

5.1 Galerie a muzea umění

Jaromír OLŠOVSKÝ

Pokud bychom chtěli sumarizovat nejrůznější typy muzejních institucí a jejich sbírky do přehledného schématu, mohli bychom použít schéma, které ve své muzeologické příručce použili Gary Edson a David Dean.^[1] Podle tohoto schématu se muzea a jejich činnost soustřeďuje kolem tří klíčových kategorií, a sice umění (*Art*), historie (*History*) a vědy (*Science*), pokrývající veškeré oblasti lidské činnosti, které mohou být předmětem muzejního fenoménu. Novodobá muzea umění, anebo také starším názvem galerie, patří svou dobou vzniku kolem poloviny 18. století (The British Museum, 1753; Musée du Louvre, 1793) k nejstarším typům muzejních institucí, přičemž jejich protoformy můžeme klást do období budování šlechtických galerií a kunstkomor, tedy na přelom renesance a manýrismu. K vymezení toho, zda danou šlechtickou či vladařskou galerii nebo kunstkomoru můžeme považovat za předstupeň muzea umění, je důležité posouzení její funkce, která v šlechtickém prostředí byla především reprezentativní a rodová sbírka sloužila především k oslavě šlechtického rodu či panovnické dynastie.

Novodobé galerie, muzea umění jsou spojena především s určitým posláním a vizí, že umělecká díla mají být z principu přístupná všem bez ohledu na stavovské, národní a jiné rozdíly. V tomto smyslu jsou galerie a muzea umění výrazně spjata s budováním občanské společnosti a jejich počátky můžeme v našem středoevropském prostoru nalézt až v době osvícenského absolutismu, tedy v době tereziánské a josefinské, a samozřejmě daleko dříve v případě Itálie, Francie či Anglie. Dalším určujícím momentem, na nějž vznikající muzea umění a galerie vlastně odpovídala, je postupné etablování dějin umění jako vědeckého oboru, jehož

počátky můžeme spojovat s vydáním Winckelmannových *Dějin umění starověku* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764).

Podle Jiřího Kroupy můžeme vznik specializovaných muzeí umění, galerií s veřejnou funkcí, chronologicky rozdělit do tří etap:[\[2\]](#) První etapa je spjata s kulturním prostředím vatikánského Římu kolem papeže Klementa XI. (Giovanni Francesco Albani, papežem 1700–1721), který na nádvoří ve vatikánském Belvederu zřídil první veřejně přístupnou expozici tehdy nově objevených antických soch, doplněných o další antické památky (epigrafické, reliéfy apod.).[\[3\]](#) K tomu pak přibyla i stálá expozice trojrozměrných architektonických modelů, malířských a sochařských skic, která byla zřízena v papežských obytných místnostech Belvederu. Na toto dění navázalo otevření Kapitolského muzea v Palazzo Nuovo na Piazza del Campidoglio v roce 1734 za vlády papeže Klementa XII. (Lorenzo Corsini, papežem 1730–1740), které představuje otevření prvního veřejného muzea. Postupně byly budovány a veřejnosti zpřístupňovány další panovnické či dynastické sbírky jako např. Uffizi ve Florencii v roce 1765, vatikánské Museo Pio-Clementino (1773–1780) papežů Klementa XIV. a Pia VI., Museum Fridericianum v Kasselu (1769–1779), císařská pinakotéka ve vídeňském Belvederu v roce 1781 a další. Stejně tak bylo v Londýně již v roce 1759 otevřeno Britské muzeum (The British Museum) pod patronací anglického krále Jiřího II., přičemž zakládání veřejných muzeí můžeme v Anglii sledovat již od konce 17. století, kdy bylo v roce 1683 otevřeno na světě první univerzitní muzeum při univerzitě v Oxfordu na základě sbírky, kterou daroval Elias Ashmole (1617–1692), známý anglický sběratel, politik a zednář.

Nové impulsy přinesl počátek 19. století a především napoleonská doba, kdy se pod vlivem metodologických přístupů nově ustanovené disciplíny dějin umění i v muzejní prezentaci postupně konstituovala koncepce teritoriálního a chronologického vývoje dějin umění, který se odvíjí lineárně směrem k pokročilejším uměleckým formám. Tyto koncepce

zformovaly expozici v Louvru, jejíž rozšíření z původních královských a aristokratických sbírek umožnily Napoleonovy výboje a zisky uměleckých děl z dobytých území. Divákovi tak byl předložen jednotný obraz vývoje umění, které se neomezuje hranicemi státních celků ani stavovskými či jinými rozdíly a v duchu francouzského univerzalizmu představuje dějiny umění celého lidstva. Na expozici v Louvru se podstatnou měrou podílel historik umění a egyptolog Vivant Denon.

Tato univerzalistická koncepce dějin umění, umožňující vyprávět velkolepý „příběh dějin umění“, ztělesněná v jednotlivých expozicích velkých státních a národních muzeí, budovaných v průběhu 19. století a koncipovaných jako novodobé velkolepé chrámy Umění, vedla k vytvoření a dotvoření kánonu uměleckých děl. Ten vlastně definoval, co je možné pokládat za umělecké, případně mistrovské dílo. Do tohoto univerzalistického pojetí pochopitelně už od počátku 19. století pronikala s nástupem romantismu i myšlenka nacionální (Johann Gottfried Herder). Od druhé poloviny 19. století se nacionální pojetí stalo určující především pro ty národy, které postrádaly adekvátní státní celek, takže v případě absence národního státu sehrála muzea, koncipovaná jako národní, roli muzeí státních, která byla většinou spjata s metropolí daného státu (pařížský Louvre). Proto v politicky rozdrobeném Německu založení Germánského národního muzea (*Germanisches Nationalmuseum*) v Norimberku vlastně suplovalo založení státního muzea.

Vedle těchto muzeí a galerií reprezentujících ve svých expozicích a výstavních síních „příběh dějin umění“ jako sled na sebe navazujících stylů se pod vlivem nastupující průmyslové revoluce a unifikujiící a standardizující průmyslové výroby začíná rozvíjet uměleckoprůmyslové hnutí, jehož smyslem bylo poskytnout prostřednictvím zakládání uměleckoprůmyslových muzeí, vystavováním uměleckořemeslných, rukodělných a technických výrobků ze staršího období potřebné vzory pro upadající vkus, ovládaný sériovou výrobou. Tento proud se

nejdříve rozvinul v Anglii, kde ostatně průmyslová výroba od počátku dosáhla vysoké úrovně, přičemž spjatost rukodělných řemesel s uměním byla u tohoto hnutí zřejmá i z jeho dobového označení jako *Arts and Crafts Movement*. V roce 1852 bylo v Londýně otevřeno muzeum soustřeďující se na umělecká řemesla, od roku 1854 nazvané South Kensington Museum (pozdější Victoria and Albert Museum) a uměleckoprůmyslová muzea začala vznikat po celém kontinentu. V tomto procesu sehrál význačnou roli německý architekt Gottfried Semper, který rovněž stál u zrodu londýnského muzea, a jeho umělecké teorie, zdůrazňující význam užitého materiálu pro dějiny umění, výrazně ovlivnily podobu uměleckoprůmyslových muzeí v německém a rakouském prostředí, a tedy i u nás (například Praha, Liberec, Brno).

V 19. století existovala v českých zemích jediná veřejná instituce galerijního typu, a sice již zmíněná Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění (1796). Na počátku 20. století k ní přibyla Moderní galerie pro Království české, založená v roce 1902 císařem Františkem Josefem I. z iniciativy mladočeských poslanců v Říšské radě. Do té doby Obrazárna jako soukromá instituce svými aktivitami vlastně suplovala neexistenci státních veřejných sbírek v českých zemích. Zpočátku její činnost závisela na výpůjčkách z řad české zemské šlechty, postupně se utvořil systém zápůjček uměleckých děl od členů společnosti a poté, co bylo přijato, že Společnost může nabývat umělecká díla do svého majetku (1836), se sbírkový fond začal vytvářet nákupy, odkazy a dary.

Od počátku Obrazárna zápasila s umístěním a prezentací svých sbírek a během své činnosti se několikrát stěhovala. Zpočátku sídlila na Hradčanech, a sice nejdříve v Černínském paláci, jehož budovu pro tyto účely propůjčil hrabě Jan Rudolf Černín, jeden ze zakladatelských členů Společnosti, a pak ve Šternberském paláci. V závěru své existence byla po nějakou dobu umístěna v Domě umělců Rudolfinum (1885–1918) a nakonec v ústřední knihovně hl. m. Prahy. V čele Obrazárny stál

zpočátku inspektor (jako první od roku 1804 Josef Karel Burde, pak Gustav Kratzmann, Karel Würbs, Viktor Barvitijs, Karel Chytil, František A. Borovský, Paul Bergner), u nějž se spojovala práce kustoda a restaurátora, od roku 1919 pak byla vedena ředitelem (Václav Vilém Štech, Vincenc Kramář). Přelomovým rokem v činnosti této soukromé nadační instituce se stal rok 1936, kdy byly umělecké sbírky Obrazárny postátněny. Během protektorátních let se její fondy postupně staly základem Národní galerie v Praze, jejíž vznik pak byl dovršen v poválečném období.[\[4\]](#)

Druhá z veřejných galerijních institucí, Moderní galerie Království českého, vznikla jako soukromá nadace císaře Františka Josefa I. a ve své době představovala první veřejnou uměleckou sbírku nejen v českých zemích, ale i v celém Rakousku-Uhersku. Poté, co byla převedena do správy Zemského výboru Království českého, byla vedena jako zemská instituce, zaměřená na shromažďování uměleckých děl obou zemských národů, tedy českého a německého. Tato dvojkolejnost se projevila i v rozdělení jejího kuratoria na dva samostatné odbory, český a německý. Po vzniku československé republiky plnila roli státní galerie, i když nadále zůstávala pod zemskou správou. Osud Moderní galerie se naplnil v době okupace, kdy byla rozhodnutím říšského protektora zrušena (5. 11. 1942) a její sbírky byly začleněny do tehdy vznikající Národní galerie, což bylo později potvrzeno Zákonem o Národní galerii z roku 1949.

Ve své sbírkotvorné činnosti se Moderní galerie specializovala na umění 19. a 20. století, přičemž se po celou dobu své existence potýkala s mnoha spory a názorovými šarvátkami, jejichž leitmotivem byl zápas o moderní výtvarnou tvorbu. I když po počátečním období, kdy bylo kuratorium ovládáno umělci z generace Národního divadla (Vojtěch Hynais, Josef Václav Myslbek, František Ženíšek), se do vedení českého odboru kuratoria dostali členové Spolku výtvarných umělců (SVU) Mánes (Jan Kotěra, Max Švabinský, Jan Preisler, Jan Štursa), byla akviziční činnost Moderní galerie až na výjimky směřována

směrem ke konzervativním výtvarným proudům a tendencím a nákupy avantgardních děl byly zamítány (skandálním se stalo například zamítnutí koupě obrazu *Jaro* od Bohumila Kubišty v roce 1920, který zemřel krátce před tím).^[5] Naproti tomu bylo velkým přínosem Moderní galerie vybudování kvalitní sbírky českého umění 19. století, na němž se podíleli i tehdejší historici umění jako K. B. Mádl nebo V. V. Štech. Vztah k soudobému a avantgardnímu umění se v Moderní galerii začal postupně měnit poté, kdy zde byla umístěna početná kolekce moderního francouzského umění, zakoupená v roce 1923 československým státem (nyní v NG v Praze). Rovněž německý odbor vedle prací německých umělců pocházejících z Čech (Emil Orlik, Franz Metzner, August Brömse, Alfred Kubin, Wenzel August Hablik) získával i moderní umělecká díla (Gustav Klimt, Emil Nolde, Edward Munch). Po celou dobu své existence sídlila Moderní galerie v pavilonu na pražském Výstavišti, kde také byla otevřena její první expozice v roce 1905.^[6]

Současná podoba galerií a muzeí umění jako specializovaných institucí, zaměřených na shromažďování, vědecké zpracování a prezentaci děl z oblasti výtvarného umění se v Čechách, na Moravě a ve Slezsku vyhranila až po druhé světové válce. Dnešní síť nejdůležitějších galerií a muzeí umění tvoří Národní galerie v Praze, Moravská galerie v Brně a Muzeum umění v Olomouci, přičemž k této trojici můžeme přiřadit i Slezské zemské muzeum v Opavě, u něhož od počátku při založení hrály uměleckohistorické sbírky významnou roli. Vznik těchto galerijních institucí je do značné míry spojen s fenoménem obrazáren, které byly zakládány při muzeích na počátku 19. století.

Určitou výjimkou v tomto směru je Národní galerie v Praze (NG), která představuje nejrozsáhlejší veřejnou uměleckou sbírku v českých zemích. Její jádro vzniklo již zmíněným postátněním sbírek (1936) Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, přičemž se pod vlivem jejího tehdejšího ředitele, historika umění, Vincence Kramáře, sbírka Obrazárny

přejmenovala na Státní sbírku starého umění (1937). V roce 1942 byly výnosem protektorátní vlády a říšského protektora do této Státní sbírky starého umění[7] začleněny sbírkové fondy v témž roce zrušené Moderní galerie Království českého včetně několika dalších sbírkových souborů. Legislativně bylo budování Národní galerie pak dovršeno zákonem o Národní galerii z roku 1949.[8] Sloučením těchto dvou nejvýznamnějších veřejných galerií tak vznikla centrální státní instituce, pečující jak o díla starého, tak i moderního umění. Bezprostředně po válce výrazně vzrostl objem sbírek, tento nárůst však vždy nebyl veden odbornými zřeteli, jelikož jedním z poválečných úkolů NG bylo převzetí děl ze zrušených klášterů a dalších církevních institucí a dále z majetku emigrantů a jednotlivců, kteří byli oběťmi nezákonných politických procesů. K této činnosti byla NG donucena již během válečných let, kdy přebírala díla zkonfiskovaná nacistickým okupačním režimem. Část těchto nezákonně zabavených děl byla navrácena původním majitelům anebo jejich dědicům již během let 1968–1969, zbytek se vrátil během restitucí po roce 1990.[9]

Stejně jako její předchůdkyně i Národní galerie čelila již od svého vzniku velkým problémům s rozmístěním expozic a s uložením sbírek. Po opakovaných a neúspěšných snahách postavit pro účely galerie centrální budovu, která by v jednotné expozici představila celé sbírkové bohatství, došlo nakonec na provizorní, a jak se ukazuje zřejmě i trvalé řešení, kdy jsou stálé expozice a galerijní fondy rozmístěny v architektonicky cenných a památkově chráněných budovách, povětšinou v pražském městském centru, které byly pro tyto účely adaptovány. V současné době (2013) NG prezentuje své sbírky v šesti stálých pražských expozicích (Schwarzenberský palác, sochařství a malířství na teritoriu českých zemí od pozdní renesance až po pozdní baroko; Šternberský palác, evropské umění od antiky do závěru baroka; Klášter sv. Anežky České, středověké umění v Čechách a ve střední Evropě; Salmovský palác, v přípravě; Veletržní palác, evropské a české umění 20. a 21. století; Palác Kinských, asijské umění a umění

starověkého Středomoří) a dvou mimopražských (zámek Žďár nad Sázavou, barokní umění středoevropské provenience včetně italských a španělských importů; Zámek Karviná-Fryštát, české umění 19. století).

Sbírkový fond NG je tvořen pěti samostatnými sbírkami, a sice Sbírkou starého umění, Sbírkou umění 19. století, Sbírkou orientálního umění, Sbírkou moderního a současného umění a konečně Sbírkou grafiky a kresby. Sbírka starého umění v sobě zahrnuje jak starší umění z teritoria českých zemí, tak i evropské umění, a to od středověku až po baroko. Z nejvýznamnějších kolekcí můžeme zmínit českou gotickou deskovou malbu (např. Mistr vyšebrodského oltáře, Mistr Theodorik, Mistr třeboňského oltáře), dále jsou zde práce středověkých řezbářských mistrů, jako třeba Mistra Oplakávání z Žebráku, Monogramisty IP a další). Manýristické umění rudolfinského okruhu zastupují malířská díla Hanse von Aachen, Josefa Heintze st., Bartolommea Sprangera a sochy Adriaena de Vries. Z českého barokního umění zde nalezneme obrazy Karla Škréty, Jana Kupeckého, Václava Vavřince Reinerja, barokní plastiky Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, Matyáše Bernarda Brauna a mnoha dalších. Z evropského malířství je zde uceleně prezentována italská malba od 14. století (florentského, sienského, benátského a severoitalského okruhu) až po vrcholnou a pozdní renesanci s přesahy k italskému a španělskému manýrismu (Jacopo Tintoretto, Agnolo Bronzino, El Greco). Benátskou školu 18. století zde zastupuje Giovanni Battista Tiepolo. Bohatý soubor tvoří vlámské a nizozemské malířství 17. století (Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Rembrandt, Frans Hals aj.).

Sbírka umění 19. století zahrnuje tvorbu nejvýznamnějších českých umělců (např. Josefa Navrátila, Josefa Mánesa, Adolfa Kosárka, Karla Purkyně, generaci Národního divadla, Jana Preislera, Antonína Hudečka, Antonína Slavíčka aj.) od počátku 19. století až po jeho závěr a práce německých a rakouských autorů (Caspara Davida Friedricha, Johanna Christiana Dahla,

Lovise Corintha), přičemž je zde prezentována většina uměleckých směrů, které v tomto období sehrály významnou roli (empír, klasicismus, romantismus, naturalismus, symbolismus, impresionismus a secese). Součástí sbírky je také rozsáhlá kolekce sochařských děl (Josef Václav Myslbek, František Bílek, Stanislav Sucharda a Bohumil Kafka) až po tvorbu z počátku 20. století.

Sbírka moderního a současného umění představuje jednak soubor moderního evropského umění a jednak českou moderní malbu a sochařství 20. století. Kolekce moderního evropského umění, obsahující řadu děl osobností evropského umění (mimo jiné Gustava Klimta, Egon Schieleho, Oskara Kokoschky, Edwarda Muncha, Paula Kleeho, Joana Miróa, Antonia Tàpiese, Lucia Fontany) je proslulá svou ojedinělou, tzv. francouzskou sbírkou umění 19. a 20. století (např. díla Gustava Courbete, Théodora Rousseaua, Augusta Renoira, Edgara Degase, Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Paula Cézanna, Henriho Rousseaua, Pabla Picassa, Georgese Braqua, Pierra Bonnarda a řady dalších).[\[10\]](#) Soubor českého moderního umění století zachycuje tvorbu nejvýznamnějších českých umělců jako např. Jana Preislera, Antonína Slavíčka, Antonína Hudečka, Františka Kupku, Emila Fillu, Bohumila Kubištu, Antonína Procházku, Josefa Šímu, Jindřicha Štýrského, Toyen (Marie Čermínová) a členů Skupiny 42 včetně moderní sochařské tvorby (Stanislav Sucharda, Bohumil Kafka, František Bílek, Ladislav Šaloun, Otto Gutfreund, Jan Štursa, Vincenc Makovský). Zastoupena je i tvorba z 2. poloviny 20. století (informel, nová figurace, nová věcnost, konceptuální umění a další současné směry).

