředníků či umělců. Technologický pokrok umožnil i rozmach reprodukční grafiky, která se tak stala jedním z významných zdrojů jak znalostí o pozoruhodných místech, architektonických a sochařských památkách, tak i o slavných uměleckých dílech. V té době rovněž dochází k zpřístupňování privátních sbírek, ať už aristokratických či měšťanských, zájemcům a milovníkům umění z široké veřejnosti. [\[29\]](#)

Konec 18. století se v českých zemích odehrál ve znamení úsilí stavovské společnosti vybudovat veřejně přístupnou, institucionálně zakotvenou obrazovou galerii, zcela v souladu s osvícenskými myšlenkami, jimiž bylo toto sociální prostředí nasyceno. Vedle obecně osvícenských a filantropických důvodů sehrálo u příslušníků zemské stavovské obce významnou roli také vědomí povinnosti vůči zemi tímto činem suplovat nečinnost ústředního panovnického dvora, který byl k veškerým snahám o povznesení výtvarné kultury v českých zemích zcela netečný. Tento zemsky cítěný patriotismus v pozdně osvícenském hávu motivoval zemskou šlechtu, jež těžce nesla drancování uměleckých sbírek v českých zemích, k němuž habsburská vláda pro nedostatek finančních prostředků přistoupila a kdy již během vlády Marie Terezie docházelo ke skandálnímu rozprodávání špičkových uměleckých děl ve prospěch drážďanské pinakotéky, budované saskými kurfiřty, především Friedrichem Augustem II. (1696–1763, jako polský král August III.).

Tyto snahy zemské, patrioticky smýšlející šlechty a rovněž i měšťanských a intelektuálních elit vyústily v založení soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění (*Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*), která vznikla 5. února 1796. [\[30\]](#) Záhy po svém vzniku se tato Společnost zasloužila o vznik veřejně přístupné Obrazárny a později pak

rovněž kreslířské školy, zárodku Akademie, jež svou činnost zahájila v roce 1800. Společnost vlasteneckých přátel umění tedy představuje na našem území první soukromou instituci tohoto typu, jež se zaměřila jak na systematické, už nikoli privátní sběratelství uměleckých děl, tak i na jejich veřejnou prezentaci, a reprezentuje tak přechod od aristokratického rodového sběratelství čistě soukromého charakteru k sběratelství institucionálnímu.[\[31\]](#) Jejimi členy se stali jak příslušníci známých aristokratických rodů jako např. hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, Fridrich Jan Nostic, František Josef z Vrtby, František Josef II. Libštejnský z Kolovrat tak i několik jednotlivců z měšťanských vrstev (abbé Tobiáš Gruber, lékař a přírodovědec MUDr. Jan Mayer, hospodářský rada hraběte Thuna Ignác Veselý). Mezi jejími členy nacházíme i některé známé soudobé malíře (Jan Quirin Jahn, Jan Balzer). Jako první předseda v čele Společnosti stanul František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid (1763–1830), který jasně formuloval její cíle v souladu s osvícenskými idejemi: na jedné straně zachránit velkolepá umělecká díla minulosti, jimž hrozila ztráta a zánik, k čemuž sloužila Obrazárna, a na druhé straně v součinnosti se založenou kreslířskou školou pozvednout upadající umělecký vkus.

Poměrně záhy se pro Obrazárnu, která zpočátku sídlila v bývalé malé galerii Černínského paláce na Hradčanech, podařilo získat kvalitní ukázky středoevropského a českého umění, které ze svých rodových obrazáren poskytli členové Společnosti, především František Josef II. Libštejnský z Kolovrat a František Josef z Vrtby. Pro pochopení mechanismu počátečního budování této první veřejné obrazové sbírky v českých zemích je důležitý fakt, že podle tehdejších stanov nemohla Společnost budovat Obrazárnu jako instituci, která by vlastnila umělecká díla. Ta se do Obrazárny dostávala poměrně složitým mechanismem, kdy z fondu Společnosti byly na aukcích, dražbách a jinde nakupovány obrazy, o něž měla Společnost zájem. Fond byl vytvářen z ročních příspěvků, které platili řádní členové Společnosti. Po zakoupení daného díla anebo

souboru děl mohli členové Společnosti dílo, o něž měli zájem, získat do svého majetku na každoroční dražbě. Pokud k tomu došlo, stalo se soukromým majetkem člena Společnosti, který měl povinnost takto nabyté dílo na deset let zapůjčit Obrazárně. Jelikož se postupem let stávalo čím dál častěji, že členové Společnosti při výroční dražbě díla nakupovali za nižší cenu, než za kterou byly pořízeny, byl tento stav dlouhodobě neudržitelný. Proto v květnu roku 1836 došlo k úpravě stanov Společnosti, kdy bylo přijato usnesení, že Společnost může být vlastníkem uměleckých děl.[\[32\]](#)

Vedle nákupů se při vytváření obrazárny uplatňovaly i dlouhodobé zápůjčky, přičemž se budovatelé sbírky zasloužili i o záchranu části obrazů z Pražského hradu, když se v roce 1797 obrátili na císaře Františka II. a zámeckou inspekci Pražského hradu s žádostí o zapůjčení 67 obrazů z bývalé hradní obrazárny. Rovněž se Společnosti podařilo zachránit řadu děl ze šlechtických sbírek, které byly na konci 18. století rozprodávány (kolovratská obrazárna, černínská obrazárna). I když se Společnost soustřeďovala v první řadě na získávání děl staršího umění, nechyběl u zakladatelů zájem o soudobé umění. Již při vzniku Společnosti byl přijat návrh na zřízení tzv. *Galerie žijících umělců*, která měla v rámci Obrazárny Společnosti nakupovat díla předních soudobých malířů. Vznik Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a Galerie žijících umělců, působící v jejím rámci a tvořící v našem prostředí předstupeň pozdějších uměleckých spolků, v německém prostředí známých jako tzv. *Kunstvereine*, tak dal základy institucionálnímu sběratelství v českých zemích, jehož prudký rozvoj pak nastal během 19. století.[\[33\]](#)

[\[1\]](#) Jorge Louis Borges, *Zahrada, v které se cestičky rozvětvují*, in: Jorge Louis Borges, *Zrcadlo a maska*, Praha, Odeon 1989, s. 81, přeložili Kamil Uhlíř, Josef Forbelský a František Vrhel.

[\[2\]](#) V české literatuře k tomu nejpodrobněji viz Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*,

Praha 1974, s. 292-293. Jak Pavel Preiss upozorňuje, renesanční a manýrističtí sběratelé byli ovlivněni antickým sběratelstvím, které zdůrazňovalo nejen krásu (*venustas*), ale i stáří (*senectus*) a vzácnost (*raritas*) sbíraných předmětů.

[3] V české literatuře viz např. Pavel Preiss, c. d., s. 299-301.

[4] K její biografii podrobně viz Brigitte Hamannová, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*, Praha 2010, s. 318-320. K její sběratelské činnosti viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 33-34; Pavel Preiss, c. d., s. 293.

[5] K Samuelu van Quicchelbergovi (Quicchebergovi), 1529–1567, lékaři, který pocházel z Antverp a působil jako knihovník a museograf v Mnichově, viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 73-76; Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 296; viz Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 61, 145, 366.

[6] K životopisným údajům k Ferdinandovi II. Tyrolskému srov. Brigitte Hamannová, c. d., s. 94-97. K jeho sběratelské činnosti nejpodrobněji Julius von Schlosser, c. d., s. 35-72; viz také Pavel Preiss, c. d., s. 293-295; Alfred Auer, *Erzherzog Ferdinand II. und die Sammlungen Schloss Ambras*, in: *Meisterwerke der Sammlungen Schloss Ambras (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum)*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2008, s. 11-21.

[7] K osobnosti Rudolfa II. a k jeho sběratelským a mecenášským aktivitám existuje rozsáhlá zahraniční i domácí literatura. K základním domácím pracím patří především: Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 214-248; Beket Bukovinská, *Kunstkamera Rudolfa II.:*

Kde byla a jak vypadala?, in: Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy, eds. Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk, Praha – Londýn – Milán 1997, s. 199-208.

[8] K tomu viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 247-248.

[9] Kategorie *naturalia* představovala sbírky botanické, mineralogické a zoologické, *artificialia* to byly např. zlatnické práce, výrobky z drahých kamenů, skla, medaile, mince, reliéfy a volná plastika z bronzu, stříbra, vosku, kamene či štuku, drobné obrázky ve skle, dřevě, mědi, na kamenných deskách, dále různé automaty a hrací stroje, neobvyklé hudební nástroje (uvádí se např. skleněný spinet). Dále zde byly zajímavé kusy rud drahých kovů v přírodním stavu i umělecky zpracované, dále sbírka kreseb (díla slavných italských, nizozemských a německých mistrů, díla domácích rudolfinských malířů, velká kolekce grafiky, včetně originálních měděných desek Albechta Dürera, Egídia Sadelera a jiných), drobnější plastiky (díla Giovanniho da Bologna, Leoniho Leone). *Scientifica* představovalo různé astronomické, matematické a jiné přístroje, hodiny, glóby apod. Byla zde rovněž uložena nedokončená díla rudolfinských mistrů, např. rudolfinského zlatníka Antona Schweinbergera († 1603), jehož nedokončená mísa pro svou slavnou nádobu z kokosového ořechu je nyní umístěna ve vídeňském Kunsthistorisches Museum. Pod předměty *mirabilia* bylo evidováno např. dvouhlavé tele, dýka, kterou byl údajně zavražděn Caesar, čtyři hromové kameny, tedy meteority a další pozoruhodnosti. K tomu podrobně viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 236-243.

[10] Oproti mnichovské anebo ambraské kunstkomoře, kde byly

předměty rozloženy na stolech a vystaveny pohledu diváků, byla většina skříní a truhel uzavřena. Drahocenné předměty a výrobky byly navíc uloženy v kožených pouzdrech.

[11] Rudolfova galerie ve své době představovala největší kolekci děl Albrechta Dürera, jakou se vůbec kdy podařilo soustředit na jednom místě. Sám císař Rudolf II. patřil k znalcům Dürerova díla. K údajům o zastoupení jednotlivých umělců v Rudolfově obrazárně viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky...c. d.*, s. 243-245. Prameny (inventář z roku 1621 aj.), z nichž lze částečně rekonstruovat skladbu Rudolfovy obrazárny, se vztahují až k období po smrti Rudolfa II., tudíž nezachycují její podobu, kterou měla za Rudolfova života.

[12] K tomu viz Baldassare Castiglione, *Dvořan*, Praha 1978, s. 90, kde je formou dialogu prezentován známý renesanční spor, tzv. *paragone*, týkající se otázky, které z umění má větší přednost, zda malířství nebo sochařství.

[13] K sociálním aspektům sběratelství a mecenátu existuje bohatá literatura, srov. např. Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München – Berlin 1968; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980; Jan Białostocki, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, in: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki 1981*, Warszawa 1984, s. 9-14; Renate Zediger, *Sammeln, forschen, fördern – Aspekte adeliger Lebensgestaltung in konfessionellen Zeitalter*, in: *Adel im Wandel 1990*, s. 461-479.

[14] K arcivévodovi Leopoldu Vilémovi a jeho sbírce existuje rozsáhlá zahraniční literatura. K základním titulům patří především: Niels von Holst, *Künstler Sammler Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt – Berlin – Spandau – Neuwied am Rhein 1960, s. 100-104; Klára Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63*, 1967, s.

39-80; Táž, *Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 64, 1968, s. 181-278; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980, s. 193; Gottfried Mraz – Herbert Haupt, *Das Inventar der Kunstkammer und der Bibliothek des Erzherzogs Leopold Wilhelm aus dem Jahre 1647*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77, 1981, s. 225-228, I-XLVI; Karl Schütz, *Die Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms*, in: Klaus Bußmann (ed.), *1648: Krieg und Frieden in Europa*, Textband 2, München 1998, s. 181-190; Sylvia Ferino-Pagden, *Zur Sammeltätigkeit Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662). „Verzeichnusz der Zeichnungen und Handtrüsz“*, in: Achim Gnan – Heinz Widauer (ed.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 431-442; Josef Mertens – Franz Aumann (ed.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614–1662). Habsburger, landsvoogd en kunstverzamelaar*, Alden Biesen 2003; Renate Schreiber, *„ein galerie nach meinem humor“*. *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004. V české odborné literatuře jsou to především práce z pera Lubomíra Slavíčka, viz např. Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993; Týž, *„Sobě, umění, přátelům“*. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, *passim*.

[\[15\]](#) Za svého nizozemského pobytu Leopold Vilém nashromáždil 517 italských, 888 německých a nizozemských obrazů, 542 soch a 343 kreseb. K tomu viz Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“...c. d.*, s. 20.

[\[16\]](#) Ke Casparu Friedrichu Jenckelovi (Neickelius) viz Julius von Schlosser, *c. d.*, s. 10-112; Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“...c. d.*, s. 21, 145, 360. Pro úplnost připomeňme, že k významným museologickým traktátům počátku 18. století patřil i spis *Museum Museorum* (Frankfurt nad Mohanem, 1704) Michaela Bernharda Valentiniho. K němu viz Julius von Schlosser, *c. d.*, s. 115.

[17] Viz např. Wolfgang Prohaska, *The History of Picture Gallery*, in: Kunsthistorisches Museum in Wien. The Picture Gallery (ed. Sabine Haag), Wien 2010, s. 12.

[18] K této pražské obrazové galerii 17. století, která se stala důstojnou nástupkyní rozchvácených sbírek Rudolfa II., nejpodrobněji Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 23-33.

[19] Osobnosti Humprechta Jana Černína se věnovala řada historiků a historiků umění. Na počátku zájmu o jeho osobu stojí historické práce Josefa Pekaře a Zdeňka Kalisty, které narýsovaly základní životní a kulturní profil tohoto barokního aristokrata, sběratele a mecenáše, viz Josef Pekař, *Kniha o Kostí*, Praha 1909, s. 144-171; Zdeněk Kalista, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel umění v době své benátské ambasády 1660–1663*, PA 36, 1928–1930, s. 53-78; Zdeněk Kalista, *Mládí Humprechta Jana Černína. Zrození barokního kavalíra I-II.*, Praha 1932; Zdeněk Kalista, *Čechové, kteří tvořili dějiny*, Praha 1939, s. 203-211. Důležitým pramenem pro poznání kulturněhistorických aspektů Černínovy benátské mise a jeho dalších aktivit je jeho korespondence s císařem Leopoldem I. a s jeho matkou, kterou vydal Z. Kalista, viz *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic. Díl I (duben 1660 – září 1663)*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1936; *Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1941. K základním pracím o černínské obrazárně patří: Paul Bergner, *Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech*, ČSPS 15, 1907, s. 130-155; Josef Novák, *Dějiny bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s. 123-141; Josef Novák, *Prameny k studiu býv. hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s. 205-221; Vilém Lorenc – Jan Tříška, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980; Lubomír Slavíček, *Imagines Galeriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění. The Černíns as Collectors and patrons of the Arts*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae*

amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství, Praha 1993, s. 131-143 a 372-386; Vít Vlnas, *Sbírka černínská*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, Academia 1995, s. 713; Ladislav Daniel, „*Malíři, jimž v světě rovných není!*“ *Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé*, in: Ladislav Daniel (ed.), *Benátčané. Malířství 17. a 18. století z českých a moravských sbírek*, Praha 1997, s. 15-19; Roswitha Juffinger, *Die Grafen Czernin und deren Gemäldesammlungen in Prag und Wien*, in: Barbara Marx – Karl-Siegbert Rehberg (ed.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München 2006, s. 164-165; Hana Seifertová, *Zwei untergangene barocke Gemäldesammlungen in Prag: Die Sammlungen Czernin und Wrschowitz*, in: Andreas W. Vetter (ed.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Braunschweig, 3. – 5. März 2004, Braunschweig 2007, s. 94-98; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 39-48.

[20] Ve sbírce hraběte Humprechta Černína se ocitly jednak obrazy soudobých benátských umělců (především zde byl zastoupen Domenico Fetti, představitel novobenátské malby 17. století), dále obrazy mistrů italské pozdní renesance a raného baroka (Rafael, Giorgione, Tizian, Pordenone, Bassanové). Černínova sbírka zahrnovala i práce nizozemských malířů (např. Pietera Brueghela st., Cornelise Hollsteina), flámských mistrů (Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Jan Fyt aj.). Byly zde zastoupeny i práce německého malíře Johanna Heinricha Schönfelda a rovněž obrazy Karla Škréty, které vznikly během jeho benátského pobytu. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 45-46.

[21] Vilém Lorenc – Jan Tříška, c. d., s. 60; Mojmír Horyna, *Interiéry paláce a jejich umělecká výbava*, in: Mojmír Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác*, Praha 2001,

s. 313; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 47.

[22] S žádostí o zprostředkování nákupu obrazů se na Humprechta Černína obrátil např. i nejvyšší purkrabí hrabě Bernard Ignác Bořita z Martinic, viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 44.

[23] Tamtéž, s. 54.

[24] K sběratelské činnosti olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelkorna existuje početná literatura. K nejdůležitějším patří Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I. a II.*, Kroměříž 1925, 1927; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 41–42, 1929, s. 244-290; Týž, *Die Sammlung Imstenraed in der Gemäldesammlung des Erzbistums Olmütz*, in: *Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins* 12, 1930, s. 206-214; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 45, 1932; Antonín Beitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930; Lubor Machytka, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století*, in: *Okresní archiv v Olomouci* 1984, s. 107-111; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 18. století*, in: *Okresní archiv v Olomouci* 1985, s. 145-150; Týž, *Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* 5, 1985, s. 243-248; Týž, *Arcibiskupská obrazárna v 19. století*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy* 6, 1987, s. 247-251; Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998; Lubor Machytka, *Nizozemské malířství v olomouckých sbírkách*, in: Lubor Machytka, *Olomoucká obrazárna II. Nizozemské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, ed. Gabriela Elbelová, Olomouc 2000, s. 15-18; Radmila Pavlíčková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664–1695*, Olomouc 2001; Lubor Machytka, *From the History of the Archbishop's Gallery in*

Olomouc, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Nederlandica II, Emblematica et Iconographia, Olomouc 2003, s. 15-18; Milan Togner, *Rezidence a dvůr biskupství olomouckého*, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 103-104. Souhrnně viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 101-104.

[25] Rovněž Franzův mladší bratr, Bernard Albert von Imstenraedt (1637–1694), se stal obchodníkem s obrazy a jako obchodník s obrazy a bankéř působil v Kolíně nad Rýnem také jejich strýc Everhart Jabach (1618–1695). Po přestěhování do Francie, kde se naturalizoval, se stal proslulým bankéřem a sběratelem, v jehož majetku se nacházely *chefs d'oeuvre* proslulých mistrů (např. Agnolo di Cosimo zv. Bronzino, Orazio Gentileschi, Caravaggio, Tizian aj.) a další slavná díla, mimo jiné Nicolase Poussina, Rafaela, bratrů Caracciů, Petera Paula Rubense, Albrechta Dürera a dalších. Sbíral rovněž kresby a jeho ohromná kresebná sbírka (na 5 000 položek), stejně jako řada obrazů a soch z jeho majetku, nakonec obohatily královské sbírky Ludvíka XIV. a poté pak přešly do sbírek Musée du Louvre. Jabachova kresebná sbírka dodnes tvoří podstatnou část Kabinetu kreseb (Le Cabinet des dessins) v Louvru.

[26] Sběratelsky činný byl již Eusebiův otec, Karel z Liechtensteina (1569–1627), od roku 1608 kníže a první opavský (1614) a krnovský vévoda (1622), který se pohyboval v okolí císaře Rudolfa II. Nepochybně pojímal sběratelství především jako integrální součást své knížecí reprezentace a odtud plynul i jeho důraz na materiálovou stránku sbíraných artefaktů. V roce 1623 založil pro tyto artefakty z drahocenných materiálů samostatnou *Silberkammer*. Nicméně sbíral i obrazy, jak to dokládají díla, která si objednal u předního rudolfinského malíře Bartolommea Sprangera. Rovněž Gundaker, Karlův bratr a Eusebiův strýc, k sběratelskému dění na Moravě přispěl převozem své vídeňské sbírky na svou rezidenci v Moravském Ostrohu. K tomu viz např. Lubomír

Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“...c. d., s. 96, 100-101.

[27] Valtice tehdy patřily k Dolnímu Rakousku. Součástí československého státu se staly až saintgermainskou smlouvou, ratifikovanou v roce 1919. Viz Ladislav Hosák, *Historický místopis Země moravskoslezské*, Praha 2004, s. 999.

[28] K sběratelství Liechtensteinů srov. např. Reinhold Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*, Zürich – München, 1980; Harald Wagner, *Die Regierenden Fürsten von Liechtenstein*, Triesen 1995; Gerald Schöpfer, *Klar und fest. Geschichte des Hauses Liechtenstein*, Riegersburg 1996; Uwe Wieczorek (ed.), *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – Skulpturen, Kunsthandwerk, Waffen*, Berne 1996; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum Vienna. The Collections*, Munich – Berlin – London – New York, 2004; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum. A House for the Arts – the architecture of the Liechtenstein Museum in Vienna*, Munich – Berlin – London – New York, 2004. Pro muzejnictví a sbírkovou činnost muzeí na Moravě a ve Slezsku na konci 19. a na počátku 20. století byla mimořádně důležitá osobnost Jana II. knížete z Lichtenštejna (1840–1929), který jednak opavskému muzeu daroval pozemek pro výstavbu tamní muzejní budovy a později pak obohatil sbírky tehdejšího Slezského muzea v Opavě a Moravského zemského muzea v Brně o velké množství darů. K Janu II. knížeti z Lichtenštejna jako protektoru opavského muzea nejpodrobněji ve svých pracích Pavel Šopák, viz např. Pavel Šopák, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008, s. 21; Týž, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku do roku 1970*, Opava, Slezská univerzita 2011, s. 128, 131, 162 a 164.

[29] V Praze byl nejznámější přírodovědný kabinet (*Naturalienkbinett*) rytíře Ignáce Borna (1742–1791), geologa a mineraloga, člena Královské české společnosti nauk. Vedle něj existovaly v Praze další přírodovědné, numizmatické, fyzikální, matematické či chemické kabinetů, jejichž stručný

přehled byl od roku 1789 pravidelně zveřejňován v tzv. Schematismech Království českého (*Schematismus für das Königreich Böhmen*, Prag 1789–1851). Důležitým pramenem pro poznání pražských aristokratických a měšťanských sbírek v devadesátých letech 18. století je pražská topografie Jaroslava Schallera (*Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag I – IV*, Prag 1794, 1795, 1796). K nejvýznamnějším pražským sbírkám grafik a kreseb na konci 18. století patřily kolekce Karla Egona I. knížete z Fürstenberka (1729–1787), císařského komořího a rady, nejvyššího purkrabího Českého království, a Františka Antonína hraběte Novohradského z Kolovrat (1739–1802), císařského tajného rady a komořího a zároveň prezidenta dvorské mincovní a báňské komory. Snaha podělit se o radost z prohlídky uměleckých děl i s ostatními milovníky umění je charakteristická pro řadu aristokratických sběratelů. Např. hrabě Jan Petr Straka z Nedabylic (1645–1720) umožnění prohlídky své obrazárny všem zájemcům o umění ustanovil ve své poslední vůli. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 135-136, 144.

[30] U jejího zrodu stálo osm osobností z řad šlechty, a sice konkrétně: hrabě František Antonín Libštejnský z Kolovrat, František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid, hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, František Josef z Vrtby, Antonín Isidor z Lobkovic, Bedřich Jan Nostic-Rhieneck, Kristián Kryštof Clam-Gallas a Josef Čejka z Olbramovic. Viz Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera 2001, *Velké dějiny zemí Koruny české X. 1740–1792*, Praha 2001, s. 659.

