Muzea mezi minulostí a budoucností 1

/odborný scénář k audiovizuálnímu dílu/

Pavel Šopák

FA VUT Brno 2024

Pavel Šopák

Muzea mezi minulostí a budoucností 1

/odborný scénář k audiovizuálnímu dílu/

Recenzenti:
Mgr. Rostislav Koryčánek
MgA. Martin Mydlarčík, Dr.

Vydala Fakulta architektury Vysokého učení technického jako výstup projektu NAKI III – DH23P03OVV041 PUTM: 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.

Obrázek 1: – Interiér Historického muzea města Olomouce na konci 19. století, Státní okresní archiv Olomouc

ISBN 978-80-214-6246-5

Obsah

1. Úvodem 7

2. Muzejní budova: muzeologické téma 19

3. Exkurs: Prezentace formou výstav 25

4. Typy muzeí 29

4.1 Uměleckoprůmyslová muzea na Moravě a ve Slezsku 40

4.2 Technické muzeum: situace Moravy a Slezska 52

5. Muzejní budova: svědectví architektury 55

5.1 Historie muzejních budov 55

5.2 Perspektivy muzejních budov v českých zemích 59

6. Principy zpracování scénáře audiovizuálního díla 63

6.1 Mizanscéna: parametry 65

7. Seznam literatury 70

8. Resumé 80

9. Seznam vyobrazení 81

10. Rejstřík 82

Příloha: odborný scénář audiovizuálního díla
Muzea mezi minulostí a budoucností 1

1. Úvodem

Na generální konferenci ICOM v Praze v srpnu 2022 byla přijata aktualizovaná definice muzea, která zní: *„Muzeum je stálá nezisková instituce ve službách společnosti, která odborně zpracovává, sbírá, konzervuje, interpretuje a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví. Muzea jsou otevřená veřejnosti, přístupná a inkluzivní. Podporují a rozvíjejí rozmanitost a udržitelnost, fungují a komunikují eticky, profesionálně a za účasti různých komunit. Nabízejí rozličné podněty pro vzdělávání, potěšení, reflexi a sdílení vědomostí.“*[1] Z této definice vyplývají nemalé závazky pro architekty a urbanisty, zabývající se problematikou muzejních budov, jejich situováním v intravilánu sídelního útvaru nebo v otevřené krajině; jeho přístupnosti pěší i motorizovanou dopravou; jejich otevřeností a uživatelskou vstřícností jak vůči společnosti, tak vůči muzejním pracovníkům; jejich vhodností ke sbírkám z hlediska všestranného využití (prezentace, muzejní edukace, využití pro vědeckovýzkumné účely) a jejich ochrany. Projekt NAKI vyjadřuje již svým názvem *Přínos uměleckoprůmyslových a technických muzeí pro hospodářský rozvoj a vzdělanostní kulturu Moravy a českého Slezska: východiska – stav – perspektivy* vztah k minulosti, sahající přibližně do poloviny 19. století, ale také zájem o současnost a bližší či vzdálenější budoucnost. Co tedy nyní od muzea očekáváme? Jaké jsou perspektivy úspěšné muzejní instituce s důrazem na budovu, v níž se muzejní aktivity odehrávají? Čím může již samotná muzejní budova – ještě dříve, než do ní návštěvník vstoupí – oslovit? Odpovědi na tyto otázky a další otázky, které se nabízejí, musí zohlednit širokou otevřenost muzea vůči společnosti, potřebu navázat kontakt s lidmi – mladými i starými, vzdělanými více či méně,

1 Cit. dle webových stránek národního komitétu ICOM https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/. Stránka navštívena dne 19. ledna 2024.

společensky úspěšnými i s těmi, vůči nimž osud nebyl laskavý (lidé mentálně, tělesně či sociálně hendikepovaní).

Muzeum bylo vždy především místem svátečním, nikoliv všedním; místem zvláštního rituálu spočívajícího v účasti na veřejném sdílení kulturních statků, a tak je tomu nezřídka dodnes. Jít do muzea znamená učinit den zvláštnějším, jedinečnějším, svátečnějším. I když se deklaruje, že muzeum není (jen) dějištěm rituálů, symbolizujících určité pravdy, na nichž spočívá naše současnost a její hodnotová integrita, což je výsada politicky motivovaných muzeí a expozic,[2] že je (také) místem kontemplace, hry či zábavy, rozvíjejících se individuálními cestami, místem aktivizace kognitivních, emocionálních i sociálních schopností návštěvníků, že je místem (řízené) edukace dětí i dospělých, místem všestranné kultivace a výchovy,[3] neznamená to, že by na architekty a urbanisty byly kladeny menší úkoly, že jejich vztah k tématu by byl méně vážný než byl – dejme tomu – na konci 19. století. Proto musí nepoměrně více než muzeum minulosti být ve své fyzické podstatě, tj. v muzejní budově, utvářeno s ohledem na fyzické a psychické dispozice návštěvníka, musí počítat s jeho věkem, zdravotním stavem, ale také s jeho vzděláním, fantazií, s jeho sociabilitou. A také s četností návštěv: zdali jde o příležitostného návštěvníka, nebo člověka pravidelně vyhledávající muzejní akce, výstavy i doprovodné aktivity.

Práce se zaměřuje na dva historicky dané typy muzeí: na muzea uměleckoprůmyslová a technická, resp. technologická, která se ocitají mezi oběma typy. Tyto typy představují v úhrnu opozici vůči muzejní praxi konce 18. a první poloviny 19. století, podmíněnou osvícenskou intelektualitou, jejíž podstata spočívala v muzeích umění, tj. v prezentaci výtvarného umění jako vrcholného kulturního statku, a to

2 Srov. Miroslav Cigán – Pavla Melková, *Památník Jana Palacha – Jan Palach Memorial*, Beton 3, 2021, č. 2, s. 285–33.

3 V českém prostředí již Josef Beneš, *Muzeum a výchova*, Praha, Ústav pro informace a řízení v kultuře 1980.

ve výběru daném klasicismem jako panující estetickou doktrínou, zavazující umělce k nápodobě antických děl (ostatně znalost antických památek v sádrových kopiích byla považována za integrální součást soudobé edukace[4]). Pokročilé 19. století chápalo muzeum přece jen jinak: jako místo edukace související se životní praxí, s činorodostí a s podnikatelským duchem doby, jako místo prezentace výjimečných děl ve smyslu řemeslných a průmyslových výtvorů hodných následování, technických novinek a vynálezů. Oba typy navíc představují kontradiktorické póly: v technologickém rozvoji (středo)evropských zemí byla idea *pokroku* vtělena do objevů a vynálezů a jejich praktického uplatnění v rozvíjejícím se průmyslu – a odtud v jejich muzejní prezentaci. V kulturním rozvoji naopak v přesvědčení, že průmyslem se vytrácí individuální řešení předmětů, společnost vyznačuje úpadek vkusu – a proti němu je třeba podniknout určité administrativní kroky: pořádat výstavy vzorných výrobků a budovat jejich stálé nebo putovní kolekce, spojit se s ediční a přednáškovou činností i s uměleckohistorickým výzkumem.[5]

Problematika těchto typů muzeí je sledována v regionu Moravy a Slezska – regionu, kde se od středověku dařilo hutnictví, hornictví a sklářství a kde v průběhu 19. století se utvořily centra či vyhraněné enklávy rozvoje dalších průmyslových odvětví.[6] K tomu přistoupily a jejich průmyslové zpracování, především dřevo. Ve využití bukového dřeva spočíval rozmach firmy Thonet, kterou založil Michael Thonet (1796–1871), původem z Boppardu v Porýní, jenž přibyl na Moravu

4 Srov. Adolf Nowak, *Die durch den Zeichenunterricht an der österreichischen Mittelschulen erlangte Kenntnis der classischen Kunstdenkmäler ein wesentliches Förderungsmittel zu Kenntnis… der antiken Welt*, in: Programm der k. k. Staats-Oberrealschule in Olmütz (…) 1884/1885, Olmütz 1885, s. 3–23.

5 Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha, Umprum 2014, s. 27–34.

6 Komplexně viz Jan Janák *Hospodářský rozmach Moravy 1740–1918*, ed. Vlastivěda moravská – země a lid, nová řada 7, Brno, Muzejní a vlastivědná společnost 1999.

a v Koryčanech a v Bystřici pod Hostýnem zřídil továrny na nábytek z ohýbaných komponent. Podobně si počínali Jakob a Josef Kohnové, majitelé nábytkářské továrny ve Vsetíně a Těšíně. Specifickým materiálem, jenž umožnil propojení výroby uměleckořemeslných artefaktů a čistě užitkových předmětů bez výraznějších výtvarných ambicí, byla litina. Její výroba a zpracování se omezovala na lokality spjaté s podnikáním tradiční rodové aristokracie: tak tomu byl v Blansku, centru panství, které v roce 1766 koupil šlechtický rod Salm-Reifferscheidtů. V roce 1807 tamní hamr převzal Hugo František starohrabě Salm-Reifferscheidt, známý také jako mecenáš umění, jenž proměnil hamerskou výrobu do podoby moderního průmyslového podnikání. Litinové kříže nebo komponenty sloužící k montáži zábradlí a schodišť nalezneme nejen na moravských lokalitách, ale také ve Vídni. Dalším centrem výroby litiny byly železárny v Adamově, náležející knížatům z Lichtenštejna, na Severní Moravě to byly železárny v Sobotíně na panství, jež vlastnili svobodní pánové Kleinové z Vízenberku, které vyráběly kříže, zábradlí i mostní konstrukce. Na panství řádu německých rytířů v podhůří Jeseníků to byly železárny v Želené a Ludvíkově, na severovýchodní Moravě železárny ve Frýdlantě nad Ostravicí a ve východní části Rakouského Slezska železárny v Třinci, náležející Těšínské komoře, kde se odlévaly kříže, pomníky, kandelábry, ale také litinová kamna.

Bezesporu nejvýraznější komoditou moravského a slezského průmyslu 19. století byl textil, jenž podnítil architektonicko-urbanistický rozvoj Brna, Šumperku, Krnova i menších center v podhorských oblastech Jeseníků a Beskyd. Impuls k rozvoji textilního průmyslu na Moravě daly napoleonské války, které přerušily obchod s anglickým zbožím na kontinentu; současně byla jimi vyvolána potřeba textilní produkce pro vojenské účely. Tento vzmach proměnil Brno v *moravský Manchester*[7] – podobně jako malé slezské město Krnov se proměnilo

7 Andrea Březinová – Tomáš Zapletal (eds.) *Brno – moravský Manchester*, Brno, Moravská galerie 2014.

ve *slezský Manchester*. S rozvojem průmyslu rostla potřeba vzdělání, jak dosvědčuje vznik německé techniky v Brně (1848) i textilní školy v Krnově. Nepřekvapí proto, že textil byl sledován i soudobými muzejníky.[8]

Samostatnou pozornost zasluhuje těžba a zpracování kamene, konkrétně žuly a mramoru v Jeseníkách. Kámen vhodný pro dekoraci architektury a pro výrobu kamenné dlažby byl vyhledávaný také pro kamenosochařské práce i práce mající charakter volných sochařských děl. Centry této aktivity byly Žulová, kde sídlila Zemská škola pro zpracování žuly, a Supíkovice, známé díky tamní Zemské školy pro zpracování mramoru. Podobně jako tomu bylo v případě kamene a dřeva (odborná škola pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí[9]), tomu byli i v případě textilu, a to ve specifické podobě zhotovování tapisérií, jejichž tradici dodnes udržuje Moravská gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí. Na začátku stanula iniciativa malíře Rudolfa Schlattauera (1860–1915), který nejenže obrodil umění tapisérie a v kooperaci s moderními architekty a uměleckoprůmyslovými návrháři těmto dílům dal podobu korespondující s moderním obytným interiérem, ale díky vlivným regionálním politikům vedl gobelínovou a kobercovou školu, podporující zaměstnanost v chudém podhorském kraji. Na Moravě byla domovem keramika od nejstarších dob až do současnosti. Průmyslová výroba keramiky našla jedno ze svých center ve Znojmě, a to díky Rudolfu Ditmarovi (1848–1887), který ji založil v roce 1878. Pro odborné školení, spojující získání technických znalostí a rozvoj uměleckých schopností, vznikla ve městě odborná keramická škola.[10]

---

8 Carl Schirek, *Die Textilkunst in Mähren*, Mitteilungen des Mährischen Gebewerbemuseums 13, 1895, s. 69–71, 73–75, 77–80 a 81–3.

9 Jiří Demel, *125 let Odborné dřevařské školy* ve *Valašském Meziříčí*, Valašsko 2, 1999, č. 3, s. 23–24.

10 Libor Šturc, *Odborná keramická škola ve Znojmě 1872–1922*, Znojmo, Jihomoravské muzeum 1997; Týž, *Odborná keramická škola ve Znojmě 1872–1922*, in: 53. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, Moravská galerie 1997, s. 119–124.

Množství hospodářských, kulturních i vysloveně uměleckých aktivit, blízkost Vídně i dobrá dosažitelnost dalších středoevropských (Praha, Drážďany, Krakov) díky rozvoji železniční dopravy od roku 1845, vysoká mobilita společnosti, zvyšující se lidnatost moravských a slezských měst i zvyšující se obecná vzdělanost, to vše v úhrnu sugeruje představu, že Morava (a Slezsko) byla pro muzea země zaslíbená.[11] Nikoliv; opak je pravdou! Muzea zde sice vznikala od samotného počátku 19. století, ale pro muzejní účely sloužily v naprosté většině historické objekty, mající původně odlišnou funkci. Dnešní Moravské zemské muzeum. Založené v roce 1817, získalo tzv. Biskupský dvůr pod Petrovem (1818), v roce 1866 rekonstruovaný (po obsazení objektu armádou a následném vyklizení) opět pro muzejní účely[12] a v osmdesátých letech 19. století rozšířený o tzv. d´Elvertovo křídlo,[13] doplněné barokním portálem ze zbořeného paláce Mitrovských. Tuto přístavbu lze považovat za speciální muzejní budovu, byť její utilitární charakter je příliš zřejmý stejně jako je patrná snaha maximálně ušetřit finanční výdaje. Na „zelené louce" se muzeum stavělo až mnohem později: v Moravské Třebové, kde v sedmdesátých letech 19. století realizoval projekt stavitele Franze Habichera pro mecenáše Ludwiga Vinzenze Holzmaistera (1849–1923).[14] Zde vidíme určitý paradox: muzeum uměleckoprůmyslového typu nevzniklo ve Svitavách, které Moravskou Třebovou předběhly v rozvoji místního textilního

11 Přehledně Zdeněk Šprinc, *Muzea*, in: Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848–1960 1, Ostrava 1966, s. 325–329.

12 [Anonym], Brünn. Franzen-Museum, Brünner Zeitung č. 96, 26. dubna 1866, s. 584.

13 Moriz Trapp, *Das Franzen-Museum in Brünn*, Brünn 1882.

14 Jana Martínková, *L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové*, in: L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové. Sborník příspěvků ze semináře. Moravskotřebovské vlastivědné listy, zvláštní číslo, Moravská Třebová 1996, s. 13–19; Táž, *L. V. Holzmaister und das Museum in Moravská Třebová*, in: Egypt and Austria. Crosroads – Ägypten und Österreich. Begegnungen IV, Praha 2008, s. 75–82.

průmyslu, ale ve městě, které zaostávalo již tím, že spojení se světem díky železnici bylo dosaženo až v roce 1889.

Klasické formy muzejní budovy bylo do první světové války dosaženo pouze ve dvou případech: v Brně a v Opavě, v obou případech šlo o *uměleckoprůmyslová muzea* v zemských správních centrech, iniciovaná a organizačně propojená s obchodními a živnostenskými komorami. Konec století, vyznačující se záměnou historizující palácové koncepce muzea za moderní budovu připomínající spíše soudobou vilu, je ve znamení výstavby dvou budov pro prezentační účely – Domu umění v Brně a Domu umění v Hodoníně.[15] Námi sledovaný kontext přesahují: jednak nešlo o budovy muzejních institucí, ale o galerie a dále nejednalo se o sídla sbírkotvorných institucí, ale o budovy skýtající prostory pro pořádání časových výstav.

Co se týče *technického muzea*, očekávali bychom správně, že myšlenka na jeho zřízení se prosadí v ostravském regionu, protože právě moderní technika byla zdrojem bohatství zdejších lidí. Majitelé největších podniků byli vůči regionu lhostejní, avšak finance věnovali nepoměrně častěji na stavbu nemocnic, škol a sociálních ústavů než na kulturu; nečinili tak z altruismu, nýbrž z důvodu snížení permanentního sociálního pnutí v regionu. Na muzea a obecně kulturní instituce (ve smyslu umělecké a vědecké kultury) nepřispívali především proto, že v přímo v regionu chyběli konzumenti kulturních statků.

Přesto ale místní technická inteligence sledovala založení Technického muzea pro průmysl a živnosti (*Technisches Museum für Industrie und Gewerbe*) ve Vídni v roce 1908 při příležitosti 60. výročí panování rakousko-uherského císaře Františka Josefa I. Muzeum bylo organizováno podle slavného Conservatoire des arts et metiers v Paříži, vzniklého v roce 1794 k podpoře francouzského národního průmyslu.

15 *SVUM. Dům umělců v Hodoníně. Sdružení výtvarných umělců moravských svým členům na rok…*, Hodonín 1936; Jaroslav Pelikán, *Umělecký dům v Hodoníně*, in: Jaroslav Sedlář (ed.), Uměleckohistorický sborník, Brno, Blok 1985, s. 271–274.

Když se v březnu 1912 uskutečnila valná hromada Rakouského spolku architektů a inženýrů – místní skupiny pro Moravskou Ostravu a Vítkovice, ostravští technici si pozvali z Vídně vrchního stavebního radu Ludwiga Erharda (1863–1940), odborného pracovníka a od roku 1913 ředitele vídeňského technického muzea, aby jim poreferoval o struktuře připravované instituce. *„Žádný region Rakouska není pro rozvoj průmyslu tak důležitý jako ostravská průmyslová oblast,“* psal v této souvislosti dobový tisk, *„v níž rozvoj hutnictví, hornictví, chemického průmyslu a mnoha souvisejících odvětví vyznačuje příkladný rozvoj.“*[16] Z toho lze usuzovat, že ostravský průmysl byl chápán jako integrální součást rakouského průmyslu nejen ve smyslu hospodářském, což je pochopitelné, ale i z hlediska vnímání jeho zdejších protagonistů, z hlediska sebereflexe kulturní identity. O rok dříve, v červnu 1911 ostravské noviny upozornily na vídeňské muzeum s upozorněním, že má jít o živou instituci reagující na vědecký pokrok a na hospodářské využití technických inovací.[17] Muzeum mělo mít tedy dvě funkce: symbolicky vyjadřovat zájem státu na technickém rozvoji a současně fungovat jako osvětová instituce informující návštěvníky o nových trendech v technice a průmyslu.

Meziválečná doba neposunula problematiku uměleckoprůmyslových muzeí na Moravě a ve Slezsku kupředu, spíše naopak: brněnské muzeum stagnovalo, opavské se transformovalo do zemského vlastivědného muzea a muzea uměleckoprůmyslového typu v Ostravě a Olomouci vytvořila součást regionálně pojatých muzeí; v olomouckém případě se tak stalo v roce 1924, kdy se do nového olomouckého muzea začlenily také sbírky samostatného městského historického muzea, instalované na radnici [**obr. 01**]. Uměleckoprůmyslové muzeum

16 *Vortrag im Ingenieur- und Architekten-Verein. Oberbaurat L. Erhard über das Wiener technische Museum*, Ostrauer Zeitung 5. března 1912, s. 4.

17 *Technisches Museum für Industrie und Gewerbe*, Ostrauer Zeitung 27. června 1911, s. 5.

v Olomouci – po sto letech jeho zániku – připomněla na přelomu let 2023 a 2024 krátkodobá výstava [**obr. 02–03**]. Nejde ale o muzea jako instituce, nýbrž o muzea jako budovy – a ty v případě Brna a Opavy zůstávaly nadále plně funkční, byť s vyhlídkami na stavební (nikdy neprovedené) změny. Je zvláštní, že *stavební historie* těchto budov nebyla dosud komplexně pojata. Snad proto, že novorenezanční habitus zůstal do dnešní doby zachován, sugerující představu o trvalosti celého muzejního konceptu, uskutečňujícího se za vznosnou fasádou. Ten se ale nápadně proměnil – tak jak se oproti pozdní františkojosefinské epoše odlišovala meziválečná kultura československého státu. Vyjadřuje ji vznik a rozvoj dvou vzdělávacích institucí – *Školy uměleckých řemesel* v Brně (od 1924)[18] a *Školy umění* ve Zlíně (1939–1949), zaměřená na výchovu průmyslových výtvarníků pro Baťovy závody.[19] Po roce 1945 se muzejní budovy ocitly v situaci delších provizórií – s tím, jak se hledala podoba jednotné muzejní sítě a začlenění Zemského muzea v Opavě a uměleckoprůmyslového muzea v Brně do ní, dále s tím, jak muzejní budovy byly poškozeny (v opavském případě můžeme hovořit prakticky o zničení), i s tím, jak se utvářela územněsprávní struktura Československa (vznik krajů) a v závislosti na ní vznik krajských institucí (vlastivědné ústavy, krajské galerie).

