

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 tenounkým 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 rozvětřujícími 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 aristotelské 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 kabinety 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 středoevropskou 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 *Kunstkamora* saského kurfiřta Augusta († 1586) v Drážďanech a jednak *Kunstkamora* v Mnichově, kterou založil bavorský vévoda Albrecht V. (1528–1579). S mnichovskou *Kunstkamorou* a bavorskými sbírkami souvisí i činnost „prvního muzeologa“ Samuela van Quicchelberga, který manýristické představě o *Kunstkamore* 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 *Kunstkamoru* ve střední Evropě založil arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský (1529–1595), syn císaře Ferdinanda I. a Anny Jagellonské, pražský místodržitel a mimo jiné známý jako diletuující 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 tehdejším myšlením, jemuž dal výraz Quicchelbergův muzeologický systém. Rudolfova kunstkomora 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 kunstkomorách (Mnichov, Ambras) i v Rudolfově kunstkomoře byly předměty uchovávány ve skříních, na stolech a truhlách. [\[10\]](#)

Podle současných názorů byla kunstkomora 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. Kunstkomora sestávala celkem ze čtyř místností, jednak ze tří klenutých, označovaných jako „*erstes*, „*zweites*, „*drittes gewölbe*“, které tvořily tzv. „*vordere kunstkammer*“, a jednak z vlastní kunstkomory, pojmenované jednoduše *Kunstkammer*, která byla patrně plochostropá. Místnosti tvořící kunstkomoru 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.[\[111\]](#)

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 zdi 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, nejružnějších 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 spletitými 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 arcivévody 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 věhlas 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 prostorách, 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-, Stufen- 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*

rozvětvuji, 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, Egidia 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 pouzdech.

[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. Černínského 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

[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 kabinety, 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 Prahľ (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1935*, Praha 1998; Roman Prahľ, *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 Prahľ (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 Prahľ, *Kunstsammlungen und Kunstausstellungen; Galerie der Gesellschaft patriotischer*

Kunstfreunde, Galerie lebende Maler, in: Roman Prahľ (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 prožitok 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). Sbírka 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 uměleckohistorická nauka klasického archeologa a estetiky Johanna Joachima Winckelmanna (1717–1768), učenice 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 systematické 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 uměnilovné 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 mediéválního 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 Boisseréého (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, neoddelitelné 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 střeoevropském 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 *Viktoria and Albert Museum*, si zachovalo až do roku 1913 dvojdomý charakter, prezentující jak umělecké a uměleckoprůmyslové, 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 uměleckoprůmyslových 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 presentačních 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 prvkem aspektem imperiální reprezentace, nacházíme také ve Vídni v podobě dvojice muzea umělekohistorického 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 činorodosti, 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 chápání 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 chápání *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 mediévální) 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 zavedlo 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 fenoménem, 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 střeoevropského 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. [\[42\]](#) Impulsy ke sběratelství nacházíme u tamní šlechty, která buduje soukromá, veřejnosti nepřístupná muzea (Jan František hrabě Pálffy na zámku v Bojnicích, 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 uměleckoprůmyslového 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 cézuře 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 neblížších 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 Viereg, *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 adeпти 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 – ochránářské, tj. anticipuje romantismus.

[12] Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer 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-age 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 spoločnosť 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 středoevropským osvícenstvím (a zednářstvím) nápadnou kontinuitu, včetně obdivu k takovým osobnostem tehdejší světové vědy, jakou byl Isaac Newton.

S jezuitou vstupuje do údobí 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 vši 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 nejčinnější předměty, které získala univerzitní knihovna a stavovská polytechnika.[\[8\]](#)

V českých zemích, jejichž význam v pobělohorském období značně 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 vskutku 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 Rudolfovi 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, sestávajícího 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 Tetova (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 podstatou 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 37.

[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 Kunstkammer 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, *Průručka všeobecné muzeologie*, 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). Případ 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 neznamenal 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 odhlédněme 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 bibliotékař 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 společenskovední 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 pocíťována 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 postižení 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 hejtmána 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 Orlick, *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 Špět, *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 aufgefundene 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 kustosů, 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 vzpomenutý 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 přibylo 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 nemovité 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 obrodný 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 periférii, 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), jež 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 systematicčnost a na profesionalizaci muzejní práce kupříkladu připomněl vzpomenuý 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 Nordböhmischem 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.[\[34\]](#)

Shrňme-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), jejž 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 musejního v Olomouci*, in: Sborník Vlastivědné společnosti musejní 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 Špét, *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].

3.3.4 Muzejní fenomén období moderny (1890–1914)

Pavel ŠOPÁK

V předchozí kapitole bylo řečeno, že v devadesátých letech 19. století a v letech před první světovou válkou stálo muzejnictví v českých zemích na vysokém stupni rozvoje: muzejní fenomén byl naplňován českými a německými regionálními vlastivědnými muzei i několika specializovanými muzei nadregionálního, nejčastěji zemského významu. Historismus v kultuře i politice (historické státní právo, patriotismus) udržoval vitalitu muzejního fenoménu v širších měšťanských vrstvách, z nichž se rekrutovala středostavovská inteligence, tvořící oporu spolkové základně muzejní činnosti. Muzea vyjadřovala zájem o pestrost lidské společnosti, o dějiny zemí a měst, o zázraky a rozmanitosti přírody. Prioritní bylo v muzeích ukazovat exkluzivity, tj. to, co je jedinečné, unikátní a pro společnost nenahraditelné, tedy manifestanty absolutních, vždyplatných hodnot; naopak dokumentace všednosti či současnosti nebyla ještě běžná, pomineme-li ovšem muzea, zaměřená na civilizační pokrok – muzea vzorková, technologická nebo některá muzea speciální (např. Hygienické muzeum v Drážďanech), jež ukazovala aktuální trendy a působila příkladem. Veřejné sdílení kulturních statků nabylo v česko-německém soupeření nových forem v devadesátých letech pořádáním velkolepých výstav – Jubilejní výstavy (1891) a zejména Národopisné výstavy československé (1895), která

podmínila vznik desítek muzejních spolků a koncentrování regionálních sbírek převážně etnografického materiálu. Němci nechtěli zůstat pozadu a v roce 1906 uspořádali velkolepou výstavu v Liberci (*Deutschböhmisches Ausstellung*).^[1] Areál tvořily nejen pavilony, koncipované v duchu historismu, ale i moderní, secesní budovy, z nichž zaujme pozornost *Pavilon umění*, dokumentovaný snímky zevnějšku i vnitřku, přenášející do českých zemí instalační trendy, známé z vídeňské moderny.^[2] Nezůstalo jen u těchto výstav, v Praze se odehrálo několik dalších důležitých přehlídek, které ukazovaly na proměnu *výstavní architektury*, jakou byla Jubilejní výstava obchodní a živnostenské komory v roce 1908 s pozoruhodným modernistickým pavilonem obchodu a průmyslu od architekta Jana Kotěry.

Nezůstalo jen u vnější podoby architektur, určených k vystavování, ať už šlo prakticky výlučně jen o výstavy hospodářské nebo průmyslové, protože ze skutečně muzejní architektury českých zemí před první světovou válkou zasluhuje zmínku pouze Kotěrovo muzeum v Hradci Králové (1909–1913); měnil se především vnitřní obsah veřejné prezentace, a to jak v komerční sféře, v galerijní prezentaci, tak v tradiční prezentaci muzejní. Setrvejme tedy u ní. Již od devadesátých let bylo nápadné sledovat nové tendence, jež měly více ovlivnit muzejní činnost. Jejich základ se indukoval z ohniska české učenosti, kterým se v roce 1882 stala samostatná česká univerzita v Praze. První generace profesorů, mezi jinými T. G. Masaryka, Lubora Niederleho, Otakara Hostinského, Jaroslava Golla, Antonína Rezka, Josefa Krále, Františka Krejčího a dalších, provedla to nejdůležitější pro českou společnost: příslovečné otevřené oken do Evropy. Rychle zdomácněl názor, že česká věda bude českou jedině tehdy, když se vyrovná s obecně metodologickými otázkami, řešenými v zahraničí, že důvěrně pozná cizí vědecké kultury a jejich aspirace. K této internacionální bázi moderní vědy přistupovaly další rysy, především důraz na kritičnost, věcnost, střízlivost, smysl pro praktičnost a konkrétnost (malý sklon k abstrakci) a zejména

nechuť k nacionalismu. Absolventy české univerzity byli především středoškolští profesoři, kteří si názory svých učitelů přinášeli do svých působišť. Nezávisle na této intelektuální aktivitě kolem české univerzity se rozvíjely aktivity samotných muzejníků kolem centrálních organizací (Archeologický sbor Vocel v Kutné Hoře, Včela čáslavská, Klub za starou Prahu, Svaz českých spolků okrašlovacích aj.) Z toho povstaly tři muzejní sjezdy (Hlinsko, 1893; Kutná Hora, 1898; Praha-Žofín, 1908), jež chtěly stimulovat muzejní práci, především v otázkách centralizace metodického řízení (stovky muzejních spolků postrádaly jednotné muzejní vedení) a metodiky muzejní činnosti. Za produkt této centralizace můžeme považovat *Společnost přátel starožitností českých*, jejíž časopis se stal ústředním časopisem vlastivědných muzeí. Organizátorem muzejních sjezdů v Hlinsku a Kutné Hoře (1893 a 1898) byl Karel Václav Adámek (1868–1944) a výsledky sjezdových jednání i programové texty čteme na právě na stránkách časopisu této společnosti.[\[3\]](#)