[31] K Společnosti viz např. Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie* (1927), in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 421-427; Karel Herain, *Obrazárna a její tvůrci, správci a příznivci*, *Umění* (Štenc) 5, 1932, s. 500-502; Karel Chytil, *Založení Společnosti vlasteneckých přátel umění*, in: Karel Chytil, *Josef Mánes a jeho rod*, Praha 1934, s. 40-57; Jaromír Neumann,

Obrazárna Pražského hradu, Praha 1966, s. 44-45; Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796 – 1835*, magisterská diplomová práce FF UK, Praha 1987; Barbora Bouzková, *Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století*, Documenta Pragensia 9, 1991, s. 269-295; Zdeněk Hojda, *Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – Ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840*, in: Seminaria Niedzickie / Neidzica Seminars V. Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary, Krakow 1991, s. 85-91; Zdeněk Hojda, *Patriae et Musis. Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores...*, c. d., s. 311-316; Vít Vlnas, „Znovuvzkříšení umění a vkusu“. *Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884*, in: Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustoletého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1996, s. 25-35; Roman Prahl (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1935*, Praha 1998; Roman Prahl, *Soukromá „Společnost vlasteneckých přátel umění“ a veřejnost*, in: *Umění a veřejnost v 19. století. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. března 1996 ve Státní vědecké knihovně v Plzni*, Plzeň 1998, s. 77-93; Zdeněk Hojda, *Společnosti přátel umění v Evropě do konce 18. století*, in: Zdeněk Hojda – Roman Prahl (eds.), *Mezi časy ... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800. Sborník příspěvků z 19. ročníku symposií k problematice 19. století*, Plzeň, 4. – 6. března 1999, s. 76-87; Roman Prahl, *Kunstsammlungen und Kunstausstellungen; Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, Galerie lebende Maler*, in: Roman Prahl (ed.), *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, s. 64-73; Ladislav Kesner ml., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 25-27; Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří

Kaše – Jan P. Kučera 2001, c. d., s. 659-660; Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“...c. d., s. 151-168.

[32] K tomu souhrnně viz např. Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 153-155, 162.

[33] Jiří Kaše, Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, c. d., s. 660; Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“...c. d., s. 163-168.

3.2 Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války

Pavel ŠOPÁK

Pro dějiny evropského muzejnictví představuje časový interval od poloviny 18. století do první světové války období vskutku heroické: je to uzavřená epocha, kdy se v procesu transformace stavovské společnosti ve společnost občanskou zesiluje muzejní fenomén a manifestuje se do muzejních institucí různých typů. Tento proces sledujeme v různých místech Evropy, v kauzální závislosti na sobě, a to ve směru od západu kontinentu k východu. Všude tam – v Anglii, ve Francii, v německých a rakouských zemích – se muzeum stává produktem i atributem sociální emancipace občanské společnosti nad stavovskou výlučností a současně duchovní emancipace nad náboženskou superioritou.[1] Proces generování moderních muzeí ani zdaleka

neprobíhá jen zdola, od emancipovaných občanských (měšťanských vrstev); nezřídka jej stimuluje tradiční mocenská elita, panovníky nevyjímaje. Důvody jsou zřejmé: je to snaha přizpůsobit danou zemi civilizačním standardům a prohloubit vzdělanost obyvatelstva, a tak zvýšit konkurenceschopnost v mezinárodním měřítku.

Nejstarší muzejní instituce, jež by naplňovaly muzejní fenomén v tomto novém občanském smyslu, tj. především ve smyslu muzea jako instituce veřejné a současně instituce, spjaté s edukací, [2] nutno hledat ve Švýcarsku a ve Velké Británii. Ve švýcarské Basileji, kde ještě v době, kdy byla říšským městem, byla založena univerzita (1460), vzniklo městské a univerzitní muzeum, roku 1671 otevřené veřejnosti. Jeho základem byly knihy, umělecké a přírodovědné sbírky knihtiskařské rodiny Amerbachů, které roku 1661 koupilo město Basilej. Analogickou historií se vyznačuje Ashmoleovo museum, zřízené při univerzitě v Oxfordu a otevřené v květnu 1683, v budově, jež dodnes existuje. [3] Politik a sběratel Elias Ashmole (1617–1692) byl přitom ještě intelektuálně zakotven ve dvou odlišných situacích: s minulostí jej pojily alchymistické zájmy, se současností a budoucností pochopení pro vědu a pro metody experimentu a empirie a smyslu pro exaktnost, jež se týkala všeho poznání. Odtud i určitá ambivalence jeho sbírky: byla sbírkou kuriozit starého typu, a současně fungovala v naznačených intelektuálních souvislostech díky novému poslání, jímž bylo oslovit veřejnost a přispět k rozšíření učenosti zejména mezi studenty. Ashmoleovo členství v zednářské lóži, podobně jako jeho politické angažmá jen zdůrazňují – možno říci – občanský rozměr jeho sběratelské aktivity.

Polovina 18. století je ve Velké Británii ve znamení příprav a otevření Britského muzea, jehož základ vytvořil odkaz lékaře Hanse Sloanea (1660–1753). Sbíрка tohoto přírodovědce, lékaře a cestovatele, budovaná od doby jeho mládí do konce života, obsahovala po vzoru starých kabinetů umění a kuriozit materiál

různého původu (knihy, rukopisy, přírodniny, mince a medaile, pečeti, portréty, grafika, kuriozity mimoevropské provenience), a současně nese – v aktu Sloaneova odkazu sbírky celému národu – prvek modernizace sběratelství, jenž odpovídá praktickému užití soustředěné materie k šíření poznatků. Vznik muzea schválil britský parlament v roce 1753, muzeum bylo veřejnosti otevřeno v roce 1759 v Montagu House v Londýně, zakoupeném pro muzejní účely.[\[4\]](#) Přesně o dvacet let později bylo otevřeno muzeum v americkém Charlestonu, připomínané jako nejstarší na americkém kontinentě (a nutno zdůraznit, že založené ještě v době britské nadvlády). Dodnes existující instituce plní po téměř 250 let stále stejné poslání: dokumentovat přírodu a kulturu regionu Jižní Karoliny. Velkou část sbírek zničil požár v roce 1778, další budování muzea zastavily politické nepokoje v devadesátých letech 18. století a občanská válka, takže resuscitované muzeum se otevřelo veřejnosti až v roce 1824.

Muzea v Londýně a Charlestonu představují anglický přístup k naplnění ideje veřejného muzea: obě vyznačuje důraz na rovnocenné poznání přírody a kultury určitého regionu, přičemž toto poznání je neseno praktickými zájmy a je primárně spjaté se vzděláváním mládeže, případně nemajetných vrstev, tj. sleduje sociální aspekt. Ve Francii se pojem muzeum naplňoval utvářením jiné sbírkové struktury: šlo o výtvarné umění a o reprezentaci ideje státu a národa prostřednictvím veřejné prezentace uměleckých děl. Muzeum umění pak následně posilovalo společenskou prestiž výtvarného umění jako takového, i když politická motivace prezentace uměleckých děl je zjevná. Proto také pařížský Louvre vyjadřuje okázaly, manifestační odvrát od stavovské reprezentace (umění jako součásti života světské a církevní aristokracie) k občanské službě (umění jako součást vzdělání občanstva; umění jako speciální oblast intelektuální spekulace a uplatnění principu *svobody* v umělecké kritice). Pomineme-li důležitou předehru v prezentaci královských uměleckých sbírek, sahající do konce čtyřicátých let 18. století,[\[5\]](#) *Národní muzeum Louvre* bylo

otevřeno dne 10. srpna 1793 a nabídlo prvním návštěvníkům 537 děl, povětšinou z konfiskovaného královského nebo církevního majetku. O tři roky bylo uzavřeno a znovu otevřeno bylo v roce 1801. Muzeum Louvre bylo muzeem veřejným (*musée public*) a programově muzeem národním. Vrátime-li se zpět do Británie, Britské muzeum, byť by název asocioval národ, bylo chápáno jinak: jako muzeum impéria, britské koruny. *Národní* v moderním smyslu slova byla až Britská galerie, založená roku 1824. Podobný význam plnilo Říšské muzeum (*Rijksmuseum*) v Amsterdamu, otevřené v roce 1808, [6] nebo madridské *Museo del Prado*, připravované od roku 1795 a otevřené až po napoleonských válkách roku 1819.

Specifické postavení získaly veřejné obrazárny přímo spjaté s uměleckými akademiemi, jež garantovaly závislost soudobé umělecké praxe na vzorech z minulých epoch (*akademismus*). Takovou funkci plnila galerie Brera v Miláně, roku 1803 spojená s tamní Akademií výtvarných umění, byť povstala za napoleonské éry jako analogie pařížského Louvre coby veřejného muzea umění. Galerii obdobné funkce nalezneme ve Vídni; tamní obrazárna Akademie výtvarných umění sídlí od roku 1877 do dnešní doby v neorenesanční budově, projektované Theophilem Hansenem. Prosazení konceptu muzea umění, jenž se obvykle spojuje s reformou, případně zakládáním uměleckých akademií, [7] pak můžeme sledovat v dalších zemích a městech, a to jak v Evropě, tak v Americe. Z evropských muzeí vzpomeňme alespoň Národní galerii v Oslo, založenou v roce 1837 a dnes zaměřenou na díla ze 16. – 20. století.

Koncept *muzea umění*, který je nejstarším muzejním typem v německých zemích, [8] nese politický obsah osvobozeného lidství. Jeho intelektuálním východiskem a teoretickým zdůvodněním je umělecko-historická nauka klasického archeologa a estetika Johanna Joachima Winckelmannna (1717–1768), učence německého původu, žijícího v Římě, jež se opírala o teorii francouzského myslitele a autora historicko-politologických spisů Jeana Baptiste Dubose (1670–1742). [9] Dubos tvrdil, že

klima ovlivňuje charakter národů, přičemž pojem *klima* můžeme chápat v přírodovědném smyslu slova jako souhrn vnějších podmínek života, tak ve smyslu přeneseném coby kvalitu života společnosti a politických instrumentů jejího fungování. Jestliže umění představuje vrchol lidské aktivity, i jeho poselství musíme rozumět v tomto nejvyšším a nejobecnějším smyslu slova: prezentace umění je prezentací osvobozeného lidství a vzdor pohledu zpátky – k antice – obsahuje prvek optimistické perspektivy.

Patos umění jako vyjádření duchovní i politické svobody člověka se v případě prezentace uměleckých děl za francouzské revoluce pojil s přijetím Winckelmannova principu chronologie, postavené na dějinách stylu. Jde tedy o umění v moderním smyslu slova: umění je entitou, nadanou historicitou i specifickou estetickou hodnotou. Současně je kvalitou, která je v moderní společnosti ohrožena, a to civilizačním vývojem i politicky motivovaným ikonoklasmem. Významným pokusem o muzeum umění ve Francii bylo *Muzeum francouzských památek* (1795–1816), jež povstalo z předmětů z konfiskovaného církevního a královského majetku ve zrušeném augustiniánském klášteře v Paříži (*Petit-Augustins*).[\[10\]](#) Tvůrcem muzea byl amatérský archeolog a kreslíř Alexandre Lenoir (1761–1839), který vystoupil proti ikonoklastickým tendencím své doby a pojal muzeum jako obranu uměleckých hodnot děl, původně spjatých se stavovskou reprezentací, nicméně svou krásou a historickou hodnotou náležejících i moderní občanské společnosti. Jde tedy o posun (tj. o *muzealizaci* v moderním smyslu slova) od reprezentace stavovské moci k reprezentaci konceptu *umění*.[\[11\]](#) A Umění je vedle Vědy, Kultury či Národa nezpochybnitelná hodnota, jíž má občanská společnost za povinnost věnovat péči a zájem, a tudíž zřizovat jí muzejní instituce. Muzeum není jen místem vzdělávání, jak tomu bylo ve Velké Británii a v USA; je rovněž *azylem*, protože plní konzervační funkci.[\[12\]](#)

Anglický a francouzský příspěvek k moderní muzejní instituci –

její podobě, poslání i k osobě muzejního pracovníka – poněkud zastihuje vklad německých zemí do této problematiky. Zde se pojila muzejní sféra s problematikou vědy, tj. s nárokem intelektuálních elit, gravitujících kolem četných univerzit. Připomeňme, že německé země – podobě jako země Beneluxu či Skandinávie – náležejí k oblastem, kde se v průběhu 16. a 17. století prosadil koncept kabinetu umění a kuriozit. A vzhledem k politickému členění německých zemí na malá území, na království, vévodství či knížectví, se utvořila řada lokálních kulturních center, recipujících vlivné příklady i Itálie, Francie nebo Anglie. V prostředí těchto kabinetů proběhla proměna metodiky třídění materiálu. Impuls pro moderní taxonomii muzejních sbírek poskytoval i v jazykově německém prostoru Carl Linné (1707–1778) svou *Systema Naturae* (1735). Německý překlad spisu z roku 1740 přímo vyzýval k tomu, aby byl chápán jako návod k uspořádání sbírek přírodopisných kabinetů. [\[13\]](#) Nemělo ale zůstat jen u přírody: k novému způsobu prezentace sbírek a jejich systematice vyzývaly nově i teoretické práce z oblasti estetiky. Základní dílo Johanna Georga Sulzera (1720–1779) – *Všeobecná teorie krásných umění* (1771–1774) – mělo vliv na systematickou prezentaci uměleckých druhů a žánrů. Sulzer, přesvědčený, že muzea jsou institucemi, které milovníky umění a umělce ustavičně motivují k dalšímu vzdělávání, reprezentoval soudobou akademickou praxi, avšak ta se nemohla podílet na genezi muzeí přímo. Jinak řečeno, oproti Švýcarsku nebo Velké Británii, kde arbitry vzniku muzeí byly občanské vrstvy, šlo v německých zemích o iniciativu mocenských elit. Bylo zde sice *Museum Richterianum* v Lipsku, známé z grafiky ve frontispice spisu lékaře a přírodovědce Johanna Ernsta Herberstreita (1703–1757) z roku 1743, jež je institucí vyjadřující onen předěl mezi kabinety staré doby a novými muzejními institucemi, spjatými s měšťanskými kruhy, avšak klíčový význam měli králové, knížata, vévodové. Tak vzniklo vévodské muzeum v Braunschweigu (1754), povstale z kabinetu umění a přírodnin vévody Karla I. na hradě Dankwarderode a otevřené veřejnosti jako první muzeum na kontinentu. Dvorním muzeem bylo *Museum Fridericianum* v

Kasselu, založené hessenským landkrabětem Friedrichem II., pro něž byla v letech 1769–1779 postavena monumentální klasicistní budova, dodnes fungující jako muzeum umění. Do palácové stavby, projektované architektem francouzského původu Simonem Louis du Ry (1726–1779), jež se stala nejstarší muzejní budovou na evropském kontinentě, byly soustředěny umělecké památky Hessenska i landkraběcí knihovna.

V první třetině 19. století se v německých zemích pojilo zakladatelské úsilí na poli muzejnictví s politickou restaurací. Sem náležejí muzea umění v Mnichově, zejména tamní *Glyptotéka* a *Altes Pinakothek* – stavby architekta Lea von Klenze, pořízené v letech 1816–1820 a 1826–1836 se záměrem dvorní sbírky [\[14\]](#) důstojně představit umění milovné veřejnosti – a v Berlíně (*Altes Museum*). Autorem budovy Starého muzea v Berlíně z let 1822/1823–1830 byl Karl Friedrich Schinkel. Monumentální architekturu muzea sice můžeme spojit s ideou veřejné osvětové služby, kterou pro muzea nárokoval myslitel a politik Wilhelm von Humboldt (1767–1835), avšak tento osvícenský koncept osvěty byl ve dvacátých letech 19. století již překonaný – ostatně i sám Humboldt byl v té době vinou politické reakce odsunut z veřejného dění. Doplňme, že od roku 1904 slouží budova Starého muzea výhradně k prezentaci památek starověkých civilizací.

V prvních desetiletích 19. století se jedním z faktorů, stmelujících německou společnost, stala obrana německých zemí v napoleonských válkách. Umění se pak stalo vyjádřením národní identity a ochrany uměleckých památek jako památek národa. A je zjevné, že přesun od antiky ke středověku byl přesunem od univerzálně platných estetických a humanistických ideálů, ukotvených v antických dílech a v jejich veřejné prezentaci, k národním specifikám a zvláštnostem, tedy k lokální kulturní tradici. Duchovním a kulturním hnutím se stal *romantismus*; jemu odpovídá zájem o umění a umělecké řemeslo doby středověku. Vysoce atraktivní sféra artefaktů mediéválního původu začala být předmětem samostatného sběratelského zájmu;

spojoval se v ní smysl pro krásu středověkých uměleckých předmětů s obavami o jejich osud (muzeum se tak stává prostředkem památkové péče). V Německu se nejvýznamnější veřejnou sbírkou středověkých památek, zrozenou z atmosféry romantismu, stalo muzeum, vzešlé ze soukromé sbírky kanovníka, matematika, botanika a sběratele umění Ferdinanda Franze Wallrafa (1748–1824). Kolekci získalo město Kolín nad Rýnem a prezentovalo ji samostatně jako tzv. Wallrafium (1827–1860); dnes tvoří součást proslulého Wallraf-Richartz Musea (druhé jméno připomíná kolínského obchodníka Johanna Heinricha Richartze, který věnoval značný finanční obnos na stavbu speciální muzejní budovy).

Ani Francie nezůstala vůči romantickému hnutí inertní. Prim si zde udržovala literatura; připomeňme alespoň, že na počátku třicátých let 19. století vyšel nejznámější středověký román Victora Huga *Chrám matky Boží v Paříži*, situovaný do doby vlády Ludvíka XI. Gotická architektura, vyjevující se v románu jako symbol epochy i rámec romantického příběhu, jako by avizovala zájmy muzejníků a památkářů o kulturní dědictví medieválního původu. Typ „středověkého“ muzea naplnilo pařížské *Muzeum Cluny*, zřízené v starobylém paláci Cluny (1843). Představu o kolekci v letech počátků muzea si lze učinit z muzejního průvodce, jenž poprvé vyšel tiskem v roce 1847 a byl sestaven ředitelem muzea Edmondem du Sommerard (1817–1885). Šlo o syna zakladatele muzea, významného sběratele umění středověku a renesance Alexandra du Sommerard, jehož privátní sbírku zakoupil stát.[\[15\]](#) Posun od univerzálních hodnot k lokální umělecké tradici, vycházející z romantismu a se snahy uchovávat památky regionální výtvarné kultury (zvláště ty, jež byly ohroženy sekularizací církevního majetku), sledujeme i v akviziční praxi velkých evropských dvorních obrazáren. Vzpomeňme alespoň, že v roce 1827 získal bavorský král Ludvík I. sbírku historika umění Sulpice Boisserého (1783–1854), obsahující mimo jiná díla obrazy starých německých mistrů, což pozměnilo profil Staré Pinakotéky.

Situace muzejnictví v Rakousku konce 18. a první poloviny 19. století byla nesena určitým paradoxem nebo přímo rozporem: na straně jedné intelektuální a múzické potřeby, neoddělitelné od muzejního fenoménu, se manifestovaly v prostředí panovnického dvora (příkladem budiž zejména František Štěpán Lotrinský jako sběratel), na straně druhé vídeňská administrativa „novotám“, spojovaných s duchovní, ne-li přímo politickou opozicí nepřála. Jestliže osvícenci sjednávali platnost umění ve službě státu, což bylo úkolem aristokracie a pojilo se jak s novým (klasicistním) stylem, tak s kulturními institucemi, muzea nevyjímaje, [16] metternichovský absolutismus dvacátých až čtyřicátých let 19. století nebyl rozvoji muzeí už příznivý; ta, hlásící se k této časové vrstvě, náležela periférii státu, kde připomínala opoziční proudy, tu více skrytě, tu více otevřeně stále přítomné v rakouské společnosti. A ta se tak na dlouhou ocitla někde mezi tradiční stavovskou společností a moderní občanskou společností západoevropského typu. Z dvorského prostředí třeba připomenout sbírku knih, kartografických děl, mědirytin a hudebnin arcivévody Rudolfa, popsanou Ferdinandem Kochem (1809), [17] která navazuje ještě na protoosvícenskou tradici knihoven, vyjadřující úctu k psanému slovu, jak ji zaznamenáváme i v prostředí německých vévodství a knížectví (např. v Brunšvickém vévodství [18]). Vzor pro tematizaci dalších společenskovedních oblastí v muzejní činnosti poskytlo i v Rakousku výtvarné umění, u nějž se poprvé setkáváme s principem muzejní systematiky, uplatněným mimo přírodovědnou oblast. Na počátku systematické prezentace uměleckých děl v Rakousku stojí osobnost grafika a historika umění Christiana von Mechel (1737–1817) z Basileje, který na základě abstraktních kategorií (časové třídění – chronologie; teritoriální třídění – národní školy) utřídil materiál obrazáren ve Vídni (Belvedere) a Düsseldorfu; [19] galerie v Düsseldorfu zaujímá prvenství mezi jinými evropskými obrazárnami tím, že již na konci 18. století disponovala vlastní budovou, jež zvýraznila výjimečnost kolekce, navštěvované řadou evropských intelektuálů a umělců. Podobu

Císařsko-královské obrazové galerie v Belvederu, tj. v barokním paláci postaveném pro prince Evžena Savojského, tedy nikoliv primárně pro muzejní nebo galerijní účely, dokumentují tištění průvodci, například katalog sbírky od Albrechta Kraffta (1816–1847), vzděláním malíře a zájmy orientalisty. [\[20\]](#)

Doba politické reakce obrátila pozornost k zakládání regionálních muzeí, z nichž v prostoru střední Evropy bylo nejstarší Joanneum ve Štýrském Hradci. [\[21\]](#) Primát přírodovědného materiálu u těchto muzeí je zcela určující; neslouží však k ilustraci abstraktního systému přírodovědy, jak se dělo ve starších přírodovědných kabinetech a univerzitních muzeích, nebo k tlumočení ideje pokroku, nýbrž k postižení určitého jasně vyděleného regionu, jeho lokálních specifik a zvláštností. Podobně jako v Praze a dalších místech (Těšín, Opava) se tato regionálně koncipovaná muzea vyznačovala nesouladem mezi systematickou prezentací přírodovědných sbírek a mezi nahodilostí, kaleidoskopičností prezentace sbírek společenskovedního charakteru, jež se v nich stále více objevovaly.

Systematiku do archeologického a etnografického materiálu vnesla až druhá polovina 19. století. [\[22\]](#) Vedle umění se stále větší pozornosti těšila zájmu prehistorická archeologie; i u ní se velice záhy uplatnila systematika odvozené z „linnéovského“ třídění naturfaktů, jak dokládá iniciativa dánského archeologa Christiana Thomsena (1788–1865), od roku 1816 správce archeologických sbírek Královského muzea v Kodani. [\[23\]](#) Jeho třídobá periodizace, publikovaná roku 1836 a postavená na výchozí surovině (kámen, bronz, železo), se výborně hodila i pro prezentaci archeologického materiálu v expozici, jak je tomu ostatně až do dnešní doby. Podobně jako u archeologie, vzešel zájem o lidovou kulturu ze strany jazykovědců, folkloristů a sběratelů písní, pohádek a dalších projevů ústní lidové slovesnosti, tj. od osobností stojících mimo akademické kruhy. *Starožitnosti* ve smyslu hmotných

dokladů lidové kultury se staly předmětem zájmu až kolem poloviny 19. století. Z jejich sbírání pak povstala první etnografická muzea a současně se rozvinula etnografie (etnologie) jako akademická disciplína. Jedním z jejích tvůrců, vlivných v celém středoevropském prostoru, byl Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897). Již v mládí se od studia dějin a teologie obrátil k etnografii, kterou chtěl povýšit na „vědu o lidu“. Na bázi historie, sociálních studií, geografie a znalosti materiální kultury se pokoušel o obraz vývoje německého lidu, koncentrovaný do čtyř dílů *Přirozené historie německého lidu na základě německé sociální politiky* (*Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik*, 1851–1869).[\[24\]](#)

Dalším směrem, kam se – obrazně řečeno – upínal pohled muzejníků, byl vedle hlubin národní minulosti a sféry lidové kultury, nazíraných ve snaze historicky ukotvit kulturní identitu současné společnosti, také svět vzdálených civilizací. Od první poloviny 19. století sílí význam cestovatelství do stále vzdálenějších a exotických zemí. Vlivnou osobností přírodovědy ve vztahu k muzeím a botanickým zahradám první poloviny 19. století byl učenec německého původu Caspar Georg Carl Reinwardt (1774–1854), profesor přírodní filozofie v Leydenu a průkopník mimoevropské ochrany přírody. Sběratelem přírodnin v Japonsku se stal lékař Franz von Siebold (1796–1866), jehož památku připomíná od roku 1995 Sieboldovo muzeum ve Würzburgu. Na racionálním postižení přírodovědných sbírek, ovlivněných soudobou katedrovou vědou, bylo postaveno Zoologické muzeum v Berlíně, založené již roku 1809 Johannem Centuriem von Hoffmannsegg (1766–1849), který se zabýval evropskou flórou. Okruh jeho přátel a kolegů z berlínské akademie věd vytvářel spolehlivou oporu pro rozvoj jednotlivých přírodovědných disciplin v muzejní instituci, která je dnes jednou z největších v Německu. Sídlí v monumentální palácové budově, jež byla veřejnosti otevřena v roce 1889.

