

Muzejní budovy (nejen) na Moravě a ve Slezsku: východiska – stav – perspektivy



Pavel Šopák

Muzejní budovy (nejen) na Moravě a ve Slezsku:

východiska – stav – perspektivy



Pavel Šopák

Muzejní budovy
(nejen)
na Moravě
a ve Slezsku:

východiska
stav
perspektivy

Obsah:

5	1. Na místo úvodu
7	1.1/ Muzea XVIII. a XIX. století: palác – zámek – chrám
15	1.2/ Muzea XX. století: manifesty architektury
23	1.3/ Muzeum a státní reprezentace: Vídeň let 1848–1918 a zemská hlavní města
33	1.4/ Moderní umění: středoevropská zkušenost
38	1.5/ Výstavní architektura
40	2. Muzejní typologie
41	2.1/ Uměleckoprůmyslové muzeum
49	2.2/ Technické muzeum
50	2.3/ Diecézní muzeum: úvodní poznámky
53	2.4/ Muzeum v regionu: úvodní poznámky
55	3. Československá cesta
57	3.1/ Československo v letech 1918–1938: muzea ve službách státu
65	3.2/ Československo v letech 1945–1989: muzea ve službách ideologie
71	4/ Morava a Slezsko
72	4.1/ Předměstí Vídně 1: uměleckoprůmyslová muzea v Brně a v Opavě
79	4.2/ Předměstí Vídně 2: uměleckoprůmyslová muzea v Olomouci a v Moravské Ostravě
82	4.3/ Moravská Třebová
83	4.4/ Muzeum v regionu
86	4.4.1/ Městská muzea v Brně a v Opavě do roku 1945

88	4.5/ Zemské muzeum
89	4.5.1/ Brno
93	4.5.2/ Opava
94	4.5.3/ Zemská muzea po roce 1945: konec a nový začátek
97	4.6/ Prezentace moderního umění: moravská (a slezská) cesta
103	4.6.1/ Prezentace moderního umění: moravská (a slezská) cesta po roce 1945
106	4.7/ Technické muzeum
108	4.8/ Diecézní muzeum
110	5/ Na místo závěru: současnost a perspektivy
123	Seznam literatury
127	Seznam vyobrazení
131	Resumé
132	Resumé EN
133	Rejstřík

Lektorovali:

Ing. arch. Petr Stanjura

Mgr. Lukáš Bártl, Ph.D.

Vydala Fakulta architektury Vysokého učení technického jako výstup projektu NAKI III – DH23P03OVV041PUTM – Přínos uměleckoprůmyslových a technických muzeí pro hospodářský rozvoj a vzdělanostní kulturu Moravy a českého Slezska: východiska – stav – perspektivy, jehož řešitelem je Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Technické muzeum v Brně a Fakulta architektury VUT v Brně.

© Pavel Šopák, 2025

© Fakulta architektury Vysoké učení technické v Brně, 2025

ISBN 978-80-214-6352-3

1.

Na místo úvodu

Český překlad knihy *Muzeum* historika architektury a hlavního kurátora *Sir John Soane Museum* v Londýně Owena Hopkinse, vydaný prakticky ihned po vydání anglickém (2021),¹ uspokojí širší okruh zájemců o problematiku muzejních budov od antiky po současnost, tj. zájemce o historii architektury; zaujme výběrem fotografií známých staveb, čtivým textem, vstřícným vůči čtenářům, a tak formuluje podnětné myšlenky i známé pravdy, které bereme s jistou posvátností danou autorovou pověstí a exkluzivitou celé publikace. Owenova kniha ovšem není určena ani pro muzeology, ani pro architekty; pro ně je text až příliš zjednodušující. A co je ještě důležitější, autor ve výběru cituje publikace vydané výlučně v angličtině, čímž opomíjí velkou oblast německé literatury o muzejní problematice, což pro českého čtenáře může být matoucí. Shrnuto, středoevropskou zkušenost s muzei v Owenově knize nehldejme, s výjimkami typu pasáže o vídeňském Belvederu v druhé polovině 18. století, využitím pro veřejně přístupnou obrazárnu, u něhož musel ovšem překladatel čtenáře upozornit, že jeho otevření nespadá do vlády císařovny Marie Terezie (1740–1780), ale jejího syna, císaře Josefa II. (1780–1790).² Navíc není jasné, co mají znamenat tato autorova slova o tom, že otevření obrazárny veřejnosti mělo představit Marii Terezii jako dobrotivou vládkyni a „*prosté předvedení prestižní sbírky nevyžadovalo uvážení a systematické uspořádání a vystavení uměleckých děl způsobem, jenž stanovil nové kurátorské standardy, ani vydání katalogu celé sbírky, sestaveného obdobně podle nejlepších odborných postupů.*“³ To není pravda: Marie Terezie, resp. Josef II. v přípravě otevření obrazárny nesledovali nějakou mocenskou (sebe)prezentaci, ale pověřili uspořádáním sbírky švýcarského grafika a obchodníka

s uměním Christiana von Mechel (1737–1817). A ten sepsal dějiny obrazárny a následně díla sestavil podle uměleckých škol.⁴ Jestliže někde autor chybuje, jinde důležité jméno vynechá: to je případ Johanna Heinricha Passavanta (1787–1861), autora katalogu obrazárny Stadelova Institutu, založeného v roce 1816, jenž je dodnes jednou z nejvýznamnějších obrazáren v německých zemích. Hopkins se ve svém pojednání ovšem obešel jak bez Passavantova jména, tak bez připomenutí významné galerijní instituce sídlící ve Frankfurtu nad Mohanem.

Ovšem nejde o opravování Hopkinsovy knihy; to by znamenalo napsat raději zcela jinou publikaci na dané téma. Nicméně její připomenutí budiž *entrée* k textu, jenž čtenáře orientuje ke středoevropské zkušenosti smuzejními institucemi a jejich budovami, ke zkušenosti propastně odlišné od té, kterou lze získat ve Velké Británii, v Itálii nebo ve Francii, nemluvě již o mimoevropských zemích: jde o odlišné dimenze muzejních institucí, o jejich velikost, společenský význam, finanční možnosti, o okruh návštěvníků. V České republice nenajdeme muzeum či galerii s výrazným mezinárodním přesahem; i ty největší, národní instituce jsou provinčními muzei s omezeným akčním radiem, limitovaným počtem návštěvníků, strukturou a atraktivitou sbírek a – možná zejména – finančními prostředky, jimiž disponují. Vzdor této skutečnosti skýtají české země – a v tomto textu jde především o Moravu se Slezskem – možnost pohledu na problematiku muzeí, jenž může být zajímavý, byť jiným způsobem než vzpomenuť kniha Owena Hopkinse: a to proto, že muzea k českým zemím patří již od počátku 19. století, tvoří nedílnou, vzdor marginalizaci důležitou součást národní kultury a formují kulturní identitu. Obvykle se připomíná, že muzea chrání kulturní dědictví, ale že také fungují

1 Hopkins (2002).

2 Hopkins, s. 108.

3 Hopkins.

4 Mecheln (1783); o mladších katalogích viz Šopák (2016a), s. 151.

jako specifické vzdělávací instituce, přibližující široké veřejnosti významné historické a umělecké hodnoty. V posledních letech se stále více zaměřují na interaktivní a moderní formy prezentace, čímž se snaží přilákat mladší návštěvníky, včetně dětí. Nemalé prostředky vynakládané do těchto technických novot slouží jedinému cíli: účinně působit na diváky a ve specifickém prostředí muzea jim umožnit lépe pochopit jejich vlastní místo v historii a kultuře. Takovéto a podobné charakteristiky muzejní práce čteme v oficiálních dokumentech i v publicistice – ale nejde jen o slova? Jsou skutečně muzea v českých zemích místy takto rozvíjené muzejní komunikace? Nejsou limitovány tím zdánlivě nejméně důležitým, a tím je sama muzejní budova? Anebo jinak řečeno: není tradiční podoba muzejní budovy, jak se utvářela v průběhu druhé poloviny 19. století, pro úkoly kladené na muzea současnosti (a budoucnosti) limitující, když interakce mezi expozičním celkem a návštěvníkem pro ně nebyla určující? Na tyto otázky se nabízí jediná možná, a to kladná odpověď. V českých zemích je muzeum stále věcí okrajovou, nesamozřejmou a z hlediska veřejných investic marginalizovanou. Není samo; podobně okrajovými tématy jsou knihovna nebo koncertní síň, avšak pokud se u koncertního sálu pro Janáčkovu filharmonii v Ostravě veřejně hovoří o částce 2,8 miliard (která jistojistě bude významně překročena), pak si lze jen obtížně představit, že by takovéto finanční prostředky byly přiřknuty na stavbu muzea či galerie!⁵

Tato publikace poskytuje nástin problematiky muzejních budov ve vztahu k institucím, které reprezentují a jimž slouží zejména s ohledem k situaci Moravy a Slezska, a to zprvu jako součástí podunajské monarchie, posléze, po vzniku Československa (1918) a po jeho resuscitaci po druhé světové válce v celku českých zemí. Tato regionální zkušenost s muzeem napomáhá dokumentaci vývoje muzejních budov, jejich architektonických stylů a funkcí v průběhu času, a to s přesahem za státní hranice směrem ke (středo)evropskému kontextu. Aby byla dokonalejší a přiblížila se k zahraničním příkladům, musela by mnohem intenzivněji propojovat architekturu, dějiny, dějiny architektury a sociologii – tak, aby v interdisciplinárním přístupu nabídla nové pohledy na problematiku, a tak obohatila diskusi o roli muzeí v moderní společnosti. A v neposlední řadě tak jako samy muzejní budovy musela by být podpořena mnohem větší finanční částkou, aby její celková vnější podoba i obrazový doprovod mnohem lépe reprezentovaly sledovanou problematiku.

Doufejme, že se tak někdy stane.

5 <https://www.archiweb.cz/n/domaci/v-ostrove-zacala-za-ucasti-prezidenta-stavba-koncertniho-salu-za-2-8-mld-kc> (otevřeno 11. dubna 2025).

1. 1. Muzea XVIII. a XIX. století: palác – zámek – chrám

Veřejné muzeum nebo veřejná obrazárna (galerie), jeden z atributů moderní, občanské společnosti od konce 18. století do současnosti, vystalo před evropskými architekty jako zcela nový úkol. A jelikož pro takový úkol chyběly spolehlivé historické předobrazy, bylo třeba vzít v potaz takové typy, jež nabízela monumentální architektura, počínaje antikou a renesancí s barokem konče. Jinak řečeno, než se téma muzejní budovy odpoutalo od tradice, rozvíjelo se na bázi znalostí, které architekti získali studiem historických staveb, a dovedností, které si osvojili při navrhování paláců, zámků nebo kostelů.¹

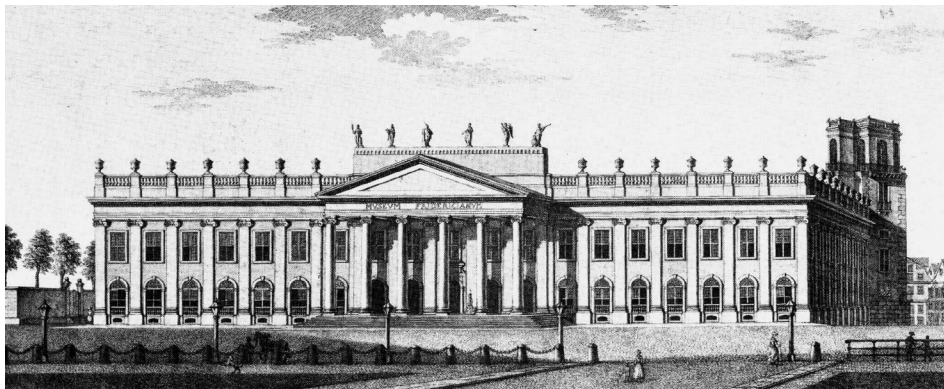
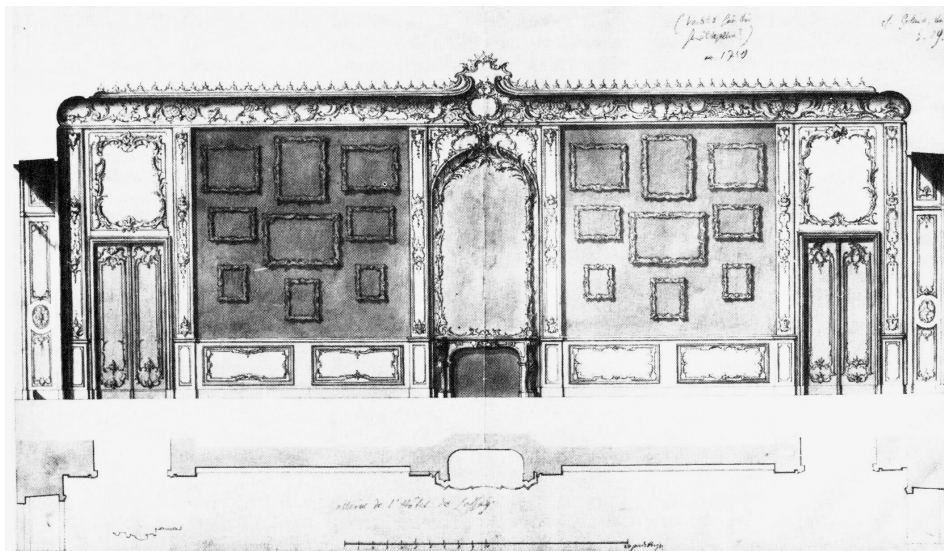
Vztah k tradici i k soudobé monumentální architektuře si lze dobře uvědomit na případu nejstarší muzejní budovy na kontinentu, jíž je *Museum Fridericianum* v Kasselu. Jde o stavbu realizovanou v letech 1769–1779 podle projektu architekta Simona Louis du Ry (1726–1779).² Ten pocházel z francouzské rodiny, usazené v Kasselu, v níž se řemeslo architekta dědilo z otce na syna: Charles du Ry působil na počátku 17. století v Paříži jako dvorní architekt; tuto funkci zastával rovněž jeho syn Mathurin du Ry a Mathurinův syn Paul (1640–1714) přenesl znalost soudobé francouzské architektury do Kasselu, jež proměnil v barokní metropoli. Jeho následovník, syn Charles se v Kasselu již narodil. Na silnou rodinnou tradici navázal Simon Louis. Vzdělání získal ve Stockholmu a v Paříži, kde vstoupil do soukromé školy Jacquese-Françoise Blondela mladšího (1705–1774). Blondelovu výuku tvořily přednášky, zpracovávání projekčních úkolů a exkurse,

jež Blondel se svými studenty konal po pařížských stavbách a okolních zámcích, včetně Versailles. Na konkrétních příkladech si adepti architektury osvojovali principy architektonické kompozice, v níž je určující symetrie a gradace k dominantě, a proporční vztahy, ale učili se také dekorativním prvkům a jejich kresebnému zobrazení. Tak vzniklo zakreslení stěny salonu jistého pařížského paláce, kde Simon Louis dovedně zachytil rozdělení stěny krbem se zrcadlem na dvě části, vyplněnými obrazy [obr. 02].

Návrat do Kasselu znamenal řešení řady tematicky odlišných úkolů; *Museum Fridericianum* [obr. 03–04] představovalo ale úkol nejrozsáhlejší, ba nejkomplikovanější, mající závažné důsledky na urbanismus města. Na samém okraji historického centra, při hradebním obvodu, zůstala brána, která již před stavbou muzejní budovy sloužila jako astronomická observatoř. Tuto funkci si podržela i po začlenění do novostavby, jíž byla přizpůsobena členěním fasád. Při realizaci muzejní budovy musely být překonány technické obtíže, vyplývající ze založení stavby na místě někdejšího hradebního příkopu, čemuž odpovídala hloubka základového zdiva, dosahující více než osmi metrů. Hlavní křídlo dosáhlo šířky téměř osmdesáti metrů, šířka bočních křídel přesáhla čtyřicet metrů. V axiále hlavního křídla byl veden vstup, jemuž byl předložen dórský portikus, sestávající ze šesti sloupů, jímž příchozí pokračuje přes dvoranu směrem ke schodišti, situovanému do mohutného rizalitu, orientovaného do nádvoří. Důsledná

1 Z literatury o muzejních budovách alespoň zmiňme poslední práci, viz Schmitz Karl-Heinz (2023).

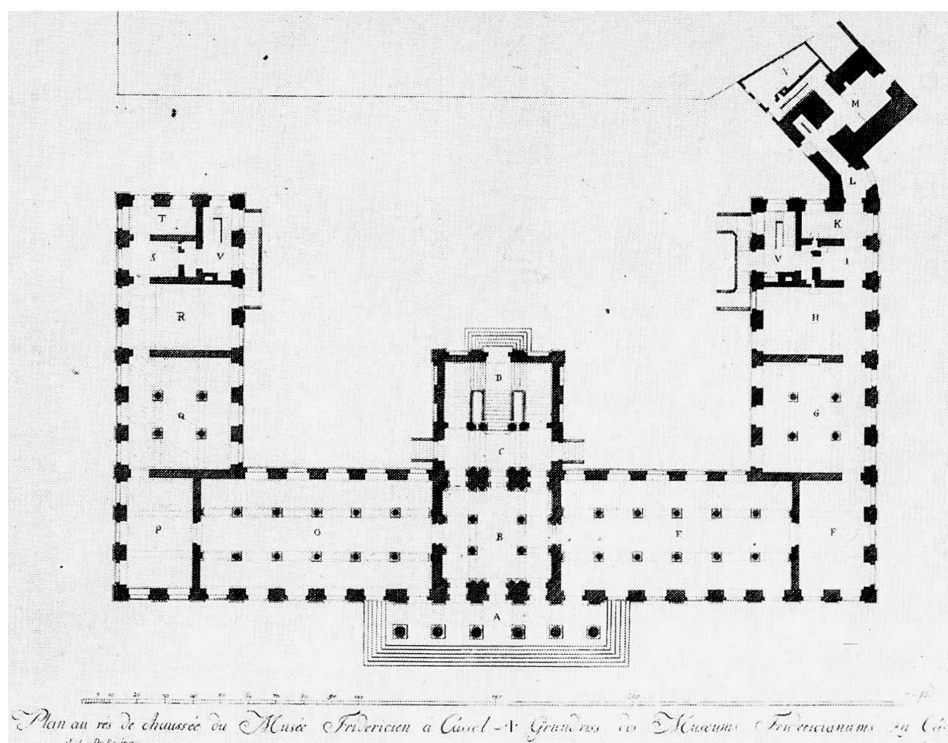
2 Komplexně viz Bächer – Boehlke (1980). – V kontextu muzeí viz James J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of The Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, Oxford University Press 2000, s. 36–39.



8

02 – Kresba galerie v salonu neurčeného paláce v Paříži, kolem roku 1750, Simon Louis du Ry, Max Bächer – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland, Kassel 1980, s. 17.

03 – Kassel, Museum Fridericianum, průčelí, Simon Louis du Ry, dobová mědirytina, Max Bächer – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland, Kassel 1980, s. 77.



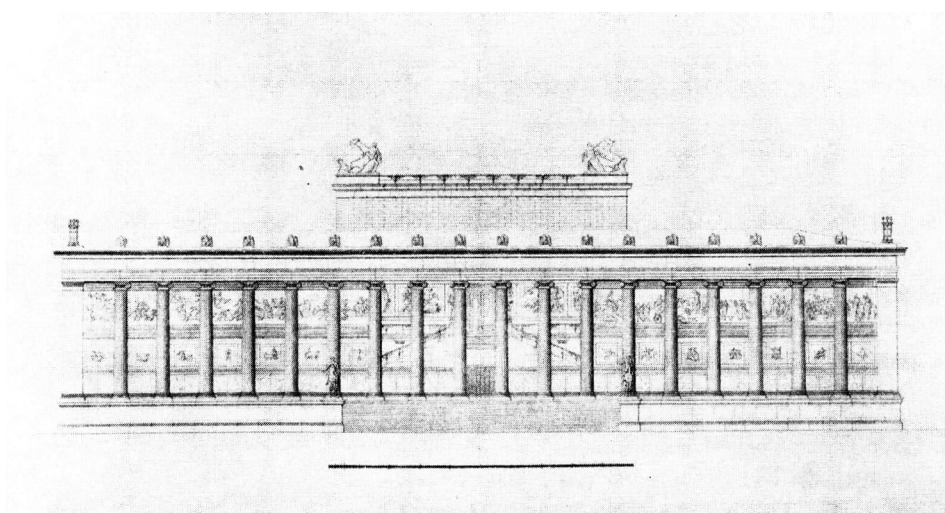
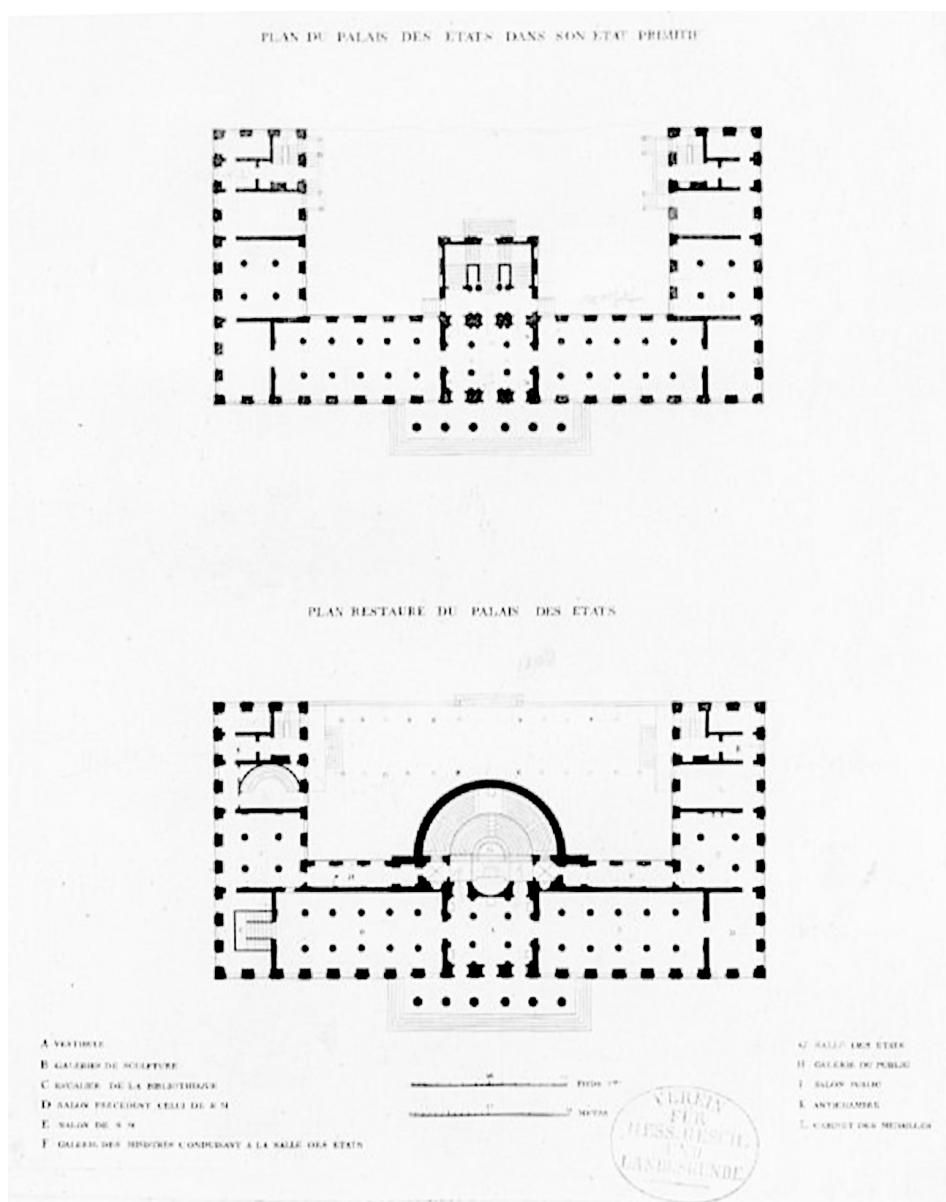
04 – Kassel, Museum Fridericianum, půdorys, Simon Louis du Ry, dobová mědirytina, Max Bäcker – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland, Kassel 1980, s. 18.

symetrie dispozičního rozvrhu je podpořena pravidelným rytmem sloupů, dělicích sálů na menší prostorové jednotky, a zdí vedoucích kolmo k obvodovému zdivu a v bočních křídlech vydělujících menší výstavní prostory. Vznikl tak nejen monument, dokládající architektův projekční um, dodnes výborně sloužící svému původnímu účelu, ale také důležitý prototyp muzejní budovy osvětské éry, anticipující muzejní stavby v dalších německých městech.³

Simon Louis du Ry vycházel při koncipování muzea z rezidenční architektury období barokního klasicismu, což znamenalo některá omezení v provozu. Ta se pokusil odstranit návrh adaptace [obr. 05], jež v roce 1810 vypracoval hessenský dvorní architekt Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776–1850). Jeho návrh spočíval v odboření schodišťového rizalitu a jeho nahrazení přístavbou půlkruhového půdorysu, obsahující zasedací sál zemského sněmu. Budova by tak sloužila dvěma účelům: nadále jako muzeum a nadto také jako sídlo samosprávy, byť ta by se musela omezit pouze na některé prostory, přičemž vestibul by zůstal společný pro vstup do sněmovny i do uměleckých a historických sbírek. Na Montignyho návrhu je důležitý především kompoziční prvek propojení obdélných prostor s půlkruhem, jež užil také na architektonických návrzích vytvořených v době, kdy působil v Rio de Janeiro.

Architekt Grandjean de Montigny označil prostory dispozice slovy *salon, chambre,*

antichambre, galerie, cabinet čili termíny, jež se běžně uplatňovaly v označení prostor obytného francouzského apartmánu, tvořícího dispoziční podstatu zámku či paláce. Přežívání terminologie převzaté z barokní rezidenční architektury ukazuje na sílu tradice chápat muzeum – a nyní dokonce i sídlo samosprávy – jako palác nebo zámek. Změnu přinesl až Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) svým návrhem na *Altes Museum* v Berlíně [obr. 06]. Schinkel rozvíjel myšlenku muzejní budovy pod vlivem Friedricha Gillyho (1772–1800); samotné realizaci předcházela iniciativa profesora krásných umění Aloyse Hirta (1759–1837) z roku 1798 (pamětní spis a náčrty), ale od ní uplynula přece jen delší doba, než se začala uskutečňovat. V roce 1823 Schinkel vypracoval studii s komentářem; mezi dubnem a srpnem téhož roku architekt vykonal studijní cestu do Paříže a Londýna, aby se seznámil s tamními muzejními budovami, načež svou představu precizoval řešením interiéru. Hrubá stavba začala v roce 1825 (prodlevu zapříčinila úprava pozemku přiléhajícího k řece) a hotová budova byla otevřena veřejnosti až 3. srpna 1830, a to úpravy jednotlivých sálů probíhaly dokonce až do června roku následujícího. Novom Schinkelovy muzejní budovy představovalo propojení centrálního prostoru, obstoupeného hmotami svírajícími pravé úhly, které obsahují výstavní síně na půdorysu protáhlých obdélníků. Zevně působí stavba kompaktně, otevřena přes celou šířku průčelí galerií, odvozenou z antického sloupovádi (*stoa*), jež je vprostřed



05 – Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, Plan, coupe, élévation et détails de la restauration du palais des états et de sa nouvelle salle à Cassel, [Kassel] 1810, Blatt I – Grundriss des Ständepalastes vor und nach dem Umbau, tisk © Museumslandschaft Hessen Kassel.

06 – Berlín, Staré muzeum, Karl Fridrich Schinkel, průčelí, nedatováno, Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci und mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege in der DDR. Ausstellung im Alten Museum, [Berlin 1980–1981], s. 137.

prohloubena o hluboký prostor se schodišti. Ten je dnes uzavřen plně prosklenými plochami, jež nenarušují celkový výraz stavby. Jakkoliv budova ilustruje dobovou představu muzea jako chrámu – v tomto konkrétním případě představoval předchůdce středověké převýšené prostory římský Pantheon – řešení se vyznačuje ušlechtilou jednoduchostí a současně invenčností, což anticipuje architektonické pojetí muzeí ve 20. století.⁴

Jestliže ve Vídni byl pro obrazárnu otevřenou veřejnosti využit barokní palác, konkrétně *Horní Belvedere* [obr. 07–08], a ani v Paříži bychom pro sledované období novostavbu muzejní budovy nenašli – *Musée Napoleon* vzniklo adaptací paláce francouzských králů v letech 1802–1803 – pro významné podněty formující moderní muzeum občanské éry musíme jít do Londýna. Tamní *Dulwich Picture Gallery*, jejíž budovu, otevřenou veřejnosti v roce 1817, projektoval John Soane (1753–1837), zaujme průkopnickým užitím svrchního osvětlení výstavních sálů. Hmoty, vyžděné z režných cihel, zachovávají lidské měřítko. Z hlediska architektonické kompozice je ovládá symetrické rozvržení, vycházející z hloubkově vedené osy, vedoucí příchodního do vestibulu a odtud do sálů, orientovaných kolmo do stran. Prostota exteriéru, postrádajícího jakékoliv dekorativní prvky a oživeného pouze konstrukcemi prosklených střech, není v rozporu s celkovým důstojným výrazem podpořeným symetrickou objemovou skladbou. Jestliže architekt Soane byl vizionář, architekt William Wilkins (1778–1839) byl archeolog, jehož poutala řecká antika. Budova *Yorkshire Museum* v Yorku, otevřená v roce 1830 a určená přírodovědným i kulturněhistorickým sbírkám, může být považována za vilu realizovanou v dórskému slohu, s rytmicky uspořádaným průčelím, jemuž vévodí dórský portikus. Strohlost budovy měla od počátku existence stavby kontrastovat s parkově upraveným okolím, o čemž vypovídají dobové kresby a rytiny. Oproti tomu budova Národní galerie v Londýně je v měřítku nadsazená a vůči Trafalgarskému náměstí si zachovává distanci s tím, že mohutný portikus obracející se do náměstí osmi korintskými sloupy není podložen krepidómou, jak by odpovídalo řecké praxi, ale plnou nečleněnou zdí – s tím, že vstupy jsou vedeny schodišti po bočních stranách portiku. Architekt chtěl ještě více zesílit charakter paláce či chrámu, když na osu průčelí – a zdůrazněme, že nepříliš organicky – uplatnil principiálně neantický motiv: kupoli s vysokým tamburem, prolomeným okny s půlkruhovými záklenky. Ani Robertu Smirkovi (1780–1867) při koncipování sídla Britského muzea (1823–1846) nestačilo jen uplatnit řeckou antiku, ale hmotu průčelí rozčlenil

do třech křídel, kdy střední partii doprovodila kratší kolmá křídla, vymezující čestný dvůr, oddělený od ruchu ulice kovovým oplocením. Čestný dvůr jako prostředek monumentalizace muzejní budovy, stylově tkvící v klasicismu, uplatnil v koncipování muzea *Prado* v Madridu architekt Juan de Villaneuva (1739–1811), který v letech 1758–1765 absolvoval studijní pobyt v Římě. Na projektu pracoval od roku 1785, ale dokončená stavba byla otevřena až v roce 1819, přičemž změnila svou funkci: namísto proponovaného přírodovědného muzea vzniklo národní muzeum umění.⁵

Stavby veřejných muzeí a galerií, realizované v atmosféře osvícenství v intencích klasicistní estetiky, tvoří protějšek ideálním muzejním budovám, jež zůstaly na papíře. V druhé polovině 18. století to byli francouzští architekti a teoretikové architektury, rozvíjející myšlenku kvadratického založení muzejní budovy s centrální kupolí, s půdorysem ve tvaru řeckého kříže, jehož ramena by vymezila čtyři protilehlá nádvoří. Tyto ideální koncepty, z nichž nejznámější vypracoval architekt Jean-Nicolas-Louis Durand (1760–1834), inspirovali projekční praxi, ačkoliv případ Lea von Klenzeho ukazuje, že realita byla mnohem složitější než teorie, zvláště když se myšlenky muzea chopil talentovaný architekt, jakým Klenze bezesporu byl. Jeho *Glyptotéka* (1816–1830) [obr. 09] je výsledkem složitého vývoje myšlenky, jak propojit znalost antických staveb s moderním výrazem a jak originálním způsobem artikulovat myšlenku veřejného muzea umění. *Stará pinakotéka* (1826–1863) a *Nová Ermitáž* v St. Petěrburgu (1839–1852) znamenají rozchod s antikizujícím řešením a uplatnění nového „řeckého“ slohu, tvořeného aplikací morfologie na objemech s jasným geometrickým rozvrhem.

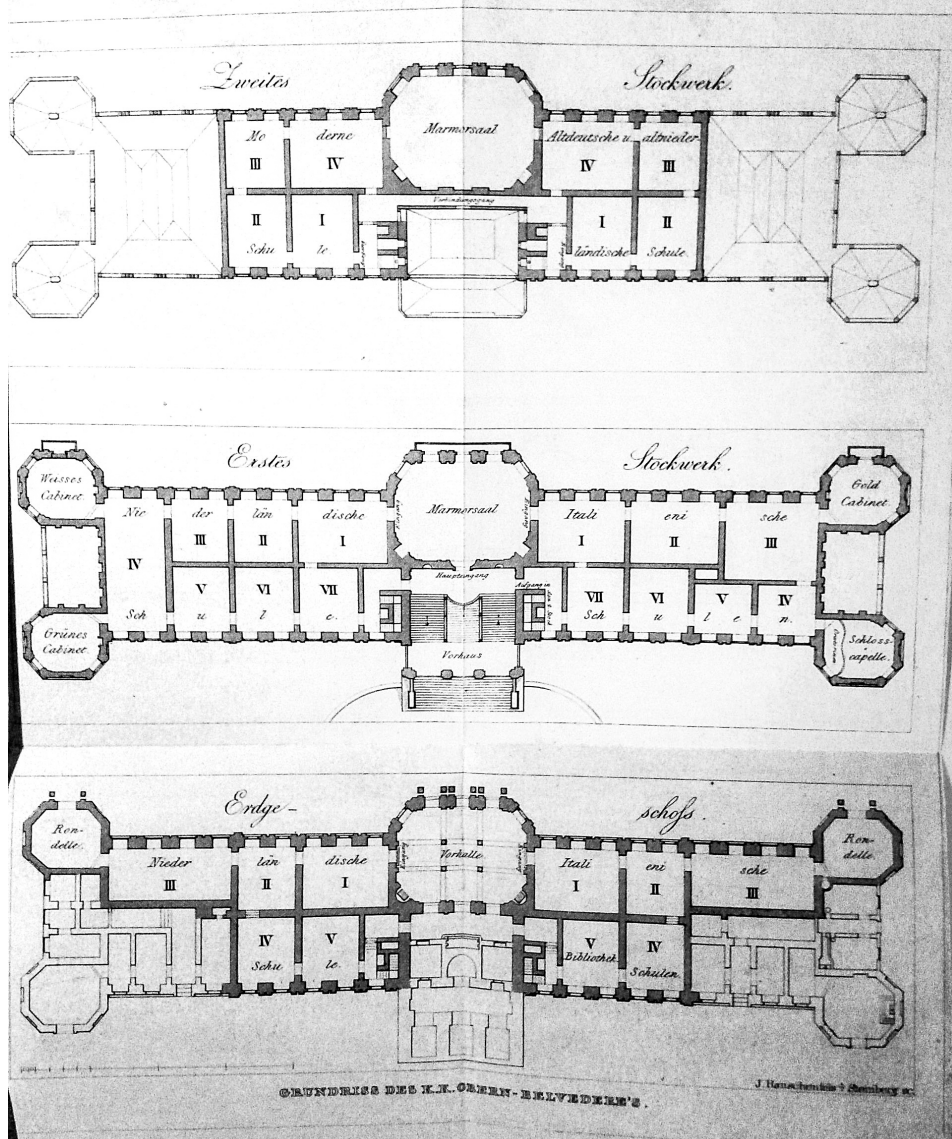
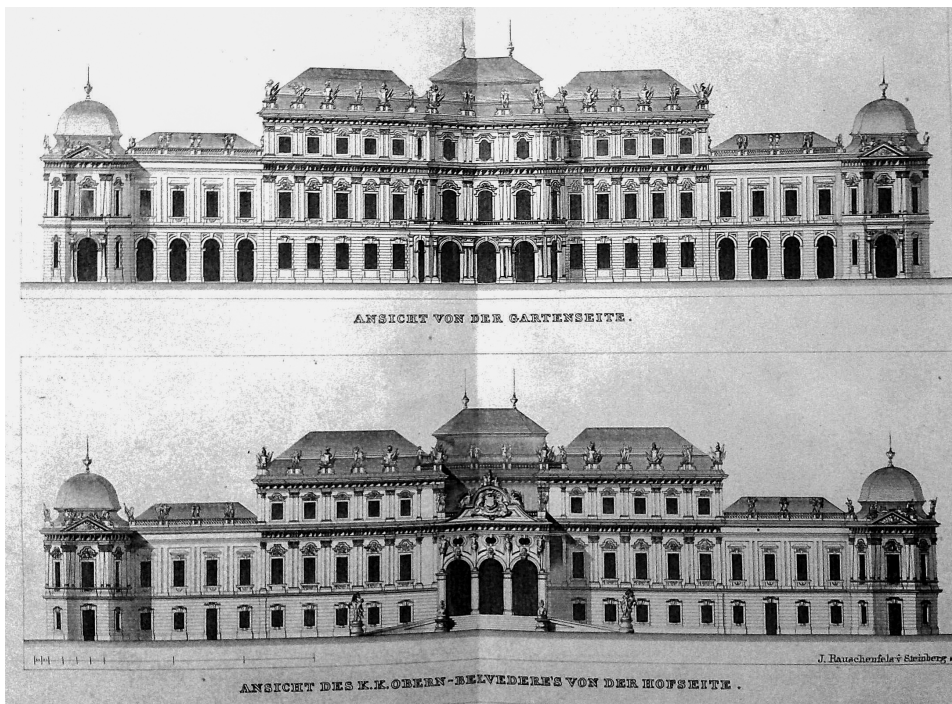
Tyto záměry, projekty a následně i realizace představují exkluzivní řešení myšlenky muzejní budovy, odpovídající jejich situování do hlavních měst říší a států. V regionálních poměrech se muzea musela spokojit s mnohem skromnějšími objekty, jak ukazuje případ Hornorakouského muzea v Linci, u něhož první projekt na muzejní budovu ukazuje na běžný dům své doby, jednokřídlý dvoupodlažní dvoutrakt s podlažími propojenými jednoramennými schodišti. Až návrhy na budovu muzea v Linci vypracované po polovině 19. století ukazují řešení, spočívající v monumentalizaci exteriéru symetrickou kompozicí, na níž se podílelo horizontální členění rizality.⁶

Muzeum občanské éry se stalo tématem teoretických úvah i praktických realizací v německých zemích. Kulturní historik Gustav Friedrich Klemm (1802–1867), od roku 1825 působící v Drážďanech jak správce tamních královských sbírek porcelánu a knihovník,

4 Kolektiv (1980), s. 135–145.

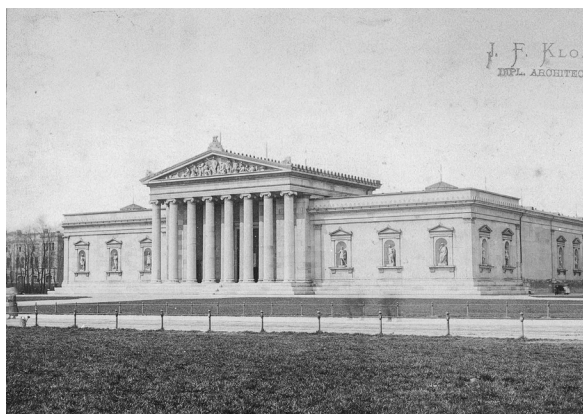
5 Cinotti (1987).

6 Prokisch – Dimt (1995), s. 9–10.



07 – Vídeň, Horní Belvedere, využití pro císařskou galerii, průčelí, Albrecht Krafft, Verzeichniss der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, Wien 1837, příloha.
 08 – Vídeň, Horní Belvedere, využití pro císařskou galerii, vnitřní dispozice, Albrecht Krafft, Verzeichniss der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien, Wien 1837, příloha.

sepsal první historii dějin muzeí (1838) a vydal publikaci *Frantasie über ein Museum für Culturgeschichte der Menschheit* (1843), v níž formuloval koncept ideálního muzea kulturních dějin, bohužel ale bez obrazových příloh. Chápal kulturu velmi široce a odtud vymezoval jednotlivá muzejní oddělení podle rozmanitého materiálu (obydlí, oděv, válečnictví, hudební nástroje, zemědělství, lesnictví atd.), tj. jeho ideální muzeum naplňuje koncept hned několika typů moderních muzeí (technického, technologického, zemědělského, umělecko-průmyslového, etnografického, vojenského atd.) Ale jaký styl má mít kulturněhistorické nebo umělecké muzeum současnosti? Lze stále spoléhat na antické zdroje, nebo je třeba propojit téma muzejní budovy s aktuálním úsilím o moderní styl (západo)evropské architektury? Leo von Klenze se od antiky obrátil k modernímu „řeckému“ stylu. Odlišnou možnost znamenalo osvojit si morfologii středověké architektury. Tato možnost byla využita při koncipování původní budovy Wallraf-Richartz muzea v Kolíně nad Rýnem, navržené architekty Josefem Feltenem (1799–1880) a Juliem Carlem Raschdorfem (1823–1914): klasicky utvářená objemová kompozice tří křídel se středovým, mírně převýšený doplněným vstupním rizalitem, byla doplněna novogotickými detaily, jakými jsou fiály, kružby, profilace okenních a dveřních otvorů. Budova byla zničena při nočních náletech v roce 1943. Do sledovaného kontextu zapadá budova Nové pinakotéky v Mnichově, stavěné podle



09 – Mnichov, Glyptotéka, Leo von Klenze, 1816–1830, celkový pohled © Deutsche Digitale Bibliothek – Architekturmuseum der Technische Universität Berlin, inv. č. F 14478.

projektu Richarda Jakoba Augusta von Voit z let 1846–1853 a dokončené v roce 1859, tím způsobem, že kontrastuje s muzejními nebo galerijními budovami, jež navazují na koncept renesančního paláce s kolmo k sobě připojenými křídly s nádvořím nebo lépe s dvoranou

vprostřed: architekt stavbu pojal jako protáhlý hranol s hlavním vstupem vedeným z jedné ze dvou kratších stran. Na této straně byla otevřená trojosá lodžie s předloženým dvojramenným schodištěm.

Pro architekturu v českých zemích byl rozhodující německý kontext, ať jde o vlivy či podněty Drážďan, Berlína nebo Mnichova. Josef Zítek (1832–1909) se stal úspěšným architektem nenápadnou realizací dvorního muzea ve Výmaru (1863–1864), náležejícího mezi jedny z nejstarších příkladů realizace myšlenky veřejného muzea prostřednictvím novostavby ve střední Evropě. Soliterní dvoupodlažní objekt komponoval na obdélném půdorysu a průčelí harmonicky uspořádal z prvků převzatých z italské renezanace a manýrismu 16. století [obr. 10] a současně jej situoval tak, aby jím vytvořil integrální součást budované čtvrti s komunikační osou směřující k nádraží.

V českém prostředí se Zítek prosadil stavbou jiného typu – Národním divadlem; oproti němu jako projektant muzejních budov vynikl Josef Schulz (1840–1917), vzdělaný na pražské polytechnice a vídeňské Akademii a dobře obeznámený s italskou renesancí díky studijnímu pobytu v Itálii v letech 1868–1870. Schulzovou doménou se stala neorenezanace ve zvláštní osobité redakci: „*Ullmannova Česká spořitelna, Barvitiův palác Šebkův, Zítkovo Národní divadlo a Schulzovo České museum můžete považovat za vrcholné dokumenty tohoto slohového proudu; také jsou to koncentrační díla osobních a časových sil v jeho vývoji,*“ napsal Karel Boromejský Mádl v Schulzově nekrologu, a pokračoval: „*Italské palazzo poznáváte i ve vnitřku našich muzeí. Jejich dispozice dbá stále více ještě tohoto vzoru nežli speciálních potřeb a příkazů muzejních institucí: dvory, schodiště, ústřední a honosné síně, celá síť půdorysná přichází z Florencie a Říma do Prahy. Tak se stává, že síně knihovní na vlas se podobají čítárnám a tyto výstavním, zasedacím nebo přednáškovým dvoranám, že je těžko vybrat si zvláště příhodné prostory pro výstavní a poučné druhy nebo skupiny, neboť je vlastně lhostejno, kam kterou umístít.*“⁷ Historik umění a vnímavý kritik přesvědčivě vystihl, v čem tkvěl Schulzův význam: muzeu jakožto instituci vytvořit zázemí v podobě palácové stavby, odvozené z historických předobrazů, a to i za cenu neúčelnosti či provozní nedostatečnosti. Tyto obtíže pochopíme z půdorysu Národního muzea, stavěného v letech 1885–1891, v němž se střetává harmonické utváření dispozice, ovládané principy rytmu, gradace a symetrie, s velmi rozmanitým muzejním materiálem, jenž je třeba směstnat do vitrín, skříní a na sokly, které jsou umístěny v místech diferentní velikosti, a současně neopomenout kanceláře, sociální zázemí nebo únikové cesty [obr. 11].

Jestliže užití italské neorenezanace směřovalo k formování muzejní budovy jako paláce organizovaného podle os symetrie, v německém prostředí se uplatnila severská neorenezanace a případně neogotika; důsledkem využití těchto stylových modů byla asymetrická skladba hmot, nezřídka s věží jako dominantou. Uměleckoprůmyslové muzeum v Kolíně nad Rýnem obdrželo budovu navrženou architektem Franzem Brantzky (1871–1945) a vybudovanou v letech 1896–1900. Symetrická skladba nestejně vysokých křídel byla zmalebněna vysokými valbovými střechami se štíty, jimiž byly opatřeny také rizality, oživující průčelí budovy. Její siluetu ještě ozvláštnily polygonální věžice. Fotodokumentace dnes



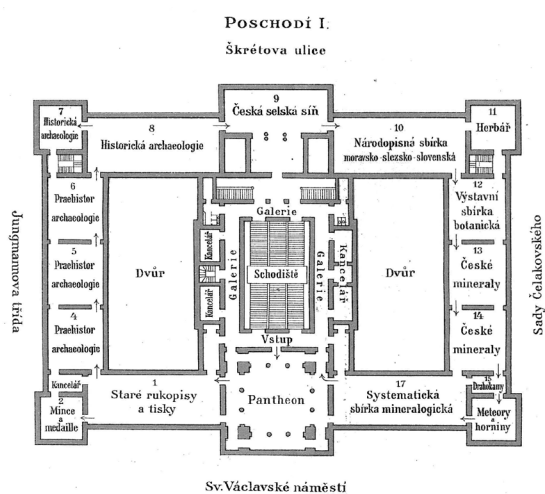
10 – Vymar, Dvorní muzeum, Josef Zítek, 1863–1864, celkový pohled před poškozením v letech druhé světové války, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 11, 1938, č. 3, s. 148.

14

již neexistující budovy, zničené na sklonku druhé světové války, prozrazuje důmyslné řešení exteriéru s okenními otvory různého tvaru a velikosti i dvoranu zastřešenou plně prosklenou střechou. Historismus určoval prezentaci obytného interiéru pozdní renezanace, materiálově vydělené kolekce keramiky a textilu, ale také neorokokový sál s gobelíny. Na počátku 20. století byl tento způsob prezentace umělecko-historického materiálu již považován za překonaný a i v Kolíně nad Rýnem zvolili pro materiálově vydělené skupiny artefaktů minimalistické, až strohé řešení.⁸ Evropská tradice vztahu mezi monumentální architekturou a prezentací artefaktů ovlivnila americká muzea, jak dokládá případ budovy Institutu umění v Chicagu (1892, stavební společnost Shepley, Rutan & Coolidge). Za průčelím s trojicí vstupů, jimž je předloženo schodiště, následuje schodišťová hala, vymezená paralelními schodišťovými rameny, podporujícími hloubkovou osu pohledu příchozího návštěvníka. Jeho zájem měla upoutat dominantna – sádrová kopie Niké Samothrácké. Toto muzeum umění v americkém velkoměstě

tak programově navázalo na podobu schodiště v Louvru, na němž je originál této helénistické sochy umístěn pod prosklenou kupolí v hloubkové ose, která je komunikační osou příchozích návštěvníků.⁹ Také pro muzejní budovu amerického velkoměsta tedy platí, že muzejní / galerijní prezentace se pojí s efektní inscenací, podporující výjimečnost zážitku plynoucího z návštěvy veřejného muzea.

Ještě před první světovou válkou se odehrálo několik programových výstav, které ukázaly na nutnost maximálně oprostit výstavní prostor, chápat jej jako *bílou krabici*, ideálně bez oken, se svrchním osvětlením, a prostotě interiéru přizpůsobit také exteriér. Mezi červnem a listopadem 1908 proběhla ve Vídni



11 – Praha, Národní muzeum, dispoziční řešení prvního patra, Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze, Praha 1905, příloha mezi s. 10 a 11.

umělecká výstava, uspořádaná k šedesátému výročí vlády císaře Františka Josefa I. Architekt Josef Hoffmann navrhl výstavní areál, zbudovaný ze dřeva jako časově omezené provizorium; hlavní pavilon projektoval architekt Emil Hoppe (1876–1957). Jejich společné dílo lze hodnotit za významné, průkopnické vykročení za hranice tradiční monumentality u expozičního areálu, čímž si pro dvacáté století udrželo platnost následováníhodného vzoru, ačkoliv tradiční forma výstavního prostoru překrytá kupolí s exkluzivním artefaktem v kompozičním ohnisku si uchovala atraktivitu i pro muzejní budovy dvacátého století.

8 Fotodokumentace viz Volk (ed.) (1971).

9 Kemp (ed.) (2003), s. 408–409.

1.2.

Muzea XX. století: manifesty architektury

Jakkoliv to zní zjednodušeně, muzejní budova ve smyslu novostavby určené speciálně pro muzejní účely je ve XX. století mnohem více integrální součástí kontextu moderní architektury a vyjadřuje její vnitřní pluralitu, než aby fungovala jako ryze symbolická forma, asociující představu paláce i či chrámu, což byla hlavní funkce muzejní architektury v předešlém období.¹⁰ Pouze tehdy, kdy sekundárně je užito starší budovy pro muzejní účely, ta se divákovi jeví jako palác či chrám – platí to o historizující soudní budově v Lipsku [obr. 12], která mezi lety 1952–1990 sloužila jako sídlo *Muzea výtvarných umění* a současně v letech 1956–1990 jako *Muzeum Jiřího Dimitrova*, v posledních letech jí byla ale vrácena původní funkce, totiž stala se opět sídlem soudu, konkrétně spolkového správního soudu. Lipské *Muzeum výtvarných umění* proto získalo zcela novou, vlastní budovu, otevřenou v roce 2004, naproti tomu *Muzeum Jiřího Dimitrova* zcela zaniklo. Zdůrazněme, že v tomto případě – a v případech analogických nejde o speciální muzejní budovu, nýbrž pouze o konverzi administrativní budovy. Základní vývojová linie muzejní architektury 20. a 21. století mívá tradiční formy reprezentace: výchozí představa *bílé krychle*, fungující jako nanejvýš prostý, neutrální obal vystavovaného artefaktu, byla opuštěna ve prospěch představy o okázalé, volně stojící budově, obohacující obraz města svým tvarem i celkovým výrazem, a tak spoluutvářející jeho urbanistickou kompozici.

Modernizační tlaky v evropské architektuře počátku 20. století, jejichž cílem bylo omezit či zcela vytlačit tradiční morfologii historismu a buďto ji nahradit aktualizovanou morfologickou soustavou neoempíru či neobiedermeieru, nebo stavbu redukovat na skladbu

oproštěných forem, vyjadřuje Pergamské muzeum (*Pergamonmuseum*) na muzejním ostrově v Berlíně, vyprojektované architektem Alfredem Messel (1853–1909) v letech 1907–1909, na nějž po Messelově smrti navázal architekt Ludwig Hoffmann (1852–1932), jenž v roce 1930 dovedl realizaci ke zdárnému cíli. Jakkoliv chápeme muzejní budovu jako výrazné architektonické gesto, z hlediska funkce muzea v utváření národní identity se zvolená imperiální rétorika jevila jako cizorodá, orientovaná na kosmopolitní publikum. Dlouhá doba, kterou si realizace muzejní budovy vyžádala – více než dvacet let – se podepsala na koncepčních nejasnostech, které se snažila soudobá kritika adresně pojmenovat.¹¹

Na počátku muzejních budov období moderny se ocitá *Folkwang Museum*. Dnešní muzejní instituce vznikla v roce 1922 sloučením uměleckého muzea v Essenu se soukromým *Folkwang Museum* v Hagenu, jež v roce 1902 založil sběratel a mecenáš Karl Ernst Osthaus (1874–1921). A právě budova tohoto soukromého muzea (dnešní *Karl Ernst Osthaus-Museum*), dílo architekta Henry van de Velde, vstoupila do dějin architektury jako první muzejní budova v „novém stylu“ – označme jej jako secesi či jako raný modernismus. Dispozičně se jedná o solitérní objekt, vyhlížející jako vilová stavba s nápadnou asymetrickou kompozicí jednotlivých částí a s nárožní kupolí. A právě konvenční motivy (trojosý vstup s předloženým schodištěm, hala se stropem otevřeným do následujícího podlaží, kupole na nároží jako kompoziční dominanta)¹² spojují tuto muzejní budovu se starší tradicí. Jestliže tedy chápeme muzejní budovu v Hagenu ve shodě s nadpisem této kapitoly jako *manifest*, pak jediné jde o manifest nového stylu, nikoliv

10 Z literatury k této problematice zejména Uffelen (2010).

11 Srv. Walter Riezler, *Die Tragödie der Deutschen Museen*, *Die Form* 5, 1930, s. 199–601.

12 Fotografii tohoto prostoru, zde reprodukovanou, zařadil do svého díla o moderní architektuře Gustav Adolf Platz (1881–1947), viz Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuëten Zeit*, Berlin 1927, s. 246.

manifest moderně řešené muzejní budovy jako specifického funkčního typu [obr. 13].

Moderní muzejní budova je pro 20. století součástí kontextu moderní, ideálně bezozdobné architektury. Nepotřebuje aparát historizujících prvků, aby vyjádřila svůj obsah. Postrádá rétorické prostředky tradiční, historické architektury, jakými jsou kupole, věže, portiky, ceremoniální schodiště, což se týká také řešení interiéru, jenž se má přiblížit žité skutečnosti: interiéru muzea proto může vypadat jako obchod (Wilhelm Kreis, *Deutsche Hygiene-Museum* v Drážďanech, 1927–1930 [obr. 14]). K řešení moderního muzea přispěl Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) muzejní budovou v Haagu [obr. 15], jejíž dobové popisy ocenily jednak její rozlehlost, jednak užití materiálu, konkrétně režného zdiva ze žlutě zbarvených cihel, ale zejména funkční členění, promítající se navenek do asymetrické skladby hranolů, a způsob osvětlení, jež bylo řešeno „*shora zvláštním sklem rozptylujícím světlo, které je mírněno ještě jiným vtipným zařízením*“.¹³ Oproti tomu kontrastním dojmem působí tzv. nové Trocadéro v Paříži (architekti Léon Azéma, Jacques Carlu a Louis-Hippolyte Boileau), jež je bezesporu nejrozsáhlejším muzejním areálem Evropy té doby, původně vybudovaným pro Světovou výstavu (1937) a následně využitým několika muzei, z nichž *Muzeum francouzských památek* již využívalo prostory původního paláce Trocadéro, vystavěného pro Světovou výstavu (1878). Od roku 2007 je součástí Centra architektury

a kulturního dědictví. Kolosální objemy výstavních objektů tvoří symetrickou kompozici, vyvýšenou nad esplanádou, kterou doplňují fontány. Svým strohým výrazem připomínají monumenty starověké Mezopotámie, a tak připomínají i pro meziválečné dvacetiletí povinnost muzejní budovu koncipovat jako monument, symbolizující nadosobní ideály [obr. 16]. Tuto symbolickou funkci podpořila sochařská výzdoba, na níž pracovala řada osobností a týmů.¹⁴

Silný impuls k hledání muzejní budovy současnosti přinesla druhá světová válka, a to několika způsoby. V německých zemích bylo nutno nahradit zničené budovy muzejních institucí, přitom však nepostupovat způsobem rekonstrukce někdejšího stavu, nýbrž pojmout úkol zcela nově, způsobem popírajícím tradici, a přitom ve shodě s internacionálním stylem využít moderních konstrukcí, umožňujících uvolnit dispoziční řešení a celkový výraz podřídít užitým materiálům. Ikonickou muzejní architekturou, reprezentující internacionální styl poválečných let a desetiletí, se stala *Neue Galerie* v Berlíně (Mies van der Rohe, 1965–1968), jejíž konstrukční podstatu tvoří kovový skelet, sledující čtvercový půdorys, jenž je umístěn na rozlehlé kamenné terase. S důrazem na otevřenou dispozici, z níž jsou plnými příčkami vyděleny pouze kanceláře, provozní části nebo sociální zázemí, pojal Joachim Schürmann (1926–2022) budovu uměleckoprůmyslového muzea v Kolíně nad Rýnem, svými horizontálními formami kon-



12 – Lipsko, Muzeum Jiřího Dimitrova a Muzeum výtvarných umění, dobová pohlednice z doby rokem 1990.

13 Cit. Nové městské muzeum v Haagu, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 248.

14 Dobový referát viz *Staré a nové Trocadéro*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 4, 1936, č. 5, s. 250.



