

Obsah

2 Editorial

3 *tematické studie*

- 3 Muzealizace stavebního truhlářství*
Lukáš Hejný

- 14 Čína ve třech rozměrech.
Nejstarší fotografie z Číny ve sbírce
stereoskopů Náprstkova muzea
v Praze*
Jan Šejbl

- 28 Sbírka Junowicz v Náprstkově muzeu: otázka
provenience, 1. část*
Helena Heroldová

- 40 Eduard Jedlička: Americký sen zlatníka
z Moravy*
Lucie Večerníková, Filip Šír, Tomáš Slavický

50 *sběratelství a dějiny umění*

- 50 Nélie Jacquemart André a Isabella Stewart
Gardner – sběratelky renesančního umění*
Markéta Jarošová

64 *semináře a konference*

- 64 Domestic Music Making and its Instruments:
Zpráva z mezinárodní konference hudebních
nástrojů v Edinburghu
Daniela Kotašová

69 *zprávy*

- 69 Zpráva z výstavy Móda v modré
Markéta Vinglerová

- 77 Střípky z ostravské archeologie
Zbyněk Moravec, Irena Moravcová

- 81 Sbírka Karla Tutsche – průběžná zpráva
o průzkumu
Petra Příkazská

- 89 Zpráva z Humboldtova fóra v Berlíně
Anna Řičář Libánská, Josef Řičář

96 *abstrakty publikovaných článků v němčině*

*recenzované příspěvky

Contents

2 Editorial

3 *thematic studies*

- 3 Musealization Of Construction Joinery*
Lukáš Hejný

- 14 China in Three Dimensions. The Oldest
Photographies from China in the Stereoscopic
Image Collection of the Náprstek Museum
in Prague*
Jan Šejbl

- 28 The Junowicz Collection in the Náprstek
Museum: Problem of Provenance. Part 1*
Helena Heroldová

- 40 Eduard Jedlička: American Dream of Moravian
Jeweller*
Lucie Večerníková, Filip Šír, Tomáš Slavický

50 *collecting and art history*

- 50 Nélie Jacquemart André and Isabella Stewart
Gardner – Collectors of Renaissance Art*
Markéta Jarošová

64 *seminars and conferences*

- 64 Domestic Music Making and its Instruments:
Report from the Edinburgh International
Conference on Musical Instruments
Daniela Kotašová

69 *news*

- 69 Report from the Exhibition Fashion in Blue
Markéta Vinglerová

- 77 Fragments of the Ostrava Archeology
Zbyněk Moravec, Irena Moravcová

- 81 The Karel Tutsch Collection – Ongoing
Research Report
Petra Příkazská

- 89 Report from the Humboldt Forum in Berlin
Anna Řičář Libánská, Josef Řičář

96 *abstracts of published articles in german language*

*peer-reviewed articles

Editorial



Vážení a milí čtenáři a čtenářky,

rok 2022, během kterého aktivity muzeí a dalších paměťových institucí již prakticky neovlivňovala protipandemická opatření, přinesl muzeím mnoho podnětů v celém spektru jejich činnosti. Muzea se znovu plně otevřela svým návštěvníkům, vzniklo množství nových výstav, mezinárodních projektů a realizovala se řada domácích i zahraničních konferencí. Mezi nejvíce očekávané patřila 26. generální konference Mezinárodní rady muzeí ICOM v Praze, na níž se hlasovalo o nové definici muzea a která byla 24. 8. 2022 na mimořádném zasedání ICOM poměrem 92,41 % hlasů přítomných schválena. Nahradila tak stávající definici z roku 1974, o jejímž přepsání se již neúspěšně hlasovalo na posledním setkání v Kjótu v roce 2019. Nový text reflektuje společenské potřeby doby a definuje muzea nejen jako instituce sbírkotvorné, nýbrž klade důraz také na jejich přístupnost, inkluzivnost, udržitelnost a etické fungování.

Předkládané číslo časopisu Vám přináší tematické studie z výzkumné činnosti českých muzeí, příspěvek z oblasti sběratelství a dějin umění a několik zpráv z konference i nových výstav a expozic.

Dva z pěti recenzovaných článků v tomto čísle reflektují původ sbírek v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur. Helena Heroldová se zaměřila na otázku provenience konfiskátu předmětů z Číny rodiny Junowiczových z Teplic v roce 1946, zatímco Jan Šejbl představuje genezi fotografických sbírek muzea a analyzuje dochované stereoskopické snímky z Číny po stránce autorství a tematického zaměření. Kolektivní studie *Eduard Jedlička: Americký sen zlatníka z Moravy* Lucie Večerníkové z Archivu Národní galerie, Filipa Šíra a Jana Slavického z Národního muzea vůbec poprvé prezentuje životní osud moravského emigranta v Americe, jenž na konci 19. století jako první začal v USA nahrávat, vydávat a distribuovat nahrávky pro českou menšinu. Tzv. Jedličkovy Records představují významný příspěvek ke zvukovému kulturnímu dědictví české komunity v USA. Procesu a možností transferu stavebního truhlářství a jeho muzealizaci je věnována studie Lukáše Hejného z Národního

technického muzea, která je výstupem projektu NAKI II „Řeč materiálu – tradiční řemeslné technologie pro záchranu kulturního dědictví a současný životní styl“. Na rozvoj sběratelství na přelomu 19. a 20. století zaměřila svou pozornost Markéta Jarošová z Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Karlovy Univerzity. Ve svém příspěvku sleduje sběratelskou činnost dvou žen – Francouzsky Nélie Jacquemart André a Američanky Isabelly Stewart Gardner, jež za svůj život vytvořily pozoruhodné sbírky italského renesančního umění.

Mezi 23. a 26. červnem probíhala v Edinburghu mezinárodní konference s hudebně organologickou tematikou „Domestic Music Making and its Instruments“, na níž zaznělo 44 příspěvků od odborníků z celého světa. Zprávu z ní přináší přímá účastnice Daniela Kotašová. Také letos proběhla národní soutěž Gloria musaealis, na níž obdržela cenu Českého výboru ICOM výstava Uměleckoprůmyslového muzea v Praze „Móda v modré: Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu“, kterou představí příspěvek Markéty Vinglerové. Zbyněk a Irena Moravcovi seznámí čtenáře s dalším letos oceněným muzejním projektem, jenž se umístil na přední příčce v muzejní kategorii archeologické soutěže Zlatý Mamut. Tím jsou „Střípky z ostravské archeologie“, které audiovizuální formou popularizují archeologické výzkumy Ostravského muzea. Vztahy a rozdíly mezi institucionálním a soukromým sběratelstvím promýšlí na příkladě průzkumu sbírky významného soukromého sběratele Karla Tutsche příspěvek Petry Příkazské z Galerie moderního umění v Hradci Králové. Na podzim roku 2021 došlo k otevření Humboldtova fóra v Berlíně, kam se přestěhovalo Etnologické muzeum. Na kontroverze s tím spojené poukazuje zpráva Anny Řičář Libánské a Josefa Řičáře, kteří nastiňují v muzejním prostředí stále více diskutované vystavování sbírek z koloniálních kontextů, potažmo fenomén dekolonizace v muzeích.

Věříme, že Vás články v aktuálním čísle časopisu zaujmou a inspirují pro další muzejní práci.

Redakce

Muzealizace stavebního truhlářství¹

Lukáš Hejný

Musealization Of Construction Joinery

Abstract: Due to its universal availability and easy workability, woodworking is naturally one of the oldest and longest-developing human skills in material craftsmanship. Over the past millennia and centuries, the craftsmanship of woodworking has continuously developed and, over time, differentiated and specialized into individual disciplines. One of them is construction joinery, a field that stands in many ways between carpentry and furniture joinery. This paper deals with the process and possibilities of transferring construction joinery and its individual aspects to the museum environment and its musealization.

Keywords: museum, musealization, construction joinery, craft, acquisition, preservation, presentation

Úvod

Zpracování dřeva patří díky jeho všeobecné dostupnosti a snadné opracovatelnosti přirozeně k jednomu z nejstarších a nejdéle se rozvíjejících lidských dovedností v oblasti řemeslné práce s přírodními materiály. Během uplynulých tisíciletí a staletí se řemeslná dovednost zpracování dřeva neustále rozvíjela a přirozeným způsobem v průběhu času diferencovala a specializovala do jednotlivých oborů a řemesel. Jedním z nich je i stavební truhlářství, obor stojící v mnoha ohledech mezi tesařstvím a truhlářstvím nábytkovým.

Díla stavebního truhlářství se významně podílí na utváření vzhledu exteriéru i interiéru budov, současných i historických. Historické stavebně truhlářské prvky jsou navíc dokladem řemeslné zručnosti a umu našich předků a úrovně řemesla vůbec. Zaslouží si proto náležitou pozornost při péči o naše historické, nejen památkově chráněné objekty. S klesajícím výskytem původních stavebně truhlářských prvků v historických objektech vzrůstá jejich význam v prostředí muzejních sbírek. Ovšem stavební truhlářství neprezentují pouze jeho díla, ale i jeho řemeslo – nástroje, proces výroby i řemeslníci samotní. Tento příspěvek je věnován základnímu seznámení s truhlářským řemeslem a jeho

díly, procesu a možnostmi transferu stavebního truhlářství a jednotlivých jeho složek do muzejního prostředí, jeho muzealizaci, a dále pak možnostmi jeho prezentace v tomto prostředí.

Tesařství a truhlářství

Obě odvětví truhlářství – nábytkové i stavební,² vzešly na našem území historicky z řemesla tesařského. K jejich vydělení (nejprve truhlářství nábytkového, později i stavebního) došlo v důsledku poptávky po stále širším typologickém spektru stále sofistikovanější zhotovovaných výrobků, jejichž výroba vyžadovala specializovanější výrobní nástroje a technologické postupy.³

V případě stavebního truhlářství ovšem toto vyčlenění nebylo až tak úplné. Toto odvětví totiž zůstalo s tesařstvím ve velmi těsném kontaktu a prolnutí. Práce na některých původně „tesařských výrobcích“ se ujímal buď tesař, nebo truhlář – záleželo na požadovaném provedení a úrovni zpracování. Masivnější, hruběji zpracované konstrukce bez nároku na estetické ztvárnění, určené do provozních prostor objektů zhotovoval obvykle tesař, zatímco práce na subtilnějších a honosnějších konstrukcích s důrazem na vizuální stránku provedení náležela truhláři. Typickými

tematické
studie

1 NAKI II (2018–2022) „Řeč materiálu – tradiční řemeslné technologie pro záchranu kulturního dědictví a současný životní styl“ (DG18P02OVV030).

2 Někdy je k těmto dvěma základním odvětvím truhlářství přidáno ještě třetí – umělecké.

3 S postupem času se z truhlářství vyčleňují i další specializovaná řemesla: řezbáři, intarzisté, parketáři apod.

Ing. Lukáš Hejný
Národní technické muzeum
lukas.hejny@ntm.cz



Interiér strojní truhlárny z 1. čtvrtiny 20. století s dobře patrnou výrobou stavebně truhlářských výrobků. Archiv Národního technického muzea, fond č. 800.

4 Obvyklé bylo vysychání dřevěných prvků tesařských konstrukcí až po zabudování do stavby, s jejich rozměrovými změnami se počítalo.

5 Osazení hotových stavebně truhlářských výrobků a konstrukcí do stavby nicméně mohl provádět i zedník.

6 Pro bližší seznámení s obory historického tesařství a stavebního truhlářství (výběr):

- KOHOUT, Jaroslav a TOBEK, Antonín. *Konstruktivní stavitelství. II. Tesařství a stavební truhlářství.* Jaroměř, 1915.
 - NIKLAS, Josef a ŠANDA, František. *J. P. Jöndlovo Poučení o stavitelství pozemním.* Praha: I. L. Kober, 1865.
 - PACOLD, Jiří. *Konstrukce pozemního stavitelství. Díl I. Práce tesařské, pokrývačské a truhlářské, podlahy, stropy a schody dřevěné.* Praha, 1900.
 - SKRAMLÍK, Klement. *Kronika práce, osvěty a nálezův. Díl XI. Část I.* Praha: I. L. Kober, 1908.
- b) reedice historických publikací:
- DIRLAM, Martin. *Stavební truhlářství. Tradice z pohledu dneška.* Praha: Grada, 2013.
 - KOHOUT, Jaroslav, TOBEK, Antonín a MÜLLER, Pavel.

zástupci sortimentu náležejícího oběma řemeslům jsou dřevěné příčky a dělicí stěny, vrata, podlahy, konstrukce schodišť nebo obložení stěn. Obecně lze tvrdit, že tesař pracoval se surovým nehoblovaným dřevem, konstrukce zhotovoval obvykle přímo na stavbě nebo v přilehlém stavebním dvoře a zpravidla nepoužíval lepidlo/klíh ani hotové výrobky neopatřoval povrchovou úpravou.⁴ Zato truhlář pracoval s náležitě vyschlým dřevem, které před dalším zpracováním hobloval, výroba probíhala v dílně a na stavbě své výrobky pouze osazoval.⁵ Mimo to používal při spojování dřevěných prvků i lepené spoje a výrobky dokončoval povrchovou úpravou.⁶

V některých případech připravoval tesař hrubou základní nosnou konstrukci z nehoblovaného dřeva, na kterou poté truhlář osadil její vrchní pohledovou vrstvu. Příslušnost jednotlivým řemeslům se v těchto případech obvykle promítala i do názvosloví konstrukcí a prvků.⁷

Stavebně truhlářské výrobky

Typickými stavebně truhlářskými výrobky zhotovovanými truhlářem byla okna, dveře a vrata, dělicí stěny, obložení stěn a stropů, schodiště a podlahy. Kromě oken a dveří se jejich výroby mohl v již uvedených případech čistě utilitární a provozní funkce ujmout i tesař. Rozdělení truhlářství na stavební a nábytkovou část se v minulosti netýkalo ani tak rozdělení řemesla a truhlářů, ale kategorizace a rozčlenění truhlářského sortimentu.

Samotní truhláři museli umět zvládnout zhotovit výrobky nábytkové i stavebně truhlářské. Diferenciace oboru přichází až později a je spojena s nástupem strojního obrábění dřeva a hromadnou sériovou výrobou, kdy potřeba udržení konkurenceschopnosti nutně vedla k zúžení výrobního sortimentu a pořizování cenově nákladných truhlářských strojů, které musely být následně efektivně využívány.⁸ Výrobky stavebního truhlářství se významně podílí na utváření vzhledu exteriéru i interiéru budov, současných i historických. Okna a jejich členění dotvářejí společně s dveřmi a vraty jakožto výplně stavebních otvorů tvář a vnější podobu domu, zatímco podlahy, interiérové dveře, obložení stěn a stropů, dělicí stěny nebo schodiště dotvářejí a zabydlují jejich vnitřní prostory. V tradičním stavebním procesu dokončoval truhlář svým dílem základní podobu domu, navrženou architektem nebo stavitelem a zhmotňovanou postupně zástupci řemesla zednického,⁹ tesařského a pokrývačského.

Nároky kladené na výrobky ze sortimentu stavebního truhlářství byly a jsou poměrně vysoké a rozmanité. Vedle již zmíněných estetických požadavků odrážejících v sobě dobu vzniku konkrétního výrobku a prostředí, pro něj byl určen, jsou to nároky ryze technické, vyžadující funkčnost a spolehlivost i při velkém provozním zatížení po dlouhou dobu, minimálně v řádech desítek let. Zhotovení těchto výrobků proto vyžadovalo a vyžaduje odbornou znalost, pečlivost a léty získávaný řemeslný um a zkušenosti truhláře užité v celém procesu výroby. Ta začíná již při návrhu výrobku a volbě jeho konstrukčního řešení a pokračuje výběrem vhodného druhu dřeva v požadované kvalitě a jeho zpracováním do podoby hotového díla.