Specifickou problematiku představuje *technické muzejnictví* na Moravě a ve Slezsku – pokud vůbec můžeme o něčem takovém hovořit. Na Ostravsku – v *ocelovém srdci republiky*, abychom použili dobové epiteton – se počátkem padesátých let 20. století uvažovalo

18 Alena Krkošková a kolektiv, *Škola uměleckých řemesel v Brně. Učitelé z let 1924–1999*, Brno, Moravská galerie 1999; Milada Nováková, *Střední uměleckoprůmyslové škola v Brně 1924–1984*, Vlastivědný věstník moravský 37, 1985, č. 1, s. 153–162.

19 Vít Jakubíček – Václav Mílek (eds.), *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949)*, Zlín, Krajská galerie výtvarného umění 2015.

o založení *Krajského hornicko-hutnického muzea* v Ostravě.[20] Jiný nápad zazněl v roce 1953, v souvislosti s přípravou nové koncepce muzejní sítě Ostravského kraje, v rámci níž se počítalo se speciálním hornickým a průmyslovým oddělením městského muzea v Ostravě. Jiný návrh – tentokrát z roku 1954 – počítal se zcela novým průmyslovým muzeem, které by sídlilo v zámku ve Staré Vsi nad Ondřejnicí, ležícím přibližně dvacet kilometrů v jihovýchodním směru od centra Ostravy.[21] Nic z toho se neuskutečnilo a na Ostravsku začal plnit funkci technických muzeí *podniková muzea*, jejichž zakládání kulminovalo v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století, což odpovídalo státní politice v oblasti muzejnictví, konkrétně požadavku rozšiřovat stávající muzejní instituce a podněcovat zakládání nových s cílem komplexně dokumentovat současnost. Na Ostravsku se to týkalo podnikových muzeí vagonky ve Studénce (1956), železáren v Třinci (1969), železáren drátoven v Bohumíně (1976) a válcoven plechu ve Frýdku-Místku (1983). Přesto přese všechno se ohnisko průmyslové oblasti – Ostrava – v té době připravovalo na konstituování hornického muzea: kolem roku 1960 totiž vznikla myšlenka využít pro muzejní účely areál dolu Eduard Urx v Ostravě-Petřkovicích, v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let rozvíjející se v podobě teoretických úvah, historických studií i architektonických návrhů. Přípravné práce ukončil listopad 1989, a tak jediným technickým muzeem v pravém smyslu slova ve sledovaném regionu bylo a stále je Technické muzeum v Brně. Po předválečných

20 Jaromír Kalus, *Podnikové muzejnictví v Severomoravském kraji*, Muzejní a vlastivědná práce 1986, s. 213–214.

21 Vilém Plaček, *K otázce sítě, pracovních náplní a činnosti muzeí v Ostravském a Severomoravském kraji v letech 1949–1963*, Časopis Slezského muzea, série B 29, 1980, s. 26–27.

Obrázek 2: Plakát výstavy Vlastivědného muzea v Olomouci, věnované Průmyslovému muzeu v Olomouci, webové stránky instituce

Obrázek 3: Záběr z instalace výstavy Vlastivědného muzea v Olomouci, věnované Průmyslovému muzeu v Olomouci, webové stránky instituce

neúspěšných pokusech[22] bylo založeno až po druhé světové válce[23] na bázi *Archivu pro dějiny průmyslu, obchodu a technické práce*, konstituovaném v Brně v roce 1936. Jako samostatná instituce funguje od roku 1961,[24] od poloviny devadesátých let 20. století v budově v Brně-Králově Poli, která prošla konverzí z průmyslového objektu. Nové šance pro technické muzejnictví na Moravě přináší muzealizace industriálních areálů na území dnešní Ostravy (Michálkovice, Vítkovice) s perspektivou dostavby areálu Dolní oblasti Vítkovic.

---

22 *Bude na Moravě technické museum?* Lidové noviny 46, 1938, č. 57, 2. února, s. 8.

23 Již v nedatovaném a nesignovaném dokumentu rekapitulujícímu výsledky dvouletky v životě společnosti Moravy a Slezska se hovořilo o důležitosti zřízení zemského technického muzea v Brně, viz Moravské zemské archiv v Brně, fond B97, Zemský studijní a plánovací ústav moravskoslezský Brno, karton 54, inv. č. 137.

24 Eva Konečná, Z historie Technického muzea v Brně, in: *Sborník Technického muzea v Brně – Acta technici Brunensis*. Brno: Technické muzeum 1975, s. 6–13.

2. Muzejní budova: muzeologické téma

Slovo *muzeum* má poměrně širokou sémantiku: představuje 1. instituci specializovanou na tezauraci, ochranu, prezentaci a všestranné využití určitého typu naturfaktů, artefaktů a ekofaktů,[25] tvořenou specializovanými odbornými a provozními pracovníky, podléhající určité hierarchii řízení (managementu), v cílech a rozsahu činností určovanou zřizovatelem muzea, 2. soubor těchto naturfaktů, artefaktů a ekofaktů (sbírka) a 3. budovu vhodnou k plnění úkolů, pro něž bylo muzeum ve smyslu bodů 1–2 zřízeno. Co se tohoto třetího bodu, samostatné, speciálně pro muzejní činnost vybudované muzejní budově musíme rozumět jako důkazu o dosažení vysokého stupně rozvoje kulturního rozvoje určité společnosti (města, regionu, státu), a současně jako exkluzivnímu projevu kulturní sebeprezentace společnosti, jejích mocenských, intelektuálních a múzických elit.

Stavět muzejní budovu nebylo nikdy běžnou praxí. Naopak, obvyklá praxe spočívala ve využití starší, již nepotřebné budovy pro muzejní účely. Tou mohla být radnice (Prostějov), klášter (Olomouc, Třebíč), soukromá vila (Kopřivnice), škola (Český Těšín) nebo jiný objekt, původně mající odlišnou funkci. Tato praxe provází dějiny muzeí v českých zemích od samotných počátků v první polovině 19. století s částečnou výjimkou Prahy, kde zemské vlastivědné (dnes *Národní muzeum*) a městské muzeum (*Muzeum hlavního města Prahy*) získaly vlastní, moderní budovy, byť až po letech a desetiletích provizórií. *Muzeum hlavního města Prahy* bylo před stavbou vlastní budovy

25 Martin Kuna (ed.). *Archeologie pravěkých Čech 1. Pravěký svět a jeho poznání*, Praha, Archeologický ústav AV ČR 2007, s. 13 a 18–21.

umístěno v tzv. kavárenském pavilonu, v němž byla instalována první expozice, a teprve sedmnáct let po jejím otevření byla vybudována v jeho sousedství speciální muzejní budova [**obr. 04**]. Pražským muzejním institucím 19. století sloužily renesanční nebo barokní šlechtické paláce (platilo to pro dnešní *Národní muzeum*, pro organizační předchůdce *Národní galerie* i pro *Technické muzeum Království českého*, umístěné ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech). Byly to budovy nevyhovující pro přílišnou vlhkost, nedostatečně odizolované, jejich prostory nebyly dostatečně prosvětlené a ani větratelné, dispozičně zachovávající podobu luxusního bydlení a neodpovídající pohybu návštěvníků mezi sbírkami ve vitrínách nebo na soklech. *„České museum stalo se v místnostech a v poměrech, v jakých se nalézá, nemožným a jeho sbírky jdou vstříc patrné záhubě,"* napsal význačný český muzejní pracovník, přírodovědec Antonín Frič.[26]

Nevyhovující byly rovněž podmínky pro rozvoj uměleckoprůmyslového muzea v Praze, které se vlastní budovy dočkalo až v roce 1900, kdy byla její stavba završena, tj. 15 let od založení instituce. Na jeho případě můžeme ukázat, že než dojde k založení instituce, uskuteční se jedna, ne-li více výstav předmětů, jejichž sbírání se připravované muzeum bude věnovat. Takové výstavy proběhly v letech 1861 a 1868, muzeum (jako samostatná organizace) povstalo v roce 1883 a otevřením vlastní budovy připadlo na rok 1900. Stalo se tak po šestnácti letech od založení.[27]

V mimopražských obcích byla muzea odkázána vesměs na administrativní nebo na školní budovy, zvláště v případě novostaveb, což byla běžná součást stavební kultury středoevropských měst v druhé polovině 19. a na počátku 20. století. Bylo tomu tak v Plzni, kde se

26 Antonín Frič, *České museum a jeho úloha*, Osvěta 13, 1883, s. 97–110.

27 Karel Chytil, *Průvodce sbírkami musejními*, Praha, nákladem uměleckoprůmyslového muzea 1909; Emanuel Poche a kolektiv, *Uměleckoprůmyslové museum*, Praha 1958.

muzejní budova realizovala v závěru devadesátých let 19. století,[28] nebo v Chrudimi, kde od založení muzejního spolku (1865) po ustavení stavební komise (1894), určené k přípravě a realizaci speciální muzejní budovy, uplynulo dvacet devět let a další tři roky se čekalo na vydání stavební povolení. Kolaudace novostavby chrudimského muzea připadla na leden 1899.[29] Realizace těchto muzejních budov probíhala v období, kdy se vážně pochybovalo o účelnosti historických vzorů, jež skýtala historizující architektura a její využití při stavbě budov v evropských metropolích, jež přijali ti, kteří v českých zemích rozhodovali o podobě muzeí, jako závazné příklady. Nelze se pak divit příkrým slovům Emila Edgara, který rekapituloval dosavadní praxi výrokem, že *„samy musejní budovy jsou jedním z největších nepřátel snah po zživotnění museí, snah, jak přiblížit je životu.“*[30] Změny sledujeme v muzejní architektuře počátku 20. století, přičemž vedle nejvýznamnější realizace té doby – Kotěrovy muzejní budovy v Hradci Králové – je to zejména sídlo muzea v Českém Brodě, postavené podle projektu známého pražského architekta Antonína Balšánka.

Od počátků vývoje tohoto architektonického typu byly muzejní budovy považovány za atribut emancipující se občanské společnosti, za výkladní skříň mocenských elit.[31] Ne ale vždy se k výstavbě muzejní budovy přistoupilo a stav, jenž se jeví jako provizorium, zůstal zachován po celou dobu existence dané muzejní instituce. To je případ Moravského zemského muzea v Brně, které dodnes využívá pro své účely barokní Ditrichštejnský palác i nedaleký původně renezanční

28 Jindřich Čadík, *Městské umělecko-průmyslové muzeum v Plzni*, in: Věstník sjezdu Svazu československých muzeí vlastivědných v Plzni 1925, Plzeň 1925, s. 8–12.

29 Pavel Kobetič, *Stavba budovy Průmyslového musea pro východní Čechy v Chrudimi*, Východočeský sborník historický 3, Pardubice 1993, s. 115–136.

30 Emil Edgar, *Musejní budovy*, in: Emil Edgar, Život a umění, Praha 1921, s. 82–87.

31 Hanns Haas – Hannes Stekl(eds.), *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler*, ed. Bürgerthum in der Habsburgermonarchie 4, Wien – Köln – Weimar, Böhlau 1995.

Biskupský dvůr, který byl v roce 1866 adaptován.[32] A také případ uměleckoprůmyslového muzea v Olomouci, ve městě, které zaujme již krátkou existencí živnostenského muzea (1848–1852), určeného primárně k vzdělávání živnostníků, tj. sledujícího činnost analogickou té, kterou v druhé polovině 19. století a v první třetině století následujícího rozvíjely obchodní a živnostenské komory. Tamní uměleckoprůmyslové muzeum po celou dobu samostatní existence využívalo prostory vyšší reálky.[33]

V druhé polovině 19. století vzniklo v tomto moravském městě několik institucí, včetně nejstaršího českého muzea na Moravě – muzea Vlasteneckého spolku muzejního, tvořícího pandán k „německým" muzeím. TY reprezentovalo Historické muzeum města Olomouce, pro něž byla získána část radniční budovy, *Muzeum arcivévody Josefa Ferdinanda*, zřízené k uctění císaře Františka Josefa I. při příležitosti šedesátého výročí nástupu na trůn právě v Olomouci (1908) a otevřeno veřejnosti v roce 1909 v objektu bývalého kláštera klarisek. V roce 1910 vydal jeho kustod Heinrich Laus (1872–1941) katalog,[34] cenný jako dokument struktury zaniklé instituce, jejíž sbírky tvořily kolekce egyptských památek, numismatiky, archeologie a přírodovědných oborů. Nešlo tedy ani o muzeum uměleckoprůmyslového typu, ani o muzeum historické nebo vlastivědné, neboť nemělo vztah ke konkrétnímu regionu, protože zápůjčkami a dary jej obohatily c. k. Zoologická stanice v Terstu, c. k. Přírodovědecké muzeum ve Vídni, ministerstvo veřejných prací a některé regionální organizace a spolky.

---

32 *Brünn. Franzen-Museum*, Brünner Zeitung č. 96, 26. dubna 1866, s. 384.

33 Moriz Trapp, *Ausstellung von Kunstgegenständen in der k. k. Oberrealschule*, Brünner Zetung č. 52, 4. března 1862, s. 1–2; č. 53, 5. března [1862], s. 1–2; č. 54, 6. března [1862], s. 1–3; č. 55, 7. března [1862], s. 1–3; č. 56, 8. března [1862], s. 1–3; č. 57, 9. března [1862], s. 1–3.

34 Heinrich Laus, *Das Erzherzog Josef Ferdinand-Museum in Olmütz. Ein Führer durch die Sammlungen im Auftrage des Kuratoriums*, Olmütz, Verlag des Museums 1910.

Arcivévoda Josef Ferdinand rakousko-toskánský, jehož jméno bylo obsaženo v názvu instituce, podnikl v roce 1903 výpravu do Egypta a dovezl odtamtud řadu egyptských památek, které jsou dodnes spravovány Vlastivědným muzeem v Olomouci.[35] Co se týče Moravské a Slezské Ostravy, zdejší muzejní instituce využívaly budov staré pošty (v Moravské Ostravě), starých radnic (v Moravské i Slezské Ostravě) nebo školních budov, ostatně ve staré moravskoostravské radnici je nynější Ostravské muzeum umístěno dodnes.

V případě nejvýznamnějšího města Rakouského Slezska – Opavy – se muzejní instituce spoléhaly na prostory, které ztratily svůj původní význam: školní muzeum, známé pod označením *Gymnazijní muzeum*, jehož počátky se vztahují k roku 1814, aniž by bylo možné tento rok brát jako rok založení instituce, mělo k dispozici prostory v objektu tehdejšího c. k. německého gymnázia, tedy bývalého latinského jezuitského gymnázia. Městské muzeum využívalo prostory v městské budově označované jako tzv. nový Schmetterhaus a mylně považované za radnici, Československé zemědělské muzeum, konstituované v meziválečném dvacetiletí, získalo koupí od soukromého majitele objekt barokního Blücherova paláce a jedině Muzeum císaře Františka Josefa pro umění a řemesla, tedy muzeum uměleckoprůmyslového typu získalo pro své potřeby samostatnou budovu a stalo se tak dvanáct let od založení samotné instituce.

35 František Doucha, *Olomoucká musea*, in: Olomouc. Výstavba a národní hospodářství evropských měst – Československá republika, Berlín – Praha – Basilej, Nakladatelství Dari 1930–1931, s. 43–44.

Obrázek 4: Historická fotografie výstavní budovy Muzea hlavního města Prahy se sousední kavárenskou budovou, dnes zbořenou
Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/AHMP.png

3. Exkurs: Prezentace formou výstav

Muzejní budově přechází sama potřeba vystavovat kulturní statky, tj. zajistit možnost jejich veřejného sdílení, a prezentovat civilizační vymoženosti formou ukazování vzorných výrobků nebo zajímavých, ojedinělých a pozapomenutých památek. Veřejná *výstava* i veřejné *muzeum* jsou instituce vyžadující určitou úroveň rozvoje politického a občanského života společnosti. V specifických rakouských poměrech – do nich je třeba zahrnout území českých zemí – má smysl hovořit o nastolení principů občanské společnosti až po „revolučním roce" 1848. Ačkoliv demokratické revoluce, které v tomto roce proběhly v různých městech západní a střední Evropy, nepřinesly kýžený efekt, tj. buďto nebyly vůbec splněny požadavky politické reprezentace občanské společnosti, nebo měly dosažené výsledky jen krátké trvání (například rakouský ústavodárný sněm v Kroměříži zasedal od října 1848 do března 1849, načež byl císařem rozpuštěn), bylo dosaženo jistého pokroku, jenž ani s nástupem neoabsolutismu (1851) nebyl zpochybněn nebo zvrácen. Novým typem institucí, který měla klíčový význam pro civilizační rozvoj a současně jejich aktivita se bezprostředně dotýká organizace veřejných výstav i muzejní sféry, byly *obchodní a živnostenské komory*.

Vznik obchodních a živnostenských komor v Rakousku se udál po vzoru západoevropských zemí pro všestrannou podporu obchodu a živností. Jejich předností bylo zapojení reprezentantů těžkého (včetně hornictví a hutnictví) i lehkého průmyslu, majitelů živností, výrobních podniků, tradičních řemesel nebo obchodních společností. Státním a zemským orgánům měly podávat návrhy, doporučení a vznášet různé požadavky, týkajících se legislativy, rozvoje železniční a silniční dopravy, regulace daní, cel a jiných poplatků, ale také odborného vzdělávání. Statistické výkazy o činnosti komor dokládají dále

agendu ochranných známek a průmyslových vzorů, jmenování členů obchodních soudů apod. V Čechách byly komory založeny v Praze, Plzni, Českých Budějovicích, Liberci a v Chebu; na Moravě a ve Slezsku v Brně, Olomouci a v Opavě. Nesporný, v některých případech přímo zásadní byl jejich vliv na založení a rozvoj muzeí uměleckoprůmyslového typu.[36]

Obchodní a živnostenské komory byly důležitým činitelem pro pořádání průmyslových, hospodářských, živnostenských a zemědělských výstav, a to na několika úrovních. Nejvyšší úroveň reprezentovaly *světové výstavy*, na něž jednotlivé státy, resp. země (například v případě Rakouska byly Morava a Slezsko reprezentovány odděleně). Mimo aktuálních trendů poskytovaly výstavy i retrospektivní přehled na vývoj uměleckého průmyslu; tyto expozice anticipovaly sbírky uměleckoprůmyslových muzeí.[37]

Specifikem Brna byla existence Moravsko-slezská společnost pro povznesení orby, přírodopisu a vlastivědy, která rozvíjela činnost od konce 18. století. Ta původně fungovala jako učená společnost, ale po roce 1850 pořádala také veřejné výstavy.[38] V květnu 1854 pořádala výstavu instalovanou na několika místech Brna, přičemž návštěvníci si

---

36 Otakar Kirsch, *Obchodní a živnostenská komora v Brně a její aktivity na poli muzejnictví v období habsburské monarchie*, in: Acta Musei technici Brunensis 6. Průmysl, technika a exaktní vědy na Moravě a ve Slezsku. Vybrané kapitoly z 19. a 20. století, Brno, Technické muzeum v Brně 2014, s. 13–31; Tomáš Jiránek, *Česko-německé vztahy v Obchodní a živnostenské komoře v Brně a v Olomouci v době moravského vyrovnání*, in: Lukáš Fasora – Jiří Malíř – Jiří Hanuš (eds.), Moravské vyrovnání z roku 1905. Možnosti a limity národnostního smíru ve střední Evropě. Sborník příspěvků ze stejnojmenné mezinárodní konference konané ve dnech 10.–11. listopadu 2005 v Brně, Brno 2006, s. 333–346.