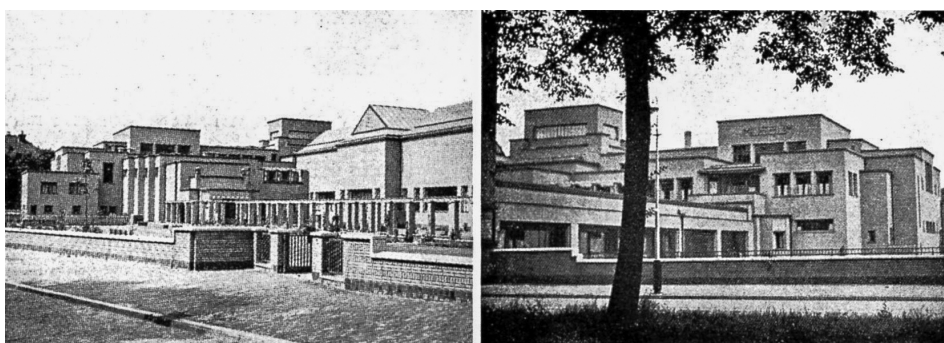
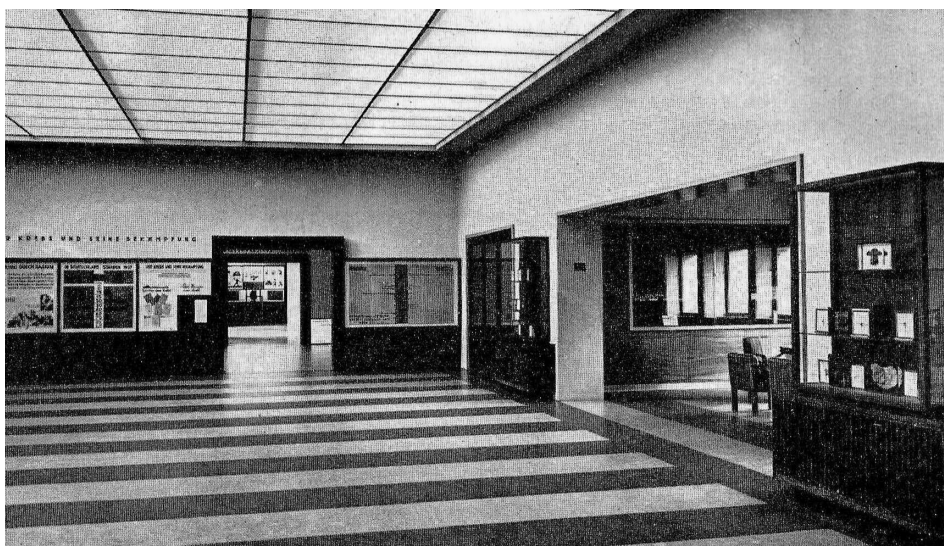
13 – Hagen, Folkwang Museum, Henry van de Velde, 1901, hala, Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuerten Zeit*, Berlin 1927, s. 246.

trastující s historickými dominantami, k nimž měla bezprostředně přiléhat [obr. 17–18]. Architekt, v počátcích své tvorby navazující na tradici Miese van der Roeho, se muzejní problematice věnoval i později, jak dokládá jeho studie židovského muzea pro Kolín nad Rýnem (2006) [obr. 19], situovaného do míst někdejší židovské čtvrti. Gesto moderního architekta zamýšlí vyvolat napětí vůči prostoru, v němž se odehrává, připomenout historické významy a u návštěvníků aktivizovat imaginaci a přemýšlení o souvislostech.

Pojem *internacionální styl* vyjadřuje stylovou uniformitu architektonických řešení, vznikajících v různých místech globalizujícího se světa. Ikonickými stavbami tohoto globálního modernismu druhé poloviny 20. století jsou *Národní muzeum západního umění* v Tokiu, jež bylo otevřeno veřejnosti 10. června 1959 a původně prezentovalo soukromou sbírku

japonského průmyslníka Matsukaty Kojiro (1865–1950), a městské muzeum v indickém městě Ahmedabád, jehož základní kámen byl položen 9. dubna 1954. Projekty obou staveb, reprezentujících mezinárodní *brutalismus*, vypracoval Le Corbusier. Výraz Le Corbusierových muzejních budov – vzdor jejich nesporné estetické kvalitě a výtvarné působivosti – funguje v neevropském, kulturně heterogenním prostředí analogickým způsobem, jakým se zapojuje moderní stavba do historické scenerie středoevropského velkoměsta. Tento princip výborně ukazuje – za mnohé jiné – ne-realizovaná studie budovy *Muzea města Vídně* [obr. 20].

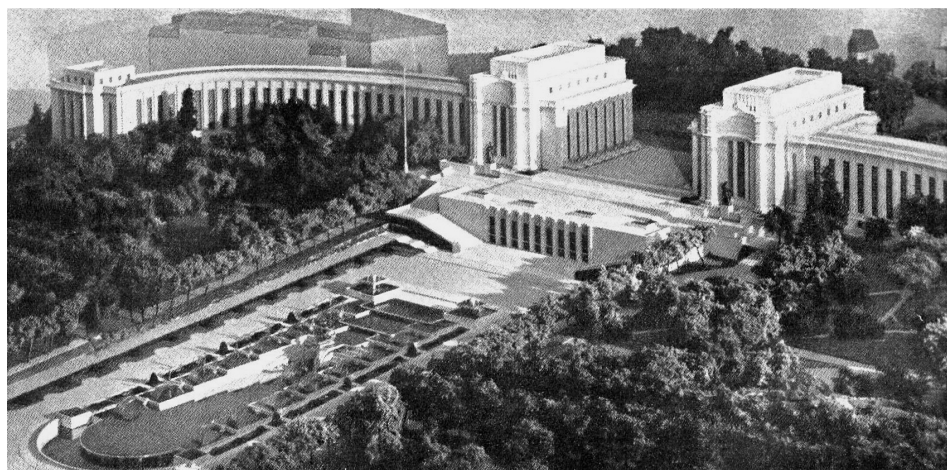
Tento standardizační, až unifikační zřetel vyznačuje muzejní budovy padesátých až osmdesátých let 20. století, byť s tou odlišností, že olbřímí hranolová tělesa vystřídaly organické nebo skulpturální tvary. Architektu-



H. P. Berlage. Nové městské muzeum v Haagu. Hlavní průčelí a budova nádvoří.

14 – Drážďany, Deutsche-Hygiene Museum, Wilhelm Kreis, 1927–1930, interiéry, Wilhelm Rais, Museumsbauten, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst 3, H-O, Berlin 19631, s. 658–662, obrazová příloha.

15 – Haag, městské muzeum, Hendrik Petrus Berlage, 1931–1935, stav krátce po dokončení, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 248.



16 – Paříž, nové Trocadéro, Léon Azéma, Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, 1936–1937, stav po dokončení, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 250.

ru padesátých a šedesátých let totiž vyznačuje snaha opustit ortogonální strukturu, která byla atraktivní pro představitele internacionálního slohu, a nahradit ji zvláštním, neobvyklým nebo nečekaným tvarem, nezřídka připomínajícím rostlinné nebo zvířecí tělo. Takový tvar je nemyslitelné vytvořit bez použití nových materiálů (lehké kovové slitiny, plasty) a nových technologií. „V utopické architektuře,“ napsal komentátor časopisu *Architektura ČSR* v reakci na knihu Michela Ragona (1924–2020) *Kde budeme žít zítra*, „jsou [kupolové] tvary, stejně jako sférické, vejcovité, hříbovité, pyramidální a podobně, velmi oblíbené. Niemeyerovo muzeum moderního umění v Caracasu má tvar obrácené pyramidy, Guggenheimovo muzeum je spirálovité.“¹⁵ (...) Dnes je jedním z největších konstruktérů hyperbolických paraboloidů René Sarger.¹⁶ Navrhl je (...) pro ochranu zastřešení keltských a římských vykopávek ve Vézelay.“¹⁷ Tato futuristická linie muzejní architektury počítala s novotvarem nejlépe v zcela novém nebo výrazně proměněném sídelním útvaru. Kontrastní linii reprezentuje muzealizace prostředí, spočívající v ponechání určité historické architektury s maximem působivých detailů, dotvořené výtvarně nápaditými, designérsky řešenými prvky (schodiště, výstavní panely, vitríny, osvětlovací tělesa, okenní a dveřní otvory, stropní podhledy apod.) Tuto linii důstojně reprezentuje adaptace Castel Vecchio ve Veroně pro *Museo Civico di Castel Vecchio*, navržená architektem Carlem Scarpou (1906–1978) a realizovaná v několika etapách mezi lety 1958–1975.

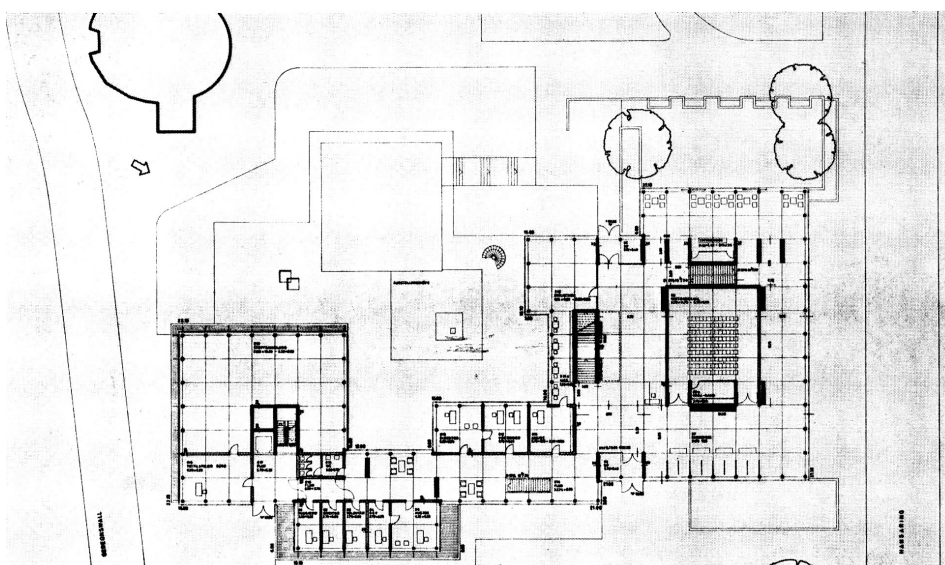
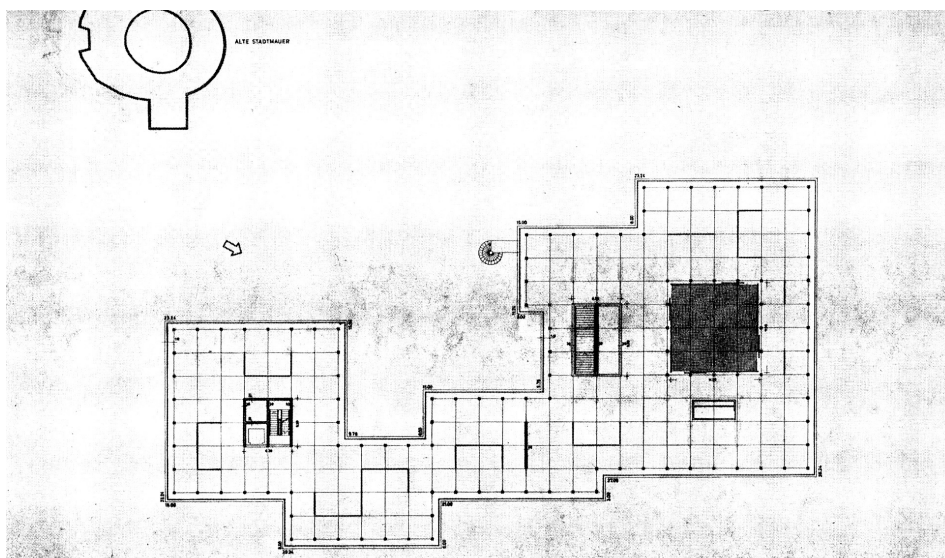
Ať je muzejní budova kontrastním, provoka-

tivním architektonickým gestem, jež dominuje historickému prostředí, nebo naopak koresponduje se soudobou architekturou okolních budov anebo je výsledkem muzealizace historického prostředí, velmi často se stává symbolem hodnotové orientace společnosti, kulturně politických ambicí a obrazem prestiže mocenských elit. Sjednocující se Evropa podmiňovala vznik kulturních institucí, majících v globálním měřítku vyjadřovat optimistickou perspektivu starého kontinentu a současně připomínat roli jednotlivých evropských národů v globálním civilizačním progresu. Ne náhodou takového dvě instituce nacházíme v Paříži – *Centre Georges Pompidou* a *Cité des sciences et de l'industrie*. První z institucí získala budovu realizovanou v letech 1971–1977 podle projektu architektů Renza Piano a Richarda Rodgerse. *Cité des sciences et de l'industrie* vyrostlo na místě zrušených jatek jako součást rozlehlé parkově upravené plochy. Muzeum vzniklo z iniciativy prezidenta Valéryho Giscard d'Estainga (ve funkci v letech 1974–1981). V roce 1980 dostal architekt Adrien Fainsilber (1932–2023) za úkol přestavět halu jatek na muzeum vědy a techniky, jehož posláním by bylo šířit vědecké a technické znalosti ve veřejnosti a zejména u mládeže rozvíjet zájem o vědu, výzkum a průmysl. Areál, jenž je sám o sobě jedinečným technickým dílem, byl otevřen 13. března 1986 za přítomnosti prezidenta Françoise Mitteranda. Třetí významnou muzejní budovu francouzské metropole stvořila konverze nádražní budovy z let 1898–1900 od architekta Victora Laloux (1850–1937), která poskytla zázemí *Musée d'Orsay*. Stavba

15 Tento „poslední Wrightův projev polemiky s avantgardou“, který historik moderní architektury a kurátor Arthur Drexler charakterizoval jako „Gordon Strong planetárium postavené na hlavu“, vznikl postupně: na návrhu architekt pracoval mezi lety 1943 a 1946, realizace proběhla v letech 1956–1959. Manfredo Tafuri – Francesco Dal Co, *Architektur der Gegenwart*, Stuttgart 1977, s. 360–361.

16 René Sarger (1917–1988) byl autorem francouzského pavilonu na světové výstavě EXPO v Bruselu (1958); jako inženýr se podílel na budově Muzea moderního umění André Malraux v přístavu Le Havre.

17 (šifra) H. S., *Kde budeme žít zítra?*, *Architektura ČSR* 23, 1964, č. 10, s. 726–727. Český překlad Ragony knihy vyšle v roce 1967; knihu přeložila Věra Smetanová.

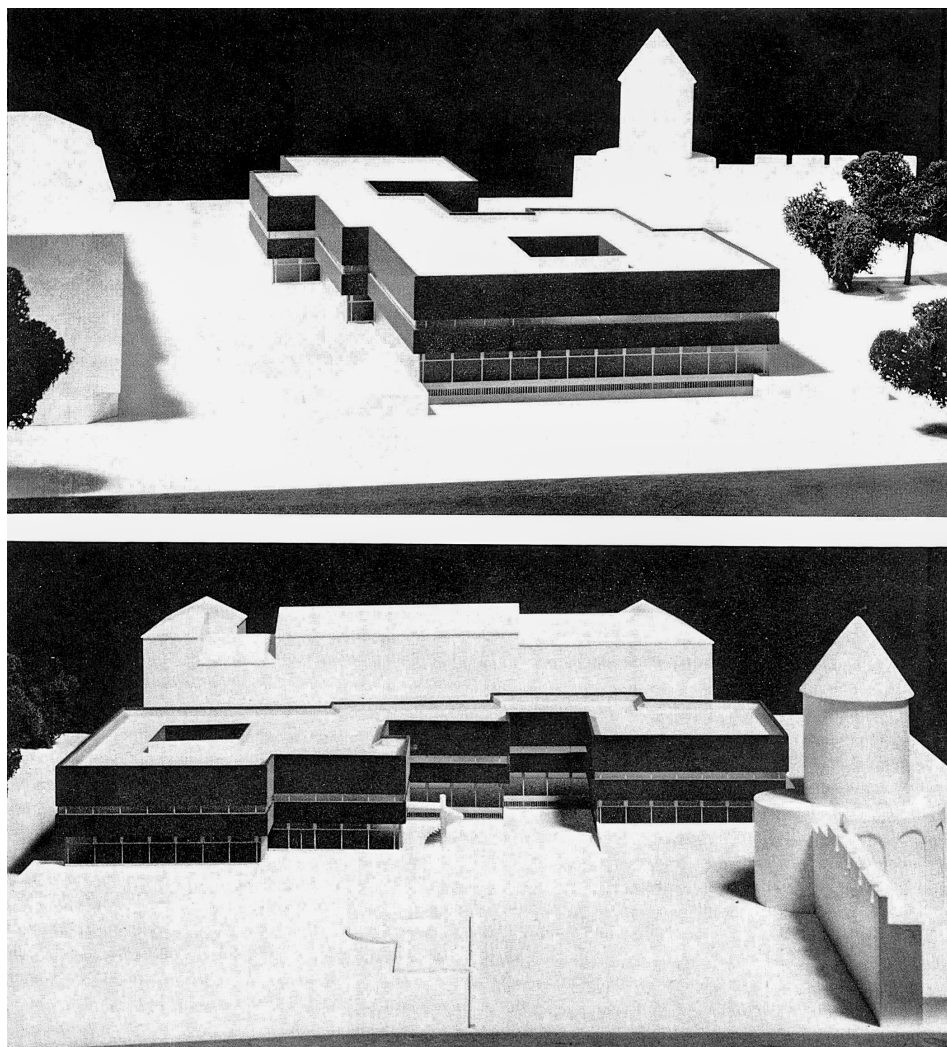


17 – Kolín nad Rýnem, uměleckoprůmyslové muzeum, studie, Joachim Schürmann, 1964–1966, půdorys podlaží, Peter Volk, Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln, Kunstgewerbemuseum 1971, obr. 22a–b.

proběhla v letech 1978–1986 a jádro expozičního prostoru tvoří nádražní hala o celkové délce 138 metrů. Muzejní architektura evropských metropolí nereaguje pouze na politické ambice elit ve sjednocujícím se světě, ale také deklaruje rozchod s minulostí.

Zemí, kde sledujeme rapidní nárůst nových muzejních budov, je Německo, pro něhož bylo sjednocení východního, sovětského bloku se Západním Německem a současně přesun spolkového hlavního města z Bonnu do Berlína silným impulsem k rozvoji monumentální architektury, reprezentující optimistickou perspektivu obrozeného státu v oblasti demokratické politiky (rekonstrukce Bundestagu) i kultury. *Židovské muzeum* v Berlíně Daniela Libeskinda (nar. 1946) je silným architektonickým gestem, kdy k pozdně barokní palácové stavbě přibyla kontrastní architektonická skladba hmot, vycházející z poetiky dekonstruktivismu, spolu s historickou budovou

fungující jako memoriální areál, jenž v někdejší mocenském centru nacistické Třetí říše připomíná význam židovského národa pro německou kulturu a současně tematizuje holocaust jako tragický úsek německé moderní historie, s nímž je třeba se neustále vyrovnávat a jehož oběti je nutno si neustále připomínat. Odlišnou strategii sleduje *Pina-kothek der Moderne* v Mnichově, vystavěná podle projektu architekta Stephana Braunfelse (nar. 1950) a otevřená veřejnosti v roce 2002. Vstup řešený v dialogu ploch z betonu a skla a oživený subtilními sloupy, jež podpírají zastřešení předprostoru, rytmickým uspořádáním navazuje na klasicistní tradici a v divákovu asociuje představu muzea jako městské architektury, která je svým výrazem čitelná, srozumitelná a divácky vstřícná. V dispozičním řešení obrazárny se uplatnil motiv centrální kruhové prostory, jenž připomíná Schinkelovo *Staré muzeum* v Berlíně, což budově propůj-



18 – Kolín nad Rýnem, uměleckoprůmyslové muzeum, studie, Joachim Schürmann, 1964–1966, fotografie makety, Peter Volk, Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln, Kunstgewerbemuseum 1971, obr. 23a–b.

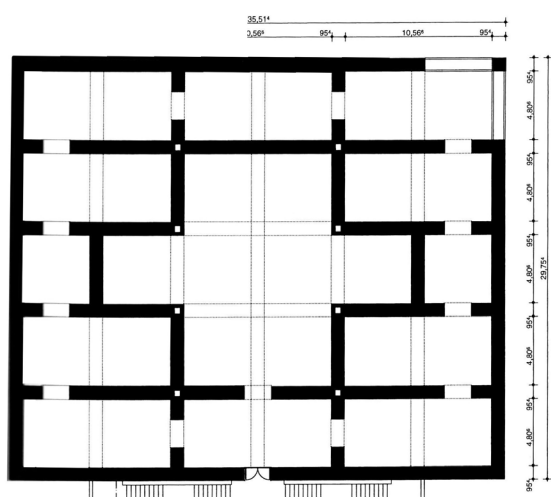
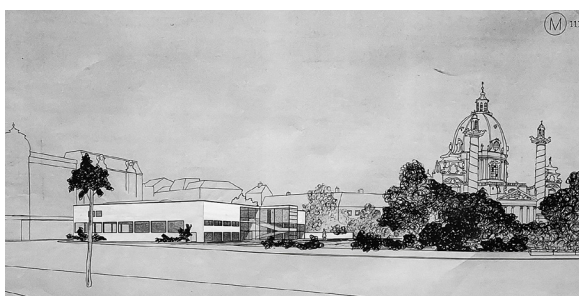
21

čuje funkci symbolu ambivalence mezi německou tradicí a mezi snahou od této tradice se odpoutat.

Jinou strategii sledovalo *Guggenheimovo muzeum* v Bilbao (Gehry Partners – Frank Gehry, 1991–1997), totiž učinit díky muzeu moderního umění historické centrum baskického regionu místem mezinárodního zájmu. Atraktivitu muzea jako významné součásti turistické destinace vyjadřují projekty britského architekta Davida Chipperfielda (nar. 1953), suverénně se pohybujícího v současném globálním prostředí. Jde o *River and Rowing Museum* v Henley-on-Thames, o *Muzeum moderní literatury* v Marbachu, o *Neues Museum a galerie Jamese Simona* v Berlíně, o *Hepworth Wakefield Galerie* ve Wakefield, o *Saint Louis Art Museum* v Missouri a o *Museo Jumex* v Mexico City čili o města v zemích s odlišným kulturním kontextem a společenským zázemím. V muzejní architektuře 21. století nemůže ani chybět metoda konverze průmyslových budov, což dokládá *Tate Modern* v Londýně, využívající někdejší elektrárnu Bankside ze čtyřicátých až šedesátých let 20. století, proměněnou

na sídlo galerijní instituce projektem vzniklým v polovině devadesátých let 20. století (studio *Herzog & de Meuron*), která se návštěvníkům otevřela v roce 2000.

Epilog tohoto přehledu patří připomínce pozoruhodné novostavby Wallraf-Richartz Muzea v Kolíně nad Rýnem, navržené Oswaldem Mathiasem Ungerem. Zevně pevný hranol s uvolněným jedním nárožím, otevřeným velkými prosklenými plochami, uzavírajícími lodžie, svým zevnějškem i půdorysnou osnovou odkazuje k elementárním tvarům francouzské revoluční architektury (Claude-Nicolas Ledoux) a pedagogické praxe (Jean-Louis-Nicolas Durand); dispozičním řešením, pro nějž je určující tvar řeckého kříže [obr. 21], odkazuje k Andrey Palladiovi (Vila Foscari, 1550–1560).¹⁸ Ungersovým dílem vstoupila muzejní architektura 21. století do nové, anti-modernistické polohy tím, jak propojila funkčnost, provozní přehlednost a návštěvnícký komfort s architektonickým konceptem, hluboce zakotveným v architektonické teorii a evropské kulturní tradici posledních pěti staletí.



19 – Kolín nad Rýnem, židovské muzeum, Joachim Schürmann, 2006, fotografie makety © www.j-schuermannarchitekten.de/index.php?id=32.

20 – Vídeň, Historisches Museum der Stadt Wien, nerealizovaná studie budovy © Historisches Museum der Stadt Wien.

21 – Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum, Oswald Mathias Ungers, půdorys druhého patra, 2001, Roland Krischel, Kölner Malerei im Kontext, Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Berlin, 2000, č. 3, s. 17.

1. 3.

Muzeum a státní reprezentace: Vídeň let 1848– 1918 a zemská hlavní města

Devatenácté století bylo epochou, vyznačující se mimořádným rozvojem přírodních věd, érou technologických inovací, radikálních ekonomických změn a sociálních transformací, dobou dosud netušeného rozvoje městské společnosti, zvyšování životní úrovně podpořené širší dostupností vzdělání, zdravotní péče a moderních forem trávení volného času. Šlo o epochu, jíž se rodila naše současnost, a to včetně intenzivní konkurence mezi evropskými zeměmi na poli ekonomickém i politickém. Tato konkurence měla významný dopad na formování moderního světa, včetně kolonialismu, imperialismu a vzniku nových mocenských struktur. Současně vedla k hledání forem reprezentace států a jejich mocenských, podnikatelských i kulturních elit. S rostoucími požadavky na vzdělání a kultivaci těchto elit se začaly objevovat nové formy kulturní reprezentace, jakými byly výstavy, koncerty nebo literární soutěže; nezbytným průvodním jevem byl rozvoj periodického tisku včetně speciálních revuí zaměřených na kulturu a umění. Elity měly řadu příležitostí, jak prezentovat své hodnoty i nesporné úspěchy, jak oslovovat širší společenské vrstvy, včetně těch „nevzdělaných“ – a ty následně různými osvětovými prostředky kultivovat a vtahovat do společných národních a politických zájmů. Muzeum (a galerie) 19. století je místem, kde se tyto procesy odehrávají; je produktem kulturní politiky a současně jejím nástrojem.

Vídeň jako metropole podunajské monarchie, citelně zaostávající za západními země-

mi, zejména za Anglií, Francií i Německem, které sjednocením v letech 1870–1871 získalo energii k upevňování globální mocenské pozice, opírající se o rozvoj věd a vzdělanosti a s nimi příslušných institucí, horečně usilovala evropský Západ dohnat, a to i výstavbou. Ringstrasse – symbol imperiální Vídně – poskytla prostor k realizaci divadel, paláců i muzejních budov, majících dosud netušené měřítko. Ringstrasse určila novou podobu metropole; stala se symbolem stability, moci a uměleckého rozkvětu a současně místem prožívání historické identity; byla nejen výjimečným architektonicko-urbanistickým počinem, ale vytvořila prostor pro sdílení myšlenek. Stala se jevištěm plodného kulturního dialogu, jenž byl pro mezinárodní proslulost Vídně klíčový. V institucionálním zakotvení kulturního dialogu měla sehrát muzea klíčovou roli – alespoň takto rozumíme císařskému fóru, jež je vymezeno budovami nových „říšských“ muzeí. Vize Gottfrieda Sempera a Karla Hasenauera [obr. 22] sice nebyla ani zdaleka uskutečněna v plném rozsahu, nicméně to, co z ní bylo vskutku realizováno, tedy zejména dvojice muzeí vymezujících náměstí Marie Terezie – *Kunsthistorisches Museum* a *Naturhistorisches Museum* (1871–1881), tvoří obdivuhodný celek, dodnes tvořící základ kulturního kapitálu města a země a významně se podílející na image Vídně jako žádané destinace pro milovníky umění a historie z celého světa.

Dokončení císařského fóra s rozsáhlou

přístavbou Hofburgu, jež dnes slouží muzejním účelům, se chopil architekt Ludwig Baumann (1853–1936). Mohutný blok s efektním konkávně tvarovaným průčelím připojil ke komplexu starších budov císařské rezidence a z opačné strany, od okružní třídy ukončil hranolem muzejní budovy, v níž dnes sídlí *Weltmuseum* (1908).¹⁹ Prostorové řešení je pro muzejní budovu konvenční: jádro tvoří dvorana, prostupující přes všechna nadzemní podlaží s prosklenou střechou [obr. 23], obstoupená arkádovými ochozy, zpřístupňujícími výstavní sály různé velikosti, které jsou řazeny v enfiládě. Tato budova definitivně ukončila výstavbu císařského fóra, které *de facto* dodnes zůstalo monumentálním torzem.

Vídeň poskytla další příležitosti architektům věnovat se tématu muzejní budovy, a tímto způsobem přispět k utváření města jako císařské metropole. V roce 1896 vznikl návrh na *Museum sádrových odlitků*, jež vypracoval význačný vídeňský architekt a profesor tamní Akademie Otto Wagner (1841–1918).²⁰ Toto muzeum souviselo se sbírkou sádrových odlitků vídeňské Akademie čili se svým charakterem druží k „říšským“ muzeím. Proto také mělo být postaveno v blízkosti sídla školy. Oproti tomu s nápadným časovým i prostorovým odstupem od císařského fóra s „říšskými“ muzei se rodila představa muzea města Vídně. Počátky instituce sahají k roku 1887, kdy byla založena pod názvem *Historické muzeum města Vídně*; o rok později se představila návštěvníkům v expozici uspořádané v novostavbě radnice. Pro vybudování samostatné budovy *Městského muzea císaře Františka Josefa*, jak se instituce oficiálně nazývala, byla zvolena area v sousedství kostela sv. Karla Boromejského. Otto Wagner nejprve pojal budovu konvenčně, tj. s šířkově vyvedeným průčelím [obr. 24], aby ji v mladším návrhu [obr. 25] komponoval na hloubkovou osu a současně otočil zády k chrámu, jehož kupole a antikizující triumfální sloupy po stranách sloupového portiku tvoří přirozené kompoziční ohnisko souboru, jež *de facto* hodlal dotvořit. Také muzejní budova měla obdržet kupoli, ovšem řešenou velmi diskrétně: jako tambur ukončený rovnou plochou. Do předprostoru umístil monument s alegorickou figurou na vrcholu vysokého postamentu, maně upomínající na rekonstrukci Justiniánova sloupu v Konstantinopoli.²¹ Tento příměr neznamená, že by se snad Wagner inspiroval podobnou archeologickou rekonstrukcí; jde o příměr, jenž dokládá imperiálního ducha, kterého Wagner svou architektonickou představou sledoval. V úvahách o muzejní budově doznala změnu i dispozice, jejíž ohnis-

ko architekt spatřoval ve dvoraně překryté prosklenou střechou. V mladší verzi obdržela tvar blízký oválu nebo elipse, což chápeme jako parafrázi půdorysu lodi kostela sv. Karla Boromejského. Ještě před vypuknutím první světové války vypracovali odlišný návrh budovy městského muzea architekti Karl Hoffmann a Emil Tranquillini.²² Jejich pojetí [obr. 26] se ale výrazně liší: vsadili na asymetrickou skladbu křídel s věží jako vertikální dominantou, což spíše evokuje klášterní budovu nebo radniční stavbu než palác či chrám, stojící v pozadí Wagnerova řešení. Do konce monarchie se již muzejní budovu nepodařilo realizovat, až po druhé světové válce se uskutečnil projekt architekta Oswalda Haerdta. Vznikla tak první nová muzejní budova druhé rakouské republiky, jež byla otevřena 23. dubna 1959, tedy čtyři roky po vyhlášení samostatného Rakouska. Její prostý, modernistický výraz můžeme chápat jako manifest nové doby, distancující se od nacistické minulosti a otevřené perspektivě rozvoje svobodné, občanské společnosti.

Ale vraťme se do 19. století. Setrváme-li v Předlitavsku, v intencích představy o metropoli jako centru vědy, kultury a umění se rozvíjely úvahy o podobě muzejních budov také v hlavních městech jednotlivých zemí. Příklad Prahy je specifický tím, že s ohledem na urbanistickou strukturu se budova *Muzea Království českého* nejeví jako palác s předloženým veřejným prostorem, dosahujícím u vídeňských muzeí dimenzí fóra, ale jako citadela vypínající se nad rušné město, jež jakoby navzdory své staleté historii prochází bouřlivým rozmachem. Projekt na muzejní budovu vzešel ze soutěže, do níž se přihlásilo dvacet sedm účastníků, přičemž prioritou bylo dosažení monumentální architektonické kompozice. Jestli o vídeňských muzeích uvažujeme jako o *palácích*, u pražského muzea se spíše jednalo o *citadelu*. Na soutěžním návrhu opatřeném heslem *Palladium Patriae* a autorsky identifikovaném jako dílo Antonína Wiehla a Jana Kouly [obr. 27]²³ vidíme palácovou stavbu rytmicky utvářenou z příčných a podélných křídel a upomínající na italské předobrazy, svou šířkovou dimenzí a důrazem na rovnováhu vertikálních prvků a celkové horizontální uspořádání vhodnou ovšem daleko lépe kupříkladu do vídeňského muzejního areálu než jako výškovou dominantu Václavského náměstí. Soutěžní návrh, opatřený heslem *Oblomov*, vypracoval v únoru 1884 architekt Josef Škorpil. Členěním fasád navázal na Hansenovo pojetí neorenezance, jíž je vlastní rovnováha mezi vertikálním a horizontálním rozvrhem. Středovou partii

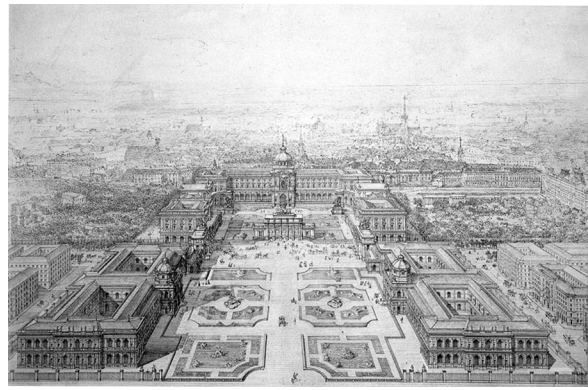
19 Výkresy reprodukoval Rudolf Kolowrath, viz Kolowrath (1985), s. 172.

20 *Museum für Gipsabgüsse*, Wiener Bauindustrie-Zeitung 14, 1897, s. 456.

21 Publikován viz Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Konstantinopels* 1, Berlin 1912, tab. XVIII.

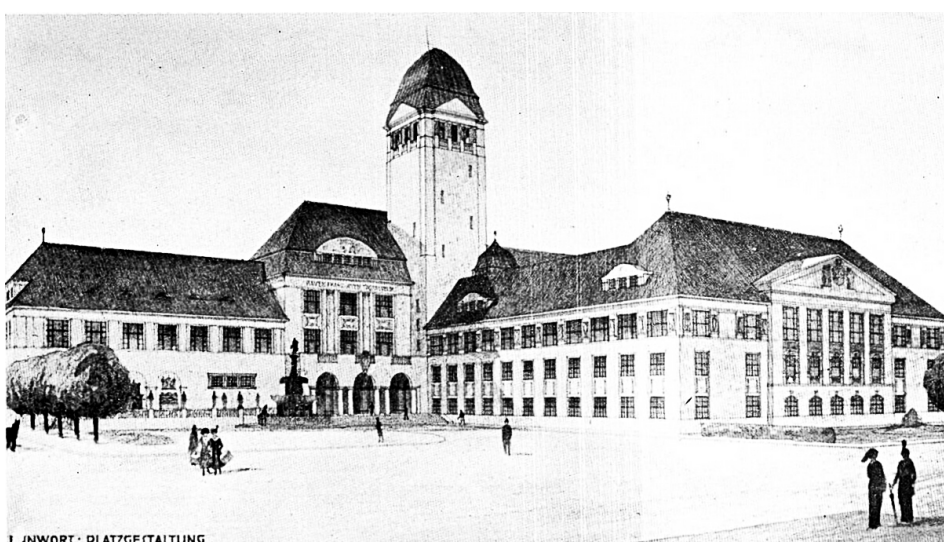
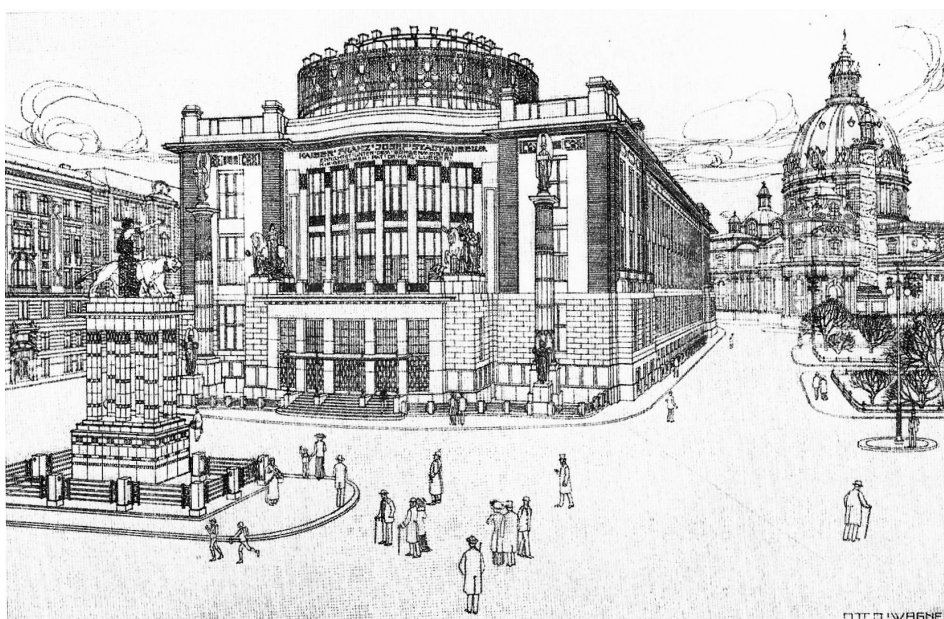
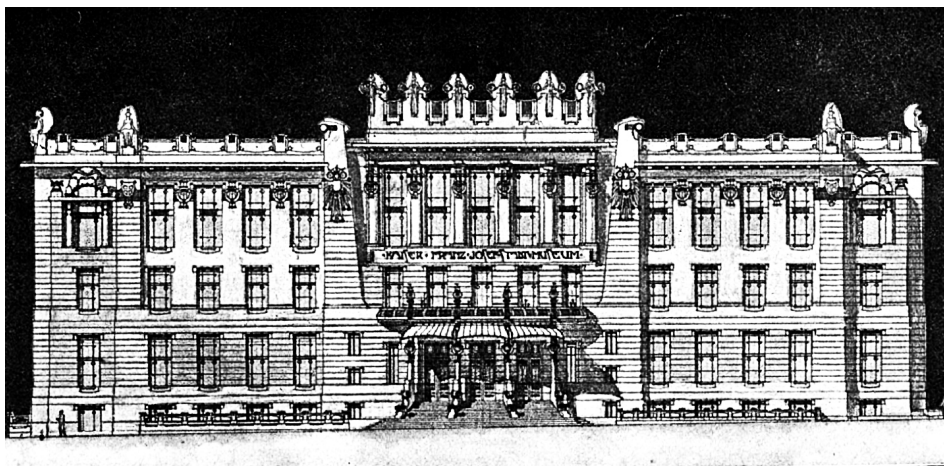
22 Dobový komentář s reprodukcemi různých řešení viz Max Eisler, *Das neue Wiener Stadtmuseum*, Der Städtebau 11, 1914, s. 112–116.

23 Wirth (1921), s. 330.



22 – Vídeň, císařské fórum s muzejními budovami, Gottfried Semper – Carl Hasenauer, 1869 © Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.

23 – Vídeň, Weltmuseum, Ludwig Baumann, 1908, dvorana, současný stav.



24 – Vídeň, Městské muzeum císaře Františka Josefa, první varianta, Otto Wagner, Der Architekt 8, 1902, s. 2.

25 – Vídeň, Městské muzeum císaře Františka Josefa, třetí varianta, Otto Wagner, Josef August Lux, Otto Wagner, München 1914.

26 – Karl Hoffmann – Emil Tranquillini, Muzeum města Vídně, celkový pohled z piazzetty, Der Architekt 19, 1913, obr. č. 119.

pojal jako pětiosý rizalit, sevřený jednoosými rizality, to vše propojeno střechou, jejíž tvar měl zřetelně odkazovat ke střeše Národního divadla.²⁴ V tomto směru vítězný návrh Josefa Schulze [obr. 28] s kupolí v axiále byl cítěn mnohem přesvědčivěji, jakkoliv ve srovnání s Wiehlovým a Koulovým návrhem postrádá harmonické utváření exteriéru uplatněním neorenesanční prvků s nápadnou znalostí Semperovy neorenezanční architektury. Soutěžní návrhy byly veřejnosti prezentovány na výstavě uskutečněné od 14. do 20. dubna 1884 v Zemském domě, aby se s nimi každý zájemce mohl dobře obeznámit, přičemž není bez zajímavosti, že si dobový komentátor posteskl, že Zemský dům nedisponuje vhodnými prostory k takovému účelu a že by prezentace v prostorách Rudolfinu byla důstojnější.²⁵ Za ocitování stojí rovněž poznámky k jednotlivým návrhům, odhalující dobový způsob uvažování o muzejní budově jako architektonickém typu. U vítězného návrhu komentátor vyzdvihl, že „projekt poutá zvláště malebným a jasným seskupením, kterého docílono hlavně kupolí, jež ladně celek korunuje. Kupole na místě tom každému nepředpojatému proto se zamlouvá, že pod ní stánek svůj rozbíti mají hrdinové ducha české naší vlastní – zde na tak krásném místě zřízen býti má Pantheon, aby každý, kdo sbírkami plodů země České i ducha obyvatelů se prochází, popatřil na nejlepší její ovoce, na přední její hrdiny...“²⁶ Z citátu je zjevné, oč dobovým autoritám šlo; co na muzejní budově bylo klíčové: vytvořit hmatatelný národní symbol a implicity tak dodat Praze monument zvyšující její důstojnost jako české metropole. Ale šlo o muzeum a hodnota symbolu nemohla dostačovat, proto komentátor neváhal posoudit také praktičnost, tj. dispoziční rozvrh, osvětlení místností a jejich řazení, způsob vedení schodišťových ramen apod. Z toho vyplývá, jak konec 19. století o muzejní budově uvažoval: jako o racionální skladbě diktované modulovou sítí, podmiňující praktičnost, což upomene na Durandova schémata, uzavřenou do obálky, již přisuzujeme monumentalitu a půvab. K oné praktičnosti náleží také překrytí dvorů prosklenými střechami i způsob, jakým jsou do půdorysů vkresleny vitríny, což obojí vyznačuje druhý soutěžní návrh – práci architekta Františka Schmoranze (1814–1902).

Muzeum Království českého se utěšeně rozrůstalo, takže již na počátku 20. století bylo zřejmé, že dosavadní budova nedostačuje. Proto se v roce 1912 pokusil architekt Jan Koula vypracovat projekt rozšíření, jenž počítal se dvěma křídly, paprskovitě vybíhajícími jehozápadním směrem do prostoru nynějších



27 – Jan Koula – Antonín Wiehl, soutěžní návrh na budovu Muzea Království českého v Praze, internet.

Čelakovského sadů (východní křídlo vymezovalo profil ulice Legerovy) a propojenými segmentově tvarovaným křídlem, sevřeným nárožními kvadratickými hmotami. Z dostavby sešlo a úkol se v meziválečné době řešil odlišným způsobem: muzejní provoz decentralizovat a vystavět na vhodném místě zcela novou muzejní budovu, jež by sloužila části odborných pracovišť a sbírek.

Budova Muzea Království českého nezůstala ve výstavbě Prahy na konci 19. století osamocena. Přibyla k ní sice mnohem menší, stylově ovšem kompatibilní budova městského muzea. Pro instituci založenou v roce 1881 ji Antonín Balšánek (17865–1921), absolvent české techniky, na níž pedagogicky působil. Balšánek byl výborně obeznámen s pražským urbanismem, a proto by bylo záhodno uvažovat, zdali by padla volba na nepříliš vhodné místo, na němž muzejní budova vyrostla, kdyby záleželo pouze na architektovi. Uvažovat o Praze jako o metropoli mohl jen tehdy, když řešil vskutku urbanistické otázky, konkrétně regulaci Malé Strany; u muzea, disponujícího díky pražskému magistrátu kavárenskou budovou, postavenou v linii městského pevnění v roce 1876,²⁷ byl značně limitován. Navrhl solitérní jednokřídlou budovu s předloženým parkově upraveným prostorem, jejíž symetricky utvářená dispozice odpovídala propracovanému stavebnímu programu, kladoucímu důraz na prezentaci hmotných památek v logických celcích. Od počátku bylo jasné, že kavárenský pavilon nelze s novostavbou organicky propojit, proto byla stavba, provedená v letech 1896–1898, řešena tak, jako by jej ani nepotřebovala. Suterén náležel lapidáriu a zčásti středověkým kamenným artefaktům, přízemí bylo členěno na prehistorii a na jednotlivé materiálové skupiny hmotných artefaktů (sklo, keramika, kovy, dřevo – nábytek). Samostatné bylo uspořádáno církevní oddělení.²⁸

Jestliže budovy Muzea Království českého a městského muzea, vzdor prostorovým omezením zvolených ploch, byly přece jen

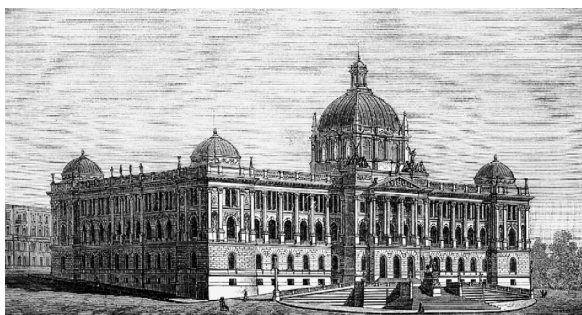
24 Reprodukce viz Merglová Pánková (2022), s. 34–35.

25 *Plány na novou budovu musejní*, Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém 19, 1884, č. 1, s. 51.

26 Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém 19, 1884, č. 2, s. 106.

27 V roce 1974 byl objekt zbořen v důsledku trasování severojižní magistrály.

28 Popis budovy viz Balšánek (1900).



28 – Praha, Muzeum Království českého, soutěžní návrh, Josef Schulz, Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém 19, 1884, s. 101.

komponovány tak, aby budoucnost mohla připojit přístavby či dostavby, budova umělecko-průmyslového muzea (1897–1901, Josef Schulz) byla od samotné realizace silně omezena zvoleným prostorem mezi rušnou ulicí 17. listopadu, definovanou mohutným blokem Rudolfiny, a mezi areou Starého židovského hřbitova, pouze s nepatrnou nezastavěnou plochou mezi ulicí 17. listopadu a Pinkasovou synagogou. Především ji znehodnocuje nedostatečný předprostor, jenž by umožnil návštěvníkům, zvláště větším návštěvníckým skupinám pohodlný vstup do budovy i její bezpečné opuštění. Symetricky řešená dispozice s trojosým vestibulem, pokračujícím schodištěm, propojujícím podlaží se sály s expozicemi, byla navržena jako dvoutraktová, v polozapuštěném suterénu jako trojtraktová, a to beze snahy o diferenciaci prostor s ohledem na vystavovaný materiál, přičemž dva prostory nalevo od vestibulu byly ponechány pro čítárnu a knihovnu. Budova dosahující výšky tří a půl podlaží byla překryta mansardovými a valbovými střechami a její siluetu doplnila polygonální věž, přimykající se z nádvorní strany a obsahující vřetenové schodiště.

Muzei národním, městským a umělecko-průmyslovým se stavba samostatných expozičních budov na samém počátku 20. století na delší dobu uzavřela. Další muzea a galerie, fungující v Praze před rokem 1914, se musely spokojit s provizorií, což je případ technického muzea a Moderní galerie, ačkoliv v obou případech se o samostatných speciálních budovách uvažovalo nebo dokonce byly vypracovány architektonické studie. Otázkou budovy Moderní galerie se od roku 1912 zabýval Jan Kotěra (1871–1923), jenž ověřoval možnosti situování galerijní budovy na Kampě, na Palácového náměstí nebo na Petřském nábřeží. Ale již v této době pražský magistrát doporučoval pro výstavbu galerie Letnou, k níž se upřela pozornost po první světové válce.²⁹

Se samostatnou budovou mohlo pro svůj rozvoj počítat *Národopisné muzeum československé*, spravované *Společností národopis-*

ného muzea československého, jež povstalo z *Národopisné výstavy československé*, usku-
tečněné v roce 1895. V roce 1901 získalo město Praha vilu Kinských na Smíchově a poskytlo ji *Společnosti* pro muzejní účely; prostory letohrádku proto byly upraveny a v roce 1903 otevřeny veřejnosti stálou expozicí (instalaci navrhl architekt Václav Roštlapil), o jejíž struktuře vypovídají tištěné katalogy.³⁰ Prostory vily záhy nestačily, proto byl adaptován přilehlý objekt, v němž byly soustředěny sbírky relativně samostatného zemědělského muzea, otevřeného veřejnosti v roce 1908.

V letech 1850–1938 byl druhým nejvýznamnějším městem Čech hned po Praze severočeský Liberec, hlavní město českých Němců, jenž prožíval nápadný rozkvět od druhé poloviny 18. století díky prudkému rozvoji textilního průmyslu, čímž se stal největším manufakturním městem na území Českého království. Významnou pozici města stvrdilo udělení zvláštního statutu (9. prosince 1850), nadregionální význam posílilo napojení na železnici, propojující město se středem Čech i se sousední Lužicí (1859) a budování infrastruktury (městská plynárna vybudována v roce 1859). Celkovému rozmachu odpovídá i nárůst obyvatel z necelých devatenácti tisíc v roce 1857 na více než třicet tisíc v roce 1890. Mezi veřejnými budovami, k nimž náleží divadlo (1882–1883), spořitelna (1889–1891) a radnice (1888–1893), vyniká rozlehlá budova muzea umělecko-průmyslového typu, nynějšího *Severočeského muzea*. V konkurenci uspěl návrh architekta Friedricha Ohmanna (1858–1927), jinak též autora umělecko-průmyslového muzea v Magdeburku (1898–1901) [obr. 29], Muzea Carnuntum v Bad Deutsch-Altenburgu (1900–1901) a Archeologického muzea ve Splitu (1906–1920).³¹

Na rok 1906 připadla událost mimořádného významu: výstava českých Němců, pro níž byl vybudován areál sestávající z hlavního výstavního objektu s pěti halami, k němuž se připojovaly pavilony menší, nechyběla alpská vesnička nebo ozubnicová dráha, spojující nově vybudovanou přehradu s jádrem výstavního areálu. Hlavním projektantem celého výstavního komplexu se stal vídeňský architekt Max Fabiani (1865–1962); z pavilonů vynikal *Pavilon umění*, realizovaný podle projektu Josefa Zascého [obr. 30], jenž navazoval na slavnostní portál Ernst-Ludwig-Hausu v Darmstadtu od Josefa Marii Olbricha. V době, kdy výstava probíhala, se připravovala rovněž stavba nové muzejní budovy. Soudě dle kreseb architekta Rudolfa Bitzana (1872–1938) [obr. 31] se mělo jednat o skladbu dvou křídel, stýkajících se ve výškově utvářené hmotě, překryté kupolí. Architekt, jenž se k tématu muzejní budovy dostal patrně díky muzejnímu

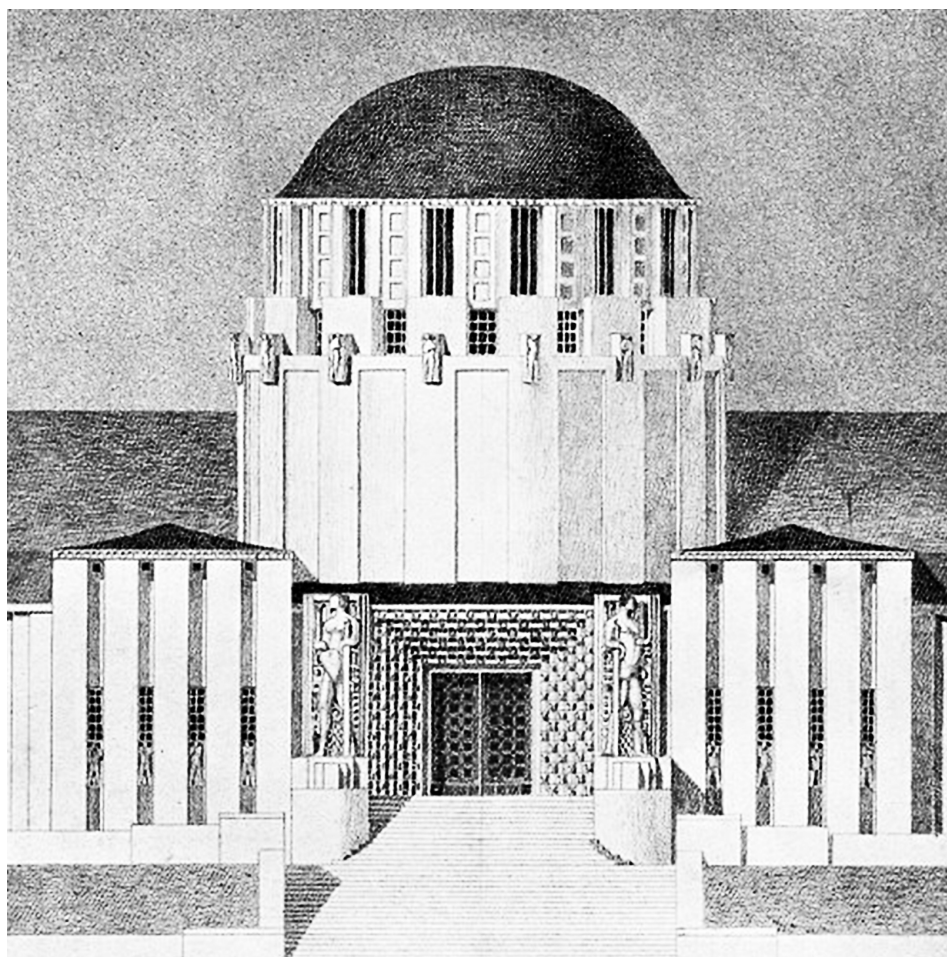
29 Gočár (1936), s. 4.

30 *Národopisné museum v Praze. Průvodce sbírkami*, Praha 1913, 3. upravené vydání.

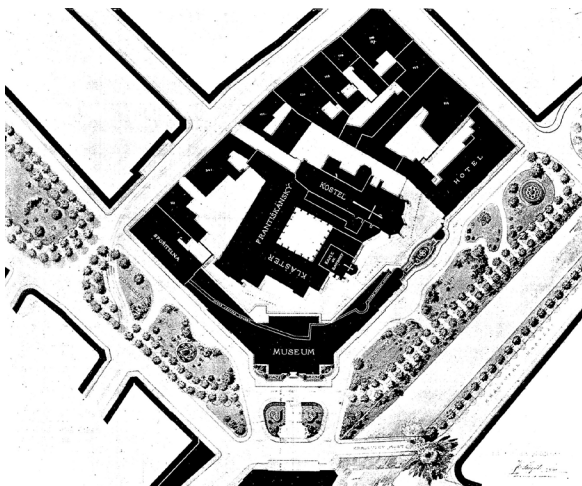
31 Spoluautorem projektů všech tří muzeí byl architekt August Kirstein (1856–1939).



30 – Liberec, Pavilon umění na výstavě českých Němců, Josef Zasche, 1906, reprofoto Miloslava Melanová, Liberecká výstava 1906, Liberec 1996, s. 27.

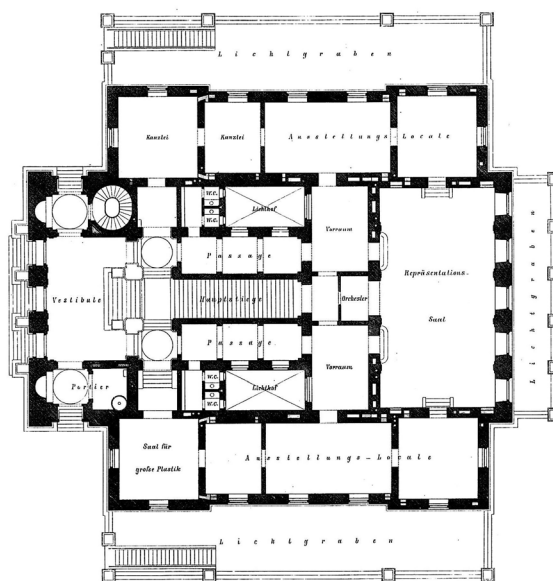


31 – Liberec, muzeum, studie nové budovy, Rudolf Bitzan, 1909, zdroj internet.



32 – Plzeň, muzeum, situace, Josef Škorpil, Zpráva o činnosti a stavu západočeského, městského, umělecko-průmyslového musea císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni za léta 1892 až do konce r. 1906, Plzeň 1908, příloha u s. 12.

32



33 – Vídeň, Künstlerhaus, August Weber, 1865–1868, celkový pohled, stav v roce 2024.

34 – Vídeň, Künstlerhaus, August Weber, 1865–1868, dispozice parteru, Allgemeine Bauzeitung 45, 1881, č. 47.

1. 4.

Moderní umění: středoevropská zkušenost

Pojmy *galerie* a *muzeum* byly od počátku užívány ve smyslu institucí zaměřených na veřejné sdílení kulturních statků, tj. od konce 18. století zaměřeny retrospektivně. Koncentrovaly se na artefakty a objekty sdělující hodnoty díky svému odolávání času, protože jedině to, co odolá(vá) času, se může podílet na formování identity současné společnosti, a to je důležité, protože muzejní a galerijní instituce považujeme za klíčové z hlediska (spolu)utváření identity. Vedle přírody bylo umění tematizováno muzejní prací, a to jako vrcholná kulturní instance, u níž odolávání času považujeme za zcela přirozené. Jinak řečeno, muzea umělecká díla uchovávají, ale také prezentují a interpretují jako klíčové prvky kulturní identity, jež přežívají i přes proměny společnosti jakoby navzdory toku času. Naopak *současné umění* je riziková entita, protože jeho tezaurace a prezentace nemůže zohledňovat hodnotové preference budoucnosti. Je to jistě paradoxní tvrzení, když uvážíme, že s uměním a priori spojujeme představu o jeho trvalé hodnotě a o jeho schopnosti odolávat proměnlivosti společenských norem a estetických ideálů! Jenže moderní umění tyto normy porušuje, provokativně je odmítá, nechce jimi být zasaženo – a přesto nárokuje svůj podíl na kulturním provozu. Nezbytností je vytvářet speciální místa nemuzejní povahy, kde by bylo možné umělecká díla současnosti spatřit, prožívat je a třeba i podrobit kritickému zkoumání.

Hledat speciální objekt pro výstavy současného umění ve střední Evropě znamená obrátit pozornost k budově *Künstlerhausu* ve Vídni [obr. 33–34], stavbě realizované podle projektu Augusta Webera (1836–1903), v roce 1868 otevřené veřejnosti a později přestavěné, avšak dodnes sloužící svému

účelu: prezentaci současného umění, dnes fungující pod označením *Albertina Modern*, aby se instituce odlišila od tradiční *Albertiny*. Dispoziční řešení výstavní budovy, na jejíž vybudování přispěl císař věnováním vhodného pozemku při Karlsplatzu, vycházelo ze soudobé vilové architektury, přičemž výstavními sály se *de facto* staly salony a kabinety obytného apartmánu – s nezbytným důrazem na reprezentační pojetí ceremoniálního schodiště v ohnisku dispozice.³³

Klasickou formu budovy určené k prezentaci současného umění obdržel rovněž pavilon vídeňské Secese – ikonická stavba středoevropské moderny – byť z hlediska morfologie nápadně odlišný od *Künstlerhausu*. Autorem projektu byl opavský rodák Joseph Maria Olbrich (1867–1908), který si budovu původně představoval bez ikonické zlaté kupole, sestavené z kaštanových listů [obr. 35]. Architektonickou kompozicí jako by navazoval na Klenzeho mnichovskou *Glyptotéku*, pokud transformujeme její klasicistní portikus do podoby dvojice pylonů svírajících vstup, ústící do hloubkově orientované části budovy, k níž se po stranách přimykají nižší hmoty s horizontálně řešeným průčelím.

