

3.3.4 Muzejní fenomén období moderny (1890–1914)

Pavel ŠOPÁK

V předchozí kapitole bylo řečeno, že v devadesátých letech 19. století a v letech před první světovou válkou stanulo muzejnictví v českých zemích na vysokém stupni rozvoje: muzejní fenomén byl naplňován českými a německými regionálními vlastivědnými muzei i několika specializovanými muzei nadregionálního, nejčastěji zemského významu. Historismus v kultuře i politice (historické státní právo, patriotismus) udržoval vitalitu muzejního fenoménu v širších měšťanských vrstvách, z nichž se rekrutovala středostavovská inteligence, tvořící oporu spolkové základně muzejní činnosti. Muzea vyjadřovala zájem o pestrost lidské společnosti, o dějiny zemí a měst, o zázraky a rozmanitosti přírody. Prioritní bylo v muzeích ukazovat exkluzivity, tj. to, co je jedinečné, unikátní a pro společnost nenahraditelné, tedy manifestanty absolutních, vždyplatných hodnot; naopak dokumentace všednosti či současnosti nebyla ještě běžná, pomíneme-li ovšem muzea, zaměřená na civilizační pokrok – muzea vzorková, technologická nebo některá muzea speciální (např. Hygienické muzeum v Drážďanech), jež ukazovala aktuální trendy a působila příkladem. Veřejné sdílení kulturních statků nabylo v česko-německém soupeření nových forem v devadesátých letech pořádáním velkolepých výstav – Jubilejní výstavy (1891) a zejména Národopisné výstavy československé (1895), která podmínila vznik desítek muzejních spolků a koncentrování regionálních sbírek převážně etnografického materiálu. Němci nechtěli zůstat pozadu a v roce 1906 uspořádali velkolepou výstavu v Liberci (*Deutschböhmisches Ausstellung*).^[1] Areál tvořily nejen pavilony, koncipované v duchu historismu, ale i moderní, secesní budovy, z nichž zaujme pozornost *Pavilon*

umění, dokumentovaný snímky zevnějšku i vnitřku, přenášející do českých zemí instalační trendy, známé z vídeňské moderny. [2] Nezůstalo jen u těchto výstav, v Praze se odehrálo několik dalších důležitých přehlídek, které ukazovaly na proměnu *výstavní architektury*, jakou byla Jubilejní výstava obchodní a živnostenské komory v roce 1908 s pozoruhodným modernistickým pavilonem obchodu a průmyslu od architekta Jana Kotěry.

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

za starou Prahu, Svaz českých spolků okraňlovacích aj.) Z toho povstaly tři muzejní sjezdy (Hlinsko, 1893; Kutná Hora, 1898; Praha-Žofín, 1908), jež chtěly stimulovat muzejní práci, především v otázkách centralizace metodického řízení (stovky muzejních spolků postrádaly jednotné muzejní vedení) a metodiky muzejní činnosti. Za produkt této centralizace můžeme považovat *Společnost přátel starožitností českých*, jejíž časopis se stal ústředním časopisem vlastivědných muzeí. Organizátorem muzejních sjezdů v Hlinsku a Kutné Hoře (1893 a 1898) byl Karel Václav Adámek (1868–1944) a výsledky sjezdových jednání i programové texty čteme na právě na stránkách časopisu této společnosti.[\[3\]](#)

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

Součástí muzejního fenoménu a moderny je programovost muzeí ve vztahu k zájmům politických stran. Příkladem budiž česká strana pokroková (tzv. realistická), která ve svém svolání z roku 1912, týkajícího se ochrany památek, zformulovala požadavek podpory muzejní činnosti, jenž stojí pro svou apelativnost za ocitování: *„Obce vlastním nákladem zřizujte muzea, která by se omezovala na záchranu a řádné umístění památek místních a krajinských. Muzea a archivy buďtež řízeny silami k tomu kvalifikovanými a řádně honorovanými. Kde zejména v menších obcích není podmínek k řádnému zařízení muzea, buďtež památky místní umístěny v nejbližším muzeu krajinském jako zvláštní jeho oddělení.“*[\[6\]](#) Bez nároku na úplnost připomeňme, že politický aspekt muzejní činnosti shrnul již před první světovou válkou Augustin Žalud (1872–1928), vedoucí osobnost Národopisného muzea v Praze.[\[7\]](#)