Ve sbírce grafiky nalezneme umělecké projevy od nejstarších tisků 15. století až po současnou grafickou tvorbu. Ucelené soubory tvoří kolekce autorských grafik jako např. grafické listy Václava Hollara (tzv. *Hollareum*), Lucase Cranacha, Albrechta Dürera, Petra Paula Rubense, Rembrandta a dalších. Z české moderní grafické tvorby jsou zde zastoupeny např. práce Vojtěcha Preissiga, Maxe Švabinského, Alfonse Muchy,

Františka Kupky a dalších. Součástí sbírkového fondu je i sbírka kresby od středověkých kreseb až po současné výtvarné projevy. K nejvýznamnějším souborům patří kolekce italských kreseb, kreseb rudolfinského období, veduty Václava Hollara, kresebná tvorba rodiny Mánesů, Antonína Chittussiho, Mikoláše Alše, kresby Františka Bílka, Emila Filly, Maxe Švabinského, kresebné studie Alfonse Muchy a další.

Sbírka orientálního umění prezentuje umění Dálného východu, jihovýchodní Asie, oblasti Středního východu a Arabského poloostrova. K nejcennějším souborům patří např. sbírka japonské grafiky, čínského prehistorického umění, čínských hrobových figur nebo kolekce čínské a japonské keramiky. [\[11\]](#)

Historie sbírkových fondů Moravské galerie v Brně, založené v roce 1961 odloučením od Moravského zemského muzea, sahá až do vzniku tehdejšího Františkova muzea v Brně (1818, nazváno na počest císaře Františka I.), v jehož rámci byla budována sbírka výtvarných děl. Ta už od poloviny 19. století tvořila výraznou část muzejních fondů a na jejím základě byla v letech 1927–1929 založena Obrazárna jako samostatné oddělení Moravského zemského muzea, které se stalo nástupcem původního Františkova muzea. Při založení Moravské galerie v roce 1961 bylo k ní přičleněno i tehdejší Uměleckoprůmyslové muzeum (1873). Vznikla tak instituce, jejíž sbírková a akviziční činnost se rovnoměrně zaměřila jak na volné, tak i užité umění, fotografii a design. Už od počátků sbírkotvorné činnosti byl velký zřetel věnován akvizicím děl středověkého malířství a sochařství moravské provenience. Sbírkové fondy budoucí galerie byly významně obohacovány dary a odkazy od brněnských soukromých sběratelů. K nejdůležitějším z nich patřil soubor kreseb a grafických listů německé, italské, nizozemské a francouzské provenience 16. a 17. století ze sbírky Eduarda Sykory (1921), dále pak kolekce obrazů rakouských autorů ze sbírky Heinricha Gomperze (1921) a konečně italské barokní kresby a obrazy nizozemské provenience ze sbírky Arnolda Skutezkého. Rovněž známý sběratel a mecenáš

Jan II. kníže z Liechtenštejna daroval v roce 1881 několik obrazů, které se staly základem rozrůstající se sbírky italského malířství. Po roce 1945 byl fond MG rozšiřován rozsáhlými nákupy, především českého moderního umění. V současnosti sbírky MG zahrnují díla evropského umění (italské malířství 16.–18. století, flámské a holandské malířství 17. století, rakouské a anglické malířství 18. století, francouzská, španělská a zejména rakouská malba 19. století) a umění české a moravské provenience od středověku až po současnost. Unikátní je kolekce středověkého umění moravské a slezské provenience, která vzešla z odborné činnosti historika umění Alberta Kutala, předního znalce gotického umění na Moravě a ve Slezsku (výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku v letech 1935–1936). Významná část sbírky staršího umění je také tvořena díly barokního malířství a sochařství moravských autorů (např. Jan Kryštof Handke, Andreas Schweigl, Josef Ignác Sadler).[\[12\]](#)

Moderní a současné umění je zastoupeno díly zakladatelských osobností českého moderního umění jako např. Františka Bílka, Jana Štursy, Jana Preislera nebo Josefa Mařatky. Dále zde nalezneme práce malířů Osmy a Skupiny výtvarných umělců (Emil Filla, Bohumil Kubišta, Václav Špála, Josef Čapek, Jan Zrzavý, Otto Gutfreund). Rozsáhle je představeno dílo Antonína Procházky, především ve spojitosti s brněnským uměleckým prostředím. Z děl meziválečné avantgardy jsou zde práce Jindřicha Štýrského, Toyen, Vincence Makovského, Josefa Šímy, Františka Muziky, Františka Foltýna, z protektorátních let práce Emila Filly, Jana Baucha, členů Skupiny 42 (např. Františka Grosse, Jana Smetany, Bohumíra Matala), Bohdana Laciny, Václava Zykunda. Umění druhé poloviny 20. století je zde prezentováno Mikulášem Medkem, Robertem Piesenem, Josefem Istlerem, Adrienou Šimotovou, Jiřím Johnem, Václavem Boštíkem, Jiřím Kolářem, Michaellem Rittsteinem, Daliborem Chatrným a dalšími.[\[13\]](#)

Třetí největší instituci galerijního typu na českém území po

stránce sbírek představuje Muzeum umění v Olomouci (MUO, současný název od roku 1993, dříve Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci), které bylo založeno v roce 1952 jako součást tehdejšího Krajského vlastivědného muzea Olomouc. Po roce 1989 se stalo samostatnou institucí a přestěhovalo se do vlastní budovy. V současné době zahrnuje Arcidiecézní muzeum Olomouc (otevřeno 2006), Arcidiecézní muzeum Kroměříž (založeno 2007) a Muzeum umění, spravující sbírky starého i moderního umění. Dlouhodobě je zde také deponována část Obrazárny olomouckých biskupů a arcibiskupů (Arcidiecézní muzeum v Kroměříži), založené olomouckým biskupem Karlem z Liechtenštejna –Kastelkornu a rozvíjené jeho nástupci (Ferdinand Julius Troyer, Maxmilián Hamilton, Theodor Kohn a Leopold Prečan), kde se dochovala řada děl ojedinělé kvality i v rámci českých zemí (např. slavný obraz *Apollóna a Marsya* od Tiziana Vecellia, *Portrét anglického krále Karla I. a jeho manželky Marie Henrietty* od Anthonise van Dycka nebo obraz apoštolů od Paola Veroneseho).[\[14\]](#)

Ze staršího umění je ve sbírkách MUO bohatě zastoupena italská malba 14.-18. století, především benátská, římská, neapolská, florentská, boloňská, dále francouzská malba 17.-19. století, španělská 19. století, anglická 18. století, flámská a holandská 16.-18. století. V rámci středoevropského malířství 15.-19. století zde nalezneme práce německých autorů (Matthäus Gundelach, Johann Heinrich Schönfeld, Johann Heiss) a rakouských (Johann Spillenberger, Franz Anton Maulbertsch, Martin Johann Schmidt zvaný Kremser Schmidt, Hans Makart) včetně obrazů českých a moravských umělců od baroka až po 19. století (Petr Brandl, Karel Škréta, Norbert Grund, František Vavřinec Korompay, Martin Antonín Lublinský, Jan Kryštof Handke, Franz Anton Sebastini, Antonín Machek, Mánesové, Julius Mařák, Antonín Chittussi, Václav Brožík, Antonín Slavíček, Joža Uprka, Jan Preisler).

Z českého moderního a současného umění jsou zde např. práce Bohumila Kubišty, Jana Zrzavého, Josefa Čapka, Antonína

Procházky, Emila Filly, Václava Špály, Rudolfa Kremličky, Otakara Kubína, Františka Foltýna, Jindřicha Štýrského, Toyen, Zdeňka Sklenáře, Bohumíra Matala, Mikoláše Medka, Václava Boštíka, Jiřího Balcara, Dalibora Chatrného, Vladimíra Kokolii, Petra Nikla a dalších; sochařská tvorba je zastoupena jmény jako např. Jan Štursa, Josef Mařatka, Bohumil Kafka, Otto Gutfreund, Vincenc Makovský, Eva Kmentová, Olbram Zoubek, Karel Nepraš, Kurt Gebauer aj. Dále je zde významná sbírka kresby, např. soubor kresby z 16. století (škola benátská, římská, flámská) a kresebné práce českých umělců (např. Josef Bergler, Luděk Marold, Alfons Mucha, Jan Preisler, Max Švabinský, František Hudeček, František Muzika, Adriena Šimotová). Z oblasti volné grafické tvorby olomoucké Muzeum umění vlastní grafické listy od nejstarších grafik 15. století, přes starší grafiku italské, flámské, holandské, francouzské, německé provenience až po moderní českou grafickou tvorbu (Vojtěch Preissig, Josef Váchal, Václav Zykmond) a tvorbu 2. poloviny 20. století v uceleném souboru. Ze sbírky užité grafiky je nutné zmínit výjimečný soubor *ex libris*, největší v českých zemích.[\[15\]](#)

Nepřehlédnutelné postavení má v rámci starších sbírek výtvarného umění i uměleckohistorické oddělení Slezského zemského muzea v Opavě (SZM), ustanoveného v roce 1921, které svou činností navazovalo na tamější Gymnasijní muzeum (1814) a na v roce 1882 založené Zemské muzeum pro umění a řemesla v Opavě (*Landesmuseum für Kunst und Gewerbe in Troppau*, od roku 1889 jako Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a živnosti, *Kaiser Franz Josef Museum für Kunst und Gewerbe*, muzejní budova z let 1893 – 1895). Následně byly k němu připojovány i další opavská muzea (Muzeum Matice opavské, Městské muzeum aj.). Protagonistou uměleckohistorických sbírek se stal Edmund Wilhelm Braun (1870–1957), německý historik umění a druhý ředitel opavského muzea, který do Opavy přišel z Norimberku. Z jeho akviziční činnosti, kdy ve velkém nakupoval umělecká a uměleckořemeslná díla na aukcích po celé Evropě, vznikla velmi kvalitní uměleckohistorická sbírka,

která na konci války v roce 1945 bohužel utrpěla značné ztráty.

Uměleckohistorické sbírky SZM zahrnují reprezentativní výběr evropského umění od 14. století až do konce 18. století, s důrazem na pozdně gotickou malbu a dřevořezbu německé, rakouské (např. Mistr lineckého Ukřižování) a slezské provenience (14.-16. století), a na kvalitní příklady německého (Georg Flegel, Johann Heinrich Schönfeld), rakouského, francouzského (Simon Vouet) a italského malířství (Jacopo Marieschi). Ojedinělý je soubor renesančních florentských prací, štukových a terakotových reliéfů s motivy Madony z 2. poloviny 15. století, který se spolu s mramorovými reliéfy a bronzami (Giovanni da Bologna) dostal do sbírek díky donátorské činnosti Jana II. knížete z Lichtenštejnu, příznivce a mecenáše opavského muzea. Stejně jako tehdejšímu Moravskému zemskému muzeu věnoval kníže Liechtenštejn do opavských sbírek i řadu dalších děl včetně několika set uměleckořemeslných prací (mimo jiné gobelíny a verdury z období manýrismu a raného baroka, pozdně renesanční španělský nábytek).

Barokní malířství a sochařství moravské a slezské provenience reprezentují např. práce Ignáce Raaba, Josefa Ignáce Sadlera (Sattlera), Františka Antomína Sebastiniho (Šebesty), Josefa Luxe, Jana Kryštofa Handkeho, Andrese Schweigla, Johanna Georga Lehnera a dalších. Tvorba slezského a severomoravského regionu je zastoupena díly Franze Biely, Josefa Burdy, Rudolfa Templera, Adolfa Zdravily, Paula Gebauera, Paula Assmanna, Richarda Assmanna, Valentiny Držkovice, Heleny Salichové, Viléma Wünscheho. Početná je také kolekce sochařských děl z 19. a 20. století, především umělců ze Slezska a severní Moravy s určitými autorskými přesahy (řezbářské práce rodiny Kutzerů, Františka Žemlička, Vincence Havla, Vincence Makovského, Karla Vávry, Heleny Scholzové-Železné aj.).

Uměleckořemeslná část sbírky výtvarného umění SZM v sobě zahrnuje kolekce keramiky, majoliky, fajánse a kameniny

(italské, německé, anglické, španělské, nizozemské, rakouské provenience od konce 16. stol. až po moderní tvorbu). Unikátní soubory představuje habánská a proskovská fajáns, pozdně renesanční a raně barokní italská a iberomaurská majolika, míšeňský a vídeňský porcelán, jehož vývoj je představen velmi kvalitně a téměř v úplnosti. Rovněž produkce porcelánek, působících na území českých zemí, je zde velmi dobře zastoupena. Kvalitní a ucelený soubor představuje rovněž sbírka skla, která vedle solitérních příkladů pozdně gotického skla slezské provenience a ukázek sklářské produkce německé, slezské a moravské z 16. až 18. století uceleně reprezentuje produkci historizujícího skla z druhé poloviny 19. století rakouské provenience. Cenný je rovněž soubor barokních zlatnických a stříbrnických prací z produkce opavských mistrů (Martin, Rudolf, Jakob Mannlich).[\[16\]](#)

Během padesátých a šedesátých let 20. století vznikla vedle ústředních galerijních institucí i síť regionálních galerií výtvarného umění, ať už krajských, oblastních nebo městských, které se zaměřovaly na výstavy soudobého umění a jejichž činnost spočívala především v pořádání krátkodobých výstav. Tyto instituce jsou většinou zřizovány samosprávnými celky, jako jsou např. kraje, popřípadě přímo městy, pokud se jedná o městskou galerii. Tyto galerijní instituce vlastně v našich podmínkách představují typ výstavních síní, pro něž se v německy mluvících zemích používá označení *Kunsthalle*. Ta představuje specializovanou výstavní síň, jejíž *raison d'être* tkví v pořádání krátkodobých výstav, zaměřených většinou na současné umění. První taková *Kunsthalle* byla založena v německém Hamburku (1886) a na jejím založení a činnosti se podílel známý propagátor muzejní pedagogiky Alfred Lichtwark. Tyto galerijní instituce rovněž úzce souvisí s galeriemi, zvanými Domy umění (*Künstlerhause*), které byly zakládány uměleckými spolky (*Kunstvereine*). Ty se snažily o organizování výstav, prodej či uměleckou kritiku současného umění, takže vznik některých krajských galerií můžeme hledat právě v těchto galerijních institucích typu Domu umění (např. Ostrava,

Hodonín).

Závěrem zde podáváme stručný přehled několika významných institucí tohoto typu, ať už regionálních či krajských, a sice galerie v Praze, Ostravě, Hodoníně, Zlíně a Náchodě. Galerie hlavního města Prahy (GHMP) byla založena v roce 1963 tehdejším Národním výborem hl. města Prahy (nyní Magistrát hl. m. Prahy) s cílem vytvořit městskou galerii, kde by byla shromážděna díla českého výtvarného umění 19. a 20. století včetně umění současného. Snahu vybudovat na území Prahy sbírkotvornou instituci tohoto typu můžeme vysledovat už v 19. století, konkrétně do roku 1865, kdy Umělecká beseda podala pražskému magistrátu návrh na vybudování městských sbírek, prostřednictvím pravidelných nákupů českého výtvarného umění. Ve své výstavní, výzkumné a akviziční činnosti se GHMP systematicky zaměřuje na české umění z konce 19. a počátku 20. století a na soudobou tvorbu, přičemž změny po roce 1989 umožnily soustředit se na evropské souvislosti.

Výstavní expozice Galerie hlavního města Prahy jsou rozmístěny v Domě U kamenného zvonu na Staroměstském náměstí, na Staroměstské radnici a ve druhém patře Městské (lidové) knihovny (Mariánské náměstí, Praha 1). Dále jí patří Bílkova vila se stálou expozicí sochaře Františka Bílka a zámek v Tróji se sbírkou českého umění 19. století. Díky své promyšlené akviziční strategii GHMP vlastní reprezentativní soubory děl českého umění 19. a 20. století, s důrazem na abstraktní tvorbu 30. let, dále tvorbu 40. a 50. let včetně umění ze 70. let, což jí umožňuje prezentovat české moderní umění jak v ucelených vývojových řadách, tak i solitérní uměleckohistorické fenomény. Velkým vkladem GHMP je pravidelné vydávání odborných výstavních katalogů, které fundovaně mapují českou moderní tvorbu.[\[17\]](#)

Galerie výtvarného umění v Ostravě (GVUO), založená v roce 1952 jako Krajská galerie výtvarného umění, ve své činnosti navázala na Dům umění, jehož budova byla v letech 1924–1926 postavena Františkem Fialou a Vladimírem Wallenfelsem, žáky J.

Kotěry a J. Gočára, ve stylu puristického funkcionalismu.[\[18\]](#) Budova Domu umění poskytla důstojné místo pro sbírku Františka Jurečky (1868–1925), ostravského stavitele, sběratele a mecenáše, jehož dar položil základy dnešních sbírek ostravské galerie.

Ostravský Dům umění sehrál důležitou roli pro rozvoj a dokumentaci výtvarné kultury na Ostravsku ve 20. a 30. letech a postupně si i nástupnická Galerie výtvarného umění vybudovala pevné místo ve sbírkotvorných institucích galerijního typu. Zejména od 60. let 20. století, zde vzpomeňme zásluhy ostravského historika umění Viléma Jůzy (1930–1998) na promyšleném a systematickém akvizičním programu, začala ostravská galerie systematicky budovat a rozšiřovat své sbírkové fondy. Díky tomu ostravská galerie kvalitou svých sbírek a zastoupením umělců výrazně překračuje regionální charakter a v některých ohledech jsou její sbírkové kolekce unikátní i v celorepublikovém měřítku.

Z evropského umění zde nalezneme řadu velkých jmen z okruhu italského, španělského, německého a nizozemského umění od raného novověku až po počátek 19. století (Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Han von Aachen, Domenico Fetti, Daniele Crespi, Václav Hollar, Rembrandt, David Teniers, Giovanni Battista Tiepolo, Francisco Goya), dále anglická (Joshua Reynolds) a francouzská malba 18. století; bohatě je zde zastoupeno ruské malířství, jež po pražské Národní galerii a galerii v Náchodě představuje nejucelenější kolekci u nás (Ilja Rjepin, Ivan Šiškin, Filip Maljavin). Z tvorby rakouských umělců, působících kolem roku 1900, kdy se vídeňská metropole prosadila jako jedno z vůdčích center na poli secesního umění, expresionismu a dekadence, se zde můžeme setkat s dílem Gustava Klimta, Oskara Kokoschky, Carla Molla, Oskara Laskeho. Ze španělských malířů pařížské školy zde nalezneme Oscara Domíngueze, H. Viñeze, dále Jamese Ensora, Edvarda Muncha, Antona Koliga a Wenzela Hablika. Samostatné a početné soubory tvoří kolekce evropské kresby a grafiky (např. renesanční

grafika, italská barokní kresba a grafika, grafická tvorba Václava Hollara a litografie Honoré Daumiera, kvaše Pabla Picassa).