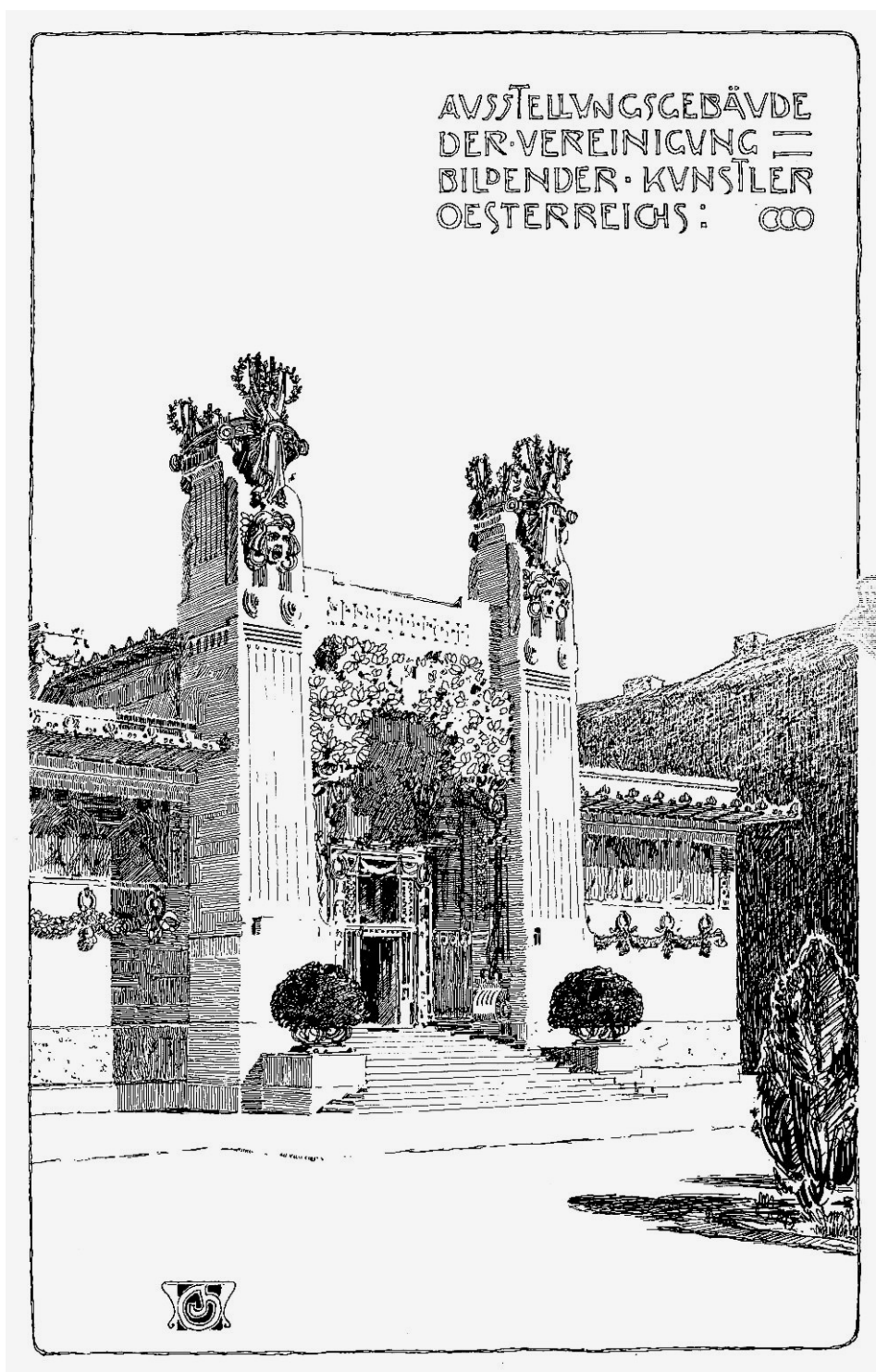
Architektonická kompozice pavilonu Secese zjevně ovlivnila dvě stavby Jana Kotěry: Rakouský pavilon na Světové výstavě ve St. Louis (1904) a pavilon Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze (1902), naproti tomu výstavní pavilon uměleckého spolku *Hagen (Hagenbund)* na někdejší Zedlitzově ulici ve Vídni byl nápadně odlišný, což ovšem souvisí se skutečností, že architekt Joseph Urban (1872–1933) pro účely spolkových výstav adaptoval budovu tržnice, vybudovanou kolem roku 1870.³⁴

Obraťme pozornost k českým zemím, regionu, v němž prezentace moderního umění

33

33 (šifra) K., *Das Künstlerhaus in Wien. Architekt August Weber*, Allgemeine Bauzeitung 45, 1881, s. 67–68, příloha č. 46–49.

34 Boeckl – Husslein-Arco – Krejci (edd.) (2014).



35 – Vídeň, výstavní pavilon, Joseph Maria Olbrich, 1898, neprovedená varianta, Der Architekt 4, 1898, příloha č. 53.

započala se vznikem Krasoumné jednoty v Praze, ustavené přízní české šlechty v roce 1835. Mělo jít o stavovskou organizaci výtvarných umělců, avšak záměr nebyl úspěšný, proto v lednu 1849 malíři Josef Vojtěch Hellich a Josef Navrátil požádali pražské gubernium k povolení ustavit *Jednotu výtvarných umělců pro Čechy* jako čistě výtvarnický spolek.³⁵ Období bachovského neoabsolutismu rozvoj spolku zmařilo, a proto výstavy současných umělců pořádala pouze Krasoumná jednota,

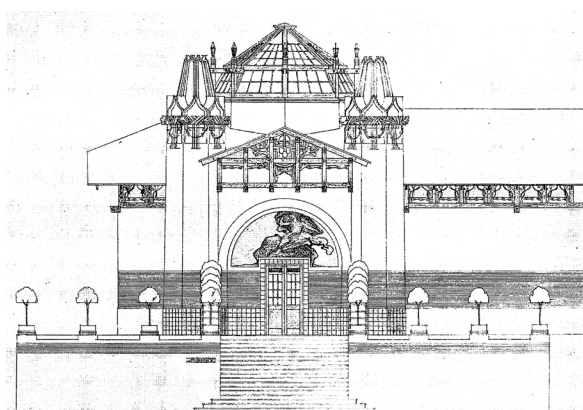
a to od roku 1852 v prostorách Klementina, od roku 1865 ve společenské budově na Žofíně a s výstavbou Rudolfinu v letech 1876–1884 v tamních výstavních sálech. Díky rozvoji periodického tisku v průběhu druhé poloviny 19. století se tyto výstavy dostávaly do širšího povědomí, a to i na Moravě, o čemž vypovídají referáty v brněnském časopise *Koleda*.³⁶ Ačkoliv je význam činnosti Krasoumné jednoty nezpochybnitelný jak z hlediska hmotné podpory současného výtvarného umění, tak

35 Podrobně Roubík (1936).

36 (šifra) L. B., Z výstavy Žofínské v Praze, *Koleda* 4, 1879, příloha, s. 87–88.

z pohledu rozšíření zájmu o projevy umělecké kultury v širších kruzích (a díky referátům také z pohledu ustavení české výtvarné kritiky jako speciální odborné aktivity), z pohledu umělců samotných tato činnost nemohla mít valného významu. Proto na přelomu 19. a 20. století sledujeme v Praze – tak, jako v dalších evropských kulturních centrech – úsilí mladé umělecké generace o emancipaci vůči stávajícímu galerijnímu provozu, spojené s ustavením vlastního, ryze uměleckého spolku (Krasoumná jednota fungovala na principu akciové společnosti), jenž by vydával umělecký časopis a především by disponoval vlastním výstavním prostorem, jenž se umění nenabízel veřejnosti jako zboží, ale kde by pořádané výstavy vyjadřovaly umělecký program a jeho ryze estetické nebo obecně kulturní cíle.

Výstavní pavilony těchto národních secesí byly vybudovány ve Vídni, v Krakově – zde šlo o výstavní pavilon *Sztuki* – nebo v Praze. Na řešení prostorových potřeb tamního Spolku výtvarných umělců Mánes se pracovalo od roku 1899 s tím, že pavilon vybudovaný dle projektu Jana Kotěry pro výstavu Auguste Rodina (1902) [obr. 36] zůstal na delší čas pouhým provizoriem. Definitivní řešení se nabízelo se zamýšlenou výstavbou *Mánesova domu* na pozemku někdejší Zeyerovy vily nebo s výstavní budovou, jež by vyrostla v sousedství

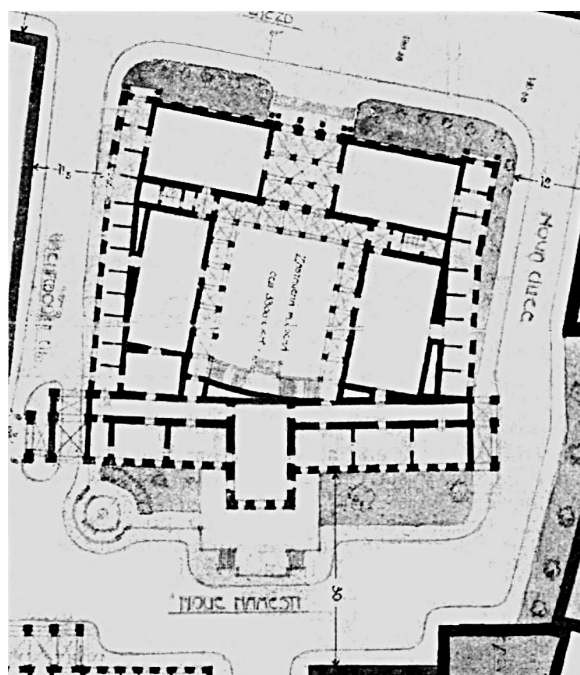


36 – Praha, Pavilon Spolku výtvarných Mánes, Jan Kotěra, 1902, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 15, 1943, č. 7–8, s. 258.

uměleckoprůmyslového muzea (z čehož ovšem sešlo, protože parcela byla vyreklamována pro univerzitní budovu) nebo v ploše před Emauzy, případně na jiném místě v Praze.³⁷

V roce 1902 se v Praze ustavila *Moderní galerie* jako instituce zaměřená na tezauraci a prezentaci umělecké tvorby obou zemských národů, čemuž odpovídalo složení kuratoria. Její založení se uskutečnilo jedině díky munificenci císaře Františka Josefa I. V roce 1905

získala Wiehlův pavilon na zemském výstavišti v Bubenči, avšak od počátku existence toužila správa galerie vybudovat speciální expoziční objekt. Architekt Antonín Balšánek na stránkách *Architektonického obzoru* rekapituloval možnosti, jaké má Praha pro situování novostavby, aby galerijní budova tvořila dominantu města. Volba stavební parcely na úpatí Petřína, na náměstí před Rudolfinem a zvláště na Kampě vždy souzněla s představou, že architektura galerie musí korespondovat s malebným okolím, utvořeným historickými architekturami i stavbami vybudovanými v relativně nedávné době. Balšánek doplnil analýzu problematiky náskry půdorysů,



37 – Praha, přestavba Michnovského paláce na galerii, studie, Antonín Balšánek, 1903, *Architektonický obzor* 2, 1903, č. 2, s. 7.

přičemž vedle novostaveb zvažoval přístavbu a přestavbu Michnovského paláce [obr. 37], čímž se významně zapsal do dějin muzejní a galerijní prezentace v českých zemích.³⁸

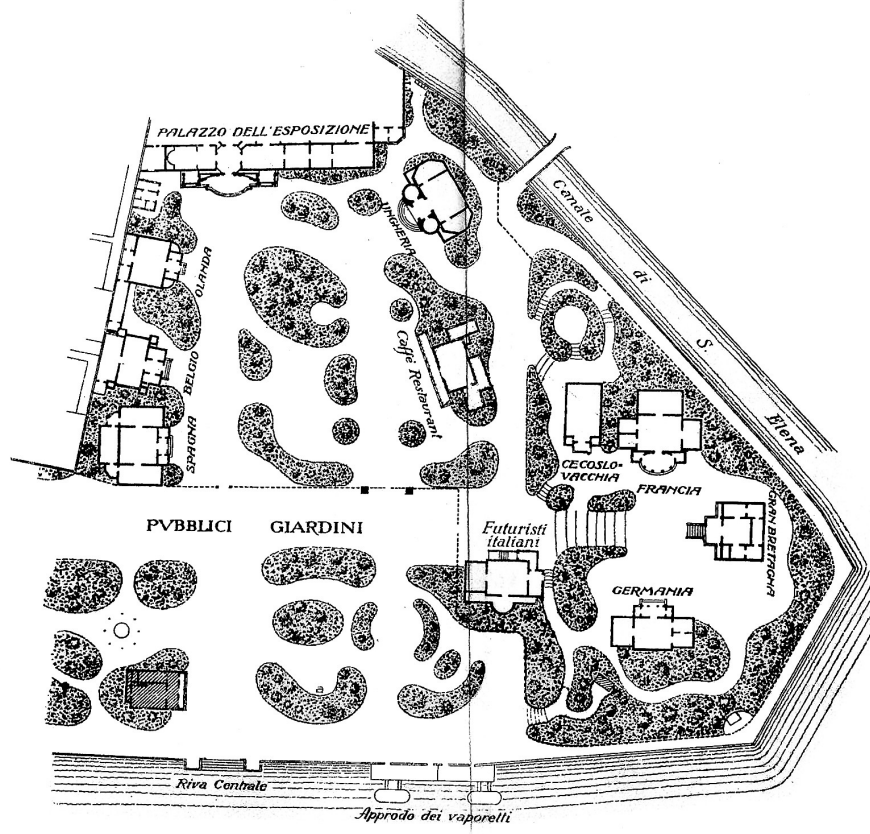
Než vstoupíme do 20. století, musíme se zastavit u významné akce, která postupem času přerostla v jednu z nejvýznamnějších přehlídek moderního umění na světě, jíž je *Biennale di Venezia*, pořádané v Benátkách od roku 1885. Od počátku 20. století se výstavní areál rozšiřoval o národní expozice, pro něž vznikaly speciální pavilony [obr. 38]. V meziválečné době se mezi nimi ocitl také československý pavilon, vybudovaný v roce 1926 podle projektu Otakara Novotného (1880–1959) a dodnes sloužící bez významnějších změn.³⁹ Tž architekt navrhl spolkovou budovu SVU

37 Novotný (1919–1920), s. 34–35.

38 Balšánek (1903).

39 Wolf (ed.) (2013).

PIANTA TOPOGRAFICA DEI PADIGLIONI STRANIERI.



36



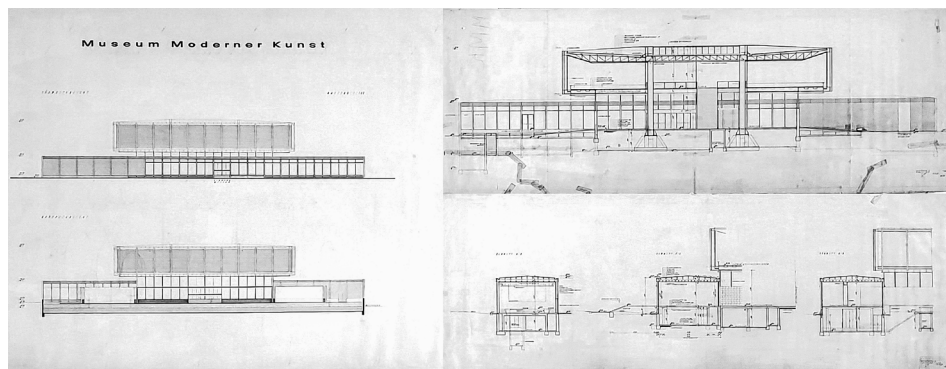
38 – Výstavní areál bienále v Benátkách, Catalogo della XVa Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia XDMXXVI, Venezia 1926.

39 – Praha, Spolková budova SVU Mánes, Otakar Novotný, 1928–1934, současný stav.

Mánes s výstavními prostory a restauračním zařízením, jež byla postavena v letech 1928–1934 [obr. 39].

Druhou světovou válkou se moderní umění, totalitními režimy Sovětského svazu a nacistického Německa odmítané, ba pronásledované, rehabilitovalo jako symbol znovunabytí svobody a tuto funkci začalo plnit v globálním měřítku: z osobností, které se

v meziválečné době těšily zájmu omezeného kruhu ctitelů umění, se staly globální celebrity a jejich díla nabyla dosud netušené funkce symbolu globální euroamerické kultury, jež je vlastní celému demokratickému světu. Pablo Picasso, Marc Chagall, Alexander Calder, Henry Moore a řada dalších malířů a sochařů spolu s architekty (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Louis Kahn, James Stirling) učinili



40 – Vídeň, Belvedere 21, výkresová dokumentace přestavby pavilonu © MUMOK Vídeň.

z moderní výtvarné kultury symbolické pouto mezi kontinenty – a z muzeí moderního umění symboly demokratizace kultury a otevřeného sdílení kulturních statků. Analogicky se změnila formy prezentace moderního umění: paláce a chrámy umění se staly minulostí, moderní architektura vsadila na technicistní výraz, velké prosklené plochy, kov a beton. Za přehlídku forem prezentačních architektur, vhodných zejména pro díla moderního umění, lze považovat pavilony výstavy EXPO v Bruselu (1958), vyznačující se řadou technicky a esteticky atraktivních řešení, přičemž některé z pavilonů zůstaly zachovány do naší současnosti. To platí o rakouském pavilonu, jenž je dnes coby pavilon *Belvedere 21* (Karl Schwanzer; přestavba 2009–2011, Adolf Krischanitz) [obr. 40] součástí ústřední rakouské galerie. Druhou

významnou stavbou aktivizovanou rekonstrukcí a dostavbou pro prezentaci současného umění ve Vídni, tentokrát z 19. století, je nynější *Albertina Modern*. Oba tyto případy spojuje skutečnost, že jde o *rekonstrukce* či *přestavby* (nebo dokonce *konverze*), nikoliv primárně o *novostavby*. Právě tento způsob získávání prezentačních prostor pro moderní a současné umění je aktuální také v českých zemích, jak dosvědčují případy domů umění v Brně a Opavě – zde jde o objekt někdejšího dominikánského kláštera, městské galerie PLATO v Ostravě, pro niž bylo užito areálu bývalých jatek, *Galerie Benedikta Rejta* v Lounech, adaptované z někdejšího pivovaru, nebo *Kunsthalle Praha*, sídlící v budově původně sloužící jako trafostanice.

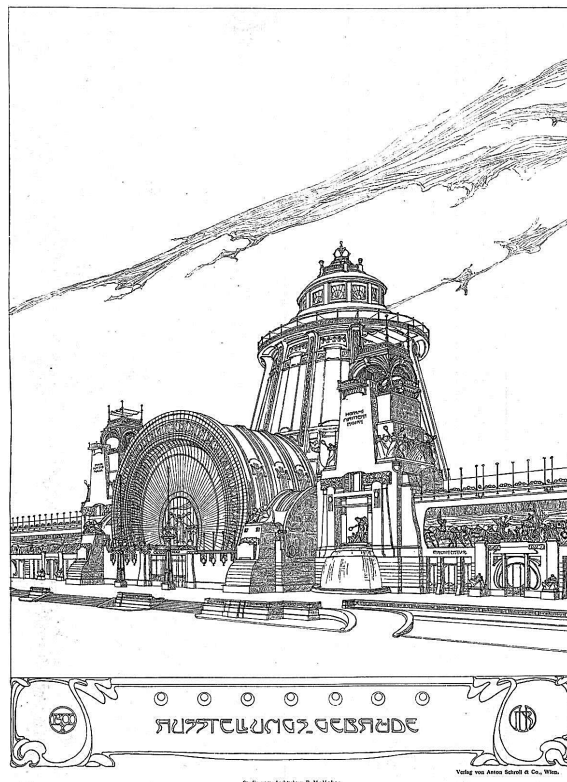
1.5.

Výstavní architektura

Téma muzejní budovy lze propojit s tématem výstavního objektu, jak se utvářel v průběhu druhé poloviny 19. století a první poloviny století následujícího. Časově limitované výstavy zemědělských produktů, tradičních řemesel i průmyslových výrobků, strojních zařízení nebo výsledků aplikace vědeckých objevů a využití vynálezů se poprvé realizovaly v průběhu 18. století a souvisejí s osvícenskou ideou pokroku.⁴⁰ Moderní industriální společnost se nemůže obejít bez výstav jako aktivit zprostředkujících poznatky, alternativní řešení různých problémů a inovací. V mezinárodním měřítku se za přelomovou považuje první Světová výstava v Londýně (1851), která ukázala na tři funkce vystavování: podpora mezinárodního obchodu, symbolické vyjádření ideje pokroku a reprezentace národních ekonomik a kulturních oblastí. Do střední Evropy se koncept velké výstavní budovy dostal až s rokem 1873 s realizací pavilonů Světové výstavy ve Vídni. Konec 19. století vyznačoval pořádání regionálních výstav (včetně Jubilejní výstavy v Praze v roce 1891 nebo zemské výstavy ve Lvově v roce 1904), období po roce 1900 docenění výstavní budovy jako architektonického typu hodného pozornosti moderního architekta [obr. 41].

Výstavní architektury obvykle vzaly zaslé – buďto byly zbořeny, nebo byly zničeny požárem, což je případ Křišťálového paláce v Londýně, jenž je prototypem výstavních budov a současně byl některým přímým vzorem, což platí o mnichovském Glaspalastu, postaveném pro První všeobecnou německou průmyslovou výstavu v letech 1853–1854 podle návrhu architekta Augusta von Voit (1801–1870), jenž ve svém návrhu i užití konstrukci vyšel z londýnského předobrazu. Spíše ojediněle zůstaly výstavní pavilony hospodářských výstav uchovány do dnešní doby, což je případ pavilonu Retrospektivní výstavy, tvořícího součást areálu Jubilejní výstavy v Praze (1891), jejž navrhl Antonín Wiehl [obr. 42]. V roce 1907 byl pavilon odstraněn a na jeho místě vyrostla dle plánů městského inženýra Antonína Hrubého novostavba novobarokního Pavilonu královského hlavního města Prahy, tvořícího součást

jubilejní výstavy uspořádané v roce 1908 při příležitosti 60. výročí vlády císaře Františka Josefa I. [obr. 43]. Pavilon dnes slouží jako sídlo Lapidária Národního muzea. Dispoziční rozvrh pavilonu Wiehlova i pavilonu nového, jenž vyrostl na jeho místě, ukazuje, že výstavní architektura není tak ortodoxní v inspiraci renesančními nebo barokními předobrazy.



41 – Výstavní architektura, Rudolf Melichar, Der Architekt 7, 1901, příloha č. 18.

Půdorys retrospekční výstavy:

Skříně:

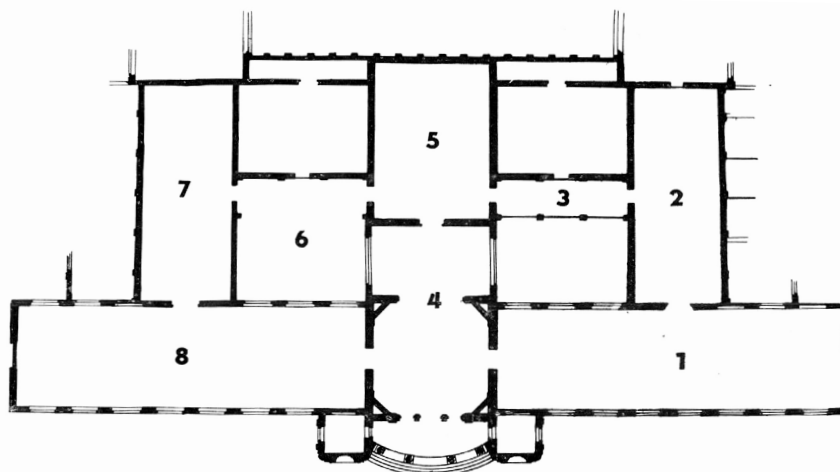
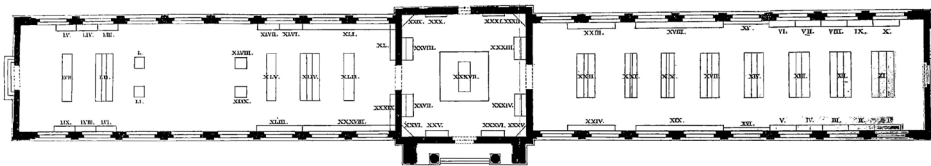
I-XIII. Skazek.

XIV-XVI. Otměrné vyjádření.

XVII-XXIV. Malířství, desky, tabulové křeh a vany.

XXV-XXXVII. Zbiroji a zbraně.

XXXVIII-LIX. Otměrný průmysl.



P Ů D O R Y S L A P I D A R I A

1. Památky románské a gotické.

2. Památky vrcholné a pozdní gotiky.

3. Renesanční památky.

4. Renesanční památky.

5. Sousoší Karlova mostu.

6. Renesanční a barokní památky.

7. Barokní památky.

8. Památky baroka a 19. století.

42 – Praha-Bubeneč, pavilon Retrospektivní výstavy, Antonín Wiehl, 1890–1891, dispozice, Katalog Retrospektivní výstavy (skupina XXV.), Praha, Zemská jubilejní výstava 1891, příloha.

43 – Praha, Lapidárium Národního muzea, dispoziční řešení expozice, Jana Kybalová, Národní muzeum. Lapidarium, Praha 1954, třetí strana obálky.

2.

Muzejní typologie

40 Klíčovým nástrojem pro pochopení vývoje muzeí, jejich funkce a vztahu ke společnosti z hlediska diachronního pohledu je *muzejní typologie*.¹ Jde o komplexní pohled na muzea napříč historickými údobími, včetně (sebe) reflexe muzejní problematiky, sbírkového programu a rozličných funkcí muzea (tezaurace, selekce, prezentace, konzervace, dokumentace, popularizace). Muzejní typologie ukazuje, který z muzejních typů byl pro to které období klíčový, určující, který se těšil společenské prestiži: v renezanci šlo o muzealizaci přírody a kultury s pestrým kaleidoskopu naturfaktů a artefaktů, které návštěvníkovi ukazovali rozmanitost světa. V barokních sbírkách šlo o tematizaci rozmanitosti světa včetně jeho skrytých, konfliktních či nebezpečných zákoutí (smrt); světa v němž Bůh je přirozenou autoritou, sjednávající řád. Osvícenský model muzea posunul do centra pozornosti samu lidskou zvědavost a kritičnost svobodného ducha – a s ní určitý ideál, ideálně vyjádřený výtvarným

uměním (veřejná muzea umění). Muzea devatenáctého století rozhojnila témata muzealizace o národní historii, přírodu vykládanou na základě evoluce životních forem i lidskou kulturu v jejích překvapivých podobách a proměnách, o níž vypovídá prehistorie nebo etnografie. Dvacáté století rozšířilo spektrum muzeí o nejrůznější moderní aktivity (doprava, obchod, průmysl a živnosti) a o speciální oblasti (poštovníctví, zdravotnictví). Typologický přístup k muzeím umožňuje sledovat, jak se mění role muzea v kontextu širšího kulturního a společenského vývoje i jakým způsobem se společnost adaptuje na nové technologické možnosti a situace, jež přináší život. Proto by mělo smysl zkoumat také to, jak současná muzea reagují na nové technologické a kulturní výzvy, například na digitální technologie, jak se společnost adaptuje na civilizační tlaky nebo ekologické výzvy i jak se proměňuje etický základ společnosti.

1 Muzejní typologie tvoří jádro historické muzeologie, a tak určuje výklady dějin muzejních institucí, viz Vieregg (2008) nebo Hartung (2010).

2. 1.

Umělecko- průmyslové muzeum

„Musea umělecko-průmyslová svým dnešním obsahem, svými nahromaděnými poklady staré produkce budou vždy vhodnými korektivy uměleckého nesmyslu a nevksu. O to není strachu. Ne však tím, že by po svých návštěvnicích požadovala, aby se jim líbilo pouze to, co před staletími bylo vyrobeno, a na oněch, kteří pomoci a rady v nich hledají, aby znova opakovali to, co kdy bylo vykonáno. Budou užita vždy vážit si umělecko-vynikajícího objektu...“¹ Takto dobový komentátor charakterizoval poslání muzea umělecko-průmyslového typu,² přičemž pokračoval v uvažování směrem k muzejní budově, jež by tomuto poslání nejlépe odpovídala: měla splňovat jak nároky na adekvátní prezentaci materiálově rozmanitých artefaktů, tak svým estetickým řešením vyjadřovat étos muzejní práce a současně divákovi napomáhat pochopit muzejní sbírku jako zdroj obrody kultury ve smyslu návratu k dokonalosti forem řemesla předindustriální éry. Muzea umělecko-průmyslového typu naplňují jeden ze dvou typů institucí garantujících umělecko-průmyslové hnutí; tím druhým typem byly umělecko-průmyslové školy, ostatně první taková škola vznikla v Anglii v roce 1837, tedy ještě před vznikem prvního muzea umělecko-průmyslového typu, jímž se stalo *South-Kensington Museum*, otevřené veřejnosti v roce 1857.³

Klíčovou roli v umělecko-průmyslovém hnutí ve střední Evropě sehrál Gottfried Semper (1803–1879), vzděláním architekt, zájmy a veřejným působením teoretik a historik architektury a – snad především – propagátor umělecko-průmyslového muzejnictví. Tento „saský exulant“ (Zdeněk Wirth) získal neocenitelné zkušenosti při návštěvě Světové výstavy v Londýně (1851) a při přípravě *South Kensingtonského muzea*, včetně vypracování návrhu na muzejní budovu. Z bohatství podnětů vzešla Semperova myšlenka *ideálního muzea*, pro něž plédoval ve vydaných i nevydaných textech.⁴ Až s delším časovým odstupem, v roce 1863, bylo zásluhou historika umění a památkáře Rudolfa Eitelbergera von Edelsberg (1817–1885), autora řady textů týkajících se problematiky uměleckého průmyslu, muzejnictví a odborného školství,⁵ založeno muzeum umělecko-průmyslového typu ve Vídni a císař Eitelbergera jmenoval jeho prvním ředitelem.⁶ V roce 1871 se muzejní sbírky stěhovaly do speciálně vybudované muzejní budovy na Stubenringu. Její autor, architekt Heinrich von Ferstel (1828–1883), jí kodifikoval typ budovy umělecko-průmyslového muzea pro střední Evropu: ze střední části vídeňského muzea je odvozena podoba muzejních budov v Brně a Opavě. Základ tvoří dvorana čtvercového půdorysu, odvozená z arkádových nádvoří

1 Dvě musea, Česká revue 4, 1900–1901, s. 496.

2 Viereg (2008), s. 158–167; Hartung (2010), s. 37–42. Samostatně viz Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel-Verlag 1974; Dietmar Rübel – Monika Wagner – Vera Wolff (eds.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag 2005.

3 Wirth (1935), s. 317.

4 Semper (1852); Noever (ed.) (2007).

5 Eitelbergerovy sebrané spisy vyšly v letech 1879–1884 jako *Gesammelte kunsthistorische Schriften* ve čtyřech svazcích. Šopák (2018a).

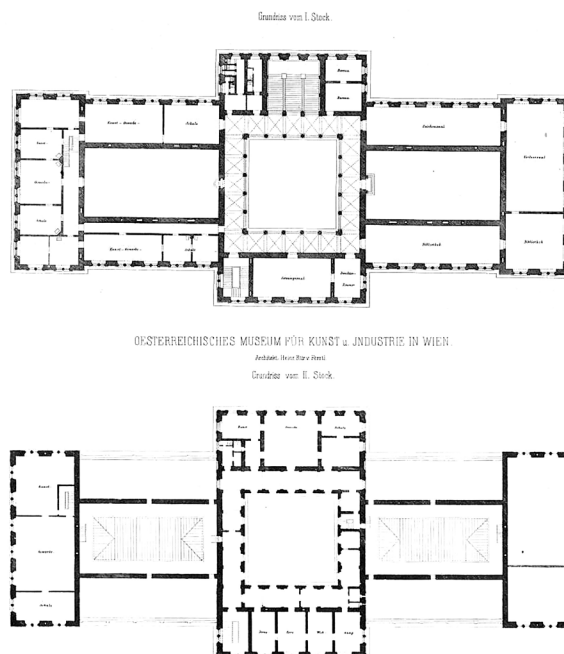
6 Griessmaier a kolektiv (1964).

italských renezančních paláců, zpřístupňující části navazující v příčném směru. Tyto části jsou nižší, překryty prosklenými střechami (tento způsob zastřešení byl užit také pro samotnou dvoranu) [obr. 44–45]. Tato budova, dodnes sloužící původní muzejní instituci, byť dnes užívající označení Muzeum užitého umění (*Museum für angewandte Kunst*), byla rozšířena Ludwigem Baumannem (1906–1908), jenž exteriéry citlivě navázal na Ferstelovu neorenezanci. Aby muzeum správně fungovalo, bylo třeba hledat – a nacházet – vhodné způsoby oslovení publika. Muzejní budova sama o sobě nestačí; je potřeba rozvinout prezentační činnost, vydávat odborné časopisy (ve Vídni šlo o časopis *Kunst und Kunsthandwerk*) a popularizovat myšlenku uměleckého řemesla jako integrální součásti kultury. Takovou funkci plnila příručka Bruno Buchera (1826–1899), vydaná v roce 1872 a pak ještě několikrát [obr. 46].

Nabízí se srovnat budovu vídeňského muzea s muzei v jiných městech v německojazyčných zemích, například s uměleckoprůmyslovým muzeem v Berlíně. Pro ně byla budova postavena v letech 1877–1881 podle plánů Martina Gropia [obr. 47]. Dvorana obstoupená ze čtyř stran arkádou byla společným rysem vídeňské a berlínské budovy, stejně jako jím bylo schodiště sledující hloubkově vedenou osu. Významnou odlišnost zaznamenáváme ve vstupní partii, kdy vstup vede do vestibulu se schodištěm do pater a teprve odtud návštěvník pokračuje do dvorany. Nápadná je snaha Martina Gropia při pohledu zvenčí držet budovu v kompaktním objemu, lišící se od Ferstelova aditivního přístupu, kdy ke středové sekci přikomponovává tělesa, na exteriéru se uplatňující jako nižší hranolové hmoty.

Jestliže uměleckoprůmyslová muzea v Berlíně a ve Vídni spojuje doba vzniku projektu, u budov uměleckoprůmyslových muzeí, u nichž doba realizace se výrazně odlišuje, zaznamenáváme rovněž rozdíly v dispozičním řešení. Tato charakteristika plně platí pro Prahu. Tamní obchodní a živnostenská komora hodlala pořídit k padesátému výročí své existence (1900) samostatnou budovu pro své uměleckoprůmyslové muzeum, o jehož založení se uvažovalo již v roce 1865, ale k uskutečnění myšlenky se dospělo až v roce 1884, přičemž prostory pro sbírky nové muzejní instituce poskytla Česká spořitelna v budově Rudolfiny. Jejich otevření veřejnosti připadlo na rok 1886. Realizace samostatné muzejní budovy proběhla až v letech 1896–1901 a to na parcele silně omezené vlastnickými vztahy panujícími v okolí.⁷

Uměleckoprůmyslové muzeum konce 19. a počátku 20. století patří z hlediska standardů muzejní práce na nejvyšší příčce pomyslné hierarchie: oproti muzeím uměleckým,

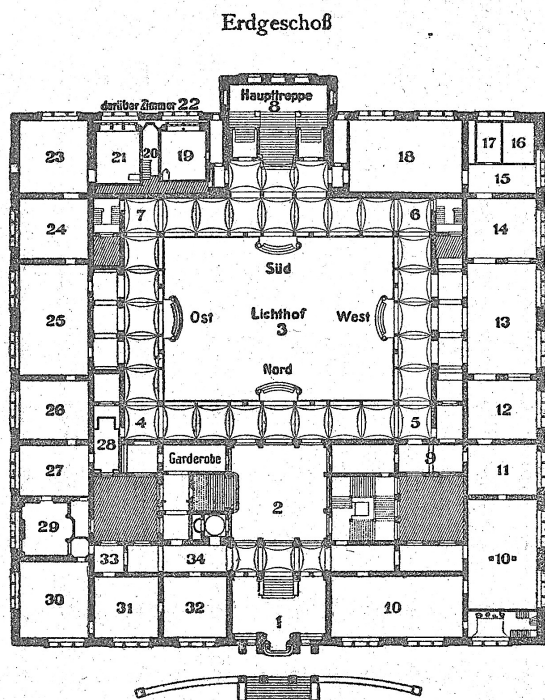


44 – Vídeň, muzeum užitého umění, Heinrich von Ferstel, 1868–1871, půdorys prvního patra, *Allgemeine Bauzeitung* 1871, list 54.

45 – Vídeň, muzeum užitého umění, Heinrich von Ferstel, 1868–1871, půdorys druhého patra, *Allgemeine Bauzeitung* 1871, list 55

46 – Bruno Bucher, *Die Kunst im Handwerk. Vademecum für Besucher Kunstgewerblicher Museen, Ausstellungen etc.*, Wien 1876, druhé vydání, obálka.

7 Budova Umělecko-průmyslového muzea v Praze dle plánů vládního rady prof. Josefa Schulze, Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém 35, 1901, s. 84.

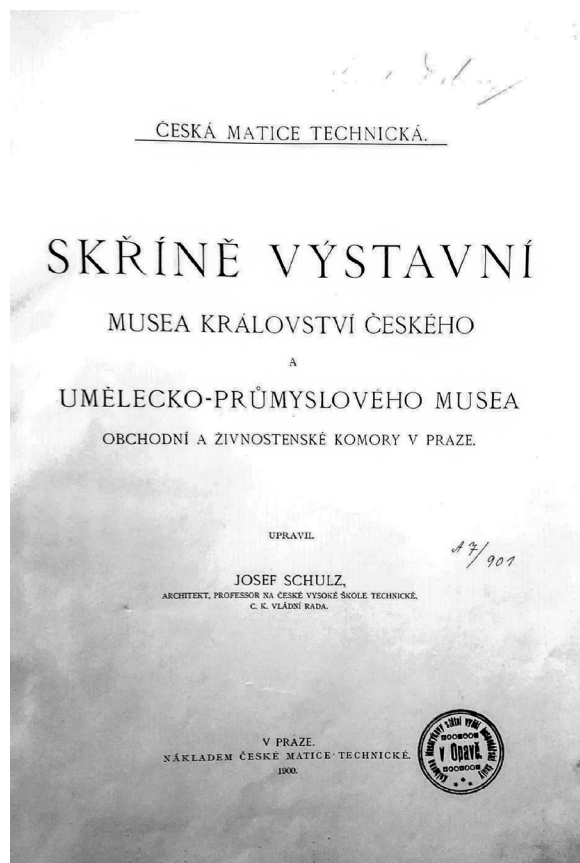


47 – Berlín, uměleckoprůmyslové muzeum, dispozice parteru, Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, herausgegeben von der Generalverwaltung. Das Kunstgewerbemuseum, Berlin 1916, druhá strana obálky.

historickým nebo přírodovědným jsou pro uměleckoprůmyslová muzea samozřejmé muzejní budovy, splňující nároky na prezentaci, včetně mobiliáře – vzpomeňme, že ruku v ruce s vývojem muzejní budovy se vyvíjí podoba muzejní vitríny, jak dokládá příklad Josefa Schulze coby autora návrhů vitrín pro pražská muzea [obr. 48] nebo případ mobiliáře plzeňského muzea [obr. 49] – a také nároky na výzkumnou činnost (knihovna s depozitářem, badatelna), popularizaci (přednáškové síně a dvorany) a edukaci (ateliér pro kresbu a modelování). Uměleckoprůmyslové muzeum tedy představuje komplexní paměťovou instituci, v níž se řešily jak aspekty expoziční, tak prezentační, výzkumné a popularizační (a to včetně vydávání muzejních periodik⁸).

Na periferii mohlo dojít ke smísení typů muzeí. To se týká muzea v Českých Budějovicích, jež bylo muzeem městským a mělo dvě oddělení – přírodovědné a kulturněhistorické. Toto kulturněhistorické nebo uměleko-historické oddělení se přibližuje k typu uměleko-průmyslového muzea pořádáním kursů kresby a modelování. Analogicky tomu bylo v Plzni, kdy v roce 1878 vzniklo městské muzeum, jež si postupně vytvořilo tři odbory: průmyslový, přírodovědný a historický. V této situaci se od

roku 1884 diskutovalo o vzniku samostatného uměleko-průmyslového muzea, tj. o vydělení uměleckých, řemeslných a průmyslových artefaktů do samostatné muzejní instituce.⁹ Jako městské průmyslové muzeum se ustavilo specializované muzeum ve Lvově (1874), a to zprvu jako soukromý podnik, teprve později převzatý městem.¹⁰ Dlouho postrádalo vlastní budovu a jen díky daru osmi set tisíc korun,



48 – Josef Schulz, Skříně výstavní Musea Království českého a Umělecko-průmyslového musea, Praha 1900, obálka knihy, Slezské zemské muzeum.

jež na tento účel složila haličská spořitelna, si mohlo vystavět funkčně adekvátní objekt.

Muzejní budovy v Plzni, Českých Budějovicích nebo ve Lvově byly ještě koncipovány jako muzejní paláce, jejichž základním atributem je symetrické utváření objemové skladby. Nápadně, až provokativně asymetrické řešení zvolil Jan Kotěra, když koncipoval budovu Musea východních Čech v Hradci Králové: na jejím projektu pracoval od roku 1905; stavba připadla na léta 1906–1912; jednotlivé dekorativní prvky se pořizovaly ještě ve třicátých letech 20. století (fontána před budovou muzea v roce 1934). Vstupní partie je koncipována jako trojosá, s předloženým schodištěm s otevřeným zádveřím, rámována ustupujícími hmo-

8 Srov. Jan Mohr, *Sto let periodických publikací Severočeského muzea*, in: Sborník Severočeského muzea, Historia 7, Liberec 1984, s. 5–24.

9 Merglová Pánková (2022), s. 39.

10 Weckbecker (ed.) (1902), s. 663–664.



49 – Plzeň, uměleckoprůmyslové muzeum, výstavní vitrína, Zpráva o činnosti a stavu západočeského, městského, umělecko-průmyslového musea císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni za léta 1892 až do konce r. 1906, Plzeň 1908, příloha u s. 42.

tami a flankována sedícími figurami – v tomto případě jde o motivy modernou převzaté z historické architektury [obr. 50], avšak sama skladba objemů je řešena zcela novátorsky: hmoty napravo a nalevo od osy vstupu jsou odlišné. Vpravo vidíme hladkou, nečleněnou hmotu bez oken, ukončenou konvexně, nalevo hmotu, která je počtem okenních os a umístěním okenních otvorů rozdělena na dvě části [obr. 51].¹¹ Kotěrovo pojetí, jakkoliv je originální, není prosto nadregionálních souvislostí, protože kompozice budovy a zvláště partie vstupu nápadně připomíná vstup do *Kunsthalle* v Mannheimu (1905–1907, Hermann Billing) [obr. 52].

Muzejní budova v Hradci Králové nejlépe vyjadřuje mnohost funkcí, jež uměleckoprůmyslové muzeum své doby má plnit: nemělo

artefakty pouze sbírat a prezentovat je publiku, ale také je konzervovat, všestranně zkoumat a interpretovat – a k tomu je zapotřebí odborná knihovna s patřičnou literaturou a se speciálními periodiky – dále informovat odbornou veřejnost o odborných problémech formou přednášek – za tím účelem je dobré mít k dispozici přednáškový sál ideálně vybavený *skioptikonem* – a nadto ještě plnit další funkce, zejména pořádat různé kursy (kresba, malba, modelování). Kursy kreslení, případně dalších výtvarných činností, byly velmi rozšířené u uměleckoprůmyslových muzeí v celé Evropě, jak o tom vypovídají různé zmínky, například slavný architekt Gerrit Rietveld coby šestnáctiletý mladík absolvoval večerní kursy kreslení a malby v uměleckoprůmyslovém muzeu v Utrechtu.¹² Tyto speciální výukové

11 Kubiček – Wirth (1939), s. 88.

12 Zijl (2010), s. 20.



50 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Jan Kotěra, 1906–1912, detail vstupu, *Der Architekt* 18, 1912, příloha č. 86.

prostory později zanikly a jak vidíme na případě opavského muzea, pouze z fotografií jsme informováni o jejich někdejší podobě [obr. 53].

Po roce 1918 bylo zjevné, že původní koncept obrody vkusu uměleckoprůmyslovými muzei jako místy sdílení odkazu starých řemeslných technik a ruční práce, jenž se staví do opozice vůči strojové výrobě, je estetickou utopií, ba přímo je esteticky nesprávný. Uměleckoprůmyslové hnutí se tedy vyčerpalo – avšak uměleckoprůmyslová muzea zůstala, byť jejich činnost stagnovala. Meziválečná avantgarda obrátila pozornost ke stroji a spojila krásu s účelností a se strojovou multiplikovatelností výroby. „Teprve Le Corbusier staví před nás novou krásu transatlantiku, automobilů a letadla a revolučně mění estetický názor na hmotu, prostor i funkčnost architektonického díla nebo užitého předmětu,“ napsal architekt Bohuslav Fuchs (1895–1972) v polovině 20. století. Technická

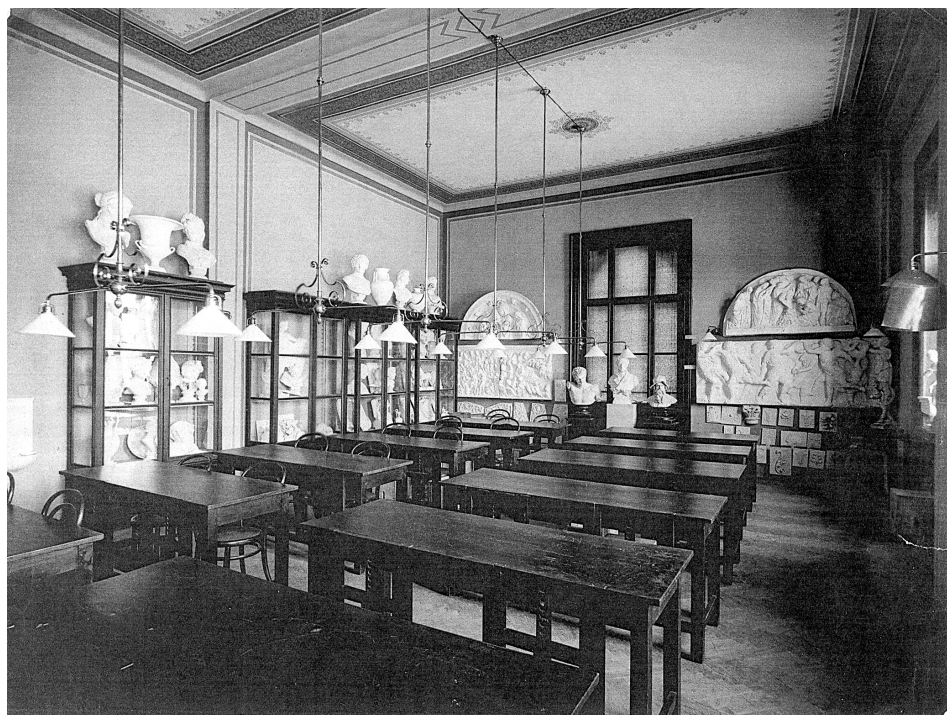
civilizace stvořila průmyslové výtvarnictví, v němž „stroj, vypracovaný podle suchého plánu strojnického, je formován, měněn na dílo dokonalého zjevu, pružné křivky, účelového povrchu a mnohdy i výrazné struktury nebo barvy.“¹³ A tady Fuchs viděl, že by uměleckoprůmyslové muzeum mohlo fungovat i v radikálně změněných kulturních poměrech. Avízem k této změněné roli jsou uměleckoprůmyslové výstavy meziválečné éry, ukazující na zisky moderního designu, jakou byla velkolepá výstava československého designu ve Stockholmu [obr. 54], uspořádaná Svazem československého díla ve spolupráci se státními uměleckoprůmyslovými školami, připravená jako protějšek přehlídky skandinávského designu v Praze.¹⁴ Právě Karel Herain (1890–1953) jako ředitel uměleckoprůmyslového muzea se mohl stát tím, kdo by funkci muzejní instituce přiblížil současnosti, což se týká výstavy *Tisíc let norského výtvarného díla* (1938–1939, která

13 Fuchs (1947), s. 141–142.

14 (šifra) H. [Karel Herain], *Pod názvem Tjeckoslovakisk Konst och nyttokonst byla uspořádána...*, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 4, 1931, s. 103–105. – O kontextu výstav viz Kubištová – Skřivánková (2024).



51 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Jan Kotěra, 1906–1912, celek průčelí, stav před rokem 1939, Alois Kubiček – Zdeněk Wirth, Hradec Králové, město českých královen, město Ulrichovo, Hradec Králové 1939, příloha XXII.
52 – Mannheim, Kunsthalle, Herman Billing, 1905–1907, Wien Bauindustrie-Zeitung 25, 1908, příloha

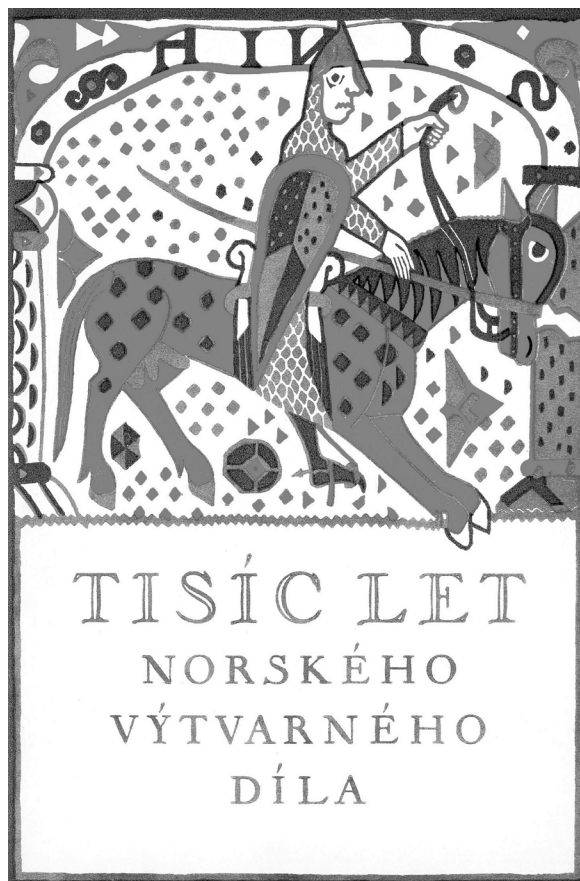


53 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, kreslárna, stav před rokem 1914, © Slezské zemské muzeum.

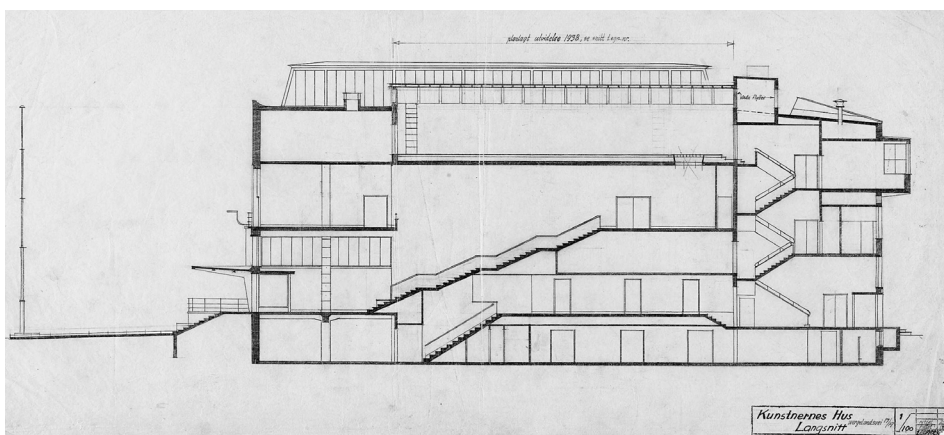
54 – Stockholm, výstava československého uměleckého průmyslu, část expozice, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 5, 1931, s. 105.

přinesla ukázky moderní norské architektury a knižní kultury [obr. 55]. Z architektonických děl byl na výstavě připomenut *Dům umění* v Oslo, jenž zaujme neortodoxním přístupem k řešení tohoto tématu [obr. 56]. Tento program zesoučasnění muzejní práce (ovšem jen pro pražské uměleckoprůmyslové muzeum) vyjádřila slova statutu muzea z roku 1934: „[Cílem muzea] je studium vývoje uměleckého řemesla a průmyslu, uplatnění jakostní výroby a uměleckého tvaru v současném řemesle i tovární výrobě, jakož i všeobecné poučení a zvýšení vkusu v oboru užitých umění.“¹⁵ Takto se podařilo proměnit poslání uměleckoprůmyslových muzeí v centrech; na periferii muzea skomírala na nedostatek financí i nedostatek řádné odborné správy a nejčastěji se stala muzei vlastivědného typu.

Po roce 1945 sledujeme nápadný rozdíl v aktivitách uměleckoprůmyslových muzeí na Západě a v tehdejším socialistickém Československu. Uměleckoprůmyslová muzea v Opavě, Liberci, Chrudimi a Hradci Králové se stala regionálními muzei vlastivědného typu; uměleckoprůmyslové muzeum v Praze bylo v letech 1959–1969 organizačně připojeno k Národní galerii, která byla konstituována v roce 1949, a teprve následně osamostatněno.¹⁶ Složitým vývojem prošlo uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, tvořící od roku 1961 součást Moravské galerie.



55 – Obálka katalogu Tisíc let norského výtvarného díla, Praha 1938.



56 – Oslo, Dům umění, Gudolf Blakstad – Herman Munthe-Kaas, 1929–1930, výkres s řezem budovou, © www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2006.0129.002.

15 Wirth (1935), s. 319.

16 Hejdová (1962); Hejdová a kolektiv (1975).

2. 2.

Technické muzeum

Princip veřejného sdílení kulturních statků, vyznačující kulturní politiku zemí západní a střední Evropy v době osvícenství druhé poloviny 18. století, se týká jak uměleckých děl nebo přírodnin, tak předmětů dokládajících vzrůst zájmu o přírodovědu, techniku, průmyslovou výrobu a obecně o hospodářský rozmach evropských zemí. Za první technické muzeum je považováno *Conservatoire des Arts et Métiers* v Paříži, založené v roce 1794. Bylo založeno spolu s pařížskou polytechnikou a s *École normale supérieure* jako instituce mající podporovat vědu a rozvoj moderních technologií. Jeho posláním bylo sbírat stroje a nástroje, modely, kresby a odbornou literaturu, týkající se techniky a řemesel. Za pokus utvořit takovouto studijní kolekci v podmínkách rakouského mocnářství lze považovat ustavení Průmyslového kabinetu (k. k. *Fabriksprodukten-Kabinett*) ve Vídni roku 1807,¹⁷ jenž předcházel dnešnímu Technickému muzeu. To se připravovalo od Světové výstavy ve Vídni v roce 1873, ale myšlenka dlouho zůstávala pouze v rovině teoretických úvah a postulátů. Až v roce 1908 bylo přijato usnesení založit takovéto specializované muzeum, a to při příležitosti šedesátého výročí vlády císaře Františka Josefa I. S výstavbou muzejní budovy se započalo v následujícím roce, její stavba byla úspěšně završena v roce 1913, ale vinou vypuknutí války se její zprovoznění

oddálilo: teprve 16. května 1918 bylo muzeum slavnostně otevřeno veřejnosti. Příprava a realizace budovy si vysloužila kritiku, protože čas vyměřený potenciálním účastníkům soutěže na její projekt byl velmi krátký a vítězové soutěže nenáleželi k progresivnímu směru v soudobé rakouské architektuře. Autorem realizovaného návrhu byl architekt Hans Schneider (1860–1921), jenž budovu opatřil palácovým zevnějškem se vstupním rizalitem, monumentalizovaným vysokým sloupovým řádem mezi trojicí vstupů.¹⁸

Ačkoliv počátky technického muzejnictví v českých zemích lze sledovat již od konce 18. století, myšlenka technického muzea se zde prosazovala až o sto let později. V roce 1898 proběhla v Praze *Výstava architektury a inženýrství*, jež poskytla prostor k úvahám o zřízení samostatného technického muzea.¹⁹ Stalo se tak až v roce 1908, kdy vznikl přípravný výbor nové instituce, resp. v roce 1910, kdy *Spolek Technické museum* zahájil svou činnost a získal pro své sbírky Schwarzenberský palác na Hradčanech. Po první světové válce vzniklo několik architektonických studií (Alois Čenský, Bohumil Hübschmann, Vojtěch Krch, Ferdinand Fencel), avšak žádná z nich nebyla dovedena do zdárného konce a samostatná budova byla realizována až se značným časovým odstupem.²⁰

17 Slokar (1914), s. 225–228.

18 Der Bautechniker 32, 1912, s. 1243–1244 a 1259–1262.

19 Matějka (1898).

20 (šifra) jv, *Technické museum v království Českém*, Obzor národohospodářský 16, 1911, č. 5, s. 237–239; Veselý (1938).

2. 3.

Diecézní muzeum: úvodní poznámky

Tezaurace artefaktů s důrazem na jejich někdejší sakrální (liturgickou) funkci se v programu muzeí objevuje nejpozději od poloviny 19. století, kdy se utvářel koncept občanského muzea vlastivědného typu, duchovně a esteticky propojený se soudobým romantismem. Toto muzeum – zprvu neutrálně *regionální*, později *zemské*, *městské* či *okresní* – bylo zaměřeno jak na přírodu, tak na sféru kultury. Její integrální součástí byly předměty, jež v liturgickém provozu ztratily své opodstatnění, nicméně byly nadále oceňovány jako umělecké nebo historické památky. Tím ale, že se muzealizací sakralita umenšila nebo přímo vytratila, došlo k ochuzení významů, jež určitý předmět s původně liturgickou funkcí divákovi mohl i nadále, v podmínkách muzea zprostředkovávat. Sama (římskokatolická) církev, resp. její představitelé i řadoví kněží si uvědomovali nutnost ochrany objektů a artefaktů, které sice ztratily svou funkci, ale nadále připomínaly duchovní hodnoty určité doby či určitého regionu. Tak lze zjednodušeně vysvětlit vznik *diecézního muzea* jako specifického muzejního typu.