Mladá generace historiků a historiků umění sledovala zejména dění v německých zemích, kde se problematika muzeí dostala na principiálně novou úroveň. Obecná tendence německých vzdělavců k teoretické reflexi a systematizaci teoretických poznatků zapříčinila, že se v Německu setkáváme nejen s kvantitativním nárůstem muzejní spolků, s novostavbami muzejních budov, s muzejními časopisy či s pořádáním speciální muzejních sjezdů (např. v Berlíně roku 1900 a v Mannheimu roku 1903) a kongresů, ale také s reflexí muzejního fenoménu. Tuto reflexi ovlivnily tři vzájemně komplementární aspekty: 1/ tendence k systematickému postihu obecných rysů, předpokladů a metod (ochrana sbírek, třídění sbírek a znalectví), 2/ zevrubné zkoumání muzejního fenoménu jako historické entity (dějiny sbírek a muzeí v závislosti na dějinách společnosti a duchovních hnutích) a 3/ prohloubení kulturně výchovného poslání muzea. K prvním pracím náležejí spisy významných muzejníků, povětšinou muzejních ředitelů, jakými byli Wilhelm von Bode v Berlíně nebo Justus von Brinckmann v Hamburku; ke druhé skupině se hlásí důležité práce vídeňského historika umění Julia von Schlosser *Die Kunst- und Wunderkammer in Spätrenaissance* (Lipsko 1908) nebo práce Adolfa Donatha (1875–1937) *Psychologie des Kunstsammlers* (Berlín 1911), do třetí skupiny řadíme texty Alfreda Lichtwarka (1852–1914) a Paula Schulze-Naumburga (1869–1949). Vedle chápání muzejního fenoménu jako historické entity a jejího samostatného zkoumání na základě analýzy společných motivů a principů, přítomných v různých projevech muzejního fenoménu, zaznívaly v těchto textech požadavky na exaktnost muzejní práce, na systematickosti a na rozvoj muzejní techniky. Muzeum v představách modernistů nebylo jen skladištěm starých věcí, nýbrž vědeckým pracovištěm (důraz na odbornost muzejního pracovníka je určujícím motivem těchto let) a současně osvětovým (lidovému) zařízením. Problematice muzejní sféry a jejímu poslání ve vazbě k ochraně památek věnoval texty pozornost i Max Dvořák (1874–1921), rodák z Roudnice nad Labem, v českých zemích vysoce oceňovaný historik umění a památkář, trvale působící ve Vídni. [8]

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

původní místo a ukládání kopií do muzeí s tím, že jedině v přirozeném prostředí může být předmět správně vnímán (v tomto ohledu upozorňuje na praxi bavorského konzervátorátu). Z hlediska organizace se přimlouvá za decentralizaci muzeí, neboť „*žádné město není tak malé, aby nemělo právo na museum*“ a uvádí anglické a německé příklady. Ohrazuje se proti historizující muzejní architektuře a relativizuje funkčnost využívání historických architektur pro muzea; naopak teprve moderní architekt může ve shodě s muzejním pracovníkem vytvářet moderní muzeum. Dolenský v relaci s generačními soupeřícími a v návaznosti na zahraniční, zvláště německé podněty, koncipoval moderní muzeologii jako teoreticky podmíněnou sféru ochrany památek, uložených *in fondo*, stojících vedle formující se moderní monumentiky, zaměřené na památky *in situ*.[\[12\]](#) Samostatnou problematiku muzejní teorie tvoří požadavek kritického zpracování sbírek a jejich prezentace, lhostejno, zdali jde o sbírky archeologické, etnografické nebo uměleckohistorické; vždy však toto zpracování tvoří podmínku fungování moderního muzea jako – v dobové terminologii – *vědeckého ústavu*. Právě sepětí teoreticko-metodické a vědecké (v implicitní vazbě k akademické nauce – archeologii, etnografii, dějinám umění[\[13\]](#)) se muzejnictví – a muzeologie – rozvíjela i v meziválečné době.

Z osobností moderny v muzejnictví přelomu 19. století, jež je nutno v tomto výčtu připomenout, je i Zdeněk Nejedlý (1878–1962), který v Národním muzeu pracoval v letech 1899–1910. Ačkoliv bylo v té době Národní muzeum v intelektuálním smyslu slova v defenzívě, zastíněno zcela českou univerzitou, pro Nejedlého se stalo ideálním místem pro badatelskou činnost. Jinak řečeno, jeho vztah k muzeu a muzejnictví se odvíjel z pozice badatele a vědce. Kritická vědecká činnost se mu pojila s modernizací muzea po personální i organizační stránce, později zesílila chápat muzeum jako nástroj vyhraněné kulturně politické koncepce, jejímž důsledkem bylo i Nejedlého angažmá ve prospěch postánění

centrální muzeí po roce 1945. [\[14\]](#)

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

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

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

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

[\[4\]](#) Wilhelm Bode (Berlín), A. Bredius (Haag), Max Dvořák (Vídeň), Max Friedländer (Berlín), Theodor von Frimmel (Vídeň), G. Frizzoni (Milano), C. Hofstede de Groot (Haag), W. Martin (Haag), Gustav Pazaurek (Liberec), M. Rooses (Antverpy). Cit. dle Paul Bergner, *Verzeichnis der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag, Carl Bellmann 1905, s. VII.

[\[5\]](#) Průvodce sbírkami Musea království českého v Praze. Praha,

Společnost Musea království českého 1905.

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

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

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

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

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

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

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

[13] Nikoliv jako tradiční soupis exponátů, ale jako specifický a současně populární výklad dějin umění, postavený na prezentaci ucelené sbírky, představuje text Antonína Matějčka (1889–1950) o dílech obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Viz Antonín Matějček, *Galerie v Rudolfině*, ed. Zlatoroh, sbírka ilustrovaných monografií, Praha 1913.

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