37 Jacob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold´s Sohn 1873.

38 Christian d´Elvert, *Geschichte der k. k. mährisch-schlesischen Gesellschaft zu Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*, Brünn, Verlag der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft 1870; Karl Schober, *Die historisch-statistische Sektion der k. k. mähr. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde und der Deutsche Verein für die Geschichte Mährens und Schlesiens 1849–1911*, ZDVGMSch 15, 1911, separátní tisk.

mohli prohlédnout zemědělské produkty, nejrůznější stroje a technická zařízení, materiál z oblasti geologie a mineralogie a v neposlední řadě historické a umělecké památky – historické dokumenty, ukázky uměleckého řemesla církevní provenience, obrazy, knihy, mince a medaile.[39] V té době již provozovalo zemské Františkovo muzeum (dnes Moravské zemské muzeu), které bylo pozemštěno v roce 1900.[40] Toto zemské vlastivědné muzeum tvořilo pandán k (zemskému) uměleckoprůmyslovému muzeu. Situaci lze popsat tak, že Hospodářská společnost organizovala jak živnostenské, průmyslové či zemědělské výstavy, tak provozovala muzeum s celozemským posláním. Muzeum ale poněkud stálo stranou technologického progresu i stranou aktuálních civilizačních témat (nebo se to alespoň zdá z textů, které se jeho dějinám dosud věnovaly): návštěvníkům zpřístupňovalo umělecká díla[41] – tato složka sbírka se opakovaně stává předmětem současného bádání,[42] soustředilo archeologické nálezy a další význačné památky, obvykle označované jako *starožitnosti*, a k přírodě přistupovalo systematicky, z hlediska taxonomie, kterou sbírky *de facto* ilustrovaly. Reprezentační funkce muzea se jevila zřejmou zejména ke konci 19. století, kdy bylo vtahováno do česko-německých sporů, kdy bylo vnímáno jako *politicum*,[43] a nikoliv

39 *Katalog der Kunst- und Producten-Ausstellung der k. k. mährisch- schlesische Gesellschaft für Ackerbau, Natur- und Landeskunde vom 1. bis inclusive 3. Mai 1854*, Brünn 1854, Druck von Carl Winiker.

40 *Festschrift zum 125jährigen bestehen des Mährischen Landesmuseums*, Brünn, Kommissionsverlag Karl Krah in Leipzig 1943.

41 *Průvodce obrazárnou Musea Františkova*, Brno, vlastním nákladem Musea Františkova 1899.

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

43 Michael Vaňáček, *Česká Morava a Františkovo muzeum v Brně v rámci Hospodářské společnosti*, Vlastivědný věstník moravský 19, 1967, s. 201–216. Souhrnně Vladimír Nekuda, *150 let Moravského muzea v Brně. Stručný přehled historického vývoje*, Brno, Moravské muzeum 1969. Ze starších textů Alfred Fischer, *Das hundertjährige Jubiläum des Landesmuseums*, Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums 17, 1919, s. III–VI.

jako instituce civilizačního progresu, lhostejno zdali vedeného z české nebo německé strany. Snad proto také v dějinách této instituce rezonují politické spory více, než je zdrávo; jako by dějiny zemského muzea neuměly vypovídat více o intelektuálních než o politických dějinách Moravy![44] Ostatně vyjadřuje to i tento citát z jubilejního článku k 180. výročí založení instituce: *„…přes svůj zemský charakter zůstalo spojeno především se zájmy a cíli politicky aktivních složek německého obyvatelstva Moravy*."[45] Proto by bylo užitečné provést podrobný průzkum (nad rámec tohoto textu), jak se civilizační progres tematizoval v činnosti Františkova, tj. Moravského zemského muzea, když jeho zakladatelem a provozovatelem byla po celá desetiletí organizace mající tento progres garantovat. Ostatně v Praze fungovaly *vedle sebe* uměleckoprůmyslové muzeum a Muzeum Království českého (*Národní muzeum*),[46] které ale také věnoval pozornost uměleckořemeslným artefaktům, včetně jejich zhodnocení pro soudobé umělecké vzdělávání.[47] Tento civilizační progres proto mnohem lépe vyjadřuje historie uměleckoprůmyslových a technických muzeí než muzeí zemských či jinak regionálně definovaných.[48]

---

44 Podrobnější poznání muzea přinese cenné informace k dějinám vědy a techniky na Moravě, jak vysvítá z obsahu muzejního časopisu. Zde nacházíme například koncepční článek Jaroslava Jiljího Jahna (1865–1934), profesora české techniky, viz Jaroslav Jiljí Jahn, *Reorganisace sbírek moravského zemského musea Františkova*, Časopis Moravského muzea zemského 2, 1902, s. 138–148.

45 Slavomír Brodesser, *Sto osmdesáté výročí založení Moravského zemského muzea*, Vlastivědný věstník moravský 49, 1997, č. 2, s. 188.

46 Označení *Muzeum Království českého* bylo užíváno v letech 1854–1919, od roku 1919 do dnešní doby je oficiálním názvem instituce *Národní muzeum*.

47 Jde především o samostatně vydané i časopisecké práce Jana Kouly, který byl kustodem těchto sbírek, a dále například Josef Fanta, *Sbírky kulturně historické v Českém muzeu*, Osvěta 20, 1890, s. 135–143.

48 Dále srov. Pavel Šopák, *Země a muzeum. Situace Moravy v 19. století*, in: Paměť země. Formování institucionálních základů historické vědy na Moravě v 19. a 20. století, edd. Stanislav Bárta – Radana Červená, Brno 2020, s. 173–180.

4. Typy muzeí

V relaci s definováním výzkumného úkolu NAKI s názvem *Přínos uměleckoprůmyslových a technických muzeí pro hospodářský rozvoj a vzdělanostní kulturu Moravy a českého Slezska* se následující text zaměřuje pouze na dva typy muzeí charakteristické pro 19. století: na muzea uměleckoprůmyslová a na muzea technická. Jejich zastoupení ve skladbě muzejních institucí Moravy a Slezska je nestejné: jestliže o muzeích uměleckoprůmyslového typu můžeme hovořit v případě muzeí v Brně, Opavě, Olomouci, Moravské Třebové, Jihlavě, Znojmě, ale také Krnově nebo Těšíně,[49] v případě technického muzea jde pouze o jedinou instituci, ustavenou až po druhé světové válce: o Technické muzeum v Brně.

4.1 Uměleckoprůmyslové muzeum

Uměleckoprůmyslové muzeum je klíčovým typem muzejní instituce druhé poloviny 19. a první třetiny 20. století. Jeho cílem byla prezentace uměleckohistorického materiálu s důrazem na technologické zpracování výchozích surovin (kůže, kov, papír, sklo, keramika, dřevo, železo a neželezné kovy a další materiály organického a anorganického původu).[50]

---

49 Je myšlen Těšín do let 1918–1920 jako jedno město náležející Rakouskému Slezsku; v současnosti jde o tu část Těšína, která zůstala na straně polského záboru.

50 Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel Verlag 1974; Vieregg (1991), s. 43–46; Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, s. 20–21; Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag 2010, s. 37–42; Hildegard Vieregg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink Verlag 2008, s. 158–167.

Geneze muzea uměleckoprůmyslového typu byla mnohokrát popsána a také opakovaně byli připomínáni hlavní aktéři celého *uměleckoprůmyslového hnutí*, jehož byla muzea jen jednou ze součástí (vedle uměleckoprůmyslových škol, spolků, výstav a periodik). Příběh vzniku uměleckoprůmyslových muzeí ve střední Evropě začíná v roce 1849 příchodem architekta a teoretika Gottfrieda Sempera (1803–1879) do Londýna. Již v roce 1837 v Somerset House, jenž byl proponován pro Královskou akademii umění, byla zřízena *Škola designu*. Ve čtyřicátých letech 19. století plédovali architekt Augustus Welby Northmore Pugin a esejista John Ruskin pro docenění rukodělné práce, kterou stavěli do kontrastu vůči strojovým multiplikátům. Reformě vkusu a řemesla byl věnován *Journal of Design and Manufactures*, vycházející v letech 1849–1852, jehož rubriky byly věnovány jednotlivým technologiím a materiálům, tj. byly členěny na pojednání o pracích ze skla, keramiky, papíru, kovů apod. Značnou pozornost poutal ornament. Toto vše Semper poznal z vlastní zkušenosti a nadto se v roce 1851 účastnil přípravy *Great Exhibition of the Work of Industry*, která mu naplno ozřejmila aktuální ztrátu významu rukodělné výroby ve všech evropských zemích, jíž dominovala masová produkce, a současně nutnost podniknout ofenzívu proti masivnímu tlaku industrializace. Semperovo teoretické vystoupení se pojilo s prosazením představy o spojení specializovaného muzea a speciální školské instituce, obojí určené kultivaci řemeslníků a uměleckoprůmyslových návrhářů (*Ideales Museum für Metallotechnik*, 1852). Semperovy texty směřují k myšlence propojit materiály, účel a technologie a jejíž pilíře tvořily pojmy *forma*, *ornament*, *styl*, *národní tvůrčí duch* apod. Pojetí dal dynamický charakter historického výkladu, podpořeného kauzálními vztahy mezi jednotlivými složkami.[51]

Díky Semperovi se Vídeň stala ohniskem uměleckoprůmyslového hnutí. Jeho arbitrem byl historik umění, památkář a profesor dějin

51 Z dobových reakcí například Julius Leisching, *Gottfried Semper und die Museen*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 21, 1903, s. 185–192.

umění Rudolf Eitelberger von Edelberg, zakladatel muzea uměleckoprůmyslového typu (*k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*).[52] Muzeum bylo založeno 7. března 1863 po vzoru South-Kensingtonského muzea v Londýně a veřejnosti se otevřelo 24. května 1864 v provizorních prostorách – v tzv. *Ballhausu v* areálu Hofburgu. Šlo o rozlehlý sálový prostor, v němž byly sbírky umístěny ve velkých vitrínách. Od roku 1871 mělo muzeum k dispozici vlastní muzejní budovu, k níž se přimykala uměleckoprůmyslová škola. Autorem projektu byl Heinrich von Ferstel, jemuž byl odhalen v muzejní budově pomník (1884).[53] S podporou nejvyšších míst se takto utvořilo vlivné intelektuální ohnisko, jež mělo příkladně působit na všechny rakouské země.[54]

Složitost situace lze zjednodušit tak, že můžeme sledovat dva vzájemně propojené kontexty, v nichž se vídeňské muzeum a škola ocitly. První, vnější kontext tvořily světové výstavy a jejich regionální deriváty. Světová výstava v Londýně (1862) ukázala značný rozvoj francouzského uměleckého řemesla současnosti i to, že německá kulturní centra mají co dohánět. Po rakousko-pruské válce (1866) začala i ona získávat na významu. Ale ani Vídeň nechtěla zůstat pozadu a soudobá kulturní politika rakouského státu chápala uměleckoprůmyslové hnutí jako prostředek udržení pozice rakouského státu v mezinárodní konkurenci i jako způsob, jak alespoň v kulturní aktivitě kompenzovat poněkud povadlou politickou a hospodářskou prestiž

52 Z dobových reakcí například Rudolf Eitelberger von Edelber, *Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst*, Österreichische Revue 1, 1863, č. 1, s. 279–297.

53 *Heinrich Freiherr von Ferstel. Festschrift bei Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals in k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie*, Wien, Verlag des k. k. Österreichischen Museums 1884.

54 *Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914*, Wien, Verlag des k. k. Österreichischen Museums 1914. K dobové recepci Julius Leisching, *Der fünfzigjährigen Bestand des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 32, 1914, s. 75–78 a 92–96.

říše. Úspěšná byla již přehlídka rakouského uměleckého průmyslu na Světové výstavě v Paříži (1867).[55] Pařížská výstava nadto přinesla možnost cenných akvizic pro vídeňské uměleckoprůmyslové muzeum. Šlo o odlitky soch, masek či detailů architektury, o ukázky kameniny a o další artefakty. Pro střední Evropu měla meritorní význam výstava ve Vídni (1873). Při té příležitosti se dostalo publicity expozicím uměleckohistorických a uměleckořemeslných artefaktů a rakouské kultuře přinesla *„oslnivý triumf ve všech oborech"*. Sebevědomí Vídně po výstavě bezesporu vzrostlo.[56] Rakousko se výstavou prezentovalo jako země s hlubokou tradicí uměleckého řemesla, čemuž napomohl rozvoj různých tvůrčích oblastí. Ty dostávaly prostor také na výstavách zemských a regionálních, ba samo muzeum pořádalo pravidelné specializované vánoční výstavy.[57] Tato produkce nalezla odbytiště při mohutné výstavbě Vídně. Okružní třída a navazující čtvrti, výstavba sídel úřadů, soukromých paláců, kulturních zařízení, chrámů a škol a muzeí absorbovala tvůrčí potenciál generovaný muzeem a školou a zajistila jeho praktické zhodnocení. Paralelně s kvantitativním rozvojem uměleckoprůmyslového hnutí, zahrnujícího muzea, ateliéry výkonných umělců i firmy působící v oblasti keramiky, nábytku, skla či bytového textilu, se do popředí dostávala otázka po reformních snahách, jež měly zohlednit fakt, že historické slohy minulosti tvoří

55 *Internationale Ausstellung zu Paris 1867. Katalog der österreichischen Abtheilung*, Wien, Verlag des k. k. Central-Comités für die Pariser Ausstellung 1867.

56 Carl Friedrich von Lützow, *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875; Bruno Bucher, *Über ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung*, Berlin 1874; Týž, *Das Kaiserlich-königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien Mai 1873*, Wien, Verlag Braumüller 1873; Julius Lessing, *Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Berlin 1874; Karl Lind, *Die österreichisch-ungarische Abtheilung auf der Wiener Weltausstellung (Exposition des amateurs)*, Wien 1874.

57 Otto Zoff, *Die österreichische Tradition und das österreichischen Kunstgewerbe*, Innendekoration 27, 1916, s. 234–235.

spolehlivou oporu v pochopení typového výzdobného prvku v celku konkrétního artefaktu a současně demonstrují vztah materiálu a jeho řemeslného zpracování. Aktuálním požadavkem byl rozvoj autonomních tvůrčích snah tak, aby současnost získala charakter specifické kulturní epochy, takové, jakou byly kulturně vyhraněná údobí v minulých staletích. Budiž doplněno, že tento mohutný nástup silných tvůrčích podnětů a myšlenek se podařilo udržet až do konce existence monarchie a že rakouská umělecká kultura byla přijímána jako fenomén i v samotné Anglii.[58]

Vídeňské uměleckoprůmyslové muzeum nezůstalo samo. Londýnský, resp. semperovský vliv zapůsobil na německé země, kde se ustavilo rýnsko-vestfálské muzeum a zejména muzeum berlínské, založené v roce 1866. U jeho zrodu stáli architekti, malíři, stavitelé, poslanci říšského sněmu, redaktoři, průmyslníci, finančníci a z historiků umění se jeho ustavení účastnil Alfred Woltmann. Berlínské muzeum nezůstalo samo. V roce 1874 vznikla uměleckoprůmyslová muzea v Lipsku a Hamburku,[59] roku 1876 muzeum v Drážďanech[60] a o rok později byly položeny základy obdobného muzea ve Frankfurtu nad Mohanem.[61] V roce 1888 se podařilo založit uměleckoprůmyslové muzeum v Kolíně nad Rýnem,[62] v roce 1891 ve Vratislavi. A přibyly další obdobné instituce: v Rakousku se myšlenka průmyslového

58 Referát o samostatném čísle revue The Studio věnovaném rakouskému umění a uměleckému řemeslu, viz [František Táborský], *Jak oživlo umění v Rakousku*, Naše doba 13, 1906, s. 864–868.

59 Justus Brinckmann, *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1902.

60 Karl Berling, *Führer durch das königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden* 1, Dresden 1897.

61 Hermann von Trenkwald, *Führer durch das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1908; Týž, *Ausstellung alter Goldschmiede-Arbeiten aus Frankfurter Privatbesitz und Kirchenschätzen, Juni-September 1914*, Frankfurt am Main, Kunstgewerbemuseum.

62 Heinz Spielmann, *Justus Brinckmann*, ed. Hamburger Köpfe, Hamburg 2002, s. 14–16.

muzea ujala mimo jiné i v Haliči – šlo o městská průmyslová muzea v Krakově (1868) a ve Lvově (1874) – a v Bukovině, v jejímž hlavním městě Černovicích bylo živnostenské muzeum spojené se státní průmyslovou školou založeno v roce 1888 a otevřeno počátkem následujícího roku.[63]

Jestliže vnější kontext – kontext kooperujících muzejních a školských institucí a výstav, v čele s výstavami světovými – tvořil nezbytnou podmínku rozvoje uměleckoprůmyslového hnutí, kvalita a úspěšnost celého počínání by nebyla myslitelná bez druhého kontextu – kontextu vnitřního, intelektuálního, tj. bez osobního nasazení protagonistů celého široce založeného dění. A tu nutno poznamenat, že uměleckoprůmyslová muzea – jejich kustodi, správci, ředitelé – představovala také elitní centra rozvoje dějin umění stojící vně univerzit, avšak současně s univerzitami personálně propojená. Protagonisté muzejního dění získávali značný věhlas jako znalci a badatelé v oblasti volného i užitého umění a etablovali se jako skutečné vědecké kapacity s neobyčejnou prestiží, stvrzenou světskými úřady a nejrůznějšími poctami a vyznamenáními. Rovněž v tomto ohledu, tj. ve smyslu rozvoje a institucionalizace dějin umění, si Vídeň udržela evropský standard a nadregionální vliv.

Arbitrem vztahu muzeí a dějin umění jako moderní, katedrové disciplíny pro celý německojazyčný prostor byl výše vzpomenutý Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885).[64] Tento olomoucký rodák vystudoval právnickou fakultu v rodišti, pokračoval ve studiích na vídeňské univerzitě a v roce 1852 se stal prvním profesorem dějin umění v tehdejší monarchii. Z autopsie poznal první Světovou výstavu v Londýně

63 Je zajímavé, že u zrodu tohoto muzea i školy stál Josef Laizner (1833–1895), absolvent německé polytechniky v Brně a autor některých školních budov v moravské metropoli.

64 Wilhelm Schram, *Zur mähr.-schl. Biographie. CCXX. Das Leben und Wirken des Kunstforschers Rudolf Eitelberger v. Edelberg*, Notizen-Blatt 1887, č. 5, s. 33–37; Pavel Šopák, *Památka a péče: Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Zprávy památkové péče 78, 2018, č. 2, s. 99–103.

(1851) a pochopil její inspirativnost pro další rozvoj evropské kultury. V rakouské metropoli, kde se skvěle etabloval, inicioval vznik dvou funkčně provázaných institucí, které měly dalekosáhlý vliv na celou zemi – uměleckoprůmyslového muzea a uměleckoprůmyslové školy. Eitelberger rozvinul činnost zahrnující několik vzájemně provázaných sfér, gravitujících kolem univerzity, uměleckoprůmyslového muzea, jež v letech 1863–1885 řídil, uměleckoprůmyslové školy a Centrální komise pro výzkum a zachování uměleckých a historických památek. Eitelbergerovo jméno se objevuje v různých souvislostech: v kontextu soudobé uměleckohistorické publicistiky, v kontextu reformních snah v oblasti muzejnictví, jakož i architektury a uměleckého řemesla, v kontextu rozvoje edukačního potenciálu muzeí, v kontextu rozvoje dějin umění. Současně vyjadřuje napětí mezi Vídní a mezi regiony. To platí o jeho podílu na reinstalaci sbírek *Joannea* ve Štýrském Hradci (1884), přičemž celé úsilí směřoval k vytvoření kulturněhistorického *obrazu* země, jenž by integroval diferentní materiál z muzejních sbírek. Pro tento záměr bylo založeno nové muzeum, resp. byly vyděleny kulturněhistorické sbírky coby samostatná organizační součást *Joannea*. Tomuto aktu předcházelo uspořádání Štýrské uměleckořemeslné výstavy v roce 1883.[65] Eitelbergerovo úsilí vyjadřovalo potřebu centra vtáhnout region – v našem případě celý moravskoslezský region – do strategie rakouských kulturních elit. Stopy Eitelbergerova zájmu o moravské poměry jsou rozeseté a dosud nebyly systematicky sledovány, každopádně víme, že slavný vídeňský muzejník, jenž zdůrazňoval smysl sbírek umělců pro jejich inspiraci, ovlivnil moravské muzejní i školské instituce (konkrétně založení keramické školy ve Znojmě).