Z umělecké tvorby v českých zemích zde nalezneme umělce rudolfinského okruhu (Hans von Aachen, Bartolommaeus Spranger), českou barokní malbu 18. století (Jan Kupecký, Norbert Grund, Jan Jiří Köppel). Reprezentativně a vyváženě je zde zastoupeno české umění 19. století (František Tkadlík, Antonín Machek, Bedřich Havránek, Julius Mařák, rodina Mánesů, Josef Navrátil, Antonín Chittussi, Karel Purkyně, Mikoláš Aleš, Václav Brožík, Vojtěch Hynais, Jakub Schikaneder, Josef Václav Myslbek, Luděk Marold, František Kaván, František Bílek, Alfons Mucha, Antonín Slavíček, Antonín Hudeček, Otakar Nejedlý, Jan Preisler) a umění moderny od prvních desetiletí 20. století až po poválečnou tvorbu (Emil Filla, Bohumil Kubišta, Josef Čapek, Antonín Procházka, Václav Špála, Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička, Josef Šíma, Toyen, Jindřich Štýrský, František Janoušek, Kamil Lhoták) včetně takových jmen jako je František Kupka, jehož obrazová a kresebná kolekce patří k velmi kvalitním příkladům tvorby tohoto světoznámého umělce a jednoho ze zakladatelů abstraktní malby.

Z poválečné české moderny je zde významně zastoupeno umění 60. let (Vladimír Boudník, Mikoláš Medek, Jan Koblasa, Aleš Veselý, Karel Nepraš, Zdena Fibichová, Jiří Načeradský, Michael Rittstein, Adriena Šimotová, Ivan Ouhel, Václav Boštík) a přirozeně zde nechybí české moderní a současné umění spjaté se severní Moravou a Ostravskem, včetně umělců německého anebo německo-židovského okruhu, jejichž dokumentace tvoří jeden z podstatných okruhů činnosti ostravské galerie (Vladimír Kristin, Bohumír Dvorský, Jan Sládek, Vilém Wünsche, Augustin Handzel, Ferdiš, Paul Gebauer, Antonín Kroča, Viktor Planckh, Eduard Ovčáček, Rudolf Valenta, Jiří Bielecký, Jindřich Štreit). V poslední době GVUO proslulo tematickými výstavami českého moderního umění z přelomu a počátku století (*Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století,*

1890-1918, 2008/2009; navazující výstava *Černá slunce. Odvrácená strana modernity 1927-1945*, 2011/12), které vznikly ve spolupráci s řadou galerijních institucí včetně pražských a dosáhly celorepublikového významu. [\[19\]](#)

Galerie výtvarného umění v Hodoníně, založená v roce 1960, svou činností navázala na aktivity spolku Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM), který zde působil v letech 1907–1959. Předchůdcem Sdružení byl brněnský Klub přátel umění, založený v roce 1900, jehož členové byli např. Leoš Janáček, Dušan Jurkovič, Joža Úprka, Jan Štursa, Max Švabinský, Franta Úprka, Stanislav Lolek, Alois Kalvoda a Adolf Kašpar. Přelomová byla výstava, uspořádaná v Hodoníně v roce 1902 pod názvem Umělecká výstava slovenská, na níž vystoupili malíři a sochaři kolem Joži Úprky spolu se slovenskými umělci. Vzhledem k rozporům v Klubu přátel umění bylo v roce 1907 založeno výše zmíněné Sdružení, jež si zvolilo za sídlo Hodonín a záhy přikročilo k vybudování vlastní spolkové budovy, Domu umělců (1910–1913, malířská výzdoba interiéru od Jana Köhlera), podle návrhu architekta a člena Sdružení Antonína Blažka (1874–1944), představitele secese a moderny s historizujícími a folklorními tendencemi.

Předními členy Sdružení se stali Joža a Franta Úprkové, Alois a Bohumír Jaroňkové, Alois Kalvoda, Stanislav Lolek, Adolf Kašpar, Cyril Mandel, Antoš Frolka, Roman Havelka a Jano Köhler, Jakub Obrovský, Oldřich Blažíček, Alfons Mucha, slovenský malíř Martin Benka a na krátkou dobu i Max Švabinský a Jan Štursa. V roce 1959 bylo Sdružení zrušeno a v roce 1960 převzala spolkovou budovu i díla z jeho majetku nově založená Galerie výtvarného umění v Hodoníně.

Sbírkový fond tvoří převážně díla malířská a sochařská díla členů bývalého spolku SVUM (Joža Úprka, Alois Kalvoda, Stanislav Lolek, Roman Havelka, Augustin Mervart, Alfons Mucha, Franta Úprka, Jakub Obrovský, Jaroslav Krepčík, Julius Pelikán, Alois Bučánek, Ferda Štábla, Václav Adolf Kovanič, Vladislav Vaculka, Jakub Obrovský), které jsou doplňovány o

českou a slovenskou tvorbu od počátku 20. století až po současnost (Vladislav Vaculka, Vladimír Vašíček, Jaroslav Král, Bohumír Matal, Karel Hyliš, Otmar Oliva, Olbram Zoubek, Vladimír Groš, Ludmila Kováříková, Miroslav Kovářík, Jaroslav Jurčák, Ida Vaculková). Výjimečným dílem ve sbírkách je sádrová plastika francouzského sochaře Augusta Rodina, druhotně odlitá do bronzu.[\[20\]](#)

Počátky galerijní činnosti ve Zlíně leží v tamějších přehlídkách soudobé československé tvorby, proslavených zlínských salonech (1936–1948), které pořádala firma Baťa. Umělecká galerie, jež vznikla nákupy uměleckých děl na zlínských salonech a z výtvarných prací žáků Baťovy Školy umění ve Zlíně, musela ukončit svou činnost po roce 1948. Na tuto baťovskou uměleckou galerii pak navázala Krajská galerie kraje Gottwaldov, založená koncem roku 1953, která zpočátku sídlila na zámku v Kroměříži, aby se v roce 1957 přestěhovala do horního patra budovy bývalého památníku Tomáše Bati ve Zlíně (1933, architekt František Lydie Gahura), od té doby sloužícího jako Dům umění (1948 přestavěn, v 50. letech necitlivé přestavby a úpravy, které znehodnotily tuto cennou funkcionalistickou architekturu). Další prostory získala galerie v budově zlínského zámku. Nynější Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně (tento název od roku 2001, v letech 1960–1990 jako Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, 1991–2000 jako Státní galerie ve Zlíně) ve svých fondech uchovává především české a slovenské umění 19. a 20. století (např. práce Mařákovy krajinářské školy, práce Skupiny Osma a SVU Mánes, členů Umělecké besedy apod.) se zaměřením na meziválečnou avantgardu a pak na tvorbu členů Skupiny 42 a představitelů poválečného informelu z 60. let 20. století.

Zlínská galerie proslula přehledovými výstavami zakladatelských osobností českého výtvarného umění 19. a 20. století (Miloše Jiránka, Antonína Chittussiho, Antonína Slavíčka, Antonína Procházky, Bohumíra Matala, Miloslava

Holého, Emila Filly, Jana Kubíčka, Bohumíra Dvorského, Vladimíra Boudníka, Rudolfa Kremličky, Jana Trampoty, včetně tematických výstav jako např. tvorba skupiny Sursum, České umění z přelomu století, Čeští malíři ve Francii aj.). Velkou pozornost galerie věnovala také přehlídkám průmyslového designu, které byly doprovázeny odbornými sympozii (1968–1982). Prostředí Zlína přirozeně vedlo k zájmu o téma moderní architektonické tvorby, které zlínská galerie zužitkovala ve formě výstav, např. o D. Jurkovičovi, Bohuslavu Fuchsovi či zlínském funkcionalismu a architektuře spjaté s firmou Baťa (*Baťa – architektura a urbanismus 191–1950*, výstava doprovázená odbornou konferencí). Zlínská galerie rovněž uskutečnila řadu výstav tematicky zprostředkovávajících sbírkové fondy Národní galerie v Praze (výstava nizozemského malířství, evropské a české malířství 19. století) anebo Moravské galerie v Brně (vlámské a holandské malířství z moravských sbírek, středoevropská malba 1600–1730 z moravských sbírek).[\[21\]](#)

Galerie výtvarného umění v Náchodě, založená v roce 1966 jako okresní galerie, se ve své činnosti soustředila jednak na vytvoření sbírky českého výtvarného umění a jednak sbírky ruského malířství 19. a 20. století. Postupně se podařilo z původní sbírky vybudovat jednu ze tří nejkvalitnějších sbírek ruského umění u nás, přičemž ve své akviziční činnosti neopomíjela ani tvorbu neruských národů na území tehdejšího Sovětského svazu a v duchu dobových snah o dokumentaci slovanského umění se od roku 1986 rovněž specializovala na umění Polska a Bulharska. I když není sbírka českého výtvarného umění ucelená, podařilo se náchodské galerii prezentovat vedle regionálních autorů i řadu závažných děl jak ze staršího českého umění, tak i z moderní české tvorby (Antonín Chittussi, Rudolf Kremlička, Jan Kotík).[\[22\]](#)

[\[1\]](#) Gary Edson – David Dean, *The Handbook for Museums*, Routledge, 1994–1996. Cit. podle Jiří Kroupa, *Metody dějin*

umění, *Metodologie dějin umění 2*, Brno, Masarykova univerzita, 2010, s. 326.

[2] Viz Jiří Kroupa, *Metody dějin umění, Metodologie dějin umění 2*, Brno, Masarykova univerzita, 2010, s. 325, 328-329.

[3] Na této expozici se podílel Francesco Bianchini (1662–1729), italský učenec a filozof z Verony, *ibidem*.

[4] K tomu viz *Kritické katalogy Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z let 1889 a 1912 a průvodce z let 1936 a 1938*; Karel Herain, *Obrazárna, její tvůrci, správci a příznivci*, *Umění (Štenc) 5*, 1932, s. 500-502; Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928; J. Kotalík, *Národní galerie v Praze I (úvod)*, Praha 1984; 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*, Kraków 1991, s. 85-92; B. Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1835*, diplomová práce FFUK, Praha 1987; M. Vacířová, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1885–1918*, diplomová práce FFUK, Praha 1992; Zdeněk Hojda, *Patriae et Musis. Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 311-316; Vít Vlnas, *Společnost vlasteneckých přátel umění* (encyklopedické heslo), in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 774; 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 dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1996, s. 25-35.

[5] Známost kritiku konzervativního přístupu Moderní galerie k modernímu a současnému umění zveřejnil v roce 1927 Vincenc Kramář, viz Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích* (ed. Josef Krása), Praha 1983, s. 396-439.

[6] K tomu např. *Moderní galerie tenkrát, 1902–1942*, katalog výstavy, Praha, NG 1992; Vít Vlnas, The Association of Friends of the Modern Gallery and Its Acquisition Activities Between 1934 and 1938, *Bulletin Národní galerie v Praze* 1, 1991, s. 107-113; Roman Prahl, *Anfänge der Modernen Galerie in Prag*, in: *Stifter Jahrbuch – NF 7*, München 1993, s. 115-125; Vít Vlnas, Moderní galerie Království českého (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 528.

[7] V okupačních letech byla neoficiálně nazývána Národní galerie, od roku 1941 byl zvolen oficiální název Českomoravská zemská galerie.

[8] Konkrétně se jedná o zákon č. 148/1949 Sb.

[9] Viz Vít Vlnas, Národní galerie v Praze (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 549.

[10] Obsáhlá kolekce francouzského umění byla zakoupena v roce 1923 československým státem (Ministerstvo školství a národní světy). Významný podíl na tomto státním nákupu měly aktivity Vincence Kramáře jako ředitele Obrazárny vlasteneckých přátel umění, Emila Filly, vůdčí osobnosti SVU Mánes a především Zdeňka Wirtha, pražského historika umění a sekčního šéfa ministerstva. Další státní nákupy děl byly uskutečněny ještě ve 30. letech a poslední velký zisk představovala koupě obrazu Paula Gauguina, *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889) v roce 1937. Zpočátku byla sbírka umístěna v Moderní galerii Království českého, ve Wiehlově pavilonu, který byl původně postaven pro Jubilejní výstavu v roce 1891 a kde Moderní galerie sídlila.

Do sbírek NG se dostala po 2. světové válce. Později byly do této státem získané kolekci francouzského umění poměrně neorganicky začleněny obrazy pařížských umělců (Pablo Picasso, Georges Braque aj.), jež pro svou soukromou sbírku získal Vincenc Kramář a v letech 1959–1960 je odkázal státu. K tomu podrobně včetně politických a společenských souvislostí viz Nikolaj Savický, *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900 – 1939*, Praha 2011.

[11] K Národní galerii v Praze srov. J. Kotalík (ed.), *Národní galerie v Praze I.*, Praha 1984; Vít Vlnas, *Národní galerie v Praze* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 549-550. K současné podobě NG v Praze a sbírek viz také <http://www.ngprague.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[12] K tomu viz např. Jaroslav Helfert, *Moravská zemská galerie*, *Náš směr* 3, 1921, příloha s. 47; Karel Krejčí, *K vzniku a vývoji obrazárny Moravského zemského muzea*, *Časopis Moravského muzea zemského* 37, 1952, s. 397 – 405; Věra Kratinová, *Zisky obrazů galerie Moravského muzea za léta 1945 až 1958*, *Časopis Moravského muzea zemského* 44, 1959, s. 249 – 260; 45, 1960, s. 233 – 249; Jiří Hlušička, *K rozvoji moderní sbírky Moravské galerie v Brně*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity F 23-24*, Brno 1978–1979, s. 83-91; J. Hlušička, *Moderní české malířství v Moravské galerii v Brně 1 (1890–1919), 2 (1920-1950)*, Brno 1984, 1989; Bohumil Samek, *Moravská galerie v Brně* (encyklopedické heslo), in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 530-531. Naposledy Petr Tomášek a kolektiv, *Moravská národní galerie*, Brno, Moravská galerie 2011.

[13] K tomu viz <http://www.moravska-galerie.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[14] K arcibiskupské obrazárně viz např. Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži 1-2*,

Kroměříž 1925, 1927; Lubor Machytka, Historický úvod, in: L. Machytka – J. Neumann – E. A. Šafařík, *Mistrovská díla starého umění v Olomouci* (kat. výstavy), Olomouc 1967; Lubor Machytka, *Nizozemské malířství ve sbírkách olomoucké oblasti*, disertační práce FF UP Olomouc, 1970; Lubor Machytka, K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století, *Okresní archiv v Olomouci* 1984, s. 107 – 111; Lubor Machytka, K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 18. století, *Okresní archiv v Olomouci* 1985, s. 145 – 150; Lubor Machytka, Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů, in: *Historická Olomouc a její současné problémy V*, 1985, s. 243 – 248; Lubor Machytka, Arcibiskupská obrazárna v 19. století, in: *Historická Olomouc a její současné problémy VI*, 1987, s. 247 – 251; Lubor Machytka, Obrazárna olomouckých biskupů a arcibiskupů (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 581; Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998; Lubor Machytka, *Olomoucká obrazárna II. Nizozemské malířství 16.-18. století z olomouckých sbírek*, ed. Gabriela Elbelová, Olomouc 2000.

[15] K tomu viz např. L. Machytka – J. Neumann – E. A. Šafařík, *Mistrovská díla starého umění v Olomouci* (kat. výstavy), Olomouc 1967; E. Pazderová, *České malířství a sochařství 20. století ze sbírek OGVU v Olomouci* (kat. stálé expozice), Olomouc 1975; Y. Boháčová, *Stará evropská grafika ve sbírkách OGVU v Olomouci* (kat. výstavy), Olomouc 1982; Pavel Zatloukal, *Česká kresba 20. století ze sbírek OGVU v Olomouci* (kat. výstavy), Olomouc 1983; Milan Togner, *Středoevropské malířství 17. a 18. století* (kat. výstavy), Olomouc 1986; Pavel Zatloukal, *Muzeum umění Olomouc 1952–1992*, Olomouc 1993; Aleš Filip – Pavel Zatloukal (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 541-542. K současné podobě MUO viz také <http://www.olmuart.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[16] Eva Klimešová, *Uměleckohistorické sbírky Slezského muzea*, Ostrava 1963; Eva Klimešová, *Vznik a počáteční vývoj Uměleckoprůmyslového muzea v Opavě (1883 až 1918)*, *Časopis Slezského muzea – B* 32, 1983, s. 1-23; Eva Klimešová – Marie Schenková, *Přehled uměleckohistorických sbírek Slezského muzea v Opavě*, *Časopis Slezského muzea – B* 32, 1983, s. 24-33; *175 let Slezského muzea v Opavě 1814 –1989* (ed. Jaromír Kalus), Opava 1989; Aleš Filip – Marie Schenková, *Slezské zemské muzeum v Opavě* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 757-758; Pavel Šopák, *Edmund Wilhelm Braun*. Ed. *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis – Supplementa*, Tomus I., Opava, Slezská univerzita v Opavě 2008; Týž, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku do roku 1970*, Opava, Slezská univerzita v Opavě 2011, s. 128-129, 140-142. Viz také <http://www.szm.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[17] K tomu viz *20 let Galerie hlavního města Prahy* (text O. Kukla). Praha 1983; Hana Rousová, *Galerie hlavního města Prahy* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 198-199. Viz také <http://www.citygalleryprague.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[18] 24. ledna 1923 byl založen „*Spolek pro vystavění a udržování výstavního pavilonu v Moravské Ostravě*“, který na postavení budovy vypsál veřejnou architektonickou soutěž.

[19] K ostravské galerii viz např. Vilém Jůza, *České malířství 20. století v Galerii výtvarného umění v Ostravě* (kat. výstavy), Ostrava 1968; Eva Trnková, *České malířství 20. století v Galerii výtvarného umění v Ostravě, Část 2.* (kat. výstavy), Ostrava 1992; Vilém Jůza, *Evropské malířství ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě* (kat. výstavy), Ostrava 1970; Vilém Jůza, *Evropské malířství ze sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě, Část 2.* (kat. výstavy), Ostrava 1979; L. Jůzová, *Poklady evropské grafiky ze sbírek Galerie*

výtvarného umění v Ostravě (kat. výstavy), Ostrava 1982; Vilém Jůza, *České malířství 19. století ze sbírek Severomoravské galerie výtvarného umění v Ostravě* (kat. výstavy), Ostrava 1988; Aleš Filip, *Galerie výtvarného umění v Ostravě* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 205; Vojtěch Lahoda – Marie Rakušanová – Karel Srp – Petr Wittlich, *Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století, 1890 –1918* (kat. výstavy), Praha 2008; Pavel Šopák, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku*, Opava, 2011, s. 378-379; Lenka Bydžovská – Vojtěch Lahoda – Karel Srp, *Černá slunce. Odvrácená strana modernity 1927–1945*, Praha 2012. Viz také <http://www.gvuo.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[20] K tomu viz Jaroslav Pelikán, *Průvodce historií a stálou expozicí Galerie výtvarného umění v Hodoníně*, Hodonín 1985; Václav Pubal (ed.), *Muzea a galerie v ČSR*, Praha 1970, s. 218; Bohumil Samek, *Galerie výtvarného umění v Hodoníně* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A-M* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 204. Viz rovněž <http://www.gvuhodonin.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[21] Ludvík Ševeček, *Státní galerie ve Zlíně* (encyklopedické heslo), in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N-Ž* (ed. Anděla Horová), Praha 1995, s. 780-781. Viz také <http://www.galeriezlin.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

[22] K náchodské galerii viz <http://www.gvun.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013). K dalším významným galeriím patří např. Galerie Středočeského kraje, Galerie výtvarného umění v Chebu, Galerie výtvarného umění v Karlových Varech, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou a řada dalších. Základní informace o nich např. na internetových stránkách Rady galerií České republiky, viz <http://www.radagalerii.cz> (vyhledáno 23. 2. 2013).

