

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 vzcházel 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 profesoru 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, systematicčnost 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 Stránského koncepce 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 (památko, 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 „*evidování 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 autority 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 muzea 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. Zoroslava 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, *Muzejnictví 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 Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979. – Ke Špétovi zejména Jan Dolák – Marie Gilbertová, *Historik Jiří Špét – život a dílo*, Brno, Masarykova univerzita 2010.

[31] Jiří Špét, *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 Špét, *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, alfa 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 dějinami, 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 společenskovědní 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 společenskovědních 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 *dějí* 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 samoúčelně, 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 nejadekvátněji 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 umělecko-historické 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

festivit.[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 muzeální 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

umělecko-historickým 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 umělecko-historické znalectví, jehož základem je každodenní kontakt a styk s umělecko-historickým 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 umělecko-historickými 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 nářadí, 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 redukuje na pouhou aplikaci nejnovějších digitálních technologií v muzejní prezentaci. [15]

[1] Jako příklad *pars pro toto* můžeme uvést kolekci kulturních 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 filosofické 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 Frederico 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 odhlížíme 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*.