Počátek tohoto zájmu lze tak jako jinde v Evropě spojit také v Rakousku s osvícenským racionalismem a s umenšením významu církve v životě společnosti. V Rakousku jde o neblahé následky josefínských sekularizací, jejichž důsledkem bylo zrušení klášterů a kostelů s tím, že mobiliář putoval do jiných kostelů či kaplí, budovaných na venkově. To, co se pro další liturgické užití nehodilo, nebylo nutno chránit. V Rakousku se neutvořilo muzeum, jakým je dodnes Wallraf-Richartz-Museum v Kolíně nad Rýnem, spjaté s ochranou předmětů církevní povahy. Muzeum vzniklo v roce 1824, kdy sbírku středověkého umění kněze a učence Franze Ferdinanda Wallrafa (1748–1824) získalo město Kolín nad Rýnem jakožto dědictví; budovu pro muzeum pořídil obchodník a mecenáš umění Johann Heinrich Richartz (1796–1861). Nejprve v ní byly

soustředěny umělecké předměty – malby a sochy – ze zrušených kostelů a klášterů, později přibyla také díla moderního umění, tj. církevního umění 19. a počátku 20. století. Nejde tedy o muzeum diecézní, tj. zřizovatelem není církevní instituce, ani sběrnou oblastí muzea není *a priori* kolínská diecéze, nicméně tematizace církevního umění v muzejní instituci je pro toto muzeum určující, a právě proto je můžeme chápat jako součást rodokmenu mladších diecézních muzeí.

Co se týče českých zemí, muzealizaci artefaktů z církevního prostředí podněcoval zájem o umělecké a historické památky ze strany představitelů církve. V českém prostředí jsou dostatečně známa jména Ferdinand Josef Lehner (1837–1914) a Antonín Podlaha (1865–1932), u nichž hluboký zájem o výtvarnou kulturu přerostl do vlastní intenzivní badatelské, publikační a organizační činnosti. Podlaha byl vášnivým sběratelem umění a díky publikaci jeho sbírky před jejím rozprodáním známe jak její strukturu, tak prostřednictvím fotografií můžeme nahlédnout do někdejšího Podlahova bytu, jenž byl naplněn artefakty, seskupenými do výtvarně působivých celků [obr. 57].

Počátek 20. století vyznačuje zájem o veřejnou prezentaci církevního umění. V Düsseldorfu se uskutečnily velké *umělecko-historické* výstavy, které představily památky dovezené z celého Německa. Podobné tematicky vyhraněné výstavy se konaly rovněž v rakouských zemích, resp. ve Vídni. Vždy ale šlo o umění; muzealizace církevního života v jeho pestrosti a rozmanitosti nebyla na pořadu dne. Přesto existoval jeden typ muzejní instituce, jež lze chápat jako předstupeň diecézního muzea: šlo o chrámové pokladnice, známé od středověku a významně obohacované v barokní éře. Jejich veřejnou prezentaci můžeme ukázat na historii *Schatzkammer* vídeňského Hofburgu, byť by veřejnosti byla zpřístupněna coby muzeum umělecko-průmyslového typu. Na koncept muzea umělecko-průmyslového typu navazuje



Sbírky biskupa Dra Antonína Podlahy.

Ovál. obrazy ze života Kristova malované na dřevě z první pol. XVIII. století		Madonna Chitussi z XVIII. stol.		Madonna z XVI. st.		Rainer	Vacátko	Würbs	Šimon	Pirner
		Triáček	Rom	Sv. Anna »samatřetí«, řezba z XVI. st.	Clarot	Rauch				
der	Q. Manes	Bys	Waldhauser	Sbírka porculánu, majoliky a skla	Hirschelli	Keller				
	Withoos	Levý	Procházka	Miniatura svatováclav. svícnu praž. sladovníků	Ferg	Mayer				
	Navrátil	Dorer	Hirshelli		Clarot					
	Vacek		Ferg		Miniatury: (Umlauf, Berka, Žumsande, Lupp, Heicke, Führich)					

51

57 – Umělecká sbírka Antonína podlahy, pohled do jedné části Podlahova bytu v době před likvidací sbírky, Antonín Šorm, Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra. Antonína Podlahy, Praha 1932, s. 9.

rovněž modernější typ diecézního muzea, jež naplňuje diecézní muzeum ve Vratislavi, založené v roce 1898.

Ani v meziválečné době nezmizel zájem o tematizaci umění se sakrálním obsahem v prezentační aktivitě muzeí a galerií. Týká se to i Československa, od svého vzniku v roce 1918 oficiálně vystupujícího jako sekulární země. Přesto se v roce 1934 při příležitosti druhé Mezinárodní výstavy posvátného umění (*La mostra internazionale d'arte sacra*) v Římě podařilo uspořádat samostatné československé oddělení, které na náklady státu připravila Akademie křesťanská. Výstava proběhla v moderní galerii ve Valle Giulia a republika dostala k dispozici dva výstavní sály. Československý oddíl se koncepčně lišil od prezentace jiných

zemí: důraz byl položen na různé výtvarné směry, uplatňující se ve vazbě k sakrálnímu interiéru (komisaři výstavy byli historik umění Václav Vilém Štech a architekt Dr. Bohumil Sláma, známý coby projektant moderního katolického kostela v Hradci Králové). Vedle návrhů sakrálních staveb byla vystavena para-menta, zhotovená podle návrhů Josefa Fanty, mešní náčiní kupříkladu od architektů Kamila Hilberta a Jana Sokola, dále obrazy, plastiky, grafická díla, ale také díla nikoliv určená pro sakrální prostor, nýbrž obecně vyjadřující duchovní inspiraci umělce (Jan Zrzavý, *Motiv z Rembrandta*). V oddělení, jehož uspořádání pro dnešek dokumentují snímky [obr. 58–59] a celkový rozsah vystavených prací publikovaný výstavní katalog, nechyběly ani knihy

a hudebniny.²¹

Jestliže celé dlouhé období druhé poloviny 20. století nepřálo vzniku diecézních muzeí v Československu, resp. v České republice, po roce 1989 se přece jen vytvořily podmínky pro

jejich ustavení a rozvoj. Diecézní muzea se tak stala integrální součástí naší kulturní současnosti, jak bude ještě pověděno v samostatné kapitole.



58 – Československé oddělení na Mezinárodní výstavě posvátného umění v Římě, celkový pohled do instalace, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 7, 1934, č. 8, s. 404.

59 – Československé oddělení na Mezinárodní výstavě posvátného umění v Římě, celkový pohled do instalace, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 7, 1934, č. 8, s. 405.

21 (šifra) Š., Československé oddělení na Mezinárodní výstavě posvátného umění v Římě, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 7, 1934, č. 7, s. 361–362.

2. 4.

Muzeum v regionu: úvodní poznámky

Muzea v 18. a 19. století reprezentovala abstraktní entity: *umění, kulturu* nebo *národ*. Přesto se v druhé polovině 19. století, nebo spíše až v samotném závěru tohoto století vynořovala potřeba vyjádřit muzeem určitý vyhraněný region. Výrazný kvantitativní nárůst muzejních institucí souvisí jednak s intelektuálními zájmy místní inteligence – lékařů, právníků, středoškolských profesorů nebo kněží, žijící v okresních městech nebo na venkově a ve volných chvílích se oddávající sbírání *starožitností*, ať šlo o lidové kroje, keramiku nebo zemědělské náčiní, nebo o archeologické nálezy učiněné náhodně, při zemědělských pracích nebo při těžbě písku či cihlářské hlíny, nebo systematicky, při provádění sondáže určitých lokalit, u nichž se buďto předpokládal, nebo byl nálezy již ověřen značný význam pro archeologický výzkum. Mezi tyto *starožitnosti* náležely rovněž dokumenty právně historické povahy, sfragistické, epigrafické či heraldické památky, předměty spojené s cechovním životem a v neposlední řadě předměty církevní povahy. Vesměs nešlo o artefakty, které by nebyly zaměnitelné s jinými; oproti těm, které uchovávaly centrální instituce, byly nezajímavé, všední – a jejich skutečný význam tkvěl právě ve vztahu k určitému místu nebo (mikro) regionu.

Osudy těchto sbírek byly obvykle neradostné; stěhovaly se tak, jak bylo zrovna potřeba, aby nakonec zakotvily v objektu, jenž ztratil svou původní funkci, nahrazen novým, modernějším, prostorově lépe řešeným. Staré radnice, staré školy, staré špitály či zrušené kaple,

to byla obvyklá místa, kde našly útočiště sbírky muzejních nadšenců v regionech. Například muzeum v Poděbradech začínalo v podkrovních prostorách hotelu *Záložna*, aby v roce 1906 zakotvilo v objektu staré školy, v němž sídlí dodnes. Dále to byly novostavby škol s tím, že rozvoj školské instituce ubíral prostor muzejním sbírkám, až se tyto nezřídka ocitly v bednách někde ve skladu. Městské muzeum Jablonci nad Nisou, tedy v bohatém kraji, kde nebyla nouze o hmotnou podporu muzejní aktivity, získalo vlastní sídlo až po několika desetiletích své existence – a šlo o budovu, „*kteřá byla sama o sobě památkou. Hrázděná stavba pocházela z roku 1847 a pozornost návštěvníků poutala svým zeleným kabátem z divoké révy.*“²²

Nejstarším muzejní budovou v českých zemích určenou od počátku výstavby pro regionální muzeum je muzejní budova v Čáslavi (František Tetřev, 1884–1885). V menším měřítku opakuje princip historizujících muzeí z kulturních center: budova vyhlíží jako palác s nápadně symetricky řešeným průčelím, monumentalizovaným rizalitem v axiále, jenž přechází do kupole. Naopak modernistickým řešením zaujme mnohem mladší budova *Podlipanského muzea* v Českém Brodě (Antonín Bašánek, 1927–1928); instituce byla založena sice již v roce 1896, ale otevření expozice ve vlastní budově se dočkala až mnohem později – 28. října 1931. Oproti čáslavskému muzeu, jež je vřazeno do blokové zástavby, získalo muzeum v Českém Brodě soliterní objekt asymetrické skladby s nápadně vyvýšenou

53

22 Jana Nová, *Počátky muzejnictví v Jablonci nad Nisou. Dlouhá cesta od prvních záměrů k realizaci stálé expozice v samostatné budově (1866–1911)*, in: Marcela Oubrechtová – Václav Zeman (edd.), *Fenomén muzeum v 19. a v první polovině 20. století, Ústí nad Labem 2011*, cit. s. 154.

hmotou, tvořící dominantu. Odlišné je rovněž jeho situování stranou centra, do nové obytné čtvrti.

Všechna tato regionální muzea vyznačuje několik společných rysů: muzejní sbírky byly prezentovány v plném rozsahu, tj. v dispozičním řešení muzejní budovy se neoddělovala expoziční a depozitární část, takže prezentace sbírek se děla formou muzejního *kabinetu* či kabinetů, což z dnešního pohledu připomíná spíš *studijní depozitář*. Muzejníci totiž nerozlišovali mezi dokumentární a prezentační funkcí muzejní sbírky; rádi by návštěvníkům ukázali *všechno*, co to které muzeum shromáždilo, jak vysvítá ze slov Fridolína Macháčka, napsaných na adresu městského muzea v Plzni: „*Svým milým hostům (...) chceme ukázat aspoň nejdůležitější části sbírek historického muzea. Můžeme tak učinit bohužel jen ve formě dočasné výstavy, neboť vlastní výstavní místnosti našeho ústavu jsou plochou tak skrovné v poměru k rozsahu sbírek, že ve vlastních místnostech můžeme vystavovat vždy jen část muzejního materiálu (...)*“.²³ Strukturu muzejních sbírek v jejich prezentaci přibližují zprávy nebo samostatné vydané drobné publikace, a je zjevné, že – s ohledem na velikosti místností a jejich řazení – artefakty a naturfakty tvořily určité tematické soubory, nazývaná obvykle *oddělení* (například přírodovědné oddělení, historické oddělení, církevní oddělení apod.). Od nich se lišily tematicky vyhraněné soubory, obvykle nazývané *expo- zice* (včelařská expozice, zvonařská expozice), případně – u uměleckých děl – *obrazárna*. Struktura sbírek tedy odpovídala praxi regionální vlastivědy, jak se v českých zemích rozvíjela díky četným badatelům, tj. mající za cíl postihnout určitý region komplexně, z hlediska geografie, přírodovědy i historických věd, a současně dokumentovat regionální knižní produkci (knihovna) a soustředit písemnosti vzešlé z činnosti institucí a osob (archiv).

23 Fridolín Macháček, *Výstava sbírek městského historického muzea pořádaná ku poctě sjezdu Svazu československých muzeí vlastivědných*, Plzeň 1925, s. 3.

3.

Československá cesta

Vznik Československé republiky znamenal pro muzejní sféru naprosto novou kvalitu. Stát, jenž byl umělým konstruktem, integrujícím vedle historických Zemí české koruny někdejší Horní Uhry a Zakarpatskou Rus, musel překonávat řadu obtíží; musel řešit otázky vnitřní i vnější bezpečnosti, konstituování správních orgánů a jejich řádné materiální zabezpečení, musel uvažovat o výstavbě liniových staveb, zejména železničních tratí a dálkových silničních tahů, musel podporovat výstavbu škol, nemocnic a sociálních zařízení, ale také výstavbu bytů, a tak objektivně postrádal finanční prostředky na stavbu muzejních budov. Jestliže muzea chápeme jako klíčové instituce pro uchovávání a šíření národní kultury a identity, jakou je vlastně ona *identita*? Je to identita odvozená z republikánského zřízení, což je naprosté novum, s nímž čeští političtí představitelé počítali až jako s poslední možností, když zavrhl konstituční monarchii. Je to identita diktovaná domácím i zahraničním odbojem, v němž československé legie sehrály klíčovou roli – a proto také legionářská muzea, legionářské památníky nebo expozice se staly povinnou součástí regionálních muzeí. Stará vlastivědná muzea, zděděná z časů monarchie, si tedy uchovala svůj starožitnický koncept, a byla pouze doplněna či korigována. Idea demokratické republiky zcela přirozeně klade důraz na takové hodnoty, jakými jsou občanská práva, rovnost před zákonem, aktivní účast občanů v politickém procesu, dostupnost vzdělání pro ženy i sociální potřeby. Ale je tu také jedna hodnotová komponenta, která sice po roce 1918 byla vysoce aktuální, ale časem se ukázala jako problematická: idea čechoslovakismu. Národ, jenž byl státoprvním národem Československé republiky, byl *československý národ* – ale jak se s tímto konstruktem vnitřně ztotožnit? A současně, jak jej tematizovat muzejní prací? Na tyto otázky nebyla nikdy nalezena uspokojivá odpověď, protože dřív, než mohly být zodpovězeny, Československo

zaniklo (1938–1939) a jeho obnova na jaře 1945 sledovala odlišné hodnotové zřetel. Ostatně sama národní identita je dynamická a proměnlivá – a funkce muzea po roce 1945 a zejména po roce 1948 v nových společenských poměrech se také významně proměňuje.

Muzeum ale neznamená pouze retrospektivu, ponor do bližší či vzdálenější historie; není *a priori* institucí oslovující současnost pohledem na události včerejška a předvčerejška. Může být také součástí moderního života a jeho perspektiv. Alespoň takto si oficiální kruhy meziválečného Československa představovaly *obchodní muzea*, jež měla být otevřena ve všech zemích, s nimiž republika udržovala obchodní styky. Jejich funkce by byla zjevná: podpořit odbyt československých výrobků a informovat cizinu o hospodářském životě Československa.¹ Dodejme, že slovo *muzeum* zde bylo užito nevhodně; spíše se mělo hovořit o obchodní agentuře či o obchodním zastoupení.

55

1 Československá obchodní muzea v zahraničí, Právo lidu 40, 1931, č. 170, 23. července, s. 6.



60 – Obálka Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze, Praha 1919.

3. 1.

Československo v letech 1918–1938: muzea ve službách státu

57

Vznik Československa přinesl možnost realizovat řadu záměrů, které v předešlém období byly pouze teoreticky uskutečnitelné. Vznik republiky současně přinesl zcela novou výzvu – výzvu k vytvoření moderního demokratického státu, jenž by reflektoval potřeby a přání všech jeho obyvatel. Sama optimistická perspektiva ale nestačila, a tak jako v dalších oblastech veřejného života, také v muzejní sféře se dvacetiletí Československé republiky stalo dobou vítězství i proher: muzea se střetávala s celou řadou jen velmi obtížně překonatelných překážek administrativních, finančních i organizačních, ale kupodivu také koncepčních.¹ Pomineme-li ony překážky vnější, resp. finanční, dané faktem, že muzea jistě nemohla mít přednost – dejme tomu – před tématy zahraniční politiky, vnitřní bezpečnosti nebo zdravotní a sociální péče, které vyžadovaly značné finanční náklady, upozorníme alespoň na překážky koncepční. Jde například o ambivalentní vztah k písemnostem, protože muzea jako paměťové instituce nerozlišovala mezi muzeáliemi a archiváliemi, tj. nezřídka plnila funkci archivů. Muzejní praxe nerozlišovala ani mezi muzeem v užším smyslu slova a veřejnou

galerií, které mohly tvořit součást určitého muzea. Muzejní praxe dokonce nerozlišovala ani mezi muzeem jako konkrétní institucí a muzeem jako pouhou expozicí, proto některé expozice, zejména expozice připomínající národní odboj a československé legie, se označovaly termínem *muzeum*, ačkoliv šlo o pouhé expoziční soubory bez stálé odborné správy, bez vlastních prostor i bez koncepce dalšího rozvoje. Až v závěru sledovaného období se objevuje v českém prostředí snaha po teoretické uchopení otázek souvisejících s muzejnictvím, což souviselo s užitím termínu *museografie*, a to v závislosti na francouzském příkladu.²

Jakkoliv zůstávalo nejvýznamnějším muzeem samostatného Československa *Národní muzeum* v Praze [obr. 60], přibýly pro muzejníky nové úkoly, pro něž tato úctyhodná instituce s více než stoletou historií jednoduše nestačila. Samostatným – a vysoce prestižním – tématem se stalo téma *národní revoluce*, tj. proces emancipace československého národa jako základu československé státnosti. Československo v meziválečných hranicích bylo politickým konstruktem, pro-

1 Rámcově Šopák (2020).

2 Placht (1938).



61 – Obálka Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932.

duktem dohody velmocí a výsledkem úsilí domácího i zahraničního odboje. Proces, jenž vzniku československého státu předcházela, se stal předmětem muzealizačního procesu, jenž byl institucionalizován do podoby *Památníku osvobození*, jenž byl symbolicky založen 28. října 1929 na základě někdejšího *Památníku odboje*, *Vojenského archivu a muzea Republiky československé* a *Archivu národního osvobození* při Zemském úřadu českém v Praze. Pro jeho účel byla na úpatí Vítkova vystavěna rozlehlá dvoukřídlá budova *Památníku osvobození*, nyníjšího *Armádního muzea* (1932, Jan Zázvorka – Jan Gillar),³ jejíž dispoziční řešení vyjadřuje provozní oddělení expozičních a dokumentačních částí [obr. 61–63]. Ta tvoří jednotný celek s *Národním památníkem* na Vítkově.⁴ Realizovaný návrh Jana Zázvorky a Jana Gillara vzešel ze soutěže, hojně obeslané, v níž se uplatnily různé přístupy k řešení muzea jako národního monumentu, přičemž pyramidové, zikkuratovité uspořádání hmot ukazuje na snahu dosáhnout monumentality neklasickými prostředky [obr. 64–65].

Situování vojenského muzea na památný

Vítkov lze chápat jako kompoziční protějšek Letné, pakliže by byla zastavěna budovami *Státní galerie*.⁵ Na rozdíl od *Památníku osvobození* a *Národního památníku* se tento záměr nepodařilo dovést ke zdárnému konci. Téma budovy státní galerie se opakovaně řešilo v kooperaci různých architektů, vstupujících do dobových diskusí – Bohumila Hübschmanna, Ladislava Žáka,⁶ Josefa Chochola a zejména Josefa Gočára, autora několika alternativ, a historiků umění, například Františka Žákavce.⁷ Klíčová byla léta 1932 a 1933, kdy byl Josef Gočár ministerstvem veřejných prací pověřen vypracováním náčrtů pro dvě možné lokality, z nichž odborná komise zvolila volný, vyvýšený prostor v Letenských sadech mezi ulicemi Badeniho, Na Špejcharu a Na Baště sv. Tomáše. Na takto definované exkluzivní parcele architekt rozvinul komplex, komponovaný na hloubkovou osu vedenou předloženým schodištěm ze strany Badeniho ulice a pokračující slavnostní síní, k níž vedl v kolmém směru výstavní sály. Význačnost konceptu souvisela s propojením galerie s knihovnou Tomáše Garrigue Masaryka [obr. 66–67], přičemž se počítalo s okamžitým zahájením stavby tak, aby mohla být otevřena v jubilejním roce 1938, což se ovšem nestalo.

Chápání budovy muzea či galerie jako mohutného bloku či skladby bloků, situované na exponované, ideálně vyvýšené místo se uplatnilo také při komponování dvojce muzeí – zemědělského a technického. Objemová studie architekta Theodora Petříka (1882–1941) [obr. 68] ukazuje na snahu monumentalizovat téma muzejní budovy symetrickou kompozicí s převýšenou hmotou a s pravidelným rytmem objemů, připojujících se k hlavnímu tělesu. Ani realizovaný návrh architekta Milana Babušky (1884–1953), realizovaný v letech 1937–1939, nebyl prost monumentality: hmota se symetrickým, osově komponovaným průčelím, má ve svém středu vertikalizovanou plochu s předloženým schodištěm, kontrastující s horizontálním rozvrhem zbylých ploch průčelí a vyniká materiálovou a barevnou kombinací světlešedých kamenných ploch a režného cihlového zdiva. Shodným způsobem vyznívá průčelí sousední budovy technického muzea, lišícího se rozlehlým sálovým prostorem s ochozy, sloužícím k prezentaci strojů a velkých dopravních prostředků.⁸

Poněkud ve stínu úvah o státní galerii se ocitají úvahy o řešení prostorových potřeb Národního muzea. Ty řešily dvě soutěže: v roce 1937 se počítalo s plochou po zem-

3 Roubal (1932). – Generální rekonstrukce budovy proběhla v letech 2018–2022.

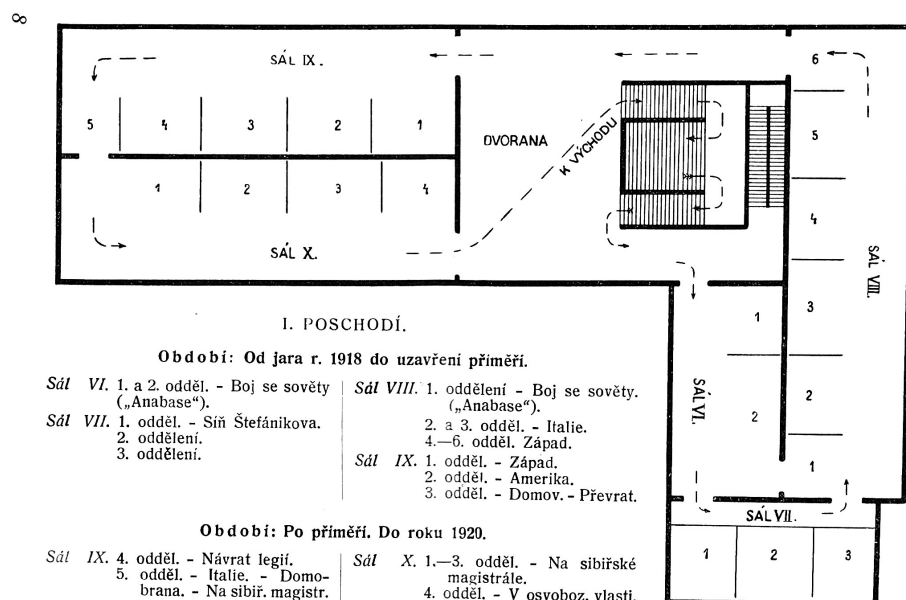
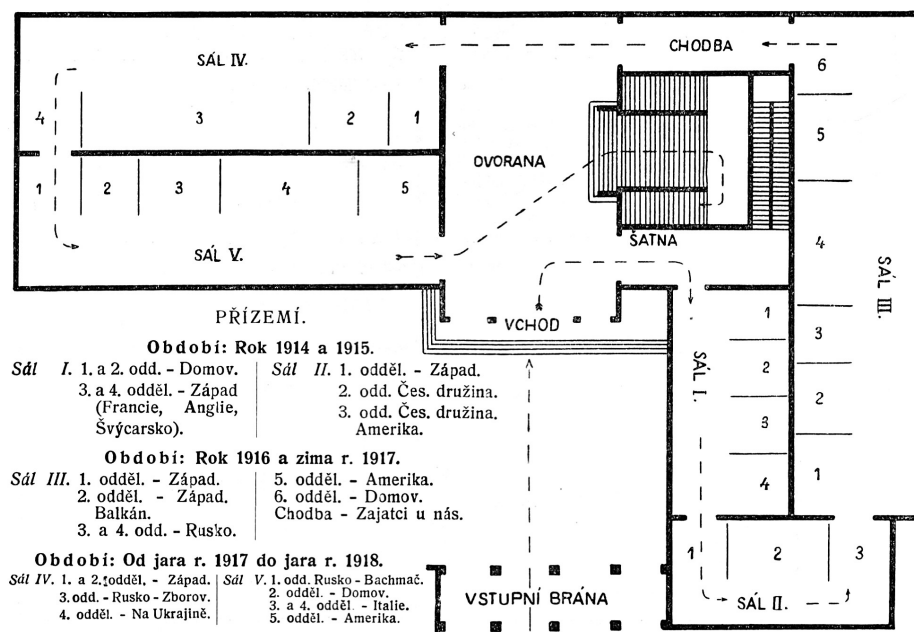
4 Budovy *Armádního muzea* a *Národního památníku*, tvořící od počátku jeden celek, jsou dnes spravovány Ministerstvem národní obrany. *Národní památník* na Vítkově byl zprvu spravován Národním muzeem (2000–2024).

5 Wirth (1936); Gočár (1936).

6 Žák (1930–1931)

7 Žákavec (1931).

8 Sach (1938); podrobně Biegel – Novotný (2009).



59

62 – Památník osvobození v Praze, dispozice parteru, Roubal Vladimír, Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932, s. 7.

63 – Památník osvobození v Praze, dispozice patra, Roubal Vladimír, Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932, s. 8.

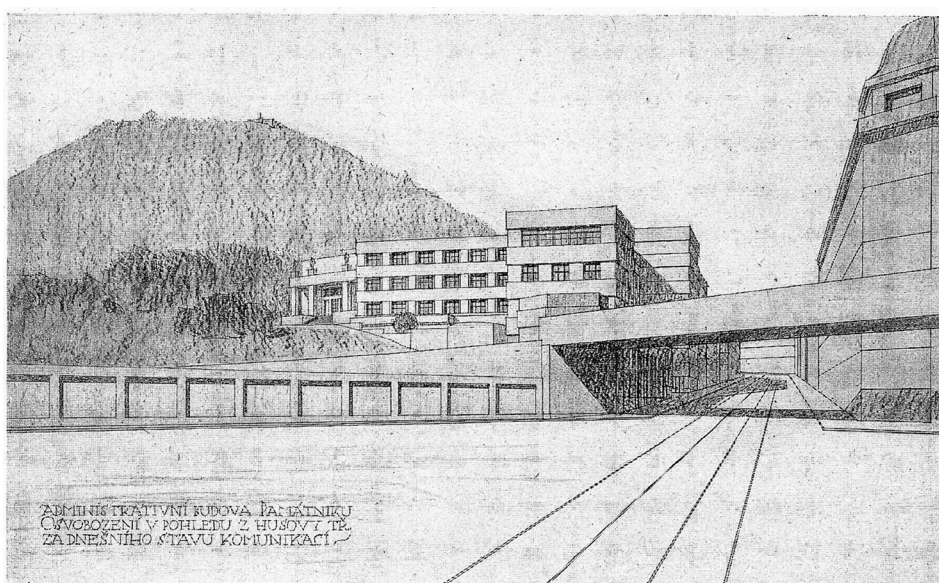
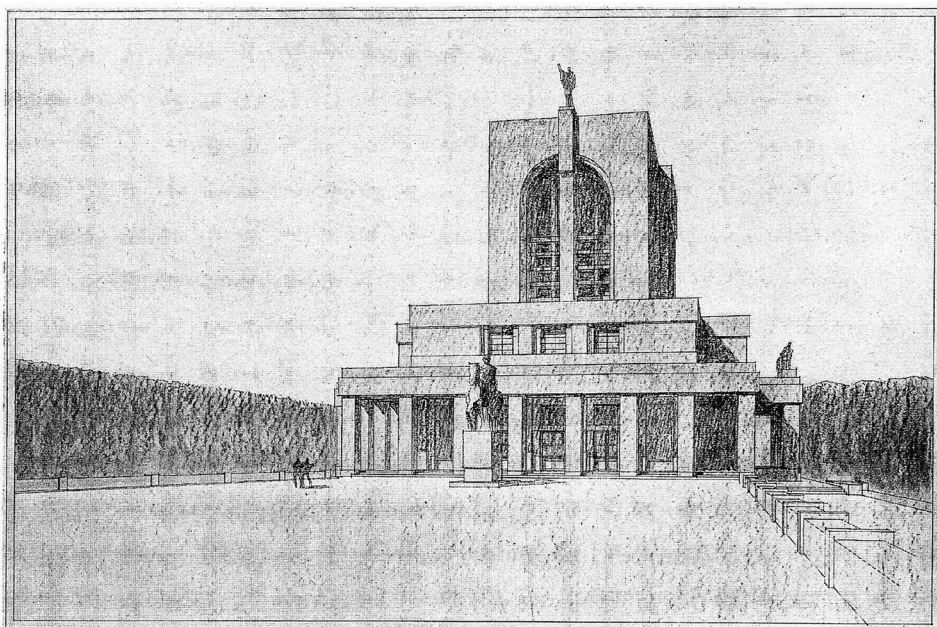
ské donucovací pracovně na Hradčanech⁹ a o dva roky později se uvažovalo o vydělení přírodovědeckého oddělení a jeho situování do novostavby na výstavišti v Bubenči. Tato volba vyvolala pochyby, které architekt Václav Pavelka formuloval řečnickou otázkou: „Ač již předem při vypisování první soutěže byly patrné obtíže, s kterými se setkají soutěžní návrhy řešené v moderních zásadách, ale výtvárně nezvládnuté do tak jemného prostředí staropražského, jako jsou Loreta a Černínský palác, má i druhá soutěž prokázat nesprávné umístění na nově zvoleném staveništi?“

Nešlo ale pouze o znehodnocení historického prostředí, nýbrž o pravý opak: o projev malého smyslu pro význam národního muzea jako symbolu, neboť „ústav tak velkého kulturního významu celonárodního, zvláště pak pro naši vědu, by zasluhoval takového umístění, které by odpovídalo jeho poslání.“¹⁰ Nutno zdůraznit, že tato Pavelkova slova byla vyřčena krátce po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava, kdy ideu československého státu nahradila idea českého národa.

Zajímavým příspěvkem k hledání prostoro-rového zázemí Národního muzea je situační

9 Jde o Trautmannsdorfský palác, proměněný v klasicistní činžovní dům a následně na zemskou donucovací pracovnu. Dnes je objekt v užívání ministerstva zahraničních věcí. – Hruška (1937–1938).

10 Pavelka (1939).



64 – Památník osvobození v Praze, soutěžní návrh, část památníku, Jaroslav Rössler, Styl 6 (11), 1925–1926, s. 124.

65 – Památník osvobození v Praze, soutěžní návrh, muzejní a dokumentační část, Jaroslav Rössler, Styl 6 (11), 1925–1926, s. 124.

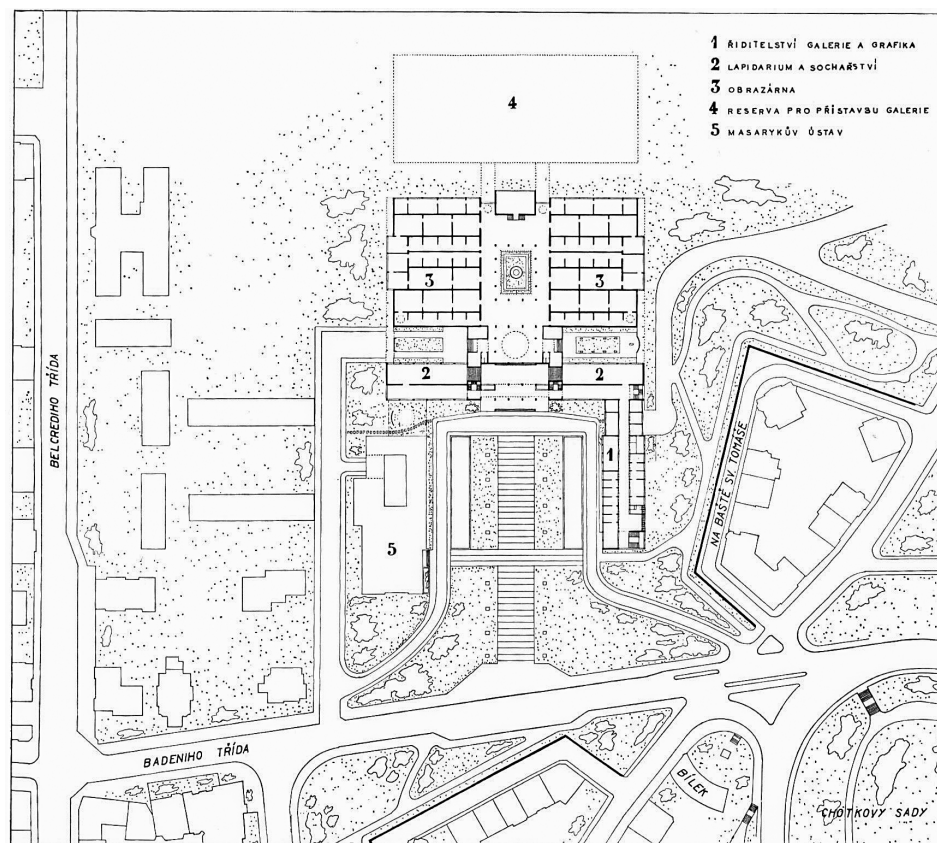
studie muzejních budov na Karlově, vypracovaná Janem Mannsbarthem.¹¹ Architekt navrhl veřejné prostranství v prostorách nynějšího Karlovského předmostí, v němž se sbíhají ulice Sokolská a Legerova, aby ve společné linii Nuselského mostu pokračovaly jižním směrem na Pankrác. Prostranství si Mannsbarth představoval vymezené mohutnými bloky muzejních budov, sestavených na půdorysu ve tvaru písmene L, rozšířeného o rizalitu a krátká kolmá křídla. Pamatoval jak na přírodovědné muzeum, tak na muzeum kulturně historické s tím, že historická muzejní budova na Václavské náměstí by byla uvolněna „pro úkoly reprezentační a oslavné, pro které se polohou, výstavbou i tradicí znamenitě hodí. Vedle

funkce národního pantheonu by mohla sloužit i oslavným a pamětním výstavám a státnímu salonu, dále České akademii jako vrcholné a reprezentativní instituci vědecké, a knihovně s její rostoucí a stále významnější sbírkou pozůstalostí.“¹²

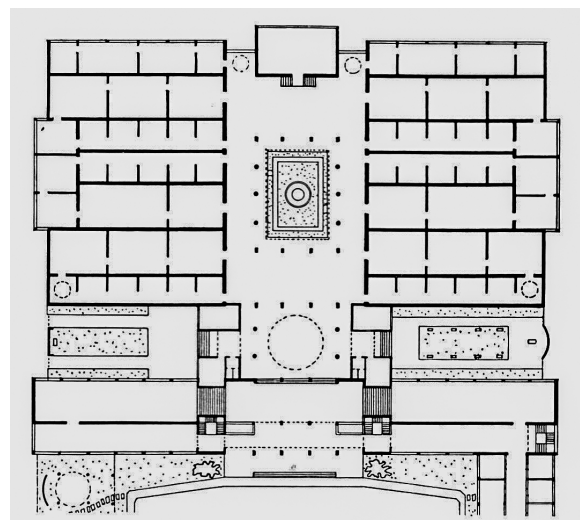
Setrváme-li ještě u Prahy, architekturu muzejních a galerijních budov reprezentují jak kolosální projekty, vyznačující se nápadnou, státně reprezentativní ideou, tak drobnější úkoly, zčásti realizované a zčásti ponechané v rovině úvah, návrhů a neprovedených studií. Z nich vyniká návrh Pavla Smetany (1900–1986) na dostavbu uměleckoprůmyslového muzea (1940). Architekt odmítl vstup dosud vedený z úzké ulice a vytvořil nový nástupní

11 Mannsbarth (1939).

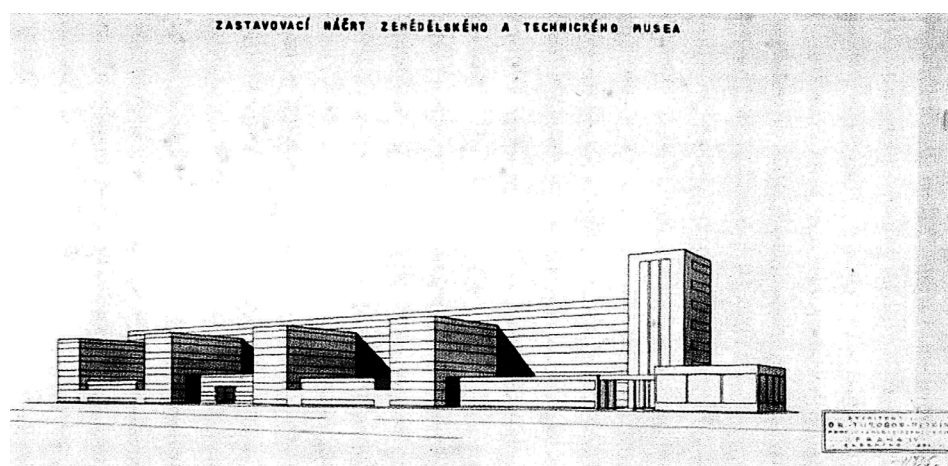
12 Tamtéž, s. 276.



prostor z přilehlé zahrady, z níž směřoval přes nové zádveří kroky návštěvníků do historické budovy s nově vestavěnou šatnou a se sociálním zázemím a současně do přístavby, jež měla přimykát ke kolmému křídlu, pohledově orientovanému k sousední filozofické fakultě. Přístavba musela respektovat hranici starého židovského hřbitova a hmotu Pinkasovy synagogy v široké ulici a výškově odpovídat stávající budově. I přes tato omezení se architektovi podařilo přijít s velmi působivým, architektonicky vytříbeným řešením, které svým neortodoxním přístupem k úkolu předběhlo svou dobu [obr. 69].



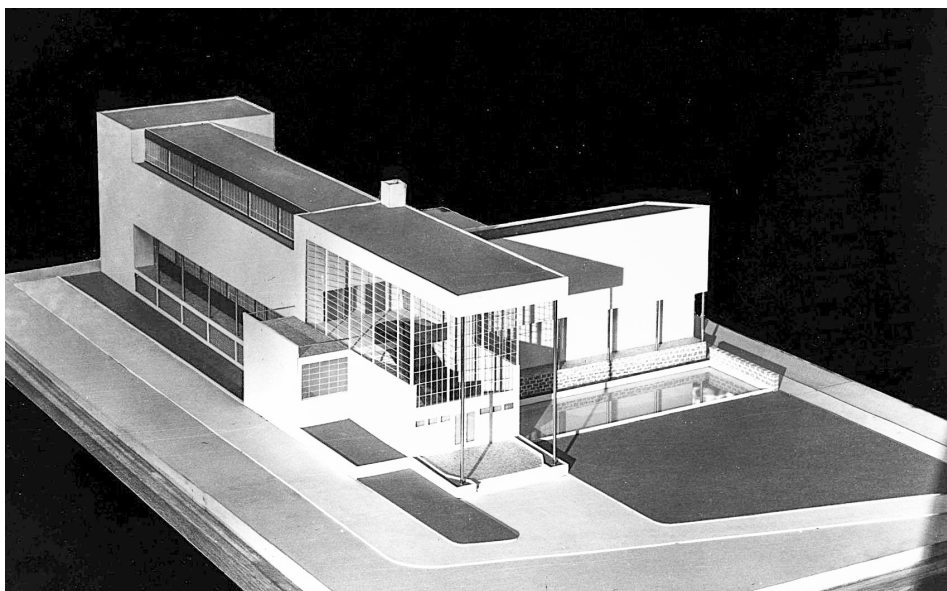
61



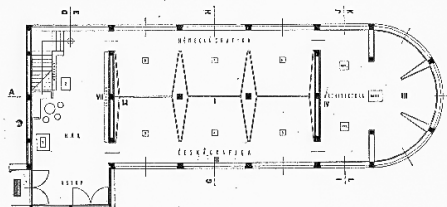
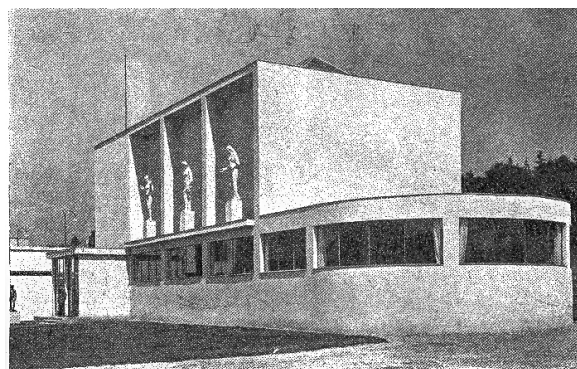
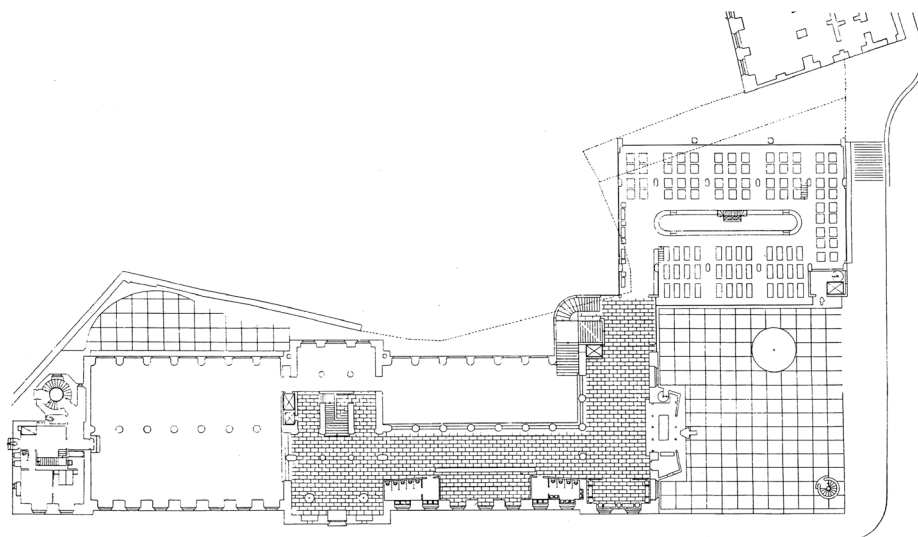
66 – Praha, Státní galerie a knihovna Tomáše Garrigue Masaryka, situace, 1934, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 3–4, s. 191.

67 – Praha, Státní galerie a knihovna Tomáše Garrigue Masaryka, půdorys hlavní budovy, 1934, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 3–4, s. 193.

68 – Praha, Národní zemědělské muzeum, studie, Theodor Petřík, Jan Malý, 100 let Národního zemědělského muzea, Praha 2018.



70 – Hradec Králové městská galerie, model, 1930, © Muzeum východních Čech –
Královéhradecký architektonický manuál.



69 – Praha, uměleckoprůmyslové muzeum, návrh přístavby, Pavel Smetana, 1940, Volné Směry 40, 1947–1948, s. 186.

71 – Brno, výstavní pavilon Akademie výtvarných umění, Josef Gočár, 1927–1928, Jan Evangelista Koula, Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století, Praha 1940, s. 84.

Složitými peripetii procházela Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, rozvíjející svou činnost na spolkové bázi a teprve v roce 1931 převedená do majetku státu. Instrukce řešila hned čtyři základní otázky: čím má být příští *Národní galerie* z hlediska svého zaměření a časového rozsahu svých sbírek, kdo ji má vést, jak by se mělo o sbírky pečovat a kam je umístit.¹³ Architektem, opakovaně se zabývajícím čtvrtým z těchto témat, byl Josef Gočár, a to již od roku 1923, kdy obdržel druhou cenu v soutěži na studii Státní galerie. Stejný úkol řešil pro různé lokality, nejprve pro

Kampu (od roku 1926), následně pro Petrášské náměstí (1929) a v průběhu první poloviny třicátých let pro Letnou. Tomuto úkolu se věnoval až do roku 1940. Mezitím se zabýval přístavbou budovy uměleckoprůmyslového muzea (1939) a paralelně také budovou Moderní galerie, pro niž opět bylo hledáno místo na Kampě (1939). Je příznačné, že nic z toho nebylo uskutečněno.¹⁴ V Hradci Králové navázal Gočár na spolupráci s městem studií dostavby uměleckoprůmyslového muzea a projektem samostatného, volně stojícího objektu určeného pro městskou galerii. Ta

13 Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 367–448.

14 Benešová (1958), s. 40–45.

povstala z daru obrazové kolekce biskupa Josefa Doubravy (1919), rozšířené díky podpoře obce, městské spořitelny, soukromých firem i Kruhu přátel umění.¹⁵ V letech 1930–1933 architekt vypracoval projekt [obr. 70], ale ani ten nebyl uskutečněn. A tak jediným expozičním objektem, jenž prokazuje architektův um v koncipování výstavní architektury, jehož pohříchu nebylo využito pro novostavbu některé z muzejních a galerijních institucí meziválečného Československa, je pavilon Akademie výtvarných umění (1927–1928), vybudovaný na brněnském výstavišti [obr. 71].

Skutečnost, že mnohem snadněji a s velkým zdarem lze realizovat menší výstavní objekt než budovu velkého muzea nebo státní galerie, dokládá i funkcionalistický výstavní objekt Spolku výtvarných umělců Mánes. „Každý stát postaral se o velké oficiální výstavní místnosti, například Glaspalast v Mnichově, Palais de Beaux-Arts v Paříži atd.; toho Mánes nežádá a sobě ani nepřeje,“ napsal autor projektu, architekt Otakar Novotný, dlouholetý člen spolku, jenž pokračoval: „chce svobodné umění v domě svém, jemu přístupném.“¹⁶ Záměr se naplnil sice až s delším časovým odstupem, ale výsledek dodnes ukazuje na možnost tvůrčího propojení stavby určované funkcionalistickou estetikou s historickým prostředím a s efektním přírodním rámcem.

Je jistým paradoxem, že bohatá Praha jako metropole nového státu nedospěla k žádnému modernímu muzeu a naopak na ekonomicky zaostalém Slovensku, kde čekalo na své řešení tolik problémů a úkolů, vyrostly v meziválečném dvacetiletí velkoryse koncipované muzejní budovy. Jejich autorem byl Michal Milan Harminc (1869–1964), jenž v letech 1924–1925 vyprojektoval budovu slovenské pobočky Československého zemědělského muzea v Bratislavě. Stavba byla realizována v letech 1925–1928 a obdržela podobu diktovanou úzkou parcelou vymezenou nábřežím Dunaje (dnešní Fajnorovo nábřeží) a rušnou komunikací (dnešní Vajanského nábřeží). Trojosá průčelní hmota variovala antický chrám *in antis* s dvojicí dórských sloupů, spolu s krátkými úseky zdí podepírajících kladí, nesoucí trojúhelníkový štít. V hloubkové ose vstupní partie pokračuje návštěvník ke schodišti, jež vybíhá do rizalitu, z bočních stran sevřeného paralelními křídly s výstavními sálky. Tato křídla se mírně rozevírají do stran a jsou propojena hmotou s mírně konvexně vypjatým průčelím – což je motiv, jenž připomene Koulův neprovedený návrh na přístavbu budovy Národního muzea v Praze, přibližně od dvanáct až patnáct let starší. Velkorysost

prostorového řešení je podpořena kamennými obklady, sochařskou výzdobou a řadou uměleckořemeslných doplňků. Harmincova inklinace ke klasicistní monumentalitě se uplatnila v jeho projektu Slovenského národního muzea v Martině (1929–1932), zbudovaném na půdorysu ve tvaru písmene T s průčelím ovládaným pravidelným rytmem okenních os, střídaných lizénami provedenými v kamenném obložení. Jednodušší výraz budovy odpovídal době vzniku projektu a realizace, byť ceremoniální schodiště situované do místa křížení příčného a podélného křídla svou dimenzí i materialitou připomnělo starší bratislavskou muzejní budovu.¹⁷

Pro československou kulturu třicátých let 20. století byl určující fenomén *regionalismu*, tvořící součást oficiální státní osvětové politiky i téma těšící se živé diskusi.¹⁸ Jeho cílem je distribuce kulturních statků do regionálních center a posílení jejich infrastruktury. Projevem se staly krajinská muzea a městské galerie. Takovou galerii zamýšleli postavit v Hradci Králové. Investorem záměru měla být Spořitelna královéhradecká a projektem se zabývali mimo již vzpomenutého Josefa Gočára Jan Rejchl, jehož projekt vznikl v roce 1935, Josef Fňouk, který v roce 1937 řešil úkol v rámci zpracování urbanistického konceptu celého města, a účastníci soutěže uspořádané v roce 1938, konkrétně Oldřich Liska, Karel Mahrla nebo spolupracující dvojice pražských tvůrců Jindřich Freiwald a Jaroslav Böhm, opakovaně se vracějící do východočeského regionu. Mnichov a vypuknutí války realizaci záměru nakonec zmařily. Mnohem příznivěji dopadly muzejní instituce, jež získaly k užívání část novostavby regionálního finančního ústavu, radnice nebo školy. To je případ muzea ve Valašském Meziříčí, jehož historie se začala psát v lednu 1884. Po několika provizorních umístěních sbírek muzeum získalo šest výstavních sálů a přilehlou chodbu v prvním patře novostavby městské spořitelny, přičemž sám autor budovy, architekt Alois Balán, navrhl řešení muzejní expozice, otevřené veřejnosti 16. května 1932. Vinou vypuknutí druhé světové války a nepřízní okupační správy bylo muzeum z prostor vyklizeno a už se do nich nikdy nevrátilo.¹⁹

15 Městská galerie v Hradci Králové, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 248.

16 Novotný (1919–1920), s. 35.

17 Pohaničová – Dulla (2014), s. 98–103 a 134–137.

18 Srv. zejména Josef Ludvík Fischer, *Kultura a regionalismus*, Brno 1930. Dále například informativní zprávu *Anketu o regionalismu...*, Naše doba 35, 1927–1928, s. 515–516.

19 Matyáš (2023).

3. 2.

Československo v letech 1945–1989: muzea ve službách ideologie

65

Téměř pětadvacet let trvalo období, které se – silně zjednodušeně – pojímá jako jeden historický celek: období Československa poválečného, záhy lidově demokratického a od roku 1960 socialistického. Společným rysem celého tohoto období je *etatismus*, a to radikální etatismus podpořený direktivním řízením státu komunistickou stranou s ústavně zakotvenou rolí *vedoucí síly* ve společnosti (mezi červencem 1960 a koncem listopadu 1989), etatismus postavený na systému centrálního plánování, propojený se specifickým sociálním a – kupodivu – národním nebo spíše slovanským programem a vyznačující se silnou podřízeností vůči Sovětskému svazu ve všech aspektech života státu a společnosti, včetně oblasti kultury a umění. Tato charakteristika je samozřejmě velmi obecná a období mezi lety 1945–1989 ukazuje, jak ji bylo možné modifikovat, jak určité rysy vystupovaly do popředí, aby jiné byly potlačeny nebo dokonce se vyznačovaly silnou ambivalencí.

V oblasti muzejnictví nalezneme řadu

témat, která svou ambivalentností provokují. Tak se na straně jedné ocitá muzealizace moderních dějin židovského národa, jeho utrpení po vydání Norimberských zákonů, vedoucích k vyhlazení etnika – v roce 1950 bylo zřízeno *Státní židovské muzeum* v Praze a o dva roky později vláda schválila vybudování stálé expozice židovského ghetta v Malé pevnosti Terezín (ta ale nebyla nakonec uskutečněna), na straně druhé vystupuje silný antisemitismus, jež zaznamenáváme u komunistických prominentů padesátých let (Václav Kopecký) a promítající se do přerušení diplomatických styků se státem Izrael v roce 1967. Bezesporu ambivalentní je přisvojení si odkazu Aloise Jiráska protagonisty komunistické strany (Zdeněk Nejedlý), jež se promítlo do rozsáhlé rekonstrukce letohrádku Hvězda (1948–1952, Pavel Janák) s cílem vybudovat *Muzeum Aloise Jiráska*, a současně odpor komunistické moci vůči náboženství (podstatou husitství je přitom náprava katolické církve), jakož i nekomunistickým elitám první republiky (zapomíná

se, že Alois Jirásek byl přívržencem národní strany svobodomyslné a následně československé národní demokracie, za níž byl zvolen v roce 1920 senátorem a tento post zastával do roku 1925).

Určujícím rysem muzejní práce byla *výchova lidu*; silná osvětová funkce vyznačovala muzea v celém sledovaném období. Muzea jako vědecká pracoviště a současně jako nástroje lidovýchovy byla podřízena *lidosprávě*, tedy národním výborům na jednotlivých úrovních (obce, okresy, země do roku 1949, poté kraje) s výjimkou státních muzeí, vykonávajících metodický dohled nad muzei ocitajícími se na nižších etážích této hierarchie. Už v roce 1946 vyhlásila vláda Klementa Gottwalda program, v němž se zdůrazňovala role technického muzejnictví, jehož rozvoj měl podpořit vzrůst technického vzdělávání. K zestátněným muzeím v Praze, Brně nebo Opavě měla přibýt Národní galerie – instituce rekonstituovaná z organizačních předchůdců zákonem č. 148/1949 Sb., o Národní galerii. Ideálem doby byla *jednotná muzejní síť*, institucemi pokrývající celé území státu a současně všech na témata lidské aktivity, která lze muzeem tematizovat, tj. jak historickou vlastivědu nebo výtvarné umění, tak také literaturu, divadlo, přírodu, techniku, prehistorii, sport a tělovýchovu²⁰ nebo školství.²¹ Samostatným tématem, omezeným ovšem pouze na stálé expozice nebo tzv. *síně tradic* v již stávajících objektech, byly *pokrokové a revoluční tradice* československého lidu, zahrnující jednak období národního obrození a organizační, tvůrčí a intelektuální aktivity představitelů české a slovenské vzdělanosti a umění v 19. století, jednak formování a rozvoj dělnických stran od konce 19. století, zejména ale vznik a rozvoj Komunistické strany Československa (od roku 1921) a dále také politické boje ve dvacátých a třicátých letech 20. století, odboj v období okupace (zahraniční odboj, partyzánské hnutí, domácí odbojové organizace atd.) a osvobození v květnu 1945. Současnost byla v muzejní teorii a praxi prezentována v rámci tzv. *dokumentace současnosti*.²²

Toto nesmírně rozsáhlé a mnohotvárné spektrum otázek muzejní teorie a praxe, vyjádřené muzejními institucemi a jejich aktivitami, včetně aktivit expozičních, dokumentačních, publikačních a výzkumných, jen velmi obtížně a klopotně nacházelo adekvátní prostorové zázemí v budovách nebo celých areálech. Muzejní problematika navíc tvořila pouze součást komplexní péče o kulturní dědictví, a tu se zcela přirozeně předpokládalo,

že pro muzea zůstane nadále prioritní využití historických objektů. Ohromné množství hradů a zámků, paláců a vil, kostelů a klášterů, které byly po roce 1945 nebo po únoru 1948 odebrány jejich dosavadním majitelům, vyžadovalo nejen pravidelnou údržbu a rekonstrukce, ale adekvátní využití. Vedle správních nebo školských institucí to byla právě kultura, jíž byla z tohoto množství poskytnuta řada objektů k trvalému užívání. „*Je přirozené*,“ napsal Miroslav Burian v rekapitulaci deseti let péče o kulturní dědictví poválečného Československa, „*že při rozšiřování hospodářské základny stoupají i kulturní potřeby našich pracujících. Dnes je samozřejmým požadavkem každého okresního města, aby mělo svůj osvětový dům, museum, společenské středisko atd., stejně tak jako [komunistická] strana a masové organizace potřebují vhodné objekty pro svou činnost*.“ A tu „*praxe ukázala, že památkovou úpravou těchto objektů vzniká přímo ideální prostředí pro rozvinutí kulturní činnosti*.“²³ Ani text zákona o muzeích a galeriích z roku 1959 implicitně nepředpokládal, že by muzea a galerie měly *speciální* budovy, jak vyplývá z §14, v němž se praví: „*Orgány, které muzea a galerie řídí, zajišťují, aby muzea a galerie byly umístěny v budovách (místnostech) přiměřených hodnotě sbírek, úkolům muzeí, popř. galerií a jejich významu. Přemístit muzeum nebo galerii nebo jejich část je možno jen tehdy, dostane-li se jim vhodného umístění. Budovy (místnosti) mohou být odňaty účelům muzea nebo galerie jen se souhlasem orgánu nadřízeného tomu orgánu, který muzeum nebo galerii řídí. U ústředních muzeí je tímto orgánem příslušný ústřední úřad, u Národní galerie a u krajských muzeí a galerií ministerstvo školství a kultury*.“

Představa, že muzejní instituci předáme památkový objekt, dejme tomu zámek, klášter nebo vilu po továrníkovi, odpovídá dosavadní praxi, kdy historické, výtvarně zajímavé a prostorově velkoryse řešené budovy, nevhodné pro jiné využití, posloužily právě pro muzejní nebo galerijní účely. Jde tedy o činnost z nouze; o vyřešení dvojího problému: co s historickou budovou, jež ztratila v nových společenských poměrech své využití, a současně, kam umístit muzejní sbírky. Různé způsoby, jak využít historické budovy pro expoziční nebo prezentační účely, můžeme sledovat od rekonstrukce Jízdárny Pražského hradu (1948–1949), o jejíž proměně ve velký výstavní prostor se rozhodlo hned po nástupu Klementa Gottwalda do funkce prezidenta. Projekt Pavla Janáka ponechal prostor volný, nečleněný; zásahy

20 V roce 1953 bylo zřízeno Muzeum tělesné výchovy a sportu.

21 V roce 1945 byl zřízen Výzkumný ústav J. A. Komenského v Praze, který byl v lednu 1957 rekonstituován na Výzkumný ústav pedagogický, jehož nový statut byl vydán v roce 1971.