Fascinace muzejními sbírkami, rozvíjenými již nikoliv jen na bázi přírodovědy, dějin kultury a umění, archeologie nebo etnografie, dokládají příručky o evropských muzeích, sestavené spisovatelem a literárním kritikem Louisem Viardotem (1800–1883). Po vydání „katalogu“ muzeí Německa a Ruska (1844) nebo Itálie (1848) přistoupil Viardot k sepsání pětisvazkového kompendia *Muzea Evropy* (1860). Otevírá tak symbolicky zlatý věk evropských muzeí, vymezený prvními světovými výstavami (Londýn, 1851 a 1862, Paříž, 1855 a 1867), jež podněcovaly ve svých četných návštěvnicích z celého kontinentu zájem o minulost a zejména o pestrou současnost, o civilizační vymoženosti i kulturní standardy jednotlivých evropských zemí, o duchovní a technický pokrok. Muzea napříště budou vznikat nejen v centrech, ale stále častěji na periferii; rapidně vzroste počet muzejních předmětů; obohatí se škála muzejních institucí, které – jelikož mají jak retrospektivní, tak popularizační či propagační charakter – budou stále více rozšiřovat předmět svého zájmu; záhy se utvoří se základy muzejní teorie a muzejní pedagogiky a stranou nezůstanou ani otázky muzejní konzervace – takto lze shrnout význam období mezi „rokem revolucí“ (1848) a Světovou válkou pro evropské muzejnictví. Muzeum napříště nebude vypovídat jen o stavovské prestiži, ale stane se institucí s výrazně sociální funkcí, jež se podílí na emancipaci nižších společenských, zejména pak dělnických vrstev v průmyslových velkoměstech. Je to tedy i průmyslová revoluce a industrializace, probíhající po celé 19. století, jež patří k faktorům stupňování muzejního fenoménu a jeho manifestace novými a novými muzei.

Nazíráno evropským, resp. euroatlantickým pohledem, nejvýznamnější z muzeí (říšská, královská, národní, státní, zemská) tvoří tradiční protiváhu velkým světovým výstavám. Ty však ústily k muzeím nového typu, jak dokládá případ první světové výstavy v Londýně (1851), jež podnítila vedle založení muzea přírodovědeckého především vznik *umělecko-technologického* muzea, přičemž obě povstaly díky finančnímu výnosu z pořádání výstavy. První z uvedených muzeí, původně

označované jako *South Kensington Museum* a od roku 1899 nazývané *Viktora and Albert Museum*, si zachovalo až do roku 1913 dvojdomý charakter, prezentující jak umělecké a uměleckooprůmyslové, tak technické předměty. V roce 1913 bylo rekonstituováno *Vědecké muzeum* (původně založeno také z výnosů z výstavy v roce 1857) a *Muzeum královny Viktorie a prince Alberta* (též označované jako *Národní muzeum umění a designe*), napříště sloužící výhradně umělecké sféře, počítaje v to architekturu, různé polohy uměleckého řemesla včetně četných mimoevropských artefaktů a fotografií.

Druhá polovina 19. století potvrdila vysokou prestiž muzeí umění, která se stala integrální součástí image německých metropolí (Berlín, Mnichov, Drážďany, Vratislav aj.). Koncept muzea umění se v Německu natolik rozšířil, že se stal předmětem samostatné teoretické reflexe.[\[25\]](#) Z hlediska prezentace současného výtvarného umění vytvořila třetí třetina 19. století nový typ instituce – *Kunsthalle*. Prostory pro krátkodobou prezentaci uměleckých děl ve formě otevřeného prostoru se utvářely zejména v německých zemích. Dokládá to případ *Kunsthalle* v Hamburku z roku 1869 nebo v Basileji, otevřené roku 1872 a vybudované místním uměleckým spolkem, či v Mannheimu.[\[26\]](#) Koncept *Kunsthalle* si udržel životaschopnost až do současnosti (např. *Kunsthalle* v Mnichově nebo ve Vídni, vybudované v relativně nedávné době, případně muzeum umění ve Stuttgartu, navazující na dlouhou tradici prezentace výtvarného umění v tomto městě).

Základní půdorys pomyslné evropské muzejní sítě, vytvořený muzejními institucemi v Paříži, Londýně, Berlíně nebo Mnichově, se větví četnými deriváty speciálních muzejních institucí v centrech, následně zakládaných v menších městech a regionálních střediscích. Ukazuje se jimi mimo jiné i cesta od prezentace umění k uměleckému řemeslu. Právě případ uměleckooprůmyslových muzeí ukazuje cestu od centra (Londýna) k periferii (Vídeň, Oslo[\[27\]](#)) a odtud dál do menších měst. Pro střední Evropu je klíčovou institucí vídeňské

uměleckoprůmyslové muzeum; už jeho budova provokovala k následování, jak dosvědčují muzejní budovy v Brně nebo Opavě. Jejich jádrem je dvoupodlažní dvorana, v níž byly – po vzoru londýnského muzea – umístěny sádrové odlitky slavných antických soch. Prostory koncentrované kolem dvorany a slavnostního schodiště náležely evropským i mimoevropským artefaktům, tříděným podle materiálního principu. Tvůrcem vídeňského muzea byl historik umění a univerzitní profesor Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885); muzeum bylo založeno roku 1864 a o čtyři roky jej následovala uměleckoprůmyslová škola. Německé muzeum pro umění a živnosti v Berlíně vzniklo až později – v roce 1867. Muzea v dalších významných německých městech se zakládala zejména v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století povětšinou z iniciativy živnostenských spolků a hospodářských korporací. [\[28\]](#)

Na Eitelbergerův příklad vídeňského uměleckoprůmyslového muzea navazovala celá řada muzejníků v různých částech německy mluvícího světa. Patří mezi ně i Justus von Brinckmann (1843–1915), tvůrce muzea uměleckoprůmyslového typu v Hamburku, jehož spisy ukazují na šíři zájmů uměleckoprůmyslových muzeí (umění Orientu, evropské umělecké řemeslo různých epoch). Vztah k současné výtvarné scéně dokládá Brinckmannův dochovaný portrét od Leopolda von Kalckreuth. Do skupiny menších uměleckoprůmyslových muzeí náleželo rovněž Thaulowovo muzeum v Kielu (od 1875), vzešlé ze soukromé sběratelské iniciativy profesora filozofie Gustava Ferdinanda Thaulowa a v letech 1920–1944 Zemské muzeum Šlesvicka-Holštýnska, jehož budova z let 1876–1877 od architekta H. Moldenshardta byl zcela zničena na jaře 1945. Jeho případ je ovšem důležitý; ukazuje totiž, jak se původně soukromá sbírka, představená veřejnosti a orientovaná na uměleckoprůmyslový materiál, postupně změnila v instituci požívající statut zemské reprezentace.

Prezentace umění a výtvarné kultury různých epoch na jednom

místě kulminuje v podobě berlínského „ostrova muzeí“. Tvoří jej několik muzeí sídlících v monumentálních budovách různého stáří a stylu a principiálně odlišných prezentačních možností. Osobností spjatou s vrcholnou érou tohoto muzejního impéria byl historik umění Wilhelm von Bode (1845–1929). Pomyslným protějškem berlínského Ostrova muzeí se stal „muzejní ostrov“ na řece Isar v Mnichově. Tamní areál náleží centrálnímu německému přírodovědeckému technickému muzeu (*Deutsches Museum*). Koncept ústředního německého technického muzea v Mnichově je dílem stavebního a vodního inženýra Oskara von Miller (1855–1934). V menším měřítku tento paralelismus, nesený prvky aspektem imperiální reprezentace, nacházíme také ve Vídni v podobě dvojice muzea uměleckohistorického a přírodovědeckého. Jako by samy palácové budovy těchto muzeí vyjadřovaly onu snahu po univerzalitě poznání, kterou muzejní instituce mají tlumočit veřejnosti.

Polarizace muzejních institucí na přírodovědecké a instituce se společenskovědním posláním, dále na muzea umění, uměleckoprůmyslová, technická, technologická, kulturněhistorická, etnografická nebo antropologická souvisí s rozrůzněním společného základu v rámci specializace vědeckých disciplin a současně s vytvářením oborových překryvů. Zejména pojem *kultura* nabývá různých podob a fazet. Materiální kultura se pojí s evolucionismem, podmiňujícím koncept uměleckoprůmyslového muzea. Inspirativní osobností zde byl architekt Gottfried Semper (1803–1879), činný v Drážďanech, Curychu, Londýně a ve Vídni, který již roku 1852 rozvíjel ideální plán *metallotechnického muzea*. Důležitý byl pojem *industrie*, jímž se nerozuměl průmysl jako výrobní odvětví, nýbrž abstraktní kvalita *píle* a činnostnosti, jakkoliv souvislost s rozvojem průmyslu ve smyslu manufakturní a tovární výroby je nesporná. Základem bylo přesvědčení o různých druzích činností, jimiž se člověk ve svém historickém vývoji zmocňoval rozličných materiálů. A právě ty zakládají princip třídění muzejních předmětů. Dalším pojmem, jenž upomene na akademickou praxi, je *vzorovost*; jejím produktem je

chápaní muzea jako sbírky vzorů (*Mustersammlung*) hodných k následování, a to ve smyslu vztahu lidské zručnosti, dovednosti uplatňované vůči zpracovávanému materiálu.

Obecně kulturologický směr, založený na filozofii (filozofii dějin), chápe kulturu jako historickou entitu. Historizaci je podroben nejen jazyk, ale i morálka, rozličné zvyklosti a obyčeje a především celá sféra materiální kultury, zahrnující od forem obydlí přes stravu po válečnictví a náboženský kult. Již ve třicátých letech 19. století podal takovýto široce založený moderní přehled německé *kulturní historie* Gustav Klemm (1802–1867), [\[29\]](#) historik umění a knihovník. Jeho spisy měly meritorní význam pro chápaní *kultury* jako pojmu nadřazeného třídám hmotných artefaktů. Takto motivované muzeum je pak institucí, zaměřenou na výzkum a prezentaci celku kultury, a to už tehdy, když takové artefakty shromažďuje a systematicky třídí. Oněmi artefakty materiální kultury jsou samozřejmě předměty, oborově přínáležející (prehistorické a mediální) archeologii, etnografii a dějinám umění. Na jejich úhrnu Klemm postavil svůj monumentální obraz dějin lidstva *Všeobecné kulturní dějiny lidstva* (*Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit*, 1843–1852) a koncepční a programové dílo *Obecná věda o kultuře* (*Allgemeine Kulturwissenschaft. Die materiellen Grundlagen menschlicher Cultur*, 1854–1855). Jeho soukromá sbírka rozličných artefaktů, kterou měl v Drážďanech, se stala základem Etnografického muzea (Museum für Völkerkunde) v Lipsku, tvořícího dnes součást Grassi-Museum.

Již v osvícenství nabyl souhrnný pojem *kultura* důležitou, ne-li centrální pozici. Odtud pak plynula snaha sepsat *dějiny kultury* (Johann Christoph Adelung, Johann Gottfried Eichhorn [\[30\]](#)) a současně učinit z kultury politikum. Politickou funkci bezesporu měla *Germánské národní muzeum* v Norimberku [\[31\]](#) a *Římsko-germánské centrální muzeum* v Mohuči; obě manifestačně založena v srpnu roku 1852 na shromáždění německých archeologů a historiků v Drážďanech. [\[32\]](#) Zájem o rozmanité kulturní statky v regionálním omezení pak podnítilo

zakládání některých muzeí, jimž můžeme říkat vlastenecká a současně provinciální. Takové bylo *Královské pruské muzeum vlasteneckých starožitností provincie Porýní-Vestfálsko*, založení v Bonnu roku 1820, nebo Sbírka vlasteneckých starožitností univerzity v Greifswaldu, jejíž počátky sahají do dvacátých let 19. století a která existuje do současnosti. Akcentace regionu následně vedla na konci 19. století k utváření samostatné skupiny *vlastivědných muzeí*, jednoho z charakteristických produktů muzejního fenoménu ve střední Evropě, který si udržel svou vitalitu i ve 20. století.[\[33\]](#)

Vedle kulturologického směru, inklinujícího k obecným konceptům, k estetice a dějinám umění a systému uspořádání muzejních sbírek, postaveném na znalectví, na komparaci a typologii podle formálních atributů, se prosazoval odlišný badatelský směr, postavený na setkání přírodních věd (geologie, zoologie, antropologie), etnografie (etnologie), archeologie a související s hledáním odpovědi na otázky, týkající se původu člověka, antropogeneze a rasové variability a odtud funkce artefaktů v životě (práci, rituálu, obraně, zábavě atd.). Velkou osobností, integrující medicínu s antropologií a archeologií, byl profesor Rudolf Virchow (1821–1902), důležitý pro český kontext už tím, že se zajímal o moravské prehistorické nálezy.[\[34\]](#) Virchowův vztah k muzejní sféře je prostředkován tendencemi integrovat vědecké zájmy z oblastí antropologie, etnologie[\[35\]](#) a archeologie na bázi učené společnosti. Tou se stala Antropologická společnost v Berlíně (1869), změněná na Berlínskou společnost pro antropologii, etnologii a prehistorii (1870). Virchow udržoval kontakty s význačnými učiteli – Heinrichem Schliemannem, Franzem Boasem, Adolfem Bastianem a Robertem Hartmannem. Vztah Virchowa k muzejní problematice se naplňuje v několika muzejních institucích v Berlíně (*Muzeum braniborské marky*; *Etnografické muzeum*, od 1886) nebo v umístění Schliemannových trojských vykopávek v Berlíně. Dalším významným antropologem, který měl vliv na prosazení kulturologického pojetí antropologie v muzejní práci, byl Georg Thilenius (1868–1937).

Základ odborného profilu vytvořila medicína, zkušenosti vzešlé z cestovatelské aktivity (Tunis, jižní Tichomoří, Melanésie, Mikronésie) a pedagogické působení na univerzitě ve Vratislavi. Zde precizoval pojetí etnologie, jež uplatnil coby muzejní ředitel v Muzeu für Völkerkunde v Hamburku (1904–1935), založeném roku 1879, které významně obohatil sbírkami i stavbou muzejní budovy palácového vzezření.[\[36\]](#)

Řada center muzejní práce v Německu podnítila organizační bázi, mezi nimi i Mannheim coby dějiště celoněmeckého muzejního sjezdu v roce 1903, na němž se plédovalo pro kulturně výchovné poslání muzea.[\[37\]](#) V prostředí největších německých muzeí se rodily myšlenky po utvoření společné organizační báze, jež by sloužila výměně informací, vědecké spolupráci i ochraně muzejních sbírek (v souvislosti s rozvojem legálního a zejména nelegálního obchodu s uměním, vzrůstem cen a odtud plynoucího zvyšujícího se počtu falz na trhu s uměním, krádeží apod.). Takto vznikl muzejní svaz v Německu (1898), u jehož zrodu stáli historikové umění Wilhelm von Bode, Max Sauerlandt, Justus von Brinckmann, Theodor Demmler nebo Heinrich Angst, působící v zemském muzeu v Curychu.

Ve spektru muzejních institucí se jen velmi komplikovaně se definuje kategorie *národního muzea*. Jak již bylo povězeno, řada muzeí a galerií obsahuje ve svém názvu adjektivum *národní*; to se však týká spíše vlastnického vztahu (veřejné korporace, státu) nebo otevřenosti vůči širší národní pospolitosti, nikoliv však ideje, kterou by muzeum mělo vyjadřovat. Programově národní bylo koncipováno *ideální muzeum* v pamětním spise malíře, historika umění a konzervátora Georga Wilhelma Issela (1785–1789), nazvaném *O německých národních muzeích (Über deutsche Volks-Museen)*.[\[38\]](#) Inspirátorem sbírkotvorné aktivity, vedoucí ke vzniku mnichovského muzea, byl Friedrich Hoffstadt (1802–1846), avšak autorem ideje Bavorského národního muzea byl sám král Ludvík I. Muzeum pak založil král Maxmilián II., jež je dedikoval „*mému lidu*

k hrdosti a příkladu". Idea národního muzea v Mnichově souvisela s ochranou kulturních památek, které měly být sepisovány a studovány.

Pomineme-li v našem přehledu Spojené státy severoamerické, jež se v již v průběhu 19. století staly významnou zemí muzejního světa, [39] samostatnou pozornost si zaslouhuje situace muzeí v Rusku. Ač se to nemusí na první pohled jevit jako zřejmé, Rusko je bezesporu jednou z nejvýznamnějších zemí, kde se od 17. století v politické strategii i privátním životě mocenských elit uplatňoval muzejní fenomén. Iniciátorem prvních muzeí, spjatých s rozvojem věd, byl již car Petr I. Veliký. [40] V jeho zakladatelském úsilí pokračovala carevna Kateřina Veliká, která v roce 1764 založila muzeum umění v Petrohradě, dodnes nesoucí označení Ermitáž (plným ruským názvem Gosudastvennyj Ermitaž) a obsahující sbírky od starověkých civilizací po současné umění, jež jsou dnes prezentovány v komplexu několika paláců. Základem se stala sbírka zakoupená od německého obchodníka Johanna Ernsta Gotzkowského (1710–1775), k níž přibyly různé další privátní kolekce z Francie nebo Anglie. Rychlé rozrůstání sbírky obrazů, soch, uměleckého řemesla a knihovny završilo příčinu k několikerému rozšíření galerijních budov. Stále však šlo o privátní kolekci, veřejnosti nepřístupnou. Až galerijní budova, projektovaná ve čtyřicátých letech 19. století mnichovským architektem Leem von Klenzem, byla proponována pro muzeum umění otevřené veřejnosti. Petrohrad, to jsou i další typy muzeí; zejména velmi staré je etnografické muzeum, založené roku 1836. Stranou nezůstala další ruská města, především Moskva, kde bylo v letech 1898–1912 vybudováno Puškinovo muzeum coby muzeum umění, původně tvořící součást moskevské univerzity.

Muzejní fenomén není určující jen pro vyspělé země západní Evropy s hlubokou a nepřerušenu tradicí soukromého sběratelství a intelektuálních zájmů, kterou sledujeme v Anglii, Francii nebo v německých zemích. Protože je vskutku

fenomémem, nezávislým na stupni civilizačních standardů, dosažených určitou společností, setkáváme se s ním zejména v průběhu druhé poloviny 19. století i u národů, jež po příkladu národů větších a ekonomicky a kulturně úspěšnějších teprve hledají cesty ke svému modernímu rozvoji, [41] tedy především u národů slovanských. Jako modelový příklad generování regionálního muzejnictví – typického produktu muzejního fenoménu středoevropského regionu, vyznačujícího se postupným, až klopotným přechodem od stavovské k moderní občanské společnosti 20. století – budiž uvedeno muzejnictví na Slovensku, byť by zde se mísily dvě intelektuální tradice – slovanská obrozenská tradice, spjatá zejména s venkovskými centry, a intelektuální tradice obyvatelstva, inklinujícího k jazykově německé nebo maďarské kultuře.

Na konci 18. a v první polovině 19. století nacházíme na Slovensku projevy osvícenské intelektuality, v níž je muzejní fenomén sice přítomen, ale bez reálné možnosti indukovat skutečnou muzejní sbírku. [42] Impulzy ke sběratelství nacházíme u tamní šlechty, která buduje soukromá, veřejnosti nepřístupná muzea (Jan František hrabě Pálffy na zámku v Bojnících, Jiří hrabě Andrassy na hradě Krásná Horka, kde již roku 1857 vzniklo soukromé andrassyovské muzeum, hrad Červený Kameň u Pezinku, původně patřící rodině Pálffyů atd.). Zrušení cechů v Uhrách v sedmdesátých letech 19. století a další projevy modernizace městské společnosti v hospodářském i kulturním a sociálním smyslu slova vedlo k převzetí cechovních i dalších památek městy, což podnítilo rozvoj muzeí na komunální úrovni, [43] vzrůst intelektuálních zájmů měšťanské společnosti vedl k zakládání učených spolků a společnosti (např. Přírodovědný spolek v Trenčíně založil roku 1877 muzejní sbírku, která se roku 1912 sloučila se sbírkou místní Muzeální společnosti), umělecké zájmy elit občanské společnosti znamenaly přijetí konceptu umělecko-průmyslového muzea (*Hornouherské muzeum*, založené v roce 1872 v Košicích, se sbírkami jeho zakladatele architekta Imricha Henszlmanna a s vlastní palácovou budovou z roku 1901) atd.

Muzejní fenomén spjatý s národní emancipací přesvědčivě vyjadřuje činnost Matice slovenské v rozpětí let 1863–1875 a nově od roku 1893, kdy byl spolek po přibližně dvacetileté césuře obnoven a katolický kněz Andrej Kmeť (1841–1908) mohl položit základy příštího Slovenského národního muzea. Kmeť, náležející ke stejné generaci jako kupříkladu Emanuel Leminger z Kutné Hory nebo Vincenc Prasek z Olomouce, se pohyboval v širokém rozpětí kulturněhistorických a přírodovědeckých studií; jeho dokumentace a prezentace materiální kultury oscilovala mezi soudobou paleontologií, archeologií a etnografií. Tím, že mu oproti Lemignerovi a Praskovi chybělo odborné vzdělání (studoval bohosloví v Ostřihomi) a také proto, že na rozdíl od nich se pohyboval přece jen až v příliš širokém spektru intelektuálních a sběratelských aktivit, k nimž vedle archeologických výzkumů nebo sběru lidové slovesnosti náležela botanika, připomíná spíš osobnosti českých, moravských a slezských muzejníků první poloviny 19. století než své generační vrstevníky z řad muzejníků z rakouských nebo z českých zemí. Jeho zakladatelský význam je nesporný a nezůstal bez následovníků: jím sestavený herbář je dodnes ve Slovenském národním muzeu, rovněž jeho archeologické nálezy jsou dochovány. Z Kmeťových folkloristických počinů byla důležitá expozice výšivek z Hontu, kterou připravil pro Světovou výstavu ve Vídni (1873) a jež avizuje zájem o slovanský folklór v rakouské metropoli na přelomu 19. a 20. století i výzkum výšivek a lidových krojů kolem roku 1900 přímo na Slovensku.

Kmeť spatřoval v muzeu především jeden ze způsobů systematického vědeckého výzkumu Slovenska, jenž je kompatibilní vědecké instituci s regionálním posláním (roku 1892 koncipoval stanovy *Slovenské učené spoločnosti*, která by měla pobočky ve všech významnějších slovenských městech). *Muzeálna slovenská spoločnosť* byla založena v roce 1893 v Martine a existovala až do doby po druhé světové válce, kdy postupně splynula se Slovenským národním muzeem. A je zde opět nutno připomenout jedno regionální slovenské specifiku,

odhalující mimořádné obtíže, s nimiž se kulturní aktivity Slováků potýkaly: muzejní společnost nejenže měla za úkol budovat národní muzeum, nýbrž také všestranně pečovat o kulturní emancipaci národa ve smyslu bývalé Matice slovenské. Jistým rysem konservativismu, zapříčiněným specifickými poměry, je i to, že předsedové společnosti nebyli intelektuálové z občanského prostředí, nýbrž katoličtí kněží. [\[44\]](#)

Přelom 19. a 20. století se soudobou šíří intelektuálních aktivit, promítajících se do samostatných disciplin, podnítil i na Slovensku nezbytnou fragmentalizaci činnosti muzejní společnosti na samostatné odbory, které by v příhodnějších poměrech – na Slovensku vlastně až po první světové válce a vzniku Československa – přerostly do samostatných muzejních institucí, tj. do přírodovědeckého, historického, etnografického a technického či technologického muzea. Roku 1896 vznikly v muzejní společnosti z iniciativy Pavla Socháňa (1862–1941), vzděláním akademického malíře se zkušenostmi z Prahy a Mnichova, čtyři odbory: 1/ pro geografii a přírodovědu, 2/ pro prehistorii, archeologii a antropologii, 3/ pro národopis, 4/ pro řemesla, průmysl a obchod. Socháň patřil již k mladší generaci jejích členů, podobně jako Dušan Jurkovič, s nímž organizoval slovenskou sekci na Národopisné výstavě československé v Praze (1895). A je zjevné, že právě příklad nejbližších sousedů – Vídně, Prahy a Moravy – hrál rozhodující roli v proměně zájmů a aktivit slovenských muzejníků na počátku 20. století. Představu o jejich badatelské a organizační aktivitě dodnes poskytuje *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1896–1914) a *Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1898–1914, jako dvojměsíčník). Sbírky společnosti, původně soustředěné v Národním domě, se přestěhovaly do samostatné muzejní budovy, postavené v Martině roku 1907 a o rok později otevřené veřejnosti.