Jedním z projevů systematického přístupu k muzejním sbírkám je vydávání tištěných průvodců a katalogů. Z Prahy počátku 20. století připomeňme dva, vydané shodou okolností v roce 1905: soupis obrazárny hrabat Nosticů, který povstal ze spolupráce správce obrazárny Paula Bergnera s řadou významných evropských znalců umění,[\[4\]](#) a katalog sbírek Národního muzea.[\[5\]](#) Trend publikování sbírkových katalogů zde prokazatelně navazuje na soudobé příklady německých a rakouských muzeí.

Součástí muzejního fenoménu a moderny je programovost muzeí ve vztahu k zájmům politických stran. Příkladem budiž česká strana pokroková (tzv. realistická), která ve svém svolání z roku 1912, týkajícího se ochrany památek, zformulovala požadavek podpory muzejní činnosti, jenž stojí pro svou apelativnost za ocitování: „*Obce vlastním nákladem zřizujte muzea, která by se omezovala na záchranu a řádné umístění památek místních a krajinských. Muzea a archivy buďtež řízeny silami k tomu kvalifikovanými a řádně honorovanými. Kde*

zejména v menších obcích není podmínek k řádnému zařazení muzea, budtež památky místní umístěny v nejbližším muzeu krajinském jako zvláštní jeho oddělení.“[\[6\]](#) Bez nároku na úplnost připomeňme, že politický aspekt muzejní činnosti shrnul již před první světovou válkou Augustin Žalud (1872–1928), vedoucí osobnost Národopisného muzea v Praze.[\[7\]](#)

Mladá generace historiků a historiků umění sledovala zejména dění v německých zemích, kde se problematika muzeí dostala na principiálně novou úroveň. Obecná tendence německých vzdělavců k teoretické reflexi a systematizaci teoretických poznatků zapříčinila, že se v Německu setkáváme nejen s kvantitativním nárůstem muzejní spolků, s novostavbami muzejních budov, s muzejními časopisy či s pořádáním speciální muzejních sjezdů (např. v Berlíně roku 1900 a v Mannheimu roku 1903) a kongresů, ale také s reflexí muzejního fenoménu. Tuto reflexi ovlivnily tři vzájemně komplementární aspekty: 1/ tendence k systematickému postihu obecných rysů, předpokladů a metod (ochrana sbírek, třídění sbírek a znalectví), 2/ zevrubné zkoumání muzejního fenoménu jako historické entity (dějiny sbírek a muzeí v závislosti na dějinách společnosti a duchovních hnutích) a 3/ prohloubení kulturně výchovného poslání muzea. K prvním pracím náležejí spisy významných muzejníků, povětšinou muzejních ředitelů, jakými byli Wilhelm von Bode v Berlíně nebo Justus von Brinckmann v Hamburku; ke druhé skupině se hlásí důležité práce vídeňského historika umění Julia von Schlosser *Die Kunst- und Wunderkammer in Spätrenaissance* (Lipsko 1908) nebo práce Adolfa Donatha (1875–1937) *Psychologie des Kunstsammlers* (Berlín 1911), do třetí skupiny řadíme texty Alfreda Lichtwarka (1852–1914) a Paula Schulze-Naumburga (1869–1949). Vedle chápání muzejního fenoménu jako historické entity a jejího samostatného zkoumání na základě analýzy společných motivů a principů, přítomných v různých projevech muzejního fenoménu, zaznívaly v těchto textech požadavky na exaktnost muzejní práce, na systematickosti a na rozvoj muzejní techniky. Muzeum v představách modernistů nebylo jen skladištěm starých věcí,

nýbrž vědeckým pracovištěm (důraz na odbornost muzejního pracovníka je určujícím motivem těchto let) a současně osvětovým (lidovými výchovným) zařízení. Problematice muzejní sféry a jejímu poslání ve vazbě k ochraně památek věnoval texty pozornost i Max Dvořák (1874–1921), rodák z Roudnice nad Labem, v českých zemích vysoce oceňovaný historik umění a památkář, trvale působící ve Vídni.[\[8\]](#)

Na této bázi, tvořené řadou vlivných textů (středo)evropských autorit se v Čechách formovala skupina mladých intelektuálů, především historiků umění (protože *umění* jako takové se přičítá regionálnímu omezení a je daleko více než etnografický nebo archeologický materiál vystaveno síle mezinárodního kontextu z hlediska výzkumu i z pohledu prezentace), kteří se snažili proměnit základnu muzejní činnosti, do níž byly integrovány, a rozvinout – vzdor všemožným omezením – také muzejní teorii. Jde o Jana Hofmana (1883–1945), Zdeňka Wirtha (1878–1961) a Václava Viléma Štecha (1885–1974). Všichni tři vykazují zkušenosti s muzejní problematikou: Hofman působil ve Waldesově muzeu v Praze, Wirth do roku 1914 byl asistentem knihovny uměleckoprůmyslového muzea a Štech do roku 1918 asistentem Muzea hlavního města Prahy. V tomto intelektuálním prostředí se objevuje také pojem *muzeologie* jako souhrnné označení obecných aspektů muzejní činnosti, podpořená četbou zahraniční literatury[\[9\]](#) a návštěvou muzejních sjezdů a specializovaných muzeologických kurzů, probíhajících v německých městech. Takto o ní uvažoval další představitel této generace – historik a bibliograf Antonín Dolenský (1884–1956), od roku 1904 činný v Národním muzeu. Dolenského nekrolog neopomněl zdůraznit, že zemřelý „*v mládí pracoval také v teorii českého muzejnictví a svým dílem Muzea jako ústavy esteticko-výchovné 1913 kladl základy k české muzeologii,*“[\[10\]](#) byť by šlo o text velmi stručný,[\[11\]](#) vlastně jen referát o muzejním kurzu, který Dolenský absolvoval v Bavorsku. Pisatel přistupuje k problematice muzeí (konkrétně uměleckoprůmyslových muzeí) jako k *sociální otázce*; muzeum má vychovávat, nikoliv být pouhým „*pohřebištěm mrtvých předmětů,*“

klade důraz na obsah, typičnost předmětů, nikoliv na formu, od historicity předmětů obrací pozornost k aktuálně prožívaným uměleckým hodnotám, tudíž – měřeno úhlem Rieglovy hodnotové typologie – k přítomnostní hodnotě, což má důsledky na instalační praxi (celá optická situace, v níž je dílo představeno divákovi, osvětlení). Ve vztahu k památkové péči upozorňuje na smysluplnost opačné praxe než je obvyklé přenášení originálů do muzeí, totiž vrácení originálů na původní místo a ukládání kopií do muzeí s tím, že jedině v přirozeném prostředí může být předmět správně vnímán (v tomto ohledu upozorňuje na praxi bavorského konzervátorátu). Z hlediska organizace se přimlouvá za decentralizaci muzeí, neboť „*žádné město není tak malé, aby nemělo právo na museum*“ a uvádí anglické a německé příklady. Ohrazuje se proti historizující muzejní architektuře a relativizuje funkčnost využívání historických architektur pro muzea; naopak teprve moderní architekt může ve shodě s muzejním pracovníkem vytvářet moderní muzeum. Dolenský v relaci s generačními souputníky a v návaznosti na zahraniční, zvláště německé podněty, koncipoval moderní muzeologii jako teoreticky podmíněnou sféru ochrany památek, uložených *in fondo*, stojících vedle formující se moderní monumentiky, zaměřené na památky *in situ*.[\[12\]](#) Samostatnou problematiku muzejní teorie tvoří požadavek kritického zpracování sbírek a jejich prezentace, lhostejno, zdali jde o sbírky archeologické, etnografické nebo uměleckohistorické; vždy však toto zpracování tvoří podmínku fungování moderního muzea jako – v dobové terminologii – *vědeckého ústavu*. Právě sepětí teoreticko-metodické a vědecké (v implicitní vazbě k akademické nauce – archeologii, etnografii, dějinám umění[\[13\]](#)) se muzejnictví – a muzeologie – rozvíjela i v meziválečné době.