22 Srv. Jiří Špět, *Zásady komplexní dokumentace období výstavby socialismu*, Muzejní a vlastivědná práce 19, 1981, č. 4, s. 193–197; Václav Pubal, *Síně revolučních tradic*, Praha 1983.

23 Cit. dle Miroslav Burian, *Památková péče – součást socialistické výstavby našeho státu*, Zprávy památkové péče 15, 1955, s. 8.

byly velmi citlivé, byť v určitém ohledu musel architekt postupovat přece jen radikálněji (zvětšení okenních otvorů).²⁴ Analogicky proběhla adaptace jízdního paláce pro expoziční účely (Miloš Vincík – Julie Pecánková, 1952–1954).²⁵ Z téže doby, tj. počínaje koncem čtyřicátých let 20. století bychom našli řadu příkladů, kdy stará radnice nebo měšťanský dům jsou upraveny pro muzejní nebo galerijní účely analogickým způsobem, jako pražské jízdní, tj. s respektem k historické podobě a s minimem zásahů do výtvarné podstaty objektu.

S výjimkou memoriálních areálů, jakým je památník vybudovaný v rámci výstavby obce Lidice,²⁶ zůstávala novostavba muzejní budovy v popsáných poměrech věcí nemyslitelnou. Proto z hlediska dějin budov pro prezentační účely je nutno přihlídnout k výstavním objektům, budovaným doma i v zahraničí, u nichž se ctíla tradice předválečného modernismu a současně snaha výtvarný výraz založit na využití moderních technologií. Klíčovou roli zde sehrál architekt František Cubr (1911–1976), jenž byl spolu se Zdeňkem Pokorným (1909–1984) a Josefem Hrubým (1906–1988) autorem mimořádně úspěšného československého pavilonu na světové výstavě EXPO v Bruselu v roce 1958. Pro tyto architekty, kteří se po roce 1945 věnovali výstavní architektuře, neplatila nutnost podřídit se diktátu socialistického realismu a tím zapomenout na funkcionalistické východisko své tvorby ve třicátých letech 20. století. V roce 1947 vytvořili návrh na československou expozici na VIII. trienále v Miláně, velmi energickou, propojující velkorysé prostorové řešení se zajímavým, nápadným detailem. Bruselský pavilon s restaurací a lanternou magikou, jehož interiér byl propojený s okolím včetně atraktivního výhledu na město, se stal magickým místem setkání moderní stavební technologie a výrazných výtvarných děl; vytrhl návštěvníka z klopotné současnosti a sliboval mu již tady, v jeho reálném čase zažít něco opravdu výjimečného. Oficiální komentáře propojovaly tento radikální rozchod s minulostí jako vítězství myšlenky *socialistického humanismu*.²⁷ Jestliže v průběhu šedesátých let František Cubr a Zdeněk Pokorný spolu s dalšími, mladšími architekty a výtvarníky úspěšně připravovali výstavní pavilony a celé expoziční areály pro různé zahraniční výstavy a propagační přehlídky Československa, vše to, co výstavní architektura dokázala, bylo jen sporadicky zúročeno v muzejních nebo

galerijních objektech. Nadvláda památkové péče i v šedesátých letech novostavby vylučovala; prováděny byly pouze rekonstrukce, jejichž výtvarný účín byl postaven na kontrastu historické architektury, nezřídka s pohledově exponovanými, fragmentárně dochovanými vrstvami starších stavebních etap s moderní instalační praxí. V rekonstrukčních pracích prováděných na objektech určených pro muzejní a galerijní účely se tento styl prosadil v průběhu šedesátých let; uplatnil se například při úpravách bývalého kláštera benediktinek na Pražském hradě (1963–1976, František Cubr, Jiří Pilař) a udržel si svou vitalitu i během následujících desetiletí.

Ideálem šedesátých let byla radikální proměna stávajícího sídelního útvaru, z něhož byl ponechán kostel, zámek nebo obdobná historická dominanta, obvykle zbavená přídavných budov, například hospodářských staveb – a zbytek byl odstraněn s tím, že nová výstavba ignorovala původní trasování komunikací a tvar a polohu hlavních městských veřejných prostor (náměstí). Cílem bylo zvýšit kvalitu životního prostředí, vtáhnout zeleň do nových obytných souborů, racionalizovat distribuci tepla a pitné vody z centrálních zdrojů, zajistit dobrou dostupnost bydlení a občanské vybavenosti pro automobilovou dopravu.²⁸ Takovéto radikální řešení se (v důsledku nákladnosti) sice nikde neprosadilo – s výjimkou města Most, kde ovšem plošnou asanací intravilánu zdůvodnila snaha vytěžit hnědé uhlí, nacházející se pod historickým městem – ale dobová dokumentace, tedy kresby, plány nebo fotomontáže, ozřejmující jednotlivé záměry, přece jen velmi dobře ukazují, jak si architekti a urbanisté představovali tato staronová města, totiž jak města se staletou historií proměňovala v města éry socialistického humanismu. Uvedme alespoň jeden příklad za všechny jiné: návrh přestavby jádra města Teplic v severozápadních Čechách (Miloslav Matašovský, 1961), kdy se počítalo se zachováním divadla a zámeckého komplexu, naproti tomu pro městskou správu (městský národní výbor), školy, obchody a další složky občanské vybavenosti by byly pořízeny novostavby – avšak muzeum by nadále setrvalo v historickém objektu zámku.²⁹ Kontrast mezi současnou, velkorysou výstavní architekturou a mezi muzejními budovami, nadále upravenými z historických památek, si rovněž uvědomujeme v Brně, a to počínaje druhou polovinou padesátých let 20. století, kdy se

24 Komentář viz Janák (1952).

25 Architektura ČSR 15, 1956, s. 70.

26 Soutěž na podobu památníku v Lidicích byla vypsána 1. srpna 1945; vítězný návrh vypracoval František Marek. Na podobě nových Lidic se podíleli František Marek, Václav Hlinský, Richard Podzemný a Antonín Tenzer.

27 Srv. Nový – Šetlík (1962).

28 Principy moderního urbanismu se prosazovaly díky schválení zákona o územním plánování č. 84/1958 Sb.

29 Matašovský (1961).

moravská metropole proměňovala v metropoli výstavnictví díky podstatnému rozšíření veletržního areálu a výstavbě hotelů pro domácí i zahraniční klientelu, aniž by byl jen na papíře vznikl návrh na zcela novou muzejní nebo galerijní budovu.

Přes to přese všechno jsou šedesátá léta obdobím, kdy téma muzejních objektů nestálo zcela stranou. V naprosté většině případů se muzejní architektura vyčerpávala v *muzealizaci prostředí*. Principem této metody byla radikální proměna historické stavby, doplněné o nezbytné funkční složky (pokladna, šatny, sociální zázemí, gastroprovoz, kanceláře, pracovny, depozitáře apod.), ale zachovávající si charakter původního objektu – kláštera, zámku, paláce. Tento princip ilustrují výše připomenuté adaptace svatojiřského kláštera v Praze a zámku v Teplicích. Muzealizace prostředí se dotkla i tak citlivého památkového areálu, jakým je Pražský hrad. Specifickou sférou, v níž se muzealizace prostředí uplatňovala, byla oblast lidové architektury, jež se v průběhu padesátých a šedesátých let opakovaně ocitla v centru zájmu památkářů, architektů a muzejníků s cílem konstituovat hned několik *muzeí v přírodě*, tj. souborů lidových staveb, ponechaných *in situ* v původním prostředí, nebo přenesených z území vystaveného moderní urbanizaci nebo znemožňujícího účinnou ochranu těchto památek.³⁰ Estetické podněty pro muzealizace prostředí poskytovala výstavní architektura, jež díky mimořádnému úspěchu československého zastoupení na výstavě EXPO v Bruselu stanula na pomyslném vrcholu tvůrčích příležitostí moderních architektů. A tu je nápadné, že v roce 1965 se v panoramatickém přehledu československé architektury neobjevil žádný muzejní objekt,³¹ avšak již v retrospektivně laděné publikaci vydané o deset let později máme takovýchto objektů hned několik – vyniká *Obrazárna Pražského hradu* (František Cubr – Josef Hrubý, 1963–1965) [obr. 72],³² adaptace kláštera benediktinek na Pražském hradě pro účely Národní galerie a kupodivu také jedna novostavba muzea, konkrétně *Muzea dělnického revolučního hnutí* v Českých Budějovicích (1974–1975, Jan Malát, Jiří Vít, Jan Řezníček a Miloš Sládek, výtvarná spolupráce Jarmila Malátová).

Tyto příklady ukazují na dvě metody, jimiž lze dospět k muzejní architektuře: jednak šlo o výtvarné dotvoření historického prostředí,

jednak o utváření podoby muzea jako architektonického díla ovládaného výraznou výtvarnou myšlenkou. K tomuto druhému případu náleží mimořádné dílo – *Památník SNP* v Banské Bystrici, dílo natolik kultovní, že citovaný přehled československé architektury jej připomněl již na přebalu.³³ Dílo vznikalo dlouho: od roku 1959, kdy architekt Dušan Kuzma (1927–2008) vyhrál architektonickou soutěž, do otevření v roce 1969. Suterén náležel depozitářům, nadzemní části expozici, rozdělené do dvou nestejně formovaných hmot, tvořících jeden kompoziční celek s výrazným předělem [obr. 73]. Intenzitou výrazu vyniká rovněž další slovenská realizace – dostavba historické budovy Slovenské národní galerie, u níž architekt Vladimír Dědeček (1929–2020) přikomponoval přemostění propojující boční křídla pozdně barokní budovy (1969–1977).

V kontrastu k těmto dvěma velkým slovenským realizacím jsou šedesátá léta v muzejní architektuře reprezentována pouze drobnějšími muzejními objekty. Nejúspěšnější se staly tematicky vyhraněné památníky, umožňující projektantům výtvarné zpracování myšlenky expozice. To platí o *Památníku Bible králické* v Kralicích, jenž vyrostl v letech 1967–1969 v sousedství odkrytých základů tvrze, v níž v letech 1578–1620 fungovala tajná bratrská tiskárna. Autor projektu, brněnský architekt Bohuslav Fuchs, vsadil na vernakulární řešení, připomínající svým hranolovým objemem překrytým zvalbenou střechou a uplatněním režného kamenného zdiva tvrže.³⁴

Mimořádné pozornosti odborné i laické veřejnosti se těšila problematika Velké Moravy, v období po roce 1948 obohacená o řadu významných nálezů z několika lokalit vesměs z okolí města Uherského Hradiště.³⁵ V září 1969 proběhly pod záštitou ministerstva kultury dvoudenní oslavy výročí dvaceti let od nálezů velkomoravského kostela v poloze Na Valech u Uherského Hradiště,³⁶ jejichž součástí bylo otevření stálé expozice *Veligrad – Staré Město* v nově vybudovaném *Památníku Velké Moravy*. Památník z let 1959–1960 byl redukovanou verzí původní představy stavebního komplexu, počítajícího s archeologickou základnou i s odbornou knihovnou a s depozitářem sbírek. Technické nedostatky na budově a koncepční nejasnosti expozice vedly již v roce 1964 k uzavření objektu, otevřeného v roce 1961, k provedení úprav v roce 1966

30 J. Strejc – J. Škvařil, *Bude u nás muzeum lidové architektury?*, Architektura ČSR 1962, č. 4, s. 252–254; Jaroslav Fiala, *Muzeum valašské architektury*, Zprávy památkové péče 17, 1957, s. 160–162.

31 Starý a kolektiv (1965).

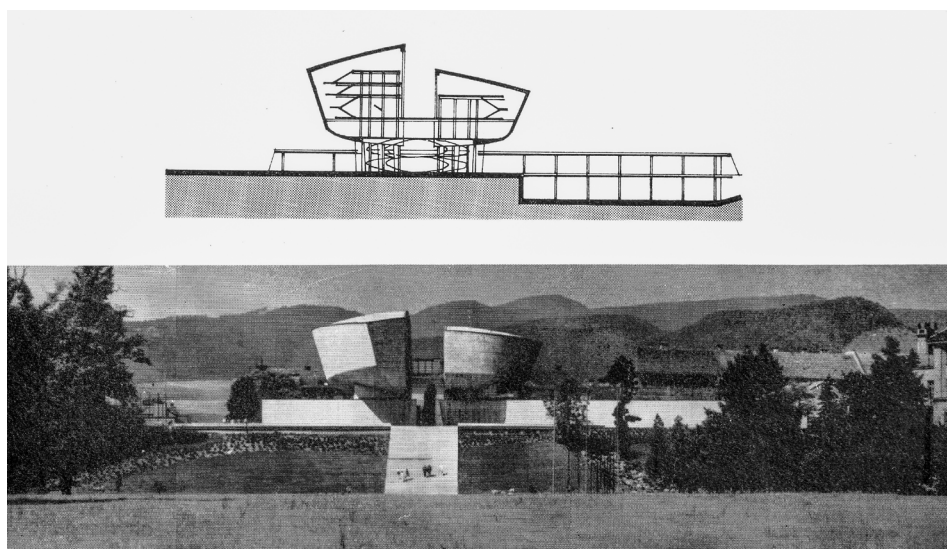
32 Pechar (1979), obr. 501–502, zničení po roce 1989, kdy se z vůle prezidenta Václava Havla prosadila kýčovitá úprava Bořka Šípka.

33 Pechar (1979), o památníku obr. 513–516.

34 Chaloupka (1969); Brodesser (2003).

35 Snášil (1967).

36 (šifra) a, *Veligrad – Staré Město u Uherského Hradiště*, Lidová demokracie 25, 1969, č. 224, 23. září, s. 3.



72 – Praha, obrazárna Pražského hradu, František Cubr – Josef Hrubý, 1963–1965, detaily interiéru, *Architektura ČSSR* 24, 1965, č. 6, s. 371.

73 – Banská Bystrica, Památník SNP, realizace 1964–1969, Dušan Kuzma, Josef Pechar, *Československá architektura*, Praha 1979, obr. 515–516.

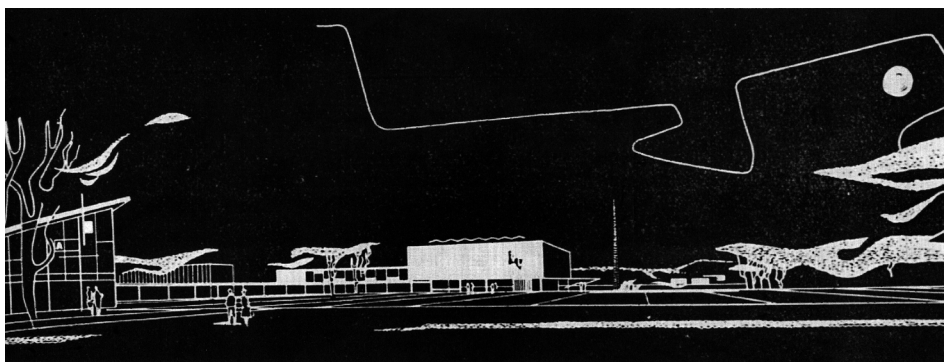
a k definitivnímu přeřešení expozice o tři roky později.³⁷ Nízký pavilon se symetricky řešeným průčelím, s fasádami členěnými velkými prosklenými plochami ukrýval sálový prostor zbudovaný nad základy kostela na Valách s okolními hroby. Galerijní ochozy umožnily ve vitrínách prezentovat drobnější nálezy a doplnit jádro expozice o četné informace týkající se života na Velké Moravě v 9. století.

Mikulčice, ležící přibližně dvanáct kilometrů od centra města Hodonína, byly v šedesátých letech 20. století předmětem soustředěného zájmu archeologů a historiků a tamní objevy vedly k vyhlášení soutěže na architektonicko-urbanistický komplex memoriálního areálu s památníkem. V roce 1963 při příležitosti 1100. výročí příchodu slovanské misie na Velkou Moravu byla vypsána ministerstvem škol-

ství kultury ve spolupráci s Československou akademií věd soutěž na „komplexní architektonické řešení výstavby Národního kulturního památníku v Mikulčicích.“³⁸ V soutěži uzavřené v polovině roku zvítězil návrh architektů Tibora Alexyho, Milana Kodoně a Jána Lichnera [obr. 74], nakonec neuskutečněný. Výrazným atributem návrhů vzešlých ze soutěže bylo propojení reliktní raně středověkého osídlení s modernistickými objekty, asymetricky situovanými do plochy, a se zelení. Soutěž zaujala; známý architekt a urbanista Emanuel Hruška ji obeslal neanonymním návrhem, jenž dosvědčuje, jak pro soudobé architekty bylo téma mimořádně atraktivní. Propojení historického prostředí s moderní architekturou, využívající nových materiálů a důmyslných technických řešení, vyjadřuje étos architektury doby: vytvářet

37 Galuška a kolektiv (2016), s. 29.

38 Vinter (1965), s. 97.



74 – Mikulčice, Národní kulturní památník, soutěžní návrh, Tibor Alexy, Milan Kodoň, Ján Lichner, 1963, Památková péče 1965, č. 4, s. 97.

trvalé hodnoty, podílet se na proměně světa v duchu optimistického perspektivismu.

Jestliže slovanská archeologie představovala latentní *politikum*, otevřeně politické obsahy artikulovaly památníky osvobození Československa Rudou armádou, případně památníky spjaté s pietou k obětem.³⁹ Mezi nimi zaujal prvenství *Památník ostravské operace* v Hrabyni (autoři projektu Rudolf Spáčil, Josef Kupka, Bronislav Firla), dodnes nepřehlédnutelný symbol normalizace, jehož realizace spadá do let 1970–1980.

Do kontextu úvah o podobě moderního muzea náleží text Zoroslavy Drobné (1907–1988), historičky umění zabývající se uměním středověku, ale už svou generační příslušností propojenou s moderní výtvarnou kulturou. Bezesporu více ze spontánního zájmu než z povinnosti podrobně referovala o knize Roberta Aloie *Musei. Architettura – Technica* (Milano 1962),⁴⁰ která sice referuje zejména o muzeích umění – a sama autorka problém muzea posunula pouze do roviny expozičně-přezentační činnosti – nicméně říká to podstatné: architekt má být přítomen nejen při koncipování muzejní budovy, ale také při přípravě výstavy nebo stálé expozice, neboť tyto prezentační útvary se v dnešní době již bez tvůrčího přístupu architekta neobejdou.

Zůstalo u konstatování faktu; moderní muzea se v Československu nestavěla; Muzeum Fernarda Legera od André Svetchine nebo Muzeum krásných umění v Houstonu od Ludwiga Miese van der Roeho, jejichž fotografie text Zoroslavy Drobné doplnily, se stala nesporným snem československých muzejníků. Prioritu měl utilitární přístup, ostatně prostorové potřeby československých muzeí a galerií, to nebyly pouze expozice, ale také – a možná zejména – depozitáře a prostory provozně-administrativní. Jestliže historická muzejní budova jakžtakž dostačovala prezentační

funkci, pak právě na tyto další funkce se v ní již prostoru nedostávalo. Potřeby zázemí neplnily novostavby či přístavby, nýbrž samostatné objekty vesměs historické nebo umělecké ceny, jež nebyly využívány nebo dosud byly využívány nevhodným způsobem. To je případ kláštera v Hejnicích, o němž se od roku 1984 uvažovalo v souvislosti s rozšířením provozního zázemí Severočeského muzea v Liberci. Stavební program adaptace klášterního komplexu počítal s konzervačně-restaurátorskými dílnami, depozitáři, badatelnou a s inspekčním pokojem. Část objektu měla získat obec pro svou knihovnu a společenské aktivity. Projekt vypracovaný Státním ústavem pro rekonstrukci památkových měst a objektů v Praze byl v letech 1988–1991 realizován jen zčásti, protože stavební práce zastavila restituční kauza.⁴¹ Ostatně tak dopadlo využití klášterních budov v Brně (Technické muzeum) nebo Opavě (Slezské zemské muzeum), ale to je již jiná, dosud neuzavřená kapitola polistopadových peripetií českého muzejnictví.

39 Památník Ploština u Valašských Klobouk, tvořený pěti betonovými obelisky, byl realizován v roce 1975 a roku 1978 prohlášen za kulturní památku. Připomíná obec vypálenou nacisty v dubnu 1944. *Památník životické tragedie* jihovýchodně od Havířova tvoří *Pomník Matky* (1949) a mnohem později, až v letech 1982–1984 doplněný budovou se stálou muzejní expozicí.

40 Drobná (1963).

41 Čvančara (2004), s. 111.

4. Morava a Slezsko

Naše pojednání by mělo být věnováno především situaci na Moravě a ve Slezsku, ale specifika (evropských) muzejních institucí a s nimi muzejních budov překračují regionální omezení natolik výrazně, že je nezbytností věnovat pozornost východiskům a proměnám muzeí vskutku v širším, nadregionálním kontextu. Je to důležité také proto, aby vyniklo, jak doba před rokem 1918 řešila problém muzea velkoryse, a současně jak mezi centry a periferií existovala přirozená kulturní výměna, jak se zemská centra inspirovala ve Vídni a v dalších evropských metropolích a jak se regionální muzea v Praze, Liberci nebo Českých Budějovicích lišila pouze drobnějším měřítkem, ale ve svých funkcích a aktivitách byla analogická. Nejinak je tomu v případě Moravy a Slezska.

Pro rozvoj muzeí na Moravě a ve Slezsku byly důležité politické změny, k nimž došlo na počátku druhé poloviny 19. století: šlo o ustavení obchodních a živnostenských komor, reprezentujících mocenské a podnikatelské elity a podněcujících rozvoj vzdělávacích aktivit, zaměřených na oblast průmyslu, řemesel a obchodu. Důležitá byla vazba muzejních institucí na odborné školy uměleckoprůmyslového typu¹ – připomeňme například školy ve Znojmě (keramika) a ve Valašském Meziříčí (dřevo), ve Slezsku v Žulové nebo Supíkovcích (žula a mramor) a dále odborné textilní školy (Krnov). Při školách se nezřídká utvářela menší technologická muzea, organizovaná jako *školní muzea* a fungující na spolkové bázi. Jejich sbírky primárně sloužily k výuce odborných předmětů a sekundárně též k reprezentaci regionální uměleckořemeslné tvorby. Jestliže sledujeme vztah mezi muzei a ekonomickým rozmachem rakouských zemí, pak jsou to jednoznačně *uměleckoprůmyslová muzea*, zaujímající z hlediska muzejní typologie první místo mezi muzei společenským významem i rozsahem aktivit, včetně propojení s institucemi zajišťujícími odborné vzdělání.² Paradoxně až na druhém místě se ocitá myšlenka *zemského muzea*, realizovaná v Brně samo-

statnou institucí a v Opavě uměleckoprůmyslovým muzeem, jež od určité doby vystupovalo současně jako muzeum zemské (*Slezské zemské muzeum*) a jeho „zemskost“ převážila nad uměleckoprůmyslovým charakterem po první světové válce, kdy bylo v roce 1921 pozemštěno coby *Zemské muzeum* v Opavě.

Situace po roce 1918 byla pochopitelně docela odlišná a dosavadní kurz ve fungování muzejních institucí zásadně proměnila. Přibýly úkoly, ale vznikly nové bariéry – teritoriální a současně mentální, kdy Morava se Slezskem již nebyly součástí mnohonárodnostní monarchie, sahající od Jaderského moře po Halič s centrem ve Vídni coby metropoli světového formátu, ale součástí mnohem menšího státu, jenž se musel potýkat s obtížemi vyplývajícími z překonání následků první světové války.

Tento stát měl svůj čas vyměřen: skončil po dvaceti letech existence s vypuknutím další války, ve svých důsledcích nepoměrně děsivější, jejímž důsledkem bylo začlenění Československa do sovětského bloku. Krátce po jeho rozpadu se rozpadl i stát; Česká republika, jejíž historie se počítá od 1. ledna 1993, je sice státem nástupnickým se všemi symboly a tradicemi, ale je to stát mnohem menší, s malou ekonomikou a s politickými prioritami, zaměřenými utilitárně a sociálně. Mnohem hlasitěji se ve veřejném prostoru řeší otázky hospodářského rozvoje a prosperity, konkurenceschopnosti nebo sociální stability než otázky týkající se sdílení kulturních statků. Populárním heslem dne je *živá kultura*, tj. pořádání koncertů současných interpretů a výstav současného umění nebo vydávání literárních děl současných autorů, nikoliv – obrazně řečeno – *mrtvá kultura*, čili sféra muzeí. Finance státu vyčleněné na kulturu především směřují do popkultury, včetně filmového průmyslu, pořádání nejrůznějších festivalů, a zejména do oblasti sportu. Muzea stojí na okraji; jsou více trpěna než ctěna. Tomu ostatně odpovídá také stav muzejních a galerijních budov, historické regiony Moravy a Slezska nevyjímaje.

1 Komplexně viz Schermaier (2009).

2 Pubal (1965).

4. 1.

Předměstí

Vídně 1:

umělecko-

průmyslová

muzea v Brně

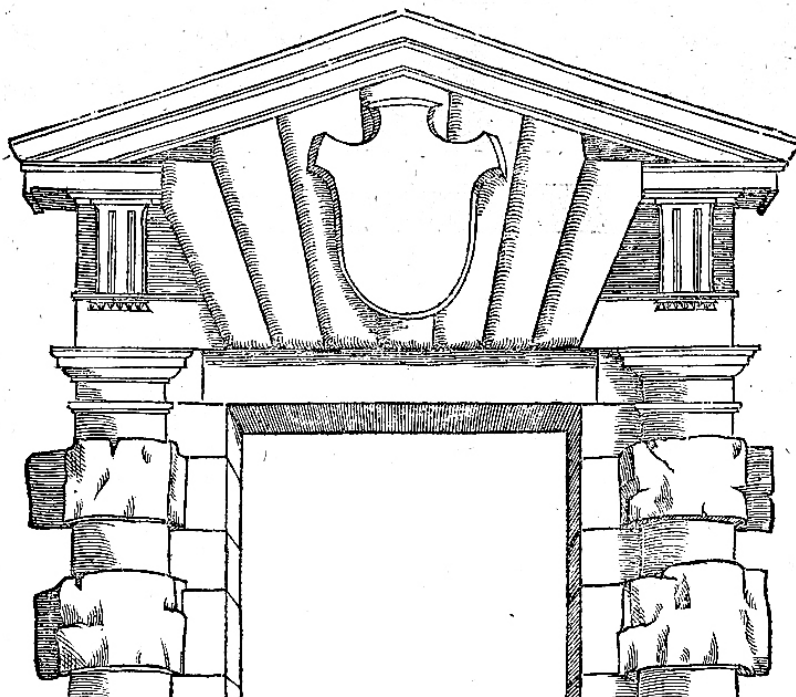
a v Opavě

72

Obrátíme-li pozornost k druhé polovině 19. století a s tímto údobím k typu umělecko-průmyslového muzea, je nápadné, že onen typ byl natolik finančně a organizačně náročný, že mohl být realizovatelný pouze v kulturních centrech, a to v přímé vazbě k politickým orgánům a hospodářským institucím. Muzea v malých městech Moravy a Slezska měla jiný charakter, byť prvek řemeslné tradice, jenž každé umělecko-průmyslové muzeum tematizuje, jim určitě nechyběl. V maloměstském prostředí se toto téma ovšem řešilo ve snaze uchovat lokální specifika a zvláštnosti více méně v rámci *vlastivědy*; jinak řečeno to, co opustilo sféru běžné, každodenní zkušenosti a řemeslné výroby, zatlačeno nejrozumnějšími novinkami, se nevyhodilo, ale přestěhovalo se do místního muzea, jež fungovalo jako *thesaurus*, uchovávací relikt minulosti uzavřené komunity. Takto se utvářela regionální muzea vlastivědného typu, byť by koncept umělecko-průmyslového muzea jim nebyl neznámý. Tento typ muzeí se ale rozvíjel výlučně ve vazbě ke dvěma klíčo-

vým institucím: k obchodním a živnostenským komorám a současně k zemským vládám v Brně a Opavě. Zdejší historizující budovy jsou tedy jedinými dvěma případy muzeí, které se mohou přiřadit k umělecko-průmyslovému typu, jak jej kodifikovalo vídeňské c. k. Muzeum pro umění a průmysl.

V Brně se s veřejnou prezentací historie ve spojitosti s moderními technologiemi a s rozvojem obchodu a řemesel započalo v roce 1854, kdy proběhla výstava organizovaná v rámci akcí spojených s návštěvou císaře Františka Josefa I. v tomto městě. Výstava sestávala ze dvou oddělení, v nichž se představila činnost *Moravskoslezské společnosti pro povznesení orby* a obchodní a živnostenská komora, tj. korporace zjevně odlišné ve skladbě členů: první, orientovaná k tradiční aristokracii, druhá k městské, teprve se utvářející podnikatelské elitě. Moravskoslezská společnost, vědoma si závazku vůči Moravě a k pěstování její historické identity, zřídila historicko-statistickou sekci, jejímž sekretá-



75 – Portál v dórském řádu, Sebastiano Serlio, Five bookes of architecture, London 1611.

řem byl moravský statistik, historik a jeden z prvních Moravanů, kteří se zajímali o dějiny umění a kultury regionu Christian d'Elvert (1803–1896).¹ Moravskoslezská společnost se reprezentovala v páté sekci prvního oddělení výstavy.

Ale obraťme pozornost k instituci založené roku 1873 díky obchodní a živnostenské komoře a Moravskému průmyslovému spolku – *Moravskému průmyslovému muzeu*, jak zněl oficiální název muzea uměleckoprůmyslového typu v moravské metropoli. Budova muzea se stala nejvýznamnější novostavbou muzejní budovy na Moravě, a to vzdor své skromnosti, až suchému výrazu. Jejím autorem nebyl renomovaný architekt, jak tomu bylo v případě budovy uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni, nýbrž inženýr Johann Georg von Schoen (1838–1914), absolvent polytechniky ve Vídni (1856–1861), jenž si vzdělání doplnil na tamní Akademii (1861–1863). Zprvu působil jako asistent stolice silničních a vodních staveb vídeňské techniky (1863–1866), následně se podílel na stavbě železnic na Balkáně. Do Brna přibyl roku 1871 a zdržel se zde pouze jedenáct let, načež odešel zpět do Vídně na tamní techniku, na níž byl v roce 1882 jmenován řádným profesorem vodních a silničních staveb. V roce 1909 byl penzionován, načež

mu císař propůjčil rytířský kříž Leopoldova řádu. Schoenovo brněnské intermezzo je spojeno s pedagogickou činností, s funkcí ředitele uměleckoprůmyslového muzea, s činností v obchodní a živnostenské komoře a odtud i s rolí projektanta muzejní budovy.² Ta byla stavěna od roku 1880 a otevřena 17. února 1883. Její dispoziční řešení³ vyniká přehledností, důsledně racionálním pojetím, ovládaným principy rytmu a symetrie, a současně volně navazuje na vídeňský předobraz ve Ferstelově budově uměleckoprůmyslového muzea myšlenkou centrální arkádové haly.⁴ Při komponování fasády do nynější Husovy ulice užil Schoen citace historických předobrazů, sahajících k italské renesanci a manýrismu (Sebastiano Serlio), symbolizujících kulturní identitu svých současníků [obr. 75–76]. Budova nedostačovala vzrůstajícímu počtu sbírkových předmětů, jak dokládá následující zpráva o získání rámu oltářního obrazu z Litenčic: „Muzeum nedávno získalo z farního kostela v Litenčicích vyřezávaný a zlacený dřevěný oltářní rám spolu s příslušnou olejomalbou, a to díky paní Jetty baronce Podstatzky-Thonsern. Současné prostory muzea však nenabízejí dostatečně velkou stěnu k jeho umístění, proto bude muset instalace velkolepého rámu počkat na dokončení přístavby muzea. V prv-

1 Státní okresní archiv Olomouc (SOkA Olomouc), Archiv města Olomouc, registratura 1786–1873, inv. č. 270, sign. 40G3, karton 260, zde tištěná brožura *Verzeichnis der Landes- Producte, Manufactur-waren und historischen Denkwürdigkeiten welche für die zur Feier der allerhöchsten Anwesenheit Ihrer Majestaten im Monate Juni 1854 veranstalteten Ausstellung eingesendet wurden*, Brünn 1854.

2 Hofrat Ritter von Schoen, *Brünner Zeitung* – příloha *Brünner Morgenpost* 49, 1914, č. 159, 15. července, s. 2.

3 Reprodukce viz Pavel Zatloukal, *Brněnská architektura 1815–1915*. Průvodce, Brno 2006, s. 78.

4 Dispozice reprodukována viz Březinová – Růžičková (ed.) (2023), s. 24

ním mezipatře mohla být vystavena pouze část jednoho bočního kusu oltářního rám, a to spolu s fotografií celého artefaktu.“⁵ Proto architekt August Prokop (1838–1915), shodou okolností podobně jako Schoen ředitel muzea, vypracoval projekt přístavby (1888), jíž vzrostla plocha výstavních prostor na dvojnásobek.⁶

Funkci, kterou splnilo Brno na Moravě, měla ve Slezsku za úkol splnit Opava coby zemské hlavní město. Zemská vláda, obchodní a živnostenská komora i samo město poskytovaly zdroje na udržování muzea umělecko-průmyslového typu, jež bylo konstituováno v letech 1882–1883, ale tak jako v Brně, ani v Opavě nemělo v okamžiku svého vzniku k dispozici vhodnou budovu: sbírky byly zprvu zpřístupněny dne 26. dubna 1885 formou stálé expozice v pronajatých místnostech starého Schmetterhausu (dnes Hláška), mezi 1. srpnem a 2. zářím 1888 proběhla v prostorách novostavby Josefské školy Umělecká a umělecko-průmyslová výstava, na níž bylo zastoupeno 95 vystavovatelů, a až následně se muzejní kuratorium (24. září 1888) usneslo postavit novou muzejní budovu. Ta se stavěla v letech 1893–1895 a její otevření připadlo na 27. října 1895. Dílo vídeňských architektů Johanna Scheiringera (1855–1934) a Franze Kachlera (1847–1908), dispozičně analogicky řešené jako brněnská muzejní budova, ztratilo mnohé ze své tvářnosti vinou událostí v závěru druhé světové války, a tak pouze dobové fotografie ukazují způsob využití dvorany a sálů pro prezentaci muzejních sbírek [obr. 77–81].

5 *Zum Neuerwerb eines Altarrahmens*, Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn 5, 1887, s. 187.

6 K přípravě přístavby viz *Vergrößerung des Mährischen Gewerbemuseums*, Mittheilungen des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn 5, 1887, s. 76.





77 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, průčelí, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

78 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, expozice, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.



79-80 - Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, expozice, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.



81 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, expozice, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

4. 2.

Předměstí Vídně

2: umělecko- průmyslová muzea v Olomouci a v Moravské Ostravě

79

Umělecko-průmyslová muzea v Brně a Opavě reprezentují případy, kdy v zemském hlavním městě vznikne muzeum zásluhou obchodní a živnostenské komory s podporou zemské vlády, živnostenského spolku a průmyslníků z širšího regionu. Oproti tomu Olomouc je sice městem, v němž obchodní a živnostenská komora fungovala, nicméně městem postrádajícím status zemského správního centra. A Moravská Ostrava, centrum průmyslového regionu, dokonce nedisponovala ani obchodní a živnostenskou komorou, ani nebyla sídlem zemské administrativy. Přesto se v těchto dvou městech utvořila muzea umělecko-průmyslového typu, byť v obou případech bez speciálních muzejních budov, a to zásluhou městských správ.

V Olomouci se ustavilo umělecko-průmyslové muzeum v roce 1873 a v roce 1879 přibýlo samostatné historické muzeum;⁷ první

využívalo prostor novostavby reálky, druhé získalo prostory v objektu radnice včetně kaple sv. Jeronýma. Těmito dvěma zakladatelským počínům předcházela uměleckořemeslná výstava (1871), v jejímž přípravném výboru pracovali starosta Karl Schrötter (1827–1872) a Moritz Primavesi (1829–1896), vlivný zástupce obchodní a živnostenské komory, jenž byl později zvolen poslancem moravského zemského sněmu. Výstavu, zaměřenou na výsledky současné rukodělné a uměleckořemeslné tvorby (tapisérie, papírové tapety, malby na emailu, dřevě, porcelánu a skle, galanterní předměty, návrhy a kresby k uměleckořemeslným artefaktům, zlatnické a stříbrnické práce, ukázky stolařské práce),⁸ můžeme chápat jako předstupeň Průmyslovému muzeu, jež v Olomouci vzniklo v roce 1873. Členem výstavního komitétu byl Ernst Ruprecht, jinak též autor brožury o podobě Olomouce současnosti,⁹ jenž

7 SOKA Olomouc, Archiv města Olomouc, registratura 1786–1873, inv. č. 504, sign. A1, karton 969.

8 SOKA Olomouc, Archiv města Olomouc, registratura 1786–1873, inv. č. 587, karton 1114.

9 Ruprecht (1876).

plédoval pro muzeum uměleckoprůmyslového typu s tím, že by jeho sbírky byly tříděny podle materiálu a demonstrovaly by, jak který styl se prosadil zejména ve vzorových dílech, vyjadřujících dobově oceňovanou stylovost (*der stylvoller Art*).¹⁰ Vznik muzeí by nebyl myslitelný bez další vlivné osobnosti – obchodníka Josefa Engela (1830–1900), jenž v letech 1872–1896 zastával funkci starosty města.

Po první světové válce ztratilo uměleckoprůmyslové muzeum na atraktivitě a jeho sbírky byly v roce 1924 sloučeny spolu s jinými olomouckými muzei do nynějšího Vlastivědného muzea. To si připomnělo existenci někdejšího *Průmyslového muzea císaře Františka Josefa*, jak zněl oficiální název instituce, výstavou uspořádanou mezi 15. prosincem 2023 a 28. dubnem 2024. Jejím autorem byl muzejní pracovník, historik Robert Šrek. Výstava připomněla jak muzejní publikace, zejména tištěné výroční zprávy, tak artefakty z kovů, skla a porcelánu, grafické předlohy, sádrové odlitky nebo oděvy [obr. 82–84].

Kuriózní situace nastala v Moravské Ostravě, kde muzeum uměleckoprůmyslového typu fungovalo pod označením *Uměleckoprůmyslového muzea Ostravsko-karvinského revíru* na spolkové bázi od roku 1902, případně od roku 1904, resp. od roku 1906 a po první světové válce bylo sloučeno s městským muzeem. Muzeu, jež spravoval agilní kustod, středoškolský profesor Rudolf Prisching, rozhodně nechyběly ambice k pořádání atraktivních výstav, k přednáškové i publikační činnosti, avšak instituci se – navzdory bohatému kraji – chronicky nedostávalo peněz. Muzejní sbírky proto využívaly prostory činžovního domu v centru města, jenž byl počátkem devadesátých let 20. století stržen [obr. 85], ačkoliv samostatná muzejní budova se projekčně připravovala: její podobu Ostravanům nakreslil brněnský muzejník, architekt Julius Leisching (1865–1933), jinou podobu měla získat dle představ stavitele Hanse Ulricha, jinou podle městského inženýra Ignaze Faigla (1873–1950). Všechny tyto záměry ale zůstaly na papíře a po první světové válce ztratily na atraktivitě.¹¹



82–84 – Olomouc, Vlastivědné muzeum, výstava věnovaná Průmyslovému muzeu Císaře Františka Josefa v Olomouci, záběry z expozice.

10 SOKA Olomouc, Archiv města Olomouc, registratura 1786–1873, inv. č. 504, sign. A1, karton 969, sdělení z 30. dubna 1870.

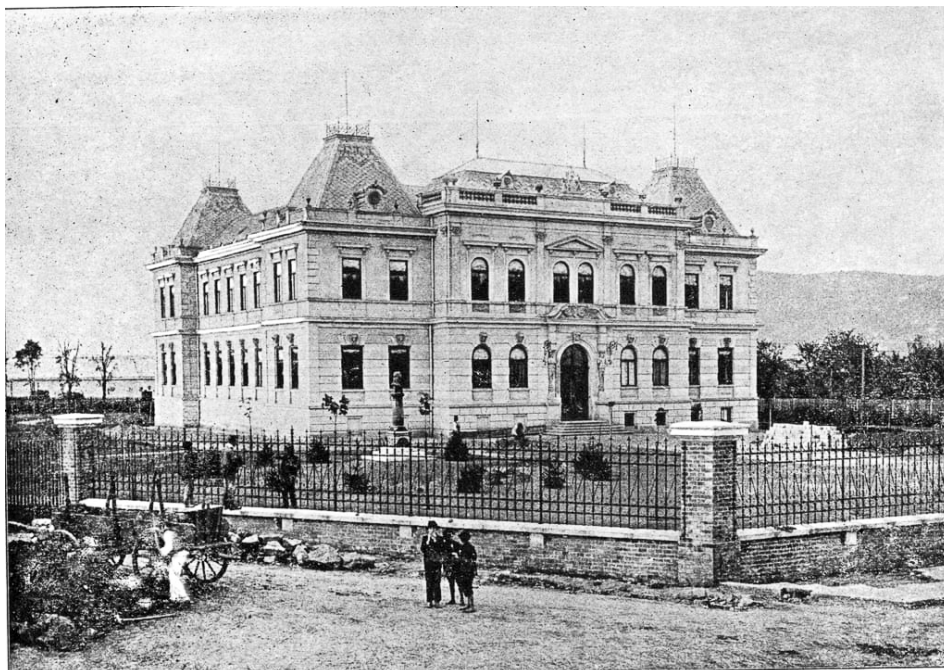
11 Podrobněji viz Šopák (2018); Šopák (2021).



85 – Ostrava, budova, v níž sídlilo Uměleckoprůmyslového muzeum Ostravsko-karvinského revíru, dokumentární snímek z průběhu demolice objektu, počátek devadesátých let 20. století © Archiv města Ostravy.

4. 3.

Moravská Třebová



86 – Moravská Třebová, muzeum, stav krátce po otevření budovy © Kulturní středisko Moravská Třebová.

Postavení Moravské Třebové je v dějinách moravského muzejnictví velmi specifické. Geneze tamního muzea započala v roce 1872 na spolkové bázi; sbírky byly veřejnosti prvně představeny v roce 1877. Jádrem obsahově heterogenního souboru tvořily cechovní památky, které se po zrušení řemeslnických cechů staly bezprizorními, a hrozilo jejich zničení. Provizorní uložení sbírek setrvalo do počátku 20. století, kdy díky obchodníkovi Ludwigu Vincenci Holzmaisterovi, jenž odchodem do Spojených států amerických nabyl značného jmění, se podařilo vybudovat samostatnou muzejní budovu. Stavba započala v červnu 1904 a jako zřejmá inspirace posloužila místnímu staviteli Franzi Habicherovi (1844–1913) Ferstelova budova uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni. V květnu se mohly do stavebně dokončeného objektu stěhovat muzejní sbírky, zpřístupňované veřejnosti postupně až do roku 1907 [obr. 86]. Strukturu expozičních celků navrhl sám Holzmaister; po odborné stránce muzeum podporoval Julius Leisching,

ředitel uměleckoprůmyslového muzea v Brně.¹² Muzejní budova obdržela standardizovanou podobu, odpovídající své době, zaměnitelnou za sídlo správy či samosprávy, soudu, pošty nebo školské instituce. Určitou zvláštností bylo její situování do parkově upraveného prostoru, ponechaného při výstavbě předměstské čtvrti, komponované k nynější ulici Svitavské.

4. 4.

Muzeum v regionu

Na konci 19. století se na Moravě a ve Slezsku díky úspěšné emancipaci občanských vrstev vytvořilo několik regionálních center, vyznačujících se vzdělávacími a kulturními institucemi, existencí četných spolků, fungováním redakcí regionálních periodik nebo pořádáním výstav. Muzea coby důležitý atribut občanské společnosti se v těchto podmínkách sice rozvíjela velmi úspěšně, avšak pro vyřešení všech jejich potřeb přece jen chyběly podmínky i u těch nejvýznamnějších a nejbohatších center.

Prostějov, jedno z městských center středomoravského regionu, své kulturní ambice zřetelně vyjádřilo stavbou *Národního domu* (1905–1907, Jan Kotěra) a vzhledem k radnici (1911–1914, Karel Hugo Kepka), ale nikoliv muzejní budovou: muzeum sice nemohlo chybět, avšak muselo se spokojit zprvu s Waiťovým domem (od 1887), posléze se zámek (od 1894) a následně se starou radnicí (1906). Projekt její adaptace pro muzejní účely, provedené v letech 1907–1908, vypracoval městský inženýr Vladimír Lukáš. Prostory postupně narůstaly na 14 místností, z toho šlo o jednu kancelář, o jednu místnost pro knihovnu, o dva depozitáře pro archiválii a o dva depozitáře pro muzejní předměty.¹³ Přesto na počátku čtyřicátých let 20. století konstatoval Josef Skutil, že „za nejnaléhavější úkol do budoucna považují, aby se sbírkám dostalo nové budovy, v níž by bylo vhodně a účelně postaráno o dosavadní a další oddělení.“¹⁴ Radniční budovu, rekonstruovanou v roce 1923, ale muzeum užívá do dnešní doby.

Analogických případů, kdy vzdor mohovitosti společenských elit a finančním možnostem samospráv se muzea musela spokojit s historickou architekturou, pro moderní společnost již *de facto* nepotřebnou, nalezneme na Moravě a ve Slezsku mnohem více: ve Znojmě, ačkoliv mecenášem tamního muzea byl mimo jiné i Jan II. kníže z Lichtenštejna, se po různých provizorních umístěních muzeum

přesunulo do někdejšího hradu, jehož pozměněné prostory užívá dodnes; muzeum v Přerově sídlí v renesančním zámku, vybudovaném na místě středověkého hradu; dějiny muzea v Kroměříži byly zprvu spojeny s měšťanským domem čp. 144 na Riegrově náměstí a jeho mladší historie sahající do současnosti se píše v renesančním měšťanském domě čp. 38 na Velkém náměstí; Muzeum Vyškovska ve Vyškově našlo útočiště v části zámeckého komplexu; muzeum v Jeseníku je již neodmyslitelně spjata s objektem vodního hradu; muzeum v Ostravě získalo objekt staré radnice – ovšem poté, co se městská administrativa přesunula do novostavby – a zde funguje do současnosti.

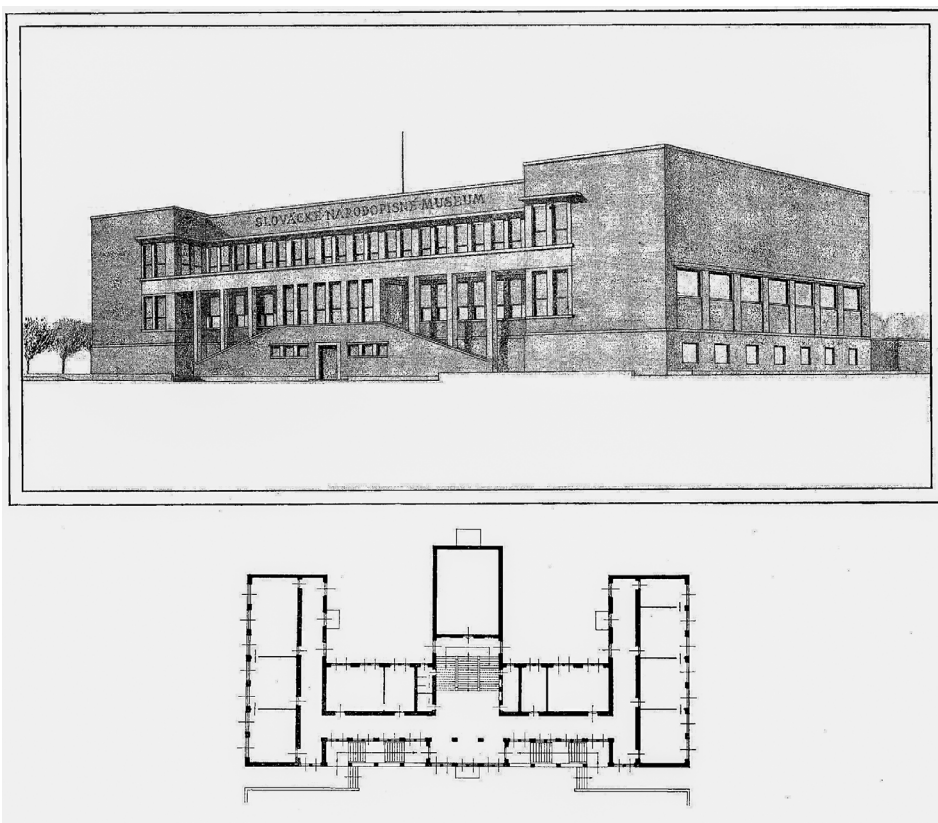
Poněkud specifickou a na moravské a slezské poměry vsutku ojedinělou situaci shledáváme v Uherském Hradišti. Zdejší muzeum, jehož sbírky byly veřejnosti zpřístupněny v roce 1914 v prostorách někdejší jezuitské koleje, počítalo s novostavbou, jejíž projekt měl vzejít ze soutěže, uskutečněné v roce 1926 [obr. 87]. Z novostavby sešlo a instituce získala pro své potřeby v roce 1929 modernistickou budovu střešnice, přestavěnou v roce 1908. V ní bylo muzeum otevřeno v roce 1931. V letech 1936–1937 se realizovala funkcionalistická přístavba původního objektu, jejíž projekt vypracoval architekt Bohuslav Fuchs.¹⁵ K problematice muzejní budovy se Fuchs vrátil v roce 1940, protože byl pověřen projektem další přístavby, dokončené v roce 1943 [obr. 88]. Otevření veřejnosti připadlo na počátek roku 1944, ale otevřeno bylo krátce, protože ještě v témž roce bylo tak, jako ostatní muzea na území Protektorátu, uherskohradištské muzeum z úředního rozhodnutí uzavřeno. Další proměny muzejní budovy připadly na mimořádně plodná šedesátá léta: architekt Bohuslav Fuchs navrhl funkční změny v dispozici a současně rozšíření sálu v patře a částečnou přestavbu budovy bývalé střešnice, v níž byl upraven sál se svrchním osvětlením, a to aniž by změna byla patrná na exteriéru budovy.¹⁶

13 Skutil (1941), s. 134.

14 Skutil (1941), s. 135.

15 Jančář (1965).

16 Poslední úpravy proběhly v letech 1995–1997.



87 – Uherské Hradiště, Slovákcké národopisné muzeum, soutěžní návrh, Josef Marek, 1926, Styl 7 (12), 1926–1927, s. 11.

Inverzní případ reprezentuje Valašské Meziříčí, kdy se díky podpoře politických a hospodářských kruhů podařilo vyčlenit v novostavbě městské spojitelný z roku 1929 část určenou pro muzejní sbírky, které byly odtud vykazány s nástupem okupačního režimu a již se sem nikdy nevrátily: muzeum od poválečných let až do současnosti využívá zámeckou budovu v někdejší samostatné obci Krásno, dnes tvořící integrální součást města.

V rámci příkladů kulturních center, reprezentujících muzejní práci ve vyhraněných regionech, je třeba se ještě jednou vrátit k Olomouci, a to jedině proto, aby bylo zjevné, že i u tak významného kulturního centra bylo prostorové zajištění potřeb muzeí řešeno pouze dlouholetými provizorií. Ačkoliv bylo muzeum *Vlasteneckého spolku muzejního* v Olomouci nejstarším českým muzeem na Moravě a ve Slezsku, po celou svou historii až do sloučení s ostatními muzei po roce 1945 využívalo pouze provizorní, pro muzejní práce zcela nevhodné prostory, a to místnosti v jedné z kanovnických rezidencí v nynější Wurmově ulici nebo prostor domu v Purkrabské ulici. V roce 1933 sice městský stavební úřad zpracoval projekt adaptace a přístavby budovy matiční školy v Sokolské ulici, vybudované v roce 1875, avšak z realizace sešlo. Pouze dochovaná plánová dokumentace prozrazuje, jak mělo být o muzejní sbírky postaráno: budova měla obdržet nádvorní křídlo, paralelně orientované

k uličnímu traktu, v patře obsahující jeden výstavní sál. V legendě čteme u všech prostor označení *muzejní síň*, což znamená, že prostory se nedělily na část depozitární a na část expoziční. Nadto překvapí, jak s malou prostorou se počítalo pro muzejní kancelář.¹⁷ Mezitím došlo ke změnám v organizaci původně samostatných německých muzeí, fungujících v tomto městě od druhé poloviny 19. století: ta byla v roce 1924 sloučena do podoby *Muzea hlavního města Olomouce*, ovšem bez vlastní vhodné budovy. Centralizace olomouckého muzejnictví, avizovaná po roce 1918, kdy se uvažovalo o *ústředním muzeu* v Olomouci,¹⁸ proběhla až po roce 1945 a byla spojena se vznikem *Krajského muzea* v Olomouci (1951). Tato muzejní instituce získala zrušený klášter klarisek, od roku 1907 užívaný německým *Muzeem arcivévodý Josefa Ferdinanda*, a sídlí v něm dodnes., byť pod současným označením *Vlastivědné muzeum* v Olomouci. Od roku 1959 muzeum též využívá část objektů jezuitských budov při někdejší jezuitském kostele Panny Marie Sněžné, kde má své depozitáře a odborná pracoviště.

17 Reprodukce viz Burešová – Hlava (2023), s. 94.

18 Kubis (s. d.).



88 – Uherské Hradiště, Slovákcké muzeum, budova bývalého střeleckého domu se dvěma přístavbami, dobová pohlednice před rokem 1970.

4. 4. 1. Městská muzea v Brně a v Opavě do roku 1945

86

Specifikem Brna a Opavy v dlouhém politicky proměnlivém období do roku 1945 je koexistence zemského a městského muzea. Ta je dána tím, že města Brno a Opava jako centra zemské správy a samosprávy se od počátku 19. století etablovala jak centra regionálního muzejnictví, přičemž oním regionem byla (korunní) země coby základní organizační jednotka Rakouského císařství (takto v letech 1804–1867), resp. Předlitavska jako jedné ze dvou částí Rakouska-Uherska. Kvantitativní a kvalitativní rozvoj těchto městských center se promítl do dramatických změn v městských společnostech; architektura a urbanistické přeřešení center, uskutečněné na přelomu 19. a 20. století, jsou dodnes viditelnými symboly této epochy. Dalekosáhlé změny vyvolaly tlak na uchování všeho cenného, co by připomínalo minulost: *městské muzeum* jako specifický muzejní typ se tedy v době kolem roku 1900 stává refugiem pro předměty ohrožené ve své existenci, tedy různých nepotřebných artefaktů, obrazů, soch, nábytku, hudebních nástrojů, předmětů z domácností i ze zrušených kostelů a kaplí, technických zařízení, ale také knih, kreseb nebo rukopisů. Tento rozmanitý materiál bylo třeba uchovávat ve vhodných prostorách a tuto ochranu institucionálně zajistit: tak vznikla *městská muzea* jako městské instituce s kustody a určitým organizačním režimem a současně muzea jako místa veřejné prezentace těchto památek.

Městské muzeum v Brně¹⁹ se začalo utvářet v roce 1896, kdy byla v Zemském domě insta-

lována *Gomperzova galerie*. Šlo o soubor obrazů, darovaný městu sběratelem Heinrichem Gomperzem (1843–1894). Jako datum vzniku instituce se uvádí 20. březen 1900 a jako rok jeho otevření rok 1904. Až do třicátých let byly muzejní sbírky zájemcům k dispozici v objektu Zemského domu, upraveném podle projektu architekta Josefa Poláška (1899–1946) pro potřeby magistrátu, a to včetně části sousedního dominikánského kláštera. Sbírký musely objekt opustit a byly přesunuty do nedalekého městského dvora na Šilingrově náměstí, kde byly zpočátku spravovány spolu s městským archívem. Z hlediska muzejní prezentace v období do roku 1945 zaujme, že městské muzeum si od svého počátku utvářelo samostatný sbírkový soubor kamenných artefaktů, prezentovaný jako *lapidárium*.²⁰ Pro ně bylo užito křížové chodby dominikánského kláštera, byť zprvu tento prostor fungoval jako sklad neuspořádaného materiálu. Zoroslava Drobná popsala tuto kapitolu muzejní historie následovně: „*Dobrou nahromadilo se v ní [tj. v křížové chodbě] i přilehlých síních a v zahrádce velmi mnoho neutříděných památek. Po úpravě bývalého stavovského domu pro starostenský úřad města Brna v letech 1934–1935 přikročilo se též k očištění a konservování chodby. To se stalo r. 1936. Současně bylo lapidarium nově instalováno. Slavnostní otevření skvěle upraveného lapidária stalo se 11. dubna 1937.*“²¹ Šlo tedy o památkovou restituci cenné středověké architektury, která v instalaci vystupovala jako *sui genesis* specifický muzejní exponát,

19 Helfert (1924).

20 Analogicky tomu bylo v Olomouci, kde se sbírka kamenných relikvií staveb, jejich součástí a architektonické plastiky utvářela od konce 19. století a dodnes tvoří samostatnou sbírku tamního Vlastivědného muzea.

21 Drobná (1937), s. 319–320.

atraktivní dochovanými architektonickými prvky a nástěnnými malbami.

Městské muzeum v Opavě bylo založeno městským stavebním inženýrem Moritzem Hartelem (1859–1905) v témže roce jako v Brně, tj. v roce 1896; sbírky byly zpřístupněny 19. září 1897 v budově bývalého cechovního úřadu na Rybím trhu. Z hlediska muzejní prezentace je důležité, že pro muzeum byla proponována novostavba *Schmetterhausu*, jehož projekt vzešel z architektonické soutěže. Úkolem zpracovatelů architektonických návrhů bylo integrovat do novostavby historickou věž – renesanční městskou Hlášku. V soutěži uspěl architekt Rudolf Srnetz a jeho návrh byl následně realizován, jakkoliv hlavní důraz byl kladen na exteriér a nikoliv na dispoziční řešení, jež by reflektovalo stavební program, tj. že *Schmetterhaus* je muzejní budovou s komerčně využitým parterem. V roce 1903 byly muzejní přemístěny do novostavby a ta vystupovala jako oficiální sídlo muzea. Jeho součástí tvořila renesanční městská věž, fungující *sui genesis* jako specifický muzejní exponát. Muzejní sbírky setrvaly v objektu až do konce druhé světové války, kdy byly z velké části zničeny a rozchváčeny, načež to, co zbylo, bylo zprvu spojeno s ambicí městské muzeum obnovit, ale nakonec pro naléhavější úkoly bylo odevzdáno *Slezskému muzeu*. Městské muzeum se tedy v Opavě – na rozdíl od mnohem většího a významnějšího Brna – nepodařilo obnovit.