5.2 Muzeum národní

David VAHALA

Národní muzeum[1] patří mezi největší a nejstarší kontinuálně působící muzejní instituce na území České republiky a jeho postavení v českém muzejnictví je klíčové.

Národní muzeum je příspěvkovou organizací Ministerstva kultury České republiky a ústřední státní muzeum, přičemž plní funkci sbírkotvornou, vědeckou, metodickou a osvětovou. Posláním instituce je aktivní a systematické rozvíjení národní identity včetně vědomí příslušnosti ke světovému společenství a kultuře. Díky svému vývoji lze muzeum charakterizovat jako široce polytematický a multidisciplinární ústav. Organizačně je instituce rozčleněna do pěti specializovaných ústavů (tj. České muzeum hudby, Historické muzeum, Knihovna Národního muzea, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur a Přírodovědecké muzeum), dále provozně-technických útvarů a na odbor pro centrální sbírkotvornou a výstavní činnost. V čele instituce stojí ministrem kultury jmenovaný generální ředitel, který je mu odpovědný a který jmenuje jako své poradní orgány Radu a Vědeckou radu Národního muzea a Poradní sbor pro sbírkotvornou činnost. Generální ředitel může také jmenovat a odvolávat vedoucí zaměstnance řídící jednotlivé organizační součásti instituce. Národní muzeum zastává svou funkci ve smyslu ustanovení platné muzejní legislativy – bylo zřízeno za účelem získávat, shromažďovat, trvale uchovávat, evidovat, odborně zpracovávat a veřejnosti zpřístupňovat spravovanou muzejní sbírku.[2]

Muzeum v současné době spravuje a zpřístupňuje největší sbírku muzejní povahy u nás, která se dělí celkem do 36 podsbírek.[3]

Sbírkotvorná činnost se vztahuje na hmotné doklady vývoje přírody, prehistorie a historie a to jak české, tak zahraniční provenience. Sbíрка oborově pokrývá téměř všechny přírodní a společenské vědy a je tvořena dle sbírkotvorné koncepce a na základě vědeckého poznání.[\[4\]](#) Mimo to instituce spravuje historický knižní fond, zámecké knihovny a odbornou veřejnou knihovnu (Knihovna Národního muzea) a specializovaný muzejní archiv zvláštního významu (Archiv Národního muzea), který obsahuje velmi cenné prameny k dějinám muzejnictví.[\[5\]](#) Výsledky své činnosti muzeum prezentuje především svými expozicemi a výstavami, publikační a přednáškovou činností. Mimo to instituce pořádá každoročně celou řadu kulturních akcí a vzdělávacích programů a také odborných setkání – konferencí, sympózií, seminářů, workshopů atd. Pracovníci se taktéž podílí na pedagogické činnosti v oborech své působnosti.[\[6\]](#) Muzeum je vydavatelem velkého množství periodických a neperiodických publikací a to jak tištěných, tak elektronických.[\[7\]](#) Instituce může na vyžádání vydávat osvědčení k vývozu předmětů kulturní hodnoty, zpracovávat odborné posudky, expertízy a rešerše a poskytovat další služby plynoucí z předmětu její činnosti.[\[8\]](#)

Při Národním muzeu také působí jedno z metodických center pro oblast muzejnictví – Centrum pro prezentaci kulturního dědictví. Toto metodické pracoviště má významné postavení v soudobém českém muzejnictví a muzeologii, přičemž smyslem jeho činnosti je problematika zprostředkování kulturního dědictví a poznatků o něm směrem k odborné i laické veřejnosti. Centrum systematicky buduje muzeologickou knihovnu obsahující jak českou, tak zahraniční literaturu, provozuje webovou informační službu o dění v muzejnictví (portál emuzeum.cz), provozuje webový portál zpřístupňující české muzejní sbírky a sloužící jako národní agregátor pro Evropskou digitální knihovnu a také vydává odborný recenzovaný muzeologický časopis Muzeum – Muzejní vlastivědná práce. Pracovníci centra mimo to také zpracovávají metodiky a řeší projekty zaměřené na dostupnost muzeí návštěvníky se specifickými potřebami. Pracovníci se také zabývají možnostmi

využití muzejních sbírkových předmětů a digitalizovaného obsahu při výuce na základních a středních školách a podílejí se na vysokoškolské výuce. Výsledky činnosti jsou navíc průběžně prezentovány na odborných akcích (zejména konferencích) v tuzemsku i zahraničí. Centrum také realizuje významné muzejní počiny – např. Pražskou muzejní noc.[\[9\]](#)

Činnost Národního muzea jako ústřední české muzejní instituce může být v mnohých ohledech inspirativní nejen pro ostatní instituce, ale i pro muzejní zaměstnance. Muzeum se postupně transformovalo v moderně fungující instituci sledující nejnovější trendy v oborech své činnosti, které úspěšně aplikuje v praxi.

[\[1\]](#) K historii instituce (výběrově): Karel Tieftrunk, *Dějiny Matice české*, Praha 1881; Jan Matouš Černý, *Museum království Českého. Stručná zpráva historická i statistická*, Praha, vlastním nákladem 1884; Josef Hanuš, *Národní muzeum a naše obrození. K stoletému jubileu založení muzea 1–2*, Praha, 1921 a 1923; Gustav Skalský – Vladimír Denkstein – Miloslav Novotný – Jan Obenberger (eds.), *Národní muzeum 1818–1948*, Praha, Orbis 1949; *150 let Národního muzea v Praze. Sborník příspěvků k jeho dějinám a významu*, Praha, Orbis 1968; Karel Sklenář, *Vznik prehistorického oddělení Národního muzea v roce 1893*, ČNM – historické muzeum 153, 1984, s. 128-145; Jiří Rak, *Koncepce historické práce Vlasteneckého muzea v Čechách*, ČNM – historické muzeum 153, 1984, s. 98-111; Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Paseka 2001 (zde další literatura).

[\[2\]](#) MK ČR, Zřizovací listina Národního muzea, Praha 2000, článek III., IV., V. a VII., nstr. Národní muzeum – výroční zpráva 2011, Praha 2012, s. 1. Obojí dostupné na <http://www.nm.cz/Organizacni-struktura/Dokumenty/> (online, 20. 12. 2012).

[\[3\]](#) Sbírková část Národního muzea je v současné době tvořena antropologickou podsbírkou, archeologickou podsbírkou,

asijskou podsbírkou, podsbírkou časopisů, botanickou podsbírkou, podsbírkou Centrum pro dokumentaci populární hudby a nových médií, podsbírkou Doklady k vývoji knižní kultury, entomologickou podsbírkou, etnografickou podsbírkou, podsbírkou etnografie Náprstkova muzea, podsbírkou Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média, geologickou podsbírkou, historickou podsbírkou, podsbírkou Knihovna Náprstkova muzea, podsbírkou knihy, mineralogickou podsbírkou, mykologickou podsbírkou, podsbírkou negativy a diapozitivy, podsbírkou numismatika Náprstkova muzea, numizmatickou podsbírkou, paleontologickou podsbírkou, petrografickou podsbírkou, podsbírkou pravěk/starověk Náprstkova muzea, podsbírkou písemnosti a tisky a zoologickou podsbírkou. Do sbírky dále spadají sbírka broušených drahých kamenů, sbírka divadlo, sbírka hudebních nástrojů českého muzea hudby, sbírka hudebněhistorického oddělení českého muzea hudby, sbírka klasické archeologie Historického muzea, sbírka meteoritů, sbírka Muzea Antonína Dvořáka, sbírka Muzea Bedřicha Smetany, sbírka novodobých českých dějiny Historického muzea, sbírka tektitů a sbírka tělesné výchovy a sportu. Blíže viz *Centrální evidence sbírek MK ČR* – <http://ces.mkcr.cz/cz/sb.php?evc=NMM/002-05-02/117002> (online, 20. 12. 2012). Sbírkou Národního muzea obsahovala k 31. 12. 2011 celkem 3 404 358 evidenčních čísel. *Národní muzeum – výroční zpráva 2011*, Praha 2012, s. 15. Dostupná na <http://www.nm.cz/Organizacni-struktura/Dokumenty/> (online, 20. 12. 2012).

[4] Tj. mineralogie, geologie, petrologie, paleontologie, hydrobiologie, mykologie, botanika, entomologie, zoologie, antropologie, prehistorie a protohistorie, středověká a klasická archeologie, české dějiny, národopis, numismatiku, dějiny divadla, dějiny tělesné výchovy a sportu, pravěku a starověku Předního východu a Afriky, mimoevropské etnografie, asijské kultury, muzikologie a knihovědy atd. MK ČR, *Zřizovací listina Národního muzea*, Praha 2000, článek IV.

[5] MK ČR, *Zřizovací listina Národního muzea*, Praha 2000, článek IV. *Národní muzeum – výroční zpráva 2011*, Praha 2012, s. 1.

[6] MK ČR, *Zřizovací listina Národního muzea*, Praha 2000, článek IV.

[7] Mezi periodické publikace Národního muzea patří [Musicalia – Časopis Českého muzea hudby](#), [Časopis Národního muzea – Řada historická](#), [Journal of the National Museum \(Prague\) – Natural History Series](#), [Sborník Národního muzea v Praze – řada A – Historie \(Acta Musei Nationalis Pragae\)](#), [Sborník Národního muzea v Praze – řada B – Přírodní vědy](#), [Sborník Národního muzea v Praze – řada C – Literární historie](#), [Numismatické listy](#), [Muzeum – Muzejní a vlastivědná práce](#), [Annals of the Náprstek Museum](#), [Lynx – nová serie](#), [Acta Entomologica Musei Nationalis Pragae](#), [Bulletin mineralogicko-petrologického oddělení Národního muzea v Praze](#), [Fontes Archaeologici Pragenses](#). Blíže viz <http://www.nm.cz/publikace.php> (online, 20. 12. 2012).

[8] MK ČR, *Zřizovací listina Národního muzea*, Praha 2000, článek IV.

[9] *Koncepce činnosti metodického centra (do roku 2016)*, Praha, nedat., nstr. Dostupné na <http://www.emuzeum.cz/admin/files/File/Koncepce-cinnosti-Centra-pro-prezentaci.pdf> (online, 20. 12. 2012).

Centrum pro prezentaci kulturního dědictví – <http://www.emuzeum.cz/o-centru/> (online, 20. 12. 2012).

5.3 Uměleckoprůmyslová muzea

Pavel ŠOPÁK

V typologii muzejních institucí vždy zaujímala a stále zaujímají důležité postavení muzea, zaměřená na prezentaci artefaktů na základě jejich materiálového určení. Jsou to muzea uměleckoprůmyslová, technická a technologická; [1] prvá se liší důrazem na estetické zřetele artefaktů, byť s bezprostřední vazbou k matérii a technologii zpracování, ta druhá prezentují artefakty jako produkty konkrétních výrobních procesů než jako estetické unikáty. Iniciátory vzniku muzeí tohoto typu v Rakousku druhé poloviny 19. století byly mocenské a podnikatelské elity, sdružené v obchodních a živnostenských komorách – v českých zemích to bylo v Praze, Brně, Opavě, Liberci, Českých Budějovicích nebo Plzni. [2] Důležitá byla vazba muzejních institucí na odborné školy uměleckoprůmyslového typu. Takové školy vznikly v českých zemích například ve Znojmě, Teplicích, Bechyni a Děčíně (keramika), Karlových Varech (porcelán), Kamenickém Šenově [3] a Novém Boru (sklo), Jablonci nad Nisou (sklo, kovy), [4] Hořicích, Žulové nebo Supíkovcích (kámen; pískovec, mramor, žula). V dalších místech fungovaly četné školy textilní (ve Slezsku zejména v Krnově), dřevařské a jiné. [5] Při školách se nezřídka utvářela menší technologická muzea, organizovaná jako *školní muzea*, fungující na spolkové bázi a sloužící primárně k výuce odborných předmětů a sekundárně též k reprezentaci regionální uměleckořemeslné tvorby.

Nejstarší muzejní instituce uměleckoprůmyslového typu v českých zemích vznikly v Liberci, Brně, Olomouci a Ústí nad Labem; tato muzea povstala ještě v sedmdesátých letech 19. století, tj. zhruba s desetiletým odstupem za vídeňským uměleckoprůmyslovým muzeem (*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*). [6] Jestliže muzea v Liberci a Brně naplňují typ uměleckoprůmyslového muzea bezesbytku, muzeum v Ústí tvoří

mezistupeň mezi muzei městskými a uměleckoprůmyslovými: zřídil je živnostenský spolek, což by spolu s existencí uměleckořemeslného a technického oddělení hovořilo pro kategorii *uměleckoprůmyslového* muzea, naproti tomu existence oddělení přírodovědeckého a následně i archeologického, jakož i samo převzetí muzea městem Ústí (1901) dává této muzejní instituci charakter *městského* muzea širší vlastivědné koncepce.[\[7\]](#) Nápadnou odlišností je i osoba muzejního kustoda: Brno a Liberec byla působiště muzejních profesionálů (Julius Leisching, Gustav Pazaurek, Ernst Schwedeler-Meyer), disponujících patřičným vzděláním a rozvíjejících mezinárodní kontakty, organizační a publikační činnost,[\[8\]](#) naopak muzeum v Ústí řídil dobrovolný pracovník (sic!), novinář a nadšený archeolog Adolf Kirschner. Velmi specifické postavení si udržovalo muzeum uměleckoprůmyslového typu v Moravské Třebové – v městě, kde vznikl roku 1872 spolek pro vzdělávání obchodnického a živnostenského stavu a kde od roku 1905 vycházel regionální německý časopis *Mitteilungen für die Volks- und Heimatkunde des Schönhengster Landes*, jejíž redigovali němečtí vlastivědní pracovníci Alois Czerny (1847–1917) a o víc než o jednu generaci mladší Franz Spina (1868–1938), pozdější známý německý politik.[\[9\]](#)

Je zjevné, že sama ochota zakládat muzea uměleckoprůmyslového typu, garantovaná vzorem i autoritou Rakouského muzea pro umění a průmysl ve Vídni a teoretickou reflexí problematiky ze strany mimořádně vlivného Rudolfa Eitelbergera von Edelberg,[\[10\]](#) nestačila k tomu, aby všude tam, kde vznikly obchodní a živnostenské komory, byla takováto muzea bez problémů ustavena. Příkladem budiž peripetie kolem vzniku uměleckoprůmyslového muzea v Plzni: dva neúspěšné pokusy, směřující ke vzniku muzea z popudu tamní obchodní a živnostenské komory, jsou spojeny se jmény jejích členů Ignáce Schiebbla (1851) a Hugo Jelínka (1867); ve druhém z uvedených dat vznikl alespoň *Spolek průmyslového muzea a permanentní výstavy výrobků a surovin kraje plzeňského*. Muzeum, založené v sedmdesátých letech 19. století, bylo v roce 1888 rozděleno

na dvě muzea – muzeum uměleckoprůmyslové a muzeum městské. Také v Českých Budějovicích bylo uměleckoprůmyslové muzeum generováno ze základu, společného muzeu městskému (regionálnímu), jež založeno v roce 1877, v roce 1888 prošlo transformací na dvě samostatné muzejní instituce – na muzeum uměleckoprůmyslové a muzeum regionální vlastivědné, obsahující přírodovědné a kulturněhistorické sbírky.[\[11\]](#)

Jako jediné muzeum popisovaného typu si do dnešní doby udrželo svou samostatnost a koncepční výlučnost Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.[\[12\]](#) Vzniklo v roce 1885 a fungovalo zprvu v objektu Rudolfiny, kde dne 7. února toho roku otevřelo svou první expozici. Později přesídlilo do vlastní budovy, postavené v letech 1897–1900. Právě u uměleckoprůmyslových muzeí je samostatná muzejní budova klíčovým nástrojem jejich fungování vůči veřejnosti, jelikož muzeum uměleckoprůmyslového typu je vzdělávacím zařízením *sui genesis*, k čemuž je potřeba řady samostatných prostor nejen pro expozice a časové výstavy: integrální součástí uměleckoprůmyslových muzeí, jejichž interiéry doznaly v průběhu 20. století dramatické změny a známe je jen díky dobovým fotografiím, byly odborné knihovny s čítárnami – taková je v pražském muzeu dochována dodnes – a kreslírny pro výuku kresby podle sádrových odlitků.[\[13\]](#)

Speciální muzejní budovy posilovaly prestiž uměleckoprůmyslových muzeí a přinášely možnost efektivního působení na veřejnost. V případě Českých Budějovic muzejní budova vyrostla v letech 1898–1901 a disponovala kreslírnou, přednáškovým sálem i ateliérem pro modelování. V Plzni se stavělo od roku 1895, kdy byl dohotoven projekt na monumentální budovu muzea, do roku 1900; její otevření připadlo na rok 1913. Objekty palácového vzezření vyrostly také v Praze, Brně – zde byl autorem muzejní budovy samotný ředitel muzea Johann Georg Schön (1838–1914), v Liberci, Chrudimi[\[14\]](#) nebo v Opavě.[\[15\]](#) Koncepce budovy uměleckoprůmyslového muzea sledovala dva odlišné zřetele: vycházela z idealizované představy muzea jako chrámu umění,

čemuž nejlépe odpovídala architektura italské neorenesance, jak dosvědčují příklady Brna nebo Opavy, nebo reagovala na lokální specifika architektonickým výrazem, čemuž odpovídá architektura libereckého muzea, vycházející ze severské neorenesance. Důležité je rovněž dispoziční schéma: starší podobu muzea reprezentují muzea brněnské a opavské, u nichž klíčovou roli hraje centrální hala, odvozená z renesančních arkádových nádvoří – obě budovy se takto hlásí k vídeňskému Rakouskému muzeu pro umění a průmysl, jež stálo na počátku řady uměleckoprůmyslových muzeí v monarchii. Mladší variantu představuje muzeum v Praze, projektované známým pražským architektem Josefem Schulzem, u něhož jde již jen o dvoutraktovou dispozici, přerušenu prostorově redukováným komunikačním jádrem. K dispozici přistupuje výtvarné zpracování architektury, tj. dekorace stěn reprezentačních prostor a schodišť, která byla u uměleckoprůmyslových muzeí obsahově i formálně velmi náročná.

Samostatnou kapitolu představuje proměna instalační praxe. V německých muzeích se uplatňovala zásada prezentovat materiál způsobem, jenž by co nejvíce odpovídal původnímu prostředí. Jinak řečeno, středověké církevní umění vystavujeme v prostoru, sugerujícím představu kostela či kaple včetně gotické žebrové klenby na stropě, porcelán nebo barokní tapiserie v interiéru, evokujícím představu salonu barokního zámku či paláce, renesanci ve světnici renesančního zámku či bohatého měšťanského domu včetně kazetového stropu nebo falešného krbu. Takto vyhlíželo uměleckoprůmyslové muzeum v Kolíně nad Rýnem, [\[16\]](#) které můžeme brát jako předobraz pro jiná muzea podobného typu včetně muzea libereckého.