S rozšířením uměleckoprůmyslového hnutí jako specificky německého kulturního problému na konci 19. století rostl počet zainteresovaných odborných pracovníků, kteří díky přízni mocenských elit

65 Karl Lacher, *Kunstgewerbliche Arbeiten aus der Kulturhistorischen Ausstellung zu Graz*, Graz 1883.

získali proslulost obdobnou Eitelbergerově. Z německých zemí vynikal Justus Brinckmann (1843–1915), zakladatel a ředitel uměleckoprůmyslového muzea v Hamburku. Původním vzděláním právník a ekonom, profesí redaktor několika žurnálů, byv inspirován Semperem a Eitelbergerem, zapojil se do současného uměleckoprůmyslového hnutí.[66] V Berlíně působil Brinckmannův vrstevník, historik umění Julius Lessing (1843–1908), v roce 1867 spoluzakladatel vídeňského *Verein Deutscher Gewerbemuseum* a následně ředitel nového muzea, jež bylo spjato s uměleckoprůmyslovou školou. Uměleckoprůmyslové muzeum ve Vídni bylo ohniskem, odkud vyzařovaly podněty výrazných osobností tehdejšího muzejního světa. To platí o Eitelbergerově nástupci na postu ředitele muzea Jacobu von Falke (1825–1897). Dalšími známými muzejníky v Rakousku byli Eduard Leisching (1858–1938) a Josef Folnesics (1850–1914). Leisching stál od roku 1909 v čele uměleckoprůmyslového muzea ve Vídni; Folnesics pracoval v témž muzeu od roku 1880 a v letech 1897–1914 byl přednostou sbírky skla a keramiky (od roku 1909 rovněž zástupcem ředitele muzea), což souviselo s jeho oborovou specializací. Z regionálních pracovníků získal značný ohlas Karl Lacher (1850–1908), činný ve Štýrském Hradci, původně učitel modelování na zdejší uměleckoprůmyslové škole, především však zakladatel uměleckoprůmyslového muzea a jeho ředitel.[67]

Impulsem k reorganizaci muzeí zaměřených na umění a umělecké řemeslo na přelomu 19. a 20. století byl návrh Wilhelma von Bode na založení *Muzea německého umění*, jehož metodické aspekty byly diskutovány v odborném tisku. Současně se definovalo *historické muzeum* jako specifický muzejní typ, jenž materiál třídí podle politických a sociálních kritérií (rodina, obec, stát, právo, církev, věda, vojenství),

66 Z české strany Karel Chytil, *Justus Brinckmann*, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1915, Praha 1916, s. 65–68.

67 Nekrolog (šifra) E. L. [Eduard Leisching], *Karl Lacher*, Kunst und Kunsthandwerk 11, 1908, s. 110–111.

ovšemže s tím, že se jedná o předměty začasté uměleckohistorické povahy. Naproti tomu uměleckoprůmyslové muzeum kolem roku 1900 souviselo se současností, a to nejen tím, že ji inspirovalo, nýbrž také tím, že uměleckému dění umožňovalo prezentaci dosažených výsledků. To platí o pravidelných výstavách vídeňského muzea i o *Verkaufshalle* uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Jiný podnět k definování smyslu muzea vzešel z debaty o zřízení uměleckoprůmyslového muzea v Mnichově, které by se nutně muselo vymezit vůči Bavorskému národnímu muzeu, jež pochopitelně shromažďovalo uměleckořemeslný materiál.[68]

Specifické, do značné míry samostatné badatelské téma, jež souvisí s muzejní praxí konce 19. a 20. století a zvláště s praxí uměleckoprůmyslových muzeí, představuje soukromé *sběratelství*. Muzejníci spíše implicitně řešili problém provenience předmětů, jež vstupovaly do celku veřejných sbírek. Tematizace vztahu artefaktu a jeho vlastníka byla vyhrazena kupodivu osobnosti stojící vně muzejní sféru. Byl jí Adolf Donath (1876–1937), autor proslulé *Psychologie des Kunstsammelns* (1911). Donath působil ve Vídni a poté v Berlíně a zde načerpal mnoho podnětů k vytvoření historického a teoretického výkladu o sběratelství jako sociálním a kulturním fenoménu – věřme, že Donathův přístup inspiroval muzejníky, aby přijímali fakt existence předmětu v privátní sbírce a její dynamiku jako důležitou součást muzejní práce.

Dalším důležitým tématem, které pro jeho složitost můžeme jen naznačit, je vztah muzeí a metodických proměn dějepisu umění. Jak známo, vídeňská škola dějin umění akcentovala historicitu uměleckého artefaktu, což platilo zejména pro Aloise Riegla a Maxe Dvořáka. Rozpoznaná historicita dávala artefaktům možnost včlenit je do dějinných souvislostí, jež muzejník formuluje muzejní instalací. Středobodem se jí stal pojem *stylu* jako historicky podmíněná kategorie.

68 J. J. Scharvogel, *Ein Kunstgewerbemuseum für München*, Kunst und Kunsthandwerk 69, 1918–1919, s. 1–4.

S tím souvisí proměna instalační praxe, se kterou se museli vyrovnat všichni aktéři muzejního dění v letech přibližně od konce 19. století do Světové války. Semperovské, tj. materiálové řazení, jež anticipovalo instruktivní využití prezentovaných věcí a stalo se běžnou praxí muzeí v německých a rakouských zemích (Drážďany), nahradilo pochopení vnitřní logiky *umění* jako fenoménu nadaného historicitou a uměleckých předmětů jako manifestací tohoto fenoménu, což divák pochopí až z takové instalace, jež bude spočívat ve slohovém třídění. Co se týče instalační praxe, lhostejno, zdali se zvolí galerijní uspořádání, kdy předměty se ocitnou v inertním prostředí, nebo – jak tomu bylo v německých zemích – se bude postupovat evokací bytové kultury určité historické epochy jako jednoho celku spojeného uměleckým slohem.

Z české strany shrnul část reformních názorů ovládajících německé a rakouské muzejní kruhy Antonín Dolenský: *„Moderní správa muzeí historicko-uměleckých zcela zavrhuje zastaralá hlediska historická a uplatňuje více cíle estetické. Dnes nekupuje se starý lidový šátek proto, že jeho provenience zaručuje stáří na sto let, nýbrž jakožto výraz umělecké kultury tehdejší doby.“*[69] Dolenského slova souvisejí s novým pojetím, které historicitu artefaktu umenšuje a dává přednost estetickým kritériím (Dolenský přitom navazuje na Georga Hagera[70]). Estetizaci a současně psychologizaci reflexe výtvarného umění sledujeme na počátku 20. století například u Fortunáta von Schubert-Soldern (1867–1953), historika umění, žáka Aloise Riegla a přednosty drážďanské grafické sbírky (do roku 1913), jenž sepsal instruktivní pojednání o smyslu artefaktu s důrazem na jeho dvojdomost (dílo nadané historicitou et/versus dílo nesoucí estetickou informaci). Schubert-Soldern upozornil na dominantní roli fantazie, hry, na chápání uměleckého díla jako estetického

69 Antonín Dolenský, *Estetické požadavky moderní museologie*, Dílo 11, 1913, s. 161–179. Srov. též Antonín Dolenský, *Muzea jako ústavy lidovýchovné*, Praha 1913.

70 Georg Hager, *Die Museen und der Mensch*, Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 7, 1913, č. 2, separátní tisk.

objektu v dynamice dané podílem vnímajícího subjektu, přičemž odkazoval na soudobé filozofické autority (Konrad Lange, Wilhelm Wundt).[71] Nenápadně – dedikací spisu Karlu Koetschau – naznačil vztah svého pojednání ke sféře muzeí a galerií a implicitně předznamenal změny ve veřejné prezentaci uměleckých děl. Odlišnou cestu od formálně deskriptivního pojetí, jež zastávala starší vrstva vídeňské školy, sledujeme u její mladší fáze, která sice nerezignovala na centrální postavení kategorie *stylu*, ale dávala pojmu nový obsah: stylem se napříště nebude mínit *substance*, tedy něco trvalého a neměnného, co je historikem umění diagnostikováno, nýbrž *funkce*.[72] Propastně odlišné a pro muzejní problematiku neméně závažné důsledky mohla mít aplikace pojmu *piety*, jak o ní uvažoval Max Dvořák. Nešlo mu o oficiální rakouský patriotismus, ale o vědomí dějinné kontinuity generací konkrétních lidí, jíž předměty vyjadřují (tomu odpovídá i Dvořákův požadavek, aby památky byly zachovávány na svém původním místě). Je ovšem nesporné, že to byl furor Světové války, jež zpřevracela zažitý pořádek věcí; je jisté, že to byla zkušenost s moderními kapitalisty, kteří si za peníze mohou koupit vše; je nepochybné, že to bylo vědomí končícího světa tradičního řádu a jeho hodnot, který zůstává přítomen v podtextu emocionálně vyhroceného Dvořákova eseje.[73] Tyto teoretické podněty lze jistě považovat za produktivní pro muzejní sféru – žel k jejich rozvedení nezbývalo času: další, byť jakoukoliv proměnu (středo)evropských muzeí zhatila Světová válka. Zlatá éra uměleckoprůmyslových muzeí se uzavřela.

71 Fortunat von Schubert-Soldern, *Betrachtungen über das Wesen der Kunst*, Dresden, Gerhard Kühtmann 1910.

72 Dagobert Frey, *Kustgeschichtliche Einzelndarstellungen, Bd. 1. Max Dvořák zum Gedächtnis*, Wien, Österreichische Verlagsgesellschaft Eduard Hölzel & Co. 1922, s. 8.

73 Max Dvořák, *Sammler, Museen und Denkmalpflege*, MCC – Dritte Folge 14, 1915, s. 17–24.

4.1 Uměleckoprůmyslová muzea na Moravě a ve Slezsku

Sledujeme-li muzea uměleckoprůmyslového typu v českých zemích, je nápadné, jak vznikala v lokálních hospodářských, správních a kulturních centrech, která disponovala specifickým institucionálním zázemím. Přitom si povšimněme, že existuje jemný rozdíl mezi muzei založenými přímo na bázi obchodních a živnostenských komor (Praha, Opava) a mezi muzei vzešlými z iniciativy živnostenských spolků (Liberec,[74] Brno, Olomouc), což ovšem neznamená, že by komora o věc nejevila zájem. Příkladem tohoto podtypu muzeí budiž muzeum v Plzni, které se utvářelo od konce sedmdesátých let 19. století na bázi spolku, jenž povstal roku 1884 ze soukromých iniciativ, avšak iniciativu podporovalo jak město, tak místní obchodní a živnostenská komora a subvenci k jeho založení poskytl český zemský sněm.[75]

Hovoříme-li o prosazení typu uměleckoprůmyslového muzea na Moravě a ve Slezsku, máme na mysli instituce, které měly konkrétní dobové názvy: muzeum v Brně se jmenovalo *Mährisches Gewerbemuseum*, resp. *Erzherzog Rainer Museum für Kunst und Gewerbe*, v Olomouci *Kaiser Franz Joseph-Gewerbemuseum* a v Opavě *Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe*. Propojení muzea s osobností mocnáře nebo člena rakouského panovnického domu, které je vyjádřeno názvem, není prostým formálním aktem, ale důležitým projevem oficiality instituce, ačkoliv pouze vídeňské muzeum bylo státní institucí

74 Gustav E. Pazaurek, *Führer durch die kunstgewerbliche Sammlungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg*, Reichenberg, Verlag von J. Fritsche 1893; [kolektiv], *Sto let Severočeského muzea v Liberci*, Liberec, Severočeské muzeum 1973.

75 Václav Pubal, *Zakládání uměleckoprůmyslových muzeí a jejich výchovná a vzdělávací činnost*, Acta regionalia. Sborník vlastivědných prací 1965, s. 56–67.

a mimovídeňská muzea dlouho fungovala na spolkové bázi. Situace uměleckoprůmyslového muzejnictví (neřkuli celého uměleckoprůmyslového hnutí) na Moravě a v Rakouském Slezsku zpočátku vypadala jako nesmělý, vzdálený ohlas vídeňského dění – alespoň takto se problematika artikuluje v historických textech o muzeích. Velký význam, jak dokládá i výzkum posledních let, měl pro zdárný rozvoj institucí mecenát, především munificence Jana II. knížete z Lichtenštejna.[76] Je proto pochopitelné, že se vazba knížecího rodu k muzeím byla připomínána i v době, kdy mecenát byl aktuální záležitostí, jako tomu bylo v případě Opavy, kde se v roce 1914 uskutečnila velká lichtenštejnská výstava,[77] a nikoliv tématem retrospektivního pohledu do minulosti té které muzejní instituce.

Nejde jen o reprezentaci státní kulturní politiky, naznačenou oficiálními názvy muzeí, ale také o koncepční, ideové či přímo filozofické otázky a současně o ryze praktické, organizační aspekty modernizačního procesu, které lze v dějinách uměleckoprůmyslových muzeí na Moravě a ve Slezsku sledovat. Je důležité – a současně velice pozoruhodné – že se Juliu Leischingovi podařilo vytvořit jednotnou organizaci uměleckoprůmyslových muzeí – *Svaz rakouských uměleckoprůmyslových muzeí* (1900), která pořádala každoročně jednání a která měla díky Leischingovu působení v Brně centrum právě v tomto moravském

76 Martina Straková, *Mecenáš Moravského průmyslového muzea Jan II. z Lichtenštejna*, in: 62. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, Moravská galerie 2006, s. 141–148; Martina Lehmannová, Lichtenštejnský mecenát ve prospěch Moravského muzea. Podíl Jana II. z Lichtenštejna na utváření místa paměti, in: Časopis Matice moravské – Supplementum 5, Lichtenštejnové a umění, edd. Tomáš Knoz – Peter Geiger, Brno 2013, s 193–210; Pavel Šopák Liechtensteiniana and regional identity of Czech SIlesia, Journal of Humanities – Historia artium 2, Olomouc, Univerzita Palackého 2014, s. 160–167. – Srov. také Renata Kassal-Mikula (ed.), *Johann I. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien 1894–1916*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien 2003.

77 Ernst Schwedeler-Meyer, *Die Liechtenstein-Erinnerungs-Ausstellung in Troppau*, Cicerone 6, 1914, s. 359–368.

městě. Současně vystupoval časopis uměleckoprůmyslového muzea v Brně jako oficiální revue celorakouského muzejního Svazu.[78] Svazové aktivity kulminovaly v pravidelných setkáních členů na různých místech. Připomeňme některé z nich: v dubnu 1901 proběhla svazová jednání ve Štýrském Hradci, zahájená slavnostním večerem v *hotelu arcivévody Johanna*. V roce 1902 se delegáti Svazu sešli dvakrát – v Praze a v Brně. Pražský sjezd připadl na poslední dny měsíce března a jeho součást tvořily exkurse, konkrétně do Nostického paláce, na hrad Karlštejn, do letohrádku Hvězda a klášterů kapucínského a strahovského; jednání v Brně se uskutečnila v květnu téhož roku a do programu byly zařazeny prohlídky brněnských kostelů. Z Brna se jelo do Vídně, kde rokování delegátů pokračovalo až do 2. června, doplněné exkursí do kláštera v Klosterneuburgu a prohlídkou sbírky Eugena von Miller zu Aichholz. V roce 1903 se uskutečnilo v pořadí čtvrté jednání v Linci a Leisching tehdy referoval o problematice místních muzeí, neboť jednání neměla jen charakter společenských setkání, nýbrž se týkala praktických věcí: řešila se nutnost zřídit *umělecké archivy* pro dokumentaci uměleckého dění v minulosti a současnosti[79] a organizace putovních výstav mezi členy Svazu.[80] Na konci června 1904 se členové Svazu sešli k jednáním v Liberci a součástí setkání byla exkurse do Ginzkeyho továrny na koberce ve Vratislavicích a návštěva barokního kostela v Hejnici a zámku ve Frýdlantu. U jednání zaujme Pazaurkovo vystoupení o problému decentralizace muzeí.[81]

78 Otakar Kirsch, *(Po)zapomenutí nositelé paměti. Německé muzejnictví na Moravě*, Brno, Paido 2014.

79 Gustav Pazaurek, *Die Errichtung von Kunstarchiven*, Deutsche Arbeit 2, 1902, č. 1, s. 46–61.

80 Julius Leisching, *Zur Frage der Wanderausstellungen*, Kunstgewerbeblatt – Neue Folge 14, 1903, s. 45–51.

81 MNGM 22, 1904, s. 65; *Berich über die Reichenberger Konferenz des Verbandes Österreichischer Kunstgewerbemuseen*, MMGM 32, 1904, s. 89-96.

Počátkem června 1905 se uskutečnilo v Opavě v pořadí šesté setkání Svazu. Delegáti byli ubytování v luxusním hotelu *Římský císař*, navštívili výstavu miniatur v uměleckoprůmyslovém muzeu, prohlédli si zámek knížat Lichnovských v Hradci nad Moravicí a dokonce zbyl čas na dvoudenní výlet do Krakova. Z přednesených referátů zaujme téma vystoupení Karla Chytila, jenž pohovořil o zkušenostech s vitrínami pro výstavní účely. O rok později proběhlo svazové jednání v Bolzanu. Delegáti si prohlédli zdejší muzeum, vyslechli přednášky o tyrolském umění a v referátech projednali aspekty ochrany kulturních památek a zaměřili se na přípravu jubilejních akcí k roku 1908. V březnu 1907 se členové Svazu setkali v Praze. Jednání obohatila exkurze po pražských pamětihodnostech (Valdštejnský palác, letohrádek Belvedere a chrám svatého Víta, Hrad a kostel svatého Jiří, Nostický palác a barokní stavby na Staré Městě) a návštěva uměleckoprůmyslového muzea.

Pro činnost Svazu, a tím pro aktivity uměleckoprůmyslových muzeí, se stalo nesmírně důležitým uplatnění principu putovních výstav. Na jejich organizaci participovala muzea z Prahy, Brna, Opavy, Lvova, Krakova, Liberce, Českých Budějovic, Kolína, Kutné Hory, Hradce Králové a Chrudimi, Tábora, Plzně, Litoměřic, Olomouce či Jihlavy, dále státní průmyslová škola v Bílsku a olomoucká *Gesellschaft der Kunstfreunde*. Činnost Svazu sledovala i oficiální akce, jakou bylo *Wandermuseum des k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht*, což byla kolekce putující po rakouských městech (například v roce 1904 se objevila v Innsbrucku), která prošla rovněž Moravou (Jihlava, 1903). Dalším typem aktivit byly výstavy vídeňského uměleckoprůmyslového muzea, připravované speciálně pro moravská a slezská města: v Brně sledujeme kontinuitu takovýchto výstav od roku 1864, další proběhly v letech 1867–1869, v roce 1876 a od roku 1882 prakticky každoročně; v roce 1870 se vídeňské muzeum prezentovalo ve Znojmě a Bílsku a v roce 1888 v Telči a spolupráce s Opavou započala v roce 1883 a pokračovala v roce 1888 a dalších letech.

Druhou linii představují aktivity vedené zdola, tj. přímo od regionálních center. Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně[82] bylo založeno v roce 1873 a jeho zakladatelem byl *Moravský živnostenský spolek* (*Mährischer Gewerbeverein*), fungující od roku 1861. Obdobně jako kupříkladu v případě Hamburku,[83] vzniku muzea předcházely specializované výstavy. Nelze vyloučit, že se členové spolku angažovali již při organizaci výstavy uměleckých děl a starožitností, uspořádané ve vyšší reálce v Brně mezi 25. únorem a 9. březnem 1862. Výstava obsahovala stovku olejomaleb, akvarely, zbraně, sochy, práce z kovů, včetně zlata, výšivky a gobelíny, koberce a tapety, nábytek, hodiny i staré a nové zbraně. Živnostenský spolek se prokazatelně podílel na organizaci výstavy v září 1869, která divákům nabídla výběr současné produkce keramiky, předmětů z kovů, textilu a skla, dále hodin, fotografií, tisků, grafických prací, artefaktů ze dřeva, papíru, kůže, porcelánu či emailu. Pro výstavu spolek získal prostory brněnské Reduty. Zájem o historii mezi jeho členy dokládá například zpráva o exkursi do *Františkova muzea*, kdy M. Trapp s W. Schramem ukázali členům spolku přírodovědné sbírky i starožitnosti soustředěné v ditrichštejnské kapli.

---

82 [Anonym], *Das Mährische Gewerbe-Museum in Brünn. Festschrift zur Eröffnung des neuen Gebäudes 17. Februar 1883*, Brünn, Verlag des Mährischen Gewerbe-Museums 1883; August Prokop, *Das Mährische Gewerbemuseum und seine diversen Einrichtungen*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 4, 1886, č. 10, s. 189–191; Bronislava Gabrielová, *K počátkům brněnského Uměleckoprůmyslového muzea*, Vlastivědný věstník moravský 20, 1968, s. 387–403; Jiří Hlušička (ed)., *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Brno 1973; Karel Holešovský, *Sté výročí založení bývalého Moravského uměleckoprůmyslového muzea*, Muzeologické sešity 5, 1974, s. 71–75; Robert Janás, *Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně*, in: 58.–59. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno 2002–2003, s. 16–25. K situaci po roce 1945 viz Alena Adlerová, *Činnost uměleckoprůmyslového muzea v letech 1945–1960*, in: Brno v minulosti a dnes 3, Brno 1961, s. 241–244.

83 David Klemm, *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg Band 1, Von de Anfängen bis 1945*, ed. Wilhelm Hornbostel, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 2004.