4. 5.

Zemské muzeum

Hovořit o *zemském muzeu* má smysl jedině tehdy, kdy funguje *zemské zřízení*, a to již bez ohledu ke skutečnosti, zdali v případě Moravy a Slezska vedle sebe existovaly dvě samosprávné země – Země moravská a Země slezská, nebo jedna Země moravkoslezská (1928–1939, 1945–1949). V této situaci může termín *zemské muzeum* označovat muzejní instituci, jíž je země vlastníkem resp. zřizovatelem, nebo instituci fungující sice na jiné, obvykle na spolkové bázi, avšak svým muzejním programem, svou tezaurační, prezentační a popularizační činností se dotýká celého historického území, jež označujeme termínem země, jejíž identitu v kulturní rozmanitosti vyjadřuje. O zemských muzeích tedy ztrácí smysl hovořit až po roce 1949, kdy bylo zemské zřízení nahrazeno krajským uspořádáním a kdy muzea, kdysi zemská, fungovala jako státní nebo krajská zařízení. Budiž tedy zdůrazněno, že v současnosti sice existují dvě instituce – *Moravské zemské muzeum* a *Slezské zemské muzeum*, ale jde o příspěvkové organizace ministerstva kultury čili o muzea státní, v jejichž názvech je adjektivum *zemské* pouze připomínkou jejich historie.

4. 5. 1.

Brno

Tematizace země muzejní prací se jeví jako produkt středoevropského romantismu. Nejprůhodnější podmínky se k tomu vytvořily v Brně²² díky *Moravskoslezské společnosti pro povznesení orby*, na jejíž bázi povstalo *Františkovo muzeum*, jež bylo pozemštěno až v roce 1900. Muzeum nezískalo novostavbu; muzejním účelům začal sloužit renesanční Biskupský dvůr a sousední šlechtický dům stojící v centru Brna a tyto objekty nyní Moravské zemské muzeum užívá do současnosti. Zisk vizuálně atraktivního objektu Biskupského dvora pro muzejní účely ovšem nemohl znamenat definitivní zajištění prostorových potřeb rozvíjející se instituce, načež v osmdesátých letech 19. století byl rozšířen o přístavbu, uzavírající nádvoří, označovanou jako d'Elvertovo křídlo (Eduard Exner, 1883–1889). Tato trojpodlažní přístavba vztyčená na obdélném půdorysu odděluje nádvoří Biskupského dvora od kapucínské zahrady; pohledově exponovaná fasáda orientovaná do nádvoří je rytmicky členěna obdélnými okenními otvory a oživena bosovaným parterem a plochými jednoosými rizality, přecházejícími do nižších vikýřů s volutovými křídly. Fasáda neprozrazuje muzejní využití; odpovídá běžné obytné zástavbě své doby.

Ani realizace d'Elvertova křídla nestačila, ale na místo další přístavby, jež by v hustě zastavěném území ostatně ani nebyla myslitelná, nebo novostavby na jiném, vhodnějším místě se prostorové potřeby muzea řešily ziskem další historické architektury – nedařlého Ditrichštejnského paláce. Ten byl pro nyní již *zemské muzeum* zakoupen v roce 1911. Využití budov s diferenciací jednotlivých oddělení podle materiálu ukazují schematická zakreslení půdorysů jednotlivých podlaží z roku 1924 [obr. 89–92]. V roce 1912 byl v patře Ditrichštejnského paláce zpřístupněn samostatný expoziční celek označovaný slovem *obrazárna*, posléze přesunutý do druhého patra. V roce 1924 byla ulička k Biskupskému dvoru uzavřena portálem z paláce Mitrovských a raně barokní objekt z let 1614–1618, radikálně přestavěný ve dvacátých až čtyřicátých letech 18. století za projekční účasti Domenica Martinelliho a znovu v 19. století, v době, kdy byl využíván soudními úřady, význam-

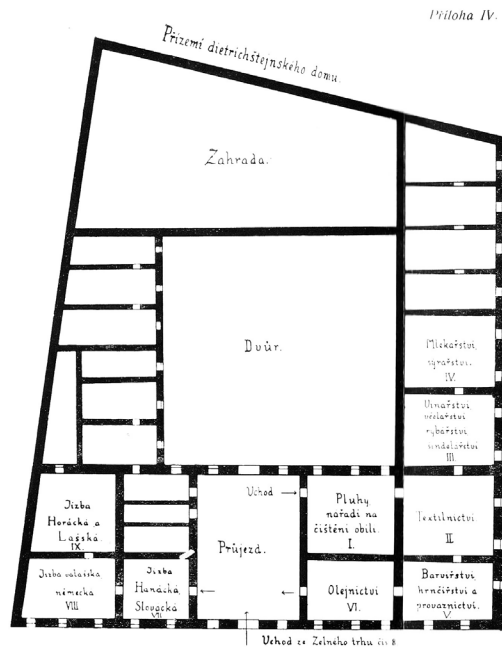
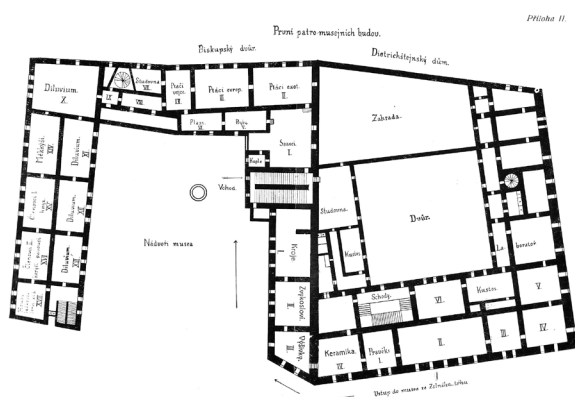
něji proměnila až nástavba pro *Obrazárnu Františkova muzea*. Podle projektu Antonína Blažka (1874–1944) byla realizována v letech 1928–1929 a její provokativní exteriér ovládaný velkými okenními otvory v ploše hladce omítaného zdiva [obr. 93] byl příčinou, proč v osmdesátých letech 20. století byla snesena, aby se budově vrátila její více méně barokní podoba. Snímky interiérů muzejních budov dokumentují způsob využití místností pro expozice; zčásti jsou dokumentovány i depozi-tární prostory [obr. 94].

Nenápadný příspěvek k dějinám muzejních budov na Moravě a ve Slezsku přinesla leta okupace, kdy byl v Brně v návaznosti na shromažďování památek na Johanna Gregora Mendela (1822–1884), jež probíhalo před rokem 1938, a současně na ideologizaci Mendelovy nauky v intencích nacistické kulturní politiky, založen v březnu 1943 *Georg-Mendel Forschungsinstitut*, mající ambici vybudovat prostory pro expoziční, badatelskou i popularizační činnost.²³ Pro vybudování tohoto ústavu byla vyčleněna část historické budovy německé techniky. Stavební práce se měly týkat dvou podlaží budovy, v nichž dle projektu stavebního rady Grimmeho z května 1942 se počítalo s úpravou výstavního prostoru, čítárny, knihovny, pracoven a dvou prostorných depozitářů [obr. 95–96].²⁴

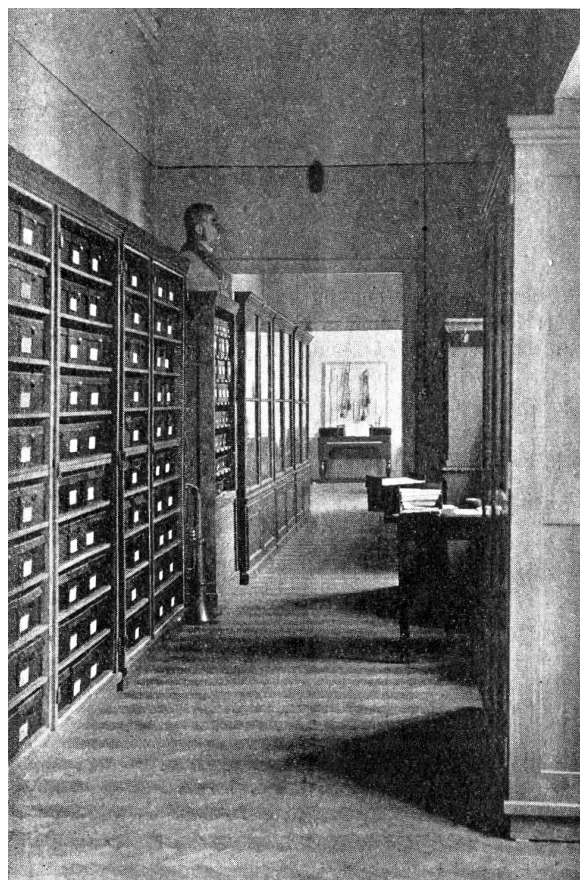
22 Podrobně viz Tomášek (ed.) (2022a).

23 Obecně Balcárek – Paleček (2002).

24 Moravský zemský archiv v Brně, B 34 Německá technika Brno, fascikl 702, plány a písemnosti z let 1942–1943.

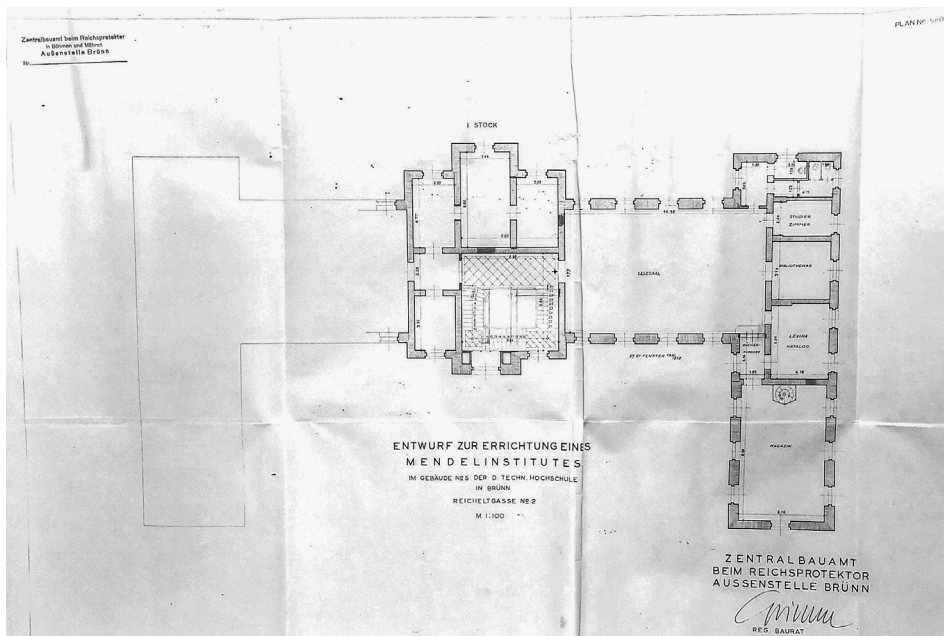
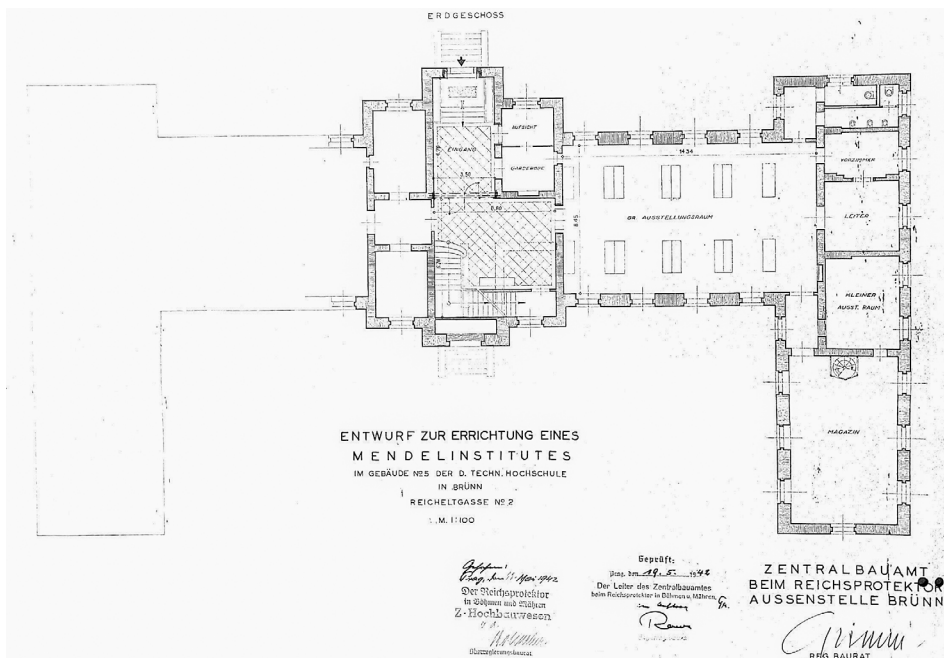


89-92 – Brno, Biskupský dvůr a Dietrichštejnský palác, schémata využití pro sbírky Moravského zemského muzea, stav k roku 1924, Jaroslav Helfert (ed.), Průvodce po sbírkách Moravského zemského muzea v Brně, Brno 1924, vložené přílohy.



93 – Brno, Ditrichštejnský palác, exteriér s nástavbou, foto Herbert Orth, Architektura ČSR 17, 1958, č. 3–4, s. 124.

94 – Brno, Zemské muzeum, hudební archiv, interiér, stav v roce 1930, Jaroslav Helfert (ed.), Katalog výstavy Hudebního archivu Zemského musea v Brně, Brno 1930, edice Moravské musejní sbírky číslo 2, nestránkováno.

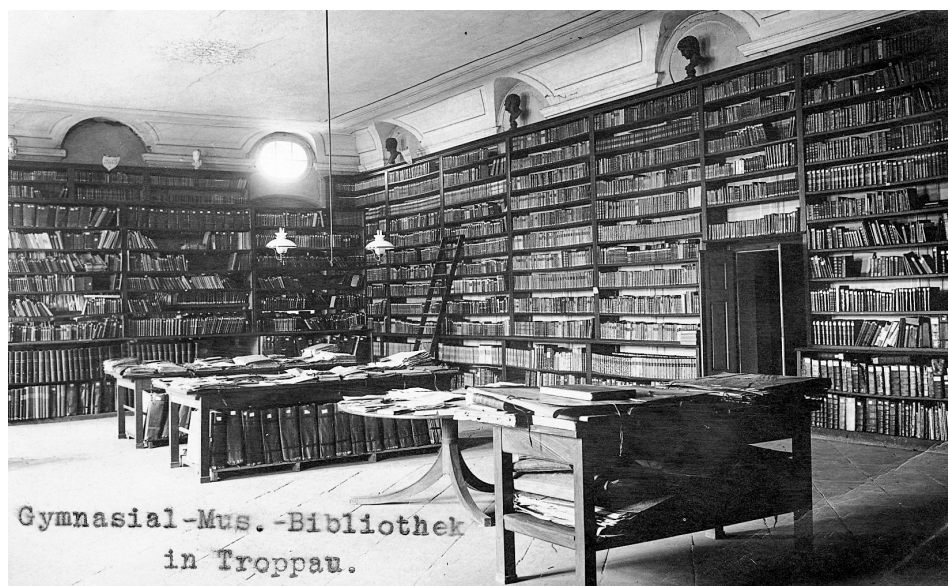


95 – Brno, německá technika, Mendlův výzkumný ústav, půdorys parteru, Grimme, 1942. Moravský zemský archiv v Brně, B 34 Německá technika Brno, fascikl 702.

96 – Brno, německá technika, Mendlův výzkumný ústav, půdorys prvního patra, Grimme, 1942. Moravský zemský archiv v Brně, B 34 Německá technika Brno, fascikl 702.

4. 5. 2.

Opava



97 – Opava, knihovna Gymnazijního muzea, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

93

Jestliže v Brně se dospělo k samostatnému zemskému muzeu, byť odkázanému na využití historických rezidenčních objektů, v Opavě k takové aktivitě chyběly vnější podmínky, zejména finanční prostředky. Existovalo zde Gymnazijní muzeum; jeho počátky se sice kládou do roku 1814, ale pro veřejnost bylo otevřeno mnohem později a později skomíralo, nemajíc nic než část někdejší raně barokní jezuitské koleje v centru města a živoříc na spolkové bázi. Jeho stav kontrastoval s nedalekým uměleckoprůmyslovým muzeem, mnohem mladším, těšícím se podpoře státu, země i města. To se – poněkud paradoxně – posunulo do role zemského muzea, byť by se k administrativnímu pozemštění dospělo až v roce 1921. Plnit funkci zemského muzea začalo toto *Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla* zcela spontánně, možno říci zdola, postupnou proměnou muzejního programu, rozšířeného o oblast historické vlastivědy. Toto *Slezské zemské muzeum*, jak bylo na počátku 20. století nazýváno, mohlo integrovat Gymnazijní muzeum včetně knihovny Gymnazijního muzea, ale jen za předpokladu podstatného

rozšíření stávající muzejní budovy.²⁵ Kdyby se tato zamýšlená přístavba, projekčně připravená vídeňským architektem Oskarem Felgelem, vskutku realizovala,²⁶ uskutečnila by se vůbec největší muzejní novostavba v moravskoslezském regionu, jaká kdy byla připravována. Z realizace sešlo, což mělo neblahé následky zejména na knihovnu Gymnazijního muzea, umístěnou v objektu minoritského kláštera, u níž se až do jejího začlenění do *Říšského župního muzea* v roce 1938 nepodařilo vyjasnit právní statut (šlo o zemskou instituci svým posláním, nikoliv ale právním postavením). Knihovna existovala v původních, velmi nevyhovujících prostorách až do jara 1945, kdy byla až na jednotliviny zničena [obr. 97].

Podobně jako v Brně nebo v Bratislavě, také v Opavě jako v zemském centru (do roku 1928) se ustavila pobočka *Československého zemědělského muzea*. Opavská pobočka získala pro své potřeby pozdně barokní Blücherův palác, jenž je pro muzejní účely využíván do dnešní doby.

25 Komplexně viz Pavel Šopák, *Proměny výstavní budovy Slezského zemského muzea*, Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce 50, 2012, č. 1, s. 10–20.

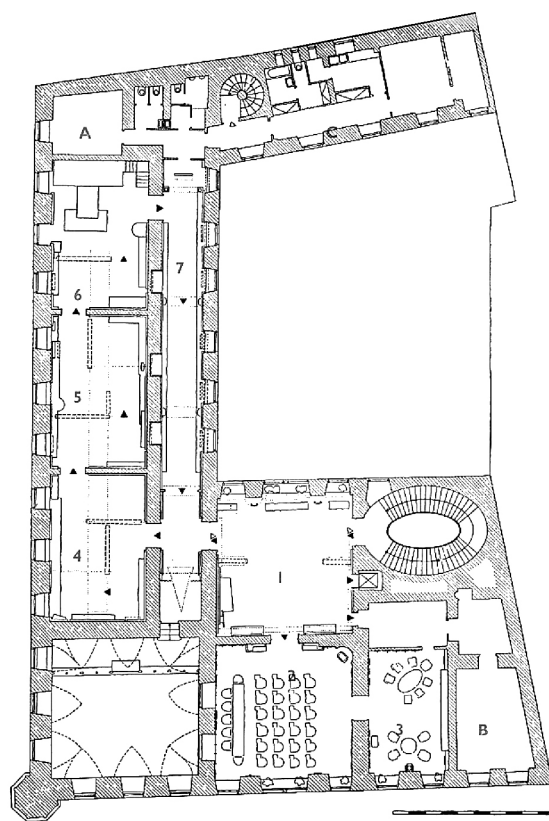
26 Reprodukce plánů a komentáři viz Pavel Šopák, *Návrh dostavby výstavní budovy Slezského zemského muzea v Opavě z roku 1903*, Vlastivědné listy 22, 1996, č. 2, s. 33–34.

4. 5. 3.

Zemská muzea po roce 1945: konec a nový začátek

Ačkoliv měla zemská muzea v Brně a v Opavě za sebou již dlouhou historii, ani u jedné z institucí se – vzdor různým záměrům – nepodařilo vyřešit prostorové potřeby novostavbou funkčně adekvátního objektu. Zemská muzea tedy kopírují historii regionálních muzeí, využívajících budovy radnic, škol, zámků, paláců či měšťanských domů, objektů, které ztratily svou původní funkci a svou atraktivitou lákaly k uchování a k „muzealizaci“ formou změny využití: staly se samy muzei. Tato praxe pokračovala i po roce 1945, jak ukazuje případ Paláce šlechtičen v Brně, rozlehlé budovy ze sedmdesátých let 17. století, radikálně rozšířené v devadesátých letech 18. století. Po válečném poškození bylo rozhodnuto využít objekt pro účely *Národopisného ústavu Moravského muzea*: rekonstrukce (1957–1961) byla svěřena architektu Bohuslavu Fuchsovi, načež jím výtvarně řešená etnografická expozice *Lidé v pěti generacích* si udržela atraktivitu až do konce století. Dispoziční řešení [obr. 98] muselo zohlednit potřeby návštěvníků, požadavky muzejního provozu a současně respektovat cenné části architektury.

Případ expozice *Lidé v pěti staletích* lze zobecnit: někdejší zemská muzea v Brně a v Opavě si i po roce 1949, tj. po ustavení krajského zřízení, uchovala značný význam v českém muzejnictví, možno dokonce hovořit o jakési muzejní avantgardě, přičemž podmínkou jedinečného řešení expozičního prostoru je kooperace výrazné muzejní osobnosti a významného architekta. Tak tomu bylo v popsaném případě resuscitace Ústavu šlechtičen, kde s Bohuslavem Fuchsem vedl plodný dialog etnograf Ludvík Kunz (1914–2005). Nejinak tomu bylo v dalším brněnském případě – pavilonu *Anthropos*, jenž sice navázal



98 – Brno, bývalý Ústav šlechtičen, adaptace pro potřeby Etnografického ústavu Moravského muzea, expozice *Lidé v pěti staletích*, Bohuslav Fuchs, 1961, Entographica III–IV, Brno 1962, obr. č. 3.

na pavilon *Člověk a jeho rod*, kterým byl obohacen areál brněnského výstaviště (1928), ale událostmi druhé světové války vzal zasvé. Významný antropolog Jan Jelínek (1926–2004), ředitel *Moravského muzea*, přišel s myšlenkou výstavby samostatného expozičního objektu

zaměřeného na archeologii a antropologii. Byl situován v podmanivém přírodně krajinářském parku při řece Svratce mezi tokem řeky a ob-
loukem ulice Pisárecké. Autor projektu Evžen Šteflíček (1922–2015) sice vinou poměrů vyšel ze socialistického realismu, ale rychle se zbavil reziduí stalinistické éry a expoziční objekt pojal jako svěží moderní architekturu, jejíž účinek je postaven na kontrastu jednoduchého hladkého tělesa s velkými prosklenými plochami a přírodního okolí. Pavilon byl otevřen návštěvníkům v roce 1962.

Konec padesátých let a leta šedesátá přinesla Brnu další zajímavé realizace expozic, byť o novostavby muzejních objektů nešlo. Na konci padesátých let 20. století vznikla nová instituce: *Muzeum dělnického hnutí Brněnska*, pro jehož účely byl adaptován objekt moravského místodržitelství (1957–1959).²⁷ Proměnami procházela také brněnská pobočka pražského *Národního technického muzea*.²⁸ Bohuslav Fuchs, jenž se osvědčil při resuscitaci Ústavu šlechtičen, vypracoval návrh výtvarného řešení expozice Johanna Gregora Mendela v augustiniánském klášteře na Starém Brně (1964).²⁹ *Muzeum města Brna*, založené v roce 1900 a zprvu užívající objekt Nové radnice a odtud ve třicátých letech 20. století přesunutý do městského dvora na Šilingrově náměstí, získávalo v průběhu padesátých let na významu a v roce 1960 bylo definitivně přesunuto na hrad Špilberk. Expoziční prostor získala muzejní instituce také v Měnínské bráně, jež byla adaptovaná v letech 1978–1983 podle projektu Kamila Fuchse.

Situace druhého zemského centra – Opavy – byla nesouměřitelná, byť v jistém směru můžeme sledovat nápadnou analogii s Brnem konce padesátých let i let šedesátých, což se týká užitečnosti kooperace architekta s muzejníkem.

Fatální stav muzejní budovy v Opavě [obr. 99] a dlouho odkládaná rekonstrukce podle projektu brněnského architekta Zdeňka Alexy (1911–1972), přičemž otevření muzea připadlo až na desetileté výročí osvobození v roce 1955, symbolizuje změnu poměrů, neblaze ovlivňujících osudy muzeí severní Moravy a Slezska po roce 1948: prioritní zaměření regionu na průmyslovou výrobu a marginalizace kultury v životě soudobé společnosti měla za následek, že krajské město Ostrava si nikdy žádné vskutku krajské muzeum nevybudovalo a že Opava, ponížená na pouhé okresní město v rozlehlém Severomoravském kraji (od roku 1960), sahající od Hané po Jeseníky a Beskydy, si sice udržovala význam centra muzejní práce, ovšem s omezenými finančními prostředky. Někdejší Sudety nevynikaly ideově

silnými tématy, jež by bylo možné tematizovat muzejní expozicí – s výjimkou *slezského barda* Petra Bezruče. Jeho památník otevřený po rekonstrukci v roce 1967 ukazuje na schopnost architekta (Ivo Klimeš) nápaditým způsobem vyřešit omezený prostor řadového domu, jehož hloubková dispozice, daná středověkou parcelací, znemožňuje rozvinutí expozičního prostoru do stran. Architekt upravil parter originálním způsobem tím, že průčelní plochu, u níž bychom očekávali její otevření do prostoru ulice, uzavřel a naopak vnitřní prostor otevřel do vnitrobloku, jež s interiérem propojil plně prosklenou plochou, kterou se návštěvníkovi otevírá pohled do atria.

Analogický způsob kooperace muzejníka



99 – Opava, Zemské muzeum, Lichtenštejnský sál, stav po zničení na jaře 1945 © Slezské zemské muzeum.

a architektka sledujeme v areálu Arboreta Nový Dvůr u Opavy, tvořícího součást *Slezského muzea*, doplněného v letech 1963–1970 partií vstupu s vrátnicí, skleníkovým areálem a výstavním pavilonem, jejichž projekty vypracovala architektka Anna Friedlová-Kanczuská (1913–2004).³⁰ Dobový ideál, spočívající v dialogu mezi přírodou a kulturou, jenž tvoří základ utváření životního prostředí moderního člověka, je v areálu arboreta vyjádřen nejen zajímavě utvářenými stavbami, z nichž nejcen-

27 Kalivoda (1959), obrazová příloha.

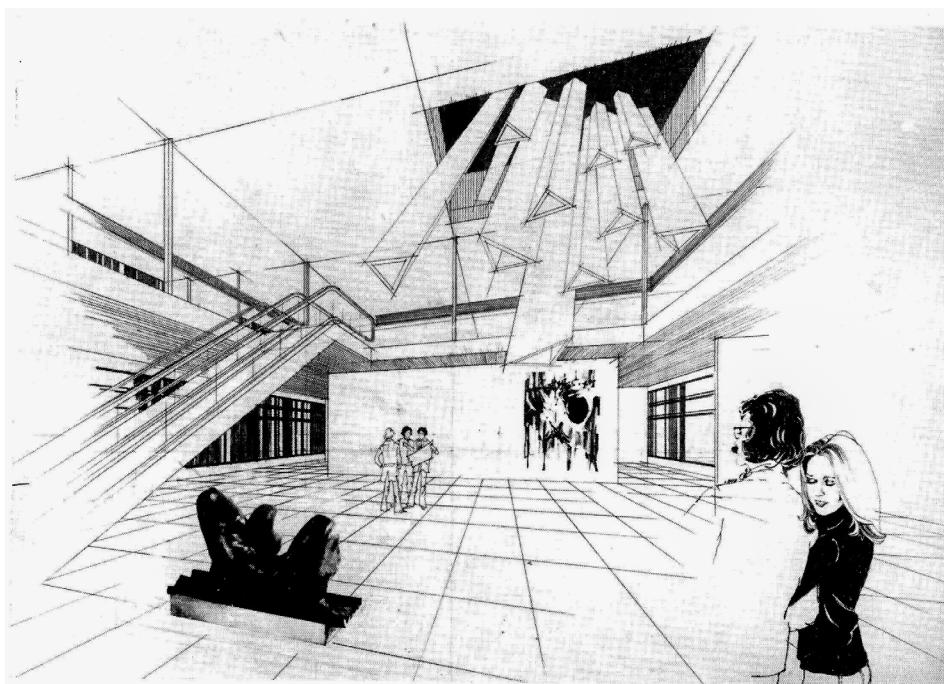
28 Konečná (1961).

29 Autoři námětu a scénáře expozice byli Jaroslav Kříženecký a Vítězslav Orel.

30 Pavel Šopák, *Vzpomínka na architektku Annu Friedlovou-Kanczuckou (1913–2004)*, Časopis Slezského zemského muzea, série B 73, 2024, č. 3.

nější je výstavní pavilon, ale také výtvarnými díly, konkrétně Stélou Karla Hladíka, tvořící dominantu vstupního prostoru.

Specifikem Brna jako zemského centra, udržujícího si nadregionální význam i po zrušení zemského zřízení, je existence *Moravské galerie*, ustavené k 1. dubnu 1961. Její budovy se omezily na historické architektury, jak je tomu u této instituce doposud, byť v mladší generaci architektů se objevovaly studie na řešení expozičního prostoru způsobem, jež známe ze západních zemí [obr. 100]. Skutečnost, že tyto podněty nebyly přetaveny do realizací, nelze odvodit pouze z nedostatku peněz, ale i z nezájmu zainteresovaných složek i jednotlivých aktérů uměleckého života na řešení prostorových potřeb galerie – či obecně moravských galerií – novostavbami. Signifikanční je v tomto směru úvaha historika umění Jaroslava Sedláře (1936–2020), napsaná po skončení I. sympozia československých galerií v Ostravě (6. až 9. února 1968), rekapitulující cíle a potřeby galerijních institucí pouze s ohledem na akviziční a prezentační činnost, a nikoliv s jasně vyslovenou zásadou, že umění, staré či moderní, potřebuje pro svou prezentaci adekvátní prostory.³¹



100 – Brno, Moravská galerie, studie nové budovy, ateliérová práce, J. Mach, 1978, reprodukce Milan Moráň (ed.), *Šedesát let české školy architektury v Brně*, Brno 1980, obr. 57.

4. 6.

Pezentace moderního umění: moravská (a slezská) cesta

Pojem současné nebo *moderní umění* se v moravských podmínkách tematizuje na přelomu 18. a 19. století ve spojitosti s činností Josefa Hormayra zu Hortenburg (1781–1848), právníka, historika a redaktora a z dnešního pohledu především významného představitele střeoevropské podoby romantismu. V době kolem roku 1800 ovšem nemohlo jít o veřejné sdílení kulturních statků, jaké probíhalo ve Francii formou salonů (*Salon des artistes français*). V moravských podmínkách se hodnotové spektrum, jež vyjadřovala soudobá umělecká tvorba, manifestovalo obrazy získávanými místní aristokracií (Salm-Reifferscheidtové).³² Do veřejného prostoru se umělecká díla dostávala prostřednictvím *Františkova muzea* v Brně, které mělo od počátku samostatný expoziční celek, jež můžeme chápat jako veřejně přístupnou obrazárnu či zemskou galerii.³³

Po roce 1850 se pojem *současné umění* významně proměnil: proces demokratizace kultury, jenž je průvodním jevem formování občanské společnosti, k čemuž byly v rakouských zemích dány podmínky obnovením ústavnosti (1860) s řadou právních a společenských důsledků tohoto přelomového kroku, se promítl do zesilující se potřeby veřejného sdílení kulturních statků – obrazů, soch, grafik, ale také uměleckořemeslných předmětů. Tradiční instituce nestačily; bylo třeba hledat nové organizační formy (umělecké spolky, odborná periodika) i nové prostory pro uskutečňování tohoto kontaktu uměleckých děl a publika. Konec 19. století rozšířil potřebu

veřejného sdílení kulturních statků mimo Brno směrem k menším městům moravsko-slezského regionu. Prvním z nich se stala Opava, a to docela pochopitelně jako zemské hlavní město, které v představě reprezentantů oficiální rakouské kulturní politiky není pouze sídlem zemských úřadů a institucí typu zemský soud nebo zemská nemocnice, ale také sídlem uměleckoprůmyslového muzea. Ovšem na to, aby zde existovala také samostatná *zemská galerie* či obrazárna, nebylo možno pomýšlet: Rakouské Slezsko bylo příliš malou zemí, trpící ekonomickými problémy, takže vytvoření malé kolekce současných uměleckých děl v rámci uměleckoprůmyslového muzea – *nota bene* suplujícího funkci *zemského muzea* – bylo zjevně maximem možného.³⁴

Uměleckoprůmyslové muzeum v Opavě již při příležitosti své první výstavy (1883) představilo veřejnosti spolu s uměleckořemeslnými výrobky také ukázky rakouské malby 19. století, tedy uměleckou současnost. Muzejní budova plnila paralelně muzejní funkci a zároveň funkci *Kunsthalle*, přičemž prezentací současného umění se rozuměly zejména přehlídky vlivných uměleckých uskupení z kulturních center (Vídeň, Mnichov, Karlsruhe, Worpswede). Umělecká díla se vystavovala v muzejní budově, sloužící sbírkám uměleckého řemesla a zčásti obchodní a živnostenské komoře. Teprve po jejím vystěhování do vlastní budovy (1910) vznikla příležitost upravit někdejší zasedací sál na výstavní prostor – a šlo o první a do vybudování ostravského *Domu umění* (otevřen 13. května 1926) o jediný prostor určený pro

32 Petr Tomášek, „Aristokracie vkusu“. *Umělecký mecenát a sběratelství knížat ze Salm-Reifferscheidtů v 19. století*, doktorská disertační práce, Brno, Masarykova univerzita 2017.

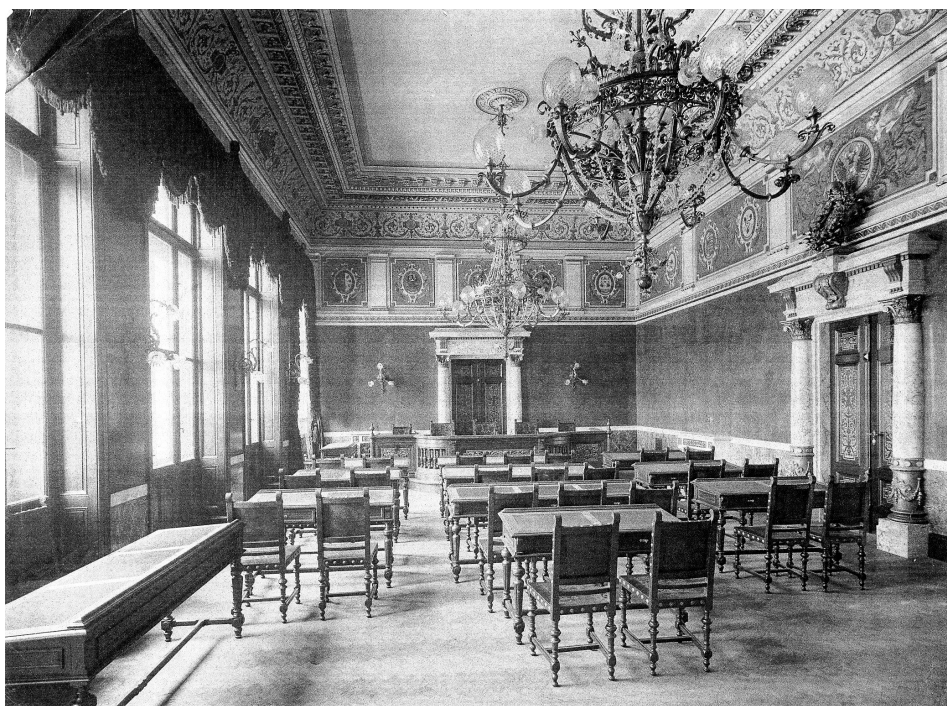
33 Tomášek (2022); Tomášek (2022a).

34 Srv. Pavel Šopák, *Zemská obrazárna*, Opava, Slezské zemské muzeum 2021.

(relativně) pravidelné umělecké výstavy na území celé severní Moravy a českého Slezska [obr. 101–102]. Této funkci prostora sloužila až do zničení muzejní budovy na jaře 1945.

Ačkoliv Olomouc byla od středověku významným centrem umění a vzdělanosti, prezentace umění se zde odehrávala velmi klopotně – v soukromých objektech, v nichž místní spolek výtvarníků a jejich přátel, založený pod názvem *Gesellschaft der Kunstfreunde* v roce 1900, pořádal časové výstavy, o nichž

referoval místní tisk (*Mährisches Tagblatt*). Ty probíhaly například v nynější Nešverově ulici č. 2; žel, o podobě výstavních prostor nemáme zpráv. Změnu přinesl až rok oslav šedesátého výročí panování císaře Františka Josefa I., kdy se pro umělecké výstavy podařilo získat prostory v prvním patře Edelmannaova paláce. Výstavní prostor byl upraven díky finanční podpoře Jana II. knížete z Lichtenštejna a jako první akce v nově upraveném prostoru proběhla velká retrospektivní výstava rakouského

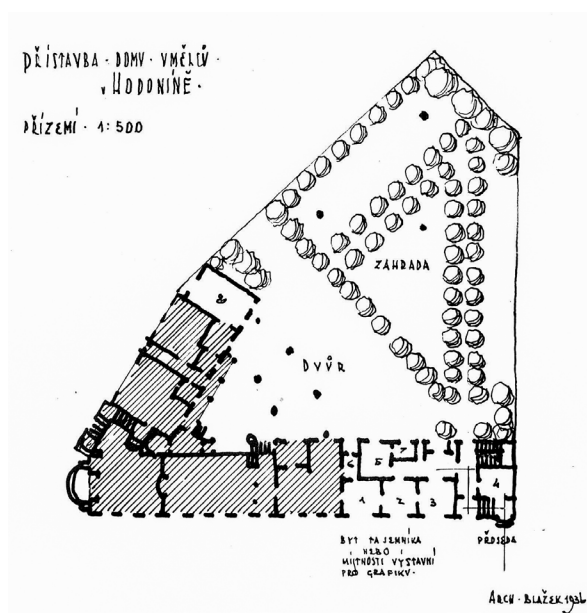


101 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla (Slezské zemské muzeum), zasedací sál obchodní a živnostenské komory, stav před rokem 1910 © Slezské zemské muzeum.

102 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla (Slezské zemské muzeum), bývalý zasedací sál obchodní a živnostenské komory upravený na výstavní prostor, tzv. Lichtenštejnský sál, stav před rokem 1938 © Slezské zemské muzeum.

malířství let 1800–1848, jejíž otevření připadlo na 11. dubna 1908.³⁵

Nacionální polarizace moravské (a slezské) kultury na přelomu 19. a 20. století podněcovala vznik ryze českých nebo výlučně německých uměleckých spolků. Německá uskupení našla protějšek ve *Sdružení výtvarných umělců moravských* (založeno 1907), jejichž centrum nevzniklo ani v německém Brně, ani v německé Olomouci, nýbrž v Hodoníně – bezesporu proto, že město se nacházelo na důležité železniční trati, což mu umožňovalo komunikaci s bližším či vzdálenějším okolím. Rozhodnutí o stavbě vlastní spolkové budovy padlo v roce 1910 a v roce 1913 byla novostavba slavnostně otevřena veřejnosti. Projekt vypracoval architekt Antonín Blažek, jenž do objektu, připomínajícího modernistickou vilu, sloučil funkci prezentační, administrativní i sbírkovou, protože ve výstavních sálech byly soustředěny sbírky uměleckých děl a lidové keramiky. Budova prostorově nedostačovala, proto v roce 1936 Blažek vypracoval projekt přístavby [obr. 103]; ta se uskutečnila v pozměněné podobě až na počátku okupace.



103 – Hodonín, Dům umělců, návrh přístavby, 1936, Antonín Blažek, Dům umělců v Hodoníně – díl architekta Antonína Blažka, vydalo Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně svým členům na rok 1936, neustránkováno.

Situace Moravské Ostravy je z hlediska prezentace (soudobého) výtvarného umění specifická. Významné průmyslové centrum dlouho postrádalo prostory pro výstavy uměleckých děl, a to hned ze dvou důvodů: nebylo správním centrem, takže neexistoval sebemenší zájem oficiálních kruhů vybudovat zde regionální muzeum či galerii, a nadto chyběl mecenát. Majitelé těžišťev, hutí

a dalších průmyslových podniků se etablovali zejména ve Vídni a o Ostravsko nejevili zájem. Region byl zdrojem jejich bohatství – a to bylo vše.³⁶ Dodnes se dochoval český *Národní dům*, integrální součást *Divadla Jiřího Myrona*, v jehož prvním patře můžeme po rekonstrukci provedené v roce 2018 spatřit tzv. Slavnostní sál, jenž byl dějištěm uměleckých výstav na počátku 20. století. Tyto výstavy zajišťovaly české umělecké spolky, mající zájem na bohatém Ostravsku nalézt klientelu pro díla svých členů. A jistě se to dařilo, jak lze usuzovat z množství obrazů či grafik, které se na Ostravsko dostaly. Klíčovou roli tedy sehrály elity středostavovské společnosti – zdejší lékaři, inženýři, učitelé a stavitelé, jmenovitě František Jureček (1868–1925), vášnivý sběratel českého umění 19. a počátku 20. století. Jeho sběratelský profil připomene jiného známého českého sběratele z řad podnikatelských kruhů, Augusta Švagrovského (1847–1931), jehož sbírka vytvořila základ Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem. Jureček tedy nebyl v českém národním kontextu ojedinělým případem, jakkoliv jeho pozice v ostravských poměrech byla nezastupitelná: inicioval založení *Spolku pro vystavění a udržování výstavního pavilonu*, kolem něhož se seskupili další mecenáši výtvarného umění. Klíčovou roli ovšem sehrála osvětová korporace *Kulturní rada pro širší Ostravsko*, jejímuž angažmá ve věci stavby Domu umění musíme rozumět jako snaze vytvořit krajinské či župní centrum výtvarné kultury (*Kulturní rada* podobně prosazovala ustavení muzejního spolku, jenž by byl základem českého krajinského nebo župního muzea, což se ovšem nepodařilo).

Německá společnost našla kulturní reprezentaci ve dvou institucích – a současně ve dvou stavbách, které dnes již neexistují: v *uměleckoprůmyslovém muzeu* a v *Německém domě*. Novou kvalitou vytvořil *Dům umění* v Ostravě [obr. 104–105], v němž se potkávali čeští i němečtí výtvarníci. Stavba vyrostla dle projektu Františka Fialy a Vladimíra Wallenfelse a propojila expoziční část (stálá expozice *Jurečkovy galerie*, což byla někdejší sbírka stavitele Jurečky věnovaná městu), prezentační (časové výstavy) a administrativně-správní (pracovny *Kulturní rady pro širší Ostravsko*). V Domě umění byla ponechána místnost pro knihovnu a suterénní prostory sloužily k umístění sbírek *Hornického muzea* Revírního báňského úřadu. Dům umění tak spíš připomínal *Dům kultury*, ostatně v jeho prostorách se odehrávaly osvětové přednášky nebo literární večery. Sídlem krajské galerie výtvarného umění se stal až po druhé světové válce.

Specifická a pozoruhodná byla také historie výstav současného umění ve Zlíně. Impuls k pravidelným výstavám moderního umění byl dán 26. dubna 1936 zahájením prvního zlínsk-

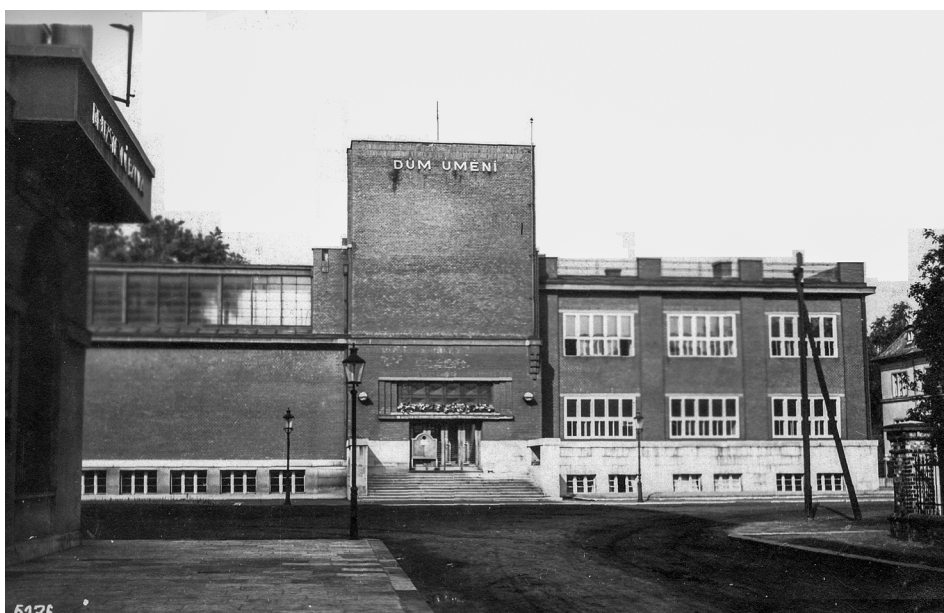
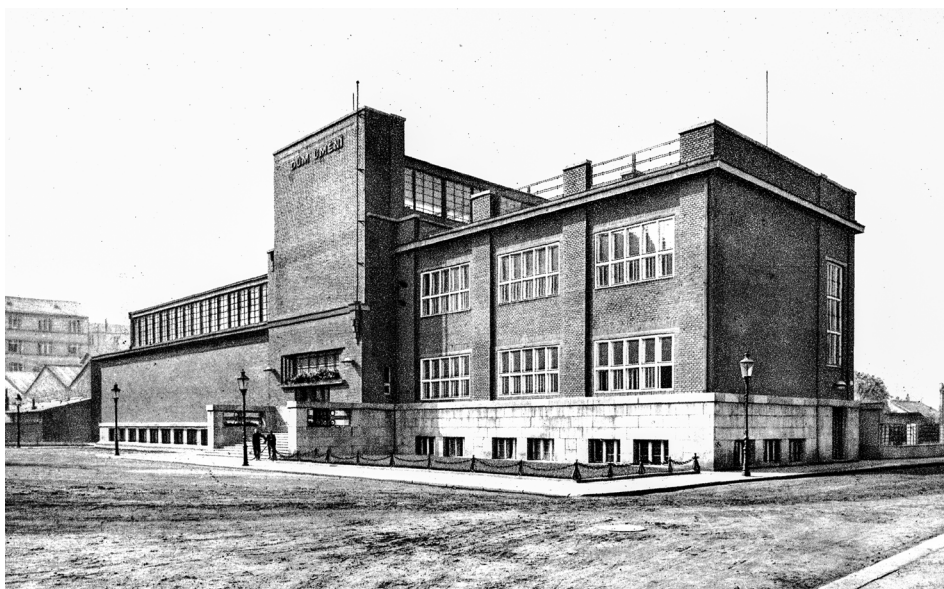
35 Zatloukal (ed.) (2012); Zatloukal (2014).

36 Naposledy k situaci prezentace výtvarného umění Šopák (2023).

ského *Salonu*, jichž se do roku 1948 podařilo uspořádat jedenáct. Organizovala je firma *Baťa*, po druhé světové válce národní podnik Baťa. V letech 1939–1944 se dařilo získávat umělecká díla do vlastnictví umělecké galerie, která tak tvořila předchůdce pozdější krajské galerie, zřízené po druhé světové válce.

V závěru tohoto přehledu se vraťme do Brna, protože jedině zde se z celého moravskoslezského regionu podařilo do roku 1914 ustavit a rozvíjet veřejnou sbírku výtvarného umění prezentovanou formou stálé expozice (*Obrazárna Františkova muzea*), vybudovat uměleckoprůmyslové muzeum sídlící ve vlastní budově, jež by umožňovala realizovat časové výstavy, a utvořit centrum moderní

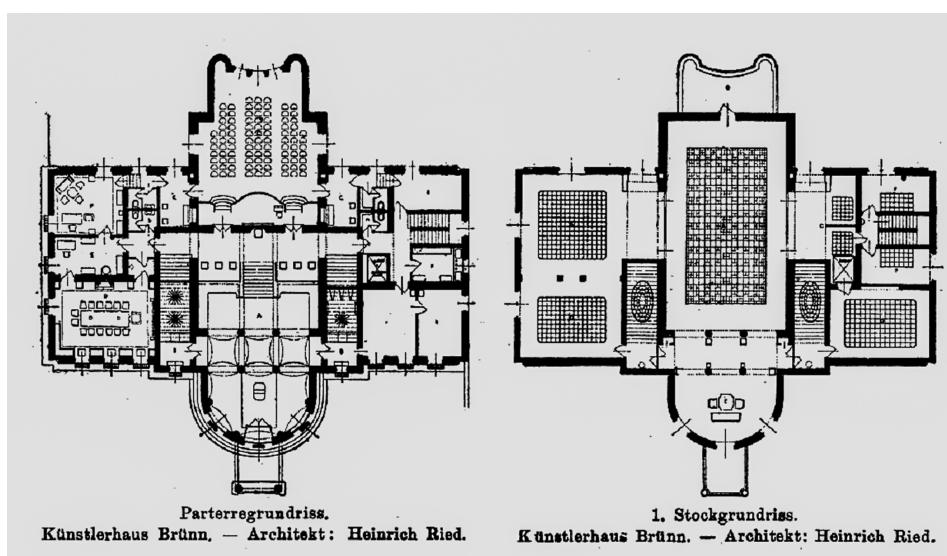
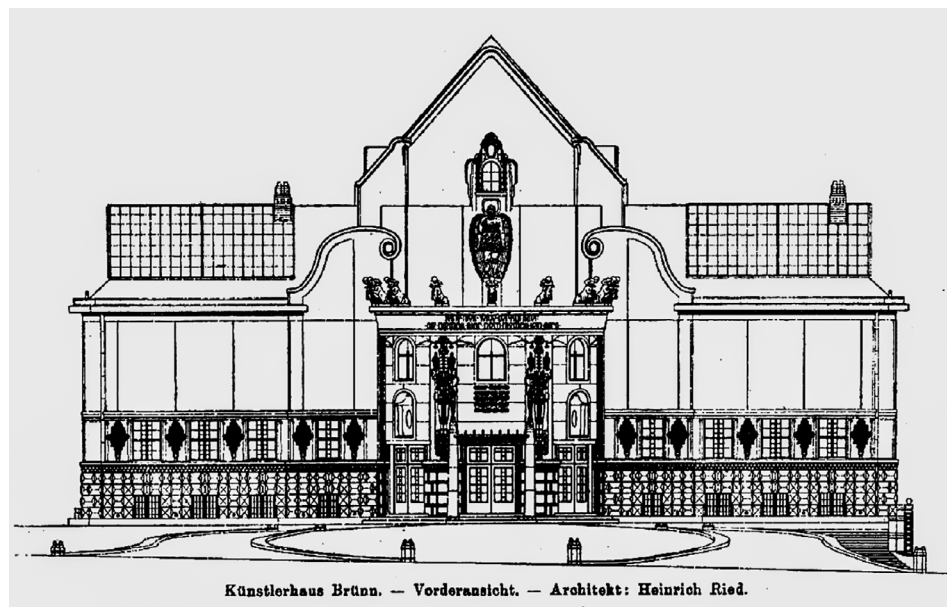
výtvarné kultury v podobě *Künstlerhausu*. Tato spolková budova, plným názvem *Kaiser Franz-Josef-Jubiläums Künstlerhaus*, byla vyprojektována architektem Heinrichem Riedem a otevřena v roce 1911 [obr. 106–107].³⁷ Ried vyšel z tradičního pojetí výstavní budovy, jak ji ve středoevropském prostředí vyjadřuje vídeňský *Künstlerhaus*, kdy hloubkově orientovaná středová část je symetricky po stranách doplněna nižšími přístavbami. Průčelí oživil konvexně vypjatý rizalit, uvozující trojosou halu se symetricky řešeným schodištěm, zpřístupňujícím výstavní sály v patře, opatřené svrchním osvětlením. Přízemí náleželo pracovním určeným pro spolkovou administrativu a přednáškovému sálu.



104 – Moravská Ostrava, Dům umění, Vladimír Wallenfels – František Fiala, 1923–1926, dobová pohlednice.

105 – Moravská Ostrava, Dům umění, Vladimír Wallenfels – František Fiala, 1923–1926, dobová pohlednice.

37 *Eröffnung des Kaiser Franz Josef Jubiläums-Künstlerhauses in Brünn*, *Brünner Zeitung* 27. března 1911, č. 70, s. 2.

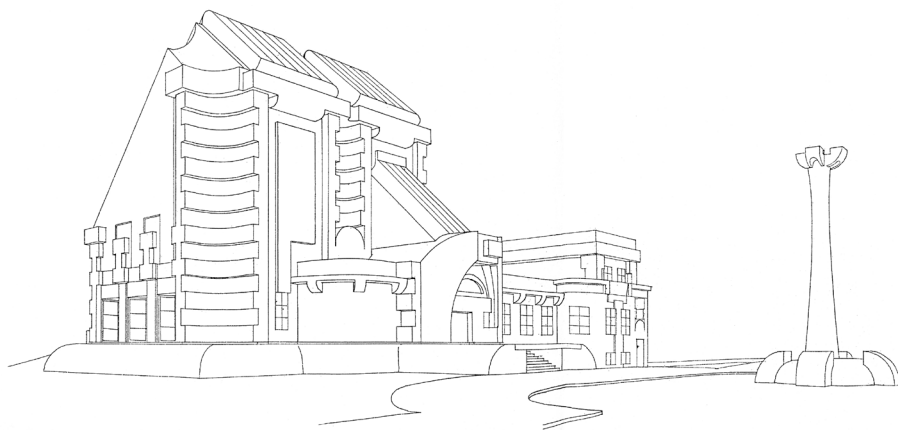


101

106 – Brno, Künstlerhaus, Heinrich Ried, 1909, čelní pohled, Wiener Bauindustrie-Zeitung 37, 1920.

107 – Brno, Künstlerhaus, Heinrich Ried, 1909, půdorysy, Wiener Bauindustrie-Zeitung 37, 1920.

Po první světové válce projevili čeští umělci zájem vybudovat si vlastní výstavní objekt, protože *Künstlerhaus* byl – a jistě oprávněně – považován za symbol německé kultury. Do poválečné euforie spadá mimořádně zajímavý návrh architekta Josefa Štěpánka na Dům umění (1920), jenž – bohužel – nebyl realizován [obr. 108–109]. Pávilon *Klubu výtvarných umělců Aleš* (1922–1923, Valentin Hrdlička), to byla skrovná, přízemní stavba schovaná za evangelický kostel, „velmi chudá to náhrada za projektovaný zemský umělecký dům“ (Eugen Dostál), jenž byl zničen na sklonku druhé světové války.³⁸



4. 6. 1.

Prezentace moderního umění: moravská (a slezská) cesta po roce 1945

Nový impuls poskytly prezentaci moderního umění na Moravě a ve Slezsku organizační změny, jež přinesl konec druhé světové války a poválečný politický vývoj. V krátkém intervalu let 1945–1949 zůstávala zachována Země moravskoslezská s centrem v Brně, které se rychle etablovalo jak centrum moderní kultury celé Moravy včetně severu a přilehlého Slezska. Dokumentem hodnotového směřování umělců a intelektuálů té doby je časopis *Blok*, ukazující na metropolitní aspirace Brna v oblasti kultury a vzdělání. Změnu přinesl rok 1949 a s ním ponížení Brna na pouhé krajské město – jedno z pěti, jež se staly správními ohnisky moravských a slezských krajů (Ostrava, Olomouc, Zlín, Jihlava). V krajských městech se ustavily *krajské galerie* jako sbírkotvorné instituce rozvíjející prezentační, dokumentační a badatelskou činnost. Podnětem k tomuto organizačnímu opatření se stala směrnice o zakládání *krajských galerií*, vydaná tehdejším ministerstvem školství, věd a umění z 28. července 1952;³⁹ proces utváření krajských galerií spadá do let 1952–1956 a budiž zdůrazněno, že šlo o projev postupné decentralizace kulturních aktivit, o nichž se veřejně hovořilo již delší dobu (proto by bylo zajímavé propojit s tímto procesem meziválečný kulturní *regionalismus*).⁴⁰ Význam regionálních

galerií vzrostl na konci padesátých let, kdy se vlivem erudovaných historiků umění mladší generace staly ohnisky moderního umění a kdy díky finanční podpoře a současně díky v té době stále ještě cenové dostupnosti děl klasické moderny vytvořily významné kolekce českého a slovenského výtvarného umění 20. století. Do kontextu naznačeného díly prvořadé kvality, počínaje představiteli *Osmy* a konče protagonisty umění čtyřicátých let, soustředěnými ve *Skupině 42*, v uskupení *Sedm v říjnu* a ve *Skupině Ra*, začleňovaly reprezentanty progresivních tendencí z řad regionálních výtvarníků. Tento pozitivní trend sice přerušily srpnové události roku 1968, ale nemohly jej zcela zvrátit.

V popsaném procesu se Brno snažilo udržet si exkluzivní pozici, čemuž odpovídá o oddalování ustavení *Moravské galerie*, vyvolané neochotou místních činitelů spokojit se s ponížením zemské umělecké sbírky na regionální kulturní instituci. Brno navíc disponovalo *Domem umění* – symbolem spolkového života německých a českých výtvarníků. „Devět zásahů bombami v dubnu 1945 značně poškodilo starou secesní budovu *Mährisches Kunstverein*“,⁴¹ načež během následujících tří let vyrostla *de facto* novostavba, projekčně připravená Bohuslavem Fuchsem. V roce

39 118/ Směrnice o krajských galeriích, Věstník Ministerstva školství, věd a umění 8, 1952, č. 22, s. 287–288.

40 Jan Wenig, *Umění do našich krajů*, Svět práce 6, 1950, č. 21, 25. května, s. 10.

41 Holešovský (1961), s. 234.

1958 přibyl rekonstruovaný renesanční dům pánů z Kunštátu, a tak se vytvořilo prostorové zázemí aktivit, jejichž organizátorem a ústřední postavou byl ředitel Domu umění (od roku 1954) Adolf Kroupa (1910–1981), vzděláním sice právník, svými zájmy ale především překladatel z francouzštiny a teoretik výtvarného umění, jenž své zájmy rozšířil i o prezentaci fotografie.