[\[1\]](#) Dějiny evropského muzejnictví nebyly z české strany nikdy

napsány; k dispozici jsou českému čtenáři pouze rozličné stručné úvody z dějin českého muzejnictví uvedeného období. Z přehledových textů, na něž je českého čtenáře možno odkázat, zejména Pavel Štěpánek, *Obrysy muzeologie pro historiky umění*, Olomouc, Univerzita Palackého 2002, s. 38-46; Pavel Holman, *Dějiny sběratelství a muzejnictví*, in: kolektiv, *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha, Asociace muzeí a galerií České republiky 2010, s. 21-68 (uvedený stránkový rozsah však zahrnuje celé období od antiky do současnosti včetně českých zemí, na něž je položen důraz). Ze zahraničních nástinů například Hildegard Katharina Vieregg, *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2006, s. 74-82; Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Böhlau 2010, s. 253-274.

[\[2\]](#) Z hlediska typologie lze hovořit o typu *univerzitního muzea*. U těchto muzeí, kam náleží ještě univerzitní muzea v Itálii, je určující kontinuita s předmoderní fází sběratelství, tj. s kabinetem umění a kuriozit, jak odkládá expozice v Palazzo Poggi boloňské univerzity.

[\[3\]](#) Sbírka zahrnovala i zisky v podobě přírodopisné sbírky Johna Tradescanta mladšího (1608–1662), čímž je naznačena kontinuita s předmoderním sběratelstvím.

[\[4\]](#) Tento někdejší palác vévody z Montagu v londýnské čtvrti Bloomsbury již neexistuje; byl zbořen v roce 1840.

[\[5\]](#) Jde o iniciativu Étienne La Fond de Saint-Yenne (1688–1771), jednoho z průkopníků francouzské umělecké kritiky, jenž si v roce 1747 stěžoval, že dvorské sbírky nemohou studovat adepti umění a v roce 1749 vydal manifest *Ve stínu velkého Colberta. Louvre a město Paříž (L'Ombre du grand Colbert. Le Louvre et la ville de Paris)*, plédující pro veřejnou prezentaci uměleckých děl. V roce 1765 formuloval spisovatel a umělecký kritik Denis Diderot ve své *Encyklopedii*

požadavek využít Louvre jako muzeum umění.

[6] Z české strany ke kontextu např. Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Fénix – Paseka 2001, s. 14-16.

[7] Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, s. 17-18.

[8] Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 27-36.

[9] Např. jeho *Kritické úvahy o poezii, malířství a hudbě* (1719) byly přeloženy do angličtiny a ovlivnily anglické i německé osvícence.

[10] Dnes je areál bývalého kláštera součástí komplexu École nationale supérieure des Beaux-Arts.

[11] Dynamizační faktor ve vývoji umění spatřoval Alexandre Lenoir v souladu s francouzskou osvícenskou tradicí v civilizačním pokroku; muzeum mělo prezentovat závislost všech druhů výtvarného umění na kresbě. Takto cit. Pavel Štěpánek, c. d., s. 43. Konsekvence jsou ale jiné – ochranářské, tj. anticipuje romantismus.

[12] Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2012, s. 86-89.

[13] Horst Bredekamp, c. d., s. 83-85; Hildegard Katharina Vieregg, c. d., s. 75.

[14] Navazují např. na obrazárnu v Mannheimu, budovanou v průběhu 18. století a evakuovanou před napoleonskými vojsky.

[15] Edmond du Sommerard, *Musée des thermes et de l'hotel de*

Cluny. Catalogue et description des objets d'Art, de l'Antiquité, du Moyen-âge et de la Renaissance, Paris 1847, další vydání 1883.

[16] Tyto ideje hlásal především právník a představitel císařské administrativy Josef Sonnenfels (1732/1733–1817).

[17] Ondřej Zatloukal – Pavel Zatloukal (eds.), *Luk & Lyra ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž*, Olomouc, Muzeum umění 2008, s. 290-291.

[18] Mechthild Raabe, *Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleihbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799*, München, Saur 1998.

[19] Angela Zieger, *Die Wissenschaft vom Museum: Theorie der Museumspraxis*, in: Hubert Locher – Beat Wyss – Bärbel Künstler – Angela Zieger (eds.), *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2004, s. 109.

[20] Albrecht Krafft, *Verezichniss der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien, H. F. Müllers Kunsthandlung 1837. – Nejstarší průvodce v podobě reprodukce nejvýznamnějších obrazů vídeňské obrazárny pochází ze 17. století, kdy arcivévoda Leopold I. Vilém podnítil vydání souboru rytin *Theatrum artis pictorum* (1669). Dalším podobným dílem byl grafický konvolut stejného názvu, vydaný v letech 1729–1733, jehož autorem byl Johann Anton von Prenner. Tato grafická alba bez uměleckohistorického rozboru vystřídala publikace, spojující text i obrazový aparát; *Die Kaiserliche Königliche Bildergalerie im Belvedere Sigmunda Ferdinanda von Perger* (1821–1828) se stala nejstarším, již uměleckohistoricky koncipovaným průvodcem po obrazárně, v té době již přibližně čtyřicet let dlící v Belvederu.

[21] Friedrich Waidacher, *Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982.

[22] Podrobněji k německému kontextu etnograficky zaměřených

muzeí Olaf Hartung, c. d., s. 67-79.

[23] Mezinárodní proslulosti dosáhl i Thomsenův nástupce na postu ředitele muzea, archeolog Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821–1885).

[24] Olaf Hartung, c. d. , s. 68.

[25] Ernst Curtius, *Kunstmuseen, ihre Geschichte und ihre Bestimmung mit besonderer Rücksicht auf das Königliche Museum in Berlin*. Vortrag gehalten im Wissenschaftlichen Vereine am 26. Februar 1870, Berlin 1870.

[26] Stavba podle projektu Hermanna Billiga z roku 1907.

[27] Uměleckoprůmyslové muzeum v Oslo bylo založeno roku 1876.

[28] Faktograficky nejpodrobněji viz Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel-Verlag 1974.

[29] Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, 2. Auflage. Zerbst 1838.

[30] Johann Gottfried Eichhorn, *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa*, Göttingen 1796–1799.

[31] Bernward Deneke – Rainer Kahsnitz (eds.), *Das Germanische Nationalmuseum. Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München – Berlin 1978.

[32] Koncept kulturněhistorického muzea vykládá Alexis Joachimides poněkud odlišně, kdy staví do řady Lenoirovo muzeum francouzských památek, pařížské Musée de Cluny a Germánské národní muzeum v Norimberku, dle Alexis Joachimides, c. d. ,s. 18-19.

[33] Olaf Hartung, c. d. , s. 54-66.

[34] Proto byl připomínán v českém kontextu, jak dokládá

jubilejní zpráva, sepsaná geologem a archeologem Janem Vratislavem Želízkem (1874–1938) viz Jan Vratislav Želízko, *Rudolf Virchow – v upomínku osmdesátých jeho narozenin*, ČLM 1, 1903, č. 1, s. 4-6.

[35] V rámci etnologie viz Hermann Bausinger, *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V. 1999 (2. vydání), s. 51.

[36] Georg Thilenius, *Das Hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin 1916.

[37] Karl Baumann – Wilhelm Föhner, *Die historischen und naturhistorischen Sammlungen in Mannheim als volkstümliche Museen*, Mannheim 1903.

[38] Hildegard Katharina Vieregg, c. d., s. 91-92.

[39] Na prvním místě je třeba jmenovat Smithsonian Institution (pojmenováno na počest Jamese Smithsona, na základě jehož velkorysého finančního odkazu vznikl základ instituce), která v anglosaské tradici spojuje akademii věd s různými typy muzejních institucí, umělecká muzea (Metropolitní muzeum v New Yorku, založené roku 1870; Národní galerie ve Washingtonu, založená roku 1941, avšak připravovaná již roku 1891) a některé zvláštní formy, jakou bylo např. Patentové muzeum ve Washingtonu.

[40] Hildegard Katharina Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fing Verlag 2008, s. 33.

[41] Sem náleží vznik Národního archeologického muzea v Athénách (1874) nebo Egyptského muzea v Káhiře (1900).

[42] Např. *Societas Slavica (Učená společnost banského okolia)*, která vznikla roku 1810 z popudu evangelického kněze, literárního historika a představitele literárního klasicismu Bohuslava Tablice (1769–1832) a existovala do jeho smrti. Spolek aspiroval na všestranný výzkum Slovenska a současně

usiloval o rozvoj osvětové činnosti v nejširších lidových vrstvách. Na místo muzejní instituce (ambice věnovat ke rovněž sběratelství přitom nechyběly) se jeho činnost omezila na publikování odborných statí.

[43] Bratislava (1868), Kremnice (1875), Trenčín (1877), Poprad (1883), Levoča (1884), Banská Bystrica (1889), Banská Štiavnica (1900), Bardejov (1904), Ružomberok (1912) atd.

[44] Po smrti Andreje Kmetě (1908) se předsedou stal Štefan Mišík, po něm funkci vykonával František Richard Osvald.

3.3 Proměny muzejního fenoménu v českých zemích

3.3.1 Muzejní fenomén stavovské společnosti

3.3.2 Muzejní fenomén v období pozdního osvícenství a romantismu (1800–1850)

3.3.3 Muzejní fenomén a občanská společnost (1850–1890)

3.3.4 Muzejní fenomén období moderny (1890–1914)

3.3.5 Muzejní fenomén a Československá republika (1918–1945)

3.3.1 Muzejní fenomén stavovské společnosti

Pavel ŠOPÁK

V klasické práci Josefa Hanuše, byť jednostranně koncipované jako obrana české kultury, a proto jasně se ohrazující proti předmoderní situaci, populárně označované jiráskovským pojmem *temno*, byly do prehistorie muzejnictví občanské éry organicky včleněny izolované organizační iniciativy citlivých a vnímavých aristokratů, motivované jejich inklinací k učenosti, k prožívání krásy a k rozšiřování poznání, tj. úsilím, jež stálo za hranicí pouhé utilitarity provozu barokního velkostatku, zemské stavovské reprezentace anebo respektu ke katolické církvi coby jediné církevní autoritě. K těmto těmito představitelům šlechty se svými intelektuálními a múzickými zájmy družili duchovní, ti, kteří nekoncentrovali svou pozornost pouze ke spiritualitě a nevěnovali se pouze pastoraci, ale byli vnitřně puzeni k rozvíjení duchovních zájmů.[\[1\]](#) Než přistoupíme pro nedostatek prostoru k jejich byť pouhému vyjmenování, je třeba zdůraznit jeden obecný aspekt, týkající se intelektuálních poměrů v českých zemích[\[2\]](#) v 17. a 18. století: monopol na vzdělání měli jezuité a piaristé a zejména jezuitská učenost je naprosto zásadním stimulačním faktorem pro modernizační trendy.[\[3\]](#) Za zdmi jezuitských kolejí, mezi nimiž existovala doslova celosvětová síť vztahů, gravitující kolem Říma, se ukrývaly bohaté knihovny a pozoruhodné sbírky, jež se oprávněně začleňují do dějin muzejnictví.[\[4\]](#) Řečeno obrazně, jezuitské temno není ani zdaleka tak temné; naopak, prostupuje je světlo poznání takové intenzity, že jsme na pochybách nevidět mezi barokní učeností a střeoevropským osvícenstvím (a zednářstvím) nápadnou kontinuitu, včetně obdivu k takovým osobnostem tehdejší světové vědy, jakou byl Isaac Newton.

S jezuitou vstupuje do období mezi renesancí a osvícenstvím, mezi tradiční stavovskou společností 16. století a rodící se měšťanskou společností přelomu 18. a 19. století fenomén univerzality. Jak známo, ten v předešlém období, tj. v 15. a 16. století, vyjadřovaly kabinety panovníků, regionálních vladařů a později intelektuálů, zejména italských, spojených s tamními univerzitami, jež byly jedním z vlivných ohnisek *humanistické učenosti*. A je samotnou podstatou humanismu, že je nesen rysem univerzality, klenoucí se nad národy, zeměmi, regiony. Obrazně řečeno, v éře absolutistických monarchií plní Tovaryšstvo Ježíšovo, založené roku 1534 a zrušené papežem Klementem XIV. roku 1773, analogickou funkci integrace evropských zemí z pohledu intelektuality. A je jasné, že i tato neviditelná síť vztahů potřebuje svá centra: jsou jimi jezuitské koleje s jejich knihovnami – a s *muzei*.

Nejvyšší etáž jezuitské učenosti a současně vší intelektuální činnosti v zemích České koruny představovaly jezuitské univerzity v Praze, Olomouci a ve Vratislavi se svými sbírkami. Ty se sporadicky dochovaly, což se týká zejména knih, dnes uložených v Národní knihovně v Praze a ve Vědecké knihovně v Olomouci, která v letech 1556–1860 fungovala jako knihovna univerzitní, tak grafik, map a trojrozměrných předmětů, dnes uložených v různých veřejných institucích. Předměty z nejstarší fáze vývoje vratislavské univerzity, založené roku 1702, jsou soustředěny v tamním univerzitním muzeu – *matematické věži*,[\[5\]](#) tvořící dominantu barokní univerzitní budovy. Matematické a astronomické modely a přístroje, jichž se používalo ve výuce, nacházíme vyobrazeny na titulních stranách anotací univerzitních disputací[\[6\]](#) i na grafických tezích. Odtud lze uvažovat o způsobu interpretace barokních grafik, jež dosud setrvávají v zajetí dvou interpretačních kánonů: 1/ barokní ikonografie univerzitních tezí a tisků náleží stavovské reprezentaci (ve smyslu obrazu panovníka a jeho ideálu, postaveného na určitých ctnostech, a dále metaforizace země jako specifické entity) a 2/ ikonografie barokní grafiky je prostředkem reprezentace

konfesní orientace společnosti, resp. konfesionalizace, viděné analogicky ke světské (dvorské, aristokratické) tematice v souvislostech s vyjádřením vyšších, duchovních a morálních kvalit a ctností. Ale je zde ještě třetí tematický okruh: barokní intelektualita, vyjádřená obrazem univerzality barokního světa, sice střeženého a garantovaného duchovní autoritou, avšak s myšlenkovými komponentami, pocházejícími z antiky, ze židovské tradice, z tradice středověké scholastiky i ze soudobého filozofického racionalismu. Její obraz lze vyjevit třeba jako *hru* barokních putti s geometrickými modely a nákresy, jak je ukazuje mědirytina univerzitní teze s výjevem *Dvanáctiletého Ježíše v chrámu* (1666) Philippa Kiliana podle kresby Michaela Leopolda Willmanna.^[7] Z muzeologického pohledu má barokní ikonografie hodnotu pramene, ukazujícího na duchovní ukotvení muzeí jezuitských univerzit a jejich funkce nikoliv nástroje k dosažení poznání, ale *symbolu* samotného poznání.

V Praze vzniklo *univerzitní muzeum* – označované také jako klementinské matematické muzeum (*Musaeum Mathematicum Collegii Clementini*) – v roce 1722. O jeho založení se zasloužil rektor pražské univerzity a pozdější generál jezuitského řádu František Retz. Muzeum integrovalo starší jezuitské sbírky, o nichž první písemná zpráva pochází z roku 1638. Po vzoru kabinetů starší sběratelské praxe obsahovalo předměty etnografické povahy, povstale z jezuitských misí, například předměty brazilských Indiánů, dále četné přírodniny, kuriozity, astronomické a matematické přístroje a modely, zejména dodnes dochované globy, jakož i mince a obrazy. Jednotlivé předmětové skupiny zaniklé instituce lze rekonstruovat z dobových popisů. Tak v roce 1747 sepsal Johann Kipling (1713–1748) spis *Compendium physicae experimentalis*, obsahující informace o mineralogické sbírce. Je důležité, že Kipling v intencích soudobého úzu označil prezentaci minerálů klementinského muzea jako *teatrum minerale*. Význačnou osobností, jež se zasloužila o rozvoj muzea, byl matematik Joseph Stepling, který rozšířil prostory, v nichž byly

předměty soustředěny. Žel, bylo to nedlouho před likvidací univerzitní sbírky. Po zrušení jezuitského řádu bylo totiž muzeum rozptýleno, a je jen pozoruhodné, že i po čase se objevilo několik pokusů o verbální postižení jeho někdejšího bohatství. Kupříkladu fyzik, matematik a astronom, rektor pražské univerzity František Kasián Halaška (1780–1847) ve spisu *Versuch einer eschichtlichen Darstellung* (1818) popsal nejcennější předměty, které získala univerzitní knihovna a stavovská polytechnika.[\[8\]](#)

V českých zemích, jejichž význam v pobělohorském období znatelně poklesl, postrádáme moderní světské vědecké instituce, jimiž jsou v Anglii a ve Francii 17. století *akademie věd*, zřízené na popud panovníků. Například Královská akademie v Londýně měla systematicky budovanou sbírku, postavenou na principu kabinetu. Obdobně francouzská *Académie Royale des Sciences* disponovala sbírkou mechanických modelů a uměleckým kabinetem. Požadavek sbírky, určené k vzdělávání a podněcování intelektuálních debat, zaznívá i v soudobých teoretických konceptech, jakým je spis přírodovědce a mědirytce Sebastiana Le Clerca (Leclerc, 1637–1714), skýtající ideální obraz *Akademie věd a krásných umění* (1689); i zde šlo o univerzálně pojímanou sbírku, jež měla naplňovat koncept někdejších kabinetů umění a kuriozit.[\[9\]](#) A lze se domnívat, že tyto a podobné spisy, zejména pak díla polyhistora a jezuitského učenice Athanasia Kirchera, recipovalo i české prostředí. S těmito příklady přicházela do Čech nejen forma barokního kabinetu, nýbrž také intelektuální koncept *muzea* jakožto ideje, tvořící svorník barokní racionalitě a současně imaginaci, obsahující prvek magie[\[10\]](#) i utopie a tendující k univerzalitě ve smyslu soudobého encyklopedismu. Pojem *muzeum* je totiž stále synonymní pojmům *teatrum* a *encyclopaedia* a těch synonymních pojmů nalezneme v soudobé jazykové, povícero latinské praxi ještě několik.[\[11\]](#)

Jaká byla podoba či forma těchto premoderních muzejních aktivit 17. a 18. století[\[12\]](#) v českých zemích? Odmyslíme-li

jakoukoliv formu sběratelství v režii panovnického dvora, jehož v českých zemích prostě nebylo, těch podob je několik. Prvním typem jsou *umělecké sbírky* Černínů, Nosticů a dalších vlivných šlechtických rodů, jakož i olomouckých biskupů a arcibiskupů, upevňujících svou mocenskou a ekonomickou pozici, jež jim umožnila rozvíjet intelektuální a múzické zájmy. Zhodnocení tohoto privátního sběratelství v muzeologickém smyslu slova nad rámec soukromé záliby přinese až utvoření *Společnosti vlasteneckých přátel umění* a s ní prosazení principu veřejné prezentace jednotlivých děl. Stane se tak ovšem až v situaci, kdy řada výjimečných artefaktů tu z neznalosti, tu z indolence vůči uměleckým dílům minulosti opustí české země, aby obohatila sbírky sousedních zemí, zejména ve Vídni a Drážďanech.[\[13\]](#) Není divu, že zejména v starší literatuře nalezneme nejedno odsouzení tohoto drancování sbírek.[\[14\]](#) Je jen obtížné spojovat s těmito soukromým sbírkami ideu *umění*; jde vsukutku spíše o módu a stavovskou reprezentaci a nepochybně i o tezauraci peněz. K tomu, aby se zájem o obraz či sochu mohl rozvíjet na intelektuálně vyšší úrovni, chyběla instituce podobná té, která činila z intelektuálních zájmů *vědu*: akademie, konkrétně *akademie umění*. Nejbližší byly ve Vídni – ta byla založena roku 1692 – a podstatně mladší v Mnichově, jejíž historie se odvíjí až od roku 1770. Ani ty však nebyly centry spekulace o umění, jaká se rozvíjela na akademiích Římě či Paříži.

Ohniskem premuzejních aktivit se staly kláštery. Připomeňme alespoň historii sbírek premonstrátského kláštera na Strahově v Praze: v roce 1798 klášter zakoupil velkou část sbírky od dědiců Karla Jana Ebena z Brunnu, obsahující vedle stříbrných mincí zejména cenné přírodniny, kůže ryb, mušle dřeviny, preparáty a herbářové položky. Pořízení sbírky souviselo se zájmem o přírodní vědy mezi členy řádové komunity. V první třetině 19. století se jejich zájem rozšířil na další oblasti – uměleckou tvorbu (v roce 1836 byla zřízena strahovská obrazárna), archeologii,[\[15\]](#) případně antiku.[\[16\]](#) Strahovský případ nebyl jediný v Čechách – podobná, starší muzea na bázi

kabinetů vznikla v dalších klášterech (Vyšší Brod, Teplá, Rajhrad, Velehrad apod.); ta se však nedochovala. Intelektuální zájmy zdejších řeholníků dokládají sporadicky dochované jednotliviny, jež kdysi náležely k určitým významovým celkům. Jako příklad budiž uveden cisterciácký klášter v Oseku, kde se vedle cenných knih, mineralogických, sfragistických, zoologických a botanických kolekcí či sbírky glyptiky uchovávaly technické přístroje (hodiny, dalekohledy). Několik těchto předmětů existuje do dnešní doby.[\[17\]](#)

Premuzejní aktivity nacházejí své protagonisty i ve světských osobách. Jsou to představitelé šlechty a výjimečně pražského měšťanstva. Nutno vzpomenout Františka Antonína hraběte Šporka a jeho *filozofické domy* – knihovny na zámcích v Lysé nad Labem, Kuksu a v pražském paláci, i knihovnu v Jaroměřicích nad Rokytnou Jana Adama hraběte z Questenberka. Z literatury je známo několik osobností z řad české šlechty 18. století, které se zapsaly do dějin sběratelství svými kabinety kuriozit. Platí to o Janu Rudolfu hraběti Šporkovi, synovci Františka Antonína hraběte Šporka (1694–1759), pražském světícím biskupu, který ve svém paláci v pražské Panské ulici vytvořil kabinet, sestávající z knihovny, sbírky kresby, plastik a astronomických přístrojů, mincí, medailí, zkamenělin a dalších přírodnin.[\[18\]](#) Nejvyšší purkrabí Karel Egon I. z Fürstenberka (1729–1787) soustředil ve svém paláci na Malé Straně (1751) sbírky, obsahující antické artefakty, přírodniny, mědirytiny, knihy a mince. V mladší časové vrstvě se spolu s uměleckými a uměleckořemeslnými artefakty ve sbírkách světské šlechty 18. století stále častěji objevují přírodniny. Týká se to zejména protagonistů počátků pražského Národního muzea, jakými byli Šternberkové, František de Paula hrabě Hartig[\[19\]](#) nebo Rudolf hrabě Morzin. Josef Emanuel hrabě Canal de Malabaila (1745–1826) proslul zájmem o přírodovědu založením zahrady v Praze (Kanálka) a zřízením pokusné botanické stanice. František Antonín hrabě Nostic (1725–1794), pražský nejvyšší purkrabí, byl majitelem rozsáhlé, dodnes dochované knihovny a obrazárny, jakož i kabinetu,

sestavajícího ze sbírky mincí, matematických instrumentů, antických artefaktů, hodin a dalších kuriozit. Proslul kontakty s Josefem Dobrovským a dalšími představiteli osvícenské české vědy. Knihovnu a numismatickou sbírku měl Emanuel Arnošt hrabě z Valdštejna (1716–1789), biskup v Litoměřicích, jenž podporoval české učence, studující národní minulost. Nelze nezpomenout rovněž kabinet na valdštejnském zámku v Duchově, doplněný o obrazárnu.[\[20\]](#) Pomyslný epilog nemuzeálních snah tvoří kabinet kuriozit na zámku Kynžvart v západních Čechách. Výpravná klasicistní rezidence rakouského kancléře Klemense Lothara knížete Metternicha (1773–1859) je dodnes návštěvníky vyhledávána mimo jiné pro pietně zachované zámecké muzeum, obsahující naturfakty, uměleckořemeslné předměty evropské i mimoevropské provenience (cenný je soubor egyptských památek), mince, dokumenty a další předměty.[\[21\]](#)