Daleko důležitější než podoba muzea a prezentační technika se jeví být z hlediska muzejní koncepce samo řazení artefaktů. Muzeum tvořené většími či menšími sály, řazenými obvykle v enfiládě, vycházelo primárně z materiálového třídění artefaktů. Příkladem budiž pražské muzeum, kde v prvním poschodí byly sály věnované kovům, nábytku, zlatnictví,

keramice, sklu a drobné plastice, v druhém poschodí knižním vazbám, textilu a sklu.[\[17\]](#) Takové řazení, jež v té době nalezneme běžně v každém z uměleckoprůmyslových muzeí v Rakousku nebo Německu, se jevílo být neaktuální a začalo být postupně nahrazováno řazením materiálu podle slohových kategorií.

Uměleckoprůmyslová muzea jsou muzei výrazně neregionální povahy (do roku 1918 bylo běžné, že v expozicích prezentovaly materiál evropský i mimoevropský; vytvářely mezinárodní síť a tyto kontakty se promítaly do bohatých muzejních knihoven atd.). Tento exkluzivní charakter byl zaručen přízní soukromých sběratelů umění – v případě pražského ústavu šlo o Vojtěcha Lannu, Jindřicha Waldese, Gustava Pazaureka, Leona Bondyho a dalších.[\[18\]](#) Významným mecenášem uměleckoprůmyslových muzeí v Praze, Brně, Opavě a v dalších městech (např. Znojmo) byl Jan II. kníže z Lichtenštejna.[\[19\]](#)

V roce 1900 vznikl Svaz rakouských uměleckoprůmyslových muzeí,[\[20\]](#) který zintenzívnil činnost muzeí hned v několika směrech: vytvořením informační základny v podobě časopisu moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně, organizací výměnných přednášek muzejních ředitelů a dalších odborných pracovníků, organizací putovních výstav a pořádáním sjezdů,[\[21\]](#) na nichž se precizovaly koncepční a metodické otázky muzejní činnosti, jakož i odborná témata umělekohistorické povahy. I tato široce založená a dosud podrobněji nezmapovaná aktivita ukazuje, že uměleckoprůmyslová muzea byla v době před první světovou válkou nejvýznamnějšími muzejními institucemi v monarchii. Koncept muzea byl založen na vůdčích, inspirativních osobnostech, jimiž byli ředitelé a další odborní pracovníci muzeí. Na počátku 20. století se na akcích Svazu potkávali Arthur von Scala a Eduard Leisching (Vídeň), Julius Leisching (Brno), Josef Poslt (Chrudim), Karl Lacher (Štýrský Hradec), Wincenc Wdowiszewski (Krakov), Emil Kränzl (Líncej), Karel Chytil (Praha), Gustav Pazaurek (Liberec), Edmund Wilhelm Braun (Opava), Richard Kristinus

(České Budějovice) nebo Ladislav Stoner (Lvov). Sledujeme-li vzdělání muzejníků, šlo o absolventy uměleckých škol (architektury), jimiž byli Eduard Leisching nebo Josef Poslt, o malíře či sochaře (např. Richard Kristinus) a zčásti též o historiky umění, k nimž náleželi Karel Chytil, Edmund Wilhelm Braun nebo Julius Leisching. Je nápadné, že umělecko-historické vzdělání zůstávalo ještě na počátku 20. století minoritní.

Specifikem umělecko-průmyslových muzeí byly výstavy, orientované k různým uměleckým tématům (ilustrace, plakát, knižní vazba, miniatury, sklo a porcelán, exotika apod.). Je pozoruhodné, že podobnou praxi sledujeme i mimo umělecko-průmyslová muzea, například v muzeu v Soběslavi, kde mezi léty 1902–1911 proběhly výstavy moderních knižních obálek, šperků, smyrenských výšivek, grafických technik nebo severočeských výšivek. [\[22\]](#)

Specifickým rysem činnosti umělecko-průmyslových muzeí byla vazba mezi sbírkou a její všestrannou prezentací. Vedle expozičních celků se jako forma prezentace osvědčila prezentace časopisecká formou výpravné revue s ilustracemi, rozesílané muzejním institucím v Rakousku i v zahraničí. V Liberci vycházel od roku 1883 časopis *Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums*, v Brně *Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn* (od roku 1908 jako *Mitteilungen des Erzherzog Rainer Museum für Kunst und Gewerbe*) (1892–1913), u nějž coby vydavatel vystupoval Svaz rakouských umělecko-průmyslových muzeí, v Opavě vyšlo jen několik čísel *Mitteilungen des Kaiser Franz Josef Museums für Kunst und Gewerbe Troppau* (1898–1899).

Samostatnou kapitolu mezi umělecko-průmyslovými muzei v českých zemích představuje muzeum, založené roku 1862 z iniciativy Vojty Náprstka (1826–1894). Pro jeho osobnostní profil bylo určující vzdělání, získané ve Vídni, a zkušenost s mimoevropskými kulturami, získaná zejména desetiletým pobytem ve Spojených státech severoamerických. Zvláštní kombinace prezentace civilizačního pokroku se smyslem pro

kulturní variabilitu, dokumentovanou národopisnými sbírkami, určovala podobu jeho soukromého muzea, jež bylo označováno jako *České průmyslové muzeum* a bylo umístěno v rodinném pivovaru *U Halánků* na pražském Betlémském náměstí. Zde – coby součást Národního muzea – vyvíjí svou činnost dodnes.

Uměleckoprůmyslová muzea v českých zemích procházela v první polovině 20. století vleklou krizí: jejich spojení s mocenskými a finančními elitami starého Rakouska bylo v době Československé republiky viditelně neaktuální, ba přímo nežádoucí; osvětové působení, které se od muzeí v republikánských časech vyžadovalo, bylo u těchto muzeí již předem umenšeno exkluzivitou sbírkového materiálu; jejich provoz byl v době kladoucí důraz na spořivost příliš nákladný; vůči poměrům k československé kultuře – národní obsahem – tato muzea působila jako cizorodá tělesa, vždyť jejich ředitelé a kustodi byli v naprosté převaze osobnosti, náležející k jazykově německé kultuře atd. Jejich likvidace či spíše transformace proběhla až po roce 1945, resp. 1950 po zániku obchodních a živnostenských komor a jejich postátnění. Jak bylo řečeno na jiném místě, jediné muzeum, jež si udrželo svou samostatnost, je uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Uměleckoprůmyslová muzea v Opavě či Plzni vplynul do celku regionálních (krajských) muzeí, v případě Brna se uměleckoprůmyslové muzeum stalo integrální součástí Moravské galerie.[\[23\]](#) Mimo Prahu a Brno, kde je od roku 2001 k vidění expozice užitého umění a designu od středověku po dvacáté století, jsou uměleckořemeslné sbírky uceleně prezentovány jen příležitostně; naopak určitou kompenzací pro ctitele a milovníky uměleckého řemesla přinášejí stálé expozice pražského muzea v několika atraktivních historických objektech, nacházejících se mimo Prahu: je to Muzeum textilu v České Skalici, studijní depozitář nábytku v zámku v Kamenici nad Lipou a expozice porcelánu na zámku v Klášterci nad Ohří.

[\[1\]](#) K typu muzeí monograficky zejména Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München,

Prestel-Verlag 1974; přehledově např. Hildegard Wieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink 2008, s. 158-167; Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 37-42; obecně též Dietmar Rübel – Monika Wagner – Vera Wolff (eds.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2005.

[2] Ze starší literatury např. Václav Pubal, *Zakládání uměleckoprůmyslových muzeí a jejich výchovná a vzdělávací činnost*, in: Acta regionalia – sborník vlastivědných prací, Praha 1965, s. 56-67.

[3] Sklářská škola v Kamenickém Šenově, založená roku 1856, byla nejstarší tohoto typu ve střední Evropě.

[4] Sklářská muzea vznikla v Novém Boru roku 1866 a v Jablonci nad Nisou v roce 1900.

[5] Josef Schermaier, *Fachschulen in Österreich – Schulen der Facharbeiterausbildung*, Wien, Peter Lang 2009, passim.

[6] Peter Noever (ed.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*, Ostfildern-Ruit 2000.

[7] Srv. kapitulu o regionálním muzejnictví.

[8] Příklady publikací: Gustav Pazaurek, *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe. Führer dieser Abteilung im Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart*, Stuttgart 1919; Julius Leisching, *Die Wege der Kunst*, Wien, F. Tempsky 1911; Ernst Schwedeler-Meyer, *Der Werkbund der Deutschen in der Tschechoslowakischen Republik*, Reichenberg 1927.

[9] Alois Czerny byl profesí učitel měšťanské školy v Moravské Třebové, od 1897 konzervátorem II. sekce Centrální komise pro Šumperk, Moravskou Třebovou, Zábřeh a Litovel a 1914 jmenován korespondentem. V publikovaných časopiseckých příspěvcích se

soustředil na moravské umělecké památky; vyjádřil se např. ke kostelu sv. Vavřince v Chornici, náhrobkům v Moravské Třebové a tamního farního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Franz Spina, vzdělaný ve filologických oborech na univerzitách ve Vídni a Praze, působil v Moravské Třebové v letech 1901–1905 jako profesor tamního gymnázia.

[10] Např. Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Briefe über moderne Kunst in Frankreich bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung 1855*, Wien 1858; Týž, *Wie steht die Kunst in Österreich? Eine Betrachtung aus Anlaß der Londoner Kunstausstellung*, Wien 1862.

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

[12] S výjimkou let 1959–1969, kdy bylo organizačně připojeno k Národní galerii. – Karel Chytil, *Průvodce sbírkami musejními*, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum 1909; Dagmar Hejdová, *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze*, Praha, Sportovní a turistické nakladatelství 1962; Hejdová, Dagmar a kolektiv: *Mistrovská díla ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Katalog výstavy k založení Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 1885–1975*, Praha 1975.

[13] Snímek kreslírny v opavské muzejní budově viz Marie Schenková – Jaromír Olšovský, *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava, Slezské zemské muzeum 2008, s. 22.

[14] Pavel Kobetič, *Stavba budov Průmyslového muzea pro východní Čechy v Chrudimi*, Východočeský sborník historický 3, 1993, s. 115-136.

[15] Pavel Šopák, *Proměny výstavní budovy Slezského zemského muzea*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 50, 2012, č. 1, s. 10-20.

[16] Peter Volk, *Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln

am Rhein 1971. – Budova byla zničena na konci druhé světové války, dnes využívá kolínského uměleckoprůmyslové muzeum (*Museum für angewandte Kunst*) zcela moderní objekt, postavený na místě minoritského kláštera.

[17] Karel Chytil, *Průvodce sbírkami musejními*, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum 1909.

[18] Jarmila Okrouhlíková, *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nová expozice jeho sbírek*, MVP 24, 1986, č. 3, s. 133-137.

[19] K jeho mecenátu např. Martina Straková, *Mecenáš Moravského průmyslového muzea Jan II. z Lichtenštejna*, in: 62. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 2006, s. 141-148.

[20] Sdružoval muzea ve Vídni, Linci, Štýrském Hradci, Krakově, Lvově, Praze, Brně, Opavě, Plzni, Liberci, Českých Budějovicích, Hradci Králové, Teplicích, Chrudimi, Olomouci, později přibýlo muzeum v Klatovech.

[21] V roce 1911 se uskutečnil sjezd v Opavě.

[22] [Kolektiv], *Jubilejní sborník městského muzea v Soběslavi (1897–1947)*, Soběslav 1947, s. 13.

[23] K peripetiím Moravské galerie viz Petr Tomášek, *Tak trochu nesamozřejmě galerie. Moravská obrazárna na cestě k samostatnosti*, in: 67. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 2011, s. 168-176; dále např. Karel Holešovský, *Sté výročí založení bývalého Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Museologické sešity 5, 1974, s. 71-75.

5.4 Muzea přírody, vědy a techniky

Pavel ŠOPÁK

Všestranné poznání živé i neživé přírody, přírodovědné experimenty, výzkumné cesty i praktické aplikace vědeckých poznatků v rozličných technických oborech a výrobních sférách představují pro muzejní činnost mimořádně širokou a tematicky pestrou oblast zájmu. Takto motivovaná muzea fungují jednak jako tezaury identifikovaného a vědecky popsaného materiálu, jednak jako instituce symbolicky zpřítomňující pokrok poznání a vyvolávají jednoznačně pozitivní konotace.

Počátky sbírání technických instrumentů nacházíme spolu s počátky přírodovědného muzejnictví^[1] v renesančních, manýristických a barokních kabinetech kuriozit. Ty bývaly doplněny botanickými zahradami, jak dosvědčuje příklad lékárníka a botanika Basilia Beslera (1561–1629), majitele sbírky naturalií a zakladatele botanické zahrady u biskupského hradu v Eichstättu v době vlády Johanna Konráda z Gemmingenu (1561–1612). Mladším příkladem zahrady, jež poskytovala vedle okrasy poučení o botanice, budiž zahrada ve Vídni, založená vlámským lékařem a botanikem Carolem Clusiem (1526–1602). Protějškem k těmto sbírkám rostlin byly nádherně vypravené tisky, zobrazující rostliny a doplněné popisy (*Hortus Eystettensis*, 1613). Mezi botanické zahrady 17. století náleží také zahrada Daniela Majora (1634–1693), rodáka ze slezské Vratislavi, činného v Kielu a Hamburku. I u něj se „sbírání“ rostlin setkává s odborným spisovatelstvím.

Expozice „živé“ přírody od 18. století do dnešní doby samostatnou linií v prezentaci přírodnin. Rakouský panovník František Štěpán Lotrinský (1708–1765) vstoupil do dějin muzejnictví už tím, že ve Vídni založil botanickou zahradu.

Druhá polovina 18. století je dobou vzniku univerzitních botanických zahrad, jak dokládá případ pražské botanické zahrady Univerzity Karlovy (založena 1775).[\[2\]](#) Tradice přírodně krajinářských parků v Anglii druhé poloviny 18. století, recipovaných zeměmi kontinentu, vedla ke vzniku specifických sbírek dřevin a keřů – arboret. Jedním z průkopníků této myšlenky byl anglický zahradník a zahradní architekt John Claudius Loudon (1783–1843), autor řady odborných i populárních publikací. Jeho vrcholným dílem je arboretum v Derby, financované místním průmyslníkem a filantropem Josephem Struttem, které z jeho popudu Loudon vybudoval v letech 1839–1840. Tato dodnes existující zahrada prošla nedávno velmi nákladnou a náročnou rekonstrukcí. Loudon byl první, jenž použil pro specifickou sbírku živých dřevin označení *arboretum*, které se stalo běžnou součástí jazykové praxe v různých zemích Evropy a světa včetně českých zemí.[\[3\]](#) Od konce 19. století přibývalo ve střední Evropě spolkových aktivit, jež vedly ke vzniku „spolkových“ botanických zahrad (např. Liberec, 1893). Velkou tradici mají botanické zahrady a přírodní parky ve Spojených státech severoamerických. Je zajímavé, že již při koncipování nového hlavního města měl George Washington (1732–1799) na mysli založit botanickou zahradu jako zdroj poznání živé přírody. Tato zahrada existuje do dnešní doby. V první polovině 19. století se rozvíjela také botanika v Rusku. V návaznosti na bádání v odlehlých oblastech ruské říše byly budovány reprezentativní expoziční celky v hlavních městech říše, spjaté s vědeckým výzkumem a publikační aktivitou.

Významný impuls pro systematiku přírodovědných sbírek poskytl dílo švédského přírodovědce Carla Linné (1707–1778), profesora anatomie a medicíny na univerzitě v Uppsale. Jeho *Systema Naturae* (1735) představuje spolehlivý základ pro třídění přírodovědných kabinetů, zbavujících se vazeb k poezii či alchymii a orientovaných k exaktnímu a racionálnímu postihu přírody v jejích rozmanitostech v rámci pevně stanoveného systému. Tento systém byl aplikován v muzejní praxi 19.

století, kdy byly vedle sebe paralelně budovány muzea pro *umění* (ve smyslu manifestace *umělosti*) a *přírodu* (ve smyslu kontrastního principu *přírodnosti*), o čemž zřetelně vypovídá paralelní stavba dvou muzejních budov ve Vídni, vymezujiících náměstí Marie Terezie (*Naturhistorisches Museum* a *Kunsthistorisches Museum*). Tomuto paralelismu můžeme rozumět i v souvislosti s tradiční opozicí přírody a kultury, která se v evropském myšlení prosadila s osvícenstvím.

Jedním z prvních přírodovědných muzeí v Rakousku bylo přírodovědecké muzeum v klášteře v Admontu, založené roku 1809 opatem Gotthardem Kuglmayerem (1754–1825) po vzoru starých kabinetů přírodnin. Zdejší sbírky, zahrnující mineralogickou kolekci, herbář, archeologické a uměleckohistorické předměty zničil požár v roce 1865. Nové přírodovědné muzeum v Admontu vzniklo až v osmdesátých letech 19. století. Kontinuitu mezi kabinetem kuriozit a moderním přírodovědným muzejnictvím druhé poloviny 19. století vyjadřuje přírodovědecké muzeum (*Naturhistorisches Museum*) ve Vídni. Počátky sahají ke sbírce matematika a přírodovědce Johanna rytíře von Baillou (1684–1758), jež byla považována za jednu z nejvýznamnějších ve své době. V době svého vídeňského působení se stal ředitelem Dvorního přírodovědného kabinetu (*Hof-Naturalien-Cabinet*), ustaveného manželem císařovny Marie Terezie Františkem Štěpánem Lotrinským, který na podzim roku 1749 zakoupil ve Florencii přírodovědnou sbírku Medicejských. Sbírkou byla přemístěna do Vídně a umístěna ve Dvorní knihovně a po sloučení se sbírkou Johanna von Baillou představovala jednu z nejvýznamnějších sbírek světa, zvláště když se v intencích osvícenství stala z rozhodnutí Marie Terezie státním majetkem a byla zpřístupněna veřejnosti. Řečeno symbolicky, kolem ní gravitovala osvícenská učenost rakouských myslitelů, kterou vyjadřovaly učené společnosti (včetně olomoucké *Societas Incognitorum*), publikace i první vědecké časopisy v Rakousku. V 19. století poskytly nový impuls k rozvoji vídeňského muzea – podobně jak tomu bylo u řady jiných evropských nebo amerických přírodovědných muzeí –

expedice, cíleně mapující odlehlé země Ameriky, Afriky či Oceánie; ke konci století přibývalo polárních expedic a ty ještě více rozhojňovaly už tak pestrý materiál přírodovědných muzeí a mimořádným způsobem obohacovaly znalosti z geografie, botaniky, zoologie, mineralogie, petrografie, astronomie a dalších disciplin. A tak když v roce 1889 byla otevřena nová budova vídeňského přírodovědného muzea, přírodovědné muzejnictví mělo za sebou v rakouské metropoli již více než stoletou dráhu.