Výrobky stavebního truhlářství se během své životnosti ve stavbě musí kromě vysokého provozního zatížení často vyrovnávat s náročnými klimatickými podmínkami,¹⁰ jejich pravidelným cyklickým střídaním i extrémními výkyvy. Pro jejich zachování je tedy velmi důležitá i problematika ochrany dřeva – zajištění

vhodných podmínek nezbytných pro dlouhou životnost výrobku.¹¹ Konstrukce a výrobky stavebního truhlářství dochované v našich historických budovách i přes velmi často dlouhodobě zanedbanou údržbu a péči až do dnešních dnů nám mohou být důkazem řemeslného umu jejich autorů a kvalit jejich díla.

Truhlářské řemeslo

Stavební truhlářství nereprezentují pouze jeho díla, ale i jeho další součásti – technologické postupy, truhlářské nástroje, stroje a další pomůcky, odborná literatura, archivní materiály – a samozřejmě i řemeslníci samotní a jejich sociokulturní prostředí. Všechny tyto stránky řemesla představují jeho důležité segmenty, které teprve při komplexním nazírání vytvářejí ucelený obraz oboru. Stejně jako jsou důležitá samotná díla, jejich vývoj v čase a diferenciaci napříč sociálním prostředím, je podstatný i proces jejich vzniku. K správné interpretaci díla je tak potřeba nejen správná typologická, materiálová a konstrukční identifikace, ale rovněž znalost dobových technologických postupů a schopnost zařazení do širších dobových souvislostí.

Všechny tyto střípky dohromady vytvářejí obraz stavebního truhlářství. Ten je v muzejním prostředí nutné umět nejen shromažďovat, ale i následně uchovávat a náležitým způsobem prezentovat.

Sbírka stavitelství Národního technického muzea

Stavební truhlářství, respektive jeho díla, nás obklopují doslova na každém rohu. Setkáváme se s nimi v každé budově, jsou nedílnými součástmi našich životů. Jejich dokumentace – a muzealizace – je tudíž podstatnou součástí snah o uchování našeho kulturního dědictví. Dokumentaci, sbírání, zpracování, uchování a prezentaci oboru stavebního truhlářství se v rámci komplexní dokumentace historického stavitelství zabývá i Národní technické muzeum (dále jen NTM), a to zejména prostřednictvím svého Centra



stavitelského dědictví NTM Plasy (dále jen CSD NTM Plasy).¹²

Sbírkové skupiny architektura a stavitelství jsou součástí sbírek NTM od jeho samého počátku v roce 1908 a od té doby se neustále průběžně rozrůstají. Poslední, stále trvající, velký impuls v tvorbě sbírek stavitelství a jejich jednotlivých částí odstartovala kolem roku 2005 idea a následné budování právě CSD NTM Plasy, které bylo slavnostně otevřeno na podzim roku 2015. Od té doby dále systematicky pokračuje ve sbírkotvorné činnosti v oblasti historického stavitelství.¹³

V rámci sbírkotvorné činnosti je v CSD NTM Plasy budována specializovaná sbírka, tzv. materiátka, shromažďující historické stavební prvky, materiály a konstrukce nebo jejich části. Jejich prostřednictvím mapuje historický

Interiérová instalace ruční truhlářské dílny – ukázka přenesení kompletní ruční truhlárny z Týčku (okr. Rokycany) do muzejního prostředí. Prezentace v rámci výstavy „Díl(n)a stavebního truhlářství“ v CSD NTM Plasy. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020.

Sbírka oken a dveří v expozici historického stavitelství CSD NTM Plasy. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2018.

- Tesařství. Tradice z pohledu dneška. Praha: Grada, 1996.
- c) aktuálně publikované práce:
- EBEL, Martin. Profese tesaře v Čechách a její specifika. Časopis společnosti přátel starožitností, 2021, roč. 129, č. 1, s. 106–122.



Muzejního prezentace stavebního truhlářství a parketářství – výstava „Díl(n)a stavebního truhlářství“ v CSD NTM Plasy. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020.

- HEJNÝ Lukáš, EBEL, Martin a kol. *Stavební truhlářství a parketářství. Katalog k výstavě Díl(n)a stavebního truhlářství. Praha – Plasy: Národní technické muzeum, 2020.*

KOUDELOVÁ, Jana (ed.). *Pod ochranou svatého Josefa – Příběh tesařského řemesla v českých zemích. Kritický katalog stejnojmenné výstavy. Brno – Praha: Mendelova univerzita v Brně – Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, 2020.*

7 Typickými příklady takovýchto konstrukcí může být např. „tesařská“ dveřní trámková zárubeň, opláštěná následně „truhlářskou“ obložkou, nebo „tesařská“ podlaha, na kterou poté pokládal truhlář či parketář vrchní pochozí vrstvu podlahy. Tesařské konstrukce byly rovněž v těchto případech označovány obvykle jako „hrubé“ – tzn. tesané nebo řezané, nehoblované.

8 Tato situace se týkala zejména městského prostředí. Na venkově se diferenciací truhlářských dílen nijak výrazně neprojevila. Venkovský truhlář musel být dále schopen uspokojit veškeré potřeby svých sousedů. I zde ovšem v mladším období za použití základního strojního vybavení dílny, které se stává od počátku 20. století a postupem elektrifikace standardem i ve venkovském prostředí.

typologický vývoj a rozmanitost těchto prvků tvořících materiálovou podstatu historických staveb na našem území napříč historií a sociálním spektrem. Dle možností realizace akvizic těchto předmětů se jedná o autentické prvky, modely nebo i repliky. Vedle této akviziční činnosti předmětů samotných probíhá i sběr v oblasti archivní, dobové odborné literatury a učebnic, firemních katalogů atd. Velká pozornost je věnována i dokumentaci procesu navrhování a realizace staveb.

Přirozeně nezůstává pouze u získávání a základní evidence nových přírůstků. Sbírka je dále odborně zpracovávána a získané znalosti jsou pravidelně úročeny a prezentovány formou stálých expozic i sezónních výstav, komentovaných prohlídek, workshopů, aktivit muzejní pedagogiky a dalších programů pro laickou i odbornou veřejnost různých věkových skupin.¹⁴

Akvizice prvků stavebního truhlářství

Akviziční činnost v oblasti stavitelských prvků, konstrukcí a materiálů je samozřejmě odvislá od charakteru sbíraných předmětů a tím danými možnostmi jejich přesunu, uchování a prezentace v muzejním prostředí. Například v oboru tesařství lze jen ve velmi ojedinělých případech přistoupit k akvizici a transferu celé konstrukce. Většinou je nutné se spokojit pouze s výběrem charakteristických úseků nebo jednotlivých prvků.¹⁵ Pro prezentaci celých konstrukčních systémů lze pak využít vizualizaci především

prostřednictvím jejich zmenšených modelů. Samostatnou kapitolou jsou pak akvizice a prezentace celých systémů vytápění nebo rozvodů technických zařízení budov (TZB), kde lze pomocí autentických předmětů prezentovat pouze jednotlivé prvky, zatímco systém samotný musí být představen jinou vhodnou formou.¹⁶

Díla stavebního truhlářství, zejména v podobě samostatných prvků, limity omezující jejich přenesení, uchování a prezentaci v muzejním prostředí velmi dobře splňují a jsou v tomto ohledu velmi vděčnými sbírkovými předměty. Svou roli v tom hraje i jejich vizuální atraktivita, přístupná i pro laického návštěvníka muzeí. Nejsnazší pro přesun prvků do muzejního prostředí jsou v tomto ohledu akvizice oken a dveří, které lze obvykle přenášet jako celky, ideálně včetně jejich rámu, který je ovšem nutno citlivě vybourat. Obložení stěn a stropů, schodiště, zábradlí, dělicí stěny nebo dřevěné podlahy většinou nelze vzhledem k rozsahu konstrukce přenést do muzejního prostředí kompletně. Nicméně obvykle je možné velmi snadno vybrat typický úsek (kazeta obložení) nebo základní prvek (podlahové prkno, parketa apod.), který pak doplněný vhodným doprovodným materiálem danou konstrukci náležitě ilustruje jako celek.¹⁷

Do muzejní sbírky se díla stavebního truhlářství dostávají jako samostatné kusy nebo jako soubory z jednoho domu. Spíše výjimečně se jedná o sbírkové soubory darované soukromými sběrateli.¹⁸

Patrně nejčastějšími „akvizičními okolnostmi“, za nichž jsou předměty do sbírek získávány, jsou případy tzv. „rekonstrukcí“, lépe řečeno stavebních obnov historických budov nebo jejich součástí. V ideálním případě se jedná o situace, kdy konkrétní prvek stavebního truhlářství už nemůže z nějakého objektivního důvodu v objektu zůstat¹⁹ a musí být nahrazen replikou nebo prvkem novým, v soudobém tvarosloví i technickém provedení a standardu. Původní historický prvek pak – v ideálním případě – osvědčený majitel objektu (někdy na podnět památkového nebo stavebního dozoru či projektanta) nabídne do muzejní sbírky.

V horším případě se prvek ocitne ve stavební suti určené k likvidaci a pro pracovníka muzea (na základě informace od zainteresovaného náhodného kolemjdoucího) se následně stává předmětem tzv. „kontejnerového sběru“. Je neuvěřitelné, jak často se s touto situací stále setkáváme. Situací, při níž jsou z městských domů vyhazovány interiérové dveře s křídly zdobenými leptanými skly a původním kováním, obložení stěn, podlahové parkety, vlýsky apod. Prvky z kvalitního materiálu a zhotovené ve vysokém řemeslném a estetickém standardu, prvky, jejichž kvalita byla ověřena desítkami let neustálého používání. Prvky, u nichž by šetrná repase zajistila další desetiletí spolehlivé funkčnosti. Přitom velmi častým důvodem k tomuto nešťastnému kroku je pouhá neznalost a nerozpoznání hodnoty těchto původních historických stavebních prvků. A tak jsou likvidovány a nahrazovány výrobky novými, v kvalitě materiálu i provedení jen velmi těžko srovnatelnými s těmi původními. Nutno v této souvislosti také dodat, že se tyto na jedné straně stále ještě až příliš často likvidované hodnotné historické prvky stavebního truhlářství a jejich části zároveň stávají poměrně žádaným obchodním artiklem, jehož cena stále roste.

Z hlediska etiky muzejní práce mohou nastat velmi nepříjemné situace, kdy se muzejní instituce stávají potenciálním poskytovatelem alibi při stavebních aktivitách spojených s odstraněním historických prvků ze stavby. Jsou to případy, kdy majitel objektu, projektant, zástupce stavební firmy apod. ospravedlňuje před zástupci památkové péče vyjmutí těchto prvků ze stavby jejich přesunem do muzejní sbírky, přesto, že by mohly v objektu zůstat. Muzea a jejich pracovníci by měly v těchto případech stát mimo tato jednání a být osloveni až v okamžiku vyčerpání veškerých možností zachování prvků „in situ“. Rozhodnutí o přijetí či nepřijetí daného prvku by nicméně i poté mělo vycházet především ze sbírkotvorné koncepce muzejní sbírky.

Vedle historických prvků stavebního truhlářství získávaných přímou demontáží



z budov, jejichž byly součástí, se do muzejních sbírek dostávají i tzv. půdní nálezy – nejčastěji okna, dveře nebo šablony parketových podlah – uložené po dlouhá desetiletí v podkrovích, stodolách apod. Zde čekaly polozapomenuty na svou příležitost dalšího využití. Bývají dokladem nejen starší podoby objektu, ale svědčí i o tom, jak si naši předkové dokázali vážit práce svých předků a znali její hodnotu. Hodnotu díla, práce a řemeslného umu do něj vloženého, hodnotu materiálu a energie vložené do jeho opracování do podoby výsledného díla. Proto se prvky, které nemohly být z nějakého důvodu aktuálně v objektu využity,²⁰ uschovávaly, aby pak případně nacházely druhotné

Dodatečně rozměrově upravené dveřní křídlo dvoukřídlových dveří z objektu Živnostenské banky v Praze Na Příkopě a kresebná rekonstrukce jejich původní podoby. NTM, sbírka stavitelství, inv. číslo 78902/1,2.

Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020. Kresebná rekonstrukce: NTM, Jakub Chaloupka, 2020.

9 Případně i kamenického.

10 Vzájemně propojené změny teploty a vlhkosti způsobují díky hygroskopicitě dřeva jeho rozměrové změny.

11 Dřevo je materiál biodegradovatelný, může být napadeno biotickými škůdci, především



Zdvojené okno z věžového obytného domu v Kladně-Rozdělov v expozici oken a dveří CSD NTM Plasy. NTM, sbírka stavitelství, inv. číslo 73662. Foto: NTM, Jakub Chaloupka, 2022.

Ocelové kastlové dvojité okno z hotelu AXA Na Poříčí v Praze v expozici oken a dveří CSD NTM Plasy. NTM, sbírka stavitelství, inv. číslo 73707. Foto: NTM, Jakub Chaloupka, 2021.

dřevokazným hmyzem a houbami. Pro jeho dlouhodobou trvanlivost je třeba vytvořit takové podmínky, které napadení a následný rozvoj biotických škůdců vylučují. Do problematiky ochrany dřeva můžeme zařadit např. zajištění vhodných tepelně-vlhkostních podmínek, volbu vhodné dřeviny, správný konstrukční návrh, preventivní chemickou ochranu dřeva, jeho vhodnou povrchovou úpravu, ale i potřebu pravidelné kontroly, údržby, obnovy povrchových úprav apod.

12 Činnost NTM není v tomto směru ojedinělá. Podobně orientované sbírky jsou budovány v muzejních institucích po celé Evropě. Namátkou například:

- Centre des métiers du patrimoine „La Paix-Dieu“ (Amay, Belgie)
 - Baudenkmalspflege Kartause Mauerbach (Mauerbach, Rakousko)
 - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Paříž, Francie)
- Z českého prostředí lze mimo oficiální muzejní instituce zmínit např. v současnosti uzavřené Muzeum stavebních*

použití v méně významných pozicích v domě samotném nebo přilehlých hospodářských objektech. Změnu umístění často doprovázely i rozměrové úpravy prvku přizpůsobující jej jeho nové pozici. Dveřních křídel, dodatečně rozměrově upravovaných nebo s dobře čitelnými stopami obrácení jejich orientace prohozením pozice zámku a závěsů, najdeme v našich historických objektech mnoho.²¹ Stejně jako u jiných oborů se při akvizici prvků stavebního truhlářství zúročuje potřebná dobrá znalost tématu a léty získávané zkušenosti. Při výběru nových přírůstků do sbírky se totiž muzejník často setkává nejen s předměty, které jsou jasnými kandidáty na obohacení sbírky, ale i s takovými, které zaujmou až na „druhý pohled“. Díky znalostem a zkušenostem tak může uvidět v polorozpadlém, zaprášeném a omšelém kousku budoucí skvost nové expozice nebo dokáže na předmětu odhalit přesně ten detail, pro který je důležitým „článkem v řetězu“ oboru truhlářského zpracování dřeva a stavebně truhlářských výrobků.²²

Sbírka oken v expozici Centra stavitelského dědictví NTM Plasy

S klesající četností výskytu daného prvku v reálném prostředí stoupá jeho hodnota v prostředí muzejních sbírek. U prvků stavebního truhlářství se toto pravidlo potvrzuje na prvcích nejčastěji podléhající potřebě výměny z důvodu dožilosti konstrukce nebo zvyšujících se tepelně-izolačních požadavků, tedy na oknech. Tak se v muzejní praxi stále častěji setkáváme s případy, kdy jsou nám prostřednictvím



pracovníků památkové péče, projektantů nebo majitelů nabízena i okna z relativně nedávné doby, která se pak díky kvalitě provedení, různé atypičnosti konstrukce, anebo právě typičnosti a provedení charakteristickému pro dobu svého vzniku, stávají součástí našich sbírek a následně i expozic a výstav.