Z osobností moderny v muzejnictví přelomu 19. století, jež je nutno v tomto výčtu připomenout, je i Zdeněk Nejedlý (1878–1962), který v Národním muzeu pracoval v letech 1899–1910. Ačkoliv bylo v té době Národní muzeum

v intelektuálním smyslu slova v defenzívě, zastíněno zcela českou univerzitou, pro Nejedlého se stalo ideálním místem pro badatelskou činnost. Jinak řečeno, jeho vztah k muzeu a muzejnictví se odvíjel z pozice badatele a vědce. Kritická vědecká činnost se mu pojila s modernizací muzea po personální i organizační stránce, později zesílila chápat muzeum jako nástroj vyhraněné kulturně politické koncepce, jejímž důsledkem bylo i Nejedlého angažmá ve prospěch postánění centrální muzeí po roce 1945. [\[14\]](#)

Určitým rysem moderny bylo rozšíření spektra muzejních činností; jinak řečeno, muzejní fenomén nabyl takové intenzity, že prorůstal různými formami, podobami či aktivitami života občanské společnosti. Tak se tematizace muzejní institucí dočkalo hasičství, jeden z důležitějších projevů života občanské společnosti (Hasičské muzeum v Praze, 1892), sokolství (Sokolské muzeum v Praze, 1914) nebo vedle činnosti průmyslové či hospodářské též obchodní činnost (Obchodní muzeum v Praze, 1896). Jestliže tyto sféry souvisely s polarizací zájmů společnosti, pak vznik Židovského muzea v Praze (1906) byl podmíněn hrozbou likvidace Židovského města (Josefova) a zánikem cenných památek.

[\[1\]](#) Miroslava Melanová, *Liberecká výstava 1906*, Liberec, Úřad města 1996.

[\[2\]](#) Tamtéž, s. 27-28. – K podobě modernistických interiérů vídeňských výstav například Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien, Picus Verlag 1991.

[\[3\]](#) K dějinám českých muzeí v letech 1890–1914 přehledně zejména Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979, s. 43-68.

[\[4\]](#) Wilhelm Bode (Berlín), A. Bredius (Haag), Max Dvořák

(Vídeň), Max Friedländer (Berlín), Theodor von Frimmel (Vídeň), G. Frizzoni (Milano), C. Hofstede de Groot (Haag), W. Martin (Haag), Gustav Pazaurek (Liberec), M. Rooses (Antverpy). Cit. dle Paul Bergner, *Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag, Carl Bellmann 1905, s. VII.

[5] Průvodce sbírkami Musea království českého v Praze. Praha, Společnost Musea království českého 1905.

[6] *Ochrana památek v programu politické strany*, ČSPS 20, 1912, s. 83.

[7] Augustin Žalud, *Kulturní politika česká a muzea*, in: Česká politika, Praha 1913.

[8] Max Dvořák, *Sammler, Museen und Denkmalpflege*, Mitteilungen der Central-Kommission, III. Folge 14, 1915, s. 17-24.

[9] Např. Jan Hofman, *Valentin Scherer – Deutsche Museen, Jena 1913* (recenze), PA 26, 1914, s. 240-241.

[10] Josef Tichý, *Za Dr. Antonínem Dolenským*, ČNM 126, 1957, s. 79.

[11] Antonín Dolenský, *Estetické požadavky moderní muzeologie*, Dílo 11, 1913, s. 161-179.

[12] Podrobněji viz Šopák (1999); Pavel Šopák, *Jan Hofman – Zdeněk Wirth: paralely do roku 1918 v oblasti ochrany památek a muzeologie*, in: Jiří Roháček – Kristina Uhlíková (eds.), *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Praha, Artefactum – ÚDU AV ČR 2010, s. 85–106

[13] Nikoliv jako tradiční soupis exponátů, ale jako specifický a současně populární výklad dějin umění, postavený na prezentaci ucelené sbírky, představuje text Antonína Matějčka (1889–1950) o dílech obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Viz Antonín Matějček, *Galerie*

v *Rudolfině*, ed. Zlatoroh, sbírka ilustrovaných monografií, Praha 1913.

[14] Jiří Špét, Zdeněk Nejedlý a české muzejnictví, MVP 16, 1978, č. 1, s. 1-5.

3.3.5 Muzejní fenomén a Československá republika (1918–1945)

Pavel ŠOPÁK

Československá republika let 1918–1938 byla rozvoji muzejního fenoménu velice příznivá. [1] Podněty k jeho manifestaci v politických a kulturních poměrech samostatného československého státu, budovaného na principu parlamentní demokracie, vyhraněného stranictví a národního principu s důrazem na řešení sociálních otázek, byly tři: 1/ státně reprezentativní aspekty, viditelné zejména u centrálních muzejních institucí včetně Pražského hradu, [2] a kulturně politické aspekty, spojené se specifickou symbolikou soudobých společenských elit (legionáři, sokolové, agráři), sledovatelné paralelně v muzejních institucích v různých částech a místech republiky; 2/ historická vlastivěda, mající oporu v tříšti muzejních institucí vlastivědného charakteru, založených v průběhu třetí třetiny 19. století, a v centrálních (*Památky archeologické a místopisné; Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze*) i regionálních vlastivědných periodikách; 3/ státem podporovaný a legislativou garantovaný kulturní a hospodářský

regionalismus, tj. distribuce kulturních statků na periferii, související s politikou cílené a organizované lidovými. Tu nelze nezpomenout představu Tomáše Garrigue Masaryka o muzeu jako o instituci kulturotvorné či osvětové, nikoliv přísně vědecké (v tom smyslu mají nezastupitelnou roli univerzity a akademie), a současně regionální (ve smyslu vazby k českým zemím) a národní, resp. „národně kultivační“.[3] Současně je však zjevné, že v určité vlivné části kulturní sféry a politického spektra bylo *muzeum* chápáno negativně. Ve vazbě k ohromné sociální proměně, zapříčiněné první světovou válkou a spojené s trýznivými zkušenostmi lidského utrpení a hmotným nedostatkem a dále ve vztahu ke státu, integrujícího dosud odděleně se vyvíjející území s propastně odlišnou úrovní civilizačních standardů, pro něž byla politickými elitami i soudobými mysliteli teprve klopotně hledána náplň i samo zdůvodnění jeho existence, musela být instituce muzea chápána přece jen jako něco přežitého. Vždyť muzea byla bezprostředně spjata s Rakouskem-Uherskem, kdy vznikla a zažila své první období – a to vskutku heroické období – intenzivního rozvoje! A odtud pramení otázka: je žádoucí, aby v tak změněných poměrech byla ještě k užitku? Mají právo na existenci, když hodnoty, jež reprezentovaly, se vytratily, nebo se alespoň staly neaktuální, když kupříkladu koncept historismu nahradil optimistický perspektivismus? Zejména levicová avantgarda, jejíž vzepětí lze sledovat od počátku dvacátých let 20. století, instituci jménem *muzeum* odmítala zcela, jak dosvědčují texty Karla Teiga a dalších teoretiků z meziválečné doby. Také sociálnědemokraticky orientovaný František Václav Krejčí (1867–1941), esejista a významný a vlivný teoretik lidovými, jenž měl pochopení pro divadlo nebo literaturu, pojmu *muzeum* užíval výlučně v negativních souvislostech, například když napsal: „A tak sklání se soumrak nad těmito stánky umění nejen proto, že to, co se v nich podává, je jakési kulturní museum, retrospektivní a do omrzení přemílaný přehled všemožných starých krás, ale i proto, že nemají široké sociální základy.“[4] Nutno zdůraznit, že v uvedeném citátu mu nejde o muzeum jako specifickou instituci, ale jako o příměr,

jímž hodnotí dramaturgii soudobých divadel. To všam nemění nic na skutečnosti, že se znovu a znovu vynořovala otázka, kterou si každý, kdo s muzejní sférou byl jakýmkoliv způsobem konfrontován, musel nutně položit: jakou funkci má ve změněných podmínkách muzeum plnit? Jako má mít podobu, strukturu, jaké cíle, jak má oslovovat veřejnost, zdali mají být muzea omezena jen na hlavní města státu, nebo vznikat i mimo ně v menších centrech? V tomto smyslu klíčovou roli inspirátora i moderátora dosud povícero rozptýlených debat o československém muzejnictví sehrálo ministerstvo školství a národní osvěty, ustavené 14. listopadu 1918 a udržující si svou činnost i přes období okupace.