Podobnou dráhu jako přírodovědné muzejnictví urazilo ve své vývoji i technické muzejnictví: intelektuální zájmy jednotlivců se v době osvícenství staly součástí mocenské strategie panovníků a povýšeny požadavkem služby lidem na veřejné instituce, podněcovaly racionalizační tendence v hospodářství i rozvoj exaktních věd. V Rakousku se tak dělo od konce 18. století. Předstupněm zde byly již výše vzpomenuté barokní univerzitní sbírky technických instrumentů, vědeckých přístrojů a přírodnin. V roce 1775 vznikl Kabinet přírodnin pražské Karlo-Ferdinandovy univerzity, jehož existenci dokumentuje katalog vydaný pod názvem *Museum naturae Pragense*. Těžiště kolekce tvořila mineralogie, přednášená na lékařské fakultě. [\[4\]](#)

Popis určitého území zahrnuje jak oblast živé, tak neživé přírody (mineralogie, petrografie, geologie), ale i princip verbálního a grafického postižení území, tj. oblast geografie (z řeckých slov geos = země; grafein = psát). Bezesporu sběratelsky nejatraktivnějšími jsou v tomto směru rozličné mapy, atlasy, glóby, případně technické instrumenty, sloužící k deskripci území a orientaci v prostoru (např. kompas, sextant apod.). Oblast geografie a kartografie proto představuje zajímavou a vyhledávanou podskupinu muzeí, náležejících mezi muzea exaktní sféry. Jako u jiných oblastí zájmu o reálie, také jejich počátky tkví v kabinetech kuriozit. Samostatnou podskupinu muzejních institucí, spojující poznání geografické a geologické sféry se studiem

živé přírody tvoří muzea věnovaná mořím, oceánské fauně a flóře, tj. oceánografická muzea. Vznikala zejména po druhé světové válce díky expedicím, jež sledovaly ekologické poslání a rozvíjely dlouhodobé výzkumné programy v přímořských oblastech Evropy i mimo ni (např. ve Stalsundu v Německu nebo v kanadském Quebecu). Jedním z nejdůležitějších muzeí tohoto typu na světě je již pro svou polohu mimořádně atraktivní Oceánografické muzeum v Monaku (od 1910), od roku 1957 spjaté se jménem cestovatele, fotografa a všestranného popularizátora studia podmořského světa Jacquese-Yvese Cousteaua (1910–1997).[\[5\]](#)

Důležitou vědeckou oblastí, jež se tematizuje v aktivitě muzejních institucí, je *antropologie*. Pojmu rozumíme dvěma odlišnými způsoby: evropská tradice výkladu pojmu chápe antropologii jako biologickou, případně biomedicínskou [\[6\]](#) disciplínu, postihující člověka jako biologický organismus v popisu složek jeho struktury a funkcí (anatomie, fyziologie) a ve vývoji (antropogeneze, ontogeneze člověka), přičemž oporu tomuto výkladu představuje tradice antropologických zkoumáních sahající k antice (Hippokratés, Galénos). Americké chápání pojmu je nepoměrně širší, blíží se výměru pojmu *etnologie*, a zahrnuje celou oblast lidské zkušenosti a lidských aktivit s důrazem na sociální vztahy. Toto napětí mezi přírodovědným a kulturologickým výměrem pojmu antropologie pociťujeme zejména v porovnání institucí z různých končin světa, v jejichž názvu se uplatňuje pojem *antropologie*. Jako příklad budiž uvedena Antropologické muzeum v Curychu, jehož základem je prezentace antropogeneze, podobně jako je tomu u Hrdličkova muzea člověka při Karlově univerzitě v Praze, založeném ve dvacátých letech 20. století.[\[7\]](#)

Předpoklady k institucionalizaci antropologie na biomedicínském základě byly dány v Evropě kolem poloviny 19. století, což se promítlo do vzniku různých antropologických společností, spjatých prakticky výlučně s akademickým prostředím. Antropologická společnost byla v Rakousku založena

v roce 1870. Její členové rozvíjeli širší koncept, v němž se potkávala biologická (biomedicínská) složka s prehistorií a s geologií a jehož projevem bylo tak, jako v jiných evropských zemích pořádání různých expedic. Jedním z význačných průkopníků antropologie v Rakousku, jenž téma převedl do roviny muzejní prezentace, byl geolog Ferdinand von Hochstetter (1829–1884), který jako cestovatel např. podrobně popsal Nový Zéland. Na tomto základě v roce 1876 vzniklo v Přírodovědeckém muzeu ve Vídni samostatné antropologicko-etnografické oddělení.

Pojem *technika* se běžně užívá jako souhrnné označení lidských aktivit, vedoucích k praktickým výsledkům, tj. k výsledkům, jejichž cílem není produkt spekulativního myšlení nebo tvůrčí aktivita, vycházející z člověka samého, nýbrž konkrétní, hmotná věc, objekt, nebo jev či proces, stojící nebo probíhající mimo člověka. Prostředníkem mezi lidským intelektem coby východiskem činnosti technické povahy (subjektem) a jejím cílem (objektem, jevem) je již od pravěku lidská ruka – základní a nejdůležitější nástroj vůbec. K tomuto prázákladnímu východisku se v průběhu složitého a několik tisíc let trvajících vývoje připojily specifické nástroje, motivované úsilím po zvýšení rychlosti, obratnosti, přesnosti a nezřídka i samotné proveditelnosti (v extrémních podmínkách, jež vylučují bezprostřední lidskou přítomnost) úkolu. I laikovi je zjevné, že škála nástrojů je nesmírně široká; mnohé byly charakteristické pro určité období a byly nahrazeny jinými, dokonalejšími nebo speciálněji. S technickou sférou je úzce provázána oblast věd (resp. exaktních, přírodních a technických věd), které pro své experimenty a svá měření užívají nejrůznějších přístrojů a speciálních zařízení. Předmětný základ vědeckého zájmu – přírodní jevy, produkty i samotné naturalie – i zprostředkující oblast všemožných přístrojů a nástrojů tvoří specifické téma muzealizace, jejímž cílem je manifestovat lidský pokrok a současně poučit o přírodě v nejširším smyslu tohoto slova, o vědeckých oblastech, jež se přírody zmocňují,

i trendech v poznávání.

Oblast muzeí exaktních věd, techniky a průmyslu[8] se zčásti překrývá s jen zdánlivě odlehlou kategorií muzeí uměleckoprůmyslových. Je to dáno už tím, že oba typy muzeí (resp. muzejních prezentací) mají společný základ v pořádání světových výstav. V roce 1851 proběhla první světová výstava v Londýně; byl pro ni postaven proslulý Křišťálový palác, později zničený, jenž by sám o sobě mimořádným technickým dílem i objektem nesporné estetické hodnoty. Technický um dokumentovala některá starší specializovaná muzea, jakým se stala v roce 1794 založená instituce *Conservatoire national des arts et métiers* v Paříži, dodnes existující, vzdělávající techniky, konstruktéry, inženýry, popularizující vědu a techniku a dokumentující v modelech i projektech rozličné technické vynálezy a vymoženosti. Vedle Francie můžeme sledovat tradici technického muzejnictví v dalších evropských zemích, se značným zpožděním za západní Evropou i v hospodářsky zaostalém Rusku. V roce 1872 byla v Moskvě uspořádána Všeruská polytechnická výstava, zaměřená na prezentaci průmyslového rozvoje, vědy a techniky. Úspěch výstavy podnítil vznik Polytechnického muzea v Moskvě, otevřeného 12. prosince 1872; u zrodu instituce stala řada významných ruských učenců fyziků, lékařů, matematiků.[9] V německých zemích nabyla idea technického muzea konkrétní podoby až počátkem 20. století založením a zbudováním německého muzea v Mnichově (*Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik*). Podle mnichovského muzea bylo roku 1908 založeno Technické muzeum ve Vídni (*Technisches Museum für Industrie und Gewerbe*), které dodnes užívá historickou budovu z let 1908–1913, do níž první návštěvníci vstoupili v květnu 1918. Nedávno prošlo nákladnou rekonstrukcí a velkorysou dostavbou. Specifickým technickým muzeem v německých zemích je Muzeum komunikace v Norimberku (*Museum für Kommunikation Nürnberg*), založené coby Královské bavorské muzeum dopravy a dnes fungující jako firemní muzeum Deutsche Bahn. Okolnosti jeho vzniku byly poněkud bizarní: po sloučení

Německa (1870) se bavorský král rozhodl udržet vlastní bavorskou poštu a železnici a tuto nezávislost Bavorska na německé říši mělo demonstrovat právě speciální muzeum dopravy, vzešlé z expozice otevřené roku 1899. Po první světové válce sice samostatné bavorské poštovníctví a železniční doprava zanikly, nicméně muzeum se udrželo do dnešní doby. Za technická či technologická muzea lze považovat také speciální muzea některých tradičních řemesel (např. hodin v Londýně, americké Kolumbii, Curychu, La-Chaux-de-Fonds, Vídni nebo Norimberku), průmyslových odvětví (hornictví, textilní průmysl, pivovarnictví) a větších firem a hospodářských korporací.

Rovněž v českých zemích se technické muzejnictví rozvíjelo od počátku 20. století. V roce 1908 vznikl Spolek Technického muzea, expozice členěná podle technických oblastí a průmyslových odvětví byla umístěna ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech a pro veřejnost byla otevřena v roce 1910. Teprve po první světové válce byla situace muzea řešena především s důrazem na stavbu vlastní speciální muzejní budovy, která se stala realitou až na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století.[\[10\]](#)

Od konce 19. století se v Brně usilovalo o založení technického nebo technologického muzea. Takto povstala pobočka pražského technického muzea, která se od 1. ledna 1961 osamostatnila do podoby Technického muzea v Brně. Toto osamostatnění přineslo rozšíření sbírkotvorné činnosti ve smyslu dokumentace vědeckotechnických a výrobních oborů, vědeckovýzkumné i expoziční a výstavní činnosti.[\[11\]](#)

K problematice muzeí vědy a techniky se volně připojuje dokumentace památek dějin vědy a techniky v muzejních sbírkách, počítaje v to zejména evidenci historických přístrojů, měřidel a instrumentů, která v českých zemích započala již v šedesátých letech 20. století. Informační databáze má neocenitelný význam pro utvoření si představy o dynamice vývoje vědy a techniky v různých regionech, o vztahu

školství a praxe i o významu vědeckotechnického pokroku pro společnost.[\[12\]](#) Specifikem československého muzejnictví let normalizace bylo pak systematické budování *podnikových muzeí*; jelikož šlo v naprosté převaze o muzea spjatá s odvětvími průmyslové výroby (hornictví, hutnictví, strojírenství, textilní průmysl apod.), lze je chápat jako muzea technická, zaměřená na prezentaci technologických principů a fungujících jako specifické organizace „průmyslové osvěty“. Je tomu tak bezesporu i proto, že ač deklarovaný účel podnikových muzeí spočíval v dokumentaci tzv. výstavby socialismu, lze u nich vystopovat starší tradici, a to zejména u těch výrobních odvětví, které se v českých zemích úspěšně rozvíjely již nejpozději v 19. století. Příkladem budiž textilní muzeum v České Skalici, navazující na *Textilní sbírky královédvorské*, otevřené pro veřejnost v roce 1937,[\[13\]](#) nebo sklářské muzeum v Kamenickém Šenově.[\[14\]](#) Často jde o specializovaná muzea (např. vagonářské muzeum ve Studénce, založené 1956, expozice důlního záchranářství v rámci Hornického muzea v Ostravě atd.), jejichž existenci v dnešní době motivuje více nadšení pro věc samu, než vnější důvody politické nebo hospodářské.

[\[1\]](#) Hildegard Wieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink 2008, s. 221-234; z české strany Jiří Majer, *Od přírodovědeckých kabinetů k technickým muzeím*, in: Sborník Národního technického muzea 3, Praha 1957, s. 43-62; jednu kategorii přírodovědných a technických muzeí uvádí Olaf Hartung, viz Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 80-92. Vztah jednotlivých přírodovědných disciplin a muzejní činnosti postihl Vítězslav Kuželka, 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. 112-123.

[\[2\]](#) Založena na místě jezuitské zahrady a později přemístěna a Smíchov.

[3] V českých zemích jsou arboreta v Průhonicích u Prahy, Novém Dvoře u Opavy, Bílé Vodě u Olomouce, Pardubicích, speciálními studijními sbírkami jsou botanické zahrady v Praze a Brně. Zakládání arboret na starších základech sledujeme od 50. let 20. století, kdy bylo zbudováno arboretum Nový Dvůr (jako součást Slezského muzea v Opavě) nebo arboretum Sofronka v Plzni-Bolevci (dnes součást Výzkumného ústavu lesního hospodářství a myslivosti). Na konci 50. let 20. století se rovněž začalo uvažovat o zřízení botanické zahrady hlavního města Prahy.

[4] Dnes Mineralogické Muzeum přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy.

[5] Přehled viz Hildegard Wieregg, c. d., s. 233-234.

[6] Samostatnou skupinu tvoří muzea medicíny, zaměřená na lékařskou praxi, např. ve španělské Cordóbě a v Německu při univerzitách v Kielu nebo Ingolstadt. Přehled viz Hildegard Wieregg, c. d., s. 232.

[7] Aleš Hrdlička (1869–1943) studoval medicínu i antropologii a jeho americké působiště (zemřel ve Washingtonu) jej posunulo směrem ke kulturologickému chápání antropologie.

[8] Takto kategorie vymezena dle Hildegardy Wieregg, c. d., s. 235-265; souhrnně Friedrich Klemm, *Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen*, München 1973.

[9] Václav Vlček, *110 let Polytechnického muzea v Moskvě*, MVP 20, 1990, s. 23-26.

[10] Josef Jareš, *O technickém muzejnictví a o vybudování technického muzea československého*, Praha, Stavební výbor technického muzea 1927.

[11] František Kropáček, *25 let Technického muzea v Brně*, MVP 24, 1986, č. 3, s. 138-145.

[12] Zdeněk Horský, *Dějiny vědy a historické vědecké*

přístroje, MVP 3, 1965, č. 2, s. 72-77.

[13] Vlastimil Havlík, *Budování Textilního muzea v České Skalici*, MVP 24, 1986, s. 9-18. Původně podnikové muzeum – jediné textilní muzeum v ČR – je dnes pobočkou uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Sídlí v rekonstruovaném objektu kláštera voršilek.

[14] Helena Braunová – Eva Rydlová, *Sklářské muzeum v Kamenickém Šenově*, Umění a řemesla 39, 1998, č. 3, s. 14-17.

5.5 Regionální muzea

Pavel ŠOPÁK

V projevech muzejního fenoménu 19. století nacházíme řadu relativně samostatných podob, jejichž produktem je zejména v jazykově německé oblasti *typologie muzejních institucí*. [1] Základem těchto typologií je obvykle rozdělení muzeí na dvě základní sféry – na sféru historie a umění na straně jedné a sféru přírody a techniky na straně druhé. Jsou zde ovšem i další typy muzeí, na které nelze toto třídění, opírající se o systematiku vědeckých disciplin, uplatnit. Jsou odvozeny z něčeho, co stojí mimo předmětnou oblast vědy: z napětí centra a periférie. Odtud se vyvozují programové vazby muzejních institucí k určitému regionu a jeho geografickému, kulturnímu (jazykovému) a historickému (politickému) vydělení. Jinak řečeno, to, co je muzejní prací tematizováno, není určitá věda, nýbrž *region*. Oproti konceptům, kdy muzeum slouží určité nadosobní a tudíž i „neregionální“ ideji (věda, umění, pokrok ve smyslu ideálu, kultura, historie) je regionální muzeum definováno teritoriální vazbou mezi sbíraným materiálem a sběratelskou institucí a současně mezi divákem (publikem) a

regionálním materiálem, který je tak na prožitku regionální příslušnosti zainteresován. Existenciální dimenzi sběratelského úsilí závažným způsobem posiluje skutečnost, že muzea regionálního určení zřetelně plní monumentickou funkci, tj. funkci lapidária, sbírky ohrožených artefaktů či významných fragmentů artefaktů, a dále jsou ohnisky regionální ochrany přírody a péče o přírodní dědictví. Proto ani v současné době nelze jejich význam podcenit, už proto ne, že jsou ověřeným prostředkem posilování přirozené vazby lidí k určitému místu jako ohnisku kulturní identity, což bezesporu příznivě vyvažuje globalizující tendence dnešního světa.

Svorník muzejní práce ve vazbě ke středoevropskému regionu představuje pojem *vlastivěda*. Odtud má smysl hovořit o regionálních muzeích jako o *muzeích vlastivědných*, ostatně tento pojem se v muzejní praxi v Československu po roce 1945 hojně dokonce uplatňoval a udržel si svou vitalitu až do dnešní doby.[\[2\]](#) Právě tato muzea dodnes představují nejčastější typ muzeí; tvořila základ muzejní sítě v Československu a jsou základními prvky struktury muzejních institucí i v dnešní České republice.[\[3\]](#) Mimo regionální muzea, zřizovaná jednotlivými kraji,[\[4\]](#) naplňují koncept vlastivědného muzea i muzea městská a místní, byť by u nich zesiloval příklon k historii a kultuře (jsou to de facto regionální historická muzea). Jen v největších městech České republiky se po roce 1945 samostatná městská muzea udržela, což platí o Praze a Brně, avšak pouze pražské městské muzeum disponuje vlastní muzejní budovou, postavenou speciálně jen pro muzejní účely.

Regionální muzea máme tendenci chápat ve vazbě k určité společenskovední disciplíně. Týká se to zejména archeologie a etnografie, pro něž je příklon k regionálně vymezenému materiálu signifikantní. Jinak řečeno, území českých zemí lze rozdělit na archeologicky vydělená území nebo na etnograficky vymezené enklávy – a proto také dějiny regionálních muzeí lze vnímat prostřednictvím dějin archeologie či etnografie.[\[5\]](#)

Regionální archeologický či etnografický výzkum je sice součástí české archeologie a etnografie, avšak důraz na vazbu materiál – region je zcela zásadní. Tento princip už neplatí pro sféru *umění*: například baroko zůstává barokem i v regionální produkci umělecké dílny či vlivného investora 17. a 18. století, je jen místním „předvedením“ obecně platného konceptu, diktovaného pravidly daného uměleckého slohu. Stejně tak to platí pro literaturu; regionální písemnictví je součástí celonárodního písemnictví, jakkoliv se životem literátů či motivikou hlásí ke konkrétnímu místu. To, co vyděluje uměleckou tvorbu z regionálního sevření, je pak kvalita: kvalitní regionální umělecká tvorba je *a priori* integrální součástí celonárodního (celoevropského, celosvětového) kulturního dědictví, nejen místní zvláštností. A to, co je umělecky podružné, po zásluze setrvává jen jako lokální kuriozita.[\[6\]](#) Proto nepřekvapí, že nekonečné diskuse o uměleckém *regionalismu*, totiž o smyslu regionální vazby umělecké tvorby i o schopnosti či neschopnosti dostát obecně platným estetickým a hodnotovým závazkům, ovlivňovaly celou českou kulturu po celé 20. století.