Na počátku novodobé muzejní tradice stojí osvícenský učenec, přírodovědec Ignác Born (1742–1791), působící na pražské univerzitě, který založil v Sedlištích u Tachova botanickou zahradu a sestavil několik cenných mineralogických sbírek; popis této sběratelské aktivity podává jeho *Litophylacium Bornianum sive Index Fossilium quae collegit et in classes ac ordines disposuit* (dva díly, Praha 1772–1775).[\[22\]](#) V letech 1771–1772 řídil časopis *Prager Gelehrte Nachrichten*, stojící na počátku řady českých vědeckých časopisů. Této vědecké činnosti si povšimla císařovna Marie Terezie, která jej povolala do Vídně, aby tam Born uspořádal císařské přírodovědecké sbírky; výsledkem katalogizace sbírek byly dva latinsky sepsané a vydané spisy (*Index rerum naturalium musaei Caesar. Vindob. Pars I. Testacea*, 1778; *Testacea musaei Caes. Vindob., quae iussu M. Teresiae Augustae disposuit et descripsit Ignatius Born*, 1780). Na Borna navazoval František Josef hrabě Kinský z Vchynic a Tetoval (1739–1805), který přišel s reformou výchovy aristokracie v duchu nových, osvícenských principů. Integrovanou součástí výchovy tvořila mravní výchova a zájem o naukovou oblast, tj. o filozofii,

přírodní vědy a filologii včetně češtiny. Tak se v roce 1775 zrodila myšlenka muzea (označována jako *České muzeum*), jenž mělo být spojeno s učenou společností. To se však neuskutečnilo a muzeum fungovalo jako polosoukromá záležitost. Představitelé české stavovské obce pečovali o tento kabinet, založený roku 1777 a náležející pražské univerzitě, a profesor Johann Zauschner sepsal spis *Museum naturae Pragense* (1786), dokumentující jeho strukturu. Tento *k. k. öffentliche Naturalienkabinett*, jak byla sbírka tato sbírka označována, integroval předměty z rozptýlených sbírek Ignáce Borna. [\[23\]](#)

Druhá polovina 18. století náleží rovněž sílícímu zájmu o technické obory a o prezentaci soudobé průmyslové výroby a hospodářského rozmachu rakouských zemí. Nezbytnou podmínkou hospodářského rozkvětu byl rozvoj speciálního technického školství. V Čechách musela iniciativu vzít na sebe šlechta, resp. stavovská reprezentace, jež zakládala korporace pro povznesení průmyslu a zemědělství a podnítila vznik stavovské inženýrské školy. Tato technická akademie, tvořící základ nynějšího Českého vysokého učení technického, od roku 1771 disponovala speciální sbírkou – šlo o *Maschinensaal* Františka Antonína Hergeta (1741–1800), profesora matematiky na pražské univerzitě a profesora inženýrských věd na pražské technice; tento „sál strojů“ vystupuje v dějinách českého muzejnictví jako prototyp technického muzea. Ze soudobých hospodářských a průmyslových výstav nutno vzpomenout výstavu roku 1791 v pražském Klementinu – nejstarší tohoto typu v rakouských zemích – jež proběhla u příležitosti korunovace Leopolda II. českým králem a která se zaměřila na propagaci moderních technologií a výsledků činnosti šlechtických manufaktur a továren. Mimořádně úspěšná výstava zvýšila zájem nejvyšších míst o techniku a průmysl a motivovala ustavení Průmyslového kabinetu (*Industriekabinett*) ve Vídni roku 1807; jeho vznik inicioval svobodný pán von Kielmansegg, který návrh s datem 27. února 1806 předložil císaři, v květnu následujícího roku byl ředitelem kabinetu, zaměřeného na soustředění vzorků produkce rakouských manufaktur a továren, jmenován Alois von

Widmannstätt.[\[24\]](#) S ideou technického pokroku souvisela iniciativa soukromého *technologického muzea* (*Museum technologicum*), které v Praze založil roku 1799 tiskař a vydavatel c. k. *Poštovských novin* Johann Ferdinand Schönfeld ze Schönfeldu (1750–1821).[\[25\]](#) Ovšem podobně jako veřejná prezentace uměleckých děl *Společností vlasteneckých přátel umění* nebo jako idea veřejného muzea, spojeného s badatelskou činností (akademií), jež vyvstává z kontaktů Ignáce Borna a dalších osvícenských učenců s představiteli české šlechty, náleží i tato Schönfeldova iniciativa plně do následující vývojové etapy muzejnictví v českých zemích.

[\[1\]](#) Josef Hanuš, *Národní muzeum a naše obrození* 1, Praha 1921, s. 9-312.

[\[2\]](#) Tu je třeba upozornit na podstatnou odlišnost v konfesně odlišných poměrech v severozápadní Evropě; zde hrála podstatnou roli barokní protestantská učenost. A i pro tu bychom našli protějšek v premuzejní aktivitě.

[\[3\]](#) Podrobněji Bernard Jansen, *Jesuité v přírodních vědách a ve filozofii 17. a 18. století*, Olomouc – Velehrad, Refugium 2004, předmluva a překlad Michal Altrichter. Dále např. Reinhard Dieterle, *Universale Bildung im Barock. Der Gelehrte Athanasius Kircher. Ausstellungskatalog*, Rastatt – Karlsruhe, Badische Bibliothek 1981.

[\[4\]](#) Hildegard Katharina Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fing Verlag 2008, s. 35-37, zde věnuje se pozornost jezuitskému muzeu v Ingolstadt.

[\[5\]](#) Matematická věž je integrální součástí řady barokních klášterů. Vzpomeňme pražské Klementinum nebo Matematickou věž kláštera v hornorakouském Kremsmünsteru; i zde byly soustředěny sbírky, z nichž se dodnes dochovalo torzo.

[\[6\]](#) Srv. Teresa Kulak – Mieczysław Pater – Wojciech Wrzesiński, *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego 1702–2002*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002, s. 36 a

[7] In extenso bez naznačených intelektuálních souvislostí a patřičného rozboru Petra Zelenková, *Ze silesikální grafiky 17. století: neznámé univerzitní teze podle Willmanna a Marchettiů*, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (eds.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Praha, Národní galerie 2008, s. 871-875. – Naléhavým úkolem analýzy barokní ikonografie je vztáhnout rozličné motivy z oblasti věd a techniky vně rámec *symbolické* funkce obrazu, což se týká zejména emblematické, a spatřovat v nich *přímou* výpověď o těchto instrumentech a jejich funkcích. Takových tisků s vyobrazeními různých instrumentů nalezneme celou řadu a některé se tu a tam objevují v reprodukcích ve výstavních katalogích. Příklad za všechny: jestliže Petra Zelenková bez dalšího vysvětlení charakterizuje ilustrace spisu Kašpara Knittela *Cosmographia elementaris* (Praha 1873) jako *emblematické*, a priori odhlíží od přímého významu zobrazených instrumentů, jistěže zde zachycených v konfiguraci s alegorickými figurami, putti atd., a nepřímou i od skutečnosti, že autor spisu byl význačný jezuitský učenec, profesor matematiky, logiky a filologie, krátce působící jako rektor jezuitské univerzity v Praze. Jedna z rytin z Knittelovy knihy od Jana Gegarda Dampervielera reprodukována bez jakéhokoliv rozboru viz Petra Zelenková, *Skrytá tvář baroka. Grafika 17. století v českých zemích*, Praha, Národní galerie 2011, nestránkováno.

[8] Dle článku Miroslavy Hejnové *Klementinské matematické muzeum*, Bulletin plus Národní knihovny v Praze 2000, č. 2, přístupném na internetu.

[9] Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2012, s. 54-56.

[10] Kupříkladu ve smyslu opozice skrytosti a otevřenosti, tj.

opozice tajemství a odkrývání tajemství v intelektuálním smyslu slova.

[11] William N. West, *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press 2002, s. 14-43. – Friedrich Waidacher připomíná další pojmy, které ozřejmují významovou polyvalenci slova *muzeum* (a ideje *musaeum*), a to *bibliotéka*, *thesaurus*, *studio*, *galleria*. Připomíná i exotická slova, jako *pandechion* (odvozeno ze spisu Ulise Aldrovandiho *Pandechion Epistemonicon*; k Aldrovandimu např. Claudia Swan, *From Blowfish to Flower Still Life Paintings*, in: Pamela S. Smith – Paula Findler (eds.), *Merchants & Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, London, Routledge 2002, s. 111-112 a 131-132) nebo *cornucopia* (roh hojnosti) a *gazophylaceum* (skrýše pokladů). Cit. dle Friedrich Waidacher, *Príručka všeobecnej muzeológie*, Bratislava, SNM 1999, s. 59, zde dále k baroknímu muzejnictví na s. 59-62. – Pojem *gazophylaceum* (*gazophylacium*) sloužil jako termín pro jazykové slovníky, jak dokládá příklad slovníku chorvatského lingvisty Ivana Belostence 17. století, nesoucí titul *Gazophylacium seu latino-illyricorum onomatum aerarium* (vydáno v Zahřebu roku 1740). Belostenec byl Komenského vrstevník – a odtud nutno připomenout i Komenského význam pro barokní encyklopedismus. A nejen to, výš citovaný Waidacher připomíná, že Komenský věnoval muzeu glosu, že *muzeum* je místem, kde sedí učenec *sám*, odloučený od lidí, aby se oddával nerušeně studiu. Muzeum je tedy nejen prostorem, ale i intelektuálním konceptem – encyklopedií, a nejen to: je i „pojmovým systémem, jímž sběratelé vysvětlovali a zkoumali svět“, jak upozorňuje Waidacher.

[12] Rámcově například Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1979, s. 9-13; naposledy Pavel Holman, *Dějiny sběratelství a muzejnictví*, in: kolektiv, *Úvod do muzejní praxe. Učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky*, Praha,

Asociace muzeí a galerií České republiky 2010, s. s. 54-56.

[13] Tato kategorie je v přehledu muzejních aktivit nemoderní společnosti uvedena jen pro úplnost; plně se jí věnuje Jaromír Olšovský v kapitole 3.1, věnované sběratelství stavovské společnosti.

[14] Např. Václav Vilém Štech, *Z obrazárny Pražského hradu. České malířství 19. století*, Praha, Pražské nakladatelství 1950, s. 7. Ještě adresněji Antonín Matějček, *Galerie v Rudolfině*, Praha, SVU Mánes 1913, s. 1-2: „V době, kdy demokratizovalo se umění zakládáním veřejných sbírek [tj. na konci 18. století], nebylo v Praze a v Čechách už dost cenného materiálu, nebylo velkomyslných dárců, nebylo schopných organizátorů. Na počátku 19. století byla země v pravém smyslu slova oloupena o vše, co bylo zcizitelné. Příčiny této chudoby vysvětluje historie země.“

[15] Václav Spurný, *Archeologická sbírka Strahovské knihovny v Praze*, ZPP 13, 1953, s. 219-224, 250-255.

[16] Pravoslav Kneidl, *Počátky sběratelství a strahovský kabinet kuriosit*, Praha, PNP 1989.

[17] Klášterní muzeum existovalo až do roku 1946, větší část poté byla rozchváčena, jen jednotliviny se dochovaly v centrálních muzejních institucích. Cit. dle Kolektiv, *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, Osek, Unicornis 1996, s. 95-104.

[18] Pravoslav Kneidl, *Šporkiana kreseb hraběte Jana Rudolfa Šporka*, Strahovská knihovna 20–21, 1985–1986 (vyšlo 1990), s. 183-214.

[19] V poslední době se k této osobnosti několikrát vyjádřila Claire Mádlová, např. Claire Mádlová, *Knihovna jako životní prostředí a řád vědění. Sbírka hraběte Hartiga (1758–1797)*, in: *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven. Čtenář a jeho knihovna*, České Budějovice, Jihočeská univerzita

2003, s. 309-322.

[20] Tzv. Valdštejnské muzeum na zámku v Duchcově, mající povahu kabinetu kuriozit, po rekonstrukci otevřeli v dubnu 2011.

[21] Dnes prezentováno pod označením *Muzeum příběhů*. Ke struktuře například Ladislav Fuchs, *Zámek Kynžvart. Historie a přítomnost*, Karlovy Vary, Krajské nakladatelství 1958, s. 118-123.

[22] V soudobém kontextu mineralogického výzkumu např. Ludwig August Emmerling, *Lehrbuch der Mineralogie* 1/II, Giessen 1802, s. 333.

[23] Z početné literatury Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 20-26, plastický portrét Ignáce Borna podal Bedřich Slavík, *Od Dobnera k Dobrovskému*, Praha, Vyšehrad 1975, s. 50-60.

[24] Johann Slokar, *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Wien, Verlag F. Tempsky 1914, s. 225-228.

[25] Schönfeldova soukromá sbírka v podobě kabinetu uměleckých děl a kuriozit byla mimořádně cenná, obsahovala totiž řadu předmětů, které se dostaly do dražeb ze zrušených klášterů, kostelů a kaplí. Schönfeld získal také předměty z kolekcí starších pražských sběratelů. V úhrnu tvořila jedinečný celek, čítající 300 obrazů, 18 tisíc rytin, 1600 starých knih, 3 tisíce dřevorytů, 4500 mincí, heraldické památky a další artefakty. Jako celek se rozpadla po roce 1860. Dle Pravoslav Kneidl, *Počátky sběratelství a strahovský kabinet kuriozit*, Praha, PNP 1989.

3.3.2 Muzejní fenomén v období pozdního osvícenství a romantismu (1800–1850)

Pavel ŠOPÁK

Rozvoj muzejního fenoménu na prahu nové doby, vyznačující se recepcí řady podnětů západoevropského osvícenského myšlení a jeho vlivu na všestrannou reformu rakouského státu, vyžadoval určité organizační předpoklady: staly se jimi školy a učené společnosti. Ty fungovaly jako diskusní kluby společenské elity – odtud jejich vztah k soudobým salonům – víc než jako badatelská pracoviště nebo moderní korporace, podněcující rozvoj vzdělání v nejširších kruzích. Jejich základ ve stavovské společnosti je symptomatický: fungují jako jeden z prostředků, jimiž se šlechta a duchovenstvo snaží deklarovat svou duchovní autonomii tváří v tvář unifikačním tendencím eráru. A odtud přirozený zájem o zemi ve smyslu regionu, o její specifika a zvláštnosti, o její přírodní bohatství, historii, jazyk a obyčeje lidu i o hmotné památky.

Nejstarší učenou společností v českých zemích, postavenou na principu duchovní autonomie, vzešlé z myšlenek západoevropského osvícenství, byla *Societas Incognitorum* v Olomouci, ustavená roku 1746. Jejím zakladatelem byl Josef svobodný pán Petráš (1714–1772), jenž poznal řadu evropských zemí, kde se zajímal o knihovny i učené společnosti, a po usazení se v Olomouci vybudoval ve svém paláci na Horním náměstí vybranou knihovnu. V roce 1746 vznikla společnost, v níž potkáváme aristokraty a duchovní, zpřítomňující v moravské metropoli spektrum osvícenských směrů, týkajících se náboženské víry, studia historie a obecně věd, včetně věd přírodních.[\[1\]](#) Olomoucká učená společnost skončila záhy jako

zajímavá epizoda, svým způsobem anticipující *Moravsko-slezskou společnost pro povznesení orby v Brně*, jejíž založení připadlo na rok 1811, se složitou prehistorií sahající až k roku 1764. I ona byla založena s důrazem na prohloubení lidského poznání, což ovšem bylo myšleno v ryze praktickém smyslu slova, ve spojení s hospodářským rozvojem šlechtického velkostatku a s aplikací všemožných technických vymožeností, vedoucích zintenzivněné hospodářství (chov ovcí, zemědělství, cukrovarnictví a sladovnictví, využití nerostného bohatství atd.) k většímu ekonomickému profitu a ke konkurenceschopnosti. Brněnská společnost – po zániku samostatné slezské hospodářské společnosti se sídlem v Opavě (1770–1811) – sdružovala desítky, ba stovky členů z Moravy i Slezska a stala se tak nejvlivnější hospodářskou a osvětovou organizací, v níž se potkávali představitelé šlechty i měšťanstva, průmyslníci a obchodníci, právníci i pedagogové moravských a slezských škol. Jakkoliv to může znít nadneseně, suplovala absenci moravské učené společnosti, neřkuli univerzity v procesu založení a utváření moravského zemského muzea. Podobné *Ackerbaugesellschaft* fungovaly od poloviny 18. století i v dalších korunních zemích a i zde byly spjaty s rozvojem speciálního školství a muzeálních aktivit, jak dokládá případ projektu provinciálního průmyslového kabinetu z let 1808–1808, jenž měl být ustaven při hospodářské společnosti v Lublani a spojen s ní a s místní technickou školou a lyceem. [\[2\]](#)

V Čechách byla nepoměrně příznivější situace, protože Královská česká společnost nauk, založená roku 1784, s předchůdkyní, existující od roku 1769, si udržela kontinuitu až do poloviny dvacátého století. Mezi jejími členy byli piaristé (historik Gelasius Dobner, numismatik Mikuláš Adaukt Voigt) i jezuité (historik Ignác Cornova), osobnosti spjaté s univerzitou (knihovník Karel Rafael Ungar), přírodovědci (Ignác Born), historici (mimo jmenovaných též Karel Jindřich Šteib), učenci věnující se právní vědě a státovědě (Josef Sonnenfels). A co je důležité, nacházíme v jejích řadách

osobnosti, stojící přímo na počátku moderní muzejní tradice v Čechách, jakou byl František de Paula hrabě Hartig.[\[3\]](#)

Muzejní fenomén se ve střední Evropě první poloviny 19. století manifestoval dvěma typy muzejních institucí – muzeem umění a provinciálním (vlastivědným) muzeem. Muzeum umění bylo nejstarší formou veřejného muzea i ve Střední Evropě, a tudíž i v českých zemích, byť zde se uplatnilo jen v redukované podobě *Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění*. Důležitou osobností v historii instituce byl Josef Karel Hoser (1770–1848),[\[4\]](#) profesí lékař, který se věnoval cestování po evropských zemích nebo mineralogii. Podporoval v té době ještě prioritně přírodovědecky zaměřené Národní muzeum, ale současně se věnoval uměleckému sběratelství. V roce 1837 zpřístupnil veřejnosti svou sbírku obrazů a již tehdy formuloval ideu galerie, jež by byla *národní* svým posláním. Tento záměr dovedl do cíle tím, že soubor více jak tří set děl věnoval *Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění* (k tomu *Catalogue raisonné...der Hoser'schen Sammlung*, 1846). K problematice sběratelství se vyjádřil i v obecně formulovaném pojednání (*Ideen über die zweckmässigste Einrichtung von Gemälde-Gallerien und Cabinetten*, 1845).

Jiný charakter měly mít muzejní instituce, zaměřené na civilizační a kulturní aspekty určitého regionu. Kolem roku 1800 se utvořilo uherské muzeum v Budapešti. V roce 1811 vznikla důležitá muzejní instituce ve Štýrském Hradci, která představovala příklad pro muzea v českých zemích. Její jméno (*Landesmuseum Joanneum*) dodnes připomíná osobu zakladatele, arcivévody Jana, který byl vášnivým sběratelem mincí a přírodnin. Muzeum obsahovalo jak přírodovědný, tak kulturně historicky zajímavý materiál (archeologie, botanika, geologie, numismatika apod.).[\[5\]](#) Bez důležitosti není ani fakt, že ve Štýrském Hradci již od poloviny 18. století fungovala hospodářská společnost, podněcující hospodářský rozvoj hospodářsky zaostalého regionu. Další muzea vznikla ve Slezsku a na Moravě – v Těšíně (1802), Opavě (1814) a Brně (1816).[\[6\]](#)

Jejich společným rysem byla snaha postihnout rozmanitost periferních oblastí rakouského státu, vazba na místní autority, spolehlivě zakotvené do konvenční sociální struktury daného místa (např. zakladatel těšínského muzea Leopold Jan Šeršník (1747–1814) byl činný v komunální správě a současně jako pedagog místního gymnázia), primát vzdělávací funkce nad dokumentační funkcí (v Těšíně a Opavě vznikla muzea v závislosti na školských institucích; v Brně na bázi Moravsko-slezské společnosti pro povznesení orby) i převaha přírodovědného materiálu nad kulturněhistorickým materiálem (z tohoto pohledu byla ceněna numismatika, případně archeologie, ve sbírkách se objevovaly rytiny). Příklad opavského muzea ukazuje komplikovanost prosazení muzejní ideje v atmosféře metternichovského dirigismu: proponovaný název *Österreichisch-schlesisches Provinzialmuseum* (užitý v roce 1815) nakonec ustoupil skromnějšímu názvu *Gymnasialmuseum* (užívaný od let 1819–1820). [7]

Kolem provinciálních muzeí gravitovaly představitelé mocenské elity, jejichž výkladní skříní muzea byla, [8] i výrazné intelektuální osobnosti – a teprve ony daly myšlence muzea konkrétní podobu a tvar: v Joanneu působil mineralog a montánní odborník Friedrich Mohs (1773–1839), v Opavě historik a topograf Faustin Ens (1782–1858), v Těšíně a Brně mineralog a průkopník archeologických výzkumů v Rakouském Slezsku Albin Heinrich (1785–1864) apod. Jen výjimečně se muzeu podařilo vystavět speciální budovu; a tak nejvýznamnější z muzeí – muzeum pražské – sídlilo provizorně ve Šternberském paláci na Hradčanech (1821–1846) a posléze v Nostickém paláci v ulici Na Příkopech (1846–1892), což koneckonců dokládá i přetrvávající silnou vazbu na stavovskou reprezentaci hluboko do 19. století.

Osobnosti, které je třeba připomenout v souvislosti s procesem zakládání provinciálních muzeí na Moravě a ve Slezsku, jsou především dvě: Josef Hormayr zu Hortenburg a Christian Karl André. Josef Hormayr zu Hortenburg (1781–1848) pocházel ze

staré tyrolské rodiny, studoval ve Vídni a na počátku 19. století zde získal úřednické místo. Nalezl zalíbení v historii; v roce 1808 byl jmenován ředitelem Státního, dvorního a domácího archivu a o šest let později císařským historiografem. V roce 1810 založil časopis *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, zaměřený na literaturu a vlastivědu v patriotickém duchu. Jeho zájem o muzejní oblast dokládají kontakty se štýrským arcivévodou Janem a koncipování projektu moravského zemského muzea. Christian Karl André (1763–1831) studoval právo, pedagogiku a hudbu na proslulé univerzitě v Jeně, v letech 1798–1810 působil v Brně coby ředitel normální školy a od 1821 žil do své smrti ve Stuttgartu. V době brněnského působení zastával funkci sekretáře Moravskoslezské společnosti pro povznesení orby a založil a vydával periodika *Patriotisches Tageblatt* (1800 – 1805) a *Hesperus* (1809–1820 v Praze, 1821–1831 ve Stuttgartu). Ačkoliv se zajímal o statistiku, zemědělství, zeměpis, techniku, ekonomii a racionalizační tendence, vycházející z osvícenských názorů, v Andréem redigovaných časopisech se vedle přírodovědy začaly objevovat texty z regionální historie a vlastivědy, související s obratem od osvícenské učenosti, zaměřené na přírodovědu a techniku, k historii v romantickém pojetí a odtud k *patriotismu*, jehož integrální součástí byl zájem o historické a umělecké památky. V tomto směru vynikají jeho výzvy k založení zemského muzea pro Moravu (1803, 1806) a koncept krajských muzeí; toto téma rozvedl na stránkách časopisu *Hesperus* již v roce 1811.