Největší skupinu muzeí v českých zemích představovala regionálně vymezená muzea vlastivědného typu. Jejich základem byla reflexe regionu prostředky, jež skýtá muzeum jako instituce, pracujícími s hmotnými předměty (tezaurace, prezentace, konzervace), spojená s muzejním pracovníkem – kustosem jakožto znalcem místních reálií, podílejících se na formách osvětové činnosti (přednášky, vycházky, publikační činnost v regionálních časopisech). Oborovým svorníkem těchto muzeí je tedy *historická vlastivěda*, jež se snoubí s osvětovou činností, kodifikovanou osvětovými zákony, vydanými po roce 1918, [\[5\]](#) neboť poučení o regionu, o jeho přírodních a kulturních zvláštностech, ochraně přírody a památek v krajině se dobře uplatňovalo v náplni osvětových spolků, zejména místních a okresních osvětových sborů. Nelze ani pominout vazbu ke školským institucím, zejména měšťankám a reálným gymnáziím, jejichž pedagogové se nezřídka zapojovali do regionální muzejní práce.

Vedle historické vlastivědy činnost regionálních muzeí ovlivňoval *kulturní regionalismus*, čímž se mínila záměrná a cílená distribuce kulturních statků z center na periférii. Byla podmíněna intelektuálním vzmachem střední třídy, zvyšováním počtu absolventů středních a vysokých škol a jejich trvalým zakotvením ve venkovských působištích. Přibývalo

uměleckých výstav, divadelních představení (v malých městech se stavěla divadla), zvyšoval se počet regionálních kulturních časopisů a kulturních institucí, například nakladatelství. Kulturní regionalismus měl vyvažovat materialismus moderní doby a plni současně sociální poslání ve smyslu kultivace venkovského publika a zvyšování možnosti podílu na využití kulturních statků. Je třeba upozornit na principiální rozdíl mezi kulturním regionalismem a proudem historické vlastivědy: kulturní regionalismus souvisel s aktuálními trendy zejména v umělecké a vědecké kultuře (naplňoval se například pořádáním přednášek spisovatelů nebo univerzitních pedagogů na venkově, což byla v meziválečném období naprosto běžná forma osvětové práce), naproti tomu historická vlastivěda je proud aktivit, ovládaných retrospektivními tendencemi a vycházejícími „zdola“, ze samotných regionů. Tento rozdíl se týká zejména periodik: jestliže se tu a tam objevují regionální periodika, aspirující na kulturní revue daného kraje, paralelně s nimi vycházejí časopisy charakteru tiskového orgánu historické vlastivědy. [6] Dodnes v nich nalezneme řadu článků o muzejní problematice, jakkoliv jejich funkce byla daleko širší a úběžníkem byla historická vlastivěda, nikoliv muzejní práce. Té byly věnovány některé regionální časopisy, které měly slovo muzeum přímo ve svém názvu. [7]

Zejména regionálního muzejnictví se týkalo téma organizace muzejní práce a kodifikace pokud možno jednotné muzejní sítě. Bohatá muzejní činnost, sahající k šedesátým letům 19. století, se v letech kolem přelomu století rozmělnila až k nepřehlednosti a už tehdy vedla muzejní teoretiky k úvahám po vzniku centrální profesní organizace. Byl zde sice úctyhodný Archeologický sbor Národního muzea – to celé ovšem skomíralo, zatlačováno do defenzívy zejména mladými intelektuály, soustředěnými na univerzitě; byla zde Archeologická komise ČAVU, orientovaná ovšem primárně k soupisům památek; byla zde Společnost přátel starožitností českých v Praze, jejichž existence pokračovala i v meziválečném období, avšak i ta plnila specifické poslání

dané historickým vývojem, v němž muzejní problematika byla jen součástí širších historicko-vlastivědných zájmů. Integrojícím činitelem v nových poměrech se proto nutně musela stát nová organizace – *Svaz českých (československých) muzeí*. Získal charakter demokratické instituce, vzešlé nikoliv z diktátu centra, nýbrž z kooperace regionálních sil s vůdčími osobnostmi, jakými byli ministerský úředník Zdeněk Wirth^[8] a pracovník Národního muzea, archeolog a historik umění Karel Guth (1883–1943). Byl ustaven v září 1919 a formuloval následující program: 1/ vymezení obvodu a rozsahu sběratelské činnosti každého muzea, 2/ zavádění jednotného způsobu inventarizace a katalogizace,^[9] 3/ organizování výměny materiálu mezi muzei podle provenience, 4/ organizování prezentační (publikační, výstavní, přednáškové) činnosti, 5/ výchova muzejníků a stavovská reprezentace a 6/ hájení oborových zájmů.^[10] Aktivita Svazu pokračovala i v letech Protektorátu a teprve na počátku padesátých let 20. století se ocitl v útlumu a zanikl. Důraz na decentralizaci dokládá i skutečnost, že dlouholetým předsedou Svazu byl poděbradský muzejník Jan Hellich (v 1919–1931).

V různých místech republiky bychom našli příklady proměny regionálních muzeí v duchu aktuálních koncepcí muzejní práce. Připomeňme některé: koncept programové orientace regionálního muzea skutečně na region ve smyslu metodické dokumentace kraje rozvíjel František Matouš (1895–1969), působící od roku 1919 jako ředitel muzea v Českých Budějovicích. Význam regionální instituce z hlediska vědeckovýzkumné aktivity zesílil ve třicátých letech s příchodem historika umění Vladimíra Denksteina (1906–1993), od čtyřicátých let pracovníka a později ředitele Národního muzea v Praze.^[11] Dalším důležitým regionálním centrem muzejní činnosti byl Plzeň – působiště známých muzejníků Fridolína Macháčka, Ladislava Lábka a Jindřicha Čadíka. Macháček, ředitel zdejšího Historického muzea, patřil k iniciátorům vzniku Svazu českých muzeí, který se v září 1919 právě v Plzni sešel k poradě o koncepci činnosti muzeí, jež pak následně platila po celé sledované

období.

Diktát *lidovýchovy*, podřizující osvětovým zřetelům často intelektuálně a z hlediska emočního komplikované jevy a kvality, nabádal k zjednodušování, k jejich zpřístupňování co nejširšímu publiku. Tradiční koncepty, jako *umění*, *kultura* (*vědecká*, *technická*), se v podmínkách Československé republiky a Protektorátu vytrácejí a jsou nahrazeny konceptem *osvěty*, totiž srozumitelného zpřístupňování rozličných poznatků širokým vrstvám často bez středního vzdělání. Tak se nám může jevit, že muzejní činnost nebo osvětové přednášky do jedné roviny stavějí krásnou literaturu, sběratelství *starožitností* s kurzy šití a vaření nebo brannou výchovou. Tento praktický charakter má i muzejní teorie, lze-li takto vůbec hovořit o textech, vydávaných o muzeu a pro muzejníky. Jde především o práci Jana Hofmana *Ochrana památek*, [12] kde se dostalo určitého prostoru muzeím (podobně jako knihovnám nebo archivům), jelikož obecné monumentické zřetele při vnímání muzejních institucí regionálního typu u Hofmana převažovaly nad jinými obecně kulturními či intelektuálními aspekty. Hofman byl protagonistou *ochrany domoviny*, která ve dvacátých až čtyřicátých letech 20. století, zvláště pak v době jeho působení na Slovensku (do roku 1938) nabyla významu svorníku činnosti regionálních muzeí, archivů, knihoven, ochrany přírody a památkové péče. Je zjevné, že Hofman plédováním pro pojem ochrany domoviny nepřímo polemizoval s konceptem historické vlastivědy, v níž je monumentický zřetel přece jen umenšen ve prospěch lokálního patriotismu, podníčeného prezentací „starožitností“. Prakticismus je ale dobře vysledovatelný i u Hofmana: ostatně texty, soustředěné do sborníku *Ochrana památek*, mají charakter studijních textů pro kurzy péče o kulturní dědictví, pořádané v gesci ministerstva školství a národní osvěty.