Návštěvník expozice CSD NTM Plasy pak může zvolna „proplovat“ časem od dvojitého kastlového okna městského činžáku konce 19. století provedeného v historizujícím slohu k jeho mladšímu provedení z počátku 20. století, kde se výrazně mění jeho velikost, zdobnost nahrazuje elegancí²³ a okno je navíc doplněno praktickou venkovní polohovatelnou žaluzií. Následuje velkoformátové ještě dvojité okno z prvorepublikové vily a první okna zdvojená – z období před i po druhé světové válce, aby byla expozice ukončena prozatím neosazeným typickým otočným zdvojeným oknem panelákového domu ze 70. let 20. století.²⁴ Jako perlička se může jevit mimo základní linii osazené celooceľové okno z pražského hotelu AXA, provedené ovšem tak, že připomíná svým vzhledem spíše klasické dvojité kastlové okno dřevěné.²⁵

Z hlediska výše uvedeného rostoucího významu předmětů zastoupených v muzejních sbírkách spojených s poklesem jejich četnosti v reálném prostředí je velmi dobrým příkladem zdvojené okno z bytu jednoho z věžových obytných domů postavených v 50. letech 20. století na sídlišti Kladno-Rozdělov podle projektu architekta Karla Havlíčka. Do sbírky stavitelství bylo získáno v roce 2012 při výměně starých oken za nová. O několik let později

jeho příběh pokračoval, když posloužilo jako vzor pro výrobu jeho repliky určené pro opětovné využití v jednom z bytů, který se v rámci chystaného Muzea věžáků Kladno přeměňoval na expozici vzorového bytu prezentující bydlení tohoto období.²⁶

Truhlářské řemeslo v muzejních sbírkách

Druhou důležitou součástí muzealizace stavebního truhlářství je muzealizace truhlářského řemesla, tedy jeho výrobních prostředků a technologických postupů. U muzealizace výrobků stavebního truhlářství tvoří přirozeně podstatu sbírky především autentické předměty – výrobky samotné. Při muzeizaci řemesla mají ale kromě autentických hmotných dokladů velký význam i doklady nehmotné. Základ může tvořit samozřejmě sbírka truhlářského náradí, nástrojů a strojů pro truhlářské opracování dřeva, ale ke slovu tu v mnohem větší míře přichází i další prostředky k uchování paměti.

Zatímco truhlářské výrobky mohou i k laickým návštěvníkům muzejních instalací obvykle promlouvat samy o sobě, při muzejní prezentaci truhlářského řemesla se divák bez alespoň základního uvedení do znalosti truhlářských postupů a nástrojů neobejde. Bez této znalosti není správná interpretace a následná dostatečně vypovídající prezentace řemesla možná.

Jak tedy muzealizovat truhlářské řemeslo, jeho výrobní technologie a nástroje a jejich proměnu v čase? Kromě autentických truhlářských strojů a nástrojů, náradí a dalších pomůcek odrážejících vývoj v technologických postupech truhlářského opracování dřeva, jejichž změny byly patrné zejména v období přechodu ručního opracování ve strojní obrábění, je velkou pomůckou odborná literatura z různých období – učebnice, příručky, odborná periodika včetně inzerce, katalogy výrobků a katalogy firem dodávajících strojní a nástrojové vybavení.

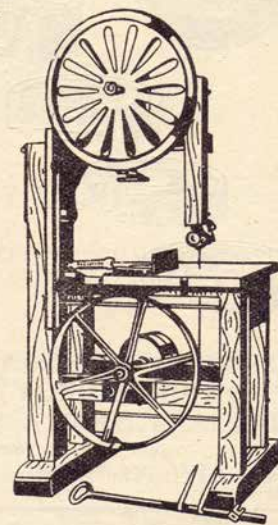
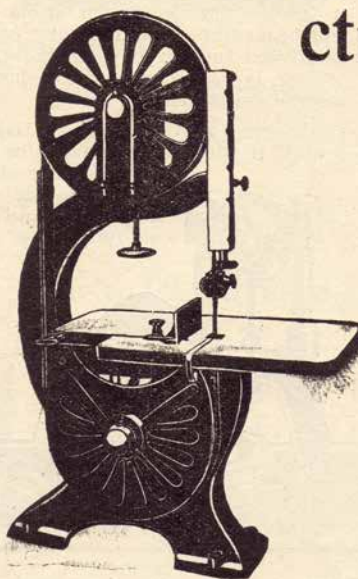
Dalšími dobovými, autentickými doklady řemesla jsou i truhlářské výrobky samotné, na kterých může oko zkušeného nebo

poučeného pozorovatele sledovat stopy po způsobu opracování materiálu, způsob provedení spojů charakteristický pro ruční nebo již strojní způsob výroby, detaily různých řemeslných fines apod.

Kromě autentických předmětů jsou pro prezentaci truhlářského řemesla neocenitelnými pomocníky novodobé edukační haptické exponáty vyrobené právě pro prezentační účely. Na nich si návštěvník může nejen prohlédnout, ale i hmatem posoudit např. rozdíly mezi povrchy opracovanými jednotlivými druhy hoblíků nebo strojním hoblováním, prohlédnout si postup výroby konstrukčních spojů nebo si sám zkusit takový tradiční truhlářský spoj sesadit dohromady. Možnost zapojit hmat a vyzkoušet si konstrukční princip je při použití těchto druhů exponátů velmi důležitá a maximalizuje jejich účinek na návštěvníka. Doplnkem těchto exponátů je pak samozřejmě obrazový a filmový materiál a truhlářské nástroje používané při výrobě konkrétního spoje, způsobu opracování povrchu apod.²⁷

Na posledním místě (nikoliv však významem) je třeba uvést muzeizaci

Nechceme dělat z nouze ctnost



a chtít snad namlouvat, že se pásová pila s dřevěným podstavcem vyrovná těžkému stroji železnému. Máme ale pro každou potřebu a pro každý váček něco:

zcela těžkou železnou pásovou pilu (700 kg) za Kč 6.000.—.

normálně těžký stroj (asi 500 kg) za Kč 4.500.—,

pásovou pilu s dřevěným podstavcem za Kč 2.550.—,

(jen železné součástky Kč 1.600.—).

Vyžádejte si podrobnou nabídku anebo si prohlédněte můj závod!

Ant. Panhans, Klášterec u Karl. Varů,
továrna na nástroje a stroje.

Dobová odborná inzerce ilustrující cenovou dostupnost strojního vybavení truhláren. Technický obzor pro moderní zpracování dřeva, 1932, roč. 4, č. 6, s. 80.

dějín a řemesel Jiřího Blocha v Českém Krumlově nebo Tegularium – sbírku historických střešních krytin Richarda Mlýnka v Opavě.

13 Více k projektu CSD NTM Plasy v: KODERA, Pavel, KSANDR, Karel a kol. Národní technické muzeum – Centrum stavitelského dědictví v Plasích – Kronika projektu. Praha: Národní technické muzeum, 2015.

14 Za poslední roky činnosti CSD NTM Plasy můžeme zmínit expozici „Statika hrou“ nebo odborné sezónní výstavy „Díl(n)a stavebního truhlářství“, „Stavební zámečnictví – k užítku i ozdobě: proměny okenního a dveřního kování“, „Štukatérství“ nebo „Tradiční stavitelství za císaře Franze Josefa“, přičemž všechny výstavy doprovodil kritický výstavní katalog.



Edukační haptické modely prezentující principy truhlářských konstrukčních spojů – čepu a rozporu, čepu a dlabu, rybinového ozubu (cinku) a svlaku. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020.

Edukační model prezentující postup výroby konstrukčního spoje – čepu a rozporu pro rám okenního křídla. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020.

15 Pomineme-li poměrně obvyklé transfery roubených chalup pro expozice muzeí v přírodě, je jen velmi málo realizovaných přenesení kompletní tesařské konstrukce pro muzejní účely. Ukázkovým příkladem je barokní krov z asanovaného hospodářského dvora v Podmoklech u Úněšova (okr. Plzeň-sever), který shoda šťastných náhod a okolností umožnila opětovně vztyčit na jednom z objektů v té době obnovovaného areálu hospodářského dvora CSD NTM Plasy.

Jiným příkladem je krov pozdně středověké konstrukce z kostela sv. Jana Křtitele v Dolních Kralovicích, demontovaný z objektu v polovině 70. let 20. století při demolici kostela a celé obce před jejím zatopením tehdy budovanou vodní nádrží Švihov (Želivka). Tento prozatím čeká na své opětovné vztyčení v muzejním depozitáři.

16 Například modelem, obrazovým materiálem nebo stále více uplatňovanou a pro tyto případy ideální formou promítané počítačové animace.

truhlářského řemesla pomocí nehmotných dokladů, formou audiovizuálního záznamu. Ten umožní zaznamenat a následně i zprostředkovat pro potřeby badatelů nebo návštěvníků výstav přímo řemeslné procesy: technologické postupy při opracování materiálu, výrobě jednotlivých druhů spojů apod. v reálném čase tak, jak probíhají.²⁸

Truhláři

Třetí součástí muzealizace stavebního truhlářství – po výrobcích a technologii – jsou lidé, kteří za tímto řemeslem stojí, truhláři samotní. Jejich osudy, profesní



i osobní, vnášejí do jinak poměrně odborné problematiky důležité lidské měřítko. V tomto ohledu jsou neocenitelné případy akvizic celých truhlářských dílen. Vysokou hodnotu mají především ty, které kromě strojního a ručního nástrojového vybavení zahrnují rovněž archivní materiály a záznamy, případně i ukázky hotových nebo rozpracovaných výrobků. Ovšem zcela mimořádnou hodnotu pro proces muzealizace představuje možnost filmové dokumentace těchto dílen „in situ“, zachycení atmosféry místa ještě před převzetím dílny do muzejní sbírky. Dále pak i vzácná možnost získání



Filmová dokumentace tradičních truhlářských postupů v dílně Miloše Kodýdka v Dobřanech. Foto: NTM, Lukáš Hejny, 2020.

cenných zvukových a obrazových materiálů s informacemi majitelů o fungování dílny nebo se vzpomínkami na předky, kteří v dílně pracovali. Řemeslo se v minulých dobách v rodinách běžně předávalo z generace na generaci a takovéto dílny mívají za sebou „rodinnou“ historii přesahující leckdy období jednoho staletí. Pro přiblížení způsobu fungování dílen jsou kromě vzpomínek samozřejmě důležité i „oficiální“ archivní materiály (účetní knihy, knihy objednávek apod.), ale i rodinná fotoalba s aranžovanými fotografiemi a momentkami dokumentující činnost dílny a zachycující střípky z jejího provozu. Je to zkrátka obrovský synergický efekt kombinující v sobě sílu informací z hlediska profesního i osobního, odraz velkých dějin na osudech rodiny a jednotlivců.²⁹

Způsoby prezentace

Způsobů, jak prezentovat stavební truhlářství v muzejním prostředí je celá řada. Při vystavování pouze jedné jeho součásti (výrobků, řemesla...) si lze vystačit s jedním typem výstavní instalace. V případě,



že chceme představit obor v jeho celistvosti, je třeba přistoupit k instalaci kombinující v sobě prakticky všechny její typy: studijní, galerijní, interiérovou i interpretační.³⁰

Každá ze součástí představovaného oboru ke správné prezentaci potřebuje splnění individuálních požadavků. Svou roli také samozřejmě hrají dostupné výstavní prostory, jimž je nutné se umět přizpůsobit. Výrobky musí být pevně a bezpečně instalované a zároveň dobře vizuálně přístupné pro oči návštěvníků. Při prezentaci

Strojní truhlárna pana Františka Patejdla v Plásku. Inscenovaná fotografie s osazenstvem dílny a ukázkou sortimentu truhlářství nábytkového i stavebního. Soukromý archiv pana Davida Prölla, pravnuka Františka Patejdla.



Muzejní prezentace truhlářských technologických postupů na výstavě „Díl(n)a stavebního truhlářství“ v CSD NTM Plasy. Foto: NTM, Patrik Sláma, 2020.

17 Fotografie interiéru, v ideálním případě fotografie historická, může dotvořit představu např. o celku obložení stěn. Podlahová parketa vhodně doplněná zrcadly může díky násobnému odrazu v nich vytvářet pro diváka tímto hravým způsobem vizuální efekt celé podlahy.

18 Takovým případem byl i dar pana Vladimíra Dleska z Karlových Varů, který v roce 2005 věnoval do NTM sbírku stavitelských prvků, jejíž inventář čítal přes 100 položek. Jednalo se především o dvevní křídla, okna, sanitární keramiku a další prvky likvidované v rámci stavebních úprav historických městských domů v Karlových Varech. Podobným způsobem NTM získalo rovněž sbírku stavebních prvků vytvářenou z edukačních důvodů od doc. Ing. Michaela Rykly, Ph.D. z FA ČVUT.

19 Tímto důvodem nemusím být jen např. špatný technický stav prvku, ale třeba také nutnost splnění určitého požadavku soudobé stavební legislativy, kterému není historický prvek schopen dostát.



Interiérová expozice ruční a strojní truhlářské dílny v Podorlickém skanzenu Krňovice. Instalované stroje jsou ve funkčním stavu umožňující „živou“ prezentaci řemesla. Foto: NTM, Lukáš Hejný, 2018.

- 20** Typicky například následkem přestavby objektu, změnou dispozice apod.
- 21** Zajímavý je v tomto směru případ křídla dvoukřídlových dveří ve sbírce stavitelství NTM, pocházejících ze zaniklého objektu Živnostenské banky v Praze Na Příkopě. To se dochovalo i se vzpomínkou na místo původu na hospodářském objektu na pražském předměstí. Více v popise obrázku a rovněž: HEJNÝ Lukáš, EBEL, Martin a kol. *Stavební truhlářství a parketářství. Katalog k výstavě Díl(n)a stavebního truhlářství. Praha – Plasy: Národní technické muzeum, 2020. s. 85.*
- 22** Takovým detailem mohou být například trasologické stopy po opracování nebo známky pozdější úpravy – dodatečné zasklení dvevního křídla, otočení jeho orientace prohozením pozice zámku a závěsů, změna způsobu zasklení okenního křídla apod.
- 23** Včetně použitého kování příznačně výrobcem označovaného jako typ Elegant.
- 24** Více v: EBEL, Martin, KODERA, Pavel a HEJNÝ Lukáš. *Průvodce Centrem stavitelského dědictví Plasy. Praha: Národní technické muzeum, 2019. s. 140–153.*
- 25** Více v: EBEL, Martin, HEJNÝ Lukáš, KODEROVÁ, Kristýna

technologických postupů je třeba zkombinovat již dříve uvedené haptické modely s obrazovým a filmovým materiálem a doplnit je používanými nástroji, bezpečně uloženými mimo dosah návštěvníků.³¹ Při vytváření interiérových instalací truhlářských dílen máme rovněž několik možností. Snahou je většinou dosažení co nejvyšší míry autenticity. U krátkodobých výstav vždy není z objektivních technických důvodů možné aspirovat na funkčnost instalovaných strojů, naproti tomu v trvalých expozicích je snaha o zachování funkčnosti strojů žádoucí. Úsilí vložené do oživení expozice se vrátí při ukázkách práce na těchto zařízeních v rámci prohlídek, dnů řemesel apod.³² V tématu prezentace děl stavebního truhlářství je rovněž třeba zmínit zajímavou stránku této problematiky, kterou jsou prvky zachované „in situ“ přímo v historických objektech a výstavních sálech muzejních institucí. Ať už se jedná o historické budovy, které byly později pro muzejní účely přeměněny, nebo objekty jako muzejní budovy již stavěné, jsou velmi často plné původních oken a dveří, dřevěných podlah, mnohdy parketových, obložení stěn a stropů apod. I v expozicích orientovaných jinými směry je účelné na tyto prvky vhodným způsobem poukazovat a brát jejich existenci v potaz při adaptaci stávajících expozic i při vytváření nových.