Specifickou formou regionálních muzeí by za jistých předpokladů mohla představovat *diecézní muzea*. Můžeme jim rozumět jako osobité reakci na koncept regionálního muzea, rozvíjeného v občanské společnosti. Diecézní muzeum totiž není reprezentací stavovskou ve smyslu prestiže církevní autority ani reprezentací ve smyslu umělecké ideje (byť by takto mohlo být chápáno ve vazbě sbíraného materiálu povětšinou uměleckohistorické povahy), nýbrž teritoriální. V tomto směru i ono plní funkci monumentickou: není o dokumentaci, poučení o regionu, nýbrž o ochraně konkrétních předmětů. Nutno zdůraznit, že v českých zemích se myšlenka diecézního příliš nerozvinula. Tako příklad tohoto záměru budiž Diecézní muzeum v Olomouci, jež zamýšlel zřídit olomoucký arcibiskup Theodor Kohn někdy na konci 19. století. Dobový komentátor o funkci plánované muzejní instituce napsal: „V muzeu tomto uchovány budou především pamětihodné předměty přírodní nebo výrobní,

týkající se panství arcibiskupských, starožitností, jež jsou majetkem jednotlivých panství anebo jež časem nalezeny budou.“ Znamená to tedy, že diecézní muzeum bylo připravováno jako muzeum vlastivědné – to vyplývá ze setkání rozličného materiálu, jehož pojátkem je povýtce specifický region (totiž diecéze), a dále z monumentické funkce zachraňovat ohrožené předměty. Kohn nechal upravit – a dodejme, že dosti nešťastně – pro novou instituci tzv. Rotundu v Květné zahradě v Kroměříži, avšak realizaci záměru ukončila Kohnova rezignace z arcibiskupského úřadu (1904).^[7] Pokusy o diecézní muzea, učiněné v českých zemích v meziválečné době, se míjely účinkem. Perzekuce církví po roce 1948 dokonce přímo znemožňovala rozvoj tohoto typu muzeí a nečetné, více méně náhodné případy z doby po roce 1989 chápou diecézní muzeum nikoliv jako muzeum regionální, nýbrž jako muzeum umělecké (případem budiž Arcidiecézní muzeum v Olomouci).

^[1] Z literatury např. Ingrid Edeler, *Zur Typologie Des Kulturhistorischen Museums, Freilichtmuseen und Kulturhistorische Raume*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag 1998; obecně k typologii muzeí a její proměně ve 20. století Hildegard Wieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink 2008, s. 93-97.

^[2] K vývoji metodiky např. František Roubík, *Příručka vlastivědné práce*, Praha, Jan Štenc 1941; Jiří Špét, *Metodika regionální práce. Učební texty pro posluchače pomaturitního studia*, Praha, Národní muzeum – Ústřední muzeologický kabinet 1983; obecně k tomuto vlivnému typu viz Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 54-66. Jako specifický muzeologický problém se pokusil definovat vlastivědné muzeum Václav Richter, viz Václav Richter, *Vlastivědné muzejnictví*, ČSPS 63, 1954, s. 65-75.

^[3] Srv. František Šebek a kolektiv, *Regionální muzea v době reformy veřejné správy v ČR*, Praha, Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií 2000.

[4] V Moravskoslezském kraji jsou čtyři „krajská“ muzea, která můžeme popsat jako muzea regionální a současně vlastivědná, tj. postihující sféru přírody a kultury v určité teritoriální vazbě. Sídly těchto muzeí jsou Bruntál, Frýdek-Místek, Český Těšín a Nový Jičín. Občas činnosti poskytují regionální publikace (*Sborník bruntálského muzea, Těšínsko, Studie a práce Muzea Beskyd*).

[5] Srv. Josef Beneš, *Národopisná výstava československá 1895 a regionální muzea*, MVP 23, 1985, s. 80-87.

[6] Příkladem budiž vazba Leoše Janáčka k Hukvaldům nebo Antonína Dvořáka k Vysoké u Příbrami; tyto regionální vazby lze tematizovat jak v obecně uměleckém smyslu slova, tj. jako místa insporace jedinečných uměleckých děl, tak současně připomínat místní reálie, se životy skladatelů související.

[7] Ondřej Zatloukal, *Přestavba Rotundy v Květné zahradě na diecézní muzeum*, Martina Miláčková (ed.), Arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904). Neklidný osud talentované muže, Olomouc, Muzeum umění 2012, s. 73-75.

5.6 Literární a hudební muzea a památníky

Pavel ŠOPÁK

Krásná literatura[1] a hudba[2] tvoří vyhraněné umělecké oblasti, které jsou tématem muzealizačních procesů – prostředků a forem muzealizace a odtud řízené koncentrace muzeálií a jejich všestranného využití. Muzeáliemi jsou

umělecká díla sama, tj. artefakty (unikáty i multiplikáty) spjaté s původci (spisovateli, básníky, publicisty a novináři, hudebními skladateli, interprety, herci apod.), tak dokumenty procesu „realizace“ uměleckého díla, tj. všeho toho, co se nacházelo a nachází mezi dílem, autorem a publikem (posluchačem, divákem, čtenářem), např. pozvánky, plakáty a letáky zvoucí na umělecké produkce, dobové kritické ohlasy, umělecké ceny, ikonografie působišť hudebníků a literátů, [3] obrazová, zvuková (případně filmová) a písemná dokumentace uměleckých produkcí (vernisaží, premiér, hudebních matiné, literárních večerů apod.), a dále autonomní díla, jež byla inspirována jinou uměleckou tvorbou (například literární janáčkiana nebo hudební bezručiana, kresby a grafiky na hudební nebo literární motivy, ilustrační tvorba, [4] scénografické návrhy k divadelním produkcím, volná umělecká díla inspirovaná uměleckou osobností, např. máchovská ikonografie apod.) Základní rozdíl mezi dílem výtvarným na straně jedné a literárním, dramatickým a hudebním dílem na straně druhé spočívá v „realizaci“ druhého typu děl; prezentace těchto děl se tedy nemůže dít bezprostředně, jak je tomu u hmotných památek jejich adjustací do rámu a zavěšením na stěnu, umístěním na sokl apod., ale vyžaduje zapojení techniky, která tuto interpretaci simuluje (zvukové přehrávání literárních a hudebních ukázek, projekce z divadelních předstáví nebo koncertů). [5]

Dokumentace literárního a hudebního života je fenomén, s nímž se setkáváme ve všech vyspělých kulturách. Každá z evropských i mimoevropských metropolí má své literární nebo hudební muzeum. [6] Mimo to existují četné *památníky* – expozice přidružené k větším muzeím nebo zřizované soukromými subjekty, orientované na prezentaci autentického prostředí života umělce a/nebo připomínající vznik konkrétního významného díla. [7] Muzeum a památník proto představuje principiálně dva organizačně a prezentačně odlišné muzejní subjekty: památník konzervuje prostředí a má v divákovi evokovat určitou dobovou atmosféru – místo tvorby, místo setkávání osobností, místo

lidských osudů – naproti tomu *muzeum* (jehož je památník součástí), zůstává institucí sbírkotvornou, dokumentační a badatelskou a využívá moderní metody instalace, princip proměnlivých expozic a krátkodobých tematicky laděných výstav apod. Rozdíl lze vyhrotit tak, že památník je bez autentického prostředí nemyslitelný, naopak muzeum není na konkrétní objekt vázané.

Nejvýznamnější hudební muzea v České republice jsou v Praze a Brně. Zejména hudební oddělení Moravského zemského muzea je zde nutno připomenout pro jeho zakladatelský význam: muzikolog profesor Vladimír Helfert (1886–1945) již od roku 1919 systematicky budoval tzv. *Hudební archiv Zemského muzea*. Sbírkou obsahovaly jak originály dokumentů, tak fotokopie bohemik ze zahraničí a evidenční soupisy materiálů, chovaných v církevním majetku nebo v soukromí. Helfertův příklad je výjimečný především koncepčností hudebně muzejní práce, promítající se do metodických textů.[\[8\]](#) Tato aktivita našla pokračování v odborné a organizační činnosti profesora Jana Racka (1905–1979).[\[9\]](#) Hudební archiv Národního muzea v Praze, který nabyl mimořádného významu až po roce 1945, má sice hlubší tradici, sahající až k roku 1850, kdy muzejní knihovna získala pozůstalost skladatele V. J. Tomáška a následně vznikl Hudební sbor (1872), vedený F. L. Riegrem, O. Hostinským a L. Procházkou, vyzývající k ochraně a shromažďování starých hudebnin a hudebních památek, avšak takto povstálý *hudební archiv* získal profesionální vedení teprve roku 1913, kdy se jeho správcem stal hudební skladatel Emil Axman (1887–1949). Z těchto počátků vyrostla centrální muzejní instituce – *Muzeum české hudby* (tento název od 2001; součást Národního muzea)[\[10\]](#) – s působivou stálou expozicí. Hudební tematika v českém muzejnictví pak získala nepoměrně větší význam až po roce 1945, kdy vznikají regionální sbírky, mapující nejen četná bílá místa v regionálních hudebních dějinách, ale jež souvisejí se vzrůstajícím (i mezinárodním) zájmem o českou hudbu a její tradice. Metodika prezentace hudebních děl – památek, artefaktů, nástrojů, dokumentů, zvukových nahrávek –

se systematicky začala rozvíjet až v šedesátých letech 20. století.[\[11\]](#)

Z nabídky hudebních muzeí a zejména památníků v České republice nutno připomenout alespoň ty, které se vztahují k nejvýznamnějším čtyřem hudebním osobnostem – Bedřichu Smetanovi, Antonínu Dvořákovi, Leoši Janáčkovvi a Bohuslavu Martinů. Na nich lze dobře ukázat specifické prezentační formy, odlišnost mezi dokumentací a prezentací autentického prostředí i to, jak hudební památník či muzeum na straně jedné patří k profilu kulturní metropole a současně jak je pevně svázáno s konkrétním, nezřídka odlehlým místem, jež si tak zachovalo podobu z doby skladatelova života. Tyto odlišnosti jsou nápadné u muzejní prezentace života a díla Bedřicha Smetany. Vedle *Muzea Bedřicha Smetany*,[\[12\]](#) založeného roku 1928 a od roku 1937 umístěného v Praze v objektu Staroměstské vodárny, který jinak se slavným skladatelem nemá nic společného,[\[13\]](#) láká k návštěvě Jabkenická myslivna – památník spravovaný pražským Národním muzeem. Jabkenice leží přibližně 13 kilometrů vzdušnou čarou od Mladé Boleslavi; památník je situován v objektu bývalého lesního úřadu Thurn-Taxisů, nacházejícím se na okraji obce, kousek od rozlehlé obory s alejemi a rybníky, která si dodnes uchovala půvaby přírodního prostředí i atmosféru, připomínající Smetanovy pobyty v této venkovské idyle. Jinak je koncipována expozice Bedřicha Smetany v zámeckém pivovaru v Litomyšli,[\[14\]](#) která připomíná skladatelovo dětství a mládí. Analogická je několikrát muzejní prezentace osobnosti a díla Antonína Dvořáka: jeho pražské muzeum sídlí ve vile Amerika již od roku 1932, mimo to v jeho rodišti (Nelahozeves; součást Muzea české hudby) a ve venkovském působišti (Vysoká u Příbrami) existují památníky, lákající návštěvníky autentickým prostředím a podmanivým okolím, jež evokuje umělcovy slavné kompozice.

Třicátá léta 20. století jsou obdobím intenzivního budování nejstarších specializovaných hudebních muzeí v českých zemích, což platí nejen pro Smetanu a Dvořáka, ale pro Leoše Janáčka,

a to v místech, přímo spjatých s jeho působením: Janáčkova expozice v Brně je dodnes umístěna v zahradním domku u budovy varhanické školy, kde Janáček působil (1910–1928);[\[15\]](#) vilka Leoše Janáčka v Hukvaldech, prvně zpřístupněná veřejnosti již v roce 1933, obsahuje autentické interiéry bytu i prostor určený k poslechu hudebních děl.[\[16\]](#) Kombinaci muzea a památníku nacházíme také v Poličce – rodišti další z velkých postav české hudby, hudebního skladatele Bohuslava Martinů. Rodná světnice ve věži farního kostela svatého Jakuba je atraktivní už svou neobvyklou polohou a autentickou podobou skromného příbytku obuvníka a pověžného; ta ovšem jen doplňuje hlavní expozici, umístěnou v místním muzeu, které spravuje část umělcovy pozůstalosti.

Z památníků osobností hudby nutno připomenout ještě Památník Vítězslava Nováka, založený v roce 1955 v domě čp. 364 ve východočeské Skutči, který k tomuto účelu věnovala státu vdova po hudebním skladateli Marie Nováková. Od roku 1973 je památník součástí skutečského Městského muzea. Také jiné památníky tohoto typu jsou spíše ve venkovském prostředí, v prostředí, kde hudební osobnosti odvozovaly svůj původ, nebo které coby vítané refugium užívaly k relaxaci či tvorbě.[\[17\]](#) Vzácnou výjimkou je *Modrý pokoj* – památník Jaroslava Ježka, upravený v bytě soukromého domu v centru Prahy (Kaprova 10). Interiér pokoje je svého druhu expozicí meziválečné bytové kultury (zde je zařízení, jež navrhl architekt František Zelenka, jinak té autor scénických návrhů pro Osvobozené divadlo).

Od druhé poloviny padesátých let 20. století sledujeme tendenci připomínat nejen významné osobnosti české hudby, ale i představitele hudby evropské či světové, kteří měli k českým zemím určitý vztah. Uvedení *Dona Giovanniho* – opery Wolfganga Amadea Mozarta – i skladatelův pobyt v Praze podnítil zpřístupnit pro veřejnost pražskou, tehdy příměstskou usedlost Bertamku, v níž Mozart krátce pobýval a tvořil.[\[18\]](#) Na sklonku šedesátých let 20. století vznikla pamětní síň Ludwiga van

Beethovena na zámku v Hradci nad Moravicí, známém dvěma skladatelovým pobyty.[\[19\]](#) V tomto směru nebyly možnosti ani zdaleka vyčerpány, což svědčí ani ne tak o problémech s financováním podobných expozic (jejich atraktivita pro turisty je nesporná), jako spíš o obtížích překonávat kánon národní kultury jako určující pro budování expozic osobností světa umění směrem k prezentaci kultury v českých zemích coby součásti (středo)evropského kulturního prostoru.[\[20\]](#)

Ještě silněji je národní aspekt patrný u muzeí a památníků, zaměřených na literaturu, literární život a na prezentaci tvůrčích osobností literatury – spisovatelů, básníků, dramatiků, publicistů, vydavatelů. Literární památky představují mimořádně cenný okruh muzejních artefaktů, prezentačně vděčný i proto, že krásná i nauková literatura se v průběhu 19. století stala synonymem národní kultury a její vyspělost byla a je tradině považována za měřítko kulturní úrovně celého národa. Nejvýznamnějšími literárními muzei v českých zemích jsou Národní muzeum v Praze, Památník národního písemnictví v Praze, literární oddělení Moravského zemského muzea se sídlem v Rajhradě a Památník Petra Bezruče, jenž je literárněvědným pracovištěm Slezského zemského muzea v Opavě. K nim se druží jednak historické knihovny, představující organizačně,[\[21\]](#) metodicky i materiálově samostatnou skupinu historických mobilií muzejní povahy, jednak některé expozice regionálních muzeí.

Ústředním pracovištěm je Památník národního písemnictví, který vznikl v roce 1952 v areálu premonstrátského kláštera v Praze na Strahově, aby integroval dva principálně odlišné celky: 1/ historické klášterní knihovny s mimořádně cennými soubory starých tisků a rukopisů (nejcennější z nich – Strahovská knihovna – pak byla prezentována jako expoziční součást Památníku); 2/ pozůstalosti literárních osobností, zahrnujících rukopisy, tisky, obrazový materiál, trojrozměrné předměty, knihy (ve smyslu muzea české literatury; takto od roku 1953). V roce čtyřicátého výročí existence památníku

vydalo ministerstvo kultury ČR jako zřizovatel této instituce jeho nový statut: úkolem Památníku coby specializovaného muzea s celostátní působností je shromažďovat, zpracovávat, uchovávat a prezentovat archivní, knižní a výtvarné prameny k dějinám literatury a knižní kultury od konce 18. století do současnosti.[\[22\]](#) Oproti Památníku, který překonává chronické obtíže se zázemím, skýtá Národní muzeum příklady komplexní prezentace české literatury formou námětových expozic. Muzejní knihovna spravuje tři mimořádně atraktivní expozice: 1/ Památník Jiřího Melantricha z Aventina, což je expozice Národního muzea v budově bývalé školy Rožďalovicích; 2/ expozice Karla Krause, Rainera Marii Rilka a Sidonie Nádherné v zámku Vrchotovy Janovice;[\[23\]](#) 3/ Muzeum knihy a knihtisku v zámku (prelatuře) ve Žďáru nad Sázavou.[\[24\]](#)

Specifická orientace muzejních institucí na významné tvůrčí osobnosti sahá do konce 19. století. Příkladem budiž Komenského muzeum v Přerově, založené roku 1888 a zaměřené na dokumentaci památek na tuto mimořádnou osobnost, spjatou s tímto moravským městem, známým bratrskou školou. Dalším významným muzeem mimo hlavní kulturní centra, představuje Muzeum Boženy Němcové v České Skalici, jehož součástí je knihovna a literární archiv, obsahující pozůstalost Boženy Němcové. Tu získal místní odbor Klubu českých turistů, jenž městské vlastivědné muzeum původně spravoval, v roce 1919 od její dcery Dory. Z dalších nákupů a darů povstalo literární muzeum (resp. expozice regionálního muzea), otevřené v roce 1931. Struktura sbírek odpovídá povaze muzea i památníku: nalezneme zde autografy, korespondenci, ale i osobní věc (nábytek, pamětní předměty), umožňující rekonstruovat prostředí spisovatelčina bytu. Analogickou institucí, byť tentokrát fungující samostatně v autentických prostorech, je Muzeum Otokara Březiny v Jaroměřicích nad Rokytnou, spravované občasným sdružením Společnost Otokara Březiny. Památník ukazuje podobu Březinova bytu, v němž básník bydlel od roku 1913 až do své smrti v roce 1929. Krátce po básníkově smrti se ustavil Výbor pro uctění památky Otokara Březiny, který koupí

i darem získal předměty, nábytek, umělecká díla, knihy, písemnosti atd. Otevření muzea připadlo na rok 1932. Hlubší tradici má i dokumentace osobností Karla Havlíčka a Jaroslava Haška v dnešním Muzeu Vysočiny v Havlíčkově Brodě. Zejména východní Čechy jsou regionem, kde památníky a pamětní síně spjaté s literáty vznikaly – ale i zanikaly vinou nedostatku peněz a po roce 1989 i z důvodu restitucí. Praxe padesátých let 20. století i ve venkovských obcích takové expozice budovat (začasto ovšem bez autentických hmotných dokladů) se v letech šedesátých stala předmětem kritiky, avšak i tyto jakkoliv kritizované pokusy tvoří důležitou součást dějin muzejní praxe své doby.[\[25\]](#)

Specifickou formu muzejní prezentace představuje Památník Petra Bezruče v Opavě. Má dvojdomou podobu – literárního muzea (archivu, knihovny) a současně v expoziční části charakter památníku, byť silně stylizovaného. Nenabízí totiž autentické prostředí básníkovy rodného domu (tento deficit kompenzuje srub Petra Bezruče na Ostravici, jenž tvoří součást památníku), nýbrž efektní modernistické aranžmá, doplněné jak osobními předměty Vladimíra Vaška, tak *Slezskými písněmi* v různých vydáních a uměleckými díly. V době svého otevření (1967) byl v intencích soudobé presentační praxe považován za *experimentální* muzejní expozici.[\[26\]](#)

Cenné sbírky, organizačně ovšem nesamostatné a někdy i rozdělené do fondů a oddělení literárně uměleckých, historických a etnograficko-folkloristických, vytvořila i četná muzea regionální, např. v Hradci Králové, Plzni, Pardubicích, Chrudimi, Mladé Boleslavi, Kutné Hoře, Poličce, Čáslavi, Žluticích, Olomouci nebo Frýdku-Místku, z expozic památníkového typu vzpomeňme expozici v rodném domě Josefa Kajetána Tyla v Kutné Hoře nebo rodný dům Josefa Jungmanna v Hudlicích. U těchto objektů hraje velkou roli i přírodní rámeček, který je velice podstatný také u jednoho z nejnavštěvovanějších památníků vůbec – Památníku Karla Čapka ve Strži (Staré Hutě) u Dobříše. Ten doplňuje právě budovaná

naučná stezka, připomínající místo spjaté s Čapkovými literárními díly, ale i zdejší přírodu a historii.