Často připomínanou osobností, vyjadřující se k muzejním otázkám, byl Ladislav Lábek, spjatý s Plzní. Lábek neměl odborné vzdělání; když se mu nepodařilo uchytit se v plzeňském

uměleckoprůmyslovém muzeu, otevřel si obchod s papírem a s uměleckými potřebami. Dominantní oblastí jeho zájmu byl národopis – a také jeho klíčová teoretická práce byla vydána Národopisnou společností československou. Je jí *Nástin praktické muzeologie*, v němž vysvětluje základní strukturu muzea, především ve své době zdaleka ne samozřejmé rozdělení na expoziční a depozitární část, smysl a význam preventivní konzervace, tj. jak sbírky uchovávat a jak je prezentován (tj. jaký vhodný nábytek k tomu zvolit), a formuluje na bázi historické vlastivědy muzejní program *krajinského muzea*: to má dokumentovat a představovat návštěvníkům přírodu kraje i jeho kulturu, a to prioritně v oblastech archeologie, etnografie a historie.[\[13\]](#) Tento koncept, průkopnický formulovaný muzejní modernou ve vazbě na německé příklady a recipovaný již před první světovou válkou, si udržel životnost i v následujících desetiletích a v zásadě platí pro vlastivědné expozice do dnešní doby. Shrnuł jej jiný metodik vlastivědné práce, historik a geograf František Roubík (1890–1974).[\[14\]](#) Vzděláním archivář, zaměřil se na oblast historické vlastivědy (v tomto oboru se v roce 1934 dokonce habilitoval na pražské univerzitě), což jen stvrdilo členství a později předsednictví ve *Společnosti přátel starožitností českých*. Metodicky se na organizaci vlastivědné práce, počítaje v to i oblast muzejnictví, podílel pracemi *K organizaci vlastivědné práce a vlastivědných sborníků* (1940), *Ke smyslu a úkolům našeho regionalismu* (ČSPS 1940, 65-77; Česká osvěta 1940, s. 287-290) a *Vlastivědná knížka* (1948), stejně jako texty z dějin historické vlastivědy.[\[15\]](#) U něj také čteme základní charakteristiku *vlastivědného muzea* jako nejběžnější formy muzejní instituce v Československu i v Protektorátu, definici jeho poslání, funkce, struktury, náplně činnosti (*muzejního programu*) a způsob fungování směrem k odborné i laické veřejnosti. Jeho základní definice muzea obsahuje – bohužel bez podrobnější analýzy, proč tomu tak je – oba dobově akcentované zřetele, tj. monumentický, požadavek ochrany ohrožených artefaktů, i studijní ve vazbě k vědecké funkci muzea: „*Památky, zobrazující hmotný a kulturní život a práci*

kraje a jeho obyvatelstva, pokud z bezpečnostních či jiných důvodů není možno je zachovat v jejich původních místech a funkcích, ukládají se do muzeí, jež jsou vědecké ústavy, sbírající, uchovávací a vědecky zpracovávající památky toho kterého území.“ Vědeckou funkcí se implicitně rozumí vazba k akademickým, již kodifikovaným naukám – archeologii, etnografii, historii včetně pomocných věd historických a archivnictví, dále k demografii, geografii a případně také k dějinám umění. Následuje stručný přehled zásad z oblasti muzejní prezentace (např. *„muzeum nemá působit odstrašujícím dojmem přeplněného skladiště“*), konzervace (této oblasti věnoval samostatnou pozornost ve vazbě k archeologickému materiálu již dříve Albín Stocký) a muzejního marketingu (např. *„plnění [úkolů muzea] ovšem předpokládá potřebu propagace muzejních sbírek účinnou a vkusnou reklamou, tiskem, rozhlasem, filmem, časovými výstavkami památek jednotlivých výseků kulturního či hospodářského života kraje (...), výstavkami ročních přírůstků (...) občasným měněním instalace muzejních sbírek, vhodnými a výstižnými nápisy, působivými mapami a grafy, dobrými katalogy, prodejem reprodukcí muzejních předmětů, vypisováním soutěží na nejlepší fotografii z kraje apod., zakládáním společností přátel muzea, pravidelnými ústními výklady v muzejních sbírkách.“* [16] Čteme-li tyto řádky dnes, je evidentní, že podstata činnosti muzea zůstala stejná – i desiderata, jak komplexní by měla být muzejní činnost.

Bezespornu důležitými postavami muzejní činnosti byli protagonisté ústředních muzejních pracovišť, tj. zejména jejich ředitelé – reprezentanti „svých“ institucí ve Svazu českých muzeí. Tím se ovšem neříká, že by sami tito pracovníci psali obecně o muzejních otázkách; spíše vahou autority zastávaného úřadu dávali muzejní práci formu, obsah a směr a koneckonců propůjčovali i společenskou prestiž, což vyjadřovali více svým osobním příkladem (pořádáním výstav, publikační činností, zpracováním sbírek a jejich prezentací v denním tisku, přednáškovou činností), než intencionální

reflexí muzejní problematiky. Ovšem i v tomto ohledu nalezneme několik výjimek. Patří mezi ně zejména historik umění a ředitel Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění Vincenc Kramář (1877–1960), u nějž je zřejmé, jak úvahy o muzejnictví souvisely s labilitou instituce, v níž působil. Z textů hodných zvláštní pozornosti je třeba vzpomenout jeho úvahu o *barokním muzeu* jako o specifickém typu muzejní instituce.[\[17\]](#) Vzpomeňme, že požadavek specifického barokního muzea se objevuje v koncepci rakouského historika umění Hanse Tietzeho (1880–1954) na reorganizaci prezentace bývalých císařských sbírek ve Vídni, transformovaných do státního kulturního majetku.[\[18\]](#) Pro novou instituci, resp. expozici byl získán Dolní Belvedere a instalován Bruno Grimschitzem (1892–1964) a Franzem Martinem Haberditzlem (1882–1944).[\[19\]](#) Další, ještě podstatnější okruh témat tvořila prezentace *současného umění*. Zde sice instituce existovala – byla to Moderní galerie, založená v roce 1902 – avšak s jejím vedením, strukturou a náplní byli představitelé umělců a intelektuálů mladší generace silně nespokojeni. Tváří v tvář jejímu stavu psal Kramář zejména ve dvacátých letech, tj. na počátku samostatné národní existence, koncepčně laděné texty, formulující smysl a roli veřejného muzea umění – tj. státní či národní galerie – v samostatném státě.[\[20\]](#)

Podobně nesamozřejmé postavení veřejné prezentace uměleckých děl provokovalo k formulaci koncepčně laděných textů o muzejnictví a k hlasitému uvažování o obecných a metodických otázkách historika umění Alberta Kutala (1904–1976), který byl činný v Brně. Kotal otisk texty o problematice muzeí a galerií na stránkách tamní levicové revue *Index* v roce 1931, tj. v době, kdy estetické principy levicové avantgardy se dostávaly do širšího povědomí – a tu je jen pozoruhodné, že Kotal kriticky upozornil na pokles návštěv muzejních institucí i na nešťastnou situaci Moderní galerie, postrádající důstojné umístění. Později se věnoval tématu prezentace uměleckých děl v Zemské galerii v Brně.[\[21\]](#)

Mezi pražskými muzei zaujímal významné postavení uměleckoprůmyslové muzeum. Jeho ředitelem byl v letech 1934–1948 Karl Herain (1890–1953), historik umění, v meziválečné době činný jakožto člen redakcí časopisů *Drobné umění–Výtvarné snahy* a *Žijeme*, v nichž se věnoval primárně uměleckému řemeslu, a to s ohledem na soudobé návrhářství. Proto je oprávněně považován za jednoho z podporovatelů či podněcovatelů funkcionalistické estetiky v designu a architektuře. Všeom jak bylo obvyklé, čistě o muzejní problematice psal jen při jubilejních příležitostech.[\[22\]](#)

Z regionálních a městských vlastivědných muzeí v meziválečném období vynikala muzea v Praze a Brně, k nim se připojují již vzpomenutá muzea v Plzni nebo Českých Budějovicích, a dále na Slovensku zejména v Bratislavě a Košicích. V Praze v letech první republiky rostl význam Muzea hlavního města Prahy, s nímž byl od roku 1916 spjat Antonín Novotný (1891–1978), historik umění, od poloviny šedesátých let 20. století trvale žijící v USA.[\[23\]](#) Novotný, v roce 1934 jmenovaný ředitelem muzea, rozvinul intenzivní výstavní, organizační a publikační aktivitu. Jeho publikace o pražské ikonografii dosvědčuje zájem o tradiční formy vizuální dokumentace místa a regionu, který je oceněn nejen pro jedinečnou výpovědní hodnotu, nýbrž také pro své estetické kvality. Také v případě zájmu o pražské umělce nebo o některé specifické tematické oblasti (porcelánová produkce, umělecké sběratelství) Novotný ukázal, že regionální materiál lze prezentovat na vysoké odborné úrovni, přesahující pouhé vlastivědné aspekty. Z hlediska muzeologického však samostatně nepublikoval; vpravdě jedinými pracemi o muzejní problematice jsou jeho texty k jubileu městského muzea.[\[24\]](#)

Meziválečné Brno bylo spjato s organizační činností Jaroslava Helferta (1883–1972), vzděláním historika a historika umění, v letech 1921–1939 a 1945–1946 ředitele Moravského zemského muzea.[\[25\]](#) Helfert, již roku 1909 jmenovaný tajemníkem brněnského muzea, tehdy ještě označovaného Muzeem