Závěr

Díla stavebního truhlářství jsou nedílnou součástí našeho kulturního dědictví, odrážejí v sobě řemeslný um a zručnost svých tvůrců, řemeslníků, jejichž znalosti

se v tradičním prostředí vyvíjely a předávaly z generace na generaci po dlouhá staletí. Měli bychom je proto chránit, a to primárně v místě, kam byly určeny nebo kde se dochovaly; a pokud to není možné, tak alespoň v prostředí muzejních sbírek, ať už jako kompletní celky nebo jako jejich dostatečně vypovídající části. Přesunem do muzejních sbírek zůstává trvale uchována i jejich referenční informační hodnota, zpětně uplatnitelná v památkové péči.

Jelikož povědomí o hodnotě těchto prvků je ve společnosti stále nedostatečně zakořeněné, je třeba tato díla v prostředí muzeí vhodným způsobem a v souvislostech prezentovat a napomáhat tak toto povědomí vytvářet. Muzejní instituce tak mohou vhodnou prezentací svých sbírkových fondů v oblasti stavebně truhlářských prvků pomoci ochránit prvky uchované „in situ“ před dalším bezmyšlenkovitým odstraňováním a likvidací. Kromě prezentace stavebně truhlářských prvků i truhlářského řemesla formou hmotných autentických dokladů, by k tomuto uvědomění mohly potřebnou měrou přispívat i novodobé haptické exponáty, audiovizuální materiály a příběhy truhlářů samotných. Vedle prezentační činnosti muzeí mají v tomto ohledu svou nezastupitelnou úlohu i edukační aktivity muzeí: komentované prohlídky, workshopy, muzejní pedagogika a další programy pro laickou i odbornou veřejnost různých věkových skupin.

Seznam zdrojů:

- BURIÁNKOVÁ, Michaela, KOMÁRKOVÁ, Anna a ŠEBEK, František (eds.). *Úvod do muzejní praxe: učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010.*
- EBEL, Martin, KODERA, Pavel a HEJNÝ Lukáš. *Průvodce Centrem stavitelského dědictví Plasy. Praha: Národní technické muzeum, 2019.*
- EBEL, Martin, HEJNÝ Lukáš, KODEROVÁ, Kristýna a kol. *Stavební zámečnictví. Katalog*

k výstavě. Praha: Národní technické muzeum, 2021.

HEJNÝ Lukáš, EBEL, Martin a kol. *Stavební truhlářství a parketářství. Katalog k výstavě Díl(n)a stavebního truhlářství.* Praha – Plasy: Národní technické muzeum, 2020.

KODERA, Pavel, KSANDR, Karel a kol. *Národní technické muzeum – Centrum stavitelského dědictví v Plasích – Kronika projektu.*

Praha: Národní technické muzeum, 2015. *Technický obzor pro moderní zpracování dřeva*, 1932, roč. 4, č. 6.

Archiv Národního technického muzea, fond č. 800.

Soukromý archiv pana Davida Prölla.

Fotoarchivy pracovníků NTM: Lukáše Hejného, Jakuba Chaloupky a Patrika Slámy.

a kol. *Stavební zámečnictví. Katalog k výstavě.* Praha: Národní technické muzeum, 2021. s. 260.

26 Muzeum věžáků Kladno bylo dokončeno a otevřeno na začátku roku 2020. Více na: www.muzeumvezaku.cz.

27 Z důvodu bezpečnosti musí ale instalace těchto nástrojů vylučovat možnost jejich použití návštěvníkem.

28 Pořizování filmového materiálu tohoto typu je vhodné přímo kombinovat s výrobou výše uvedených haptických edukačních exponátů.

29 Např. osudy rodin drobných živnostníků a jejich příslušníků v průběhu pohnutého 20. století, protkaného dvěma světovými válkami a celou řadou politických a společenských změn.

30 ŠEBEK, František.

Zpřístupnění sbírek muzeí veřejnosti. In: Úvod do muzejní praxe: učební texty základního kurzu Školy muzejní propedeutiky Asociace muzeí a galerií České republiky. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, s. 252–256.

31 V tomto případě primárně chráníme návštěvníky před zraněním, a nikoliv nástroje před odcizením.

32 Samozřejmě je v těchto případech nutná pravidelná revize a údržba strojů, splnění všech normativních požadavků, zajištění kompetentních průvodců a důraz na bezpečnost návštěvníků při prohlídkách.

Čína ve třech rozměrech. Nejstarší fotografie z Číny ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea v Praze¹

Jan Šejbl

China in Three Dimensions. The Oldest Photographies from China in the Stereoscopic Image Collection of the Náprstek Museum in Prague

Abstract: The study deals with the representation of photographs from China in the Náprstek Museum's stereoscope collection. A brief summary of the historical development of the Náprstek Museum's photographic collections and the phenomenon of stereoscopic photography in the 19th century is followed by the results of a survey itself. The images were categorised by an authorship and analysed both technically and thematically. It turned out that the stereoscope collection contains the oldest photographs of China, which can be dated to the turn of the 1850's and 1860's.

Keywords: China, photography, stereoscopic image, Náprstek museum

Úvod

Během výzkumu vizuálních zdrojů pro studium materiální kultury císařské Číny se pozornost zaměřila také na fotografii. Při rešerši rozsáhlých fotografických sbírek Náprstkova muzea proběhl důkladný průzkum dosud jen málo zpracované sbírky stereoskopických fotografií. Ukázalo se, že právě v této sbírce se nacházejí nejstarší fotografie s čínskou tematikou ve fondech Náprstkova muzea.

Tato studie představuje genezi fotografických sbírek Náprstkova muzea a analyzuje dochované stereoskopické snímky z Číny po stránce autorství a tematického zaměření. Na základě podrobné analýzy menšího souboru snímků je možné definovat obecné metodické postupy pro práci s nejstaršími stereoskopickými fotografiemi v muzejních sbírkách.

Fotografické sbírky Náprstkova muzea

Vojtu Náprstka, zakladatele Náprstkova muzea, Čína fascinovala už od studentských let. Již při studiu na filozofické fakultě pražské Karlo-Ferdinandovy

univerzity sháněl různé zmínky o zemích Dálného východu. Chtěl dále studovat na vídeňské Orientální akademii, ale matka neměla pro synovu zálibu pochopení.² Na její popud Náprstek odešel do Vídně studovat práva. Zájem o Orient si udržoval i nadále, i když místo do Asie zamířil po revolučních událostech roku 1848 z politických důvodů do Spojených států amerických. Během pobytu, který se protáhl na deset let, se Náprstek nadchnul pro technický i společenský pokrok. Po návratu do vlasti založil nejprve společenský salón a knihovnu a poté i České průmyslové muzeum.

Sbírky muzea měly představovat nejnovější technické objevy. Díky Náprstkovu přátelství s cestovateli a krajany je obohacovaly také nejrozumnější mimoevropské předměty jako doklady o životě původních obyvatel ve vzdálených zemích. Etnologické zaměření postupem času zcela převládlo. Předání muzea do správy československého státu v roce 1932 se projevilo i v novém názvu – Náprstkovo muzeum všeobecného národopisu. Sbírkové předměty, které nespádaly do vymezeného rámce, byly předány do jiných institucí.

¹ Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/19.III.d, 00023272).

² SECKÁ, Milena. Vojta Náprstek – vlastenec, sběratel, mecenáš. Praha: Vyšehrad a Národní muzeum, 2011, s. 39.

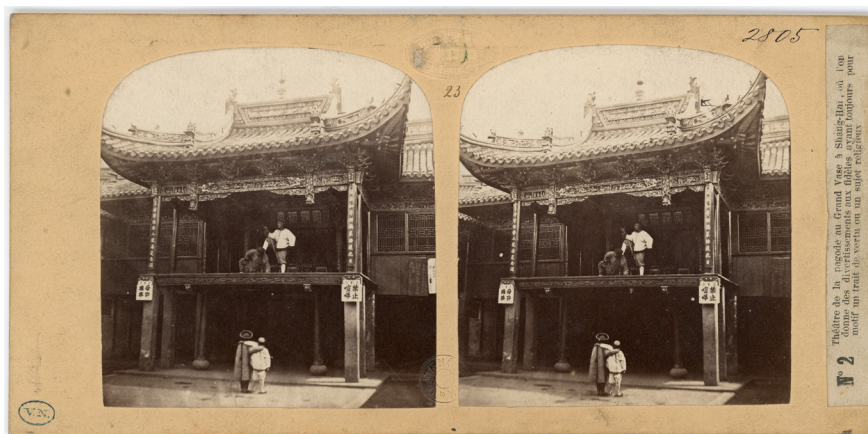
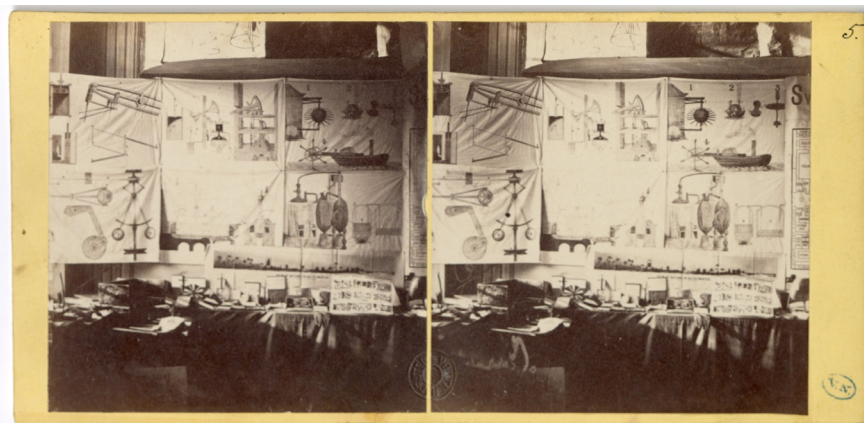
Mgr. Jan Šejbl, DiS.
Náprstkovo muzeum
asijských, afrických
a amerických kultur
Národní muzeum
jan.sejbl@nm.cz

Z nich byly do sbírek Náprstkova muzea převáděny předměty mimoevropské provenience. Po připojení k Národnímu muzeu bylo zaměření Náprstkova muzea ještě zúženo. Od roku 1962 pod názvem Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur působí jako jediné muzeum v České republice zaměřené výhradně na mimoevropské země.

Fotografické sbírky Náprstkova muzea jsou starší než muzeum samotné, jejich vznik je spojen se vznikem Náprstkovy knihovny. V roce 1861 nechala Náprstkova matka Anna probourat tři místnosti v zadním traktu domu U Halánků, kde vznikl společenský salon a knihovna.³ Vedle knih a dalších obrazových materiálů tvořily nedílnou součást knihovnických fondů také fotografie. Vojta Náprstek je získával především dary či nákupy od svých přátel, fotografů, cestovatelů i krajanů.

I po formálním založení Průmyslového muzea⁴ zůstávala fotografická sbírka součástí knihovny. Nejvíce byla doplňována za života Vojty Náprstka a jeho ženy Josefy. Administrativně je Sběrka historických fotografií evidována jako neknižní knihovní fond. V roce 2011 přešla pod správu sbírkového oddělení Náprstkova muzea spolu s muzejní sbírkou Náprstkova inventáře. Sběrka historických fotografií obsahuje přes 30 tisíc snímků, dvě třetiny z nich jsou zpracovány v elektronické databázi. Sběrka stereoskopů má oddělenou

evidenci a vlastní číselnou řadu. Obsahuje přes 8 tisíc stereoskopických snímků. Nezávisle na fotografických sbírkách v knihovně vznikla v polovině 20. století v rámci Etnografického oddělení sbírka fotografií, která sloužila primárně jako zdroj obrazového materiálu pro etnografický výzkum. Hlavním zdrojem byl fotografický materiál, od roku 1951 evidovaný v přírůstkové knize pomocného materiálu.⁵ Od roku 2002 byla zapsána do Centrální evidence sbírek (CES). I když bývá tato „Etnografická



Obr. 1 – Náprstkova průmyslová výstava na Střeleckém ostrově. Mezi vystavenými exponáty je i ruční stereoskopické kukátko. Autor neurčen, 1862. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5

Obr. 2 – Chránové divadlo v Šanghaji. Louis Legrand, 1858. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 2805

Tab. 1 – Fotografie od Louise Legranda z roku 1858 ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea

inv. č.	katalog. č.	lokalita	motiv
2805	2	Šanghaj	Divadlo u pagody
2809	3	Šanghaj	Tři pagody u chrámu
2798	6	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2801	7	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2800	10	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2802	11	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2803	12	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2799	13	Šanghaj	Sídlo velkého mandarina
2804	14	Šanghaj	Zahrada Jü Jüan
2806	16	Šanghaj	Chrám v zahradě Jü Jüan
2807	31	Šanghaj	Pagoda Longhua
2808	51	Šanghaj	Městský chrám a vykuřovadlo

³ Tamtéž, s. 89.

⁴ Ačkoliv myšlenka založit průmyslové muzeum vznikla již v roce 1862 v souvislosti se světovou výstavou v Londýně, jeho faktický vznik umožnil teprve odkaz Anny Náprstkové, matky Vojty Náprstka. V provizorních prostorách bylo České průmyslové muzeum otevřeno v roce 1874, rok po její smrti.

⁵ TODOROVÁ, Jiřina. Fotobírka etnografického oddělení Náprstkova muzea. *Nový Orient*, březen 2001, roč. 56, č. 3, s. 98.

fotosbírka“ prezentována jako jeden celek, administrativně je v Centrální evidenci sbírek Ministerstva kultury (CES) v rámci sbírky Národního muzea zapísána jako dvě podsbírky. Podsbírka č. 836 obor 20 – Negativy a diapozitivy je rozsahem větší, aktuálně obsahuje 37 tisíc inventárních čísel. Jedná se výhradně

o negativy a diapozitivy na skleněné i plastové podložce. Podsbírka č. 837 obor 21 – Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média je rozsahem menší, obsahuje pouze přes 5 tisíc inventárních čísel. Většinou se jedná o pozitivy na papírové podložce, ale v malé míře jsou zastoupeny také tisky a kinematografické filmy.