[1] Ze starší literatury např. A. Kováč, *Úvod do literárnej muzeologie*, Martin, Matica Slovenská 1982.

[2] Je starší literatury např. Jakub Pavel, *Výsledky péče o hudební památky od roku 1945*, ZPP 1960; Alexandr Buchner, *Ochrana hudebních archívů a nástrojů*, ZPP 1955, s. 146.

[3] S touto podskupinou souvisí speciální oblasti umělecké topografie, tzn. literární a hudební místopis.

[4] Sem bychom mohli zařadit i část sbírek Památníku Adolfa Kašpara v Lošticích na severozápadní Moravě. Malíř a grafik Adolf Kašpar (1877–1934) proslul jako ilustrátor zejména knih Boženy Němcové a Aloise Jiráska, a tak návštěva expozice poskytuje setkání s příběhy a literárními hrdiny knih obou spisovatelů.

[5] Obecně Karel Boženek, *Hudební muzeum*, in: *Slovník české hudební kultury*, Praha, Editio Supraphon 1977, s. 320-322.

[6] Hudební muzea existují v různých organizačních formách podle toho, na co je dán důraz, zdali na osobnosti hudebníků, na interpretace jejich děl nebo na hudební nástroje. Významné nástrojové sbírky nalezneme v *South Kensington (Victoria and Albert) Museum* a ve sbírce hudební fakulty univerzity v Oxfordu), v Německu sbírky v Berlíně nebo Lipsku, v Belgii *Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique* v Bruselu, tj. nástrojové muzeum v královské konzervatoři, v Kodani *Musikhistorisk Museum*, ve Francii *Musée du Conservatoire de Musique* v Paříži, ve Vídni hudební nástroje v *Kunsthistorisches Museum* i v *Technisches Museum* (expozice stavby klavírů), ve Švýcarsku *Instrumenten-Abteilung des Historischen Museum* v Basileji atp.

[7] Příkladem budiž situace ve Vídni, kde nalezneme hned několik památníků věnovaných Ludwigu van Beethovenovi vedle

památníků Josefa Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta a dalších hudebníků. Nezřídka jde o nevelké prostory v měšťanských domech s několika příklady autentických předmětů, doplněných jednoduchým informačním systémem.

[8] Vladimír Helfert, *Hudební archiv Zemského muzea v Brně*, Věstník Moravského muzea zemského v Brně 1921, č. 1-3, s. 27; Týž, *Dotazník o hudebních památkách*, Věstník Moravského muzea zemského v Brně 1921, č. 1-3, s. 38; Týž, *Evidence hudebních památek*, Věstník Moravského muzea zemského v Brně 3, 1924, s. 30; Týž, *Pro soupis hudebních památek*, Časopis Matice moravské 49, 1925, s. 537; Týž, *Katalog výstavy hudebního archivu Zemského muzea*, Brno 1930. – K tradicím výzkumu hudby v brněnském muzeu např. Karel Vetterle, *Pět let hudebního archivu Zemského muzea moravského v Brně*, Věstník moravského muzea zemského v Brně 3, 1924, s. 24.

[9] Jan Racek, *Jak se zachraňují památky naší staré hudby*, Příloha Lidových novin 51, 1923, č. 315 (24. 12. 1923); Týž, *Organizace a vědecké poslání moderního hudebního archivu*, Zvláštní otisk z Časopisu Zemského muzea v Brně 30, Brno 1937; Týž, *Hudební archiv Zemského muzea v Brně*, Muzikologie 1, 1938, s. 145; Týž, *Zprávy o činnosti Zemského muzea v Brně v letech 1939 až 1947. Oddělení hudebně historické – Hudební archiv*, Časopis Zemského muzea v Brně 1, 1946, s. 22.

[10] Muzeum české hudby bylo zřízeno roku 1976 jako samostatná složka Národního muzea v Praze. Integruje někdejší Hudební oddělení Národního muzea a samostatná muzea Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, rozvíjející se původně na spolkové bázi. K tomu přibyly další cenné fondy po reorganizaci Památníku národního písemnictví. Tvoří je hudební archiv (oddělení rukopisů, notových tisků a ikonografie), knihovna s fonotékou a oddělení hudebních nástrojů, jež se prezentuje expozicí *Člověk – nástroj – hudba* v objektu v Karmelitská ulici č. 4/2 v Praze.

[11] Bohumír Štědroň, *O nutnosti uměnovědného, zvláště*

hudebního oddělení v muzeu, Zprávy Muzea Vyškovska 78, září 1969, s. 33-38; Zbyněk Z. Stránský, *Hudba v regionálních muzeích*, Tamtéž, s. 26-32; M. Malý, *Music Museum*, Muzeologické sešity 4, 1972, s. 45-58.

[12] Základ muzejního fondu byl vytvořen smetanovskou výstavou v roce 1917; tento fond byl uchován v celistvosti díky Zdeňku Nejedlému a rozšířen o Smetanovu pozůstalost, zakoupenou československým státem. Tato materie byla svěřena do správy *Společnosti Bedřicha Smetany*, jejíž prioritou přitom byla stavba Smetanova pomníku.

[13] Poslední instalace (1998) efektně kombinuje originální artefakty a dokumenty s možností produkce hudebních ukázek. Srv. Olga Mojžíšová, *Muzeum Bedřicha Smetany – The Bedřich Smetana Museum (1926–2006)*. Publikace k výstavě, Praha, Muzeum Bedřicha Smetany NM 2006, 38 stran.

[14] Spravuje Regionální muzeum v Litomyšli; oproti Novákovu památníku ve Skutči – viz níže – je instalace pouhou fikcí, evokující dobu Smetanova narození (1824).

[15] Spravuje Moravské zemské muzeum v Brně, oddělení dějin hudby. První expozice zde vznikla v roce 1935 péčí *Hudebního archivu* Zemského muzea.

[16] Objekt náleží Nadaci Leoše Janáčka.

[17] Řada památníků zanikla po roce 1989 vinou restitucí nemovitostí nebo nedostatkem finančních prostředků.

[18] Rekonstrukce proběhly v roce 1956 a v osmdesátých letech 20. století.

[19] Síň, prezentující památky na Beethovenlův pobyt i umělecká beethoveniana (klavír, psací pult), zanikla s počátkem rekonstrukce hradeckého zámku v sedmdesátých letech 20. století.

[20] U některých osobností (Richard Wagner, Karl Ditters

z Dittersdorfu) bychom byli jistě rádi, kdyby takové památníky vznikly ať už v rámci muzeí, nebo v instalovaných zámčích a hradech.

[21] Od roku 1954 jsou spravovány Národním muzeem v Praze; nejdůležitější je kodikologický popis vzácných tisků a zejména digitalizace starých tisků a jejich zpřístupnění veřejnosti. Petr Mašek – Helga Turková, *Zámecké, hradní a palácové knihovny v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha, Národní muzeum 2004.

[22] Od roku 1966 vydává památník speciální literárněvědný sborník *Literární archiv*.

[23] Národní muzeum převzalo zámek ve Vrchotových Janovicích v roce 1957, v roce 1964 zde vznikla pamětní síň R. M. Rilka. Otto Janka – Helga Turková, *Rilke a Kraus a Vrchotovy Janovice. K připravované expozici knihovny Národního muzea*, MVP 20, 1982, s. 27-34.

[24] Jaroslav Vrchotka, *Muzeum knihy. Státní zámek ve Žďáře nad Sázavou, expozice knihovny Národního muzea v Praze, stručný průvodce*, Praha, NP 1965, leták; Týž, *20 let Muzea knihy ve Žďáře nad Sázavou*, MVP 16, 1978, s. 21-26.

[25] Vlastimil Květenický, *Literární muzea a památníky ve Východočeském kraji*, MVP 1, 1963, s. 205-212.

[26] Jiří Urbanec, *Památník Petra Bezruče jako experimentální muzejní expozice*, Muzeologické sešity 2, 1970, s. 54-61.

5.7 Muzea v přírodě

Muzea v přírodě (něm. *Freilichtmuseum, Freiluftmuseum*)[\[1\]](#) jsou muzejními institucemi, jejichž specifika se týkají všech složek organizace a činnosti, tj. muzejní prezentace, konzervace, marketingu i muzejní pedagogiky. Nejdůležitějším rysem je komplexnost vjemů a zážitků; divák se stává součástí území s architekturami, vybavenými mobiliářem a doprovázenými funkčními a symbolickými atributy. Velmi důležitý je přírodní prvek – terénní reliéf, zeleň a voda, trasování nezpevněných komunikací – které poskytují solitérním objektům pevnou formální i významovou vazbu. Prostorová konfigurace realitu, jež je skanzenem prezentována, neevokuje; ona jí skutečně je, jakkoliv předpokladem muzea v přírodě je vedle ochrany památek *in situ* také transfer objektů, pokud to technologie a velikost staveb umožňují. Oproti jiným typům muzejních institucí, pracujících s exteriérem (například památníky), je u muzeí v přírodě (skanzenů) potlačen symbolický (memoriální) prvek před naturalismem (tj. dokumentární funkcí), jenž se týká nejen objektů samotných a jejich mobiliáře, ale i prostorových relací a vztahu ke krajinným prvkům.[\[2\]](#)

Tradice muzeí v přírodě ve smyslu etnograficky koncipovaných expozic se váže k druhé polovině 19. století k severní Evropě, odkud do českých zemí přišel i pojem *skanzen* (švédsky *hradba, ohrazení*).[\[3\]](#) Pojmu se však dnes užívá i pro další formy muzejní prezentace objektů a rozměrných artefaktů v exteriéru, jako jsou skanzeny vojenské techniky,[\[4\]](#) technické (zvl. hornické) skanzeny[\[5\]](#) nebo archeoskanzeny (*archeoparky*),[\[6\]](#) u nichž jsou z muzeologického hlediska totožné atributy jako u etnografických (etnologických) skanzenů.

Vyhrocení opozice přirozeného a umělého, lidového a aristokratického, což odpovídá preromantickému sentimentalismu a s ním rousseauovskému návratu k přírodě a přirozenosti, podmiňuje ve druhé polovině 18. století v několika výjimečných parkových areálech evropské aristokracie stavby „venkovských“ domů. Taková byla vesnička *Hameau de la Reine*, situovaná poblíž malého Trianonu ve Versailles, nebo stylizovaná osada

Holländerdörl v parku Mořice hraběte Lascyho v rakouském Neuwaldeggu. Soubor několika dřevěných staveb vyrostl také v císařském parku Laxemburgu u Vídně; jednotlivé objekty tohoto typu – nešlo pochopitelně o citace konkrétních etnograficky určitých objektů, nýbrž o romantické parafráze lidového domu jako takového – nalezneme v anglických pracích v různých místech střední Evropy.

Zcela nový impulz zájmu o lidovou architekturu a její specifické významové a vizuální kvality přinesla občanská éra po roce 1850. První muzea pod širým nebem vznikla v Oslu (1881) a na ostrově Djurgården u Stockholmu (1891).^[7] Zakladatel druhého z nich, filolog a etnograf Artur Immanuel Hazelius (1833–1901), prezentoval architekturu předindustriální éry, a to nikoliv stavby *in situ*, nýbrž stavby přenesené nebo zcela rekonstruované z různých končin Švédska, případně i z Norska. Tak byly definovány dvě ze tří základních metod, s nimiž každé muzeum v přírodě dodnes pracuje: 1/ pietní uchování originálu přímo na místě, 2/ transfer; 3/ formální rekonstrukce za použití tradičních technologií. Nejnápadnější odlišnost oproti české praxi tkví v reprezentativnosti souboru: Hazelius získával z různých etnograficky uzavřených regionů, aby reprezentoval švédskou lidovou kulturu jako celek, tedy nikoliv – jak je ostatně dodnes pro českou praxi typické – jen stavby z určité etnograficky uzavřené enklávy. V tomto směru – ovšem s důležitou výtkou nepůvodnosti – se blíží stockholmskému příkladu lidové stavby na Národopisné výstavě československé, kde se objevily citace architektonických forem z různých regionů dokonce na jednom objektu (tzv. Česká chalupa na Jubilejní výstavě roku 1891, projektovaná Antonínem Wiehlem a spojující motivy chalupy v Pojizeří na Turnovsku, Dlaskova statku v Dolánkách a lidového objektu v Benátkách nad Jizerou). Lidové stavby přirozeně nechyběly ani na Národopisné výstavě československé v roce 1895.

Motivace k prvnímu a na dlouho jedinému skanzenu v českých

zemích – Valašskému muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm – byly poněkud odlišné. Oproti pozdnímu historismu a jeho důrazu na folklór jako zdroj geneze národního stylu se jeho zakladatel Bohumír Jaroněk inspiroval přímo ve Švédsku a jeho zakladatelské úsilí, podpořené vlastní uměleckou tvorbou, souvisí se středoevropskou modernou a secesí. Reference o švédském Skanzenu sice sledujeme i v soudobé regionální německé literatuře – od roku 1910 se zabíral tématem muzea v přírodě architekt Hans Wolfsgruber spolu s brněnským muzejníkem Juliem Leischingem – ale zůstalo jen rozptýlených úvah[8] bez patřičné odezvy v zakladatelském díle.[9]

Nový impuls ke studiu lidové architektury dala doba po roce 1945. Periferní oblasti státu s dochovanými specifickými formami osídlení se staly centrem soustředěného výzkumu etnografů, architektů a historiků. Současně s postupujícími lety bylo jasné, že urbanizace a industrializace citelně zasáhne i dosud agrární podhorské oblasti; následkem demografických a hospodářských proměn bude zánik lidové architektury nevyhnutelný. Proto se již počátkem šedesátých let 20. století Jitka Pfaffová domnívala, že by bylo vhodné založit „nejméně tři“ další skanzeny v oblasti severovýchodní Moravy a východní části českého Slezska[10] – a po téměř půlstoletí dodejme, že nebyl založen žádný. Značného rozkvětu ovšem doznal rožnovský skanzen, jehož budování bylo spjato s osobou ing. Dr. Jaroslava Fialy (1896–1969).[11] Po roce 1945 nicméně několik nových skanzenů přece jen vzniklo, a to na střední a jihovýchodní Moravě (Příkazy), na Českomoravské vysočině (Veselý kopec u Hlinska), v Orlických horách, ve středních Čechách (Kouřim) nebo v Českém středohoří (Zubrnice). Je sporné řadit mezi muzea v přírodě také solitérní objekty (např. Dlaskův statek v Dolánkách u Turnova), jelikož jde o součásti muzeí a svou povahou spíše o *instalované objekty* bez vztahového rámce k jiným objektům.[12] Pro muzeum v přírodě je klíčová prostorová relace, zesílený vztah ke krajině, jejímu reliéfu a specifickým prvkům i rozmanitost kulturních forem, a to jediná stavba nemůže

prezentovat.

[1] Adelhard Zippelius, *Handbuch der europäischen Freilichtmuseen*, Köln am Rhein 1974; Ingrid Edeler, *Zur Typologie Des Kulturhistorischen Museums, Freilichtmuseen und Kulturhistorische Raume*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag 1998; Hildegard Katharina Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fing Verlag 2008, s. 150-158, kapitola *Freilichtmuseen, Ecomusées, Ecomuseums*.

[2] Tím se problematika muzeí v přírodě, zvl. skanzenů dostává do sféry *ekomuzeologie*, utváření od počátku sedmdesátých let 20. století zejména ve Francii, jež spočívá v dokumentaci přírody a společnosti v konkrétní situaci včetně sociálních vazeb. Podrobněji Jan Dolák, *Nová muzeologie a ekomuzeologie*, Věstník AMG 2004, č. 1, s. 11-16.

[3] Jaroslav Štika – Jiří Langer, *Československá muzea v přírodě*, Ostrava, Profil – Martin, Osveta 1989.

[4] Vojenský skanzen Smečno, prezentující vnější opevnění Prahy (VOP; tzv. Pražská čára), Běloveský pevnostní skanzen s objektem těžkého opevnění N-S 82 Březinka na Náchodsku aj.

[5] Hornické muzeum v Příbrami, označované také jako Hornický skanzen Březové Hory, šachta v Chrustenicích u Berouna apod.

[6] Karel Sklenář, *Skanzenové expozice pravěkého stavebnictví*, MVP 21, 1983, s. 193-201 (zde další literatura).

[7] Na ostrově, který je dnes součástí Stockholmu, je rovněž velkolepá palácová budova Nordického muzea (Nordiska museet), které Hazelius založil v roce 1872, resp. 1873 jako etnografické muzeum.

[8] Hans Wolfsgruber, *Das Freiluftmuseum in Linz auf Grund der Studien uner den „Skansen“ in Stockholm*, Deutsche Arbeit 6, 1911–1912, s. 14-15.

[9] Lenka Ryšicová, *Moderní dějiny Valašského muzea v přírodě*

v *Rožnově pod Radhoštěm v letech 1960–2005*, Museum Vivum. Sborník Valašského muzea v Přírodě v Rožnově pod Radhoštěm 1, 2005, s. 9-25.

[\[10\]](#) Jitka Pfaffová, *Lidová architektura a budování muzea v přírodě*, ČSM–B 10, 1961, s. 115-120.

[\[11\]](#) Jaroslav Fiala, *Nová část Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm*, Valašsko 11, 1967, s. 77; Jiří Langer, *Mlýnská dolina*, Rožnov pod Radhoštěm, Valašské muzeum 1983.

[\[12\]](#) Vlastimil Vondruška, *Dvě expozice v chráněných objektech lidové architektury. Kozinův statek v Újezdu a*

Dlaskův statek v Dolánkách, MVP 21, 1983, s. 213-215.