Františkovým, se věnoval teoretickým otázkám zejména po jeho pozemštění (1921), jež umožnilo jeho nový kvalitativní i kvantitativní rozvoj a třeba i pokus o vydávání muzejního časopisu (*Věstník Moravského zemského muzea*, 1921–1924) Vynikající pověsti se těšil ředitel Západočeského uměleckoprůmyslového muzea v Plzni Jindřich Čadík (1891–1979), [26] vzděláním klasický archeolog a profesor klasické archeologie na Karlově univerzitě v Praze (od 1932), který současně působil jako dlouholetý ředitel plzeňského Západočeského uměleckoprůmyslového muzea (1923–1944, zatčen gestapem), kam přišel již v roce 1917. Dodnes je oceňován jako autor zásadních prací z oblasti klasické archeologie i materiálových textů. [27] Druhou složku jeho umělecko-historického a muzejního zájmu tvořil region Plzeňská, zajímal se o regionální umělce [28] a sledoval i osvětové zřetele. [29]

Muzejní činnost v Československu v letech 1918–1938 je možné sledovat z hlediska několika aspektů. Jsou zde tradiční muzea (regionální, krajinská, městská a místní, obecně vlastivědná), která si po celou první republiku a během okupace uchovávala povícero *starožitnický* koncept, tu a tam překonávaný moderně smýšlejícími muzejníky, zvláště pak, když tito současně zastávali vedoucí či ředitelské funkce ve svěřené instituci. Současně nastupují nové typy muzejních institucí, spjaté s novou politickou skutečností; v tomto směru jsou klíčová tzv. legionářská muzea či památníky, zakládané členy Československé obce legionářské v různých místech republiky (Praha, Brno, Moravská Ostrava, Frenštát pod Radhoštěm aj.), nad nimiž funkci metodického ústředí plnil Památník osvobození v Praze. [30] Dokonce i v převážně německé Opavě se podařilo ustavit Muzeum památek národního odboje, otevřené 28. října 1928, které s okupací v roce 1938 zaniklo. Další specifickou skupinu tvoří instituce zemědělského muzejnictví, jejichž vznik je třeba spojovat s mocenskými zájmy agrární strany. [31] Tomuto typu muzejnictví se programově věnoval Josef Kazimour (1881–1933). [32] Vedle pražské centrály se

rozvinula zemědělská muzea v Brně (1923), [33] Opavě a dalších místech (Bratislava, 1923) a ve své činnosti sledovala dva protikladné aspekty: prezentaci technologického pokroku a jeho zprostředkování venkovskému obyvatelstvu v oblasti zemědělství, lesnictví, ovocnářství nebo chovatelství, a naproti tomu monumentické zřetele, tj. potřebu dokumentovat písemně, fotograficky či kresebně mizející prostředí venkova. Kulturně politickou strategií československého státu, cíleně podporujícího národně uvědomující organizace, bylo *Sokolské muzeum*, které v roce 1924 získalo své sídlo v Michnovském paláci, upraveném na tzv. Tyršův dům.

Další specializovaná muzea, existující v meziválečném období a přežívajícími ještě v letech okupace a krátce po ní, sledovala regionální hospodářské, výrobní a kulturní tradice. Tak kupříkladu Ostravské muzeum se neobešlo bez dokumentace geologie, hornictví a hutnictví. [34] Jinde vznikala muzea sklářská nebo vinařská, zvláštností bylo košíkářské muzeum v Morkovicích na Kroměřížsku, založené roku 1936 a existující až do roku 1963. [35] Až ve třicátých letech – konkrétně roku 1934 – vzniklo speciální Lékařské muzeum, organizované kulturním odborem Sboru lékařského domu v Praze. K dobové atmosféře třicátých let bezesporu náleží i Muzeum československého filmu, zřízené v Praze roku 1931 a anticipující Československé kinematografické muzeum, konstituované krátce po druhé světové válce. Samostatnou skupinu muzejních institucí spíše povahy památníků tvořila muzea literární a hudební (zejména Smetanovo, Husovo, Dvořákovo). Menších pamětních síní existovala celá řada, zejména v Sudetech, kde si zdejší obyvatelstvo připomínalo věhlasné rodáky (např. památník Eduarda Schöna-Engelsberga v Andělské Hoře ve Slezsku, tvořený jeho pokojem a památkami na tohoto hudebního skladatele). [36] V sledovaném období vzniklo jediné muzeum v přírodě – v Rožnově pod Radhoštěm. Dodnes si uchoválo svou přitažlivost a současně jedinečnost Poštovní muzeum v Praze, zřízené roku 1918 a mapující jak peripetie československé filatelie, tak dějiny dopravy.

Podobně jako jiná muzea, i Poštovní muzeum se potýkalo s nedostatkem vhodných prostor: nejprve sídlilo v přízemí Karolina, poté v klášteře sv. Gabriela na Smíchově, kde otevřelo svou expozici v roce 1933, a po klopotném hledání vhodného pražského sídla – od šedesátých let 20. století mělo totiž svou expozici v klášteře ve Vyšším Brodě – získalo měšťanský dům na vltavském nábřeží, pozoruhodný malířskou výzdobou Josefa Navrátila, kde svou stálou expozici otevřelo v srpnu 1988.

Velmi důležité byly některé centralizační tendence, ukazující na problémy s chodem malých muzejních pracovišť. Příkladem budiž Muzeum hlavního města Olomouce, ustavené v roce 1924 a integrující někdejší samostatné muzejní instituce, a to uměleckoprůmyslové muzeum, založené roku 1873, Historické muzeum, jehož počátky se datují k roku 1879, a Přírodovědné muzeum, ustavené v roce 1908. Existence této muzejní instituce se uzavřela v roce 1951, kdy se Muzeum hlavního města Olomouce sloučilo s Muzeem Vlastivědného spolku, čímž povstalo dnešní vlastivědné muzeum.

Samostatnou problematiku tvoří německé regionální muzejnictví, navazující na předpřevratové tradice.[\[37\]](#) Centra německé kultury jsou všeobecně známa: jsou to větší i menší místa v někdejších Sudetech, jako Liberec, Ústí nad Labem, Chomutov, Most, Karlovy Vary, ve Slezsku Opavě, Bruntál a Krnov, na jižní Moravě Znojmo a ve vnitrozemí Brno, Jihlava nebo Svitavy. Po roce 1918 vyvolala existence německého muzea v daném místě potřebu české protiváhy, minimálně na bázi tzv. *menšinového muzea*[\[38\]](#) (např. Žatec, 1925; Česká Lípa, 1928). Podobně jako muzea česká, i německá muzea se sdružila ve svazu (Verband der Deutschen Museen für Heimatkunde in der Tschechoslowakischen Republik), který vznikl v roce 1922 a na konci třicátých let měl 91 členů. Jedním z protagonistů svazu byl Rudolf Hönigschmid (1876–1967), rodák z Hořovic, pracovník v oblasti dějin umění a památkové péče, autor řady zejména publicistických a popularizačních textů.[\[39\]](#) V Opavě působil

další z představitelů německého muzejnictví, historik umění Edmund Wilhelm Braun (1870–1957), pořadatel ročenky svazu (*Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der Tschechoslowakischen Republik* 1, Augsburg 1931). Stálá rubrika, věnovaná otázkám regionálního muzejnictví, se v polovině dvacátých let stala součástí známého časopisu *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*; Hönigschmid na úvod rubriky avizoval, že bude otevřena sledování všech aspektů muzejní činnosti: akvizicím, konzervaci a prezentaci artefaktů, profilu muzejních pracovníků atd. Důležitým prostředkem informovanosti mezi německými muzejníky se staly muzejní sjezdy, konané v důležitých kulturních centrech (např. 1923 a 1935 v Liberci, 1930 v Jihlavě, 1931 v Lokti atd.)