Tab. 2 – Fotografie od Pierre Josepha Rossiera z let 1859–1861 ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea

inv. č.	katalog. č.	lokality	motiv
2810	3	Kuang-čou	Panorama města vrchu Magazine Hill
4654	6	Kuang-čou	Přístaviště od budovy komisariátu
4658	8	Kuang-čou	Chrámy pěti nesmrtelných
4652	12	Kuang-čou	Panorama města z Jižní brány
4651	14	Kuang-čou	Panorama města z Jižní brány
2811	15	Kuang-čou	Panorama města z hradeb v západní části města
2816	16	Kuang-čou	Řeka, džunky a ostrov Honan
4672	25	Kuang-čou	Plastiky v zahradě
4656	28	Kuang-čou	Ulice s obchody
2817	29	Kuang-čou	Devítipatrová pagoda u chrámu Liurong
4653	31	Kuang-čou	Sál pro úřednické zkoušky
2815	35	Kuang-čou	Zahrady císařské kolehe
4655	36	Kuang-čou	Vchod do Císařské koleje
4674	38	Kuang-čou	Portrét guvernéra Pej-Kweje
4673	39	Kuang-čou	Portrét generála Tseang-Keuna
4669	40	Kuang-čou	Skupina námořníků
5696	40	Kuang-čou	Skupina námořníků
4663	42	Kuang-čou	Dáma a služebné
4667	47	Kuang-čou	Návštěva generála Staubezie před odjezdem
4670	53	Kuang-čou	Námořní skladiště
3598	54	Kuang-čou	Skupina pouličních nosičů
8212	80	Kuang-čou	Návštěva guvernéra Kantonu u brigádního generála Crawforda
4668	81	Kuang-čou	Rezidence zahraničních komisařů
2818	83	Kuang-čou	Zahrada obchodníka How Qua
2819	84	Kuang-čou	Zahrada obchodníka How Qua
4659	85	Kuang-čou	Pavilon v zahradě How Qua
4657	86	Kuang-čou	Pohled na jezero v zahradě chrámu Liurong
2814	87	Kuang-čou	Oltář chrámu Liurong
4671	88	Kuang-čou	Plastiky v chrámu Liurong
4664	96	Kuang-čou	Úředník první třídy „modrý knoflík“
4666	97	Kuang-čou	Úředníci při deskové hře
8210	97	Kuang-čou	Úředníci při deskové hře
3597	100	Kuang-čou	Skupina dam přijímá návštěvu
4662	100	Kuang-čou	Skupina dam přijímá návštěvu
3599	101	Kuang-čou	Ženy při šití a vyšívání
8211	101	Kuang-čou	Ženy při šití a vyšívání
4661	103	Kuang-čou	Urozené dámy pijí čaj
4665	104	Kuang-čou	Interiér čínského salonu
4660	108	Kuang-čou	Skupina urozených dam

Tab. 3 – Fotografie od Jamese Ricaltona vydané firmou Underwood & Underwood ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea

inv. č.	lokalita	rok	motiv
5370	Peking	1901	Škody způsobené boji při Boxerském povstání v diplomatické čtvrti
5371	Peking	1901	Panorama s Bílou pagodou a katolickou katedrálou Pei-tang
5372	Peking	1901	Příprava na vycházku - nosítka
5373	Peking	1901	Sloup před branou do Zakázaného města
5374	Peking	1901	Chrámů předků v Císařském městě
5375	Peking	1901	Brána Ta-men
5376	Tchien-ťin	1901	Džunky na řece Peiho převážející zásoby americké armády z Tchien-ťinu do Pekingu
5377	Tchien-ťin	1901	Uprchlíci před povstáním čekají na přístavišti
5378	provincie Henan	1901	Hlavy popravených pirátů pověšené na výstrahu na hradbách
5379	Kuang-čou	1901	Umírající žebrák
5381	Šanghaj	1901	„Král žebráků“, vůdce žebrácké organizace
5382	Tchien-ťin	1901	Padlí obránci na hradnách v Tchien-ťinu
5383	Peking	1901	Nákladní karavana u hradeb Pekingu
5385	Peking	1901	Brána na ulici k císařskému městu
5386	Mandžusko	1904	Vlak s cestujícími třetí třídy v otevřených vozech
5388	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Profesor Ricalton s japonskými důstojníky
5389	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Kráter po dělostřeleckém ostřelování
5390	Ta-Lien	1904	Vykládání zásob pro ruské vojsko
5391	Šen-jang (Mukden)	1904	Vlak Transsibiřské magistrály
5394	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Střelba japonských obléhacích děl
5395	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Japonští vojáci seřazení v bojové linii
5396	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Odpocínek japonských vojáků
5397	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Japonští důstojníci v zákopech
5398	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Budování japonských obléhacích zákopů
5424	Ta-Lien	1904	Čínští dělníci při stavbě ruské silnice
5425	Jing-kchou	1904	Rušná ulice
5426	Jing-kchou	1904	Džunky na řece
5427	Šan-chaj-kuan	1904	Pohoří Liao-si
5428	Šan-chaj-kuan	1904	Opuštěné dělo na Velké čínské zdi
5429	Šen-jang (Mukden)	1904	Povozy před hradbami města
5430	Šen-jang (Mukden)	1904	Severozápadní brána
5431	Šen-jang (Mukden)	1904	Kamenná brána u císařských hrobek
5432	Šen-jang (Mukden)	1904	Brána s věží
5433	Šen-jang (Mukden)	1904	Pohled na východní stranu hradeb
5434	Šen-jang (Mukden)	1904	Ulice se zvonici
5435	Šan-chaj-kuan	1904	Velká čínská zeď v krajině
5436	Šan-chaj-kuan	1904	Rozvaliny Velké čínské zdi
5437	Šan-chaj-kuan	1904	Velká čínská zeď v horách
5438	Šan-chaj-kuan	1904	Hradba a věž Velké čínské zdi
5440	Peking	1901	Lamaistický chrám
5441	Peking	1901	Hvězdny glóbus v astronomické observatoři
5442	Peking	1902	Most přes jezero u Letního paláce
5443	Peking	1902	Vyřezávaná chodba v Letním paláci
5444	Peking	1900	Sál 500 Lohanů se sochami
5445	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Japonští vojáci se ukrývají v zákopech
5446	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Ruský válečný zajatec v doprovodu japonských vojáků
5447	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Nabíjení japonského obléhacího děla
5448	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Náboje do japonského obléhacího děla
5449	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Tábor válečných dopisovatelů
5450	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Japonský generál baron Nogi
5451	Lü-šun (Port Arthur)	1905	Japonský generál baron nogi se svým štábem
5452	Peking	1901	Portrét amerického diplomata Edwina H. Congera
5453	Peking	1901	Přehlídka 6. kavalérie armády Spojených států na počest příjezdu hraběte Waldersee



Obr. 3 – Pagoda Longhua, Šanghaj. Louis Legrand, 1858. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 2807

Obr. 4 – Pej-Kwej, guvernér Kuang-čou (Kantonu), s komisařem Parkesem a asistenty. Pierre Joseph Rossier, 1859–1861. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 4674

- 6 SCHEUFLER, Pavel.** Stereofotografie v Království českém. In: *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2013, s. 91.
- 7 CLAUDER, Laura.** Stereoscopy. In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge, 2008, s. 1338.
- 8 PELLERIN, Denis.** Stereoscopy, the Dawn of 3D. London: London Stereoscopic Company, 2021, s. 37
- 9 SCHEUFLER, Pavel.** Stereofotografie v Království českém. In: *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2013, s. 92.

Různorodý fotografický materiál se nachází také v archivních fondech uložených v Archivu Náprstkova muzea. Fotografický materiál je většinou součástí osobních fondů cestovatelů. Nejčastěji jde o fotografické pozitivy na papírové podložce, zastoupeny jsou ale i negativy a diapositivy. Vzhledem k tomu, že většina archivních fondů je opatřena pouze manipulačním seznamem a fotografie bývají rozmístěny v různých částech fondů, není v současné době možné stanovit v úplnosti jejich počet a provenienci.

Stereofotografie

Stereofotografie je samostatné odvětví plastické fotografie založené na pořízení, zobrazení a prezentaci obvykle dvojic snímků tak, aby divák vnímal prostorový vjem.⁶ Dva snímky stejného motivu jsou pořízeny z mírně odlišné perspektivy, která odpovídá rozestupu lidských očí. Při prohlížení se optickým zařízením upravuje pohled na snímky tak, aby každé oko diváka vnímalo odpovídající snímek a jejich spojení v mozku vyvolalo prostorový vjem. Vzhledem k tomu, že tento prostorový vjem je kombinací fyziologického a psychologického procesu, nemusí jej každý člověk vnímat stejně.

Prvním, kdo zformuloval principy stereoskopie, zkonstruoval první přístroj a zavedl pro něj označení „stereoskop“, byl britský fyzik sir Charles Wheatstone (1802–1875). Svůj objev veřejně představil v roce 1838, rok před tím, než Louis Mandé Daguerre veřejně oznámil svůj objev praktického využití fotografie.⁷ Wheatstonův reflexní stereoskop využíval dva obrázky umístěné naproti sobě. K divákovi jejich obraz odrážela dvě zrcadla, umístěná v úhlu 90° uprostřed. Přístroj se využíval pro prostorové zobrazení geometrických kreseb, ale od 40. let 19. století Wheatstone ve spolupráci s prvními anglickými fotografy experimentoval s využitím fotografie.⁸ Daguerrotypie však nebyla pro tento účel vhodná

Tab. 4 – Stereoskopické fotografie od dalších autorů ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea

inv. č.	autor	lokalita	datace	motiv
2812	Burger, W.	Kuang-čou	neurčena	Džunka na řece
2813	Riemer, G.	Kuang-čou	1875	Pětipatrová pagoda
2820	Riemer, G.	Hongkong	1875	Pohled na ulici
5007	Vráz, E. St.	Nan-fing	1901	Interiér jezuitské misie
5008	Krátký F.	neurčeno	neurčena	Dáma v rikše
5009	Krátký F.	Peking	neurčena	Tři trestankyně v dřevěném límci
5380	Vráz, E. St. (?)	Peking	1901	Japonští vojáci popravují čínské povstalce
5384	Vráz, E. St.	Peking	1901	Rakousko-uherská námořní a důstojník
5671	Champion Paul	Jang-čou	1865–1866	Zakotvené džunky
5672	Champion Paul	Peking	1865–1866	Pavilon u chrámu zemědělství
6936	Champion Paul	Peking	1865–1866	Brána Nebeského klidu
6937	Champion Paul	Peking	1865–1866	Brána u mramorového mostu

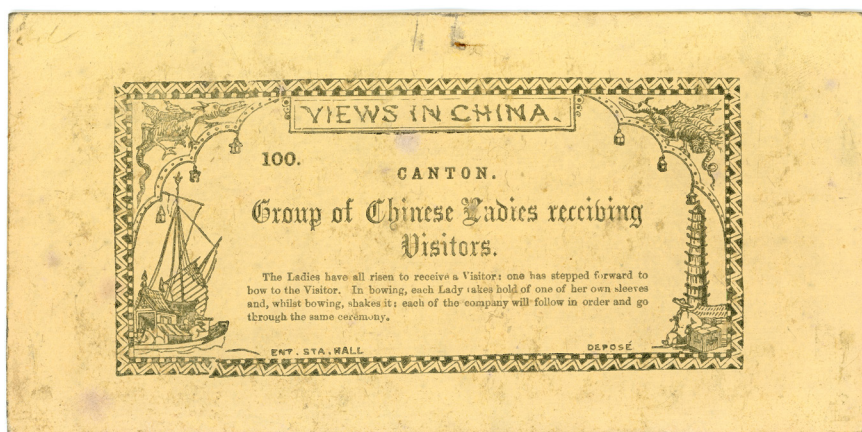
kvůli nežádoucím odrazům od kovové podložky snímků.

V roce 1849 představil fyzik, matematik a astronom sir David Brewster (1781–1868) konstrukci čočkového stereoskopu, který vycházel z Wheatstonova pozdějšího návrhu, ale byl menší a jednodušší. Jeho rozměry ustavily standardní rozměr stereoskopických pozitivů i negativů na formát 8,5 × 17 cm.⁹ Prohlížené obrazy byly umístěny vedle sebe a divák na ně zaostřoval pomocí dvojice čoček.

V roce 1850 David Brewster představil svůj přístroj v Paříži, kde optik Jules Dubosq navrhl některá konstrukční vylepšení. K velké popularitě stereoskopie přispěla Světová výstava v Londýně, která se konala v roce 1851. Stereoskopické fotografie byly na výstavě prezentovány veřejnosti a stereoskopicky byla také fotografována výstava samotná.¹⁰ V dalších letech se fenomén stereoskopické fotografie stal módou, která se rozšířila v Evropě i Spojených státech amerických. Stále více fotografií se věnovalo novému odvětví a vznikaly i specializované společnosti.¹¹

Nejstaršími typy stereoskopických fotografií byly daguerrotypie a ambrotypie. Ty byly často adjustovány v bohatě zdobených kazetách s vestavěným kukátkem k prohlížení. Po objevu mokrého kolodiového procesu, který umožnil zhotovování velkého množství relativně levných papírových pozitivů, se většina stereoskopických snímků zhotovovala technikou albuminového papíru. Dva snímky se lepily vedle sebe na karton, který často nesl tištěnou vizitku autora a nakladatele a popis vyobrazené scény.

Dvojice snímků se mohla pořídit dvojí expozicí jedním fotografickým přístrojem, který se mezitím posunul o patřičnou vzdálenost. Mnohem praktičtější byly specializované přístroje na stereoskopickou fotografii se dvěma objektivy, které umožňovaly pořídit dvojici snímků na jednu fotografickou desku. Teoretickou konstrukci takového fotografického přístroje navrhl již David Brewster při uvedení čočkového stereoskopu v roce 1849, ale první komerčně využívaný aparát zkonstruoval až



John Benjamin Dancer (1812–1887) v roce 1853.¹²

Stereoskopy se staly v druhé polovině 19. století módní záležitostí, která svou popularitou předznamenala oblibu kinematografických filmů a televize ve 20. století. Prohlížení stereoskopických fotografií bylo oblíbenou domácí zábavou. V nabídce byla řada typů prohlížečích přístrojů, od jednoduchých ručních přes stolní až po masivní stojanové modely v podobě menší skříňky, kde spodní část sloužila k ukládání obrázků, a mechanicky bylo možné prohlížet sadu snímků jeden po druhém. Sofistikovanější modely umožňovaly prohlížet jak papírové fotografie, tak transparentní diapozitivy.

Z prohlížení stereoskopických fotografií se stala také veřejná atrakce. Vznikala zařízení zvané panorama, která umožňovala prohlížení více lidem najednou. Měla podobu válce s řadou kukátek po stranách. Uprostřed byl umístěn zdroj světla a mechanický pohon, nejčastěji hodinový stroj, který v pravidelných intervalech posouval snímky o jedno místo dál. Funkční panoramu tohoto typu dnes představuje ve své expozici Technické muzeum v Brně.¹³

Obr. 5 - Skupina dam přijímá návštěvu. Pierre Joseph Rossier, 1859–1861. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č 4662

Obr. 6 – Rubová strana předchozího snímku s tištěným popisem. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č 4662

10 CLAUDER, Laura. *Stereoscopy. In: Encyclopedia of Nineteenth Century Photography.* New York: Routledge, 2008, s. 1339.

11 Např. v roce 1854 byla založena London Stereoscopic Company, která existuje dodnes. Viz PELLERIN, Denis. *Stereoscopy, the Dawn of 3D.* London: London Stereoscopic Company, 2021, s. 101.

12 SCHEUFLER, Pavel. *Stereofotografie v Království českém. In: Člověk a stroj v české kultuře 19. století.* Praha: Academia, 2013, s. 92.



Obr. 7 - Panorama města Kuang-čou z vrchu Magazine Hill. Pierre Joseph Rossier, 1859–1861. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 2810

Obr. 8 – Zahrada obchodníka How Qua. Kuang-čou (Kanton). Pierre Joseph Rossier, 1859–1861. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 2819

13 MUSIL, Martin. Lokalizace a reidentifikace stereoskopických skleněných diapositivů z lokality Skandinávie ze sbírky Technického muzea v Brně a pořízení aktuálních stereoskopických snímků. *Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav archeologie a muzeologie, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009, s. 25.*

14 SECKÁ, Milena. Vojta Náprstek – vlastenec, sběratel, mecenáš. Praha: Vyšehrad a Národní muzeum, 2011, s. 98.

15 Devět stolních i ručních kukátk na prohlížení stereoskopů je dnes součástí podsbírký Náprstkův inventář, inv. č. 684, 1040, 1589, 1590, 1591, 1592, 1593, 1594, 1595.