Nápadný odvrát od pozdně osvícenského racionalismu k patriotismu sledujeme v průběhu druhého decennia 19. století v různých místech střední Evropy, vždy s patrnými konsekvencemi vůči proměně muzeí. Muzea v sobě obsahují jak racionální prvek – tj. vazbu sbírek k vědeckému, exaktnímu postihu přírodních rozmanitostí daného regionu a k využití získaných poznatků v hospodářství; z hlediska třídění sbírek provázanost regionálního materiálu s univerzálně platnými vědeckými systémy a taxonomií – tak citový prvek, jinak řečeno

citovou zainteresovanost na určitém místě, regionu, domovině. Proto se pražské muzeum, založené roku 1818, nejmenuje kupříkladu stavovské (jak tomu bylo v případě Stavovského divadla nebo stavovské inženýrské školy) a jak by odpovídalo angažmá šlechty, jež stála u jeho vzniku, [9] nýbrž *Vlastenecké*, což rok 1848 nacionálně vyhrotil do označení *České muzeum* (1848–1854) a éra bachovského neoabsolutismu opět zneutralizovala označením *Muzeum Království českého* (do 1919). Pro vnitřní dějiny instituce tento posun měl za následek bohemizaci muzejní činnosti, což neznamenovalo snížení vědecké úrovně; naopak, vždyť mezi muzejními osobnostmi nacházíme dlouholetého knihovníka (od 1822), jazykovědce a literáta Václava Hanku (1791–1861) nebo botanika a zoologa Karla Bořivoje Presla (1794–1852). [10] Konkurence obou zemských jazyků ve vydávání muzejního časopisu – vlastně dvou časopisů, vydávaných vedle sebe – měla ten následek, že německé periodikum vzdor své vysoké odborné úrovni zaniklo.

Proces „od osvícenského racionalismu k romantickému patriotismu“ sledujeme i na vývoji Moravskoslezské společnosti pro povznesení orby v Brně, jež byla celou první polovinu 19. století v zajetí přírodovědy a techniky a kterou roku 1850 doplnila historicko-statistická sekce. Její sekretář Christian d'Elvert (1803–1896), absolvent brněnského gymnázia a filozofie v Brně a Olomouci, se stal jednou z nejvlivnějších osobností, spojující zájem o kulturní dějiny, dějiny umění a vzdělanosti na Moravě. Bez d'Elvertových příruček si nedovedeme představit dějiny divadla, knihtisku, školství nebo zdravotnictví, ale ani historiografickou reflexi muzeí.

Dějiny muzeí první poloviny 19. století můžeme číst také jako dějiny jednotlivých vědeckých disciplin. Bylo již vícekrát řečeno, že v historii pražského, brněnského i opavského muzea lze vystopovat dvě základní vývojové fáze – a tu odhlédneme od velikosti těchto muzeí a počtu odborných pracovníků, kteří v nich působili. První vývojovou fází vyznačuje nadvláda přírodovědných disciplin. V profilu pražského muzea se tak

objevují zcela nové disciplíny, například geologie a mineralogie, jejichž zakladatelem byl muzejní kustod František Xaver Zippe (1791–1863), mykologie, botanika nebo fytopaleontologie, jimž se věnoval August Josef Corda (1809–1849). Nutno zdůraznit, že šlo o vědce mezinárodní pověsti, o skutečně vynikající odborníky, neprávem opomíjené. Druhou vývojovou fází představuje přesun těžiště muzejní aktivity ke společenskovědní problematice, což je obecná tendence ve vývoji středoevropských muzeí. Zesilující se zájem o historii a filologii je v případě pražského muzea také vyjádřením jeho bohemizace. Nejde jen o knihovnu, jakkoliv Václav Hanka coby muzejní bibliotékář byl českou vlasteneckou společností vnímán jako spojka mezi ní a muzeem a knihovna jako nejdůležitější součást muzea, zvláště proto, že k ní volně přináležely historické sbírky; jde také o založení *Malice české* při muzeu coby podpůrné organizace pro vydávání české literatury a naukového slovníku, [11] a o vydávání muzejního časopisu. Od 1827 vychází český „muzejník“, v němž se zpočátku objevovaly texty naučné i beletristické, nepřetržitě do současnosti [12]; německý muzejní časopis vycházel jen do roku 1832. A jde zvláště o nový profil muzea, jež má být napříště rovnomocně orientováno ke společenským vědám i k přírodovědě.

Klíčovou osobností v prosazení společenskovědního charakteru muzea a současně jeho vztažení k zájmům české vlastenecké reprezentace byl František Palacký (1798–1876). Jeho vynikající vztahy s představiteli zemské šlechty i intelektuální elity (např. s Josefem Dobrovským), nesporný talent, pracovitost i diplomatický um jej předurčily k vůdčí úloze v tomto procesu, označovaném jako proces demokratizační, tj. proces prosazující občanské síly na úkor stavovské reprezentace, a proces bohemizační. Je to současně proces nacionalizační, jelikož v úběžníku muzejních zájmů je národ; a to národ chápaný jak v intencích staršího zemského patriotismu, tak národ moderní, stmelovaný společnou řečí, jež je prostředkem jeho duchovní autonomie. Tento proces započal

v druhé polovině dvacátých let 19. století, kdy se Palacký klopotně snažil prosadit a zejména udržet český muzejní časopis, a kulminoval v roce 1841, kdy se stal jednatelem Společnosti Vlasteneckého muzea, muzeum spravující a provozující. V této prestižní funkci setrval až do února 1852. [\[13\]](#)

Palackého muzejní program – sama jeho koncepce a prosazování – je jednou z přelomových událostí v dějinách muzeí v českých zemích vůbec. Formuloval jej v několika textech, zveřejněných či přímo vydaných v delším časovém intervalu, například v memorandu *Čeho je třeba Českému muzeu* (1838), v publikaci *Das vaterländische Museum in Böhmen im Jahre 1842* (*Vlastenecké muzeum v Čechách v roce 1842*) a zejména v textu z podzimu 1841 *Über die Zwecke des vaterländischen Museums in Böhmen* (*O účelích vlasteneckého muzea v Čechách*). [\[14\]](#) Vycházel z představy, že cílem muzea je poskytnout komplexní vědecký obraz vlasti ze všech stránek pohledu; proto muzeum materiál sbírá, třídí a chrání, aby jej následně prezentovalo k vědeckým účelům i k popularizaci. [\[15\]](#) Palackého muzejní koncepce vycházela z faktu, že v muzeu nebyly přírodovědné a společenskovědní složky zastoupeny rovnoměrně, a ze zkušenosti, že muzeum trpí nezájmem širší občanské společnosti, pročež je třeba vtáhnout je do života této společnosti, učinit z něj integrální součást její kultury. Jinak řečeno, nemá suplovat *akademii věd*, tj. nemá být vědeckou institucí, vzdálenou lidem, nýbrž musí být intelektuálně přístupné širšímu publiku. [\[16\]](#)

Muzeum netvořila jen Společnost v pozici oficiální reprezentace – například František Palacký ve čtyřicátých letech 19. století zastihuje coby jednatel Společnosti Vlasteneckého muzea prezidenta Společnosti Josefa hraběte Nostice (1764–1849) – nebo jednotliví kustodi, nýbrž sbory, které byly utvářeny ve snaze podnítit konkrétní zájmy a oborové úsilí. Základem týmové muzejní práce, zejména vazby mezi tezaurací, prezentací a popularizací, se tak stává *Sbor*

pro vědecké vzdělávání řeči a literatury české (od 1831), *Přírodovědecký sbor* (od 1852), *Hudební sbor* (1872) a zejména *Archeologický sbor*. Ten byl založen v roce 1843 z podnětu Františka Palackého, který sledoval jak komplexnost muzejní práce, tak praktickou ochranu českých památek *in situ*. Funkci kustoda etnograficko-archeologické sbírky přijal Palackého přítel, malíř Josef Vojtěch Hellich (1807–1880), který se tímto stal také členem Archeologického sboru. Stanovy sboru vypracovali Palacký s Janem Norbertem rytířem z Neuberka, předsedou sboru. Bez zajímavosti není ani to, že v letech 1843–1848 se členové grémia scházeli v Neuberkově paláci v Panské ulici. Mimo Jana Erazima Vocela a Josefa Vojtěcha Hellicha tam docházeli architekt Josef Kranner, prostředkující sboru problematiku stavebních památek, a knihovník Václav Hanka, později přibyli archivář Karel Jaromír Erben, jeden ze zakladatelů české kastelologie František Alexander Heber, numismatik Vilém Kilian, historik Václav Vladivoj Tomek a další, spíše jako hosté než řádní členové. Cílem byla kresebná dokumentace památek (prováděná Hellichem), reinstalace společenskovedních sbírek muzea a jejich systematické doplňování, intervence ve prospěch ohrožených památek, podpora vědeckého bádání, především podnícení vzniku a vydání Vocelových spisů o archeologii, a další úvahy a náměty, například myšlenka vydávat samostatný český časopis věnovaný archeologii (k tomu dojde až v polovině padesátých let).[\[17\]](#)

Ještě dvě osobnosti je třeba vzpomenout z Palackého vývojové etapy Národního muzea. Je to slavista a etnograf Pavel Josef Šafařík (1795–1861), který v letech 1837–1842 vykonával funkci redaktora českého muzejníku. Těžiště jeho práce pro muzeum tkvělo v psaní a vydávání *Slovanských starožitností* (od 1836), díla obdivovaného v různých evropských zemích. Archeolog, historik umění a literát Jan Erazim Vocel (1803–1871) pokračoval po Šafaříkovi v redigování českého muzejníku (1842–1848, resp. do 1850) a jeho zásluhou je emancipace archeologie a dějin umění na úroveň, jež byla běžná v západoevropských zemích. V muzeu rovněž zastával důležitou

funkci jednatele Archeologického sboru.

Podrobnější komentář zasluhuje samotný centrální pojem *archeologie*, jenž se vynořuje v různých souvislostech. Ta tvořila metodický základ veškeré muzejní činnosti ve společenskovědní oblasti, a to již od pozdního osvícenství přes romantismus po druhou polovinu 19. století. Byla definována jako nauka o *starožitnostech*, tedy postihovala celou sféru materiální a duchovní kultury, jež se oborově dále nerozlišovala, nýbrž byla prezentována jako jeden významově a hodnotově koherentní celek. Ostatně označení archeologie nebo adjektivum *archeologický* zůstává až do konce 19. století součástí názvu dobových institucí se široce definovaným monumentickým nebo muzeologickým posláním (mimo Archeologického sboru Národního muzea je to Archeologická komise ČAVU; archeologický odbor Akademie křesťanské apod.) a aktivit (Sjezd českých archeologů a spolků musejních 1898). Definici archeologie v popsaném smyslu podává například Riegrův slovník naučný: „[česky] *stařinověda, jedná o všem, co slouží k poznání politického, domácího, náboženského, literárního, zvláště pak uměleckého života starých národů: Indů, Řeků, Římanů, Etrusků, Egyptanů, Israelitů, Féniků aj., jakož i novějších ještě žijících národů, pokud se jejich dřevnější stav od nynějšího pokročilejšího a vyvinutějšího života různí. Předmětem archeologie jsou tedy vůbec památky starého umění, náboženských, národních, právních, politických, válečných, obchodních, rodinných a domácích obyčejů, pozůstatky starého písemnictví a duševních útvarů vůbec. V užším smyslu ale obírá se archeologie jen památkami umění vůbec, jak staroklasického (u Řeků a Římanů), tak středověkého, křesťanského, kde o ostatních zvláštních památkách numismatika, heraldika, epigrafika, sfragistika, paleografie a diplomatika jednájí. Všechny tyto vědy jsou pak pomocnými vědami historie.*“ [\[18\]](#) Dle tohoto slovníku archeologii v Čechách kolem poloviny 19. století reprezentovali Karel Jaromír Erben, Václav Hanka, Jan Kollár, Ferdinand Břetislav Mikovec, Pavel Josef Šafařík, Jan Erazim

Vocel a Karel Vladislav Zap, tedy osobnosti svými aktivitami se značně odlišující a zdaleka ne všechny spjaté s muzejní sférou. To, co je jim společné, je sepětí zájmu o materiálově rozličné památky a o národní historii s vlastními literárními, literárněhistorickými a literárně kritickými snahami. Jinak řečeno, archeologie tak není pouze vědou; je přirozeně doplňována uměleckou tvorbou. Anebo ještě jinak, vědecký aspekt vyvažuje aspekt múzický a směřuje k hodnotové integritě prožitku a poznání.

Nejpozději ve čtyřicátých letech 19. století byla pociťována potřeba uvnitř této komplexně pojaté nauky materiálově vydělit samostatné intelektuální aktivity. Nejlepší soudobý příklad tohoto vnitřního dělení archeologie skýtá Palackého pamětní spis *O účelích Vlasteneckého musea v Čechách*, kde se hovoří o 1/ *geografické archeologii* (pojmu ve sbírkové činnosti muzea odpovídaly kresby a plány zřícenin, půdorysy zaniklých osad a budov); 2/ *umělecké archeologii* (materiál povahou náležející do pozdějších dějin umění a dějin hudby) a 3/ *domácí archeologii* (pomocné vědy historické, sakrální předměty, zbraně, etnografie, resp. celá hmotná kultura). V průběhu padesátých a šedesátých let 19. století nejenže se uvolňoval vztah mezi vědou a uměleckou tvorbou, ale pozvolný nástup pozitivistické historické vědy v třetí třetině 19. století vedl k odmítnutí romantického východiska, k precizaci pojetí historie (čili odlišení historie od archeologie v původním smyslu slova) a odtud i k odlišnému postavení *starožitností* jako materiálu, jenž slouží k umělecké inspiraci a uměleckému přetvoření a zároveň je podroben leptavé vědecké analýze a podléhá prohlubující se kritice a utvářející se taxonomii. Vedle (prehistorické a mediévální) archeologie vznikají dějiny umění, etnografie a další disciplíny, nemluvě již o dějinách a teorii literatury, dějinách a teorii hudby a o samostatné estetice jako filozofické disciplíně. Konec 19. století prosadil v české akademické a odtud i muzejní praxi etnologicko-antropologické pojetí archeologie, patrné zčásti již u Břetislava Jelínka (1843–1926) a zejména a naplno u

Lubora Niederleho (1865–1944), pro nějž se archeologie ocitala již zcela stranou původní nauky o starožitnostech, byť by Niederle sepsal dílo názvem programově navazující na romantickou historickou vědu a Pavla Josefa Šafaříka *Slovanské starožitnosti*, tj. jím pěstovaná archeologie souvisela daleko více na straně jedné se sociálními, na straně druhé s přírodními vědami (tato dichotomie je patrná také v soudobém vymezení pojmu *antropologie* jako komplexní nauky o člověku). Proto také ještě *Ottův slovník naučný* na konci 19. století o archeologii píše takto: „Dnešního dne slova archeologie užívá se ve dvojím smyslu: širším a užším. Širším smyslem jest archeologie věda zabývající se zkoumáním starobylosti toho nebo onoho národa, vyšetřující jeho život a kulturu na základě památek posud chovaných, jako jsou stavby míst a obydlí, nástroje domácí a válečné, pozůstatky zvířat domácích a potravin – hlavně však na základě památek řemeslných a uměleckých, v čemž se úzce stýká s etnografií a antropologií. Užším smyslem jest archeologie věda zkoumající dřevní památky umění výtvarného a uměleckého průmyslu.“

Závěrem stručného postihu problematiky první poloviny 19. století budiž po zásluze připomenuto, že muzejní fenomén nebyl vlastní pouze intelektuálně vyspělé pražské nebo brněnské aristokratické a měšťanské společnosti, gravitující kolem centrálních muzejních institucí. Jen v samotné Praze zaznamenáváme v letech 1840–1860 minimálně tři další pokusy o regionální muzea, iniciované vně reprezentaci Vlasteneckého muzea – v roce 1846 se takovýto návrh objevil v ročence *Libussa*, vydávané krajským komisařem a ředitelem slepeckého ústavu Paulem Aloysem Klarem; [\[19\]](#) v letech 1856–1861 existovalo *Muzeum pražského kraje*, vybudované z popudu krajského hejtmana Maxmiliana von Obentraut; s koncepcí „všemuzea“ přišel v téže době Karel Slavomír Amerling. [\[20\]](#) Muzejní fenomén nacházel své vyjádření také v menších městech, a jistěže také proto byl limitován nedostatkem osobností i financí. Připomeňme pokus založit muzeum v Plzni (1847), jenž byl spjat se jménem Josefa Stanislava Zaupera (1784–1850),

ředitele plzeňského premonstrátského muzea. Muzeum mělo integrovat předměty ze sbírky gymnázia a městského majetku, tj. bází měla být oblíbená, ba módní *archeologie*. Zauperovu iniciativu motivoval snad dávný příklad jeho otce, jenž byl jako malíř činný v Drážďanech, kde se mimo jiné podílel na reinstalaci tamní obrazárny, snad i dřívější kontakty s Johannem Wolfgangem Goethem, s nímž si vyměnil několik dopisů.

[1] Stanovy schváleny císařem 16. března 1747; o rok později se uvažovalo o jejím přesunu do Frankfurtu nad Mohanem a Lipska. V letech 1747–1748 společnost vydávala časopis *Monatliche Auszüge alter und neuer gelehrter Sachen*; celkem vyšlo 12 čísel o 962 stranách. Antonín Kostlán, *Societas Incognitorum. První učená společnost v českých zemích*, Praha, Archiv Akademie věd ČR 1996; dále např. Kurt Augustinus Huber, *Katolische Kirche und Kultur in Böhmen. Ausgewählte Abhandlungen*, hrsg. Joachim Bahlcke – Rudolf Grolich, ed. Religions- und Kulturgeschichte in Ostmittel- und Südeuropa, Bd. 5, Münster, LIT Verlag 2005, s. 68-72.

[2] Johann Slokar, *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Wien, Verlag F. Tempsky 1914, s. 229.

[3] Claire Mádlová, *Hrabě František de Paula Hartig. Osvícenský aristokrat v českých zemích*, *ĎaS* 24, 2002, č. 1, s. 28-33.

[4] Wilhelm Weitenweber, *Dr. Joseph Carl Ed. Hoser's Rückblicke auf sein Leben und Wirken*, Prag 1848.

[5] Nová budova muzea vyrostla v letech 1890–1895 podle projektu Augusta Gunolda; označuje se Neue Jeoanneum.

[6] Na počest císaře Františka I. neslo označení Františkovo muzeum, od roku 1900 bylo převzatí Zemí moravskou do přímé správy.

[7] Josef Orlík, *Počátky Gymnasijního muzea v Opavě*, in: 150 let Slezského muzea, Ostrava, Krajské nakladatelství 1964, s. 29.

[8] V případě brněnského muzea vzpomeňme Františka Huga starohrabě Salm-Reifferscheidta, hraběte Josefa Auersperga, moravského místodržitele Antonína Bedřicha hraběte Mitrovského.

[9] Ke dni 15. dubna 1818 vznikla soukromá společnost Vlastenecké muzeum v Čechách. Jejími exponenty byli František hrabě Klebelsberk, František Antonín hrabě Kolovrat-Libštejnský a Kašpar hrabě Šternberk. Hrabě Klebersberk dal podnět ke vzniku muzea svými *Aphorismem zum Entwurff des Plane eines Nationalmuseums für Böhmen* z počátku dubna 1818.

[10] Dějiny Národního muzea v první polovině 19. století byly několikrát zpracovány a prezentovány v různých souvislostech (dějiny literatury, vědy, časopisectví, v souvislosti s vůdčími osobnostmi atd.). Za standardní výklad dějin muzea v tomto údobí lze oprávněně považovat publikaci Karla Sklenáře, viz Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 54-184.

[11] Matice česká se stala jednou z organizací národního obrození v jeho moderní, jazykové fázi; vydala *Slovník Josefa Jungmanna*, *Šafaříkovy Slovanské starožitnosti*, ediční řady *Novočeská a Staročeská bibliotéka*, započala vydávat Palackého *Dějiny národu Českého v Čechách a v Moravě* (od 1848).

[12] Od 1827 jako *Časopis společnosti vlasteneckého Museum v Čechách*, od 1830 *Časopis Českého muzea*, *Časopis Muzea Království českého*, od 1920 *Časopis Národního muzea*, od 1914 vydělena samostatná přírodovědná řada.

[13] Jiří Špét, *Palackého koncepce Národního muzea a její význam pro počátky regionálního muzejnictví*, *Časopis Národního muzea – Historické muzeum* 137–139, 1968–1970, s. 18-29 a 137-139; Jaroslav Charvát, *Palacký a Národní muzeum*, in: 150

let Národního muzea v Praze. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu, Praha, Orbis 1968, s. 103-108.

[14] Dále např. František Palacký, *České národní museum*, Časopis společnosti vlasteneckého Museum v Čechách 1, 1827, s. 113-127; tiskem některé viz František Palacký, *Spisy drobné III. Spisy estetické a literární*, ed. Leander Čech, Praha, Bursík a Kohout 1903.

[15] Tento moderní muzeologický aspekt zdůrazňuje např. Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979, s. 24.

[16] Podrobně např. Karel Sklenář, c. d., s. 156-162.

[17] Karel Sklenář, *Archeologický sbor Národního muzea*, in: 150 let Národního muzea v Praze. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu, Praha, Orbis 1968, s. 91-101; Karel Sklenář, c. d., s. 165-170.

[18] *Riegrův slovník naučný* 1, Praha, s. 308-309.

[19] V témže ročníku ročenky Klar publikoval popis Pachlovy archeologické sbírky, srv. Paul Aloys Klar, *Einige, in neuester Zeit in Böhmen aufgefundenene Aschenkrüge, alte Gefässe und Alterthums-Gegenstände*, Libussa 5, 1846, s. 413-423.

[20] Zdeněk Sklenář, c. d., s. 262.

3.3.3 Muzejní fenomén a

občanská společnost (1850–1890)

Pavel ŠOPÁK

Základním periodizačním dělítkem, jímž počíná moderní muzejnictví v českých zemích, je rok 1860 – rok vydání Říjnového diplomu, znamenajícího obnovení ústavnosti (stvrzené ústavami únorovou a prosincovou 1861 a 1867) a s ním nastolení právního rámce, garantujícího fungování občanské společnosti a jejích institutů. I další správně-organizační opatření, jako vznik obchodních a živnostenských komor, jež měly meritorní význam pro vznik uměleckoprůmyslových muzeí (1850), vydání živnostenského zákona (1858), stvrzujícího transformaci měšťanstva v moderní podnikatelskou vrstvu, tvořící spolehlivý ekonomický základ kulturním organizacím, počítaje v to i muzea různého typu, nebo právní garance existence spolků (spolkový patent, 1852; spolčovací zákon, 1867), podmiňující genezi regionálního muzejnictví na spolkové bázi, znamenaly, že padesátá a šedesátá léta 19. století představují naprosto klíčové období pro stimulaci muzejního fenoménu v plně občanské společnosti. Odtud se odvíjí reprezentační funkce muzeí v politickém a národnostním smyslu slova, jejich vztah k moderní intelektualitě a racionalitě povícero městské společnosti, jejich provázanost s dalšími moderními občanskými institucemi (odborný tisk, školství) a koneckonců vysoká společenská prestiž, jež se ve dvacátém století, zejména pak v jeho druhé polovině z muzejnictví vytratila. Vrstva místní inteligence – advokáti, lékaři a lékárníci, učitelé gymnázií, reálek, odborných škol a měšťanek, kněží, úředníci na magistrátech a velkostatcích – představuje spolehlivou oporu k naplnění muzejního fenoménu v prostředí občanské společnosti nejen v hlavních městech zemských, ale i v městech krajských i okresních, a to zásadně na spolkové bázi. Tak se na periferii

prosazuje koncept regionálního vlastivědného muzea a jsou to místní činovníci, agilní osobnosti, kolem nichž se soustředí vlastní muzejní práce. Muzeum bude napříště institucí funkčně polyvalentní: bude fungovat jako příležitost k trávení volného času, jako forma naplňování intelektuálních potřeb určité části společnosti (i ve vazbě regionu ke kulturním centrům prostřednictvím publikační a přednáškové aktivity regionálních muzejních pracovníků) a současně bude představovat spolehlivou oporu pro hledání a (sebe)potvrzování identity daného místa v daném čase a zdůvodňovat kulturní nároky společenských elit, jež jsou adresované vně region (zejména v konfrontaci s jinými podobnými institucemi v jiných místech). Má mít tedy poslání jak civilizační ve smyslu servisu vůči občanské společnosti, tak kulturní ve smyslu svobodné intelektuální aktivity.