Samozřejmostí bylo získat nejen mocenskou garanci, což vyjadřují osoby prezidentů muzejního kuratoria z řad šlechty, ale také vhodné osoby pro výkon funkcí *ředitele* a *kustoda*, jimiž by byli odborníci schopní propojit praktické a teoretické znalosti s historickým přehledem. Na místech ředitelů se vystřídali vysokoškolští pedagogové Friedrich Arzberger, Johann Schoen a August Prokop; z kustodů vynikli Heinrich Frauberger, Anton Kisa a zejména Carl Schirek. Vrchol rozvoje spatřujeme v éře Julia Leischinga (ředitelem v letech 1893–1922). Od osmdesátých let 19. století do Světové války se muzeu podařilo získat všechny atributy vyznačující muzea uměleckoprůmyslového typu ve Vídni a německých metropolích: mít svého protektora ve vlivné osobě (stal se jím arcivévoda Rainer Habsburský), vystavět speciální muzejní budovu (slavnostně otevřena 17. února 1883), vydávat vlastní časopis a tištěné zprávy o činnosti, budovat sbírky a současně pořádat časové výstavy, provozovat odbornou knihovnu s čítárnou a fototéku, organizovat kreslířské kursy i naučné přednášky o aktuálních tématech – ty dokonce muzeum vydávalo tiskem jako samostatné brožury – angažovat se v podpoře uměleckého řemesla, včetně podílu na krajinských výstavách, sledovat odborné školství v regionu a poskytovat prostor pro výstavy školních prací, podporovat regionální výtvarné umění výstavami, akvizicemi a vypisováním soutěží a současně přispívat k prohloubení znalostí o dějinách umění Moravy a Rakouského Slezska, kooperovat s jinými uměleckoprůmyslovými muzei v monarchii i v Německu a v neposlední řadě sledovat aktuální trendy mezinárodní kulturní výměny zejména ve vazbě k organizaci světových výstav a jiných významných mezinárodních přehlídek. V tomto směru brněnské muzeum nemohlo být jinou institucí sledovaného regionu předstiženo; všechny ostatní – včetně muzea opavského – tyto aktivity měly v tom či onom ohledu omezené (například opavskému muzeu se nepodařilo vydávat speciální časopis a získat více odborných pracovníků, takže funkci ředitele a kustoda v celém sledovaném období vykonávala jedna osoba).

Muzeum se veřejnosti otevřelo první expozicí v prostorách *Moravského průmyslového spolku* dne 30. listopadu 1875, jejíž strukturu určovalo materiálové třídění artefaktů. Nezbytnou součást expozice tvořily odlitky antických i moderních plastických děl; samostatné *technologické oddělení* obsahovalo modely a návrhy strojů a dále dokumenty vztahující se k řemeslným činnostem. Reinstalace muzea (1895) přinesla vydělení samostatného *církevního oddělení*, umístěného ve dvoraně již samostatné muzejní budovy. Stalo se tak z ryze z praktických důvodů, neboť jedině zde mohly být vystaveny rozměrné exponáty, například skříňový oltář s Madonou, svatými Janem Křtitelem a Janem Evangelistou původem ze Životic u Nového Jičína (1482) nebo barokní kazatelna z olomouckého dómu, jejíž výška včetně figurálního nástavce činila téměř osm metrů. Dále byla provedena reorganizaci oddělení textilu a keramiky, jakož bylo přemístěno oddělení nábytku do prvního poschodí a provedeny další úpravy. Ostatně v koncepčních změnách se pokračovalo i v další historii muzea v průběhu 20. století, ačkoliv vždy šlo o prezentaci uměleckořemeslných artefaktů s důrazem na jejich materiálové zařazení a technologické řešení.

Uměleckoprůmyslové muzeum v Opavě[84] bylo ustaveno v průběhu let 1881–1883 a před veřejností od počátku své existence vystupovalo jako *Zemské muzeum pro umění a průmysl* (*Landesmuseum für Kunst und Gewerbe*). Od myšlenky jeho založení, kterou formuloval říšský poslanec Max Menger (1881), přes vznik organizačního komité na bázi obchodní a živnostenské komory, založení muzejního spolku (1882)

84 *Festschrift aus Anlass der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes 27. October 1895*, Troppau, Curatorium des Kaiser Franz Josef Museums für Kunst und Gewerbe 1895; *Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau. Katalog der Kaiser-Jubiläums-Kunst-Ausstellung, 13. August – Ende October 1898*, Troppau, im Selbstverlage des Curatoriums des Kaiser Franz Josef-Museums 1898; Edmund Wilhelm Braun, *Das Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau und seine Sammlungen 1883–1908*, Troppau, Verlag des Kuratoriums des Kaiser Franz Josef-Museums 1908. – Naposledy Pavel Šopák, *Město muzeí (Opava 1814–1989)*, Opava, Slezské zemské muzeum 2016, s. 49–59 (zde další literatura).

a uspořádání prvních výstav (1882–1883) po otevření první expozice v provizorních místnostech starého *Schmetterhausu* (1. dubna 1883), užívaného obchodní a živnostenskou komorou, uplynula relativně dlouhá doba, uvědomíme-li si shodu všech rozhodujících složek, vyznačující jeho genezi. Speciální budovy se muzeum dočkalo ještě později: veřejnosti byla otevřena dne 27. října 1895. Původní strukturu k roku 1895 určovalo materiálové třídění artefaktů, v roce 1911 proběhla reinstalace muzejní budovy, jež zohlednila stylová kritéria a současně respektovala starší materiálové rozdělení. Muzeum ve shodě s vlivnými příklady (Vídeň, Brno, německá muzea) bylo finančně podporováno obchodní a živnostenskou komorou, zemskou vládou slezskou, městskou samosprávou a městskou spořitelnou; rozvinulo akviziční, výstavní a přednáškovou činnost, vydávalo tištěné zprávy o své činnosti i referáty o činnosti v denním tisku, pokoušelo se o vlastní muzejní časopis, vypisovalo soutěže na reklamní plakát, knižní vazby, mříže, diplomy a další formy aplikované umělecké tvorby a především získalo pro post kustoda, resp. ředitele, vysokoškolsky vzdělaného historika umění. Samozřejmostí byla odborná knihovna s čítárnou a veřejná kreslírna i kooperace se soukromými sběrateli umění. Katalogy výstav z počátku 20. století, zpracované tehdejším muzejním ředitelem Edmundem Wilhelmem Braunem, dokládají vysoký stupeň odborné zpracovanosti materiálu, vesměs soustředěného ze soukromého majetku a dnes nezvěstného (a tudíž těmito muzejními publikacemi dokumentovaného pro další badatelské využití).[85]

85 Edmund Wilhelm Braun, *Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan (1718–1864), 16. September bis 2. November 1903, Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum)*, Troppau 1903; Týž, *Katalog der Ausstellung von Alt-Oesterreichischen Goldschmiedearbeiten, 1. September – 1. Oktober 1904, Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum)*, Troppau 1904; Týž, *Katalog der Ausstellung von Miniaturen, 23. Mai bis 15. Juni 1905*, Troppau, im Selbstverlage des Kuratoriums des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst und Gewerbe in Troppau 1905.

Muzea v Brně a Opavě spojuje ještě jeden aspekt: velká pozornost věnovaná reinstalacím muzejních expozic, která byla předmětem samostatných pojednání, majících obecnou platnost a uplatnitelných také u jiných muzeí uměleckoprůmyslového typu.[86]

Obraťme pozornost k Olomouci, kde došlo k prolnutí retrospektivních tendencí s tendencemi modernizačními v organizačních aktivitách představitelů reprezentace města Olomouce a obchodní a živnostenské komory. V roce 1871 proběhla v městě uměleckořemeslná výstava, v jejímž přípravném výboru potkáváme starostu Karla Schröttera i reprezentanta obchodní a živnostenské komory Moritze Primavesiho, příštího poslance zemského sněmu a dlouholetého prezidenta komory. 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), můžeme chápat jako předstupeň zdejšího uměleckoprůmyslového muzea, zvláště když byla připravena ve spolupráci s uměleckoprůmyslovým muzeem ve Vídni. Karl Schrötter stál rovněž u zrodu jiné muzejní instituce – *Městského historického muzea*.

Členem komise výstavy v roce 1871 byl Ernst Ruprecht, jinak též autor brožury o podobě Olomouce současnosti, který plédoval pro muzeum uměleckoprůmyslového typu. Takové muzeum by mělo prezentovat artefakty tříděné podle materiálu a ukazovat, jak se ten který styl uplatnil zejména ve vzorových dílech, vyjadřujících obecně sdílenou a přijímanou *stylovost*. Tato přehlídka by pak působila na příchozí tím způsobem, že by jednak poučovala o uměleckých stylech minulých epoch, jednak by rozvíjela smysl návštěvníka muzea pro

86 Eduard Leisching, *Neuaufstellung unserer Sammlungen*, Miteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 13, 1895, s. 157–159; Edmund Wilhelm Braun, *Neuaufstellung der Sammlungen und Neuerwerbungen des Kaiser Franz Josef Museums in Troppau*, Kunst und Kunsthandwerk 16, 1913, s. 557–579.

formu a krásu. Jde tedy jak o prezentaci děl minulosti – ta jsou vzorová *a priori*, protože vznikla z živé tradice řemeslné práce – tak o příkladné, vzorové práce současnosti.

Dva roky po realizaci výstavy se v Olomouci podařilo realizovat myšlenku muzea uměleckoprůmyslového v podobě *Průmyslového muzea císaře Františka Josefa*. Stanovy nesou datum 28. března 1874 a moravské místodržitelství v Brně je schválilo 11. května téhož roku. Starosta Josef von Engel inicioval stavbu nového sídla vyšší reálky v Olomouci, jejíž vznosná budova, nacházející se v sousedství Proboštského chrámu svatého Mořice, byla proponována rovněž pro průmyslové muzeum. Muzeum v ní bylo dne 20. června 1875 skutečně otevřeno.[87] Je pochopitelné, že nárůst sbírek zanedlouho volal po jejich vhodnějším umístění. Uměleckoprůmyslové hnutí v hanácké metropoli kulminovalo v devadesátých letech. Na rok 1892 připadlo konání první průmyslové a živnostenské výstavy, která zdůraznila současnou průmyslovou a řemeslnou produkci ve všech myslitelných oborech. Jejím pořadatelem byl živnostenský spolek, personálně propojený s hospodářskou komorou, a jedním z míst, v němž se akce konala, byla i budova reálky – sídlo uměleckoprůmyslového muzea. Z těchto nenápadných vazeb mezi muzeem a hospodářskými subjekty vyčteme i motivaci zájmu obchodní a živnostenské komory, která při úvahách o podobě své budovy (1898) počítala i s umístěním muzea.[88] To se ovšem nikdy nestalo a muzeum bylo počátkem 20. století přestěhováno do budovy radnice, spravováno jedním kustodem, takže splynulo s *Městským historickým muzeem*.

Posláním muzea bylo skýtat vzory poučení studující mládeži, jakož i občanům města; spojovalo tedy od počátku své existence prvek

87 Josef von Engel, *Das neue Oberrealschul-Gebäude in Olmütz. Festschrift zur bevorstehenden Eröffnung desselbem am 20. Juni 1875*, Olmütz 1875, s. 6; *Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes der Oberrealschule 1854–1904*, Olmütz 1904.

88 Antonín Roubic, *Obchodní a živnostenská komora a město Olomouc*, in: Historická Olomouc a její současné problémy 6, ed. Jan Bistřický, Olomouc 1987, s. 70.

edukace s lokálním patriotismem. Konceptu uměleckoprůmyslových muzeí se přiblížilo podporou dějin umění, výstavami i publikační aktivitou kustodů. Pro rok 1875 dokonce zaznamenáváme nabídku kustoda brněnského muzea Heinricha Fraubergera, že by čas od času v olomouckém muzeu připravil speciální výstavu. Nadto v Olomouci vystoupil s několika přednáškami. S institucí po celou dobu svého olomouckého působení spolupracoval Adolf Nowak, uváděný jako kustod muzea. Spojení funkce profesora kreslení s funkcí muzejního kustoda se týká i Nowakova nástupce, jímž se stal Alois Machatschek. Po sloučení s městským muzeem sbírky spravoval městský archivář a kustod městského muzea Franz Xaver Parsch, jehož vystřídal Johann Kux. Muzejní sbírky tvořily tři oddělení: 1/ stavitelské oddělení náleželo zejména sádrovým odlitkům románských oken z biskupského paláce; 2/ plastické oddělení vytvořil sochař Ernst Melnitzký ze svých odlitků olomouckých náhrobků, pískovcových reliéfů a z kolekce modelů svých děl; 3/ keramické oddělení vynikalo doklady keramické produkce z Hranic, Valašského Meziříčí, Vyškova, Holíče, Blanska, Znojma nebo Olomoučan a porcelánek z Vídně nebo Míšně a anglické kameniny. Mimo tyto celky ke sbírkám náležely drobnější soubory cínu, textilu, skla a prací ze dřeva. Ve srovnání s Opavou, a tím spíše s Brnem, byla publikační aktivita vázaná na muzeum velice sporá.

Muzeum v Moravské Třebové je tradičně připomínáno jako jedno z nejstarších muzeí uměleckoprůmyslového typu v českých zemích. Jeho zrod odvozujeme ze *Spolku pro vzdělání živnostenského a obchodnického stavu* (1872), jenž měl na starosti hospodářskou osvětu v regionu. Představa spojit *„vědeckou a obchodně-průmyslovou sbírku“* s pokračovací školou a knihovnou připomene genezi velkých uměleckoprůmyslových muzeí. Konkrétním počinem směřujícím ke vzniku muzejní sbírky byla řemeslnická výstava uspořádaná v roce 1875. Sbírky se utěšeně rozrůstaly, ač se musely několikrát stěhovat. Materiál, který byl do muzea přijat, jej ovšem začal posouvat do podoby muzea vlastivědného – šlo o přírodniny, archiválie, staré tisky, mince a cechovní památky – ač

určité atributy dovolují instituci stále řadit k muzeím uměleckoprůmyslového typu. Na počátku 20. století díky Ludwigu Holzmaisterovi muzeum získalo množství exotických předmětů z Orientu, Austrálie a nakonec i z Egypta (1912). Pouto k brněnskému uměleckoprůmyslovému muzeu posilovaly přednášky Julia Leischinga. Konfúzní charakter muzea odhaluje tištěný průvodce (1914), z nějž vyplývá, že přízemí muzejní novostavby z let 1904–1906 náleželo knihovně, zasedací místnosti a oddělení textilu, patro numismatice, archeologii, entomologii a loveckým trofejím, samostatný prostor vyplnily památky rodiny Wondrovy, jednu místnost využil etnografický materiál a další část prvního patra zabraly Holzmaisterovy exotické sbírky.

Uměleckoprůmyslová muzea v Moravské Ostravě představují dvě nesrovnatelné kvality, jež ukazují, co může pro jedno město označení *muzeum* znamenat. Německé *Uměleckoprůmyslové muzeum Ostravsko-karvinského revíru*[89] bylo městskou iniciativou. Založení kuratoria (1904), úřední schválení spolku (1906) a otevření muzea (leden 1910) vymezuje budování základní kolekce; následovala přednášková a výstavní aktivita, na které měl velkou zásluhu Julius Leisching a podílel se na ni rovněž Edmund Wilhelm Braun. Už z těchto osobních vazeb mezi kustodem Rudolfem Prischingem a mezi význačnými muzejníky z Opavy a Brna lze usuzovat na inspiraci tamními uměleckoprůmyslovými muzei, jakkoliv na aktivitu srovnatelnou s těmito ústavy nemohlo moravskoostravské muzeum ani pomýšlet. Současně lze dovozovat, že již z názvu muzea vystupuje snaha překonat hranice města a vytvořit organizaci oslovující širší region. Český protějšek tohoto muzea povstal v Moravské Ostravě z iniciativy *Průmyslové, živnostenské a obchodní jednoty pro severovýchodní Moravu a Slezsko* v roce

89 Jozef Šerka, *Počátky a činnost německého Uměleckoprůmyslového muzea pro ostravsko-karvinský revír*, in: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska 20, Ostrava, Statutární město Ostrava – Archiv města Ostravy 2001, s. 100–134.

1904. Spolkové muzeum, jež spravovalo zvláštní kuratorium, nalezlo zázemí v budově české vyšší reálky (1907) a existovalo do roku 1918; tvořila jej jedna místnost se soustředěnými předměty – konkrétně šlo o instruktivní modely, jež sloužily k pochopení průmyslové výroby, o produkci uměleckých škol a českých firem z Prahy a dalších českých měst. Svým charakterem šlo tedy o *muzeum technologické*; rozsahem kolekce a ohlasem, který byl nepatrný, spíše o školní studijní sbírku.

Ještě dvě muzejní instituce uměleckoprůmyslového typu z regionu Rakouského Slezska nutno pro úplnost připomenout – muzea v Těšíně a Krnově. Muzeum pro umění a živnosti, jež bylo v Těšíně založeno roku 1893, si vytklo za cíl „*technické zdokonalení a umělecké zušlechtění domácí řemeslné práce a rozšíření vkusu a uměleckého citu mezi obyvatelstvem*." Výsledky však nebyly valné a instituce se spojila s městským muzeem. Muzeum živnostenského spolku v Krnově povstalo v roce 1895. V čele spolku stanul Robert Frenzel, funkci muzejního kustoda vykonával městský stavební inženýr Franz Jollet. Muzeum soustředilo více než šest set artefaktů, téměř dvě stovky knih a přibližně stejný počet písemných dokumentů. Navzdory finanční podpoře zemského sněmu, knížete Lichtenštejna, obchodní a živnostenské komory v Opavě a krnovské městské spořitelny se nepodařilo plánované aktivity – tj. pořádání časových výstav, přednášek a kreslířských a modelářských kursů – rozvinout, a tak muzeum z iniciativy městské reprezentace splynulo s městským muzeem (1911).

4.2 Technické muzeum: situace Moravy a Slezska

Podobně jako u uměleckoprůmyslového muzea vyžaduje podrobnější komentář termín *umělecký průmysl*, případně termín (výtvarné) *umění*, u technického muzea je tímto klíčovým termínem *technika*: Od antiky

bylo řecké slovo *techné*, etymologický předchůdce českého termínu technika, spojován s dovedností, s umem, s praktickými činnostmi směřujícími od inertní hmoty k artefaktu: od dřeva, kamene či kosti k nástroji, od hroudy hlíny k stavební keramice (dlaždice) nebo k duté keramice. Mezi materiálem a výsledkem standardizovaného postupu zhotovení určitého předmětu se ocitá nejstarší a nejdokonalejší nástroj světa – lidská ruka – a množství zkušeností, děděných po generace, tj. lidská empirie a racionalita. Technické muzeum může dokumentovat tyto procesy, postupy či fáze (řezání, modelování, obrábění, lití, soustružení, tesání, dlabání, tepání apod.), nástroje, jimiž člověk si pomáhá k uskutečnění představy, a celé skupiny složitých technických zařízení, majících za cíl nejčastěji sériovou výrobu (stroje) nebo exploataci nerostných surovin (báňská technika), případně využití specifických druhů energie (parní stroj, elektrotechnika). S tím, jak je technika neoddělitelná od industrializace a jak pro středoevropskou společnost získávala na významu od konce 18. století, se jednotlivé technické obry staly samostatnými studijními obory na středních školách (reálky, průmyslové školy) a školách vysokých.

Dnes se běžně zaměňují slova *technika* a *technologie*, ačkoliv jejich sémantika je odlišná: technika je nadřazená pojmu technologie. Můžeme to vysvětlit na příkladu hutnictví: pod techniku zahrneme prospekční i kutací činnost, dopravu horniny k železárenské peci, následně k hamru, kde dojde k úpravě železa po vytavení v peci tak, aby se zbavilo nevhodných příměsí a získalo patřičně vlastnosti (zkujnění), a jeho další úprava až po výrobu odlitků, tažených profilů, válcovaných plechů, řetězů apod. Jde o celou sérii specifických technologií, na nichž se podílejí stroje, organizace lidské práce (logistika), doprava atd. Technologické muzeum bude demonstrovat vlastní technologii, například výrobu papíru, v řadě kroků, naproti tomu záběr technického muzea bude širší: pro takové muzeum bude zajímavý jak výchozí materiál (buničina, starý papír, hadry), tak výsledný produkt (konkrétní papír určité gramáže, formátu, barvy a povrchové struktury),

což jsou témata pro činnost technologického muzea, ale bude dále sledovat nástroje a stroje potřebné v papírenském průmyslu, jakož i přístroje pomáhajících k zajištění fyzikálních a chemických parametrů papíroviny (teplota, kyselost prostředí), ke kalibraci, průběžnému měření (stanovení složek v směsi v chemické výrobě; rozměry přípravků ve strojírenské výrobě apod.) a ke kontrole finálních výrobků.