Dosud málo studovanou problematikou je *muzejní architektura*, reagující zejména ve třicátých a čtyřicátých letech na chronický nedostatek vhodných specializovaných muzejních budov. Bez nároků na úplnost připomeňme několik osobností architektů, kteří se této problematice věnovali. Významný podíl na muzejní architektuře mají projekty Josefa Gočára (1880–1945), jednoho z protagonistů meziválečné funkcionalistické architektury. Tomuto vnitřnímu přesvědčení o architektuře jako racionálně utvářeném stavebním díle, v koncepci i výraze podmíněném užitými moderními technologiemi, odpovídaly u původní představy o budově, vhodné k muzejní či galerijní prezentaci (projekt mněstské galerie v Hradci Králové, 1930–1933). Řada několika projektů na státní galerii v Praze na Petřském náměstí, na Letné nebo na Kampě, zahrnující údobí více než deseti let práce, ukazuje na prohlubující se inklinaci ke klasicismu, užití motivů, jež známe z schinkelovské muzejní architektury. Gočár rovněž navrhoval (jistěže také nerealizovanou) dostavbu slavného Kotěrovy muzejní budovy v Hradci Králové. [\[40\]](#) O poznání úspěšnější než Gočár byl coby architekt muzejních budov Milan Babuška (1884–1953), autor budov nynějšího Národního zemědělského muzea a sousedního Národního technického muzea

v Praze (1935–1941), které se staly jeho nejznámějším dílem. [\[41\]](#)

V letech okupace muzejní činnost – alespoň do vypuknutí heydrichiády – tato projekční neustávala, ba naopak, stala se příležitostí posílit zájem o českou kulturu i v letech politicky nepříznivých. Muzea jsou ohnisky regionalistických tendencí i historické vlastivědy tak, jak tomu bylo v meziválečném období. Vnější projevem zájmu o muzejní problematiku představují soutěže na muzejní budovy: v roce 1940 byla vyhlášena druhá užší soutěž na přístavbu uměleckoprůmyslového muzea. Architekt Pavel Smetana (1900–1986) vyšel z poetiky meziválečného funkcionalismu a navrhl doplnit historickou budovu modernistickou přístavbou, propojenou v podzemní i nadzemní části. Cílem bylo historickou budovu ponechat výlučně pro výstavní účely a v novostavbě vybudovat knihovnu s depozitářem knih. Originální bylo vedení nového vstupu do budovy z boční strany přes piazzettu upravenou mezi bočním průčelím staré muzejní budovy a novostavbou a zrušení stávajícího vestibulu, resp. jeho úprava pro výstavní účely. [\[42\]](#) Chronický nedostatek místa sužoval sbírky Národního muzea již celá desetiletí, proto se v různých údobích znovu a znovu vynořovala potřeba řešit prostorové nedostatky stavbou nové muzejní budovy. Jednu ze studií k novostavbě – se záměrem výstavby na pražském Albertově – zpracoval architekt Jan Mannsbarth. [\[43\]](#)

Válka muzejní činnost neochromila, spíš ještě prohloubila národně obranný charakter těchto institucí, pochopitelně těch, jež zůstaly na území Protektorátu (naopak v oblasti sudetského záboru byla české muzea likvidována). Jednou z důležitých institucí ve vnitrozemí se stala Českomoravská zemská galerie (1939–1945), spojující Státní sbírku starého umění a Moderní galerii a předjímající vznik Národní galerie po druhé světové válce; ta měla expozici v sálech budovy městské knihovny již od roku 1929 a za války ji rozšířila o prostory v budově zbraslavského kláštera (baroko a 19. století). Jednou

z osobností této instituce byl historik umění Vladimír Novotný (1901–1977).[\[44\]](#) Teprve po heydrichiádě a zejména k blížícímu se konci války činnost českých muzeí upadala; konec války pak znamenal bezprostřední ohrožení muzejních sbírek postupující frontou, proto byly běžné evakuace sbírek do bezpečí. Poškození budovy Národního muzea v Praze v květnové revoluci 1945 nebo zničení sídla Slezského zemského muzea americkým bombardováním Opavy na jaře 1945 pak jen uzavřelo krátkou a smutnou etapu historie českého muzejnictví. Bylo jasné, že znovunabytá svoboda přinese zásadní změnu podmínek pro muzejní činnost.

Ta na sebe dlouho nenechala čekat: při Zemském národním výboru v Praze vznikla krátce po 8. květnu 1945 muzejní sekce a odtud národní výbor vydal rozhodnutí o pověření Národního muzea dočasným dozorem nad všemi muzei v pohraničí. Analogickou roli plnilo na Moravě Moravské zemské muzeum v Brně a ve Slezsku Zemské muzeum v Opavě. Postupně nejvýznamnější muzea byla postátněna, muzea krajská a okresní spadala pod národní výbory. Situace českého muzejnictví se následně radikálně změnila na počátku roku 1953, kdy vzniklo samostatné oddělení ministerstva školství a osvěty pro řízení muzeí,[\[45\]](#) a roku 1959, kdy byl přijat zákon o muzeích a galeriích. Ovšem to je již jiná kapitola dějin českého muzejnictví.

[\[1\]](#) Přehledně Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví. I. Do roku 1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství pro FF UJEP v Brně 1979, s. 69-115, k situaci Národního muzea ve sledovaném období Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001, s. 307-349.

[\[2\]](#) V roce 1920 Tomáš Garrigue Masaryk rozhodl o vybudování kolekce českého umění 19. století coby *Obrazárny Pražského hradu*. Václav Vilém Štech, *Z obrazárny Pražského hradu*. České

malířství 19. století, Praha, Pražské nakladatelství 1950.

[3] Karel Sklenář, c. d., s. 308.

[4] František Václav Krejčí, *Do lepšího světa. Časové úvahy*, Praha, Ústřední dělnické knihkupectví 1926, s. 238.

[5] Speciální muzejní zákon během první republiky vydán nebyl. Mezi tzv. osvětové zákony patří Zákon o organizaci lidových kurzů občanské výchovy č. 67/1919 Sb., Zákon o veřejných knihovnách obecních č. 430/1919 Sb. a Zákon o pamětních knihách obecních č. 80/1920 Sb. Koordinaci osvětové činnosti měl na starosti Svaz osvětový, od roku 1925 Masarykův lidovýchovný ústav.

[6] Bez nároků na úplnost např. *Bezděz. Přehled kulturních a přírodních poměrů severních Čech a Lužice, Boleslavan; Brdský kraj; Čáslavský kraj; Hradecký kraj; Jihočeský kraj; Krajem Horymírovým; Naše Valašsko; Plzeňsko; Od Ještěda k Troskám; Od Horácka k Podyjí; Kravařsko. Vlastivědný sborník východní Moravy; Lomnicko nad Popelkou. Vlastivědný sborníček pro školu a dům; Od Kladského pomezí. Vlastivědný časopis pro školní okresy broumovský, náchodský, novoměstský nad Metují, trutnovský a přilehlý obvod menšinový; Od Trstenické stezky. Vlastivědný sborník okresu litomyšlského, poličského a vysokomýtského; Pod Blaníkem. Vlastivědný sborník okresu benešovského; Pod Zvičinou. Vlastivědný sborník Jaroměřská a Královéhradecká; Staré i nové zvěsti ze Soběslave a okolí; Staré Třebechovice; Strakonicko. Vlastivědný a národopisný sborník šumavského podhůří; Vlastivědný sborník středního Polabí atd.*

[7] Nejstarším regionálním periodikem je v tomto ohledu *Sborník musejní společnosti ve Valašském Meziříčí (1884–1911)*. Další přibyly na přelomu 19. a 20. století, intenzivní nárůst publikační aktivity regionálních muzeí sledujeme po roce 1920. Viz např. *Ročenka Národopisného muzea Plzeňska; Musejník čáslavský. Publikace Musejního spolku „Včela čáslavská“;*

Podřipský musejník. Ročenka musea v Roudnici nad Labem; Podřipský kraj. Vlastivědný sborník krajinského musea v Kralupech nad Vltavou; Ročenka Městského musea v Sušici; Ročenka krajinského musea ve Velkém Meziříčí; Ročenka městského musea v Benešově u Prahy; Ročenka městského musea v Ivančicích; Ročenka městského musea v Jaroměři; Ročenka městského musea v Jičíně; Ročenka městského musea v Litovli; Ročenka musejní společnosti v Uherském Brodě; Ročenka musejního spolku pro politický okres ledečský; Ročenka Národopisného musea Plzeňska v Plzni; Ročenka Národopisného a průmyslového musea Prostějova a Hané; Ročenka okresní jednoty musejní v Brandýse nad Labem; Ročenka spolku musea královského města Nymburka; Ročenka vlastivědné společnosti jihočeské v Českých Budějovicích při Městském museu; Sborník městského historického musea v Plzni; Slánský obzor. Věstník musejního a literárního spolku Palacký; Věstník Hellichova musea Poděbradska; Věstník jihočeských museí (Soběslav); Věstník městského musea v Klatovech; Věstník městského musea v Litomyšli; Věstník městského musea v Příbrami; Věstník moravského musea zemského v Brně; Věstník musejního spolku v Pardubicích; Věstník musejního spolku města Rakovníka a politického okresu rakovnického; Věstník národopisného musea v Uherském Hradišti; Věstník plzeňských museí.