Muzejní činnost v českých zemích let 1850–1918 (podobě jako činnost politickou, hospodářskou, obecně kulturní) vyznačuje silné napětí na ose centrum – periférie, jež je produkováno hodnotovou ambivalencí mezi přitakáním centru (ve smyslu uznání vzorovosti centrální instituce pro instituci na periférii, vědomí společenské prestiže i sdílení jednotné národní ideje) a mezi neochotou rezignovat na specifika periférie, na její kvality či půvaby (ve smyslu lokálního patriotismu). K tomu přistupuje česko-německé soupeření i napětí mezi tradiční mocenskou elitou, reprezentovanou aristokracií a duchovenstvem, a mezi představiteli občanských vrstev, podnikateli a představiteli inteligence. Budiž zdůrazněno, že dějiny muzeí nelze číst jen jako součást česko-německého antagonismu, [\[1\]](#) nýbrž jako součást dějin intelektuality, [\[2\]](#) jako projev individuální iniciativy, uvolněné nastolením mechanismů občanské společnosti, počítaje v to ústavně zakotvená občanská práva. Nesmíme totiž zapomenout, že vlastenecká rétorika je nezřídka užita proto, aby privátním intelektuálním zájmům sjednala obecnou platnost, zvláště když jsou spojeny – a v případě muzea to ani jinak nejde – s finančními náklady, s vynakládáním peněz z veřejných zdrojů. Již tak složitá situace se ještě více komplikovala

tím, že regionálnímu, kulturněhistoricky orientovanému muzejnictví chyběl silný a věrohodný vzor v podobě centrální muzejní instituce: je bohužel pravdou, že po odeznění bachovského neoabsolutismu setrvalo pražské Muzeum Království českého v neutěšené hmotné situaci a trpělo absencí skutečně výrazných osobností zejména ve společenskovední oblasti, takže objektivně ani nemohlo být určujícím faktorem muzejního života v českých zemích ve smyslu integrální součásti české národní kultury, jak o to usiloval František Palacký. Dokonce se zdá, že se po heroických čtyřicátých letech 19. století, spěšně dohánějících deficit společenských věd vůči vědám přírodním, stala šedesátá až osmdesátá léta 19. století údobím nového rozmachu přírodovědy v českém zemském muzeu, a to na úkol věd společenských. [3] Důkazem budiž i to, že v zahradě Nostického paláce vyrostl dřevěný pavilon, nesoucí označení *Geologické muzeum*, v němž byla pečlivě připravena geologická a paleontologická expozice, na svou dobu mimořádně kvalitní, doplněná tištěnými průvodci. Výraznými osobnostmi se stali geolog a paleontolog Antonín Frič (1832–1913), mineralog, geolog a petrograf Emanuel Bořický (1840–1881), paleontolog Jaroslav Perner (1869–1932), botanik Ladislav Čelakovský (1834–1902) a další. Společenskovední sféru zastupovali zejména numismatik a archeolog Josef Smolík (1832–1915) nebo muzejní archivář Václav Schulz (1854–1935). [4] Archeologický sbor muzea představoval reprezentaci společenských věd, která zasahuje i vně muzejní činnosti (nacházíme v jeho řadách představitele historické vlastivědy, kteří nebyli aktivními muzejníky, jako byl historik Jan Bohuslav Miltner, 1841–1887). Periodikem, jež tvořilo tribunu názorů muzejních kustodů, byly po celou druhou polovinu 19. století *Památky archeologické a místopisné*. Vycházely od roku 1854 a redaktory ve sledovaném období byli – postupně za sebou – Karel Vlastimil Zap, František Jan Zoubek, Josef Kalousek, Josef Smolík, Jan Bohuslav Miltner a Josef Ladislav Píč. Od vzniku periodika byl Archeologický sbor jeho vydavatelem, a to až do roku 1944, byť by se na vydávání podílely další subjekty (Historický spolek, Archeologická

komise ČAVU). [5] Pro pěstování přírodních věd byl již roku 1853 založen časopis *Živa*; periodikum sice několikrát zaniklo, ale po druhé světové válce bylo obnoveno a vychází do současné doby.

V prostředí českého zemského muzea se nepěstovaly jen společenské a přírodní vědy; uvažovalo se také o obecných muzeologických otázkách. V tomto směru byli agilnější přírodovědci, zejména Jan Evangelista Purkyně (1787–1869), který snil o komplexu muzejních institucí, koncentrovaných kolem akademie (viděl tedy v muzejní práci především činnost vědeckou, což připomíná názory zakladatele muzea Kašpara hraběte Šternberka), a Antonín Frič, který o přírodovědném muzeu uvažoval jako o instituci povícero osvětové, jako o „*prostonárodní universitě přírodních věd*“.

Již vícekrát bylo ukázáno na vztah mezi pražským muzeem a mezi muzei regionálními. [6] Vazbu k centru ozřejmují stanovy Včely čáslavské – muzejního a archeologického spolku v Čáslavi, založeného roku 1864 – formulované podle stanov Archeologického sboru Národního muzea. Odtud počíná praxe – ne vždy dodržovaná a někdy i zpochybňovaná – cenné artefakty soustředit v Národním muzeu a památky místního významu ukládat v regionálních muzeích. [7] Napětí centrum a periférie vyvažuje tendence cíleně utvářet informační síť, jež by spojovala vzdálená ohniska historicko-vlastivědné aktivity. Jejím základem se stal vzpomenuť časopis *Památky archeologické a místopisné*, orientovaný k venkovskému publiku zejména poté, co redakci periodika roku 1878 převzal Josef Smolík. Smolíkovy programové texty, zejména *Slovo o zakládání archeologických spolků* (*Památky archeologické* 1878–1881), vybízely ke vzniku regionálních muzejních pracovišť ve smyslu pomyslných bodů na síti vztahů mezi centrem a periférií. [8] Je nepochybné, že i tyto podněty měly vliv na strmý nárůst počtu regionálních muzeí: do roku 1850 byla v českých zemích jen tři muzea, totiž v Praze, Brně a Opavě, do roku 1880 se ustavilo 25 muzeí a během následujícího dvacetiletí přibýlo dalších 80 muzeí.

Hledáme-li region, kde se české muzejnictví rozvíjelo nejdříve, musíme obrátit pozornost k východním Čechám a českomoravskému pomezí.[\[9\]](#) Klíčové postavení v počátcích českého muzejnictví získal spisovatel a politik Karel Adámek (1840–1918), jenž inicioval založení muzea při městské škole v Hlinsku (1874). V jeho profesní dráze nacházíme všechny atributy, jež muzejní fenomén vztahují k dalším dobovým tendencím: Adámek se politicky angažoval v mladočeské straně a spoluorganizoval tábor lidu na podporu českých státoprávních požadavků na Košumberku (1868), zajímal se o ochranu uměleckých a historických památek, jeho manželka byla výraznou postavou počínajícího českého ženského emancipačního hnutí atd. Toto připomenutí spektra aktivit ukazuje, že činnost v muzeu a pro muzeum tvoří integrální součástí duchovního profilu člověka moderní společnosti i součást moderního politického boje.

Důležitým centrem muzejnictví ve směru na východ od Prahy se stala Kutná Hora – někdejší hospodářské středisko středověkých Čech, vlastencům 19. století svou majestátní architekturou a dalšími památkami naléhavě připomínající velikost české historie jako historie národní. V roce 1877 se zde ustavil Archeologický sbor Vocel (též Wocel), jenž se zaměřil jednak na výzkum a uchování památek ve městě a okolí, zvl. pak v souvislosti s opravami chrámu sv. Barbory, jednak na myšlenku založení městského (resp. regionálního) muzea. Spolek byl pojmenován na počest kutnohorského rodáka Jana Erazima Vocela a mezi jeho zakladateli vystupuje vedle Františka Augustina Slavíka a několik dalších osobností z řad místní inteligence, zvl. středoškolských profesorů kutnohorské vyšší reálky Emanuel Leminger (1846–1931). Archeologický sbor Vocel si vytkl komplexní program péče o kulturní dědictví regionu a jeho dokumentace a prezentace, což přesvědčivě ukazuje na metodičnost a koncepčnost přístupu k naplnění muzejního fenoménu občanské společnosti v českých zemích sedmdesátých let 19. století. Posláním spolku bylo sbírat a uchovávat movité památky, vyhledávat a zaznamenávat písemné památky

v Kutné Hoře a okolí, zajišťovat památky nemovitě a přispívat k jejich záchraně, pořádat přednášky a publikovat vědecké poznatky.[\[10\]](#) Charakteristickým rysem Lemingerova přístupu ke kutnohorskému muzeu, jež řídil až do roku 1929, bylo přežívání představy o archeologii jako nauky o starožitnostech v pojetí 19. století; sám sice užíval terminologie současné, ačkoliv starožitnický koncept – pohyb v různých oblastech (numismatika, prehistorická archeologie, topografie) a úzká vázanost na region (muzeum je současně i archivem; muzejník je i památkář) – neodpovídaly po první světové válce nové době a poslání muzea v ní (Leminger například ostře odmítal existenci a činnost Svazu českých muzeí). Dalším muzejním centrem regionálního významu se na počátku osmdesátých let 19. století stala východočeská Polička, působiště chemika a učitele měšťanské školy Václava Batíka (1858–1921),[\[11\]](#) a ve výčtu regionálních muzejních center a tamních osobností bychom mohli ještě pokračovat.

Významným regionem, spjatým s počátky českého muzejnictví, jsou Jižní Čechy. Z místních autorit nutno připomenout Karla Hostaše (1854–1934), profesí právníka, který roku 1882 založil městské muzeum v Klatovech, kam soustředil archeologické nálezy z vlastních výzkumů. Patřil k nemnoha regionálním badatelům, kteří významem překročili rámec kraje a podíleli se – publikačně, na stránkách *Památek archeologických a místopisných*, *Časopisu českého muzea* nebo *Českého lidu* a organizačně členství v Archeologické komisi ČAVU – na profilu historické vlastivědy. Výraznou osobností českého muzejnictví přelomu 19. a 20. století byl příslušník Hostašovy generace Jan Hellich (1850–1931), lékárník usazený v Poděbradech, kde bylo muzeum založeno roku 1902. Hellichovo pojetí muzejní práce zahrnovalo koncept vlastivědy, tj. jak sféru přírody, tak historie, antropologie a archeologie. Řídil se zásadou, že nejcennější předměty náležejí do centrální muzejní instituce (spolupracoval s J. L. Píčem a soustředil nálezy v pražském Národním muzeu), a činnost muzejní spojoval s činností politickou (krátce byl starostou Poděbrad), hospodářskou a

osvětovou.

Na Moravě nás musí zajímat tři centra českého muzejnictví – Olomouc, Valašské Meziříčí a Brno. Rozhodující měrou se zde uplatnil národně obrodňující proces, promítající se po obnovení ústavnosti v šedesátých letech 19. století do vzniku Slovanského gymnázia v Olomouci (1867) coby intelektuálního ohniska nadregionálního významu. Jako důsledek hledání protiváhy k místním německým muzeím – průmyslovému a historickému – vznikl v Olomouci Vlastenecký spolek muzejní (1883), jenž založil první české muzeum na Moravě. Svou aktivitu do širšího regionu, resp. směrem k celé české Moravě spolek zesílil vydáváním vlastivědného časopisu (od 1884). Jestliže obě olomoucká muzea vyznačuje vazba k historii nebo dějinám umění, české muzeum inklinovalo ke dvěma sférám: archeologii a etnografii, jak dosvědčuje odborná činnost jeho zakladatelů, náležejících ke dvěma generacím – archeologa a antropologa Jindřicha Wankla (1821–1889), jednoho z prvních členů německé Společnosti pro antropologii, etnologii a prehistorii, kněze a etnografa Ignáta Wurma (1825–1911), a z mladších vlastivědného pracovníka Jana Havelky (1839–1886) a historika, jazykovědce a etnografa Vincence Praska (1843–1912).[\[12\]](#) Podíl zapojení kněží na muzejní aktivitě Olomouce souvisí s přetrvávajícím vlivem kléru v kulturních aktivitách moravské metropole i v moderní době. Naopak činnost kněze Eduarda Domluvila (1846–1921), od poloviny sedmdesátých let 19. století spjatého s Valašským Meziříčím, souvisí s absencí vzdělanců z řad světských osob při genezi regionální vlastivědy a muzejnictví na kulturně i civilizačně zaostalém Valašsku. Osvětové funkce, které jinde plnili advokáti, lékaři nebo učitelé, musel v chudém podhorském kraji nadále plnit kněz. Domluvil spoluzaložil místní muzejní spolek a psal o památkách regionu; navíc redigoval regionální vlastivědné periodikum (*Sborník Musejní společnosti ve Valašském Meziříčí*, 1884–1914)[\[13\]](#) a pečoval o ochranu památek jako korespondent vídeňské Centrální komise pro památkovou péči.

Určujícím impulsem pro vznik regionálních muzeí v českých zemích bylo naléhavé oslovení veřejnosti, apel na ochotu rozličné *starožitnosti* odevzdat muzejnímu spolku k veřejné prezentaci. Tato provolání byla vedena prostřednictvím regionálního tisku, který tak učinil věc muzea denní aktualitou, a to nepoměrně více, než si dnes vůbec dovedeme představit. Vedle provázanosti složky intelektuální (vědecké, tj. muzeum jako zdroj informací pro určitý obor) a kulturně politické (národní, tj. muzeum jako instituce veřejného významu) se v muzejní práci objevovaly od šedesátých let 19. století další rysy, například aspekt zapojení žen do muzejní činnosti. Ty, jak známo, měly z hlediska společenského angažmá velmi omezený prostor k seberealizaci (náboženské a charitativní spolky, ochotnické divadlo), takže utvoření dámského odboru Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci (1884) je projevem fenoménu ženské emancipace, kterou v kultuře Rakouska konce 19. století sledujeme i s ohledem na odborné školství nebo uměleckou tvorbu (literatura, výtvarné umění). Příklad za všechny jiné: *dámský odbor* olomouckého muzea se soustředil na dokumentaci lidové výšivky; následováníhodný vzor této činnosti poskytla sběratelská aktivita Františky Xavery Běhálkové (1853–1907) z Tovačova. Nešlo o izolovaný jev; prezentace lidových výšivek se v druhé polovině osmdesátých let 19. století stala celorakouskou záležitostí, jak dokládá vídeňská výstava (1886) a regionální výstavy v Praze, Plzni, Ostravě, Litomyšli, Trutnově a dalších městech. [\[14\]](#)

Přirozeným centrem historické vlastivědy a regionálního muzejnictví se stalo na konci 19. století Brno. Zdejší Františkovo muzeum i Matice moravská tvořily inspirativní základ k nové podobě regionálního muzejnictví. V roce 1886 se z iniciativy Jindřicha Wankla ustavil Muzejní spolek v Brně, v němž se potkávali vlastenecky smýšlející vlastivědní pracovníci z celé Moravy. Výrazem této strategie nebyla samostatná muzejní instituce, nýbrž projekt moravské historické vlastivědy, nazvaný *Vlastivěda moravská*, jež se

stala jakýmsi virtuálním celozemským vlastivědným muzeem. K tomuto vlastivědnému úsilí konce 19. a počátku 20. století, jež se neomezovalo jen na Brno a okolí, ale snažilo se postihnout co největší území Moravy, náležel Vítězslav Houdek (1856–1916), vzděláním právník a profesí vyšší úředník, absolvent činný od roku 1893 na ministerstvu vnitra ve Vídni, což mu zjevně usnadnilo kontakt s odbornou literaturou a možnost poznat aktuální trendy v ochraně památek. V roce 1908 získal vysoké postavení na moravském místodržitelství a věnoval se moravské umělecké topografii a etnografii, resp. antropologii; v této oblasti vynikl klasifikací typů lidových obydlí s ohledem na charakter krajiny a vydělil etnografické skupiny, přibližně odpovídající dnešní taxonomii.

Na této bázi těchto více méně solitérních zájmů a samostatných proudů organizačních a sběratelských aktivit vyrostla v průběhu devadesátých let 19. století silná tradice regionálního muzejnictví, indukovaná zčásti Zemskou jubilejní výstavou (1891) a zejména nesená duchem přípravy Národopisné výstavy československé (1895). Všude po Čechách, na Moravě a ve Slezsku vznikaly muzejní spolky, zaměřené povícero na sběr etnografických památek; pořádaly se národopisné sjezdy, konaly se přednášky a vznikaly první kolekce, jež měly ten který region, to které místo zastupovat na pražské výstavě. Určující roli plnila místní inteligence (lékaři, učitelé, advokáti, úředníci), uvědomělí představitelé podnikatelských kruhů a samosprávy, studenti vysokých škol; důležitá byla přímluva a sympatie pro věc ze strany slavných osobností–rodáků, kteří měli vliv i peníze. Regionální muzea, následně motivovaná pražskými výstavami, byla samozřejmě rozličného rázu podle individuálních zájmů a specifik regionu: někdy šlo primárně o etnografické památky, cenné zvláště v etnograficky vyhraněných regionech, jinde se mísil materiál z různých oborů. Například u muzea v Ivančicích – dle povahy i umístění muzea *městského* – se prezentovaly „sbírky archeologické, historické, etnografické, bibliografické, přírodní, vědecké i umělecké“.[\[15\]](#) Není zde prostor připomínat všechny muzejní

instituce, založené v rozpětí let 1850–1900[16] – a současně vzpomenout jejich zakladatele, nadšené vlastivědce rozličného vzdělání, sociálního zázemí a reálných možností.[17] Postrádalo by to smysl. Povšimněme si z toho množství jmen alespoň jedné osobnosti – Karla Jaromíra Bukovanského (1844–1932), který zakotvil v roce 1870 v Polské (Slezské) Ostravě, kde působil jako učitel, sepisoval různá pojednání, jež snesou označení historické vlastivědy – oborově osciloval mezi etnografií a archeologií – a založil muzeum, které po jeho smrti vzalo za své.[18] Jeho případ ukazuje, že myšlenka muzejní instituce pronikla i na samou periferii, do nejchudších vrstev havířů. Nebo jinak řečeno, i v těchto neutěšených, tísnivých poměrech našel muzejní fenomén končícího 19. století své autentické vyjádření, což nevypovídá o ničem jiném než o jeho vitalitě a přitažlivosti. Této muzejní aktivity by ovšem nebylo, nebýt Bukovanského kontaktů s protagonisty moravského vlastivědného muzejnictví a regionální historické vlastivědy, protože i zde – a bezesporu mnohem více než kdekoli jinde – platí, že tvůrčí, přemýšlivý duch musí být integrován do sítě personálních vztahů, fungujících jako zprostředkující činitel myšlenkových inovací, v tomto případě tlumočení ideje regionálního muzea.[19]

Naprosto odlišný způsob manifestace muzejního fenoménu industriální společnosti 19. století představují *městská muzea* ve správních, hospodářských a kulturních centrech českých zemí. Ta více než osvětové zřetele, národní aspekty či sociální funkci, jež vyčteme z menšinových nebo krajinských muzeí či z Bukovanského muzejního pokusu ze Slezské Ostravy, vyjadřují opozici vůči technicistně založené moderní civilizaci, proti prudkým urbanistickým a demografickým proměnám průmyslových měst, a to zvláště těch, jež vyznačovala velkolepá minulost, zhmotněná do architektur a sochařských nebo malířských památek. Takto vzniklo *Muzeum hlavního města Prahy*, obsahující ty předměty, jež by jinde vzaly za své. Průmyslovými středisky, jež přímo vybízela po založení muzejní instituce, dokumentující proměňující se městskou scénérii a

vyjadřující napětí mezi předindustriální společností a její kulturou a mezi současností, byla města Ústí nad Labem (1874), České Budějovice (1877), Plzeň (1878), Brno (1904), Jihlava (1894), Prostějov (1893) nebo Přerov (1901). [20] Pro počátky městských muzeí musíme však do Východních Čech – do Vysokého Mýta, kde muzeum tohoto typu vzniklo již v roce 1871. Muzea v průmyslových centrech dokumentovala měnící se tvářnost urbánní struktury. Specifickou formou jsou v tomto směru *lapidária*, shromažďující kamenné artefakty, získané z demolic historických domů. Tak například plzeňské městské muzeum plnilo funkci lapidária pro kamenné artefakty a dodnes jsou v Západočeském muzeu v Plzni k vidění renesanční portály ze zbořených měšťanských domů. A ne náhodou vůdčí osobnost plzeňského muzejnictví – Fridolín Macháček – figuruje jak v dějinách českého muzejnictví, tak v dějinách české památkové péče. [21]

Tuto nesmírnou tříšť muzejních aktivit, reagujících sice na straně jedné na obecné trendy, přítomné v občanské kultuře druhé poloviny 19. století, na straně druhé na potřebu hledat specifické cesty vedoucí k manifestaci muzejního fenoménu v konkrétních místních podmínkách, vyznačují určité společné rysy, jež je nutno zdůraznit. Jestliže v první polovině 19. století se rozvíjí *archeologie* jako nauka o starožitnostech ve smyslu prehistorie i středověké a raně novověké archeologie, historie a pomocných historických věd, což ovlivňuje podobu nejstarších muzeí jako „archeologických“ kabinetů místních rarit, druhá polovina 19. století, zasažená silnou vlnou urbanizace, industrializace a demografických proměn, náboženské indiference a nacionálního napětí akcentuje *etnografii* (*národopis*), a to jako mocnou obranu patriarchálních tradic a vazeb a idyličnosti venkova s jeho po staletí neměnnými kvalitami. Moderní doba ničí tento svět; otřesné podmínky průmyslových měst pak zesilují představu o předmoderní, agrární éře jako o idyle, kterou moderní civilizace nezadržitelně drtí. Tak se formovala iniciativa národopisných výstavek, spolků a dalších aktivit, jež se

slévaly směrem k vrcholné akci, symbolicky uzavírající celé 19. století – k *Národopisné výstavě československé* (1895). Soudobá výtvarná tvorba a badatelské úsilí pak tento entografismus učinily integrální součástí života společenských elit.[\[22\]](#) Za pozdní ohlas národopisného hnutí, vyvolaný výstavou v roce 1895, lze považovat vznik Národopisného muzea Plzeňska (1909), jejíž inicioval a dlouhou dobu vedl vlastivědný pracovník Ladislav Lábek. Šlo o viditelnou protiváhu ke dvěma muzeím, které v tomto městě již existovaly – k muzeu městskému a uměleckoprůmyslovému, jež byly orientovány k městské, převážně německé společnosti.