Z hlediska vývoje technických muzeí je pro situaci v českých zemích klíčový rok 1908, kdy bylo založeno technické muzeum v Praze – dnešní *Národní technické muzeum*. S jeho založením nutno vzpomenout Všeobecné jubilejní výstavy Království českého v Praze (1891) jako akce prezentující mimo jiné kvality technický pokrok. Akcent na inovace a na jejich prezentaci formou specializovaných výstav sledujeme na světových výstavách v Londýně a v Paříži počínaje první světovou výstavou v roce 1851. Mezi těmito akcemi, jejich lokálními středoevropskými nebo národními variantami a mezi vznikem pražského technického muzea uplynulo několik desetiletí – a ani založení samotného muzea (1908) neznamenalo tolik, jako otevření specializované muzejní budovy o půl století později.[90] V české publicistice let před první světovou válkou byl zdůrazňován praktický aspekt uměleckořemeslných, živnostenských, technologických či technických muzeí, na Moravě s dodatkem, jak region trpí nedostatkem podobných institucí: *„Poměry na Moravě nejsou o mnoho lepší* [než v Čechách], *ba možno říci, že jsou značně horší. Moravě nedostává se právě ani těch muzeí, která má království* [české]. *Jednotlivé odborné školy zklamaly nebo se omezily na nejužší kruh svého nejbližšího okolí.*“[91]

90 Jan Hozák, *Příběh Národního technického muzea*, Praha, NTM 2008.

91 A. Melichar, *Lidová akademie pro umělecký průmysl*, Moravskoslezská revue 1908–1909, s. 40–41.

5. Muzejní budova: svědectví architektury

Pojem *muzeum* lze sledovat ve dvou paralelních kontextech: z hlediska muzeologie, tj. jako pojem *muzejní typologie*, jednak jako pojem architektury, tzn. architektonické typologie. Z tohoto pohledu je muzeum občanskou vybaveností a jako specifický architektonický typ se utvářelo až v průběhu 19. století. Diachronní analýza architektonického typu ukazuje na odlišnosti mezi muzeí minulých staletí a muzei současnosti.

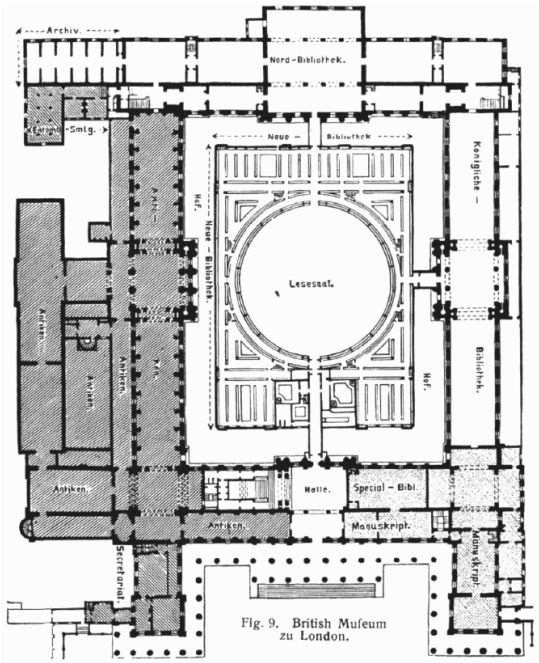
5.1 Historie muzejních budov

Nejstarší muzejní budovy, tj. budovy *veřejných* muzeí, byly aristokratické paláce (*Britské muzeum* v Londýně bylo v roce 1759 umístěno v paláci vévodů z Montagu v londýnské čtvrti Bloomsbury). Prvou budovou, postavenou výlučně pro muzejní účely, je dodnes dochované *Museum Fridericianum* v Kasselu (1767–1779), stylově navazující na francouzský klasicismus a dispozičně vycházející z tradiční podoby aristokratické rezidence. Palácovou formu obdrželo také muzeum *Prado* v Madridu (1819), protože státní nebo dynastická reprezentace byla stále stěžejní funkcí muzejní budovy. Paralelně s těmito realizacemi bylo téma muzea v architektonické tvorbě řešeno muzejní teorií, konkrétně německým architektem Leonhardem Christophem Sturmem (1669–1719) v konceptu ideálního muzea nebo ideální galerie. V 18. století se v podobě ideálních a technicky na svou dobu nerealizovatelných návrhů uplatnil koncept kvadratické budovy se středovou kupolí, jak ji vidíme na kresbách francouzských architektů L. F. Trouarta, Alexandra Jeana Baptisty Guy de Gisorse, Jeana Nicolase Louise Duranda nebo Etienna Louise Boulléeho. K realizaci byly dovedeny až studie bavorského

dvorního architekta Lea von Klenze (1784–1864), jenž sice vycházel z antické morfologie a typologie, ale muzejní budově vtiskl pečeť originality (Glyptotéka v Mnichově, 1816–1830). Rozsah sbírek a šíře muzejních aktivit vedla britského architekta Roberta Smirka (1780–1867) při koncipování novostavby britského muzea k vícekřídlé dispozici, uzavírající několik nádvoří, přičemž motiv kupole vprostřed dispozice byl využit pro zastřešení knihovního sálu [**obr. 05**]. Muzejní budovy v Berlíně ukazují na vývoj dispozice od reprezentační stavby, tvůrčím způsobem navazující na odkaz řecké antiky (Karl Friedrich Schinkel) po kompromis mezi neoklasicismem a historismem, vymaňujícím muzeum ze závislosti na antických příkladech (Friedrich August Stüler).

Další vývoj sledujeme v průběhu třetí třetiny 19. století, kdy se v rakouských a německých zemích podařilo realizovat řadu muzejních budov pro sbírky přírodovědné, historické, archeologické, etnografické a umělecké. Mezi nimi zaujímá důležité místo také Praha a tamní budova *Národního muzea*, které navrhl Josef Schulz (1840–1917), mající v ohnisku ceremoniální schodiště, směřující návštěvníka k ideovému jádru architektonické kompozice – *Pantheonu*. Ceremoniální schodiště jako jádro vícetraktové dispozice – a současně sochařská a malířská složka zesilující symbolický význam budovy – je integrální součástí dvojice vídeňských muzeí – přírodovědného a uměleckohistorického, realizovaných podle projektu Gottfrieda Sempera (1803–1879) a Karla von Hasenauer (1833–1894). Oproti těmto olbřímím budovám se v druhé polovině 19. století realizovala rovněž menší muzea, jakým je *Dvorní muzeum* ve Výmaru, oceňované dílo Josefa Zítka (1832–1909). Jeho velikost a proporce jsou blízké budovám uměleckoprůmyslových muzeí v Brně a Opavě, a proto uvažování o funkci muzejní budovy vyhovuje mnohem lépe, než kolosální stavby muzejních budov, které vyjadřují imperiální ambice zemí a národů, jaké nacházíme v Paříži, Londýně, ale také ve Spojených státech severoamerických.

Konec 19. a počátek 20. století přinesl další inovaci: asymetrickou skladbu hmot, u nichž nechybí věže a sálové přístavby, což odpovídá snaze funkčně diferencovat provoz, narušit monotónní sled výstavních



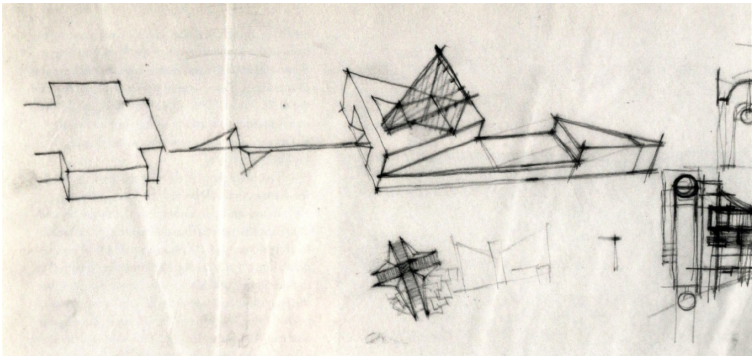
Obrázek 5: Půdorys budovy Britského muzea v Londýně
Zdroj: Otto Lueger, Lexikon der gesammten Technik 6, München 1906

sálů, typický pro novorenesanční palácové muzejní budovy, a vydělit zvlášť části pro edukaci, knihovny a archivy, fototéky, posluchárny a výstavní prostory odlišit podle velikosti a významu exponátů. Tento typ vyznačuje muzea v německých zemích, včetně uměleckých a uměleckohistorických (Kolín nad Rýnem), naproti tomu uměleckoprůmyslová muzea v rakouských zemích – s výjimkou Severočeského muzea v Liberci – se držela tradice novorenesanční palácové dispozice. Takovou, byť nikoliv ve čtyřkřídlém provedení, ale s ohledem na blízký areál židovského města a tamních památek, je budova uměleckoprůmyslového muzea v Praze, dílo Josefa Schulze, který se tak stal nejúspěšnějším muzejním architektem v českých zemích.

Dvacáté století zaměnilo historismu a secesi za bezozdobnou modernu a posléze za funkcionalismus. S touto stylovou proměnou se proměnila také muzejní budova. U Le Corbusiera (1887–1965) se hladké nebo zdrsněné plochy kolosálních objemů potkávají s autorovými oblíbenými prvky, jakými jsou rampy (*Muzeum západního umění* v Tokiu, založené v roce 1959), u Ludwiga Miese van der Rohe (1886–1969) jsou to plně prosklené plochy a rovné střechy, jakoby levitující nad rozlehlými volnými plochami, podporovány jen subtilními pilíři nebo sloupky (Nová Národní galerie v Berlíně, 1965–1968), u Franka Lloyd Wrighta (1867–1959) je to zájem o unikátní, organický tvar, postrádající analogie v západoevropské architektonické tradici (Guggenheimovo muzeum v New Yorku, 1956–1959). Druhé polovina 20. století chápe téma muzejní budovy jako výjimečné výtvarné dílo, sledující především autonomní koncept architekta – tvůrce, jenž je prost potřeby sledovat širší kulturněhistorický kontext. Muzejní budova je spíše kolosální abstraktní plastikou (Daniel Libeskind, Židovské muzeum v Berlíně, 1992–1999), což je ostatně i vlastnost výjimečných, zcela ojedinělých expozičních budov, které vznikly po roce 1945 v Československu (Památník SPN v Banské Bystrici, Dušan Kuzma,1959–1969).[92]

Tyto i další muzejní a galerijní budovy musí splňovat dva parametry: mělo by jít o výrazné, kultivované architektonické dílo a současně o plně funkční stavbu, odpovídající složitému provozu, dostatečně dimenzovanou na očekávanou návštěvnost diváků. Tzv. východní budovu Národní galerie ve Washingtonu [**obr. 06**] spojuje s objektem Archeoparku Pavlov nejen skladba betonových těles – ponechejme stranou opravdu nesrovnatelné měřítko obou muzeí, ale také nutnost zajistit vše potřebné pro návštěvníky i bezpečnost cenným sbírkám s ohledem na jejich specifický charakter.

92 Jozef Lacko, *Pamätník Slovenského národného povstania* v *Banskej Bystrici*, Projekt 11, 1969, č. 11–12, s. 205–213.



Obrázek 6: I. M. Pei, skica objemové skladby východní budovy Národní galerie ve Washingtonu, 70. léta 20. století
Zdroj: A profile of the East Building. Ten Years at the National Gallery of Art 1978–1988, Washington 1989, s. 36.

5.2 Perspektivy muzejních budov v českých zemích

Muzejní budova představuje pro současnou architekturu vysoce atraktivní a prestižní téma. V intencích představy o muzeu jako o centru určité komunity, snadno přístupném, otevřeném široké veřejnosti a schopném ji zaujmout, o centru propojeném se životem města již zvolenou architektonickou formou, které je mnohem více místem přátelského setkávání lidí než starobylým a úctyhodným *chrámem múz*, můžeme muzejní budovu vnímat v zásadě dvěma rozdílnými způsoby: 1) jako novostavbu, nezřídka situovanou mimo centrum sídelního útvaru, tvořící součást komerční zóny nebo rekreačního území, nebo 2) jako funkční budovu vzešlou konverzí staršího objektu, se zachovalou historickou tvářností, ale plně funkční (bezbariérovost, snadná orientace v prostoru, bezpečnost, včetně dostatečně dimenzovaných únikových cest, dostatečné zázemí pro návštěvníky i pro pracovníky, tj. šatny, odpočivné zóny, WC a umývárny

apod., vyhovující všem věkovým generacím). Platí, že atributem novostavby je její nákladnost; pro českou společnost je muzejní novostavba věcí naprosto výjimečnou a zcela okrajovou. Nadto konverze je vždy spojena se záchranou určitého objektu, který by jinak postrádal funkci pro soudobou společnost a byl by patrně ohrožen ve své fyzické existenci, což veřejnost pozitivně hodnotí jako akt záchrany určitého kulturního statku.

Srovnáme-li – ovšemže zcela teoreticky – výstavbu muzejní budovy se stavbou budovy pro jiné kulturní účely, dospíváme k následujícímu zjištění: ve sféře staveb pro kulturu sledujeme zejména značné úsilí o realizaci nových *koncertních sálů* v Praze, Brně a Ostravě a je zjevné, že délka projekční přípravy, schvalovací procedura, délka výstavby až po dokončení, včetně odstranění nedodělků, tj. až po kolaudaci se počítá nikoliv na léta, nýbrž na desetiletí. Jestliže knihovny alespoň v některých případech (Národní technická knihovna v Praze, Krajská knihovna Vysočiny v Havlíčkově Brodě) získaly účelné novostavby v relativně krátké době – například v případě budovy v Havlíčkově Brodě uplynulo od architektonické soutěže (2006) po otevření novostavby (2021) patnáct let – u jiných krajských knihoven se realizace pozdržela nebo byla zcela zastavena. Například známá *Černá kostka* v Ostravě pro tamní krajskou knihovnu se připravuje od roku 2004 a k realizaci se přiblížila pouze díky přidělení evropské dotace z operačního programu Spravedlivá transformace na podzim 2023 s výhledem otevření budovy v roce 2027, tj. 23 let od vypracování projekčního záměru. V případě Národní knihovny ČR v Praze se zamýšlena novostavba, avizovaná v médiích, odložila *ad acta*.[93]

U muzeí je perspektiva novostaveb ještě méně jasná, resp. mnohem tristnější. Příkladem budiž *Středoevropské fórum* (SEFO), tvořící součást komplexu Muzea umění v Olomouci. Nejde v pravém smyslu slova o *novostavbu* určenou pro celou instituci, nýbrž pouze o přístavbu, která se přimyká k části již fungující. V lednu 2024 se realizace této přístavby,

93 Bohdana Stoklasová, *Novostavba Národní knihovny ČR (nejen) z hlediska provozu*, Knihovna 18, 2007, č. 1, s. 17–37.

resp. vestavby do proluky mezi stávající muzejní budovou a mezi řadovou zástavbou středověkých, v mladších obdobích přestavovaných měšťanských domů, přiblížila k cíli. Společnost Konzervativního města nechce přijmout moderní, výtvarně vysoce hodnotné řešení, proti němuž již patnáct let vytrvale bojuje na sociálních sítích i v denním tisku. Návrhu vypracovaný studiem Šépka-architekti [**obr. 07**] byl přitom akceptován orgány státní památkové péče. *„Nejdiskutovanější stavba století, která se nakonec nepostavila. Nejzajímavější nápad, který se nikdy plně neuskutečnil. Budou jednou takové definice shrnovat všechno podstatné o Středoevropském fóru Olomouc?“*[94] – tak takto se ptal pisatel na oficiálním zpravodajském portálu statutárního města Olomouce v roce 2011 a nechtě vyjádřil problém, který se pojí s budovami pro kulturní účely: pokud jsou součástí historického prostředí, vyžaduje se a priori jejich *podřízení okolí*, nikoliv *podřízení proponované funkci*. To, jak budova vypadá, je důležitější než to, zdali dobře plní svůj účel. Olomoučané by byli vděčni za historizující kulisu, která by ukrývala třeba i nefunkční nebo funkčně problematický vnitřek.

„Moravská galerie v Brně spravuje pět architektonicky pozoruhodných budov,“ čteme ve webové prezentaci instituce[95] – a jde o budovy historické, z nichž pouze jediná byla postavena pro muzejní účely; v jednom případě jde o barokně přestavěný klášterní komplex, v jednom případě o rezidenční objekt z druhé poloviny 19. století a ve dvou případech o objekty soužící bydlení. V případě Národní galerie v Praze – největšího muzea umění v českých zemích – nenajdeme jedinou speciální muzejní budovu, nýbrž jeden středověký klášter, čtyři aristokratické paláce a jednu konírnu náležející ke komplexu jiné palácové architektury a jeden objekt, který byl v meziválečné době vybudován pro

94 [Anonym], *SEFO: zbude místo unikátu jen ostuda a rozčarování?*, 26. února 2011, https://www.olomouc.eu/aktualni-informace/aktuality/10025, navštíveno 26. ledna 2024.

95 https://www.gotobrno.cz/misto/moravska-galerie-v-brne/, navštíveno 26. ledna 2024.

Obrázek 7: Jan Šépka & architekti, SEFO v Olomouci, studie
Zdroj: https://www.archspace.cz/jan-sepka-sefo

komerční prezentační akce – u něhož nepřekvapí, že jedině on vyhovuje moderním požadavkům na galerijní prostor. Tento přehled budiž dokladem o hluboce zakonzervované představě o muzeu (či galerii) jako o starobylé, úctyhodné budově, která je *sui generis* exponátem. Pokud jde o objekty, nesloužící prezentaci – a tudíž současně re-prezentaci muzejní instituce – pak se s novostavbami můžeme i v českém prostředí můžeme setkat (například depozitární budova Uměleckoprůmyslového muzea v Praze). A platí ještě jedna zásada: pokud moderní architektura pro galerijní instituci je akceptovaná,[96] analogickou novostavbu pro muzeum v českých zemích nenajdeme.

Jestliže novostavba výjimečná i u galerií, tj. u muzeí umění, pak konverze budov sloužících původně jiným účelům je pociťována jako pozitivní a je vyhledávána – možno říci – památkáři akceptována.

96 Novostavba sídla Západočeské galerie v Plzni.

6. Zásady zpracování scénáře audiovizuálního díla

Příprava a realizace audiovizuálního díla musí brát v potaz závažné – a závazné – skutečnosti. Prvou z nich je právní definice audiovizuálního díla jako předmětu, kterou definuje platná legislativa, konkrétně zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, a dále zákon č. 89/2012 Sb., občanský zákoník, který s účinností od 1. ledna 2014 obsahuje autorskoprávní úpravu ve smyslu jednotné úpravy licenčních smluv v oblasti výkonu práva duševního vlastnictví, přičemž specifika vyplývající z autorskoprávní ochrany dle autorského zákona zůstávají zachována. Z právního hlediska je klíčový pojem autora, a tím je u audiovizuálního díla *režisér*.[97] Ten dává audiovizuálnímu dílu konečný tvar, toto dílo vyjadřuje jeho tvůrčí záměr – a současně je to on, který nese odpovědnost za dílo jako specifické formy interpretace společenské reality, včetně její historické dimenze. Z toho pohledu jsou veškeré složky *přípravy* audiovizuálního díla (námět, libreto, scénář, vstupy odborných poradců, obrazové a textové podklady a další informace zužitkované při realizaci audiovizuálního díla) druhořadé; výsledkem je až konečný celek, mající složku zvukovou (komentář, hudba) a obrazovou (pohyblivé sekvence, statické obrazy) – celek, který projekcí předstupuje před diváka.

Druhou skutečností, která vzniku audiovizuálního díla nutně předchází a musí k ní být přihlédnuto, je otázka věcná: otázka, jaký způsobem zprostředkovat složitou realitu – v našem případě dějiny

97 Michal Kačírek, *Dílo audiovizuální a díla audiovizuálně užitá*, in: https://autorske-pravo.info/dilo-audiovizualni-a-dila-audiovizualne-uzita/, navštíveno 7. února 2023.

muzeí a jejich budov v kontextu vývoje společnosti určitého regionu (Morava a Slezsko) v širším, minimálně středoevropském kontextu. Základním prvkem odborného sdělení je totiž vždycky *text*, strukturovaný do kapitol, odstavců, vět, který tvoří logicky uspořádanou strukturu. Ta 1/ dokumentuje poznávací proces autora textu a 2/ cílí na tvůrce audiovizuálního díla, jemuž má sloužit jak východisko k tvorbě. Text vyznačují takové parametry (obecná srozumitelnost výpovědí, užívání spisovného jazyka, užívání termínů s jejich následným vysvětlením), které příjemci umožňují pochopit jeho smysl a plně mu porozumět. Tímto *příjemcem* je *čtenář*; příjemcem audiovizuálního díla je ale *divák*. Text se nutně mění ve *sled záběrů*, protože záběr je základním prostředkem filmového sdělení. Text nikdy nebude plně transformován do těchto záběrů, protože vše, co je sděleno verbálně, nemůže být sděleno audiovizuálním mediem. Zcela pochopitelná je tudíž redukce i zkratka, koncentrace sdělení k podstatě, a to za předpokladu, že touto kontrakcí nedojde ke zkreslení výsledného sdělení.