Sbírka stereoskopických fotografií Náprstkova muzea

Vojta Náprstek poprvé vystavoval stereoskopické fotografie ještě před vznikem vlastního muzea na průmyslové výstavě, kterou uspořádal na Sřeleckém ostrově na sklonku roku 1862. Sám si také nechal tuto výstavu stereoskopicky vyfotografovat (obr. 1). Veřejně přístupná stolní kukátka pro prohlížení stereoskopických fotografií byla také oblíbenou atrakcí jeho knihovny. Možnost prohlídky stereoskopů Náprstek zmiňoval i v tištěných prospektech. Božena Němcová se v jednom ze svých dopisů synovi zmiňuje o nových stereoskopických obrázcích u Náprstka a nabádá jej, aby se na ně šel podívat.¹⁴

Ruční i stolní kukátka k prohlížení stereoskopických fotografií patřila ke stálému vybavení interiéru Náprstkovy knihovny a spolu se sbírkou stereoskopických fotografií jsou ve fondu muzea dodnes.¹⁵ Stereoskopické fotografie byly zvláště evidovány a označovány číslem ve vlastní číselné řadě. Jako evidence sloužil ručně psaný seznam. Dnes obsahuje sbírka stereoskopů 8354 fotografií. Většina z nich je na papírové podložce, ale v menší míře jsou zastoupeny i diapositivы na skle.

Tematicky i autorsky je sbírka velmi různorodá. Většina snímků pochází z produkce českých i zahraničních fotografických ateliérů či nakladatelství, ale zastoupeny jsou i snímky českých cestovatelů (Enrique Stanko Vráz, Bedřich Machulka). Významné místo zaujímá dokumentace výstav, a to jak českých (např. Náprstkovy průmyslové výstavy v letech 1862 a 1863, Jubilejní výstavy v roce 1891), tak zahraničních (např. Světové výstavy v Londýně 1862 a 1871, v Paříži 1867, ve Vídni 1873).

Hojně zastoupené jsou také snímky místopisné z Čech, Evropy, i z mimoevropských zemí. Vedle krajín a pamětihodností byly oblíbené také snímky osob. Jednalo se buď o portréty známých osobností, nebo o fotografie typů představující charakteristické zástupce konkrétních etnických a společenských skupin z celého světa. Nechybí však ani dokumentární snímky soudobých událostí, dokumentace uměleckých sbírek či žánrové a žertovné motivy.

Sbírcе byla zatím věnována jedna samostatná výstava v roce 2009.¹⁶ Digitalizace dosud probíhala pouze výběrově podle aktuálních badatelských, výstavních či publikačních potřeb. Od roku 2022 byla založena elektronická databáze v programu Bach Fotoarchiv a zahájena systematická digitalizace fondu. V rámci výzkumu věnovanému problematice vizuálních zdrojů k zobrazení čínského oděvu byl proveden průzkum zaměřený na snímky zachycující Čínu.

Stereoskopy z Číny

Z celkového počtu 8354 snímků zapsaných ve sbírce stereoskopů zachycuje Čínu celkem 116 z nich. Ve všech případech se jedná o snímky na papírové podložce. K prvotnímu určení geografického původu sloužil psaný soupis fondu. Vybrané snímky byly digitalizovány, zkoumány a s využitím dostupných tištěných i elektronických zdrojů bylo ověřeno či doplněno jejich autorství, časové zařazení a další informace. Pro vymezení tematických skupin bylo využito typů

fotografických motivů podle Národní knihovny Norska.¹⁷ V případě stereoskopických fotografií hromadně produkovaných fotografickými studií či nakladatelstvími je možné najít srovnávací snímky v jiných institucích. Na základě autorství a časového zařazení můžeme ve sledovaném výběru vymezit tři větší skupiny snímků a několik jednotlivostí. Dvě větší skupiny jsou přitom nejstaršími fotografiemi s čínskou tematikou zatím určenými ve fondech Náprstkova muzea.

Nejstarší soubor pochází z produkce francouzského fotografa Louise Denise Legranda, jehož přítomnost je v Šanghaji doložena již v roce 1856. Vedle hodinářství a obchodu s alkoholem Legrand od roku 1857 provozoval také fotografické studio.¹⁸ V nabídce měl také stereoskopické portréty a od roku 1859 vydával sérii scénérií ze Šanghaje pod značkou Legrand Freres & Cie.¹⁹ Právě z této série se ve sbírce Náprstkova muzea dochovalo dvanáct snímků (inv. č. 2798–2809).

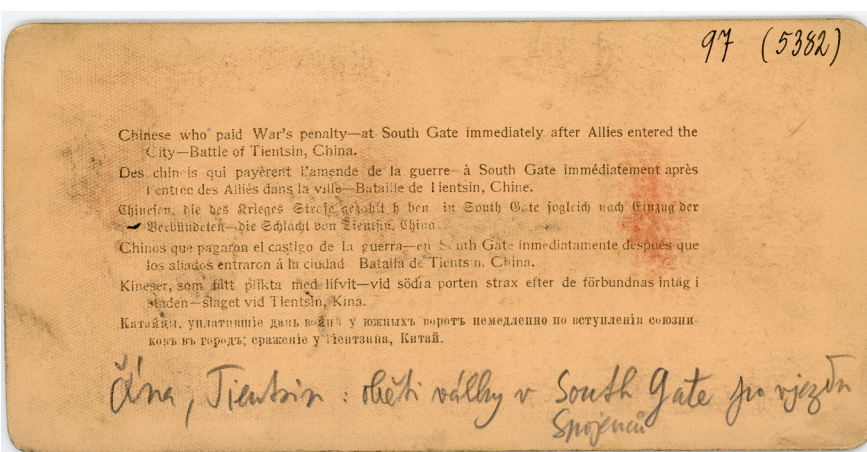
Dvojice albuminových fotografií nahore oříznutých do oblouku jsou nalepeny na kartonu. Někde na lícové, někde na rubové straně jsou nalepeny lístky s vytištěným katalogovým číslem, pod kterým byly nabízeny, a krátkou popisnou ve francouzštině. Tematicky se jedná výhradně o fotografie krajiny a architektury. Většina snímků byla pořízena v zahradě Jü Jüan a zachycuje různé pohledy na pavilony v zahradě.

Na většině fotografií se objevují postavy kolemjdoucích, ale hlavním motivem je architektura. Nechybí snímek známé pagody Long-chua (inv. č. 2807, obr. 3). Ačkoliv hlavním motivem byla architektura, na některých snímcích doplňují kompozici postavy. Ty většinou pózuji pro fotografa, výjimkou je snímek chrámového divadla (inv. č. 2805, obr. 2), kde dva herci na jevišti předvádějí scénu a dva diváci přihlížejí.

Jen o něco mladší a také početnější je soubor fotografií, které pořídil Pierre Joseph Rossier (1828 – c. 1898) v Kantonu (dnes Kuang Čou). Původem švýcarský fotograf zde pobýval v letech 1859–1861 ve službách londýnského nakladatelství



Chinese who paid War's penalty—at South Gate immediately after Allies entered the City—Battle of Tientsin, China. Copyright 1901 by Underwood & Underwood.



Negretti & Zambra. Ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea se dochovalo celkem 39 snímků ze série „Views in China“ (inv. č. 2810, 2811, 2814–2819, 3597–3599, 4651–4674, 5696, 8210–8212). V souboru jsou celkem čtyři fotografie zastoupené dvakrát. Dohromady tedy máme k dispozici 35 různých snímků.

Stejně jako v případě fotografií L. G. Legranda jsou i Rossierovy stereoskopické snímky tvořeny dvojicí fotografií na tenkém albuminovém papíru nalepenou na karton. Na rozdíl od Legrandových snímků jsou však Rossierovy jinak ořezané, do tvaru čtverce s oblými rohy. Karton, na kterém jsou nalepené, navíc má již z rubové strany natištěné informace o konkrétním motivu. V ozdobném rámečku se stylizovanými čínskými motivy je nadpis celé série „Views of China“, pořadové číslo v rámci série, název motivu a v některých případech i kratší nebo delší popis v angličtině.

Tematicky je tento soubor mnohem rozmanitější. Zvláště zajímavé jsou inscenované fotografie, které představují modelové situace ze společenského života: vítání hosta, popíjení čaje, hraní deskových her či ruční práce. Zachyceni jsou především

Obr. 9 – Padlí obránci na hradbách Tchien-ťinu po jeho dobytí spojeneckými vojsky. James Ricalton, Underwood & Underwood, 1901. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5382

Obr. 10 – Rubová strana předchozího snímku s tištěným popisem v angličtině, francouzštině, němčině, španělštině, švédštině a ruštině. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5382

16 SECKÁ, Milena. Celým světem na stereoskopech. Pocta V. Náprstkovi 1826–1894. [Vystava] Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur. 11. 6. 2009–28. 3. 2010.

17 BAUDISCH, Pavel. Norský národní standard pro evidenci fotografií v pamětových institucích. Historická fotografie, 2013, č. 12, s. 63.

18 SUCHOMEL, Filip, SUCHOMELOVÁ Marcela a DVOŘÁKOVÁ Hana. –a z mlhy zjevily se útesy čínské. Obraz Číny v prvních fotografiích. Řevnice: Arbor vitae, 2010, s. 17.



Obr. 11 – Skupina pouličních nosičů na ulici v Kuang-čou. Pierre Joseph Rossier, 1859–1861. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 3598

Obr. 12 – Odpočinek japonských vojáků v poli při obléhání Port Arthuru. James Ricalton, Underwood & Underwood, 1905. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5396

19 BENNET, Terry. *China.* In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography.* New York: Routledge, 2008, s. 293.

20 *Despatches from Muk'ete-na and Po-kuei, 1858, GBR/0012/MS Parkes 43/9 [online].* Cambridge University Library [cit. 7. 10. 2022]. Dostupné z: https://archivesearch.lib.cam.ac.uk/repositories/2/archival_objects/624177.

21 SCHEUFLER, Pavel. *Stereofotografie v Království českém.* In: *Člověk a stroj v české kultuře 19. století.* Praha: Academia, 2013, s. 95.

příslušníci vyšších vrstev společnosti, císařští úředníci a jejich rodiny. Stručné popisky jsou někdy doplněny vysvětlujícím komentářem, např. u snímku označeném jako „Skupina čínských dam přijímá návštěvu“ (Group of Chinese Ladies receiving Visitors, inv. č. 4662, obr. 5 a 6). Nejedná se ryze o ateliérové snímky. Je znát, že scény byly aranžovány ve skutečném prostředí, většinou na zahradě před domem, některé i přímo v interiéru. Součástí scén je i nábytek či vybavení domu. Na některých snímcích, například u mužů hrajících stolní hru u stolku v zahradě, je v pozadí možné spatřit přihlížející ženy (inv. č. 8210). Některé scény jsou spíše skupinovými portréty. Určitou výjimkou ze zaměření na nejvyšší vrstvy společnosti jsou portréty námořníků (inv. č. 4669 a 5696, stejný snímek) a pouličních nosičů (inv. č. 3598, obr. 11), který je pořízen na ulici a pozadí tvoří početný zástup zvědavých kolemjdoucích.

Zatímco osoby na těchto snímcích zůstávají anonymní a představují pouze typické zástupce určitých etnických či společenských vrstev, na třech portrétech jsou zachyceny konkrétní osobnosti. Příkladem samostatného portrétního snímku, který

respektuje tradiční kompozici známou z čínského malířství, je portrét označený jako „Portrait of Tseang-Keun, Tartar General in Chief“ (inv. č. 4673). Zachycuje sedící postavu mandžuského generála ve slavnostním úřednickém oděvu. Vedle křesla na stolečku je na podstavci jeho čapka s červeným knoflíkem, který určuje jeho hodnost v úřednické hierarchii. Kompozici doplňují vázy s květinami. Tseang Keun je přepisem čínského výrazu „fiang-fün“ označující hodnost generála. Osobou na snímku je pravděpodobně Mukedena, který zastával úřad velitele posádky v Kuang-čou.²⁰

Stejný generál se objevuje ještě na jednom snímku, skupinové fotografii, která zachycuje ceremoniál před odjezdem britského generála van Straubenzieho. Generál obklopen svým doprovodem evidentně pózuje pro fotografa ve strnulé póze, sedící v křesle. Britský generál Charles van Straubenzie působí mnohem více neformálně. Nezbytným doplňkem jsou i zde malé stolečky vedle křesel sedících. Podobné znaky má formální skupinový portrét guvernéra Kuang-čou Pej-Kweje a britského komisaře Harry Smith Parkese (inv. č. 4674, obr. 4). I zde oba hlavní aktéři sedí v křeslech vedle dvou malých stolečků, za nimi stojí zástup čínských úředníků – asistentů guvernéra.

Téměř reportážně působí také snímek nazvaný „Návštěva guvernéra Kantonu u brigádního generála Crawforda, který převzal velení sil“. Na snímku je zachyceno setkání u stolu v místnosti vyzdobené britskými vlajkami. Generál Crawford sedí v čele stolu, po jeho pravé ruce sedí kantonský guvernér a po levé jeho asistent. Další účastníci setkání sedí po obou stranách stolu. Ačkoliv snímek působí jako momentka, z rozmazaných částí některých postav je zřejmé, že doba expozice byla delší vzhledem k technické úrovni tehdy používaných fotografických přístrojů.

Ani mezi Rossierovými snímky nechybí fotografie městské krajiny a architektury. Zachycují různé pohledy na Kuang-čou, jak celkové pohledy na město, tak detaily zajímavých budov. Jednotlivé snímky jsou

v tištěných popisech podrobně popsány, často s uvedením místa, odkud byl snímek pořízen. Fotograf neváhal pro pořízení fotografie z neobvyklého úhlu vystoupat na městskou bránu, hradby nebo vrchol nad městem, odkud pořídil působivá panoramata. Na dalších snímcích jsou zachyceny rezidence, chrámy i zahrady.

Některé snímky mohou napovědět něco o cestě, kterou se dostaly do sbírky Náprstkova muzea. Na osmi z nich je patrné razítko „Zur Stadt Paris“, což odpovídá obchodnímu domu U města Paříže v Praze, který v 60. letech zajišťoval největší nabídku stereoskopů.²¹ Jeden snímek je označen razítkem vídeňské firmy Oskar Kramer.

Nejvíce stereoskopů z Číny ve sbírce Náprstkova muzea pochází z produkce americké firmy Underwood & Underwood. Tato firma, kterou založili bratři Bert a Elmer Underwoodovi, patřila na přelomu 19. a 20. století k největším producentům stereoskopických fotografií.²² Mezi snímky z Číny ve sbírce stereoskopů v Náprstkově muzeu jde o soubor nejmladší. Fotografie jsou datovány rozmezím let 1900–1905. Jejich autor není uveden, ale zřejmě se jedná o Jamese Ricaltona, který byl jedním z nejslavnějších autorů, kteří pro firmu pracovali.²³

Z produkce firmy Underwood & Underwood je ve sbírce celkem 53 fotografií.²⁴ Jedná se o dvojice albuminových fotografií nalepených na kartonu. Samotné fotografie jsou čtvercové, nahore oříznuté do oblouku. Z lícové strany je na všech snímcích natištěn název, adresa firmy a stručný popis vyobrazeného motivu. Na rubové straně je u většiny snímků natištěn podrobný vysvětlující text, spolu s popiskou snímku v několika jazycích.