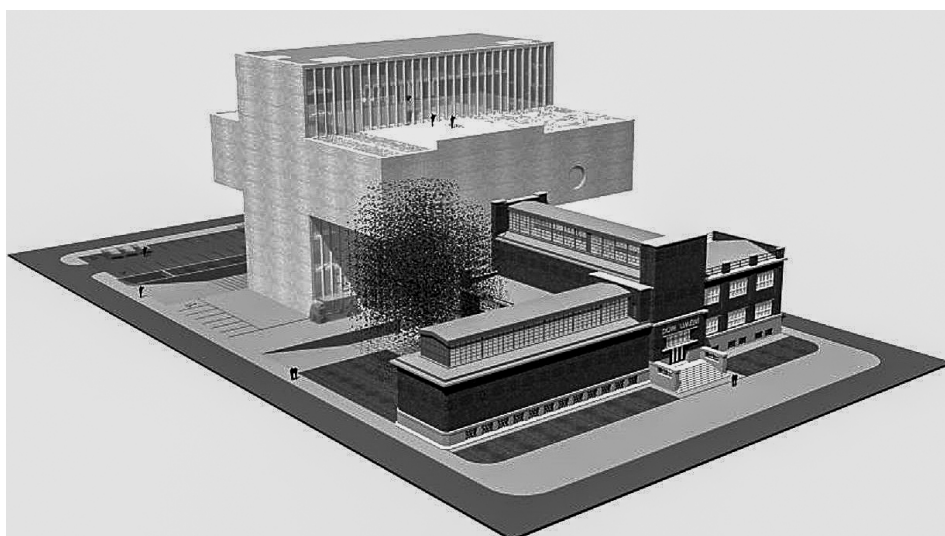
Budování veřejné sbírky moderního umění a prezentace děl z této sbírky, jakož i pořádání výstav moderního umění se stalo posláním krajské galerie v Olomouci: byla založena k 1. lednu 1952 a zpočátku fungovala jako součást osvětové organizace – *Studijního a lidovýchovného ústavu*, jak se od roku 1951 jmenovala organizace slučující olomoucké muzeum, ornitologickou stanici v Přerově, zoologickou zahradu na Kopečku u Olomouce, olomouckou hvězdárnu a stanice ochránců přírody v Olomouci a Přerově. V říjnu 1954 byla osamostatněna, načež pro své potřeby získala objekt *Domu umění* na Hynaisově ulici č. 13, jenž vznikl adaptací německé kryté střešnice, provedené v roce 1947. Výstavy v tomto novém sídle započaly v roce 1955. Ačkoliv od roku 1959 fungovala galerie jako součást *Krajského vlastivědného ústavu*, resp. *Krajského vlastivědného muzea*, zachovávala si nadregionální význam. Prostorové potřeby galerie byly vyřešeny přidělením barokní kanovnické rezidence ve Wurmově ulici č. 13, a *Dům umění*, již delší čas nevyhovující, byl v roce 1980 zbořen. Odděleně fungoval *kabinet grafiky*; i ten využíval historického objektu v centru města.

Výstavy moderního umění v hanácké metropoli nabývaly v šedesátých letech 20. století na významu i vřelasu. V té době se olomoucké muzeum připojilo k trendu pořádat výstavy

sochařského umění v atraktivních parkových exteriérech – tak proběhly přehlídky nazvané *sochařské bilance*⁴² – a veřejně prezentovat nejen výtvarná díla z vlastní sbírky, ale i z majetku Olomouckého arcibiskupství (*Mistrovská díla starého umění v Olomouci*, 1967).

Nová situace nastala s listopadovými událostmi roku 1989 a s polistopadovým vývojem, jenž byl v Olomouci bezesbýtku využit k emancipaci instituce zaměřené na prezentaci výtvarného umění starého i nového a na pořádání výstav současného umění. Tak se v roce 1990 utvořilo vyčleněním z Krajského vlastivědného muzea *Muzeum umění* (pod tímto názvem až od roku 1993), dnes státní příspěvková organizace postavená na roveň *Moravské galerii* v Brně. Pro své účely získalo objekt vybudovaný v letech 1843–1845 na místě středověkého špitálu sv. Ducha a přilehlého hřbitova. Šlo o trestnici okresního soudu, radikálně proměněnou modernizací provedenou v letech 1915–1916 a další stavební úpravy byly provedeny ve dvacátých letech 20. století. Objekt umístěný v atraktivní lokalitě, dispozicí a stavebně technickým stavem ovšem značně nevyhovující, bylo nutno adaptovat pro účely muzea umění – tyto práce proběhly do roku 1992.

Podobně jako v Olomouci, také ve Zlíně – při vědomí tradice výstav moderního umění – se ustavila Krajská galerie výtvarného umění kraje Gottwaldov, a to v závěru roku 1953. Jejím sídlem se stal zámek v Kroměříži a roku 1957 někdejší *Památník Tomáše Bati*, přejmenovaný na *Dům umění*. S krátkým intervalem let 1958–1960, kdy byla organizačně začleněna do Krajského vlastivědného ústavu, rozvinula novou činnost v roce 1960 jako příspěvková organizace Jihomoravského krajského národního



110 – Ostrava, Galerie výtvarného umění, dostavba, studie, Josef Pleskot, 2011 © Ostrava, Galerie výtvarného umění.

42 Podrobněji viz Pavel Zatloukal (ed.), *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury. Katalog výstavy*, Olomouc 1998.

výboru v Brně; jelikož v té době již Zlín, resp. Gottwaldov nebyl krajským městem, instituce nesla označení *Oblastní galerie výtvarného umění* v Gottwaldově.

Oblastní galerie výtvarného umění v Jihlavě vznikla díky daru 79 uměleckých děl, která někdejší Městské galerii v Jihlavě darovala Marie Kovaříková. Zřízena byla k 10. květnu 1953 jako krajská galerie a v roce 1958 se spojila s krajským muzeem a s pracovištěm památkové správy a ochrany přírody do podoby Krajského vlastivědného ústavu. K osamostatnění došlo v roce 1960, to již pod názvem Oblastní galerie Vysočiny. V roce 1964 získala vlastní prostory v historickém domě v Komenského ulici (ten byl veřejnosti otevřen 29. listopadu 1964); v srpnu 1989 přibyl objekt na Masarykově náměstí.

Společným rysem všech regionálních galerií na území Moravy a Slezska je absence speciálně vybudovaných, plně funkčních objektů: historické objekty užívají galerie v Brně i v Olomouci; zlínská galerie sídlila v místním zámku a v *Památníku Tomáše Bati* a nyní užívá část budovy 14, tvořící součást funkcionalistického továrního areálu; jihlavská galerie dodnes sídlí ve dvojici renezančních domů v historickém jádru města a ostravská galerie v objektu *Domu umění*, přičemž od roku 2008 využívá také nedaleký nájemní dům z počátku 20. století, adaptovaný pro účely administrativy, depozitářů a knihovny. Galerie v Ostravě delší čas usiluje o rozšíření svého sídla, a to formou přístavby, jejíž studii vypracoval architekt Josef Pleskot [obr. 110]. Přístavba mající dvě podzemní a sedm nadzemních podlaží by měla poskytnout možnost rozšířit výstavní plochy pro krátkodobé výstavy i stálé expozice a obsahovat 82 parkovacích míst. Na studii se pracovalo od roku 2011, počítalo se se zahájením stavby v roce 2000, avšak doposud nebylo o stavbě ani rozhodnuto, natož aby vůbec započala!

4. 7.

Technické muzeum

Patří k obtížně vysvětlitelným paradoxům, že se Morava a Slezsko jako region, jenž během průmyslové revoluce prošel bouřlivou proměnou, nestal regionem zaslíbeným technickému muzejnictví. Námitka, že k muzejní aktivitě je potřeba iniciativní osobnosti, by mohla být vyvrácena skutečností, že v Brně až do jara 1945 fungovala německá technika – vysoká škola, ustavená v roce 1873 na bázi technického učiliště, jež v Brně zahájilo svou činnost v roce 1849.⁴³ V roce 1899 podepsal císař František Josef I. dekret, jímž byla zřízena česká technika, jejíž genezi přibližně vymezují leta 1899–1919. V řadách profesorů obou technických škol nacházíme celou řadu učenců ochotných popularizovat poznatky technických nauk; šlo o osobnosti agilní, jejichž veřejné angažmá dalece přesahovalo hranice školských institucí – a přesto k žádnému ustavení technického muzea nedošlo! Morava přitom není jen Brno s vyspělým textilním a strojírenským průmyslem; to je i Zlín a průmysl obuvnický a zejména Ostravsko s řadou odvětví těžkého průmyslu⁴⁴ – a přitom ani ve Zlíně,⁴⁵ ani na Ostravsku se žádné technické muzeum nepodařilo ustavit. K tomu je třeba přičíst ještě průmysl sklářský, nábytkářský nebo zpracování kamene – a ani pro tato odvětví se nenašel prostor v moravských a slezských muzejních institucích. A co překvapí ještě více, že ani po roce 1945, kdy se technika a průmyslový rozvoj dostaly do popředí zájmu, nebyla muzealizace technických oborů a průmyslových aktivit na pořadu dne. „V Československu,“ napsal Josef Kuba v programově pojatém textu věnovaném této problematice, „je situace o to složitější, že v podstatě na celém

území není ani jedno muzeum exaktních věd a jen tři technická muzea, a to skutečně jen muzea techniky, a ne technologie.“⁴⁶

Slova o nedostatku zájmu o technické muzejnictví je třeba poněkud relativizovat: zájem by byl, chyběly finance a organizační podpora ze strany potenciálního zřizovatele, protože již v roce 1924 nebo 1925, před *Výstavou soudobé kultury* v Československu, byl založen *Výbor pro založení technického muzea na Moravě*.⁴⁷ Další fází vývoje myšlenky bylo ustavení *Archivu pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce* v roce 1936 a rozvíjení jeho činnosti od roku 1948, avšak jen krátce, do organizačního připojení k Národnímu technickému muzeu v Praze (1950).⁴⁸ V roce 1961 byla brněnská pobočka pražského muzea osamostatněna;⁴⁹ od 1. ledna toho roku tedy lze sledovat vzrůstající aktivity instituce, která již v raných padesátých letech získala pro své účely barokní klášter františkánek – objekt nevyhovující, jehož jedinou předností byla atraktivní poloha v centru města. Počátky byly skromné: v roce 1961 tvořily sbírkový fond muzea pouhé 643 předměty. V letech 1957–1965 proběhla rekonstrukce kláštera podle projektu architekta Lubora Laciny (1920–1998), přičemž někdejší muzejní využití budovy dokládá sgrafito dochované na nádvorní straně budovy. Ta byla postupně upravována tak, aby počínaje rokem 1969 mohly být v letech následujících zpřístupněny veřejnosti další tematické expozice a výstavy. Pro rozvoj muzea byly limitující dvě skutečnosti: o budovu kláštera se muzeum dělilo s Vysokým učením technickým, a to až do roku 1988. Limitující byla i skutečnost, že šlo o krajské zařízení (od

43 Šišma (2003).

44 Podrobně viz Šopák (2024).

45 Pokus založit průmyslové muzeum ve Zlíně se uskutečnil v rámci *Studijního ústavu*, založeného v roce 1935.

46 Kuba (1971), s. 29.

47 *Tažení proti technologickému museu v Brně*, Lidové noviny 33, 1925, č. 251, 20. května, odpolední vydání, s. 1; *Bude na Moravě technické museum?*, Lidové noviny 46, 1938, č. 57, 2. února, ranní vydání, s. 8.

48 Archiv pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce v Praze byl založen v roce 1932 a později připojen k Národnímu technickému muzeu jako jeho badatelské a dokumentační pracoviště. V roce 1969 se tento Archiv reorganizoval na oddělení pro studium dějin techniky. K funkci archivu viz Černý (1973).

49 Kropáček (1986).

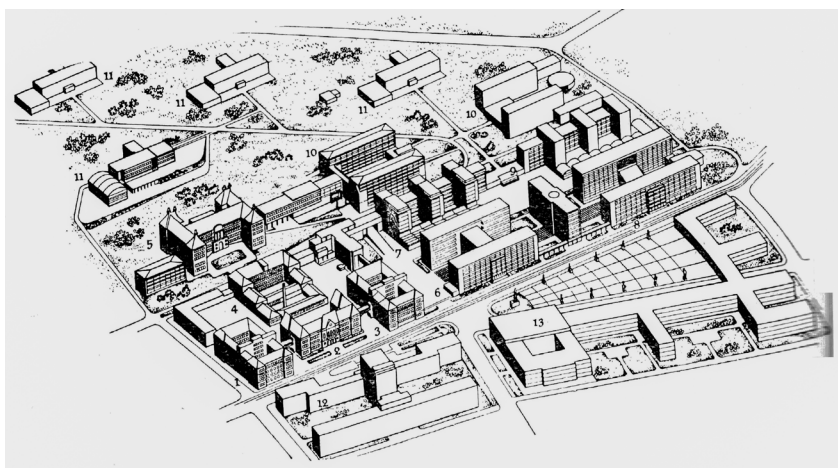
roku 1963 spadající pod Jihomoravský krajský národní výbor v Brně), tudíž mohlo počítat s mnohem menšími financemi pro svůj provoz, než kdyby šlo o muzeum státní. Řešení prostorových potřeb centrály muzea navíc muselo zcela objektivně ustoupit jiným investičním akcím, totiž budování specializovaných památníků a expozic z jedinečných technických památek – jde o kovárnu v Těšanech, o starou huť u Adamova (spolu s okolními stavbami vyhlášenou v roce 1971 za technickou rezervaci), o větrný mlýn v Kuželově, o vodní mlýn ve Slupi, o Šlakhamr v okrese Žďár nad Sázavou a o prostorové zajištění sbírky historických vozidel městské hromadné dopravy, která byla administrativně vytvořena sice již v roce 1971, ale její deponování se vyřešilo až na počátku 21. století.⁵⁰ Přesto se zainteresované složky pokoušely potřeby muzea řešit, i když bez výsledku.⁵¹ Definitivní zajištění prostorových potřeb bylo urychleno až majetkovou restitucí klášterní budovy, kterou muzeum využívalo: po roce 1996 se muselo přestěhovat do několika provizorních objektů a až v roce 2002 bylo sestěhováno do rekonstruované budovy, vzniklé konverzí továrního objektu národního podniku Tesla (projekt architektů Ivany Tiché a Pavla Mansfelda). Slavnostní otevření nové muzejní budovy na Purkyňově ulici připadlo na 5. června 2003.

Území, ještě v 19. století mající charakter zemědělské krajiny se zahradami a polí sahajícími na východě po vesnici Ugartov a na západě po úpatí Kozí hory (dnes Palackého vrch), bylo od počátku 20. století postupně urbanizováno s tím, že se stalo součástí katastrálního území Králova Pole. Na okraji zastavěného území vyrostl moderní výrobní závod národního podniku Tesla, zaměřený na

výrobu přístrojové techniky, vyvíjené v kooperaci s Ústavem přístrojové techniky ČSAV v Brně, jenž byl založen v roce 1957. Po roce 1989 výrobní funkce areálu zanikla; významnou část získala Česká republika pro Technické muzeum, ostatní objekty a pozemky byly zprivatizovány. Technickému muzeu se otevřela perspektiva rozvoje, jež dosud nebyla plně využita: expozičně je využívána pouze menší část areálu, která prošla konverzí, jež zachovala jeho industriální charakter.

Nové sídlo muzea se tedy ocitlo v bezprostřední blízkosti postupně budovaného areálu Vysoké školy technické pod Palackého vrchem. Jako by se zde navázalo na myšlenku, že technické muzeum má být součástí areálu věnovaného výzkumu a vysokoškolskému vzdělávání v technických oborech. Tuto symbiózu měl na mysli Jiří Kroha, když řešil se svými studenty z brněnské techniky areál vysokých škol mezi historickým areálem české techniky, právnickou fakultou a nezastavěnými plochami Kraví hory. Kroha navázal na myšlenku Akademického náměstí, u něhož si představoval, že „širší část, monumentální akademické forum, bude vroubeno řadou pomníků předních moravských kulturních, vědeckých a politických pracovníků.“⁵² Více než slovní popis odhaluje publikovaná perspektiva, z níž vyplývá, že jižní zástavbu akademického fóra měla vyplnit budova technického muzea, koncipovaná jako horizontálně položený hranol s připojenou trojicí křídel uzavírajících obdélné nádvoří, snad zastřešené po vzoru prosklených dvoran muzejních budov ve Vídni a Praze [obr. 111]. Krohovo impozantní řešení nenašlo vyústění v realizaci – ke škodě moravské vědy a techniky i moravského muzejnictví.

107



111 – Brno, Akademická čtvrť, urbanistická studie, Jiří Kroha, 1949, *Architektura ČSSR* 24, 1965, č. 5, s. 298.

50 Otevření větrného mlýna v Kuželově, Zpravodaj Technického muzea v Brně 1977, č. 1–2, s. 3–5; Kovárna v Těšíněch, Tamtéž 1975, č. 1, s. 2–3; (šifra) –ja–, Budování expozice mlynářské techniky ve vodním mlýně ve Slupi, Tamtéž 1982, s. 20–21.

51 Ivo Štěpánek, *Nové Technické muzeum v Brně*, in: Účelové budovy muzeí včera, dnes a zajtra. Zborník referátov, Košice 2002, s. 191–192.

52 Yvona Fritzová, *Socialistické plánování*, Lidové noviny 57, 1949, č. 278, 27. listopadu, s. 3.

4. 8.

Diecézní muzeum

Až do roku 1777 tvořily Morava a významná část českého Slezska⁵³ jeden církevně-správní celek spravovaný biskupstvím se sídlem v Olomouci. V prosinci uvedeného roku bylo zřízeno biskupství brněnské a biskupství olomoucké bylo povýšeno na arcibiskupství. Teprve v květnu 1996 byla z olomoucké části vydělena diecéze ostravsko-opavská se sídlem v Ostravě; struktura církevní správy se tak završila. Muzealizace církevního a náboženského života, jeho projevů i hmotných památek souvisejících s duchovní tradicí regionu má pouze nepatrnou tradici: sahá ke konci 19. století, kdy myšlenku diecézního muzea podporoval zprvu olomoucký arcibiskup Bedřich kardinál Fürstenberg a následně jeho nástupce Theodor Kohn. Pro arcibiskupa Fürstenberga vypracoval arcidiecézní architekt Gustav Meretta (1832–1888) projekt tzv. zahradnického domu, zamýšleného jako přístavba navazující na komplex arcibiskupského paláce, přičemž v jedné z verzí projektu se počítalo s využitím třetího podlaží pro uvedený účel.⁵⁴ Arcibiskup Kohn rozvíjel myšlenku diecézního muzea zjevně jiným způsobem, jak lze usuzovat z projektu adaptace rotundy v Květné zahradě v Kroměříži pro účely diecézního muzea, jež pro arcibiskupa vypracoval Germano Wanderley. Tyto práce byly sice zčásti provedeny, avšak záměr se nepodařilo dovést do zdárného konce, protože arcibiskup Kohn v roce 1904 musel odstoupit z úřadu a jeho nástupci ztratili o muzeum zájem.⁵⁵ Úvahy kroměřížského arcibiskupského archiváře Antonína Breitenbachera o diecézním muzeu se naplnily výstavou církevních předmětů, v roce 1921 instalovanou přízemí kroměřížského zámku, která někdy ve čtyřicátých letech byla zruše-

na.⁵⁶ Po druhé světové válce nebylo myslitelné, aby myšlenka diecézního muzea na Moravě a ve Slezsku byla rozvinuta; stalo se tak až po roce 1989, a to zprvu v Brně a až se značným časovým odstupem v Olomouci.

Prezentace uměleckých děl spjatých s náboženským životem má v Brně i v Olomouci dlouhou tradici. Připomeňme *kostelní výstavu*, uspořádanou brněnským uměleckoprůmyslovým muzeem na podzim roku 1884, v níž se potkala řada cenných cimelií, reprezentujících umělecké řemeslo od středověku, se současnou uměleckou tvorbou. Bez zajímavosti není zpráva o tom, že výstavu, které věnoval pozornost soudobý katolický tisk, navštívil Ferdinand Josef Lehner spolu s architektem Josefem Mockerem, aby přímo na místě posoudili, jak v konfrontaci s jinými vystavujícími obstála Akademie křesťanská v Praze, zaměřená na zhotovování liturgického náčiní a parament.⁵⁷ Obrátíme-li pozornost k Olomouci, nelze opomenout reprezentativní publikaci Adolfa Nowaka (1847–1903), spjatého s olomouckým uměleckoprůmyslovým muzeem, jež vystupuje jako vydavatel Nowakova hlavního díla – alba s fotografiemi církevních památek, vydaného v letech 1885 a 1890 v obou zemských jazycích.⁵⁸

Od konce 19. století, tedy z času průkopnických uměleckých výstav prezentujících divákům artefakty spjaté s církevním životem, se musíme v čase přesunout hodně dopředu, až do doby po roce 1989, která se ukázala jako mimořádně příhodná pro konstituování a rozvoj diecézních muzeí v českých zemích. V Brně bylo diecézní muzeum založeno v roce 1993 a zprvu fungovalo v prostorách augustiniánského kláštera na Starém Brně,

53 Území českého Slezska se dělilo mezi olomouckou a vratislavskou diecézi; vymezení území z hlediska církevní správy tak, aby odpovídalo státní hranici mezi Československem a Polskem, se realizovalo až v průběhu sedmdesátých let 20. století.

54 Zatloukal (1989), s. 63.

55 Pernes (1984), s. 214; Zatloukal (2012).

56 Pernes (1984), s. 214.

57 Ferdinand Josef Lehner, *Výstava kostelních předmětů v Brně*, Method 10, 1884, s. 130.; výběrový přehled exponátů viz *Kostelní výstava brněnská*, Blahověst 34, 1884, s. 479 a 511.

58 Zdeněk Rakušan, *Adolf Nowak (1847–1903)*, in: Pavol Tišliar (ed.), *Osobnosti uměleckoprůmyslového muzejnictví*, Bratislava 2025, s. 129–134.

kde byla v lednu 1994 otevřena výstava *Dům a znamení*, prezentující sakrální architekturu.⁵⁹ S odstupem času se přesunulo do historického domu – někdejšího sídla děkana kapituly – v těsné blízkosti katedrály svatých Petra a Pavla. Rekonstrukce budovy proběhla v letech 2005–2006 podle projektu Zdeňka Bureše; interiéry navrhli architekti Tomáš Rusín a Ivan Wahla.

V sídle arcidiecéze – v Olomouci – se ustavilo Arcidiecézní muzeum díky iniciativě ředitele Muzea umění Pavla Zatloukala a podpoře arcibiskupa Jana Graubnera. Podařilo se uzavřít unikátní dohodu mezi státem a církví, jíž se stát zavázal financovat rekonstrukce budov a finančně i personálně zajistit komplexní péči o sbírky, načež církev tyto budovy spolu s uměleckými předměty poskytla k veřejné prezentaci. Nová instituce pro své potřeby získala atraktivní objekt někdejšího románského biskupského paláce s gotickou křížovou chodbou, jež jsou návštěvníkům muzea zpřístupněny spolu s přilehlým komplexem kapitulního děkanství, které bylo po rekonstrukci a adaptaci pro muzejní účely, zahájené v roce 1998, otevřeno v roce 2006: komplex obsahuje prostory pro stálou expozici, krátkodobé výstavy, přednášky, služby návštěvníkům (šatna, prodej publikací, kavárna, sociální zázemí) a pro pracovníky muzea (kanceláře, pracovny, depozitáře). Projekt vypracoval ateliér HŠH Architekti (Petr Hájek, Tomáš Hradečný, Jan Šépka). Architekti důsledně odlišili nové konstrukce a povrchy od diferentní historické struktury, utvářené od 12. století do 19. století, a to za použití pohledového betonu, velkých skleněných ploch a ocelí. Mezi kapitulní děkanství a biskupský palác vložili nový objekt s železobetonovou konstrukcí, pohledově odcloněný zdí na parkánové terase.

5.

Na místo závěru: současnost a perspektivy

110

Psát o muzeu současnosti (a budoucnosti) znamená rezignovat na minulost: odhlédnout od reprezentačních funkcí muzejní budovy 19. a 20. století a nespátřovat v muzeu – v samotné muzejní instituci i v jejím sídlu – tradiční formu společenské reprezentace, resp. reprezentace mocenských elit. V muzeu současnosti, tím spíše v muzeu budoucnosti není a ani nebude místo pro dogmata a věčné pravdy; aby muzeum plnilo svou společenskou funkci, musí být místem umožňujícím otevřenost k různým perspektivám a narativům, jež reflektují pestrost a rozmanitost lidské zkušenosti a individuálních perspektiv, místem, kde se uskutečňuje kritické ověřování tradovaných informací i jejich verifikace specifickou formou muzejních prezentací. Muzea současnosti (a budoucnosti) mají a musí být – a nezřídka také již jsou – dynamická v tom smyslu, že usnadňují originální, neortodoxní prezentaci orientaci v žitých událostech a parciálních zkušenostech i v globálních kulturních trendech a současně fungují jako prostor pro kritické myšlení a diskuse. Aby muzea byla vskutku živým organismem, jenž má potenciál neustálého rozvoje a proměny a přizpůsobuje se měnícím se potřebám společnosti, aby muzea provokovala, podněcovala k přemýšlení, byla atraktivní pro lidi různého věku, musí být cele otevřena společnosti; to znamená, že se musí především zbavit konformity už proměnou svého „hmotného“ základu, tj. muzejní budovy. Muzea současnosti (a budoucnosti)

hrají (a jistě i budou hrát) klíčovou roli v utváření veřejného diskurzu, v podpoře kreativity, v hledání inovativních řešení, mají (a nadále budou mít) důležité místo v procesu celoživotního vzdělávání a v utváření komunitního života. Stane se tak jedině tehdy, když budou mít k dispozici takové prostorové zázemí, jež tyto funkce bude umožňovat zdárně plnit. Tradiční muzejní budova, jak se kodifikovala od konce 18. století, postrádá již to nejzákladnější, totiž bezbariérovost; chybí jí ale další důležité vlastnosti či součásti: postrádá variabilitu prostorového řešení, obvykle nemá patřičné prostorové zázemí (parkoviště, rozptýlový prostor před hlavním vstupem, respiria ve vestibulu a u komunikací mezi výstavními prostory), obtížně se upravuje tak, aby splňovala hygienické požadavky, aby jí byl vlastní návštěvnický komfort. Památkové ohledy se navíc jen komplikovaně propojují se snahou vytvořit vhodné prostředí pro zaměstnance, návštěvníky i pro sbírky; v historické budově se klopotně dociluje technického zázemí pro instalaci výstav nebo jen velmi klopotně se utvářejí prostory pro návštěvnické služby (gastroprovoz, kavárna, bufet, šatny, toalety, zajištění bezbariérovosti). Stručně řečeno, muzea současnosti (a budoucnosti) kladou (a budou klást) důraz na to, co muzea minulosti vůbec neřešila: v minulých dobách nebyla prioritní ani ochrana sbírkových předmětů, ani návštěvnický komfort, ani efektivní provoz; muzejní budovy minulosti nesledovaly ani energetickou náročnost, ani

nevytvářely vhodné mikroklima pro exponáty.

Cílů spojených s funkční muzejní budovou lze dosáhnout dvěma způsoby: novostavbami, včetně konverzí staveb původně sloužících jiným účelům, nebo přestavbami a dostavbami stávajících muzeí. Atraktivní je zejména využití industriálních staveb, svou statickou pevností a současně otevřeností dispozice (sálové a halové prostory bez podpůrných konstrukcí či nosných zdí, které jsou běžnou součástí pozemních staveb) umožňujících efektivně dosáhnout všech potřeb a současně zachovat historickou hodnotu budov, nežádka náležejících mezi městské dominanty. To platí o nádražních budovách 19. století, jež s ohledem na radikální proměnu dopravních tras ztratily na významu, o továrnách nebo skladištních budovách, ba dokonce o kasárnách. Tyto historické budovy – ale také stávající muzejní budovy vyžadují komplexní přístup při přípravě a realizaci adaptací, provádění úprav a vhodného doplnění či rozšíření. Architektura musí korigovat muzejník, muzejník musí být korigován architektem.

Tyto zásady vidíme skvěle uplatněny u řady vídeňských muzejních budov. Jako jednou z posledních stavebních akcí byla rekonstrukce a dostavba Historického muzea města Vídně, jejímž autorem byl významný architekt a designér Oswald Haerdtl (1899–1959). O rekonstrukci a současně o rozsáhlé přístavbě, obsahující recepci, prodejnu publikací, šatnu a prostornou kavárnu, se rozhodlo v roce 2013. Autory realizovaného projektu jsou Ferdinand Čertov a architektonické studio Winkler+Ruck Architekten; realizace náročné stavební akce proběhla v letech 2019–2023 [obr. 112]. Vídeň ale nabízí řadu dalších podobně atraktivních

řešení, inspirativních pro naše poměry: připomeňme dobudování návštěvnického centra u Technického muzea (1992–1999), rekonstrukci a přístavbu staré Albertiny (2003), doplněnou o plovoucí střechu nazvanou *Soravia Wing* nad Albrechtovou terasou, kterou s novým bezbariérovým přístupem navrhl Hans Hollein (1934–2014), nedávné otevření *Albertina Modern* a především vybudování komplexu muzeí, označovaného jako *Museum Quartier*. Bez významu nejsou ani menší muzea a expozice, například atraktivní *Dómské muzeum*, skvěle propojující historické exponáty s moderní architekturou, nebo prezentace *Virgil Kapelle*, jež je přístupná z vestibulu stanice metra a doplněna expozicí středověké archeologie. U *Muzea nábytku*, jednoho z největších muzeí tohoto typu na světě, využívající někdejší *Hofmobiliendepot*, proběhly adaptace vstupu a přístavby usnadňující komunikaci v někdejší skladištní objektu [obr. 113]. Výraznou dostavbou byla obohacena historická budova uměleckoprůmyslového muzea. A tak se nabízí následující konstatování: Vídeň není světovou metropolí kultury jen s ohledem na bohatství muzejních a galerijních sbírek; je jí – a možná dokonce především – právě samotným způsobem muzejních a galerijních prezentací, odehrávajících se v historických i moderních budovách, a to vždy s důrazem na návštěvníkový komfort i s respektem k prezentovanému materiálu.

S Vídní a podobnými světovými metropollemi muzeí a galerií je cokoli z sledovaného regionu Moravy a Slezska nesrovnatelné. Následující pohled nicméně odhaluje skutečnost, že i v malých poměrech lze docílit zajímavých výsledků. Netýká se to – bohužel – stálých

111



112 – Vídeň, Historické muzeum města Vídně, přístavba návštěvnického centra, současný stav.

expozic regionálních vlastivědných muzeí, omezujících se na antikvářský přístup v historických kulisách, jako spíše muzeí specializovaných – expozic archeologie, techniky nebo památníků významných osobností či událostí z novodobých dějin. Témata jsou pochopitelně realizována s ohledy na regionální potřeby a na převažující zájmy, ale i tak překvapuje, že například v Moravskoslezském kraji nefunguje diecézní muzeum¹ a že v Ostravě bychom marně hledali technické muzeum toho typu, jaké je k vidění v Brně.

Pohled na současnou situaci s prezentací muzejního materiálu začneme na jižní Moravě. Atraktivita tamních archeologických lokalit, jejichž výzkum odhaluje proměny středoevropské civilizace od mladého paleolitu po raný středověk, je velmi zdařile představena novými expozicemi a archeoparky. Novou expozici obohacenou o interaktivní prvky najdeme v klasicistním záměčku Pohansko u Břeclavi, v níž se návštěvník seznámí s archeologickými nálezy z období Velké Moravy. Znalosti velkomoravské doby si může rozšířit na dalších významných místech spjatých s dějinami nejstaršího státního útvaru na našem území: jde o adaptovaný a rozšířený památník Velké

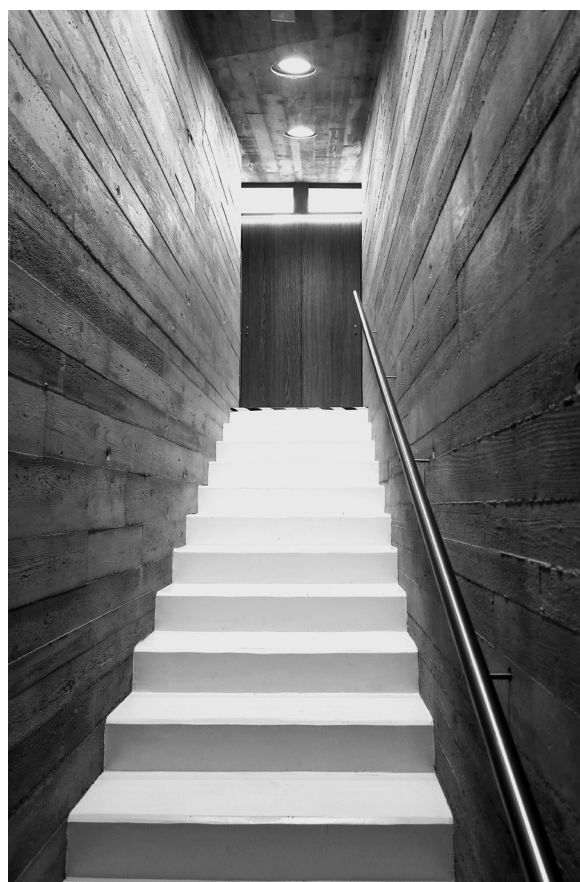
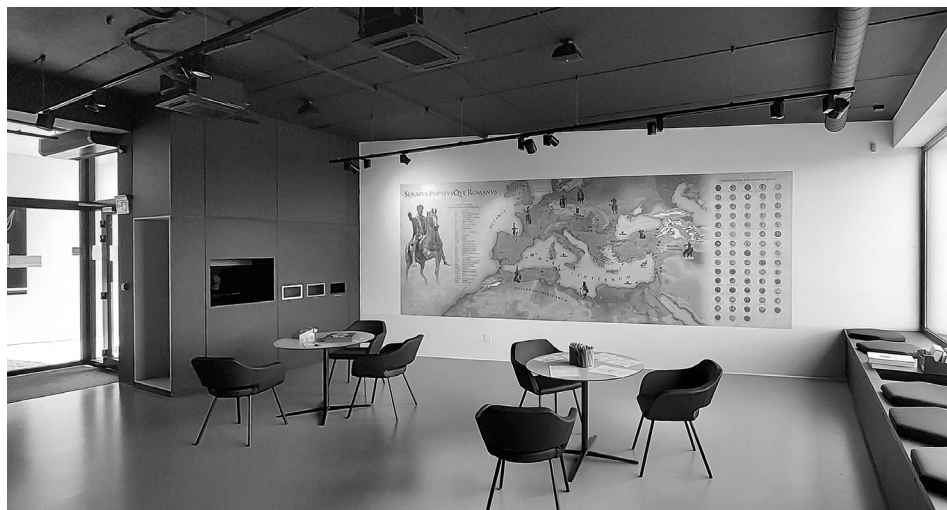
hlédnout si z výšky celý areál s příkopy a valy a s půdorysy třinácti kostelů. Do doby římské se vracíme archeoparkem v Mušově: archeologické naleziště je doplněno naučnou stezkou, k níž vede cesta od návštěvnického centra, jež obsahuje zázemí (pokladna, prodej publikací a suvenýrů, sociální zařízení) a interaktivní expozici *Brána do Římské říše* [obr. 114–115]. Základní kámen k budově byl položen 15. května 2019 a za pět let byla stavba otevřena veřejnosti. Autorem projektu atraktivní budovy je architekt Jan Snášel mladší. Postupujeme-li dále proti toku času, dostáváme se bezesporu k nejatraktivnější architektuře vybudované přímo na archeologické lokalitě – k archeoparku Pavlov [obr. 116–118], prezentující výjimečnou archeologickou lokalitu, jíž se vracíme až do mladého paleolitu, k civilizaci *lovců mamutů*. Autorem oprávněně oceňované stavby je architekt Radko Květ, jenž na ní pracoval se spolupracovníkem Pavlem Pijáčkem.

Obraťme pozornost k Brnu, nejprogresivnějšímu – a vlastně skutečně jedinému – výraznému kulturnímu centru Moravy a Slezska, proti němuž ostatní města klopotně překonávají provinčnost (což je případ Olomouce a Ostravy), nebo se ji ani nesnaží překonat a všemožně ji petrifikují (což je případ někdejšího zemského hlavního města Opavy). Nejúspěšnější aktivizací chrámu či paláce umění v 21. století prošla Moravská galerie v Brně, tolik kontrastující s Moravským zemským muzeem, které na své znovuvzkříšení teprve čeká. Paradoxně ani jedna z těchto zemských institucí si posledních pětadvacet let nepostavila novou budovu; muzeum i galerie využívají historické paláce, s menším či větším zdarem upravované pro nynější muzejní potřeby. Nejradikálnější zásahy do interiéru vyznačují objekt někdejšího uměleckoprůmyslového muzea, proměněného v opulentní designový spektakl, jež výstižně popsal internetový portál *stavbaweb* takto: „Vzdušný dojem prohlídky umocňují nové průchozí lávky, které mezi jednotlivými patry vytvořilo architektonicko-designérské studio *Olgoj Chorchoj*. Vznikly v dosud nevyužitém vertikálním prostoru pod světlíkem. Toto pomyslné nebe designu je ideálním prostorem pro site-specific instalace od „stars“ v tomto oboru. (...) Přízemí patří pop-artovým výstavám, eventům, studentským akcím a menším projektům. Z velkolepé dvorany se vchází do jednotlivých částí expozice *ART DESIGN FASHION*. Ta pokračuje v prvním patře, ze kterého je možné shlédnout dolů do dvorany. Obě tato místa jsou prostorově i tematicky propojená. (...) Moravská galerie ve spolupráci s předními tvůrci vypilovala Uměleckoprůmyslové muzeum do nejmenšího detailu. Každý nábytek, osvětlení či tapeta jsou od českých designérů a firem, ale rovněž jsou vyrobeny



113 – Vídeň, Hofmobiliendepot, vestavba komunikační chodby mezi křídla budovy, současný stav.

Moravy ve Starém Městě u Uherského Hradiště i o expozici v Mikulčicích, pro níž byl postaven nový pavilon, zprovozněný v roce 2015, doplněný o rozhlednu, umožňující pro-



114 – Mušov, návštěvnické centrum Brána do Římské říše, exteriér budovy, současný stav, foto vlastní.

115 – Mušov, návštěvnické centrum Brána do Římské říše, interiér pokladny s prodejem publikací a suvenýrů.

116 – Archeopark Pavlov, schodiště v interiéru, současný stav, foto vlastní.



117–118 – Archeopark Pavlov, detaily exteriéru ve spojení s okolní krajinou, současný stav, foto vlastní.

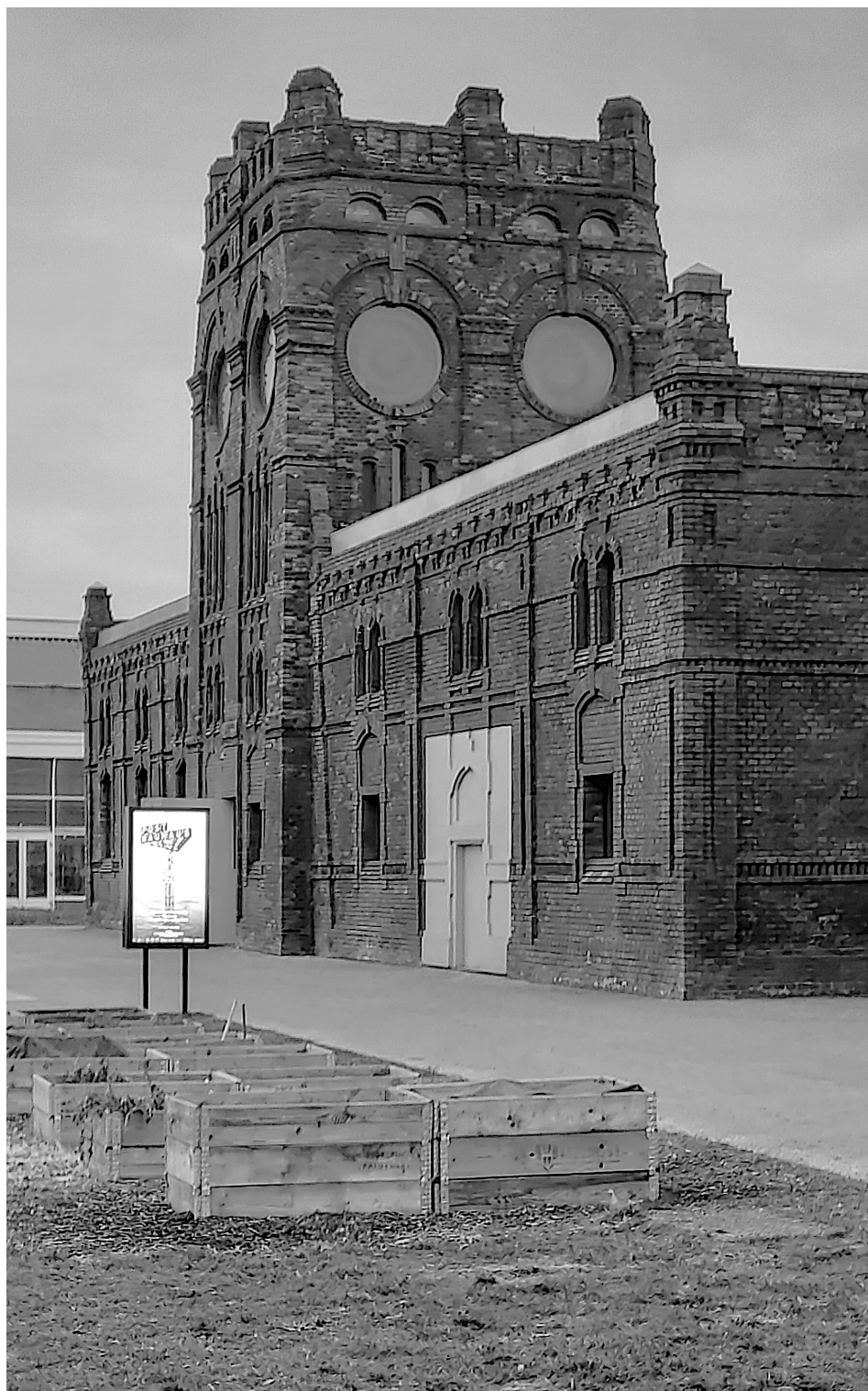
*z tuzemských materiálů.*²

Jiné cesty v utváření podoby moderního muzea identifikujeme v tradičně konzervativní Olomouci. Prezencí středoevropského regionu si vytkla za cíl instituce *Středoevropské forum Olomouc*, jehož počátky spadají do roku 2007 a které bylo oficiálně založeno 20. června 2008. Pomineme-li samu myšlenku, zdali je vůbec reálně uskutečnitelné v provinčním městě realizovat muzeum sledující finančně i divácky mimořádně náročný akviziční program, hmotnou podobu muzejní budovy předurčila studie Jana Šěpy z roku 2009, spočívající ve vyplnění proluky v sousedství současné budovy *Muzea umění*, vytvořené v šedesátých letech 20. století zbořením skupiny měšťanských domů. Architekt si

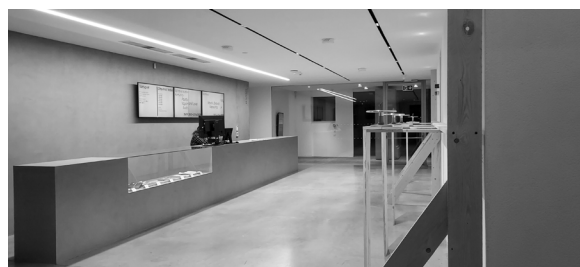
o vestavbě učinil jasnou představu, vycházející z objemové skladby, určené hloubkovou orientací pětice hmot volně navazujících na skladbu středověké zástavby, ovšem použitými tvary, materiály a povrchovým členěním exteriéru vědomě se distancujících od okolí prosyceného vzpomínkami na minulost.

Po Brnu a Olomouci obraťme pozornost k Moravské Ostravě, kde konverze areálu bývalých jatek na městskou galerii Plato přinesla příležitost ověřit si možnosti současné architektury v kontrastu s historickým prostředím. Industriální výraz stavby byl podtržen velmi úsporným řešením potřebných součástí, počínaje vstupem a pokladnou přes výstavní sály, komunikační prostory, kavárnu a konče šatnou nebo sociálním zázemím [obr. 119–121].

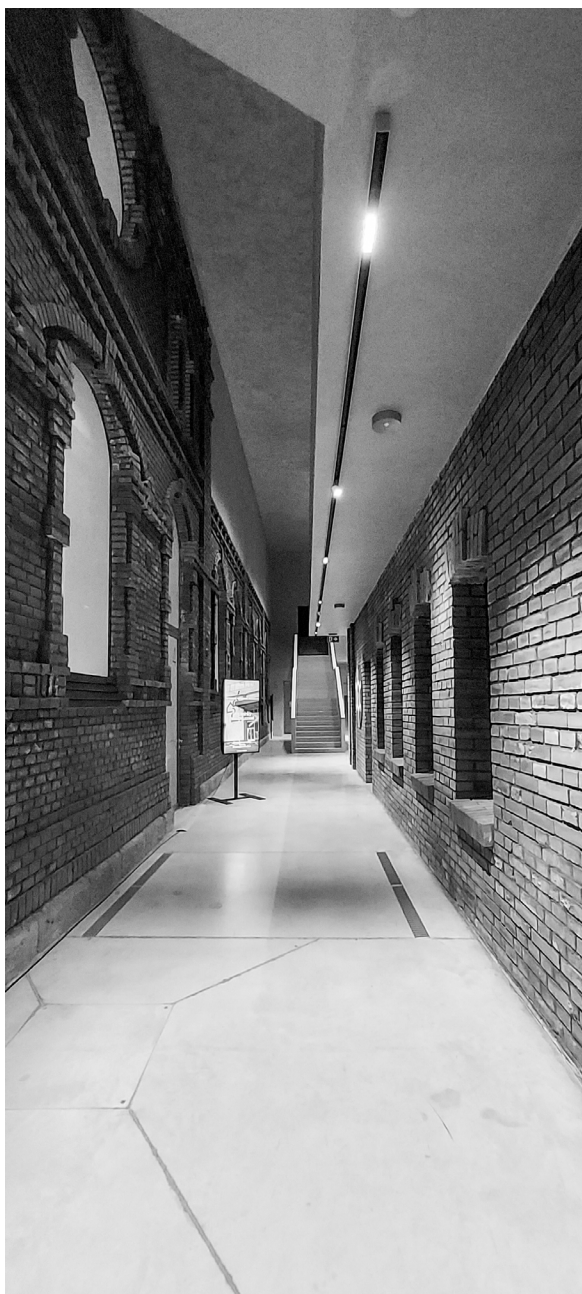
2 Cit. dle <https://www.stavbaweb.cz/stavby-a-projekty/interiery-design/moravska-galerie-v-brne/> (27. 6. 2025)



115



119 –120 – Ostrava, bývalá městská jatka, v současnosti městská galerie Plato, exteriér a interiéry, stav v únoru 2025, foto vlastní.



121 – Ostrava, bývalá městská jatka, v současnosti městská galerie Plato, exteriér a interiéry, stav v únoru 2025, foto vlastní.

Výtečné řešení je dílem polského architekta Roberta Konieczného, o jehož uměleckých kvalitách hovoří několik nominací na cenu Miese van der Rohe. Cílem městské galerie je poskytnout zázemí „všem, kdo chtějí v širších souvislostech porozumět světu“ s tím, že mediem tvořícím bránu k tomuto porozumění, je současná vizuální kultura. Muzeum není chrámem věd a umění; je prostorem, jenž nekončí zdmi a pokračuje okenními a dveřními otvory dál, do navazujícího městského prostoru. V textové zprávě k projektu čteme, že právě toto propojení je důležitou součástí zvoleného konceptu: „Hlavní idea projektu je založena

na zachování funkčnosti otvorů jako přímého spojení budovy s městem. Z ní plyne myšlenka, že nové výplně otvorů by se mohly otáčet a otevírat tak výstavní místnosti přímo ven. To dává umělcům a kurátorům zcela nové výstavní možnosti a umožňuje umění doslova „vyjít“ do okolního prostoru. Mobilita stěn přinesla možnost, že kultura ve svém nejširším smyslu může nabýt demokratičtějšího charakteru a zároveň být přístupná novému publiku.“³ Otázkou je, zdali architektonický koncept nachází rozvinutí v provozu kulturního zařízení.

Poměrně obtížně se reaguje na podmínky provozu v historických budovách, jež si uchovávají svou tvářnost, která jakoby zavazuje – zde se otevírá velký prostor pro výtvarníka, jenž může výrazně kontrastním grafickým prvkem či zajímavým tvůrčím nápadem interiér oživit. Pro dnešní muzea není překážkou ryze utilitární, technicky důmyslně řešená muzejní budova, skýtající prostor pro historické exponáty. Historismus, jenž vyznačoval expoziční praxi v 19. století a ze setrvačnosti se udržoval ještě v průběhu 20. století, je ale minulostí a naopak kontrast starého a nového podporuje koncentraci diváka k exponátům a doprovodným textům a současně umožňuje zajistit ostrahu, přiměřené osvětlení i udržovat mikroklima.

Mnohem komplikovanější je zajistit návštěvnický komfort u staveb solitérních, které jsou *de facto* samy o sobě muzejním exponátem. To plně platí o větrném mlýnu v Kuželově na jihovýchodní Moravě nedaleko slovenské hranice [obr. 122]. Stavba z roku 1842 sloužila svému účelu do roku 1946, ale až po smrti posledního mlýnáře (1971) byla spolu se sousední chalupou, obsahující dvě obytné světnice a kolnu, získána Technickým muzeem v Brně [obr. 123]. Ale teprve až v roce 2022 bylo ze sousední stodoly upraveno návštěvnické centrum, obsahující prodej vstupenek, publikací a suvenýrů a samozřejmě sociální zázemí, jež dosud chybělo [obr. 124].

Zlín je město obuvi – ale také město filmu, architektury a moderního výtvarného umění; město vyrostlé díky podnikatelskému duchu a vizionářství Tomáše Bati (1876–1932). Jeho tragická smrt (12. července 1932) zavdala podnět k vybudování památníku – díla zlínského architekta Františka Lydie Gahury (1891–1958). *Památník Tomáše Bati* (1933) byl od listopadu 1955 využíván jako sídlo filharmonie Bohuslava Martinů a paralelně také krajské galerie výtvarného umění; teprve vybudování nového sídla filharmonie v letech 2006–2010 a přestěhování galerie do bývalého továrního objektu, upraveného pro muzejní a galerijní účely,⁴ umožnil rehabilitaci památky. Odstra-

3 Citováno z webové prezentace České ceny za architekturu, rok 2023, viz <https://ceskacenaazaarchitekturu.cz/rocniky/2023/rekonstrukce-historicke-budovy-byvalych-jatek-pro-ucely-galerie-plato-ostrava> (navštíveno 16. února 2025).

4 Jde o 14/15 Bařův institut, vybudovaný konverzí dvou výrobních objektů z let 1946–1949 od archi-



122–124 – Kuželov, větrný mlýn s chalupou a se stodolou upravenou na návštěvnické centrum, současný stav, foto vlastní.

něním bočních přístaveb se stavba vrátila do své původní podoby – hranolu ze skla a betonu, vertikalizovaném liniemi sloupové konstrukce a skladbou prosklených ploch [obr. 125]. Architekt situoval pavilon do míst, kde se uvažovalo o vybudování muzea – jako pointy

esplanády, oddělující od sebe řady mládežnických domovů. Návštěvníkům je památník otevřen po rekonstrukci, provedené v letech 2016–2018, od roku 2019, a to v podobě, kterou mu vtiskl architekt Petr Všetečka: ten odstranil vše postgahurovské a nechal vynik-

tektu Jiřího Voženílka. V roce 2013 zde byly umístěny krajské příspěvkové organizace – Muzeum jihovýchodní Moravy, Krajská galerie výtvarného umění a Krajská knihovna Františka Bartoše.



125 – Zlín, Památník Tomáše Bati, exteriér, současný stav, foto vlastní.

nout povrchy z hlediska materiálu (beton, sklo) i barev (interiér ovládá barevný akord česko-slovenské trikolóry) [obr. 126–127]. V interiéru se nacházejí – vedle repliky Baťova letadla – podlahová svítidla [obr. 128].

Těžko říci, jakou připravovanou stavební akcí zakončit tento přehled současné moravské muzejní architektury. *Městem muzeí* se stává Brno – ne proto, že je sídlem Moravského zemského muzea a Technického muzea, nýbrž proto, že k těmto tradičním institucím přibýlo *Muzeum romské kultury* (1991), *Mendelovo muzeum* (2002)⁵ a že se chystá stavba *Moravského židovského muzea MEHRIN*. Projekt inicioval v roce 2019 spisovatel a nakladatel Martin Reiner. Oproti Muzeu romské kultury,

jež sídlí v nájemním domě z 19. století, a na rozdíl od Mendelova muzea, situovaného do objektu augustiniánského kláštera, se u židovského muzea počítá s novostavbou, proponovanou pro vysoce exponovaný prostor u hotelu Grand v blízkosti hlavního nádraží. Muzeum získá podobu díky vítězi mezinárodní architektonické soutěže – japonskému architektovi Kengo Kumovi (architektonické studio Kengo Kuma & Associates).⁶ Jeho originální způsob uvažování o expozičním prostoru přináší do konzervativního prostředí prvek kosmopolitní velkorysosti [obr. 129] – byť až budoucnost ukáže, zdali výtvarně nápaditý a působivý dům bude muzejním potřebám vskutku vyhovovat.

⁵ Muzeum je od roku 2007 pracovištěm Masarykovy univerzity.

⁶ Citována zprva z internetového zpravodajství, viz <https://www.metro.cz/spolecnost/nove-dominan->

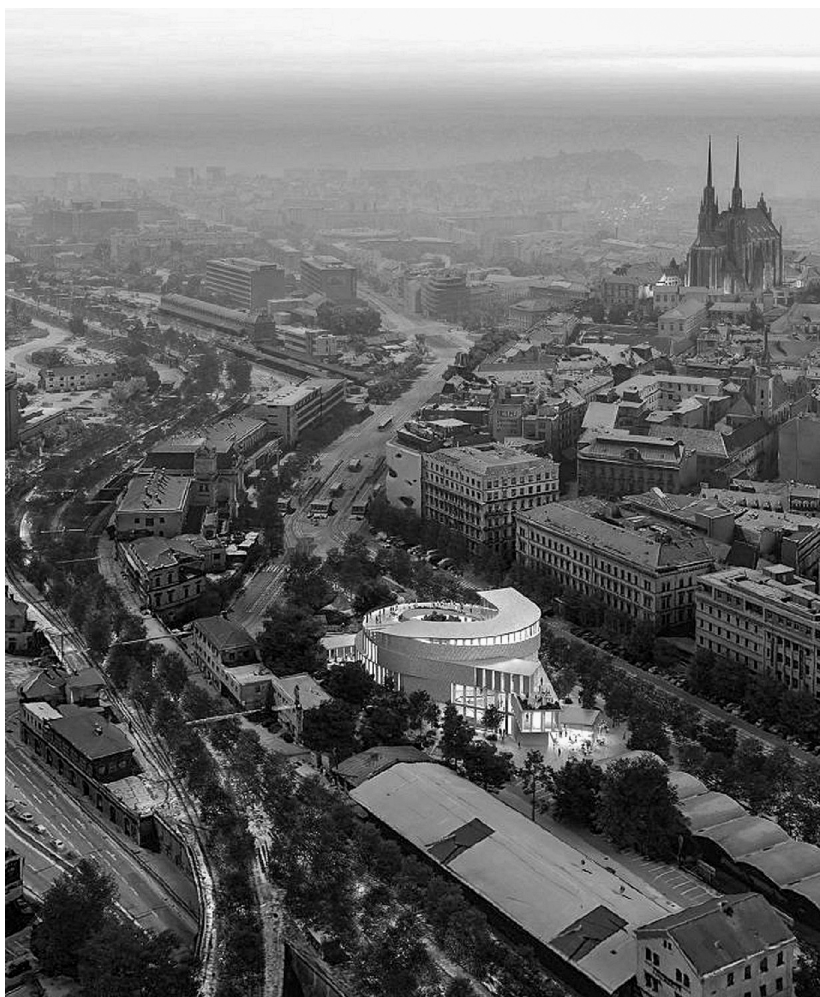


126 – Zlín, Památník Tomáše Bati, interiéry, současný stav, foto vlastní.



127 – Zlín, Památník Tomáše Bati, interiéry, současný stav, foto vlastní.





Seznam literatury

Bächer Max – Boehlke Hans-Kurt (1980): *Simon Louis du Ry. Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland*, Kassel, Stadtparkkasse.

Balcárek Pavel – Paleček Pavel (2002): *Gregor Mendel-Forschungsinstitut a snahy o vybudování genetického ústavu v Brně*, Časopis Matice moravské 121, s. 417–429.

Balšánek Antonín (1900): *Museum královského hlavního města Prahy*, Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém 34, s. 1–3 a 78a–78g.

Balšánek Antonín (1903): *Kam postavit galerii českého umění?*, Architektonický obzor 2, s. 2–3, 5–7 a 9–11.

Benešová Marie (1958): *Josef Gočár*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců.

Biegel Richard – Novotný Michal (2009): *Stavba budov Československého zemědělského musea a Technického musea československého na Letenské pláni v Praze*, Průzkumy památek 16, s. 45–71.

Boeckl Matthias – Husslein-Arco Agnes – Krejci Harald (edd.) (2014): *Hagenbund. Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900–1938)*. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien, München.

Brodesser Slavomír (2003): *Památník Bible králické a jeho expoziční proměny*, in: Z králické tvrze 22, Brno 2002, s. 31–35.

Březinová Andrea – Růžičková Michaela (ed.) (2023): *Moravská galerie – Bulletin č. 88*, Brno.

Burešová Jana – Hlava Miloš (2023): *Vlastenecký spolek muzejní v Olomouci a jeho muzeum – Vlastivědná společnost v Olomouci. Dějiny českého spolkového muzejnictví v Olomouci (1883–1923)*, Olomouc, Vlastivědná společnost muzejní – Univerzita Palackého.