Čtenáře vyznačují jisté parametry – a ty jsou vlastní také divákovi, u něhož je důležitý věk, dosažené vzdělání i osobní motivace ke sledování určitého audiovizuálního díla: předpokládejme, že je to zájemce o historii, kulturu, o určitý region, přírodu, techniku apod. je to návštěvník muzea, akce zaměřené na popularizaci vědy, student vysoké školy, odborník, jehož profese se odvíjí od některého typu paměťové instituce (muzeum, archiv, knihovna). U připravovaného audiovizuálního díla ale aspirujeme na *co nejširší vymezení diváka*, tj. na co *největší přístupnost díla* divákovi.

Východiskem je *námět*, který by měl být stručný, srozumitelný, koherentní.[98] Ten je v podstatě dán již samotným projektovým zadáním: *„Audioprogram představí problematiku vývoje muzejních budov se zaměřením na muzea technická, technologická a uměleckoprůmyslová na Moravě*

98 Jeremy Orlebar, *Kniha o televizi*, Praha, Nakladatelství Akademie múzických umění 2012, s. 152.

a ve Slezsku od druhé poloviny 19. století do současnosti s představou, jak by mohla muzea řešit své prostorové potřeby (zastoupení projektantů, odborníků z muzejní praxe, muzejníků samotných).“ Ale toto schválené zadání je nutno dále konkretizovat: 1. jde prioritně o muzea v Brně a Opavě, ale může se přihlédnout k starším muzejním institucím v dalších městech regionu (Olomouc, Ostrava); 2. předpokladem úspěšnosti sdělení je ale vysvětlení určitých pojmů a skutečností před prezentací popsané problematiky divákovi výsledného audiovizuálního díla: jde o objasnění *termínů* (muzeum, uměleckoprůmyslové muzeum, muzejní nebo výstavní budova, sbírka muzejní, stálá expozice, časová výstava), *historického kontextu* (19–20. století; industriální společnost, liberalismus, pokrok) a *věcné problematiky* (technologie, technika, řemeslo); 3. pohybujeme se v určitém regionu ve specifické historické situaci, kterou je třeba divákovi ozřejmit, a propojit se současností, ba dokonce naznačit mu i určitou časovou perspektivu, sahající za horizont současnosti. K tomu přistupují názory zainteresovaných osob – vedoucích pracovníků muzeí na straně jedné a architektů na straně druhé.

6.1 Mizanscéna: parametry

Audiovizuální dílo má svou *kompozici*, která vytváří racionální strukturu díla jako specifického sdělení. Kompozice podmiňuje srozumitelnost celého díla; má proto své parametry, ať už jde o vyváženost velikosti záběrů (detail × velmi velký celek), o rovnováhu dynamického a statického prvku (detail historického dokumentu, mapy, pečeti, uměleckého artefaktu), rovnováhu černobílé (historická fotografie) a barevné složky (záběr pořízený současnou technikou v dnešní realitě), vyváženost komentáře a živých vstupů.

Východiskem je určitá obecně známá realita, s níž se divák snadno ztotožní. Divákovi se představuje region Moravy a Slezska jako tranzitní území, což dnes vyjadřuje dálnice D1 a její propojení se silnicemi

Obrázek 8: Komenského mapa Moravy, 1627
Zdroj: cs.wikipedia.org.

první třídy a dále železniční koridor. Divák se dovídá, že tato tranzitní funkce regionu není nová a že ji v prehistorickém období a v období raného středověku vyjadřuje termín *jantarová stezka* – ve skutečnosti několik paralelních linií komunikací, sledujících severojižní směr.[99] Do dynamicky pojatého obrazu moravskoslezského regionu lze vsadit důvěrně známé připomínky lidské kreativity: Věstonická Venuše nebo velkomoravský sokolník jsou artefakty dobře známé a v našem kontextu plní funkci připomínky *transferu materiálů a technologií*. Ty byly klíčové pro prosperitu obyvatelstva, žijícího v regionu ve středověku stejně, jako v raném novověku (připomenutý kupříkladu Komenského mapou Moravy se zakreslením důlní činnosti pomocí překřížených kladívek [**obr. 08**]) nebo v období průmyslové revoluce (přibližně 1780–1850).

Zlom nastává s příchodem konce 18. století – a tu se nabízí dosud dynamický styl vyprávění vystřídat zklidněním: záběry zámeckého parku

99 Pavel Bolina – Jan Martínek – Václav Cílek – Pavel Šlézar, *Jantarová stezka*, Praha, Academia 2022.

v Rolní Rožínce se zámkem tvoří kulisu sdělení vypravěče, jehož podstatu tvoří charakteristika mocenských a intelektuálních elit Moravy před rokem 1800, inspirovaných západoevropským osvícenstvím, které inspirovalo vznik nejstaršího muzea na Moravě – Františkova muzea v Brně. V tomto směru ale nastává v příběhu moravských muzeí kritický okamžik, který je třeba divákovi vysvětlit: vlastivědné muzeum, vyjadřující zemský patriotismus osvícenské šlechty a inteligence, je záležitostí doby předbřeznové; civilizační progres, který spojujeme s modernizací rakouské společnosti po obnovení ústavnosti, s dynamikou společenských struktur (vznik spolků, politických stran; svobodné podnikání – prosazení živnostenského principu; zvýšená mobilita – rozvoj železniční dopravy, což lze vyjádřit například obrazem viaduktů v Brně a u Hranic na Moravě) a zesílením zahraniční konkurence, je spojen se zhrubnutím společnosti, se ztrátou vkusu, řemeslného umu. *Uměleckoprůmyslové muzeum* musí být proto představeno jako důležitá instituce, spojující *prestiž podnikatelského stavu*, soudobý *historismus* (jak spolehlivý základ poučení pro současnost a budoucnost) a současně *zájem o odborné vzdělávání* jako jeden z trendů vyznačujících liberální společnost.

Muzejní budova je místem činnosti muzejních institucí specifického typu: *uměleckoprůmyslových muzeí*. Audiovizuální dílo by mělo vyjádřit její prestiž umístěním v prominentní části města – v případě Brna *dnes* jde o dynamickou scenérii městské ulice s projíždějícími auty, tramvajemi a proudícími lidmi, vymezenou atraktivními architektonickými dominantami (evangelický kostel, budovy vysokých škol, blízkost mezinárodního hotelu) [**obr. 09**]

Další kritický bod nastává v potřebě vyjádřit změnu, k níž došlo v průběhu prvé poloviny 20. století: muzejní budova si udržela vysokou společenskou prestiž, ale chtě nechtě patří minulosti. *Muzeum*, jak tomuto slovu rozumíme ve třetím decenniu 21. století, není jen „chrámem múz“. Napětí mezi historickými kulisami a současným obsahem, jímž muzejní instituce (Moravská galerie, Slezské zemské muzeum)

Obrázek 9: Průhled Husovou třídou v Brně
Zdroj: www.mapy.cz

oslovují dnešní návštěvníky, je tématem živých vstupů vedoucích pracovníků muzeí,[100] kteří odpovídaní na otázku: jak historická muzejní budova – kterou divák sleduje v celcích i detailech – dobře či špatně slouží cílům muzejní práce současnosti. Tuto část audiovizuálního díla je vhodné konfrontovat s pohledem z opačné strany – s pohledem architekta, jenž je současně vysokoškolským pedagogem a tématice muzeí se profesně věnoval.

Jako každý tvůrčí výkon, tak audiovizuální dílo musí mýt jasnou, sevřenou kompozici, v níž úvodní pasáž vyvažuje závěr. Ten je věnován perspektivě sledované problematiky, která je vyjádřena – opět

100 Pro podíl na audiovizuálním díle byli osloveni ředitelé Moravské galerie v Brně Jan Press a ředitelka Slezského zemského muzea Jana Horáková.

s důrazem na celkový záběr městské scenérie – odkazem k Dolní oblasti Vítkovic [**obr. 10**] a tudíž k proměně muzeí uměleckoprůmyslových a technických, jak se formovaly v 19. století, k industriálním parkům a technickým skanzenům. Ty nepotřebují pro svou činnost atraktivní budovy v centrech historických měst, ale snaží se návštěvníkům nabídnout autentické prostředí výrobních objektů.

Obrázek 10: Večerní pohled na Dolní oblast Vítkovic
Zdroj: www.mapy.cz

7. Seznam literatury

ADLEROVÁ, Alena (1961): *Činnost uměleckoprůmyslového muzea v letech 1945–1960*, in: Brno v minulosti a dnes 3, Brno, s. 241–244.
ANONYM (1854): *Katalog der Kunst- und Producten-Ausstellung der k. k. mährisch- schlesische Gesellschaft für Ackerbau, Natur- und Landeskunde vom 1. bis inclusive 3. Mai 1854*, Brünn, Druck von Carl Winiker.
[Anonym], 1866: Brünn. Franzen-Museum, Brünner Zeitung č. 96, 26. dubna, s. 584.
ANONYM (1883): *Das Mährische Gewerbe-Museum in Brünn. Festschrift zur Eröffnung des neuen Gebäudes 17. Februar 1883*, Brünn, Verlag des Mährischen Gewerbe-Museums.
ANONYM (1895): *Festschrift aus Anlass der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes 27. October 1895*, Troppau, Curatorium des Kaiser Franz Josef Museums für Kunst und Gewerbe.
ANONYM (1898): *Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau. Katalog der Kaiser-Jubiläums-Kunst-Ausstellung, 13. August – Ende October 1898*, Troppau, im Selbstverlage des Curatoriums des Kaiser Franz Josef-Museums.
ANONYM (1899): *Průvodce obrazárnou Musea Františkova*, Brno, vlastním nákladem Musea Františkova.
[ANONYM] (1911): *Technisches Museum für Industrie und Gewerbe*, Ostrauer Zeitung 27. června, s. 5.
[ANONYM] (1912): *Vortrag im Ingenieur- und Architekten-Verein. Oberbaurat L. Erhard über das Wiener technische Museum*, Ostrauer Zeitung 5. března, s. 4.
ANONYM (1936): *SVUM. Dům umělců v Hodoníně. Sdružení výtvarných umělců moravských svým členům na rok* [1936], [Hodonín].
ANONYM (1938): *Bude na Moravě technické museum?* Lidové noviny 46, č. 57, 2. února, s. 8.

BENEŠ, Josef *Muzeum a výchova*, Praha, Ústav pro informace a řízení v kultuře 1980.
BERLING, Karl (1897): *Führer durch das königlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden* 1, Dresden.
BOLINA, Pavel – MARTÍNEK, Jan – CÍLEK, Václav –ŠLÉZAR, Pavel (2022): *Jantarová stezka*, Praha, Academia.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1903): *Katalog der Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan (1718–1864), 16. September bis 2. November 1903, Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum)*, Troppau.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1904): *Altwiener Porzellan von 1718–1744 und Altwiener Porzellanplastik auf der Ausstellung im k. k. Österreichischen Museum*, KuK 7, s. 202-229.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1904a): *Katalog der Ausstellung von Alt-Oesterreichischen Goldschmiedearbeiten, 1. September – 1. Oktober 1904, Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau (Schlesisches Landesmuseum)*, Troppau.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1905): *Katalog der Ausstellung von Miniaturen, 23. Mai bis 15. Juni 1905*, Troppau, im Selbstverlage des Kuratoriums des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst und Gewerbe in Troppau.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1908): *Das Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau und seine Sammlungen 1883–1908*, Troppau, Verlag des Kuratoriums des Kaiser Franz Josef-Museums.
BRAUN, Edmund Wilhelm (1913): *Neuaufstellung der Sammlungen und Neuerwerbungen des Kaiser Franz Josef Museums in Troppau*, Kunst und Kunsthandwerk 16, s. 557–579.
BRINCKMANN, Justus (1902): *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg.
BRODESSER, Slavomír (1997): *Sto osmdesáté výročí založení Moravského zemského muzea*, Vlastivědný věstník moravský 49, 1997, č. 2, s. 187–189.

BŘEZINOVÁ, Andrea – ZAPLETAL, Tomáš (eds.) (2014): *Brno – moravský Manchester*, Brno, Moravská galerie.
BUCHER, Bruno (1873): *Das Kaiserlich-königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift bei Gelegenheit der Weltausstellung in Wien Mai 1873*, Wien, Verlag Braumüller.
BUCHER, Bruno (1874): *Über ornamentale Kunst auf der Wiener Weltausstellung*, Berlin.
CIGÁN, Miroslav – MELKOVÁ, Pavla (2021): *Památník Jana Palacha – Jan Palach Memorial*, Beton 3, č. 2, s. 285–33.
ČADÍK, Jindřich (1925): *Městské umělecko-průmyslové muzeum v Plzni*, in: Věstník sjezdu Svazu československých muzeí vlastivědných v Plzni 1925, Plzeň, s. 8–12.
DEMEL, Jiří (1999): *125 let Odborné dřevařské školy* ve *Valašském Meziříčí*, Valašsko 2, 1999, č. 3, s. 23–24.
DOLENSKÝ, Antonín (1913): *Estetické požadavky moderní museologie*, Dílo 11, s. 161–179.
DOLENSKÝ, Antonín (1913a): *Muzea jako ústavy lidovýchovné*, Praha.
DOUCHA, František (1930–1931): *Olomoucká musea*, in: Olomouc. Výstavba a národní hospodářství evropských měst – Československá republika, Berlín – Praha – Basilej, Nakladatelství Dari, s. 43–44.
DVOŘÁK, Max (1915): *Sammler, Museen und Denkmalpflege*, MCC – Dritte Folge 14, 1915, s. 17–24.
EDGAR, Emil (1921): *Musejní budovy*, in: Emil Edgar, Život a umění, Praha, s. 82–87.
EITELBERGER von EDELBERG, Rudolf (1863): *Die Museen für Kunstindustrie und der Anschauungsunterricht für Kunst*, Österreichische Revue 1, č. 1, s. 279–297.
d´ELVERT, Christian (1870): *Geschichte der k. k. mährisch-schlesischen Gesellschaft zu Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*, Brünn, Verlag der k. k. mähr. schles. Gesellschaft.
ENGEL, Josef von (1875): *Das neue Oberrealschul-Gebäude in Olmütz. Festschrift zur bevorstehenden Eröffnung desselbem am 20. Juni 1875*, Olmütz 1875.

FALKE, Jacob (1873): *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold´s Sohn.
FANTA, Josef (1890): *Sbírky kulturně historické v Českém muzeu*, Osvěta 20, s. 135–143.
FISCHER, Alfred (1919): *Das hundertjährige Jubiläum des Landesmuseums*, Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums 17, s. III–VI.
FORSTHUBER, Sabine (1991): Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien, Picus Verlag.
GABRIELOVÁ, Bronislava (1968): *K počátkům brněnského Uměleckoprůmyslového muzea*, VVM 20, s. 387–403.
HAAS, Hanns – STEKL, Hannes (eds.) (1995): *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler*, ed. Bürgerthum in der Habsburgermonarchie 4, Wien – Köln – Weimar, Böhlau.
HAGER, Georg (1913): *Die Museen und der Mensch*, Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 7, 1913, č. 2, separátní tisk.
HARTUNG, Olaf (2010): *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag.
HLUŠIČKA, Jiří (ed.) (1973): *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Brno.
HOLEŠOVSKÝ, Karel (1974): *Sté výročí založení bývalého Moravského uměleckoprůmyslového muzea*, Muzeologické sešity 5, s. 71–75.
HOZÁK, Jan (2008): *Příběh Národního technického muzea*, Praha, NTM.
HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada (ed.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha, Umprum 2014.
CHYTIL, Karel (1909): *Průvodce sbírkami musejními*, Praha, nákladem uměleckoprůmyslového muzea.
CHYTIL, Karel (1916): *Justus Brinckmann*, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1915, Praha, s. 65–68.

JAKUBÍČEK Vít – MÍLEK Václav (eds.) (2015): *Ostrov umění v moři průmyslu. Zlínská Škola umění (1939–1949)*, Zlín, Krajská galerie výtvarného umění.
JAHN, Jaroslav Jiljí (1902): *Reorganizace sbírek zemského muzea Františkova*, Časopis Moravského muzea zemského 2, s. 138–148.
JANÁK, Jan (1999): *Hospodářský rozmach Moravy 1740–1918*, ed. Vlastivěda moravská – země a lid, nová řada 7, Brno, Muzejní a vlastivědná společnost.
JANÁS, Robert (2002–2003): *Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně*, in: 58.–59. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, s. 16–25.
JIRÁNEK, Tomáš (2006): *Česko-německé vztahy v Obchodní a živnostenské komoře v Brně a v Olomouci v době moravského vyrovnání*, in: Lukáš Fasora – Jiří Malíř – Jiří Hanuš (eds.), Moravské vyrovnání z roku 1905. Možnosti a limity národnostního smíru ve střední Evropě. Sborník příspěvků ze stejnojmenné mezinárodní konference konané ve dnech 10.–11. listopadu 2005 v Brně, Brno, s. 333–346.
JOACHIMIDES, Alexis (2001): *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst.
KALUS, Jaromír (1986): *Podnikové muzejnictví v Severomoravském kraji*, Muzejní a vlastivědná práce 25, s. 213–214.
KASSAL-MIKULA, Renata (ed.) (2003): *Johann I. von und zu Liechtenstein. Ein Fürst beschenkt Wien 1894–1916*, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien.
KIRSCH, Otakar (2014): *Obchodní a živnostenská komora v Brně a její aktivity na poli muzejnictví v období habsburské monarchie*, in: Acta Musei technici Brunensis 6. Průmysl, technika a exaktní vědy na Moravě a ve Slezsku. Vybrané kapitoly z 19. a 20. století, Brno, Technické muzeum v Brně, s. 13–31.
KIRSCH, Otakar (2014a): *Oscilace mezi národním a internacionálním? Několik poznámek k dějinám brněnského muzejnictví na přelomu 19. a 20. století*, in: Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis 7, Opava, s. 145–161.

KIRSCH, Otakar (2014b): *(Po)zapomenutí nositelé paměti. Německé muzejnictví na Moravě*, Brno, Paido.
KLEMM, David (2004): *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg Band 1, Von de Anfängen bis 1945*, ed. Wilhelm Hornbostel, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.
KOBETIČ, Pavel (1993): *Stavba budovy Průmyslového musea pro východní Čechy v Chrudimi*, Východočeský sborník historický 3, Pardubice 1993, s. 115–136.
KOLEKTIV (1867): *Internationale Ausstellung zu Paris 1867. Katalog der österreichischen Abtheilung*, Wien, Verlag des k. k. Central-Comités für die Pariser Ausstellung.
KOLEKTIV (1884): *Heinrich Freiherr von Ferstel. Festschrift bei Gelegenheit der feierlichen Enthüllung seines Denkmals in k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie*, Wien, Verlag des k. k. Österreichischen Museums.
KOLEKTIV (1904): *Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestandes der Oberrealschule 1854–1904*, Olmütz.
KOLEKTIV (1914): *Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864–1914*, Wien, Verlag des k. k. Österreichischen Museums.
KOLEKTIV (1943): *Festschrift zum 125jährigen bestehen des Mährischen Landesmuseums*, Brünn, Kommissionsverlag Karl Krah in Leipzig.
KOLEKTIV (1973a): *Sto let Severočeského muzea v Liberci*, Liberec, Severočeské muzeum.
KONEČNÁ, Eva (1975): Z historie Technického muzea v Brně, in: *Sborník Technického muzea v Brně – Acta technici Brunensis*. Brno: Technické muzeum, s. 6–13.
KRKOŠKOVÁ, Alena a kolektiv (1999): *Škola uměleckých řemesel v Brně. Učitelé z let 1924–1999*, Brno, Moravská galerie 1999.
LACHER, Karl (1895): Führer durch das Culturhistorische und Kunstgewerbe-Museum in Graz, Graz.
LAUS, Heinrich (1910): *Das Erzherzog Josef Ferdinand-Museum in Olmütz. Ein Führer durch die Sammlungen im Auftrage des Kuratoriums*, Olmütz, Verlag des Museums.

LEHMANNOVÁ, Martina (2013): *Lichtenštejnský mecenát ve prospěch Moravského muzea. Podíl Jana II. z Lichtenštejna na utváření místa paměti*, in: Časopis Matice moravské – Supplementum 5, Lichtenštejnové a umění, edd. Tomáš Knoz – Peter Geiger, Brno, s 193–210.
LEISCHING, Eduard (1895): *Neuaufstellung unserer Sammlungen*, MMGM 13, 1895, s. 157–159.
LEISCHING, Eduard (1908): *Karl Lacher*, Kunst und Kunsthandwerk 11, s. 110–111.
LEISCHING, Julius (1903): *Gottfried Semper und die Museen*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 21, s. 185–192.
LEISCHING, Julius (1903a): *Zur Frage der Wanderausstellungen*, Kunstgewerbeblatt – Neue Folge 14, s. 45–51.
LEISCHING, Julius (1913): *Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn*, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co.
LEISCHING, Julius (1914): *Der fünfzigjährigen Bestand des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 32, s. 75–78 a 92–96.
LIND, Karl (1874): *Die österreichisch-ungarische Abtheilung auf der Wiener Weltausstellung (Exposition des amateurs)*, Wien.
LÜTZOW, Carl Friedrich von (1875): *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig.
MARTÍNKOVÁ, Jana (1996): *L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové*, in: L. V. Holzmaister a muzeum v Moravské Třebové. Sborník příspěvků ze semináře. Moravskotřebovské vlastivědné listy, zvláštní číslo, Moravská Třebová, s. 13-19.
MARTÍNKOVÁ, Jana (2008): *L. V. Holzmaister und das Museum in Moravská Třebová*, in: Egypt and Austria. Crosroads – Ägypten und Österreich. Begegnungen IV, Praha, s. 75–82.
MELICHAR, A. (1908–1909): *Lidová akademie pro umělecký průmysl*, Moravskoslezská revue, s. 40–41.
MUNDT, Barbara (1974): *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel Verlag.

