

# 1.1 Teoretický základ muzeologie

Pavel ŠOPÁK

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

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

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

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

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

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

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

civilizačních nárocích.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Museumsbund 1919.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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