21 snímků bylo pořízeno v době boxerského povstání (1900–1901) v Peking, Kuangčou a Tchien-ťinu. Reportážní snímky dokumentují následky povstání či průběh vojenského zásobování. Doplnují je místopisné fotografie významných pamětihodností, včetně Letního paláce. Zbývajících 32 snímků pochází z období rusko-japonské války (1904–1905) a byly pořízeny v oblasti Mandžuska. Série reportážních



snímků zachycuje japonské obléhání ruské pevnosti Port Arthur – ostřelování, kopání zákopů i zázemí japonských vojsk, včetně portrétů vojáků a důstojníků i ukázky železniční a lodní dopravy. Válečné zpravodajství doplňují snímky měst a krajiny Mandžuska, včetně série snímků východní části Velké čínské zdi (obr. 14).

Vedle tří výše zmíněných větších celků zastupuje Čínu ve sbírce stereoskopů několik jednotlivostí a menších celků různé provenience, autorství i datace. Tři snímky jsou spojeny s osobou známého cestovatele a fotografa Enrique Stanka Vráze (1860–1932). V Etnografické fotosbírce Náprstkova muzea se jedná o nejvíce zastoupeného autora, fotografický materiál spjatý s jeho působením tvoří celých 18 % (přes 8 tisíc snímků).²⁵ Vráz navštívil Čínu krátce po boxerském povstání v roce 1901 a fotograficky zdokumentoval především Peking.

Ve sbírce stereoskopů je jeden stereoskopický snímek z Peking, označen Vrázovým podpisem. Zachycuje vojáky intervenčních sil, rakousko-uherské námořníky s důstojníkem v popředí, v zahradě čínskému domu (inv. č. 5384,

Obr. 13 – Pohled z hradeb na východní straně města Šen-ťang (Mukden). James Ricalton, Underwood & Underwood, 1904. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5433

Obr. 14 – Velká čínská zeď v průsmyku Šan-hai. James Ricalton, Underwood & Underwood, 1904. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5437

22 BURDER, David. Underwood, Bert and Elmer. In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge, 2008, s. 1419.

23 SCHEUFLER, Pavel. Stereofotografie v Království českém. In: *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2013, s. 100.

24 Inv. č. 5370–5386, 5388–5391, 5394–5398, 5424–5438, 5440–5453.

25 ŠEJBL, Jan. The Náprstek Museum Photography Collection – An Assessment Based on Collection Records. *Annals of the Náprstek Museum*, 2019, Vol. 40, No. 2, s. 73.



Obr. 15 – Pohled na ulici v Hongkongu. G. Riemer, 1875. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 2820

Obr. 16 – Dáma k rikše. Párová reprodukce suvenýrové fotografie, která postrádá rozdílný úhel záběru nutný pro prostorový vjem. Ateliér F. Krátký, nedatováno. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5008

26 Negativ viz Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, Etnografická fotobírka, inv. č. As I 7240.

27 Negativ viz Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, Etnografická fotobírka, inv. č. As I 9235.

28 FRASER, Sarah E. *The Face of China: Photography's Role in Shaping Image, 1860–1920*. Getty Research Journal, 2010, č. 2, s. 45.

29 Dva stereoskopické negativy viz Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, Etnografická fotobírka, inv. č. As I 7172 a As I 81 V.

obr. 19). V Etnografické fotobírce byl ke snímku dohledán stereoskopický negativ, který potvrzuje Vrázovo autorství.²⁶ Díky srovnání s Vrázovými negativy se podařilo určit i snímek čínského interiéru označený rukou popiskou „kuřárna opia“ (inv. č. 5007, obr. 20). Detaily na snímku, především portrét papeže Lva XIII. a vyřezávané iniciály JHS na dřevěné polici, tomuto určení neodpovídaly. Dohledaný Vrázův negativ potvrdil, že se jedná o interiéru jezuitské misie v Nan-ťingu.²⁷ Podrobnější zkoumání ukázalo, že ačkoliv zdrojový negativ byl pořízený stereoskopickým fotoaparátem, u výsledné stereoskopické fotografie byly oba snímky oříznuty zcela stejně bez ohledu na nutný rozdíl v perspektivě. Trojrozměrný efekt tak nebyl zachován.

S Vrázem je pravděpodobně spojen i snímek japonských vojáků popravujících zajaté povstalce před hradbami Pekingu (inv. č. 5380). Podle rukou psané popisky je datován do doby boxerského povstání v roce 1901, ale totožná fotografie ve sbírce Getty Research Institute v Los Angeles je datována rokem 1904.²⁸ Zdrojový negativ, který by potvrdil Vrázovo autorství, se dohledat nepodařilo, ale dva Vrázovy

negativy v Etnografické fotobírce zachycují stejný motiv na stejném místě, jen s mírně odlišnou perspektivou a časovým posunem.²⁹

Autorství čtyř snímků je možné připsat francouzskému chemikovi a fotografovi Paulu Championovi (1838–1884), který navštívil Čínu a Japonsko v letech 1865–1866. Ačkoliv hlavním cílem jeho cesty byl sběr přírodnin, pořídil během cesty sérii velkoformátových i stereoskopických snímků. Po návratu do vlasti Championovy stereoskopické snímky vydávalo nakladatelství Charles Gaudin; B. K. Editeur. Paris. Na Světové výstavě v Paříži v roce 1867 získal Champion za své snímky bronzovou medaili.³⁰

Dva z Championových snímků ve sbírce Náprstkova muzea jsou označeny firmou „B. K. Edit Paris“. Jedná se o místopisné snímky z Jang-čou (inv. č. 5671) a z Pekingu (inv. č. 5672). Na rubové straně obou snímků je ručně psané věnování „Na památku od p. Náprstkové“ a datum 24. 12. 1887 (obr. 18). Snímky jsou také označeny razítkem „J. L. Kottner Praha“, které patřilo kustodovi muzejních sbírek a knihovníkovi Náprstkovy knihovny Josefu Ladislavu Kottnerovi. Podle označení přírůstkovým číslem je zřejmé, že snímky byly vánočním dárkem od Josefy Náprstkové panu Kottnerovi na Vánoce 1887. Z jeho pozůstalosti se potom dostaly do sbírky muzea. Z dalších razítek na rubu navíc vyplývá, že paní Náprstkova snímky koupila právě ve vyhlášeném pražském obchodním domě se stereoskopy „U města Paříže“.

Další dva Championovy snímky s vyobrazením bran v Pekingu (inv. č. 6936 a 6937) pocházejí od RNDr. Karla Hlávky (1895–1965), jak dokládá razítko na rubové straně. Žlutý karton nese na lici tištěné francouzské popisky a název série „Vue de Chine“. Označení série bylo klíčové k identifikaci autora snímků.

Dva stereoskopy z Číny pochází z výpravy německé korvety S.M.S. Hertha. Fotografie pořídil Gustav Adolf Riemer při cestě do východní Asie a jižních moří v roce 1875 během zastávky v Číně.³¹ Fotografie vydalo v roce 1878 berlínské

nakladatelství J. F. Stiehm v sérii *Marine Reise S. M. S. „Hertha“ nach Ost-Asien und den Südsee-Inseln*. Jedná se o snímek pětipatrové pagody v Kuang-čou a ulice v Honkgkongu. Ten je zajímavý tím, že byl evidentně pořízen ze střechy domu (obr. 15).

Dva snímky pocházejí z produkce tuzemského ateliéru Františka Krátkého v Kolíně. I když František Krátký patřil od 80. let 19. století k významným producentům stereoskopických fotografií, případě snímků ve sbírce Náprstkova muzea se nejedná o skutečné stereoskopy. Jde o párové reprodukce suvenýrových fotografií z Číny, které původně stereoskopické nebyly. Na rozdíl od skutečných stereoskopických fotografií zde chybí posun v perspektivě, a tedy i prostorový vjem. Tematicky se jedná o snímek dámy v rikše (inv. č. 5008, obr. 16). a tři žen – trestankyň, které jsou spoutané dřevěným límcem (inv. č. 5009). Oba snímky mají razítko obchodního domu „U města Paříže“ v Praze.

Jeden snímek pochází z produkce ateliéru G. Burger (inv. č. 2812). Zachycuje pohled na řeku v Kuang-čou se zakotvenou džunkou, v pozadí je vidět kolesový parník. Karton nese tištěné označení producenta v němčině a v angličtině, popiska je dopsána rukou. Adjustace i označení série „China und Japon“ jsou podobné jako u snímků od P. Championa (B. K. Edit Paris), ale liší se tvarem ořezu polí stereoskopu.

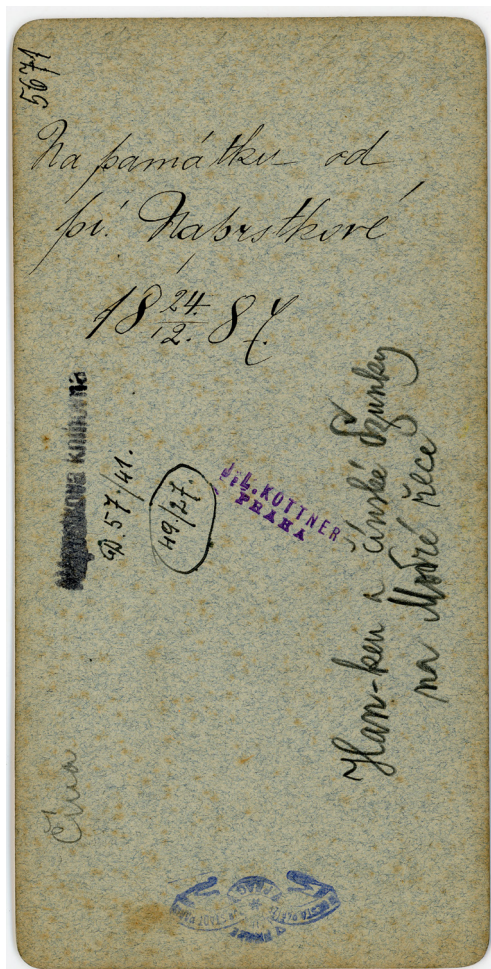
Závěr

Ačkoliv poměrně zastoupení snímků z Číny je ve sbírce stereoskopů relativně malé, jejich průzkum přinesl zajímavá zjištění. Rozdělení podle autora vymezilo tři větší skupiny a několik jednotlivostí. Fotografie Louise Legranda a Pierre Josepha Rossiera představují nejstarší fotografie z Číny ve sbírkách Náprstkova muzea vůbec, byly pořízeny již na přelomu 50. a 60. let 19. století. Zatímco 12 Legrandových fotografií jsou výhradně snímky městské krajiny a architektury, 39 Rossierových snímků je tematicky



Obr. 17 - Zakotvené džunka v Jang-čou. Paul Champion, 1865–1866. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5671

Obr. 18 – Rubová strana předchozího snímku s ručně psaným věnováním Josefy Náprstkové k Vánocům 1887. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5671



30 Paul Champion [online]. Luminous-Lint. [cit. 6. 10. 2022]. Dostupné z: http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Paul_Champion/AI.

31 LÜTHJE, Uwe. Tagebuchs-Auszug betreffend die Reise S.M.S. „Hertha“ nach Ost-Asien und den Südsee-Inseln 1874–1877 im Museum für Völkerkunde der Universität Kiel. In: 15 Jahre „Koloniales Bildarchiv“ an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Dresdener kartographische Schriften; 6. Dresden: Fachbereich Vermessungswesen/ Kartographie der Hochsch. für Technik und Wirtschaft, 2004, s. 57.

pestřejší – vedle místopisných snímků zde najdeme i inscenované fotografie, portréty i dokumentační a reportážní fotografii. Většina stereoskopů z Číny pochází z produkce americké firmy Underwood & Underwood. Jsou podstatě mladší, pořídil je pravděpodobně James Ricalton v období boxerského povstání (1900–1901) a rusko-japonské války (1904–1905). Zhruba polovinu z nich tvoří reportážní snímky bojových operací a následků válečných událostí. Zbývající snímky tvoří menší celky různého autorství a provenience.



Obr. 19 – Rakousko – uherští námořníci s důstojníkem v zahradě domu v Peking. E. St. Vráz, 1901. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5384

Obr. 20 – Interiér jezuitské misie v Nan-t'ingu. E. St. Vráz, 1901. NM – NpM, sbírka stereoskopů, inv. č. 5007

Tematicky je možné všechny zmiňované fotografie rozdělit do tří hlavních skupin poplatných pohledu na Čínu té doby. Místopisné snímky a pouliční výjevy zprostředkovávaly vizuální podobu významných měst a památných míst. Aranžované typové fotografie prezentovaly divákům fotografův pohled na idealizovaný život místních obyvatel, většinou z vyšších společenských vrstev. V určitém protikladu stojí reportážní snímky, které zachycují události spojené s druhou opiovou válkou, boxerským povstáním a rusko-japonskou válkou. Události ukazují z evropského úhlu pohledu, čínská strana je prezentována jako tradicionalistická a méně technicky vyspělá.

Ukázalo se, že stereoskopické fotografie jsou specifický druh sbírkového materiálu. Fakt, že se často jednalo o masově vyráběné produkty specializovaných firem, umožňuje snímky lépe určit díky tištěným popisům, firemním značkám a označení série a pořadového čísla. V řadě případů je možné najít odpovídající snímky v dalších muzejních sbírkách u nás i v zahraničí díky zpřístupnění sbírek v online prostředí.

Ručně psané popisy a razítka na snímcích dále mohou nést informaci o původu konkrétního snímku a jeho historii. Svědčí o tom, že sledované snímky byly koupeny v Evropě, z velké části dokonce v Praze. Ukázalo se také, že ne všechny snímky byly skutečně stereoskopické. Ve dvou případech se jednalo pouze o dvojici totožných snímků nalepených vedle sebe, bez posunu v perspektivě, a tedy bez možnosti vnímat trojrozměrný vjem.

Průzkum ukázal, že historické stereoskopické fotografie jsou divácky atraktivním a informačně bohatým vizuálním pramenem. Stanovil také modelový postup při dalším zpracování sbírky stereoskopů Náprstkova muzea, který spočívá v první řadě v určení autorství snímku a jeho původu. Cenným nástrojem je v tomto případě digitalizace, která umožňuje nejen snadné zpracování i zpřístupnění snímků, ale nabízí i nové způsoby, jak zprostředkovat divákovi prostorový vjem.