NEKUDA, Vladimír (1969): *150 let Moravského muzea v Brně. Stručný přehled historického vývoje*, Brno, Moravské muzeum.
NOVÁKOVÁ, Milada (1985): *Střední uměleckoprůmyslové škola v Brně 1924–1984*, Vlastivědný věstník moravský 37, č. 1, s. 153–162.
NOWAK, Adolf (1884–1885): *Die durch den Zeichenunterricht an der österreichischen Mittelschulen erlangte Kenntnis der classischen Kunstdenkmäler ein wesentliches Förderungsmittel zu Kenntnis… der antiken Welt*, in: Programm der k. k. Staats-Oberrealschule in Olmütz (…) 1884/1885, Olmütz, s. 3–23.
ORLEBAR, Jeremy (2012): *Kniha o televizi*, Praha, Nakladatelství Akademie múzických umění.
PAZAUREK, Gustav E. (1893): *Führer durch die kunstgewerbliche Sammlungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg*, Reichenberg, Verlag von J. Fritsche.
PAZAUREK, Gustav (1902): *Die Errichtung von Kunstarchiven*, Deutsche Arbeit 2, č. 1, s. 46–61.
PELIKÁN, Jaroslav (1985): *Umělecký dům v Hodoníně*, in: Jaroslav Sedlář (ed.), Uměleckohistorický sborník, Brno, Blok, s. 271–274.
PLAČEK, Vilém (1980): *K otázce sítě, pracovních náplní a činnosti muzeí v Ostravském a Severomoravském kraji v letech 1949–1963*, Časopis Slezského muzea, série B 29, 14–28 a 137–155.
PROKOP, August (1886): *Das Mährische Gewerbemuseum und seine diversen Einrichtungen*, Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums 4, 1886, č. 10, s. 189–191.
PUBAL, Václav (1965): *Zakládání uměleckoprůmyslových muzeí a jejich výchovná a vzdělávací činnost*, Acta regionalia. Sborník vlastivědných prací, s. 56–67.
ROUBIC, Antonín (1987): *Obchodní a živnostenská komora a město Olomouc*, in: Historická Olomouc a její současné problémy 6, ed. Jan Bistřický, Olomouc, s. 67–77.
SCHERMAIER, Josef (2009): *Fachschulen in Österreich – Schulen der Facharbeiterausbildung*, Frankfurt am Main – Berlin – Wien, Leter Lang.

SCHIREK, Carl (1895): *Die Textilkunst in Mähren*, MMGM 13, s. 69–71, 73–75, 77–80 a 81–3.
SCHOBER, Karl (1911): *Die historisch-statistische Sektion der k. k. mähr. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde und der Deutsche Verein für die Geschichte Mährens und Schlesiens 1849–1911*, ZDVGMSch 15, 1911, separátní tisk.
SCHRAM, Vilém (1902): *Naše budova musejní*, ČMZM 2, s. 49–56.
SCHRAM, Wilhelm (1887): *Zur mähr.-schl. Biographie. CCXX. Das Leben und Wirken des Kunstforschers Rudolf Eitelberger v. Edelberg*, Notizen-Blatt, č. 5, s. 33–37.
SCHUBERT-SOLDERN, Fortunat von (1910): *Betrachtungen über das Wesen der Kunst*, Dresden, Gerhard Kühtmann 1910.
SCHWEDELER-MEYER, Ernst (1914): *Die Liechtenstein-Erinnerungs-Ausstellung in Troppau*, Cicerone 6, s. 359–368.
SPIELMANN, Heinz (2002): *Justus Brinckmann*, ed. Hamburger Köpfe, Hamburg, Ellert & Richter Verlag.
STOKLASOVÁ, Bohdana (2007): Novostavba Národní knihovny ČR (nejen) z hlediska provozu. *Knihovna* 18, č. 1, s. 17–37.
STRAKOVÁ, Martina (2006): *Mecenáš Moravského průmyslového muzea Jan II. z Lichtenštejna*, in: 62. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, Moravská galerie, s. 141–148.
ŠERKA, Jozef (2001): Počátky a činnost německého Uměleckoprůmyslového muzea pro ostravsko-karvinský revír, in: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska 20, Ostrava, Statutární město Ostrava – Archiv města Ostravy, s. 100–134.
ŠOPÁK, Pavel (2014): *Liechtensteiniana and regional identity of Czech SIlesia*, Journal of Humanities – Historia artium 2, Olomouc, Univerzita Palackého, s. 160–167.
ŠOPÁK, Pavel (2016): *Město muzeí (Opava 1814–1989)*, Opava, Slezské zemské muzeum.
ŠOPÁK, Pavel (2018): *Památka a péče: Rudolf Eitelberger von Edelberg*, Zprávy památkové péče 78, č. 2, s. 99–103.

ŠOPÁK, Pavel (2020): *Země a muzeum. Situace Moravy v 19. století*, in: Paměť země. Formování institucionálních základů historické vědy na Moravě v 19. a 20. století, edd. Stanislav Bárta – Radana Červená, Brno 2020, s. 173–180.
ŠPRINC, Zdeněk (1966): *Muzea*, in: Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848–1960 1, Ostrava 1966, s. 325–329.
ŠTURC, Libor (1997): *Odborná keramická škola ve Znojmě 1872–1922*, Znojmo, Jihomoravské muzeum.
ŠTURC, Libor (1997a): *Odborná keramická škola ve Znojmě 1872–1922*, in: 53. Bulletin Moravské galerie v Brně, Brno, Moravská galerie, s. 119–124.
[TÁBORSKÝ, František] (1906): *Jak oživlo umění v Rakousku*, Naše doba 13, s. 864–868
TRAPP, Moriz (1862): *Ausstellung von Kunstgegenständen in der k. k. Oberrealschule*, Brünner Zetung č. 52, 4. března [1862], s. 1–2; č. 53, 5. března [1862], s. 1–2; č. 54, 6. března [1862], s. 1–3; č. 55, 7. března [1862], s. 1–3; č. 56, 8. března [1862], s. 1–3; č. 57, 9. března [1862], s. 1–3.
TOMÁŠEK Petr (ed.) (2022): *Naše galerie! Moravská zemská obrazárna 1817–1961*, Brno, Moravská galerie.
TRAPP, Moriz (1882): *Das Franzen-Museum in Brünn*, Brünn.
TRENKWALD, Hermann von (1908): *Führer durch das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main.
TRENKWALD, Hermann von (1914): *Ausstellung alter Goldschmiede-Arbeiten aus Frankfurter Privatbesitz und Kirchenschätzen, Juni-September 1914*, Frankfurt am Main, Kunstgewerbemuseum.
VAŇÁČEK, Michael (1967): *Česká Morava a Františkovo muzeum v Brně v rámci Hospodářské společnosti*, Vlastivědný věstník moravský 19, s. 201–216.
VIEREGG, Hildegard (2008): *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fink Verlag.
ZOFF, Otto (1916): *Die österreichische Tradition und das österreichischen Kunstgewerbe*, Innendekoration 27, s. 234–235.

8. Resumé

The academic e-book Museums between the Past and the Future – part 1 is a text created according to the methodology of the Ministry of Culture of Czech Republic as a standard non-periodical publication. It forms the theoretical introduction to the text materials for a documentary film of the same title (the film script by Dominika Mudrová is attached to the text). The goal is to familiarize with the term "museum" in the European cultural context in the last two, three centuries, with emphasis on the museums focusing on technical and civilisation advancement, on arts and crafts, on the manifestation of human activity in relation to exploitation of natural resources, local sources; an essential aspect is the emphasis on craft skills, on technical and technological innovations. Museum is a thesaurus of exclusivities, things which can be seen as models for the crafts and industry, as well as an educational institution presenting methods and procedures leading to original artefacts (as well as machine multiplicated products) and to their distribution. The museum thesaurus, documentation, presentation and education found a special environment in a museum building already at the end of the 18th century. The issue of such types of museums is documented in the region of Moravia and Silesia, a region where metallurgy, mining and glass industry flourished from the Middle Ages, and where several centres and distinctive enclaves of further industries developed during the 19th century. It is a developed region, but to build a new museum building had never been a common practice; museums were usually located into older, unused buildings. It might have been a town hall (Prostějov), a monastery (Olomouc, Třebíč), a private villa (Kopřivnice), a school (Český Těšín), or other buildings originally with different functions. A special museum building was built only in Brno (today´s Moravian Gallery), and in Opava (Silesian Museum, the main exhibition building). The documentary film presents the tradition of museum buildings and their promising perspectives in the close or distant future.

9. Seznam vyobrazení

01 – Interiér Historického muzea města Olomouce na konci 19. století, Státní okresní archiv Olomouc.
02 – Plakát výstavy Vlastivědného muzea v Olomouci, věnované Průmyslovému muzeu v Olomouci, webové stránky instituce.
03 – Záběr z instalace výstavy Vlastivědného muzea v Olomouci, věnované Průmyslovému muzeu v Olomouci, webové stránky instituce.
04 – Historická fotografie výstavní budovy Muzea hlavního města Prahy se sousední kavárenskou budovou, dnes zbořenou. – zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/AHMP.png
05 – Půdorys budovy Britského muzea v Londýně. – zdroj: Otto Lueger, Lexikon der gesammten Technik 6, München 1906.
06 – I. M. Pei, skica objemové skladby východní budovy Národní galerie ve Washingtonu, 70. léta 20. století. – zdroj: *A profile of the East Building. Ten Years at the National Gallery of Art 1978–1988*, Washington 1989, s. 36.
07 – Jan Šépka & architekti, SEFO v Olomouci, studie. – zdroj: https://www.archspace.cz/jan-sepka-sefo
08 – Komenského mapa Moravy, 1627. – zdroj: cs.wikipedia.org.
09 – Průhled Husovou třídou v Brně. – zdroj: www.mapy.cz
10 – Večerní pohled na Dolní oblast Vítkovic. – zdroj: www.mapy.cz

10. Rejstřík

Adamov 10
Adlerová Alena 44, 70
Arzberger Heinrich 45
Balšánek Antonín 21
Banská Bystrica 58
Bárta Stanislav 28, 79
Basilej 23, 72
Beneš Josef 8, 71
Berlín 23, 32, 37, 58, 77
Berling Karl 33, 71
Beskydy 10
Bílsko 43
Bistřický Jan 49, 77
Blansko 50
Bode Wilhelm von 36
Bohumín 16
Bolina Pavel 66, 71
Bolzano 43
Boppard 9
Boullée Etienne Louis 55
Braun Edmund Wilhelm 47, 48, 51, 71
Brinckmann Justus 33, 36, 71, 73, 78
Brno 10–13, 15, 16, 18, 22, 26–29, 41–44, 51, 56, 59, 60, 62, 65, 67, 68, 70, 73–75, 77, 79, 84
Brno-Královo Pole 18
Brodesser Slavomír 28, 71
Březinová Andrea 10, 72
Bucher Bruno 32, 72
Bystřice pod Hostýnem 10
Cigán Miroslav 8, 72
Cílek Václav 66, 71
Čadík Jindřich 21, 72
Černovice 34
Červená Radana 28, 79
České Budějovice 26, 43
Český Těšín 19
d´Elvert Christian 26, 72
Demel Jiří 11, 72
Ditmar Rudolf 11
Dolenský Antonín 38, 72
Dolní Rožínka 67
Donath Adolf 37
Doucha František 23, 72
Drážďany 12, 29, 32, 33, 38, 78
Durand Jean Nicolas Louis 55
Dvořák Max 39, 72
Edgar Emil 21, 72
Egypt 12, 23
Eitelberger von Edelberg Rudolf 31, 34–36, 72, 78
Engel Josef von 49, 72
Erhard Ludwig 14, 70
Falke Jakob von 26, 36, 73
Fanta Josef 73
Fasora Lukáš 26, 74
Ferstel Heinrich von 31, 75
Fink Wilhelm 79
Fischer Alfred 27, 73
Folnesics Josef 36
Forsthuber Sabine 73
Frankfurt nad Mohanem 33, 77, 79
Franta Josef 28
František Josef I. 17, 22, 23, 46, 70
Frauberger Heinrich 50
Frenzel Robert 52
Frey Dagobert 39
Frič Antonín 20
Frýdek-Místek 16

Frýdlant 42
Frýdlant nad Ostravicí 10
Gabrielová Bronislava 44, 73
Geiger Peter 76
Gerold Carl 26, 73
Guy de Gisors Jean Baptiste 55
Haas Hans 21, 73
Habicher Franz 12
Hager Georg 38, 73
Halič 34
Hamburg 33, 44, 75, 78
Hanuš Jiří 26, 74
Hartung Olaf 29, 73
Hasenauer Karl von 56
Havlíčkův Brod 59
Hejnice 42
Hlušička Jiří 73
Hodonín 13, 70
Holešovský Karel 44, 73
Holíč 50
Hölzel Eduard 39
Holzmaister Ludwig Vinzenz 12, 76
Horáková Jana 68
Hornbostel Wilhelm 44
Hozák Jan 54, 73
Hradec Králové 21, 43
Hradec nad Moravicí 43
Hranice na Moravě 50, 67
Hubatová-Vacková Lada 9, 73
Cheb 26
Chrudim 21, 43, 75
Chytil Karel 20, 36, 43, 73
Jahn Jaroslav Jiljí 28, 74
Jakubíček Vít 15, 74
Janák Jan 9, 74
Janás Robert 44, 74
Jeseníky 10, 11
Jihlava 29, 43
Jiránek Tomáš 26, 74
Joachimides Alex 29, 74
Jollet Franz 52
Josef Ferdinand arcivévoda 22, 23, 75
Kačírek Michal 63
Kalus Jaromír 16, 74
Kassal-Mikula Renata 41, 74
Kassel 55
Kirsch Otakar 26, 42, 74, 75
Kisa Anton 45
Kleinové z Vízenberka (rodina) 10
Klemm David 44, 75
Klenze Leo von 56
Klosterneuburg 43
Knoz Tomáš 41, 76
Kobetič Pavel 21, 75
Koetschau Karl 39
Kohn Jakob 10
Kohn Josef 10
Kolín 43
Kolín nad Rýnem 21, 29, 57, 73
Komenský Jan Amos 66, 81
Konečná Eva 18, 75
Kopřivnice 19
Koryčany 10
Kotěra Jan 21
Koula Jan 28
Krah Karl 75
Krakov 12, 34, 43
Krkošková Alena 15, 75
Krnov 10, 11, 29, 52
Kroměříž 25
Kühtmann Gerhard 39
Kuna Martin 19
Kuzma Dušan 58
Lacko Jozef 58
Lacher Karl 35, 36, 75, 76
Laizner Josef 34
Lange Konrad 39
Laus Heinrich 22,75

Le Corbusier 58
Lehmannová Martina 41, 76
Leisching Eduard 36, 45, 48, 76
Leisching Julius 30, 42, 45, 51
Lessing Julius 32, 36
Liberec 26, 40, 42, 43, 57, 77
Libeskind Daniel 58
Lichnovští (rodina) 43
Lichtenštejn Jan II. kníže 40, 74, 76, 78
Lichtenštejnové (rodina) 10
Lind Karl 32, 76
Linec 42
Lipsko 27, 32, 76
Litoměřice 43
Londýn 30, 31, 54–57, 81
Ludvíkov 10
Lueger Otto 57
Lützow Carl Friedrich von 32
Lvov 34, 43
Madrid 55
Machatschek Alois 50
Malíř Jiří 26, 74
Martínek Jan 66, 71
Martínková Jana 12, 76
Melichar A. 54, 76
Melková Petra 8, 72
Melnitzky Ernst 50
Menger Max 46
Mies van der Rohe Ludwig 58
Mílek Václav 15, 74
Miller zu Aichholz Eugen von 42
Mitrovští (rodina) 12
Mnichov 29, 37, 56, 57, 76, 79, 81
Morava 7, 9–12, 14, 15, 18, 22, 26–29, 45, 51, 52, 54, 64, 66, 73, 74, 76, 78, 79, 81
Moravská Třebová 12, 29, 50, 76
Mundt Barbara 29, 76
Nekuda Vladimír 27, 77
New York 58
Nováková Milada 15, 77
Nowak Adolf 9, 50, 77
Olomouc 9, 14, 15, 17–19, 22, 26, 29, 40, 41, 43, 48–50, 59–62, 65, 72, 74, 75, 77, 78, 81
Olomučany 50
Opava 13, 15, 23, 26, 29, 40–43, 45–48, 50, 51, 52, 56, 65, 70, 71, 74, 78
Orlebar Jeremy 64, 77
Ostrava, Ostravsko 12–16, 51, 59, 65, 70, 78, 79
Ostrava-Michálkovice 18
Ostrava-Moravská Ostrava 23
Ostrava-Petřkovice 16
Ostrava-Slezská Ostrava 23
Ostrava-Vítkovice 14, 18, 69, 81
Palach Jan 8
Partsch Franz Xaver 50
Paříž 32, 54
Pavlov 58
Pazaurek Gustav E. 40, 42, 77
Pei I. M. 59, 81
Pelikán Jaroslav 13, 77
Plaček Vilém 16, 77
Plzeň 20, 21, 26, 43, 62, 72
Poche Emanuel 20
Praha 7–9, 12, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 38, 40, 43, 54, 56, 57, 59–61, 64, 66, 71–73, 77, 81
Praha-Hradčany 20
Press Jan 68
Primavesi Moritz 48
Prisching Rudolf 51
Prokop August 44, 45, 77
Prostějov 19
Pubal Václav 40, 77
Riegl Alos 38
Roubic Antonín 49, 77

Ruprecht Ernst 48
Salm-Reifferscheidt (rodina) 10
Salm-Reifferscheidt Hugo František 10
Sedlář Jaroslav 13
Semper Gottfried 30, 36, 38, 56
Scharvogel J. J. 37
Schermaier Josef 77
Schinkel Karl Friedrich 56
Schirek Carl 11, 45, 78
SchlattauerRudolf 11
Schober Karl 26, 78
Schoen Johann 45
Schramm Wilhelm 34, 44, 78
Schroll Anton 76
Schrötter Karl 48
Schubert-Soldern Fortunat von 39, 78
Schulz Josef 56, 57
Schwedeler-Meyer Ernst 41
Slezsko 7, 9, 10, 12, 15, 23, 26, 27, 29, 45, 51, 52, 64, 74, 78, 79
Smirk Robert 56
Sobotín 10
Spielmann Heinz 33, 78
Stará Ves nad Ondřejnicí 16
Stekl Hannes 21, 73
Stoklasová Bohdana 59
Straková Martina 41, 78
Studénka 16
Stüler Friedrich August 56
Sturm Leonhard Christoph 55
Supíkovice 11
Svitavy 12
Šépka Jan 61, 62, 81
Šerka Jozef 51, 78
Šlézar Pavel 66, 71
Šopák Pavel 28, 34, 46, 78, 79
Šprinc Zdeněk 12, 79
Šturc Libor 11, 79
Štýrský Hradec 35, 36
Šumperk 10
Tábor 43
Táborský František 32, 79
Telč 43
Těšín 10, 29, 52
Thonet Michael 9
Tokio 58
Tomášek Petr 27, 79
Trapp Moritz 22, 44, 79
Trenkwald Hermann von 33, 79
Trouart L. F. 55
Třebíč 19
Třinec 10, 16
Valašské Meziříčí 11, 72
Vaňáček Michal 27, 79
Vídeň 10, 12–14, 21, 22, 26, 29–32, 34–37, 39, 42, 48, 72, 73, 75–77
Vieregg Hildegard 29, 79
Vratislav 33
Vsetín 10
Výmar 21, 29, 73
Vyškov 50
Washington 58, 59, 81
Winiker Carl 27, 70
Woltmann Alfred 33
Wright Frank Lloyd 58
Wundt Wilhelm 39
Zapletal Tomáš 10, 72
Zítek Josef 56
Zlín 15, 74
Znojmo 11, 29, 43, 50, 79
Zoff Otto 32, 79
Železná 10
Žulová 11