Cinotti Mia (1987): *Prado Madrid*, Bratislava, Tatran, přeložila Anna Škorupová.

Černý Karel (1973): *Písemné pozůstalosti představitelů vědy a techniky a jejich zpracování v Národním technickém muzeu*, Archivní časopis 23, č. 4, s. 212–214.

Čvančara Alois (2004): *Nový depozitář Severočeského muzea v Liberci*, in: Sborník Severočeského muzea, Historia 13, s. 111–112.

Donath Adolph (1925): *Technik des Kunstsammelns*. Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler Bd. XXVIII, Berlin.

Dostál Eugen (1928): *Umělecké památky Brna*, Praha, Jan Štenc.

Drobná Zoroslava (1937): *Městské lapidarium v Brně*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 10, s. 318–320.

Drobná Zoroslava (1963): *Muzeum jako dílo architektonické – úloha architekta v muzeu*, Časopis Národního muzea, vědy společenské 132, č. 2, s. 108–114.

Fuchs Bohuslav (1947): *Průmyslové navrhování*, in: Vědecká ročenka Moravského uměleckoprůmyslového musea Obchodní a živnostenské komory v Brně 1, Brno, s. 141–143.

Galuška Luděk a kolektiv (2016): *Památník Velké Moravy. Staré Město, Uherské Hradiště, Modrá, sv. Kliment u Osvětiman, Uherské Hradiště*.

Griessmaier Viktor a kolektiv (1964): *100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus*, Wien.

Hartung Olaf (2010): *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau.

Helfert Jaroslav (1924): *Městské muzeum v Brně*, Věstník Moravského muzea zemského 3, 1924, s. 49–55.

Helfert Jaroslav (ed.) (1924): *Průvodce po sbírkách Moravského zemského muzea v Brně*, Brno.

Helfert Jaroslav (ed.) (1930): *Katalog výstavky Hudebního archivu Zemského muzea v Brně*, Brno, edice Moravské musejní sbírky číslo 2.

Hejdová Dagmar (1962): *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze*, Praha, Sportovní a turistické nakladatelství.

Hejdová Dagmar a kolektiv (1975): *Mistrovská díla ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Katalog výstavy k založení Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 1885–1975*, Praha.

Holešovský Karel (1961): *Padesát let brněnského Domu umění*, in: Brno v minulosti a dnes 3, s. 234–239.

Hopkins Owen (2022): *Muzeum od počátků do 21. století*, Praha, Dobrovský s.r.o., edice Pangea, český překlad Jaroslav Hofmann.

Hruška Emanuel (1937–1938): *K soutěži na zastavění pozemků bývalé donucovací pracovny na Hradčanech*, Stavba 14, č. 7, s. 120–124.

Gočár Josef (1936): *Stavba Státní galerie*, Zprávy veřejné služby technické 18, č. 1, s. 4–6.

Hübschmann Bohumil (1931–1932): *Předmostí Mánesovo a Státní galerie*, Styl

11, s. 77–78.

Chaloupka Jan (1970): *Otevření Památníku Bible kralické* – 28. 9. 1969, *Vlastivědný věstník moravský* 22, č. 1, s. 106–108.

Chochol Josef (1924): *Časovosti. Budova Státní galerie na Malé Straně*, *Časopis česko-slovenských architektů* 5, s. 50–53.

Janák, Pavel (1952): *Jízdná Pražského hradu*, *Architektura* 11, s. 221–226.

Jančář Josef (1965): *Slovácké muzeum 1914–1964*, Uherské Hradiště, Slovácké muzeum.

[Kolektiv] [1980–1981]: *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841*, Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci und mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege in der DDR. Ausstellung im Alten Museum, [Berlin].

Kalivoda František (1959): *Brno – vůně jednoho města. Procházka městem brněnských veletrhů*, Brno.

Kemp Martin (ed.) (2003): *DuMont Geschichte der Kunst*, Köln, DuMont Literatur und Kunstverlag.

Kolowrath Rudolf (1985): *Ludwig Baumann. Architektur zwischen Barock und Jugendstil*, Wien.

Konečná Eva (1961): *Národní technické muzeum v Brně 1947–1960*, in: *Brno v minulosti a dnes* 3, Brno, s. 244–247.

Koula Jan Evangelista (1940): *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století*, Praha.

Krischel Roland (2000): *Kölner Malerei im Kontext*, *Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Berlin*, č. 3, s. 16–32.

Kropáček František (1986): *25 let Technického muzea v Brně*, *Muzejní a vlastivědná práce* 24, č. 3, s. 138–145.

Kuba Josef (1971): *Muzea vědy a techniky*, *Muzejní a vlastivědná práce* 9, s. 29–31.

Kubis Adolf (s. d.): *Záležitosti musea a studijní knihovny v Olomouci* (leták), Olomouc. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 88.414.

Kubištová Mariana – Skřivánková Lucie (2024): *Okna do krásného severu. Význam, propagace a ohlas skandinávských výstav v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze v letech 1936–1939*, *ArtLife* 1, č. 1–2, s. 4–17.

Lux Josef August (1914): *Otto Wagner*, München.

Mádl Karel Boromejský (1917): *Josef Schulz*, *Národní listy* 57, č. 247, 8. září, s. 1–2.

Malý Jan (2018): *100 let Národního zemědělského muzea*, Praha.

Mannsbarth Jan (1939): *Národní muzeum – situační studie*, *Architektura ČSR* 1, s. 276–277.

Martínková Jana (1996): *L. W. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové*, in: *L. W. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové. Sborník příspěvků ze semináře. Moravskotřebovské vlastivědné listy, zvláštní číslo*, Moravská Třebová, s. 13–19.

Matašovský Miloslav (1961): *Problémy re-*

konstrukce středu města Teplic, *Architektura ČSR* č. 2, s. 106–108.

Matějka Bohumil (1898): *Historické oddělení na Výstavě architektury a inženýrství v Praze 17898 a zřízení technického musea*, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém* 32, s. 105–106.

Matyáš Jan (2023): *Péče o památky na Valašsku v letech 1850–1938*, Rožnov pod Radhoštěm, Národní muzeum v přírodě.

Mechem Christian von (1783): *Verzeichniß der Gemälde der k. k. Bilder Gallerie in Wien (...) nach der (...) auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien.

Melanová Miloslava (1996): *Liberecká výstava 1906*, Liberec.

Merglová Pánková Lenka (2022): *Josef Škorpil (1856–1931). Příběh plzeňského muzejníka a jedné muzejní sbírky*, Plzeň, Západočeské muzeum.

Mohle Maximiliane (2020): *Das Museum Fridericianum in Kassel. Museumsarchitektur, Sammlungspräsentation und Bildungsprogramm im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg – Dresden.

Noever Peter (ed.) (2007): *Gottfried Semper – das Idealmuseum*, Wien, Museum für angewandte Kunst.

Novotný Otakar (1919–1920): *Křížová cesta za vlastní výstavní budovou*, *Volné směry* – příloha *Zprávy Volných směrů* 20, č. 6–7, s. 33–36.

Nový Otakar – Šetlík Jiří (1962): *Cubr – Hrubý – Pokorný*, Praha, nakladatelství československých výtvarných umělců.

Okurka Tomáš (2011): *Průmyslové, živnostenské výstavy v severních a severozápadních Čechách před 1. světovou válkou*, in: *Marcela Oubrechtová – Václav Zeman (edd.), Fenomén muzeum*, Ústí nad Labem, s. 118–133.

Pavelka Václav (1939): *K nové soutěži na druhou budovu Národního musea*, *Za starou Prahu. Věstník pro ochranu památek* 22, č. 1–2, 24. června, s. 13.

Pazaurek Gustav Edmund (1907): *Rudolf Bitzan, Moderne Bauformen* 6, s. 308–312 a tab. 53–54.

Pechar Josef (1979): *Československá architektura*, Praha, Odeon.

Pernes Jiří (1984): *Minulost a přítomnost muzejní práce na Kroměřížsku. K 50. výročí vzniku muzea v Kroměříži*, *Vlastivědný věstník moravský* 36, č. 2, s. 214–218.

Placht Otto (1938): *Přerod v muzejnictví*, *Zprávy památkové péče* 2, č. 1, s. 1–5.

Pohaničová Jana – Dulla Matúš (2014): *Michal Milan Harminc, architekt dvou storočí*, Bratislava, Trio Publishing – Fakulta architektury STU.

Prokisch Bernhard – Dimt Heidelinde (1995): *Das Museum Francisco-Carolinum in Linz. Festschrift zum 100. Jahrestag der Eröffnung am 29. Mai 1895*, Linz.

Pubal Václav (1965): *Zakládání umělecko-*

průmyslových muzeí a jejich výchovná a vzdělávací činnost, in: Acta regionalia – sborník vlastivědných prací, Praha, s. 56–67.

Rechlik Karel (1994): *Dům a znamení*, Vlastivědný věstník moravský 46, č. 1, s. 58–60.

Roubal Vladimír (1932): *Průvodce Museem památníku osvobození*, Praha.

Roubík František (1936): *Počátky Krasoumné jednoty a pražští umělci*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, č. 5, s. 216–232.

Ruprecht Ernst (1876): *Die Stadt-Erweiterung von Olmütz*, Olmütz.

Sedlář Jaroslav (1968): *Poslání galerií v soudobé kultuře*, Index. Rozpravy o soudobé kultuře a životním slohu č. 4, s. 21–25.

Semper Gottfried (1852): *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

Schermaier Josef (2009): *Fachschulen in Österreich – Schulen der Facharbeiterausbildung*, Wien, Peter Lang.

Schenkova Marie – Olšovský Jaromír (2008): *Malířství a sochařství 19. století v západní části českého Slezska*, Opava, Slezské zemské muzeum.

Schenkova Marie – Olšovský Jaromír (2001): *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava, Slezské zemské muzeum.

Schmitz Karl-Heinz (2023): *Das Kunstmuseum. Eine Geschichte des architektonischen Raumes*, Bauhaus-Universitätsverlag.

Skutil Josef (1941): *Moravská musea 1*, Brno.

Slokar Johann (1914): *Geschichte der österreichischen Industrie und ihrer Förderung unter Kaiser Franz I.*, Wien, Verlag F. Tempsky.

Snášil Robert (1967): *Památník Velké Moravy – Staré Město u Uherského Hradiště*, Průvodce, Uherské Hradiště, Slovácké muzeum.

Starý Oldřich a kolektiv (1965): *Československá architektura od nejstarší doby po současnost*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců.

Šach, F. (1938): *Nová budova Zemědělského muzea v Praze*, Zprávy památkové péče 2, č. 3, s. 37–40.

Šišma Pavel (2003): *Počátky technického školství v Brně*, Dějiny věd a techniky 36, s. 219–238.

Šopák Pavel (2010): *Výtvarná kultura ve Slezsku a na Ostravsku do roku 1970 – texty a dokumentace*, Opava, Slezsku univerzita.

Šopák Pavel (2011): *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku do roku 1970*, Opava, Slezská univerzita.

Šopák Pavel a kolektiv (2011), *Paměť Slezska. Památky a paměťové instituce českého Slezska v 16. až 19. století*, Opava, Slezské zemské muzeum.

Šopák Pavel (2012): *Proměny výstavní budovy Slezského zemského muzea*, Muzeum.

Muzejní a vlastivědná práce 50, č. 1, s. 10–20.

Šopák Pavel (2016): *Město muzeí. Opava 1814–1989*, Opava, Slezské zemské muzeum.

Šopák Pavel (2016a): *Prostor pro umění. Výtvarné umění na Moravě a v českém Slezsku do roku 1918 jako téma historické muzeologie*, Opava.

Šopák Pavel (2018): *Chrám a tvrz. Architektura pro muzejní a galerijní prezentaci výtvarného umění na Moravě a ve Slezsku v 19. a v první polovině 20. století*, in: Do říše umění vede mnoho bran. Pocta prof. PhDr. Janu Sedláčkovi, CSc., k nedežitým 75. narozeninám, Brno, s. 160–171.

Šopák Pavel (2018a): *Památka a péče: Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Zprávy památkové péče 78, č. 2, s. 99–103.

Šopák Pavel (2020): *Muzea v Československu (1918–1938) – teorie a praxe*, Museologica brunensia 9, č. 1, s. 15–20.

Šopák Pavel (2021): *Město muzeí. Ostrava 1870–1970. Kapitoly z historické muzeologie*, Opava, Slezské zemské muzeum.

Šopák Pavel (2023): *Malíři v Ostravě – a malíři Ostravě*, in: Umělec a město. Sborník příspěvků z odborné konference, Kroměříž 13.–14. září 2023, Brno – Kroměříž, s. 17–24.

Šopák Pavel (2023a): *Od výstav k Diecéznímu muzeu? (Velikonoční příběh v umění jako mimořádná výzva)*, Časopis Slezského zemského muzea, série B 72, 2023, č. 1–2, s. 106–108.

Šopák Pavel (2024): *Possibilities and limits of development of technical museums in Ostrava region in the nineteenth–twenty-first centuries*, Muzeológia a kultúrne dedičstvo 12, č. 3, s. 5–16.

Tomášek Petr (ed.) (2022): *Moravská zemská obrazárna (1817–1961)*, Brno, Moravská galerie.

Tomášek Petr (ed.) (2022a): *Naše galerie! Moravská zemská obrazárna (1817–1961)*, Brno, Moravská galerie.

Uffelen Chris van (2010): *Museumsarchitektur*, Potsdam, Ullmann.

Veselý Jaroslav (1938): *Novostavba technického muzea československého v Praze*, Zprávy památkové péče 2, s. 56–59.

Vinter Vlastimil (1965): *Plán na Národní kulturní památník v Mikulčicích*, Památková péče 25, č. 4, s. 97–105.

Volk Peter (1971): *Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln, Kunstgewerbemuseum.

Weckbecker Wilhelm von (ed.) (1902): *Handbuch der Kunstpflege in Österreich*, Wien.

Weixlgärtner Arpad (1913): *Führer durch die geistliche Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1913.

Werner Thomas – Lackner Helmut (edd.) (1995): *Das k. k. Nationalfabrikprodukten-Kabinett. Technik und Design des Biedermeier*, München – New York, Prestel

Vieregg Hildegard (2008): *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München.

Wirth Zdeněk (1921): *Antonín Wiehl*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 1, č. 4, s. 294–336.

Wirth Zdeněk (1935): *Padesát let Umělecko-průmyslového muzea v Praze*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 8, č. 7, s. 317–326.

[Wirth Zdeněk] (1936): *Státní galerie v Praze*, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 3–4, s. 191–193.

Wolf Veronika (ed.) (2013): *Česko-slovenský pavilon v Benátkách – Pavilion of the Czech Republic and the Slovak Republic in Venice*, Praha, Národní galerie.

Zatloukal Ondřej (2012): *Přestavba rotundy v Květné zahradě na diecézní muzeum*, in: Martina Miláčková (ed.), Theodor Kohn (1893–1904). Neklidný osud talentovaného muže, Olomouc, Muzeum umění, s. 73–75.

Zatloukal Pavel (1989): *Italský sen Gustava Meretty*, Vlastivědný věstník moravský 41, č. 1, s. 59–65.

Zatloukal Pavel (ed.) (2012): *Muzeum umění Olomouci 1951–2011*, Olomouc.

Zatloukal Pavel (2014): *Muzeum umění Olomouc: o muzeu umění, sbírání a vystavování výtvarného umění na Olomoucku*, Muzeum 52, č. 2, s. 35–42.

Zijn Ida van (2010): *Gerrit Rietvelt. Die Revolution des Raums*, Weil am Rhein.

Žák Ladislav (1930–1931): *Stavba státní galerie*, Volné směry 28, s. 147–148.

Žákavec František (1931): *O Státní galerii*, Umění 4, s. 219–223.

Seznam vyobrazení

Obálka – Zlín, Památník Tomáše Bati, 1933, František Lydie Gahura – 2016–2018, Petr Všeťička, interiér, stav v květnu 1925.

Frontispis – Ostrava, městská galerie Plato, detail přístavby, 2017–2020, Robert Konieczny, stav v únoru 2025.

02 – Kresba galerie v salonu neurčeného paláce v Paříži, kolem roku 1750, Simon Louis du Ry, Max Bächer – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. *Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland*, Kassel 1980, s. 17.

03 – Kassel, Museum Fridericianum, průčelí, Simon Louis du Ry, dobová mědirytina, Max Bächer – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. *Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland*, Kassel 1980, s. 77.

04 – Kassel, Museum Fridericianum, půdorys, Simon Louis du Ry, dobová mědirytina, Max Bächer – Hans-Kurt Boehlke, Simon Louis du Ry. *Ein Wegbereiter klassizistischer Architektur in Deutschland*, Kassel 1980, s. 18.

05 – Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, Plan, coupe, élévation et détails de la restauration du palais des états et de sa nouvelle salle à Cassel, [Kassel] 1810, Blatt I – Grundriss des Ständepalastes vor und nach dem Umbau, tisk © Museumslandschaft Hessen Kassel.

06 – Berlín, staré muzeum, Karl Fridrich Schinkel, průčelí, nedatováno, Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. *Staatliche Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci und mit Unterstützung des Instituts für Denkmalpflege in der DDR. Ausstellung im Alten Museum, [Berlin 1980–1981]*, s. 137.

07 – Vídeň, Horní Belvedere, využití pro císařskou galerii, průčelí, Albrecht Krafft, *Verzeichniss der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, příloha.

08 – Vídeň, Horní Belvedere, využití pro císařskou galerii, vnitřní dispozice, Albrecht Krafft, *Verzeichniss der k. k. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, příloha.

09 – Mnichov, Glyptotéka, Leo von Klenze, 1816–1830, celkový pohled © Deutsche Digitale Bibliothek – Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, inv. č. F 14478.

10 – Výmar, Dvorní muzeum, Josef Zítek, 1863–1864, celkový pohled před poškozením v letech druhé světové války, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 11, 1938, č. 3,

s. 148.

11 – Praha, Národní muzeum, dispoziční řešení prvního patra, Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze, Praha 1905, příloha mezi s. 10 a 11.

12 – Lipsko, Muzeum Jiřího Dimitrova a Muzeum výtvarných umění, dobová pohlednice z doby rokem 1990.

13 – Hagen, Folkwang Museum, Henry van de Velde, 1901, hala, Gustav Adolf Platz, *Die Baukunst der neuerten Zeit*, Berlin 1927, s. 246.

14 – Drážďany, Deutsche-Hygiene Museum, Wilhelm Kreis, 1927–1930, interiéry, Wilhelm Rais, *Museumsbauten*, in: Wasmuths Lexikon der Baukunst 3, H–O, Berlin 19631, s. 658–662, obrazová příloha.

15 – Haag, městské muzeum, Hendrik Petrus Berlage, 1931–1935, stav krátce po dokončení, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 248.

16 – Paříž, nové Trocadéro, Léon Azéma, Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, 1936–1937, stav po dokončení, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 5, s. 250.

17 – Kolín nad Rýnem, uměleckoprůmyslové muzeum, studie, Joachim Schürmann, 1964–1966, půdorysy podlaží, Peter Volk, *Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln, Kunstgewerbemuseum 1971, obr. 22a–b.

18 – Kolín nad Rýnem, uměleckoprůmyslové muzeum, studie, Joachim Schürmann, 1964–1966, fotografie makety, Peter Volk, *Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln, Kunstgewerbemuseum 1971, obr. 23a–b.

19 – Kolín nad Rýnem, židovské muzeum, Joachim Schürmann, 2006, fotografie makety © www.j-schuermannarchitekten.de/index.php?id=32.

20 – Vídeň, Historisches Museum der Stadt Wien, nerealizovaná studie budovy © Historisches Museum der Stadt Wien.

21 – Kolín nad Rýnem, Wallraf-Richartz-Museum, Oswald Mathias Ungers, půdorys druhého patra, 2001, Roland Krischel, *Kölner Malerei im Kontext*, Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Berlin, 2000, č. 3, s. 17.

22 – Vídeň, císařské fórum s muzejními budovami, Gottfried Semper – Carl Hasenauer, 1869 © Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien.

23 – Vídeň, Weltmuseum, Ludwig Baumann, 1908, dvorana, současný stav.

24 – Vídeň, Městské muzeum císaře Fran-

tiška Josefa, první varianta, Otto Wagner, *Der Architekt* 8, 1902, s. 2.

25 – Vídeň, Městské muzeum císaře Františka Josefa, třetí varianta, Otto Wagner, Josef August Lux, Otto Wagner, München 1914.

26 – Karl Hoffmann – Emil Tranquillini, Muzeum města Vídně, celkový pohled z piazzetty, *Der Architekt* 19, 1913, obr. č. 119.

27 – Jan Koula – Antonín Wiehl, soutěžní naběh na budovu Muzea Království českého v Praze, internet.

28 – Praha, Muzeum Království českého, soutěžní návrh, Josef Schulz, *Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém* 19, 1884, s. 101.

29 – Magdeburg, uměleckoprůmyslové muzeum, Friedrich Ohmann – Augustin Kirstein, *Der Architekt* 7, 1901, s. 37.

30 – Liberec, Pavilon umění na výstavě českých Němců, Josef Zasche, 1906, reprofoto Miloslava Melanová, *Liberecká výstava 1906*, Liberec 1996, s. 27.

31 – Liberec, muzeum, studie nové budovy, Rudolf Bitzan, 1909, zdroj internet.

32 – Plzeň, muzeum, situace, Josef Škorpil, *Zpráva o činnosti a stavu západočeského, městského, umělecko-průmyslového musea císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni za léta 1892 až do konce r. 1906*, Plzeň 1908, příloha u s. 12.

33 – Vídeň, Künstlerhaus, August Weber, 1865–1868, celkový pohled, stav v roce 2024.

34 – Vídeň, Künstlerhaus, August Weber, 1865–1868, dispozice parteru, *Allgemeine Bauzeitung* 45, 1881, č. 47.

35 – Vídeň, výstavní pavilon, Joseph Maria Olbrich, 1898, neprovedená varianta, *Der Architekt* 4, 1898, příloha č. 53.

36 – Praha, Pavilon Spolku výtvarných Mánes, Jan Kotěra, 1902, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 15, 1943, č. 7–8, s. 258.

37 – Praha, přestavba Michnovského paláce na galerii, studie, Antonín Bašánek, 1903, *Architektonický obzor* 2, 1903, č. 2, s. 7.

38 – Výstavní areál bienále v Benátkách, *Catalogo della XVa Esposizione internazionale d'Arte della Città di Venezia XDMXXVI*, Venezia 1926.

39 – Praha, Spolková budova SVU Mánes, Otakar Novotný, 1928–1934, současný stav.

40 – Vídeň, Belvedere 21, výkresová dokumentace přestavby pavilonu © MUMOK Vídeň.

41 – Výstavní architektura, Rudolf Melichar, *Der Architekt* 7, 1901, příloha č. 18.

42 – Praha-Bubeneč, pavilon Retrospektivní výstavy, Antonín Wiehl, 1890–1891, dispozice, *Katalog Retrospektivní výstavy (skupina XXV.)*, Praha, Zemská jubilejní výstava 1891, příloha.

43 – Praha, Lapidárium Národního muzea, dispoziční řešení expozice, Jana Kybalová, Národní muzeum. Lapidarium, Praha 1954, třetí strana obálky.

44 – Vídeň, muzeum užitého umění, Heinrich von Ferstel, 1868–1871, půdorys prvního

patra, *Allgemeine Bauzeitung* 1871, list 54.

45 – Vídeň, muzeum užitého umění, Heinrich von Ferstel, 1868–1871, půdorys druhého patra, *Allgemeine Bauzeitung* 1871, list 55.

46 – Bruno Bucher, *Die Kunst im Handwerk. Vademecum für Besucher Kunstgewerblicher Museen, Ausstellungen etc.*, Wien 1876, druhé vydání, obálka.

47 – Berlín, uměleckoprůmyslové muzeum, dispozice parteru, *Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin*, herausgegeben von der Generalverwaltung. Das Kunstgewerbemuseum, Berlin 1916, druhá strana obálky.

48 – Josef Schulz, *Skříně výstavní Musea Království českého a Umělecko-průmyslového musea*, Praha 1900, obálka knihy, Slezské zemské muzeum.

49 – Plzeň, uměleckoprůmyslové muzeum, výstavní vitrína, *Zpráva o činnosti a stavu západočeského, městského, umělecko-průmyslového musea císaře a krále Františka Josefa I. v Plzni za léta 1892 až do konce r. 1906*, Plzeň 1908, příloha u s. 42.

50 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Jan Kotěra, 1906–1912, detail vstupu, *Der Architekt* 18, 1912, příloha č. 86.

51 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, Jan Kotěra, 1906–1912, celek průčelí, stav před rokem 1939, Alois Kubiček – Zdeněk Wirth, Hradec Králové, město českých králov, město Ulrichovo, Hradec Králové 1939, příloha XXII.

52 – Mannheim, Kunsthalle, Herman Billing, 1905–1907, *Wien Bauindustrie-Zeitung* 25, 1908, příloha.

53 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, kreslárna, stav před rokem 1914, © Slezské zemské muzeum.

54 – Stockholm, výstava československého uměleckého průmyslu, část expozice, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 5, 1931, s. 105.

55 – Obálka katalogu Tisíc let norského výtvarného díla, Praha 1938.

56 – Oslo, Dům umění, Gudolf Blakstad – Herman Munthe-Kaas, 1929–1930, výkres s řezem budovou, © www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NMK.2006.0129.002.

57 – Umělecká sbírka Antonína Podlahy, pohled do jedné části Podlahova bytu v době před likvidací sbírky, Antonín Šorm, *Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra. Antonína Podlahy*, Praha 1932, s. 9.

58 – Československé oddělení na Mezinárodní výstavě posvátného umění v Římě, celkový pohled do instalace, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 7, 1934, č. 8, s. 404.

59 – Československé oddělení na Mezinárodní výstavě posvátného umění v Římě, celkový pohled do instalace, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* 7, 1934, č. 8, s. 405.

60 – Obálka Průvodce sbírkami Musea Království českého v Praze, Praha 1919.

61 – Obálka Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932.

62 – Památník osvobození v Praze, dispozice parteru, Roubal Vladimír, Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932, s. 7.

63 – Památník osvobození v Praze, dispozice patra, Roubal Vladimír, Průvodce Museem památníku osvobození, Praha 1932, s. 8.

64 – Památník osvobození v Praze, soutěžní návrh, část památníku, Jaroslav Rössler, Styl 6 (11), 1925–1926, s. 124.

65 – Památník osvobození v Praze, soutěžní návrh, muzejní a dokumentační část, Jaroslav Rössler, Styl 6 (11), 1925–1926, s. 124.

66 – Praha, Státní galerie a knihovna Tomáše Garrigue Masaryka, situace, 1934, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 3–4, s. 191.

67 – Praha, Státní galerie a knihovna Tomáše Garrigue Masaryka, půdorys hlavní budovy, 1934, Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci 9, 1936, č. 3–4, s. 193.

68 – Praha, Národní zemědělské muzeum, studie, Theodor Petřík, Jan Malý, 100 let Národního zemědělského muzea, Praha 2018.

69 – Praha, uměleckoprůmyslové muzeum, návrh přístavby, Pavel Smetana, 1940, Volné Směry 40, 1947–1948, s. 186.

70 – Hradec Králové městská galerie, model, 1930, © Muzeum východních Čech – Královéhradecký architektonický manuál.

71 – Brno, výstavní pavilon Akademie výtvarných umění, Josef Gočár, 1927–1928, Jan Evangelista Koula, Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století, Praha 1940, s. 84.

72 – Praha, obrazárna Pražského hradu, František Cubr – Josef Hrubý, 1963–1965, detaily interiéru, Architektura ČSSR 24, 1965, č. 6, s. 371.

73 – Banská Bystrica, Památník SNP, realizace 1964–1969, Dušan Kuzma, Josef Pechar, Československá architektura, Praha 1979, obr. 515–516.

74 – Mikulčice, Národní kulturní památník, soutěžní návrh, Tibor Alexy, Milan Kodoň, Ján Lichner, 1963, Památková péče 1965, č. 4, s. 97.

75 – Portál v dórském řádu, Sebastiano Serlio, *Five bookes of architecture*, London 1611.

76 – Brno, uměleckoprůmyslové muzeum, detail fasády, současný stav.

77 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, průčelí, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

78–81 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, expozice, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

82–84 – Olomouc, Vlastivědné muzeum, výstava věnovaná Průmyslovému muzeu Císaře Františka Josefa v Olomouci, záběry z expozice.

85 – Ostrava, budova, v níž sídlilo Uměleckoprůmyslového muzeum Ostravsko-karvinského revíru, dokumentární snímek z průběhu demolice objektu, počátek devadesátých let 20. století © Archiv města Ostravy.

86 – Moravská Třebová, muzeum, stav

krátce po otevření budovy © Kulturní středisko Moravská Třebová.

87 – Uherské Hradiště, Slováké národopisné muzeum, soutěžní návrh, Josef Marek, 1926, Styl 7 (12), 1926–1927, s. 11.

88 – Uherské Hradiště, Slováké muzeum, budova bývalého střeleckého domu se dvěma přístavbami, dobová pohlednice před rokem 1970.

89–92 – Brno, Biskupský dvůr a Ditrichštejnský palác, schémata využití pro sbírky Moravského zemského muzea, stav k roku 1924, Jaroslav Helfert (ed.), Průvodce po sbírkách Moravského zemského muzea v Brně, Brno 1924, vložené přílohy.

93 – Brno, Ditrichštejnský palác, exteriér s nástavbou, foto Herbert Orth, Architektura ČSR 17, 1958, č. 3–4, s. 124.

94 – Brno, Zemské muzeum, hudební archiv, interiér, stav v roce 1930, Jaroslav Helfert (ed.), Katalog výstavy Hudebního archivu Zemského muzea v Brně, Brno 1930, edice Moravské musejní sbírky číslo 2, nestránkováno.

95 – Brno, německá technika, Mendlův výzkumný ústav, půdorys parteru, Grimme, 1942. Moravský zemský archiv v Brně, B 34 Německá technika Brno, fascikl 702.

96 – Brno, německá technika, Mendlův výzkumný ústav, půdorys prvního patra, Grimme, 1942. Moravský zemský archiv v Brně, B 34 Německá technika Brno, fascikl 702.

97 – Opava, knihovna Gymnazijního muzea, stav před rokem 1945 © Slezské zemské muzeum.

98 – Brno, bývalý Ústav šlechtičen, adaptace pro potřeby Etnografického ústavu Moravského muzea, expozice Lidé v pěti staletích, Bohuslav Fuchs, 1961, Entographica III–IV, Brno 1962, obr. č. 3.

99 – Opava, Zemské muzeum, Lichtenštejnský sál, stav po zničení na jaře 1945 © Slezské zemské muzeum.

100 – Brno, Moravská galerie, studie nové budovy, ateliérová práce, J. Mach, 1978, reprodukce Milan Moráň (ed.), Šedesát let české školy architektury v Brně, Brno 1980, obr. 57.

101 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla (Slezské zemské muzeum), zasedací sál obchodní a živnostenské komory, stav před rokem 1910 © Slezské zemské muzeum.

102 – Opava, Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla (Slezské zemské muzeum), bývalý zasedací sál obchodní a živnostenské komory upravený na výstavní prostor, tzv. Lichtenštejnský sál, stav před rokem 1938 © Slezské zemské muzeum.

103 – Hodonín, Dům umělců, návrh přístavby, 1936, Antonín Blažek, Dům umělců v Hodoníně – díl architekta Antonína Blažka, vydalo Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně svým členům na rok 1936, nestránkováno.

104 – Moravská Ostrava, Dům umění, Vla-

dimír Wallenfels – František Fiala, 1923–1926, dobová pohlednice.

105 – Moravská Ostrava, Dům umění, Vladimír Wallenfels – František Fiala, 1923–1926, dobová pohlednice.

106 – Brno, Künstlerhaus, Heinrich Ried, 1909, čelní pohled, Wiener Bauindustrie-Zeitung 37, 1920.

107 – Brno, Künstlerhaus, Heinrich Ried, 1909, půdorys, Wiener Bauindustrie-Zeitung 37, 1920.

108–109 – Brno, Dům umění, Josef Štěpánek, 1920, nerealizováno © Národní technické muzeum, archiv architektury.

110 – Ostrava, Galerie výtvarného umění, dostavba, studie, Josef Pleskot, 2011 © Ostrava, Galerie výtvarného umění.

111 – Brno, Akademická čtvrť, urbanistická studie, Jiří Kroha, 1949, Architektura ČSSR 24, 1965, č. 5, s. 298.

112 – Vídeň, Historické muzeum města Vídně, přístavba návštěvnického centra, současný stav.

113 – Vídeň, Hofmobiliendepot, vestavba komunikační chodby mezi křídla budovy, současný stav.

114 – Mušov, návštěvnické centrum Brána do Římské říše, exteriér budovy, současný stav, foto vlastní.

115 – Mušov, návštěvnické centrum Brána do Římské říše, interiér pokladny s prodejem publikací a suvenýrů.

116 – Archeopark Pavlov, schodiště v interiéru, současný stav, foto vlastní.

117–118 – Archeopark Pavlov, detaily exteriéru ve spojení s okolní krajinou, současný stav, foto vlastní.

119–121 – Ostrava, bývalá městská jatka, v současnosti městská galerie Plato, exteriér a interiéry, stav v únoru 2025, foto vlastní.

122–124 – Kuželov, větrný mlýn s chalupou a se stodolou upravenou na návštěvnické centrum, současný stav, foto vlastní.

125 – Zlín, Památník Tomáše Bati, exteriér, současný stav, foto vlastní.

126–128 – Zlín, Památník Tomáše Bati, interiéry, současný stav, foto vlastní.

129 – Brno, Moravské židovské muzeum MEHRIN, vizualizace © Kengo Kuma & Associates, zdroj https://cs.wikipedia.org/wiki/Mehrin_%E2%80%93_Moravsk%C3%A9_%C5%BEidovsk%C3%A9_muzeum#/media/Soubor:MEHRIN_a_Graphic1,_zmen%C5%A1en%C3%BD.jpg

130 – Berlín, Deutsches Hygiene-Museum, 1930, Wilhelm Kreis, detail, současný stav

Resumé

Psat o muzeu současnosti (a budoucnosti) znamená rezignovat na minulost: odhlédnout od reprezentačních funkcí muzejní budovy 19. a 20. století a nespátřovat v muzeu – v samotné muzejní instituci i v jejím sídlu – tradiční formu společenské reprezentace, resp. reprezentace mocenských elit. V muzeu současnosti, tím spíše v muzeu budoucnosti není a ani nebude místo pro dogmata a věčné pravdy; aby muzeum plnilo svou společenskou funkci, musí být místem umožňujícím otevřenost k různým perspektivám a narativům, jež reflektují pestrost a rozmanitost lidské zkušenosti a individuálních perspektiv, místem, kde se uskutečňuje kritické ověřování tradovaných informací i jejich verifikace specifickou formou muzejních prezentací. Muzea současnosti (a budoucnosti) mají a musí být – a nezřídka také již jsou – dynamická v tom smyslu, že usnadňují originální, neortodoxní prezentací orientaci v žitých událostech a parciálních zkušenostech i v globálních kulturních trendech a současně fungují jako prostor pro kritické myšlení a diskuse. Aby muzea byla vskutku živým organismem, jenž má potenciál neustálého rozvoje a proměny a přizpůsobuje se měnícím se potřebám společnosti, aby muzea provokovala, podněcovala k přemýšlení, byla atraktivní pro lidi různého věku, musí být cele otevřena společnosti; to znamená, že se musí především zbavit konformity už proměnou svého „hmotného“ základu, tj. muzejní budovy.

131

Text se věnuje situaci muzeí na Moravě a ve Slezsku v 19.–21. století, a to z pohledu výstavby speciálních budov. Kapitoly 1 a 2 jsou zaměřeny na širší (středoevropský) kontext. Vysvětluje se muzejní typologie jako základ interpretace muzeí z hlediska (historické) muzeologie a současně jako nástroj k pochoopení specifík muzejních budov z hlediska jejich projekční přípravy i provozu. Kapitola 3 se věnuje Československu (období let 1918–1989); jde o období, které bylo určující pro další vývoj muzeí po roce 1989. Kapitoly 4 a 5 popisují stav na Moravě a ve Slezsku, které jsou předmětem hlavního zájmu. Budovy muzeí, galerií, výstavních sálů a objekty se stálými expozicemi jsou představeny se snahou po komplexní postavení, ačkoliv podrobnější průzkum problematiky musí být záležitostí až budoucího výzkumu. Je totiž nápadné, že pokud se píše o muzeích (galeriích), pak se myslí instituce, její struktura, činnost, práce výrazných osobností, a mnohem méně se sleduje samotný objekt, v němž se muzejní (galerijní) aktivita odehrává. V kapitole 5 se upozorňuje na zajímavé projekty, které jsou teprve v přípravě a u nichž se uvidí, zdali budou realizovány a s jakým úspěchem.

Resumé EN

Writing about museums of the present (and the future) means to resign on the past, to look away from the representational functions of the 19th and 20th century museum buildings, and not to see in museums - or in the museum institutions per se, and their seats - a traditional form of social representation, or the representation of power elites. In the museums of the present, even less in the museums of the future, there will no space for dogmas and eternal truths. For the museums to fulfil their social function, they must be a place open to various perspectives and narratives, which reflect the diversity and variety of human experience and individual perspectives, a place where a critical verification of passed-on information takes place, and this verification is a specific form of museum presentations. Museums of the present (and the future) should be and must be - and frequently already are - dynamic in the sense that by their original, unorthodox presentation, they facilitate orientation in the lived events and partial experiences, even in global cultural trends, and simultaneously they function as a space for critical thinking and discussion. In order to be a truly living organism which has a potential of endless development and transformation, and which adapts to the changing needs of the society; in order to provoke, stimulate to thinking, be attractive for people of various age, museums must be completely open to the society; it means that they must get rid of conformity by the transformation of their "material" substance, i.e. the museum buildings.

we mean the institutions, their structure, activity, work of prominent personalities, and much less we focus on the buildings where the museum (gallery) activities take place. Chapter 5 points out interesting projects which are being prepared, and which are still to be considered whether to be realised and whether they will be a success.

This text discusses the situation of museums in Moravia and Silesia from the 19th to 21st century from the perspective of construction of special buildings. Chapter 1 and 2 focus on the wider (central) European context. They explain museum typology as a basis for interpreting museums in terms of (historic) museology and simultaneously as a tool for understanding specifics of museum buildings for preparing their design and operation. Chapter 3 addresses Czechoslovakia (the period from 1918 to 1989) which was the era that determined further development of museums after 1989. Chapter 4 and 5 describe the state in Moravia and Silesia which are of the main concern here. The buildings of museums, galleries, exhibition halls, and objects with permanent expositions are introduced in a comprehensive way, although a detailed exploration of the issue will be a subject of the future research. It is noticeable that when we write about museums (galleries), then

Rejstřík

- Ahmedabád 17
Alexa Zdeněk 95
Alexy Tibor 69, 70, 129
Aloi Roberto 70
Azéma Léon 16, 19, 127
Babuška Milan 58
Bad Deutsch Altenburg 28
Bächer Max 7, 8, 9, 123, 127
Balán Alois 64
Balcárek Pavel 89, 123
Balšánek Antonín 27, 35, 53, 123, 128
Banská Bystrica 68, 69, 129
Bartoš František 117
Barvitijs Antonín Viktor 013
Baťa Tomáš 116, 118–121, 127
Baumann Ludwig 24, 25, 42, 124, 127
Benátky 35, 36, 126, 128
Benešová Marie 63, 123
Berlage Hendrik Petrus 16, 18, 127
Berlín 9, 10, 13, 15, 16, 18, 20–22, 24, 41, 43, 123, 124, 127
Bezruč Petr 95
Bilbao 21
Biegel Richard 58, 123
Billing Hermann 44, 46, 128
Bitzan Rudolf 28, 29, 31, 124, 128
Blakstad Gudolf 48, 128
Blažek Antonín 89, 99, 129
Blondel Jacques-François 7
Boeckl Matthias 33, 123
Boehlke Hans-Kurt 7, 8, 9, 123, 127
Böhm Jaroslav 64
Boileau Louis-Hippolyte 16, 19, 127
Bonn 20
Brantzky Franz 14
Bratislava 64, 68, 93, 108, 123, 124
Braunfels Stephan 20
Braunschweig 125
Breitenbacher Antonín 108
Brno 37, 41, 48, 63, 64, 66, 67, 68, 70–75, 79, 86, 87, 89–97, 99–109, 112, 114, 118, 122–125, 129, 130
Brodesser Slavomír 68, 123
Brusel 19, 37, 67
Březinová Andrea 73, 123
Bucher Bruno 42, 128
Bureš Zdeněk 109
Burešová Jana 84, 123
Burian Miroslav 66
Calder Alexander 36
Caracas 19
Carlu Jacques 16, 19, 127
Cinotti Mia 11, 123
Coolidge Charles Allerton
Cubr František 67–69, 124, 129
Čáslav 53
Čenský Alois 49
Černý Karel 106, 123
Čertov Ferdinand 111
České Budějovice 43, 68, 71
Český Brod 53
Čvančara Alois 70, 123
Dal Co Francesco 19
Darmstadt 28
Dědeček Vladimír 68
Dimitrov Jiří 15, 16, 127
Dimt Heidelinde 11, 124
Donath Adolph 123
Dostál Eugen 100, 123
Doubrava Josef 64
Drážďany 11, 13, 16, 18, 124, 127
Drexler Arthur 19
Drobná Zoroslava 70, 86, 123
Dulla Matúš 64, 124
Durand Jean-Nicolas-Louis 11, 21
Düsseldorf 50
Eisler Max 24
Eitelberger von Edelsberg Rudolf 41, 125
d'Elvert Christian 73
Engel Josef 80
Exner Eduard 89
Fabiani Max 28
Faigl Ignaz 80
Fainsilber André 19
Felten Josef 13
Fencel Ferdinand 49
Ferstel Heinrich von 41, 42, 73, 82, 128
Fiala František 9, 100, 129, 130
Fiala Jaroslav 66
Firla Bronislav 70
Fischer Josef Ludvík 64
Fňouk Josef 64
Florencie 13
Frankfurt nad Mohanem 5
František Josef I. 14, 24, 26, 32, 35, 38, 44, 47, 49, 72, 76–78, 80, 93, 98, 100, 106, 127–129
Freiwald Jindřich 64
Friedlová-Kanczuská Anna 95
Fritzová Yvona 107
Fuchs Bohuslav 45, 68, 83, 94, 95, 103, 123, 129
Fuchs Kamil 95
Fürstenberg Bedřich kardinál 108
Gahura František Lydie 116, 127
Galuška Luděk 69, 123
Gehry Frank 21
Gillar Jan 58
Gilly Friedrich 9
Giscard d'Estaing Valéry 19
Gočár Josef 28, 58, 63, 64, 123, 129
Gomperz Heinrich 86
Gottwald Klement 66
Grandjean de Montigny Auguste Henri Victor 9, 10, 127
Graubner Jan 109
Griessmaier Viktor 41, 123
Grimme 89, 92, 129
Gropius Martin 42
Gurlitt Cornelius 24
Habicher Franz 82

- Haerdtl Oswald 24, 111
 Haag 16, 18, 127
 Hagen 15, 17, 127
 Hájek Petr 109
 Hanak Anton
 Hansen Theophil von 24
 Harminc Michal Milan 64, 124
 Hartel Moritz 87
 Hartung Olaf 40, 41, 123
 Hasenauer Karl von 23, 25, 127
 Havel Václav 68
 Havířov 70
 Heidelberg 124
 Hejdová Dagmar 48, 123
 Hejnice 70
 Helfert Jaroslav 86, 90, 91, 123, 129
 Hellich Josef Vojtěch 34
 Henley-on-Thames 21
 Herain Karel 45
 Herzog Jacques 21
 Hilbert Kamil 51
 Hliský Václav 67
 Hirt Aloys 9
 Hladík Karel 96
 Hlava Miloš 84, 123
 Hodonín 69, 99, 129
 Hoffmann Josef 14
 Hoffmann Karl 24, 26, 128
 Hoffmann Ludwig 15
 Holešovský Karel 103, 123
 Holzmaister Ludwig Vincenc 82, 124
 Hopkins Owen 5, 123
 Hoppe Emil 14
 Hormayr zu Hortenburg Josef 97
 Hrabyně 70
 Hradec Králové 43, 44–46, 48, 51, 62–64, 128, 129
 Hradečný Tomáš 109
 Hrdlička Valentin 101
 Hrubý Antonín 38, 68
 Hrubý Josef 67, 68, 124, 129
 Hruška Emanuel 59, 69, 123
 Hübschmann Bohumil 49, 123
 Husslein-Arco Agnes 33, 123
 Chagall Marc 36
 Chaloupka Jan 68, 124
 Chicago 14
 Chipperfield David 21
 Chochol Josef 58, 124
 Chrudim 48
 Jablonec nad Nisou 53
 Janák Pavel 65, 66, 124
 Jančář Josef 83, 124
 Jelínek Jan 94
 Jeseník 83
 Jihlava 103, 105
 Jirásek Alois 65, 66
 Josef II. 5
 Josef Ferdinand arcivévoda 84
 Jureček František 99
 Kahn Louis 36
 Kachler Franz 74
 Kalivoda František 95, 124
 Karlsruhe 97
 Kassel 7–10, 123, 124, 127
 Kemp Martin 14
 Kirstein Augustin 28, 29, 128
 Klemm Gustav Friedrich 11
 Klenze Leo von 11, 13, 33, 127
 Klimeš Ivo 95
 Klimt Gustav
 Kodoň Milan 69, 70, 129
 Kohn Theodor 126
 Kojiro Matsukata 17
 Kolín nad Rýnem 13, 14, 17, 20–22, 50, 124, 125, 127
 Kolowrath Rudolf 24, 124
 Komenský Jan Amos 66
 Konečná Eva 95, 124
 Konieczny Robert 116, 127
 Konstantinopol 24
 Kopecký Václav 65
 Košice 107
 Kotěra Jan 28, 33, 35, 43–46, 83, 128
 Koula Jan 24, 27, 63, 124, 128, 129
 Kovaříková Marie 105
 Krafft Albrecht 12, 127
 Krakov 35
 Kralice 68, 123
 Kramář Vincenc 63
 Krásno 84
 Kreis Wilhelm 16, 18, 127, 130
 Krejci Harald 33, 123
 Krch Vojtěch 49
 Krischanitz Adolf 37
 Krischel Roland 22, 124, 127
 Krnov 71
 Kroha Jiří 107, 130
 Kroměříž 83, 104, 124, 126
 Kropáček František 106, 124
 Kroupa Adolf 104
 Kříženecký Jaroslav 95
 Kuba Josef 106, 124
 Kubiček Alois 44, 46, 128
 Kubis Adolf 84, 124
 Kubištová Mariana 45, 124
 Kuma Kengo 118, 122, 130
 Kunz Ludvík 94
 Kupka Josef 70
 Kuzma Dušan 68, 69, 129
 Kuželov 107, 116, 117, 130
 Květ Radko 112
 Kybalová Jana 39, 128
 Lacina Lubor 106
 Lackner Helmut 125
 Laloux Victor 19
 Le Corbusier 17, 36, 45
 Ledoux Claude-Nicolas 21
 Leger Fernard 70
 Le Havre 19
 Lehner Ferdinand Josef 50, 108
 Leisching Julius 80, 82
 Liberec 28, 30, 31, 43, 48, 70, 71, 123, 124, 128
 Libeskind Daniel 20
 Lidice 67
 Lichner Ján 69, 70, 129
 Lichtenštejn Jan II. kníže 83, 95, 98, 129
 Linec 11, 124
 Lipsko 15, 16, 127
 Liska Oldřich 64

Litenčice 73
Londýn 5, 9, 11, 21, 38, 41, 125, 129
Louny 37
 Lukáš Vladimír 83
 Lux Josef August 26, 124, 127
Lvov 38, 43
 Mádl Karel Boromejský 13, 124
Madrid 11, 123
Magdeburk 28, 29, 128
 Mahrla Karel 64
 Mach J. 96, 129
 Macháček Fridolín 54
 Malát Jan 68
 Malátová Jarmila 68
 Malraux André 19
 Malý Jan 61, 129
Mannheim 44, 46, 128
 Mannsbarth Jan 60, 124
 Mansfeld Pavel 107
Marbach 21
 Marek František 67
 Marek Josef 84, 129
 Marie Terezie 5, 23
 Martinelli Domenico 89
 Martínková Jana 82, 124
 Martinů Bohuslav 116
 Masaryk Tomáš Garrigue 58, 61, 129
 Matašovský Miloslav 67, 124
 Matějka Bohumil 49, 124
 Matyáš Jan 64, 124
 Mecheln Christian von 5, 124
 Melanová Miloslava 30, 124
 Melichar Rudolf 38, 128
 Mendel Johann Gregor 89, 92, 95, 118, 123, 129
 Meretta Gustav 108, 126
 Merglová Pánková Lenka 27, 43, 124
 Messel Alfred 15
 Meuron Pierre de 21
Mexico City 21
 Mies van der Rohe Ludwig 16, 36, 70, 116
Mikulčice 69, 70, 112, 129
 Miláčková Martina 126
Milano 67, 70
Missouri 21
 Mitterand Françoise 19
Mnichov 11, 13, 20, 26, 38, 64, 97, 123–125, 127
Modrá 123
 Mohle Maximiliane 9, 124
 Mohr Jan 43
 Moore Henry 36
 Moráň Milan 96, 129
Moravská Třebová 82, 124, 129
Most 67
 Mund Barbara 41
 Munthe-Kaas Herman 48, 128
Mušov 112, 113, 130
 Navrátil Josef 34
 Nejedlý Zdeněk 65
New York 125
 Niemeyer Oscar 19
 Noever 41
 Nová Jana 53
 Novotný Michal 58, 123
 Novotný Otakar 35, 36, 64, 128
Nový Dvůr u Opavy 95

Nový Otakar 67
 Nowak Adolf 108
 Ohmann Friedrich 28, 128
 Okurka Tomáš 38, 124
 Olbrich Joseph Maria 28, 29, 33, 34, 128
Olomouc 73, 79, 70, 84, 86, 98, 99, 103–105, 108, 112, 114, 123–126, 129
 Olšovský Jaromír 125
 Orel Vítězslav 95
 Osthaus Karl Ernst 15
Opava 37, 41, 44, 47, 48, 66, 70–72, 74, 76–79, 86, 87, 93, 94, 97, 98, 125, 128, 129
 Orth Herbert 91, 129
Oslo 48, 128
Ostrava 6, 37, 79–81, 83, 95, 96, 99, 100, 103, 104, 106, 112, 114–116, 125, 129, 130
Osvětimany 123
Oxford 7
 Oubrechtová Marcela 53, 124
 Paleček Pavel 89, 123
 Palladio Andrea 21
Paříž 7–9, 11, 16, 19, 49, 64, 127
 Passavant Johann Heinrich 5
 Pavelka Václav 59, 124
Pavlov 112, 113, 114, 130
 Pazaurek Gustav 29, 124
 Pecánková Julie 67
 Pechar Josef 68, 69, 124, 129
 Pernes Jiří 108, 124
 Petřík Theodor 58, 61, 129
 Piano Renzo 19
 Picasso Pablo 36
 Pijáček Pavel 112
 Pilař Jiří 67
 Placht Otto 57, 124
 Platz Gustav Adolf 15, 17, 127
 Pleskot Josef 104, 105, 130
Plzeň 29, 32, 43, 44, 54, 124, 128
 Pohaničová Jana 64, 124
 Podstatzky-Thonsern Jetty von
 Podlaha Antonín 50, 51, 128
 Podzemný Richard 67
Pohansko 112
 Pokorný Zdeněk 67, 124
 Polášek Josef 86
Postupim 124, 125, 127
Praha 13, 14, 24, 27–29, 33, 35–39, 42, 43, 45, 48, 51, 56, 58–61, 63–69, 71, 106–108, 123–127–12
 Primavesi Moritz 79
 Primavesi Otto Clemens
 Prisching Rudolf 80
 Prokisch Bernhard 11, 124
 Prokop August 74
Prostějov 83
Přerov 83, 104
 Pubal Václav 66, 71, 124
 Rais Wilhelm 18, 127
 Ragon Michel 19
 Rakušan Zdeněk 108
 Raschdorf Julius Carl 13
 Rechlík Karel 109, 124
 Reiner Martin 118
 Rejchl Jan 64
 Ried Heinrich 100–101, 130
 Rietveld Gerrit 44, 126

- Riezler Walther 15
 Richartz Johann Heinrich 50, 127
 Rodgers Richard 19
 Rodin Auguste 35
 Rössler Jaroslav 60, 129
 Roštlapil Václav 28
 Roubal Vladimír 58, 59, 125, 129
 Roubík František 34
Roudnice nad Labem 99
Rožnov pod Radhoštěm 124
 Rübel Dietmar 41
 Ruprecht Ernst 79, 125
 Rusín Tomáš 109
 Rutan Charles Hercules
 Růžičková Michaela 73, 123
 Ry Mathurin du 7
 Ry Paul du 7
 Ry Simon Louis du 7, 8, 9, 123, 127
 Řezníček Jan 68
Řím 11, 13, 51, 52, 128
 Salm-Reifferscheidtové 87
 Sarger René 19
 Scarpa Carlo 19
 Sedlák Jan 125
 Sedlář Jaroslav 96, 125
 Semper Gottfried 23, 25, 27, 41, 124, 125, 127
 Serlio Sebastiano 73, 129
 Sheehan James J. 7
 Shepley George Foster
 Scheiringer Johann 74
 Schermaier Josef 71, 125
 Schinkel Karl Friedrich 9, 124, 127
 Schmitz Karl-Heinz 7, 125
 Schmoranz František 27
 Schneider Hans 49
 Schön Johann Georg von 73, 74
 Schrötter Karl 79
 Schulz Josef 13, 27, 42, 43, 124, 128
 Schürmann Joachim 16, 20, 22, 127
 Schwanzer Karl 37
 Skřivánková Lucie 45, 124
 Skutil Josef 83, 125
 Sládek Miloš 68
 Sláma Bohumil 51
 Slokar Johann 49, 125
Slup 107
 Smetana Pavel 60, 62, 129
 Smetanová Věra 19
 Smirk Robert 11
 Snášel Jan mladší 112
 Snášil Robert 68, 125
 Soane John 5, 11
 Sokol Jan 51
 Spáčil Rudolf 70
Split 28
 Srnetz Rudolf 87
St. Louis 33
St. Petěrburg 11
Staré Město u Uherského Hradiště 67, 112, 123, 125
 Starý Oldřich 125
 Stirling James 36
Stockholm 45, 45, 128
 Strejc J. 68
Stuttgart 19
Supíkovice 71
 Svetchine André 70
 Šach F. 58, 125
 Šépka Jan 109, 114
 Šetlík Jiří 67
 Šípek Bořek 68
 Šišma Pavel 106, 125
 Škorpil Josef 24, 29, 32, 124, 128
 Škorupová Anna 123
 Škvařil J. 68
 Šopák Pavel 5, 41, 57, 80, 93, 95, 97, 99, 106, 112, 125
 Šorm Antonín 51, 128
 Špét Jiří 66
 Šrek Robert 80
 Štech Václav Vilém 51, 58
 Šteflíček Evžen 95
 Štěpánek Ivo 107
 Štěpánek Josef 101, 102, 130
 Švagrovský August 99
 Tafuri Manfredo 19
 Tenzer Antonín 67
Teplice 67, 68, 124
Terezín 65
Těšany 107
 Tetřev František 53
 Tichá Ivana 107
 Tišliar Pavol 108
Tokio 17
 Tomášek Petr 89, 97, 125
 Tranquillini Emil 24, 26, 128
Turčianský Svätý Martin 64
 Uffelen Chris van 15, 125
Uherské Hradiště 68, 83, 84, 85, 123–125, 129
 Ulrich František 47, 128
 Ulrich Hans 80
 Ullmann Ignác Vojtěch 13
 Ungers Oswald Mathias 21, 22, 127
 Urban Josef 33
Ústí nad Labem 53, 124
 Utrecht 44
Valašské Klobouky 70
Valašské Meziříčí 64, 71, 83
 Velde Henry van de 15, 17
Verona 19
Versailles 7
 Veselý Jaroslav 49, 125
Vézelay 19
 Vieregg Hildegard 40, 41, 125
 Villaneuva Juan de 11
Vídeň 5, 11, 12, 13, 17, 22, 24–26, 32–34, 37, 38, 41, 42, 49, 50, 71, 73, 82, 97, 107, 111, 112, 123–125, 127, 128, 130
 Vincík Miloš 67
 Vinter Vlastimil 69, 125
 Vít Jiří 68
 Voit August von 38
 Voit Richard Jakob August von 13
 Volk Peter 14, 20, 125, 127
 Voženílek Jiří 116, 117
Vratislav 108
 Všetečka Petr 118, 127
Výmar 13, 14, 127
Vyškov 83
 Wagner Monika 41

Wagner Otto 24, 26, 124, 127, 128
Wahla Ivan 109
Wakefield 21
Wallenfels Vladimír 99, 100, 129, 130
Wallraf Franz Ferdinand 50, 127
Wanderley Germano 108
Weber August 32, 33
Weckbecker Wilhelm von 43, 125
Weil am Rhein 126
Weixlgärtner Arpad 125
Wenig Jan 103
Werner Thomas 125
Wiehl Antonín 24, 27, 35, 38, 39, 126, 128
Wilkins William 11
Wirth Zdeněk 24, 41, 44, 46, 48, 58, 126, 128
Wolf Vera 41
Wolf Veronika 35, 126
Worpswede 97
Wright Frank Lloyd 19
York 11
Zasche Josef 28, 30
Zatloukal Ondřej 126
Zatloukal Pavel 73, 99, 104, 108, 109, 126
Zázvorka Jan 58
Zeman Václav 53, 124
Zijn Ida van 44, 126
Zítek Josef 13, 14
Zlín 99, 103–106, 116, 118–121, 127, 130
Znojmo 71
Zrzavý Jan 51
Žák Ladislav 58, 126
Žákavec František 58, 126
Žďár nad Sázavou 107
Žulová 71



Pavel Šopák
Muzejní budovy (nejen) na Moravě a ve Slezsku:
východiska – stav – perspektivy

Recenzovali:
Ing. arch. Petr Stanjura
Mgr. Lukáš Bártl, Ph.D.

Grafická úprava:
Ing. arch. Adéla Šoborová

Překlad:
Mgr. Jolana Tluková, Ph.D.

tisk: Metoda spol.s r.o.
náklad: 150 kusů

1. vydání
Brno FA VUT 2025
ISBN 978-80-214-6352-3