Potřeba sdělovat poznatky vedla ke vzniku četných regionálních periodik. Byly zde sice *Památky archeologické a místopisné* (pod tímto názvem od roku 1854 s přestávkami do roku 1912, poté jen jako *Památky archeologické*) a *Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze* (od 1893), ale ty byly orientovány na vědeckovýzkumnou činnost: materiálovými příspěvky, vázanými na písemné i hmotné prameny, mapovaly rozmanitosti české historie a směřovaly k úhrnnému pohledu na dějiny českých zemí. Devadesátá léta vyznačuje tendence nalézt jednotnou metodickou, vskutku *muzeologickou* základnu. O její vytvoření se pokoušel *Věstník československých muzeí a spolků archaeologických* (1895–1901), vystřídáný časopisem *Československé letopisy muzejní* (1903–1910), cíleně sledujícím samotnou muzejní práci.[\[23\]](#) Tendence k organizaci muzejní činnosti je příznačná pro mladší generaci muzejníků a regionálních vlastivědných pracovníků, z nichž – opět s odkazem k východním Čechám – vzpomeňme jméno Václava Vladimíra Jeníčka (1873–1954), profesí pedagoga, nadšeného turistu a ochránce památek, tvůrce muzea na hradě Košumberku, který v naznačeném kontextu zaujme coby autor bilančního textu *Muzejní pathologie* (1915), v němž vystoupil proti praktikám předsedy čáslavského muzejního spolku a dodnes oceňovaného muzejníka Klimenta Čermáka (1852–1917), aby současně plédoval pro modernizaci organizační báze regionální muzejnictví.[\[24\]](#) Patrně nejviditelnějším projevem muzejní aktivity konce 19. a

počátku 20. století se staly *muzejní sjezdy*, a to v Hlinsku (1893), Kutné Hoře (1898) a Praze (1908). Řešily koncepční otázky, integraci rozmělněných muzejních snah, otázky jednotné metodiky, terminologie a legislativy, vztah Muzea Království českého k regionálním muzeím, otázky jednotné muzejní sítě, vazbu ochrany památek k muzejní činnosti a mnohé další aspekty, předznamenávající řešení muzejní problematiky ve 20. století. [\[25\]](#)

Sjezdy reagovaly na nebyvalý vzmach muzejní aktivity na konci 19. století, jejímž produktem je vznik muzeí rozličných typů, což indukuje požadavek na zesystematičtění muzejní práce. Na základě německých vzorů přijímaly principy moderní muzejní činnosti i představitelé starší generace muzejníků. Důraz na systematičnost a na profesionalizaci muzejní práce kupříkladu připomněl vzpomenutý Kliment Čermák, profesí učitel působící na reálce a později na měšťanské škole v Čáslavi – v městě s nejstarším českým muzejním spolkem. Jakkoliv jeho instruktivní text se týká nejběžnějšího z typů muzeí v Rakousku konce 19. století – muzea regionálního – jeho požadavky na muzejní práci, na samotné muzeum i muzejního pracovníka lze brát nad rámec typu regionálního muzejnictví. Jde o následující principy, tvořící jádro moderního muzejnictví: 1/ speciální legislativa, zvláště ta, jež zamezí zavlečení předmětů mimo region (zemi) původu (Čermák brojí proti „*potulným skupovatelům starožitností*“); 2/ systematika budování muzea z hlediska třídění materiálu (oborové třídění); provenienční aspekt, vylučující sbírání exotického materiálu; systematický průzkum terénu a spolupráce s veřejností; kategorizace materiálu (tj. co je opravdu cenné, náleží do centrální muzejní instituce, tj. do Národního muzea v Praze) apod.; 3/ konfrontace se zkušenostmi odjinud (Čermák připomněl městská muzea v Praze a v Chebu nebo muzeum v Salcburku); 3/ zásady prezentace, kombinující instalační naturalismus s didaktickými formami s důrazem na názornost a obsahovou srozumitelnost (užití diagramů, map, tabulek, přehledů, fotografií, vsazujících předměty do širšího odborného

kontextu); rozdělení sbírek na prezentovatelné ve stálé expozici a na ty, jež jsou v depozitáři z hlediska jejich ochrany, avšak nejsou uplatněny expozičně; 4/ popularizace poznatků u odborné i laické veřejnosti (požadavek muzejního časopisu, publikování materiálů a zpráv; Čermák přímo uvádí *Časopis Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci a Památky archeologické a místopisné*).[\[26\]](#)

Stále málo poznaná a doceněná je problematika německého regionálního a uměleckoprůmyslového muzejnictví, která se teprve v posledních letech těší zvýšené pozornosti badatelů.[\[27\]](#) S ohledem na rozšíření německého etnika v českých zemích ji lze pracovním rozdělit na dvě teritoriálně vydělitelné skupiny muzejních institucí: na muzea v průmyslových a kulturních centrech (Praha, Liberec,[\[28\]](#) České Budějovice, Plzeň, Brno, Olomouc, Jihlava, Svitavy, Karlovy Vary, od 1870, Most, od 1880 aj.) a na muzea regionální v menších městech a dokonce i na vesnicích v oblasti někdejších Sudet (Kraslice, od 1867;[\[29\]](#) Cheb, od 1873; Znojmo, od 1878; Mariánské Lázně, od 1887; Šluknov, od 1890). A tu je třeba zdůraznit, že zejména na Moravě tzv. Sudety a s nimi německé osídlení sestupuje hluboko do vnitrozemí ke Šternberku. Ačkoliv povahou muzejní činnosti jsou muzea česká a německá obdobná, samo německé muzejnictví není vnitřně homogenní, protože se v něm odráží vědomí lokálních specifik a zvláštností. Jinak řečeno, muzea regionu Kravařska jsou nesena jiným posláním než muzea v podhorských oblastech (Šumava, Krkonoše, Jeseníky). V těchto regionech postupovalo zakládání muzejních spolků ruku v ruce s aktivitou turistických spolků, jejichž tiskové orgány pak fungují i jako regionální muzejní časopisy. Tak vzniklo již v roce 1883 Krkonošské muzeum ve Vrchlabí, soustřeďující materiál přírodovědné i společenskovední povahy.[\[30\]](#)

Počátky regionálního německého muzejnictví sahají do sedmdesátých let 19. století. Prioritě šlo o muzea městská a muzea uměleckoprůmyslové povahy, jelikož souvisely

s industrializací sudetských oblastí a tamními mocenskými, podnikatelskými a koneckonců i intelektuálními elitami z řad pedagogů místních gymnázií a odborných škol. Případem městského muzea s regionálními ambicemi budiž muzeum v Českých Budějovicích.[\[31\]](#) Když městský tajemník a advokát Johann Kneissl zveřejnil na stránkách *Budweiser Zeitung* výzvu k založení muzea (květen 1876), sympatie myšlenka získala nejen u místních patriotů, ale i u krajanů v cizině, a tak muzeum získalo exotické předměty z Číny nebo Japonska.[\[32\]](#) Právě mísení materiálu lokálního a exotického vyznačuje německá muzea, ačkoliv případ českobudějovického muzea je specifický, protože to se s ohledem na získání zemské subvence deklarovalo jako utrakvistické. Těžiště činnosti muzea spočívalo v dokumentaci materiální kultury, zejména na bázi archeologie, které se věnoval ředitel muzea Adolf Lindner (1827–1906).[\[33\]](#)

Význačným centrem německé historické vlastivědy, turistiky a muzejnictví byla Česká Lípa, a to zejména díky vydávání periodika *Mitteilungen des Nordböhmisches Excursions-Club* (1878–1938). Vlastivědný spolek **Excursions Club** vznikl v roce 1878 a místem soustředění jeho aktivit bylo reálné gymnázium, z něhož se rekrutovali spolčovní činovníci, jako Amand Anton Paudler (1844–1905). Muzeum v České Lípě (*Leipauer Museum*) vzniklo až v říjnu 1900, v době, kdy již existovaly předpoklady pro jeho ustavení ve sběratelské aktivitě klubu a v odborné vlastivědné knihovně.

Německé regionální muzejnictví na Moravě se rozvíjelo v lokálních průmyslových centrech, jejichž společnost byla napojena na Brno a Vídeň (Svitavy, Jihlava nebo Znojmo). Bylo pravidlem, že muzea měla problémy s umístěním svých sbírek. Provolání k občanům, aby věnovali muzeu sbírky, vedlo ke koncentraci rozličných předmětů – a teprve poté se hledalo pro ně vhodné využití. Obvykle šlo o prostory školy, zejména, když škola obdržela novostavbu, někdy místnost zapůjčila radnice, jindy se našly prostory – dejme tomu – v místním zámku či

zrušeném klášteře, tu a tam se s odstupem třeba i dvaceti let podařilo postavit samostatnou muzejní budovu, avšak zejména v malých městech se spíše volilo pro muzejní využití historické prostředí, jak je tomu koneckonců dodnes. Příkladem tohoto typu muzea budiž muzeum ve Znojmě, založené roku 1878 a umístěné v německé škole, později přemístěné do jiné školní budovy a teprve roku 1910 přenesené do střední sekce znojmského hradu.[\[34\]](#)

Shrneme-li řečené, muzejní fenomén v občanské společnosti se manifestuje následujícími způsoby: 1/ intelektuální aktivitou místních vzdělavců, vázaných na region a prožívajících jeho specifika a zvláštnosti, současně disponujících erudicí k samostatné odborné (výzkumné, publikační) aktivitě; 2/ zakládáním muzejních spolků, spjatých s místními autoritami; 3/ vytvářením a rozvíjením sítě intelektuální výměny na bázi centrálních institucí (Archeologický sbor Národního muzea a jeho deriváty v regionech), časopisů a později muzejních sjezdů. Základním typem střeoevropského muzea je muzejní instituce obecně vlastivědné koncepce, jejíž pouto k historické vlastivědě vyjadřuje skladba sbírek s různým podílem archeologického, numismatického, etnografického nebo sporadicky též uměleckohistorického materiálu, a plnící současně funkci regionálního archivu a odborné knihovny. Přelom 19. a 20. století přináší v českých zemích změnu situace v muzejnictví i tím, že vznikají specializovaná muzea, orientovaná nikoliv k retrospektivnímu postižení regionu, nýbrž k aktuálním tématům. Takto povstala idea *technického muzea* v Praze – specifický produkt industriální revoluce a modernizace – spojená s osobou Vojtěcha Náprstka.[\[35\]](#) Specifickou institucí bylo *Zemské zemědělské muzeum pro Moravu* v Brně, které podobně jako muzea uměleckoprůmyslového typu, naplňující pojem muzejního fenoménu občanské společnosti exemplárním způsobem, pročež jim je věnována samostatná pozornost na jiném místě tohoto textu, vzniklo v roce 1907 na bázi speciální spolkové činnosti, odborného školství a vlivem příkladů z kulturních center (Petrohrad, Varšava, Vídeň,

Budapešť). [36] V roce 1920 se sloučilo se Zemským muzeem. [37]

Závěrem přece jen obraťme pozornost k centrálním muzejním institucím v Praze, jakkoliv za centrální je brát nemůžeme dnešním smyslu slova, nýbrž spíše jen ve vazbě k Českému království (Morava a Slezsko si zachovávaly organizační autonomii, vázány na Vídeň a tamní příklady muzejní práce). Až do konce 19. století tato pražská – posláním celočeská – muzea nenacházela profesionálně vzdělané pracovníky s mezinárodními zkušenostmi, byť bychom erudici, zájem o věc a nadšení těm, kteří zde pracovali, nemohli upřít. Takto lze číst životopis Karla Buchtely (1864–1946), absolventa právnických studií, který kariéru úředníka zemského finančního ředitelství završil titulem vrchního finančního rady, avšak znám je jako archeolog a do dějin českého muzejnictví vstoupil jako jeden z průkopníků muzejní archeologie. K oboru se dostal díky Luboru Niederlemu; jeho činnost na poli muzejní archeologie lze sledovat v Hradci Králové, kde založil archeologické oddělení, a ve vazbě k archeologické sbírce Univerzity Karlovy. V roce 1924 se stal ředitelem Státního ústavu archeologického v Praze.

Značný význam pro muzejní činnost a sepětí se široce pojímanou *kulturní historií*, postavenou na pozitivistickém základě, měl ne dosti doceněný Čeněk Zíbrt (1864–1932). Studium na univerzitě v Praze doplnil studijními pobyty na dalších evropských univerzitách (Mnichov, Petrohrad), od roku 1891 docent, později profesor pro obor kulturní historie na české univerzitě v Praze a současně pracovník Muzea Království českého. Inspirován děním v Německu, v Anglii, ve Francii a ve slovanských zemích, [38] chápal kulturní historii s důrazem na šíři zájmů, které uplatnil v časopise *Český lid* (od 1892), jež řídil. Výborným znalcem materiální kultury byl architekt Jan Koula (1855–1919), jinak též profesor české techniky. Jeho příchod do Muzea Království českého (1892) spadá do doby stěhování muzea do nové muzejní budovy na Václavském náměstí a rozdělení historických sbírek na sbírky historické a

historicko-archeologické. V pozici muzejního kustoda mohl uplatnit své znalosti z dějin skla, keramiky i lidové kultury. [\[39\]](#)

Praha, to není jen Muzeum království českého, resp. Národní muzeum, jež je na počátku 20. století dějištěm osudového střetu mezi konzervativními silami a mezi intelektuálním progresem, generovaným českou univerzitou. Poněkud ve stínu se v té době ocitá *Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění* – příští Národní galerie – kde působil František A. Borovský (1852–1933), učitel, krátce působící na učitelském ústavu v Praze a po dvouletém pobytu v Anglii usazený v Praze, kde se věnoval psaní topograficky laděných článků o Čechách a překladům z angličtiny. Jeho činnost v muzejní sféře započala rokem 1887, kdy se stal druhým kustodem a knihovníkem uměleckoprůmyslového muzea v Praze a v letech 1911–1914 stál v čele této instituce. V letech 1893–1895 vykonával funkci druhého inspektora Obrazárny SVPU, věnoval se sbírce kresby a grafiky, zvl. o Hollareum, pro které získal cenné akvizice, jež mu umožnila anglická cesta. [\[40\]](#)

Praha přelomu 19. a 20. století se stává *městem muzeí* v typové škále, běžné u všech současných hlavních evropských měst. Novou centrální institucí, vzešlou ze společenského kvasu devadesátých let 19. století, se stalo Národopisné muzeum československé, otevřené veřejnosti 15. května 1896 a dodnes fungující v klasicistní vile v Kinského zahradě na Smíchově. Ještě před první světovou válkou se podařilo otevřít ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech *technické muzeum*, rozvíjené na spolkové bázi. Z hlediska kulturní historie se důležitou institucí stalo *Muzeum hlavního města Prahy*, dodnes užívající výpravnou novorenesanční budovu na Florenci. Jeho ředitelem byl od roku 1913 František Xaver Harlas (1865–1947). Harlasovy četné publikace náležejí k soudobé linii kultivované osvěty, např. když plédoval pro *socializaci umění*, tj. pro jeho zpřístupnění širším vrstvám, přičemž oceňoval jeho didaktický a kultivační význam ve vazbě k německým autoritám

nebo k Otakaru Hostinskému. Harlas se cíleně věnoval dějinám pražského sběratelství, byť ne ve zcela přiznané funkci vývojového předstupně moderního muzejnictví.[\[41\]](#)

Bezesporu jednou z nejvýznamnějších muzejních institucí této doby v českých zemích je pražské *uměleckoprůmyslové muzeum*. Jeho vysokou společenskou prestiž dokládá už samotný fakt, že muzejní budova vyrostla v sousedství Rudolfiny a jejím autorem byl autor budovy Národního muzea – architekt Josef Schulz. S muzeem spojil své životní osudy historik umění a kultury Karel Chytil (1859–1934). Roku 1885 se před ním otevřela mimořádná životní příležitost, když jej pražská obchodní a živnostenská komora vyzvala k založení a řízení muzea uměleckoprůmyslového typu v Praze.[\[42\]](#) Tak se i stalo, v čele muzea stál Chytil v letech 1895–1916 a přivedl je na vynikající úroveň: věnoval se akviziční činnosti a prezentaci sbírek veřejnosti, hojně publikoval v tištěných zprávách muzea a dalších dobových periodikách a rozvinul bohatou přednáškovou a popularizační činnost (za jeho éry Prahu navštívila řada významných historiků umění, kteří zde přednesli přednášky, v pravém smyslu slova tak Chytil otevřel Prahu modernímu dějepisu umění na bázi mezinárodní spolupráce zvl. ve sféře uměleckoprůmyslových muzeí. Nadto v roce 1909 organizoval pražský kongres Mezinárodního svazu muzejních ředitelů). Důležitou součástí muzea se stala knihovna, která sloužila a dodnes slouží také vysokoškolským studentům a v mnoha ohledech suplovala – a dodnes supluje – univerzitní knihovny. Smysl muzea následně objasnil v samostatně vydané práci *O účelu a prostředních Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (1887). Lze říci, že Chytil z této generace jako jeden z mála náleží i další vývojové etapě muzejní práce – organizace muzejní činnosti i formulování teoretických postulátů, na nichž muzejnictví spočívá i dnes.

Požadavek speciálního odborného vzdělání, zapojení muzejní činnosti do vědecké činnosti a důraz na její mezinárodní dimenzi, jenž byl samozřejmým pro Karla Chytila, se stal

meritorním požadavkem až s nástupem mladší generace muzejníků, jimž můžeme dát – s odkazem na soudobý celokulturní kontext – označení *moderna*.

[1] Takto např. Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 262.

[2] Mimořádně inspirativní je v tomto směru spis Jána Bakoše *Intelektuál & Pamiatka*, Bratislava, Kalligram 2004.

[3] Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979, s. 27-30.

[4] Karel Stloukal, *Na paměť archiváře Václava Schulze*, Časopis archivní školy 13–14, 1935–1936 (vyšlo 1938), s. 348-352.

[5] Spletitou historii muzea v druhé polovině 19. století až po vystoupení mladé generace v osmdesátých a devadesátých letech 19. století plasticky podal Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 202-261, zde na s. 255 reprodukce interiéru muzejního sálu v muzejní budově – paláci v ulici Na Příkopech, což je nejstarší vyobrazení instalace sbírek v českých zemích.

[6] Např. Václav Pubal, *Národní muzeum a regionální muzejnictví*, in: 150 let Národního muzea v Praze. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu, Praha, Orbis 1968, s. 42-53, text postihuje i situaci po roce 1918 a po roce 1945.

[7] Václav Pubal, „Včela Čáslavská“ a její přínos k rozvoji českého muzejnictví v 80. a 90. letech 19. století, MVP 2, 1964, s. 209-215.

[8] Jiří Špét, *K vývoji vztahů mezi Národním muzeem venkovskými muzei do let devadesátých*, MVP 3, 1965, s. 88-90.

[9] Muzejní spolky vznikly v Chrudimi (1865), Vysokém Mýtě (1871), Třebenicích (1872) nebo v Havlíčkově Brodě (1874).

[10] Cit. dle Helena Štroblová, *Emanuel Leminger – kutnohorský muzeolog a historiograf*, MVP 19, 1981, č. 3, s. 174-176.

[11] Václav Batík, *Dvacetiletá činnost musejního spolku Palacký v Poličce*, Československé letopisy musejní 1, 1903, č. 2, s. 40-43; Týž, *Jednatelská zpráva musejního spolku Palacký v Poličce za roku 1895*, Věstník československých muzeí a spolků archeologických 1896, č. 8, s. 122-123.

[12] Plastický obraz činnosti kroužku vlasteneckých intelektuálů v Olomouci osmdesátých a devadesátých let 19. století podal Jan Skutil, *Jindřich Wankel a počátky vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci*, in: Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci 62 (3), Olomouc 1973, s. 95-97.

[13] Reprint všech čísel vydala v jednom svazku Musejní společnost ve Valašském Meziříčí v roce 2009.

[14] Miloš Melzer, *100 let národopisné práce v olomouckém muzeu*, MVP 21, 1983, s. 14-27.

[15] Cit. dle Marta Němečková, *100 let Muzea v Ivančicích 1894–1994*, Brno, okresní muzeum Brno-venkov, s. 6.

[16] Podrobněji Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979, s. 32-40 včetně statistiky muzeí na s. 32 a dvou základních typů regionálních muzeí; dále např. Karel Sklenář, c. d., s. 263-265.

[17] Např. Telč (1886), Ivančice (1893), Vyškov (1893), Velké Meziříčí (1893) Jevíčko (1898), Uherský Brod (1898), Boskovice (1905), Klobouky u Brna (1906), Holešov (1907), Kyjov (1911). Cit. dle František Roubík, *Příručka vlastivědné práce*, Praha, Jan Štenc 1941, s. 103-104.

[18] Andrea Pokludová, *Karel Jaromír Bukovanský – pedagog, vlastivědný pracovník, archeolog, publicista a zakladatel*

českého muzejnictví ve Slezsku, ČSZM-B 54, 2005, s. 26-52.

[19] Např. Jitka Noušová, *Historicko-vlastivědný výzkum na užším Ostravsku v období založení Ostravského muzea*, MVP 11, 1973, s. 236-240.

[20] K Přerovu František Hübl, *Přerovské muzejnictví*, Přerov, Muzeum Komenského 2009.

[21] Fridolín Macháček, *Městské historické muzeum v Plzni, jeho vývoj a jeho sbírky*, in: Sborník městského historického muzea 1, Plzeň 1908, s. 3-45.

[22] Josef Fanta, *Památky výtvarné z československé výstavy národopisné*, Praha 1895; Týž, *O svérázu krojovém a bytovém*, Praha 1895. – O intelektuálním, organizačním a personálním zázemí celého výstavního podniku viz Stanislav Brouček a kolektiv, *Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895*, Praha, Littera Bohemica 1996. Publikace pojednává o dějinách etnografie, o vymezení centrálních pojmů (lid, národ, kultura) i o regionálních sběratelských aktivitách v českých zemích.

[23] Jiří Špét, *K historii a profilu našich nejstarších muzeologických časopisů*, MVP 6, 1968, č. 6, s. 155-168.

[24] Václav Vladimír Jeníček, *Rozvoj a správa českých museí*, Československé letopisy musejní 1, 1903, s. 250-260; Týž, *Zásady organizace československých museí*, Československé letopisy musejní 2, 1910, s. 84-85.

[25] *Palackého sjezd českých archeologů a spolků musejních ve dnech 27. a 28. srpna 1898 na Horách Kutných*, Věstník československých museí a spolků archaeologických 1898, č. 5, s. 91-92. – podrobně Jiří Špét, *Přehled vývoje...c. d.*, s. 47-55.

[26] Kliment Čermák, *O muzeích městských a okresních*, Čáslav 1886.

[27] Stručně již Jiří Špět, *Přehled vývoje...c. d.*, s. 38. – Z poslední doby zejména: Václav Houfek, *Ústecké muzejnictví v letech 1918–1945*, in: Marcela Oubrechtová – Václav Zeman (eds.), *Fenomén muzeum v 19. a první polovině 20. století*, Ústí nad Labem, Albis international 2011, s. 185-193; Václav Houfek – Tomáš Okurka, *Německé muzejnictví a výstavnictví v Čechách*, in: Kristina Kaiserová – Miroslav Kunštát (eds.), *Hledání centra. Vědecké a vzdělávací instituce Němců v Čechách v 19. a první polovině 20. století*, Ústí nad Labem, Albis international a UJEP – Ústav slovansko-germánských studií FF 2011, s. 195-234.

[28] V Liberci vzniklo specializované přírodovědecké muzeum již v roce 1849.

[29] Základem byla soukromá sbírka Richarda rytíře Dotzauera (1816–1887), jenž byl všestranně aktivní jak v Kraslicích, tak – v bankovní oblasti – i v Praze, kde žil až do smrti.

[30] Základem byl Krokonošský spolek (*Österreichischer Riesengebirgsverein*, od roku 1918 *Deutscher Riesengebirgsverein*), expozice otevřena v obecné škole ve Vrchlabí (1893) a později v městském špitálu (1903). Miloslav Bartoš, *Sto let Krkonošského muzea ve Vrchlabí*, MVP 21, 1983, s. 209-212.

[31] Nutno zdůraznit, že šlo o muzeum utrakvistické; zastoupení ve výboru měli i Češi, i muzejní stanovy vyšly tiskem česko-německy.

[32] Evžen Schneider, *100 let Jihočeského muzea – 100 let služby vědě a lidu*, MVP 16, 1978, s. 92-93.

[33] Daniel Kovář, *Z dějin výzkumu mohylových pohřebišť u Červeného Újezdce na Českobudějovicku. Ke stému výročí úmrtí Adolfa Lindnera*, in: Archeologické výzkumy v jižních Čechách 19, 2006, s. 183-190.

[34] Stanislav Marák, *Znojenské muzeum. Stručný nástin*

k otevření téhož v červnu 1922, Znojmo, Městské muzeum 1922, s. 3.

[35] Podrobněji v kapitole věnované uměleckoprůmyslovým muzeím.

[36] Muzeum v Petrohradě vzniklo roku 1859 coby nejstarší muzeum uvedeného typu na světě, Muzeum průmyslu a zemědělství ve Varšavě roku 1875 a Maďarské královské zemědělské muzeum v Budapešti vzešlo z tzv. miléniové výstavy v roce 1896.

[37] Jiří Pernes, *Zemské zemědělské muzeum pro Moravu v Brně v letech 1907–1920*, MVP 28, 1990, s. 69-78; František Šach, *Zemědělská muzea v zahraničí*, in: *Zemědělské muzejnictví v Československu. Soubor přednášek a výsledků ankety Československé akademie zemědělské, konané v Praze dne 2. dubna 1937*, Praha 1937.

[38] Čeněk Zíbrt, *Kulturní historie, její vznik, vývoj a posavadní literatura cizí i česká*, Praha, Josef R. Vilímek 1892.

[39] Stanislav F. Svoboda, *Jan Koula muzejní pracovník*, ČNM – oddíl věd společenských 124, 1955, s. 171-176.

[40] Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1706–1918. Katalog výstavy Národní galerie v Praze*. Praha 1998, s. 110.

[41] František Xaver Harlas, *Z pokladů pražských*, Praha 1901; Týž, *Lanna, přítel umění*, Praha 1936; Týž, *Rudolf II., milovník umění a sběratel*, Praha 1918.

[42] Srv. programový text Karel Chytil, *O dosavadním a příštím působení umělecko-průmyslového muzea obchodní a živnostenské komory v Praze. Přednáška konaná dne 7. února 1897 v uměleckoprůmyslovém muzeu v Rudolfinu*, Praha, Jan Otto [1897].