[\[8\]](#) Z koncepčních textů je důležitý Wirhův projev na sjezdu muzejních pracovníků v Olomouci roku 1926, nazvaný *O státním muzejnictví*, k tomu podrobně Jiří Špét, c. d., s. 74. V projevu zazněly tyto zásady: spojení muzejní a archivní sféry není šťastné, naopak nelze od sebe oddělovat muzejní problematiku a ochranu památek (památkovou péči). Je důležité dbát na odborné vzdělávání muzejních pracovníků, spojené s praxí v některém z ústředních pracovišť. Organizaci státního muzejnictví mělo tvořit: Národní muzeum v Praze, Státní galerie, Archeologický ústav a Fotografický ústav, první tři jmenované složky vždy s celostátně fungující odbornou laboratoří pro restaurování a konzervaci. Podmínkou dalšího rozvoje muzeí je speciální legislativa.

- [9] S tím souvisí i v meziválečné době diskutovaný požadavek jednotné evidence sbírek všech muzeí ve státě.
- [10] Orgány svazu byli sjezdu Svazu a muzejní rada, tvoření předsedou, místopředsedou, třemi členy – virilisty nominovanými ministerstva školství a národní osvěty, devět členů volených sjezdem. Stanovy byly upraveny v letech 1924 a 1932, nejzajímavější změnou je změna poměru virilistů, z nichž dva připadli na ministerstvo, jeden pak na Národní muzeum v Praze. Podrobně viz Jiří Špét, *Vznik Svazu československých muzeí*, MVP 9, 1971, č. 2, s. 90-102.
- [11] Karel Pletzer, *Za Vladimírem Denksteinem*, Jihočeský sborník historický 65, 1996, s. 217-218.
- [12] Ješek Hofman, *Ochrana památek 1*, Praha 1921.
- [13] Ladislav Lábek, *Nástin praktické muzeologie pro krajinská musea vlastivědná*, Praha, Národopisná společnost československá 1927.
- [14] Bibliografie Roubíkových prací viz ČSPSČ 58, 1950, s. 99-105 a tamtéž 68, 1960, s. 66-68, dále viz *Acta regionalia* 1965, s. 211-212, Jindřich Šebánek, [Ze snahy zpevniti budovu naší regionální osvětové práce...], ČMM 65, 1943, s. 242-246; Josef Hanzal, *Cesty české historiografie 1945–1989*, Praha, Univerzita Karlova – Karolinum 1999, s. 36-37.
- [15] František Roubík, *Přehled vlastivědného popisu Čech*, Praha 1940; Týž, *Padesát let české vlastivědy*, Praha 1940.
- [16] František Roubík, *Příručka vlastivědné práce*, Praha, Jan Štenc 1941, s. 57-58.
- [17] Vincenc Kramář, *Budeme zřizovat zvláštní barokní muzeum?* Volné směry 27, 1929–1930, s. 184-193.
- [18] Např. Ernst Hans Gombrich, *Obituary Hanse Tietze*, Burlington Magazine, 96, 1954, s. 289-290.

- [19] Franz Martin Haberditzl, *Das Barockmuseum im unteren Belvedere*, Wien, Anton Schroll&Co. 1923.
- [20] Zvl. *Budoucnost obrazárny Vlasteneckých přátel umění v Čechách* (1921) a *Dnešní kulturní reakce a moderní galerie* (1927), přetištěné in Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha, Odeon 1983, s. 367-439.
- [21] Albert Kotal, *Sociální funkce musea*, Index 3, 1931, s. 99-101; Týž, *O moderní galerii*, Index 3, 1931, s. 67; Týž, *Reorganizace moderního oddělení Zemské galerie v Brně*, Volné směry 30, 1934, s. 201-202; Týž, *Nová instalace Zemské galerie v Brně*, Zprávy památkové péče 2, 1938, s. 147-149; Týž, *O zemskou galerii moravskoslezskou*, Index. List pro umění a kulturní politiku 9, 1937, č. 6, s. 62. – Helena Knozová, *Albert Kotal a Moravská galerie*, in: 48. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 1992, s. 7-8.
- [22] Karel Herain, *Fünfzig Jahre Prager Kunstgewerbemuseum. Zur Feier des Institutes*, Die internationale Kunstwelt 2, 1935, č. 1-2, s. 1-3.
- [23] Lubomír Slavíček, *Antonín Novotný*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – dodatky*, Praha, Academia 2006, s. 548-549.
- [24] Antonín Novotný, *Dějiny Musea hlavního města Prahy 1883–1933. K padesátému výročí otevření sbírek*. Zvláštní otisk z Věstního hlavního města Prahy, č. 20, Praha 1933.
- [25] Jiří Neustupný, *Jaroslav Helfert osmdesátníkem*, Časopis Národního muzea, vědy společenské 132, 1963, s. 212-214; Zbyněk Z. Stránský, *Jaroslav Helfert osmdesátníkem*, VVM 16, 1961–1964, s. 153-156.
- [26] Bedřich Svoboda, *K osmdesátinám Jindřicha Čadíka*, Umění 19, 1971, s. 428-430.
- [27] Jindřich Čadík, *O skle antickém*, 1924; Týž, *Úvod do dějin*

vázové keramiky řecké, 1929; Týž, *Antická kamej z Karlštejna*, PAM 37, 1931, s. 1-5.

[28] Jindřich Čadík, *Augustin Němejc*, 1940; Týž, *Jan Zachariáš Quast, malíř skla a porcelánu*, in: Výroční správa plzeňského muzea za správní rok 1923.

[29] Jindřich Čadík, *Jak chápati umění. Otázky zásadní, odborné a časové k poučení českému dělnictvu*, Praha – Plzeň, České grafické závody 1922. K tomu dále viz kapitolu 4.6 Muzejní pedagogika.

[30] Jaroslav Werstadt, *Osvobozenecká muzea místní a pražské muzeum Památníku národního osvobození*, Naše revoluce 12, 1936, s. 376-379.

[31] Jan Rychlík, *Zemědělská muzea v Československu*, in: Agrární strana a její zájmové, družstevní a peněžní organizace. Studie Slováckého muzea 15, Uherské Hradiště 2010, s. 205-213; Pavel Novák, *Zemědělské muzeum a jeho program*, in: tamtéž, s. 213-222.

[32] Josef Kazimour, *Zemědělské musejnictví v Československu*, Praha 1931; Týž, *Program okresních zemědělských muzeí*, Časopis pro dějiny venkova 17, 1931. – K Josefu Kazimourovi Jiří Pernes, *Podíl Josefa Kazimoura na rozvoji českého musejnictví. K 90. výročí vzniku Československého zemědělského muzea*, Vědecké práce Zemědělského muzea 21, 1981; Týž, *Josef Kazimour a jeho koncepce zemědělského musejnictví*, Muzeologické sešity 8, 1981.

[33] Jiří Pernes, *Československé zemědělské muzeum v Brně v letech 1932–1945*, ČMM–vědy společenské 66, 1981; ke vztahu muzeí a politiky zejména Pavel Novák, *Československé zemědělské muzeum a Republikánská strana rolnického lidu*, in: Blanka Rašticová (ed.), *Agrární strany ve vládních a samosprávných strukturách mezi světovými válkami. Studie Slováckého muzea*, 13, Uherské Hradiště 2008, s. 181-188.

[34] *Budujeme Ostravské muzeum. Apel k české veřejnosti širšího Ostravska*, Moravská Ostrava, Kulturní rada pro širší Ostravsko 1922.

[35] Muzeum je v současné době obnoveno a připomíná více než dvoustoletou tradici košíkářství v kraji.

[36] Dokumentován pohlednicí z roku 1922, viz Pavel Šopák a kolektiv, *Paměť Slezska. Památky a paměťové instituce českého Slezska v 16. až 19. století*, Opava, SZM s. 377.

[37] Rámcově Jiří Špét, c. d., s. 92-94.

[38] K historii menšinové činnosti na poli muzejnictví před první světovou válkou zejména Monika Sedláková, *Menšinové muzeum v Praze*, *Paginae historiae* 15, 2007, s. 55-96.

[39] Např. Richard Hönigschmid, *Die Moderne Galerie in Prag*, Kassel, Johannes Stauda [1926].

[40] Josef Gočár, *Stavba státní galerie*, ZPP 1, 1937, s. 2.

[41] František Šach, *Nová budova Zemědělského muzea v Praze*, ZPP 2, 1938, č. 3, separátní otisk.

[42] Pavel Smetana, *Přístavba Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*, ZPP 1940.

[43] Jan Mannsbarth, *Národní muzeum. Situační studie*, *Architektura ČSR* 1, 1939, s. 276-277.

[44] Vladimír Novotný, *Zásady nového uspořádání galerie*, *Umění* 14, 1942–1943, s. 351-358.

[45] Karel Tuček, *Péče o pohraniční muzea*, ZPP 16, 1956, s. 52-53.