Literatura

- BARD, Solomon. Tea and Opium. *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, 2000, č. 40, s. 1–19.
- BAUDISCH, Pavel. Norský národní standard pro evidenci fotografií v paměťových institucích. *Historická fotografie*, 2013, č. 12, s. 50–67.
- BENNET, Terry. China. In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge, 2008, s. 292–295.
- BURDER, David. Underwood, Bert and Elmer. in *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge, 2008, s. 1417–1420.
- CLAUDER, Laura. Stereoscopy. In: *Encyclopedia of Nineteenth Century Photography*. New York: Routledge, 2008, s. 1338–1341.
- Despatches from Mu k'e-te-na and Po-kuei, 1858, GBR/0012/MS Parkes 43/9 [online] Cambridge University Library [cit. 7. 10. 2022]. Dostupné z: https://archivesearch.lib.cam.ac.uk/repositories/2/archival_objects/624177.
- FRASER, Sarah E. The Face of China: Photography's Role in Shaping Image,

- 1860–1920. *Getty Research Journal*, 2010, č. 2, s. 39–52.
- HUNG, Wu. *Zooming in. Histories of Photography in China*. Hong Kong: Reaction Books, 2017.
- KODYM, Stanislav. *Dům u Halánků. Vzpomínky na Vojtu Náprstka*. Praha: Československý spisovatel, 1955.
- LEIBO, Steven A. Not so Calm an Administration: the Anglo-French Occupation of Canton 1858–1861 [online]. *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, 1988, vol. 28, s. 16–33 [cit. 6. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23887146>.
- LÜTHJE, Uwe. Tagebuchs-Auszug betreffend die Reise S.M.S. „Hertha“ nach Ost-Asien und den Südsee-Inseln 1874–1877 im Museum für Völkerkunde der Universität Kiel. In: *15 Jahre „Koloniales Bildarchiv“ an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Dresdener kartographische Schriften*; 6. Dresden: Fachbereich Vermessungswesen/Kartographie der Hochsch. für Technik und Wirtschaft, 2004, s. 55–60.
- MUSIL, Martin. *Lokalizace a reidentifikace stereoskopických skleněných diapozitivů z lokality Skandinávie ze sbírky Technického muzea v Brně a pořízení aktuálních stereoskopických snímků*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav archeologie a muzeologie, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009.
- Milena Secká – Bibliography. *Annals of the Náprstek Museum*. 2022, Vol. 43, No. 1, s. 9–26.
- Paul Champion [online]. *Luminous-Lint*. [cit. 6. 10. 2022]. Dostupné z: http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Paul_Champion/A/.
- Person: Pierre Joseph Rossier [online]. *Getty Museum Collection*. [cit. 14. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.getty.edu/art/collection/person/104W33>.
- PELLERIN, Denis. *Stereoscopy, the Dawn of 3D*. London: London Stereoscopic Company, 2021.
- SECKÁ, Milena. Exotika v knihovně Náprstkova muzea anebo Celý svět na stereoskopech. In: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 22.–24. února 2007*. Praha: Academia, 2008 s. 87–90.
- SECKÁ, Milena. *Vojta Náprstek – vlastenec, sběratel, mecenáš*. Praha: Vyšehrad a Národní muzeum, 2011.
- SCHEUFLER, Pavel. Stereofotografie v Království českém. In: *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*. Praha: Academia, 2013, s. 90–102.
- SUCHOMEL, Filip, SUCHOMELOVÁ Marcela a DVOŘÁKOVÁ Hana. *--a z mlhy zjevily se útesy čínské. Obraz Číny v prvních fotografiích*. Řevnice: Arbor vitae, 2010.
- ŠEJBL, Jan. The Náprstek Museum Photography Collection – An Assessment Based on Collection Records. *Annals of the Náprstek Museum*. 2019, Vol. 40, No. 2, s. 69–94.
- TODOROVÁ, Jiřina. Fotosbírka etnografického oddělení. In: SOUČKOVÁ, Jana et al. *Průvodce: Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur*. Praha: Národní muzeum, 1999. s. 43–45.
- TODOROVÁ, Jiřina. Fotosbírka etnografického oddělení Náprstkova muzea. *Nový Orient*, březen 2001, roč. 56, č. 3, s. 98–100.
- TODOROVÁ, Jiřina. *Enrique Stanko Vráz. Záhadný cestovatel fotograf*. Praha: Národní muzeum, 2006.
- TODOROVÁ, Jiřina a CHOVAŇEČEK, Jan. *Kolem světa. Sběrka fotografií z cest Josefa Kořenského v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur*. Praha: Národní muzeum, 2011.
- YI GU. Whan's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911. *The Art Bulletin*, č. 95/1, 120–138.

Sbírka Junowicz v Náprstkově muzeu: otázka provenience, 1. část¹

Helena Heroldová

1 Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/19.I.b. 00023272).

2 HEROLDOVÁ, Helena. *Stříbrná a modrá. Šperky z Číny v Náprstkově muzeu*. Praha: Národní muzeum, 2021.

3 Inv. č. 17032 (plaketa s dekorem draka), viz Obr.1.

4 Původní myšlenkou exilové vlády ve Velké Británii v době druhé světové války bylo, jak se po ukončení války vypořádat s válečnými provinilci. Tyto myšlenky posléze konkretizoval Košický vládní program a další legislativní normy jako dekrety prezidenta republiky a jejich prováděcí předpisy. Ty představovaly právní rámec pro vysídlení obyvatel německé národnosti, který probíhal po ukončení války a dále v roce 1946. Odsun však přinesl otázku, jak se vypořádat s majetkem, který zde odsunutí bývalí obyvatelé zanechali, ať již to byly polnosti, obydli a nemovitý majetek. Vybavení sídel a domů bylo proto tak zvané zajišťováno a následně převáděno do muzeí a galerií, nebo řízeně rozprodáváno.

Tzv. Benešovy dekrety, viz Dekret č. 12/1945 Sb. Dekret prezidenta republiky o konfiskaci a urychleném rozdělení zemědělského majetku Němců, Maďarů, jakož i zrádců a nepřátel českého a slovenského národa, Dekret č. 108/1945 Sb. Dekret prezidenta republiky o konfiskaci nepřátelského majetku a Fondech národní obnovy.

O problematice konfiskátů viz BAKEŠ, Martin, ČISAŘOVÁ,

Mgr. Bc. Helena Heroldová, Ph.D.
Náprstkovo muzeum
asijských, afrických
a amerických kultur
Národní muzeum
helena.heroldova@nm.cz

The Junowicz Collection in the Náprstek Museum: the Problem of Provenance. Part 1.

Abstract: *This case study deals with the confiscated property from China belonging to the Junowicz family in Teplice in 1946. Roman Junowicz was a naval officer who served in China during the Boxer Uprising of 1899–1901. The first part is dealing with confiscated property history and with the Junowicz family.*

Keywords: *WW2 confiscated properties, Austro-Hungarian navy, China, Náprstek Museum*

Koncem čtyřicátých a na počátku padesátých let minulého století do Náprstkova muzea přešla řada sbírek pocházejících z majetků konfiskovaných po druhé světové válce. Jednalo se o předválečné soukromé sbírky, které byly zajišťovány na základě dekretů prezidenta Beneše a přerozdělovány do muzeí a nově vznikajících institucí památkové péče. Konfiskovány byly sbírky nejrozumnějšího sběratelského původu a sbírkové a estetické kvality.

Během zpracování monografie o špercích z Číny² a výzkumu jejich provenience autorku zaujala plaketa ve tvaru draka, která vynikala mezi ostatními předměty v čínském fondu kvalitou materiálu a zpracováním, což vybízelo k úvahám o jejím stáří a původu.³ Plaketa je zhotovená z nefritu, který je tradičně v Číně považován za nejcennější materiál, a její vzhled, výzdoba a opracování vedly k otázkám, zda nebyla vyrobena již v době čínského starověku, nebo zda se nejedná o pozdější kopii z 19. století. Otázka provenience se proto jevila jako důležitý krok ve výzkumu stáří a původu předmětu. Podobné archeologické nálezy totiž nepatřily k obvyklým artefaktům, které by vyhledával evropský zájemce o mimoevropské kultury na konci 19. a počátku 20. století, jejichž sbírky jsou nyní uloženy v Náprstkově muzeu. Nejednalo se o předmět, kterým by bylo možné se chlubit nebo jej vystavit, a ocenit jej mohl jen znalec čínské kultury.

První archivní průzkum týkající se zmíněné plakety ukázal, že patřila ke konfiskovanému majetku,⁴ který přišel do Náprstkova muzea krátce po druhé světové válce. Jak postupoval výzkum věnovaný původu dalších předmětů pocházejících z tohoto zdroje, začal se vyjevovat příběh, který vedl od počátečního pátrání po původních majitelích až k problematice válečného lupu, a od poválečného Československa až na Dálný východ a ke konci poslední čínské dynastie více jak padesát let před tím, než tato sbírka vstoupila do Náprstkova muzea. Rozsah tématu vedl k tomu, že studie, která na tomto základě vznikla, byla rozdělena na dvě části. První je věnována převodu konfiskátu do Náprstkova muzea a osobě původního majitele a druhá problematice možného původu předmětů v této sbírce. Plaketa s drakem se ukázala být součástí konfiskátu rodiny Junowiczových z roku 1946. 8. srpna 1946 byli pracovníci Náprstkova muzea upozorněni Místní správní komisí na byt ve Vrchlického ulici č. 6 v Teplicích-Šanově, kde se měl nacházet „krásný nábytek bohatě vyřezávaný v čínském slohu, pravděpodobně originál“.⁵ Jako původní majitel byl uveden jistý Junovitsch⁶, který měl být korvetním kapitánem na rakouské válečné lodi Tegetthoff, což byla jedna z významných lodí účastnících se bojů za první světové války. Nábytek měl přivést ze svých cest. 10. srpna byli pracovníci Náprstkova



muzea všeobecného národopisu vyzváni k prohlídce předmětů a k jejich převzetí do prozatímní úschovy v Praze.⁷ 23. listopadu správa sbírek Náprstkova muzea požádala Okresní národní výbor v Teplicích-Šanově o provedení konfiskátu zařízení, neboť při prohlídce bytu bylo zjištěno, že některé kusy nábytku, porcelánu atd. „představují význačné ukázky starého čínského umění a že jest proto nutno zajistit je v zájmu celonárodním“.⁸ K tomuto dopisu byl přiložen seznam předmětů. V lednu 1947 Náprstkovo muzeum administrativně převzalo celkem 128 předmětů, které se v bytě nacházely.⁹ Strojopisný *Seznam* na šesti listech papíru z 21. ledna 1947 představoval soupis majetku, který byl v teplickém bytě zajištěn.¹⁰ *Seznam* obsahuje 128 číslovaných položek a jednu nečíslovanou položku, přičemž některé položky obsahují více předmětů. Součtem se jednalo o 244 předmětů. Strojopisná kopie *Seznamu* obsahuje i další, později provedené záznamy, které vypovídají o pohybu sbírky v následujících letech. Razítko s datem 1950 vypovídá o první kontrole sbírky v Náprstkově muzeu, kdy bylo identifikováno 238 předmětů. Rukopisně jsou připsána inventární čísla, která předměty dostaly, a rukou jsou též zaznamenána data skartací, což znamená deakcesi předmětů, která se odehrávala zejména v šedesátých letech 20. století.¹¹ Jednalo se o 49 předmětů, které byly skartovány v letech 1960 až 1965 a v roce 1969. Ve fondu, který vychází z této sbírky, zůstalo tedy v dnešní době 131 inventárních čísel.

Předměty byly uloženy do beden k přesunu až v červnu 1947. Předměty v seznamech obsahu beden jsou uvedeny podle pořadových čísel původního *Seznamu*,

avšak nikoli v původním pořadí, ale s ohledem na materiál. Bedna č. 73 obsahovala 102 předmětů, především čínský a japonský porcelán. Popisy předmětů byly stručné, neboť sloužily k prosté identifikaci během balení a pozdějšího vybalení. Provenience až na několik výjimek uvedena nebyla.¹² V bedně č. 74 bylo 90 předmětů, a to především kovové předměty, ale i řezby v kameni a čínské vějíře. Popisy již v některých případech uváděly region původu („perská miska“, „sev. Afrika“). Popisy také již více vypovídaly o předmětech, neboť uváděly materiál a stručnou charakteristiku, („náramek Jade“, „malá socha Buddhy“), avšak stručný vizuální popis mohl vzhledem k charakteru materiálu a zpracování – cloisonné, řezba, smalt, tepaný povrch – vyhotovit i poučný laik.¹³ Poslední bedna obsahovala 47 předmětů. Jednalo se hlavně o textil a alba nebo knihy, případně o jejich soubory („1 convolut čínských dřevorytů v dřevěných deskách“). Zabalen bylo také 26 nebo 27 dřevěných, avšak poškozených podstavců, zřejmě tradičních vyřezávaných podstavců pod porcelánové vázy.¹⁴ Další předávací protokoly svědčí o tom, že nábytek, jak se o něm píše v původní korespondenci, byl balen samostatně.¹⁵ Potvrzení z 20. ledna 1947 hovoří o bohatě řezaném křesle, křesílkách, židli s opěradlem, bronzovém vykuřovadle, asi 40 cm vysoké soše Buddhy¹⁶ a o „čínském stříbrníku“.¹⁷ Zabalen byl také čtyřdílný čínský paraván¹⁸ a tři velké „čínské rytiny zarámované“ o velikosti 50 x 87 cm.¹⁹ Tyto předměty však neprošly kontrolou v roce 1950, a ani nedostaly inventární číslo.

Podle těchto seznamů by se mohlo zdát, že se jedná o sice rozsahem větší, avšak celkem obvyklou sbírku předmětů, které

Jitka a UHLÍKOVÁ, Kristina. *Osudy konfiskátů. Výzkum provenience a problematika přesunu kulturního majetku v Československu na základě prezidentských dekretů*. Praha: Artefactum: 2020. UHLÍKOVÁ, Kristina (ed.). *Konfiskované osudy. Umělecké památky z německého majetku získaného československým státem a jejich severočestí majitelé*. Praha: Artefactum, 2019.

5 Náprstkovo muzeum, dokumentace původců sbírek, složka Junowitzová, dopis Místní správní komise Teplice-Šanov Náprstkovu muzeu, 10. 8. 1946. Dokumenty z této složky uváděny dále jako „Junowitzová“.

6 Ve fondu „Junowitzová“ v dokumentaci původců sbírek v Náprstkově muzeu se jeho jméno objevuje ve variantách Junovicz, Junovitsch, Junowitz. Dále používám psaní Roman Junowicz. K otázce ortografie jména viz dále v textu a v Příloze 2.

7 „Junowitzová“, dopis Náprstkova muzea Fondu národní obnovy: Uvolnění muzejních předmětů cizího národopisu z bývalého majetku Němky Elsy Junowitzové, 13. 12. 1946. Tento dokument se odvolává na výzvu z 10. 8. 1946.

8 „Junowitzová“, dopis Náprstkova muzea Okresnímu národnímu výboru v Teplicích-Šanově: „Převzetí čínského nábytku z bývalého majetku Elsy Janowitzové (sic!) Teplice-Šanov, Vrchlického ulice č. 6, 23. 11. 1946“.

9 „Junowitzová“, potvrzení o převzetí předmětů, 20. 1. 1947. Předměty byly převzaty z bytu p.št.strm Františka Pelca. Byly zabaleny do beden v červnu 1947.

10 „Junowitzová“, *Seznam předmětů*, z 21. 1. 1947. Dále uváděn jako *Seznam*.

11 Dle předchozího výzkumu historie čínského fondu v Náprstkově muzeu byly skartovány především předměty, které byly v dané době chápány tak, že svým charakterem neodpovídají zaměření Náprstkova muzea. Například bylo takto skartováno

přibližně deset procent sbírky z Číny z let 1886–1888 námořního komisaře Václava Stejskala (1851–1934), neboť se jednalo o tzv. historické suvenýry, které nebyly v době skartace považovány za sbírkově hodnotné.

12 „Junowitzová“, Bedna č. 73, baleno 10. června 1947.

13 „Junowitzová“, Bedna č. 74, baleno 10. června 1947.

14 „Junowitzová“, Bedna č. 75, baleno 13. června 1947. Celkový počet předmětů přepsán na 46 ks.

15 „Junowitzová“, dopis Náprstkova muzea Fondu národní obnovy: Uvolnění muzejních předmětů cizího národopisu z bývalého majetku Někmy Elsy Junowitzové, 13. 12. 1946.

„Junowitzová“, „Seznam předmětů po bývalém majiteli, německém příslušníkovi Junovitschovi“, strojopis, nedatováno.

„Junowitzová“, Osidlovací úřad – Fond národní obnovy Náprstkova muzeu: převzetí předmětů do úschovy, 16. 12. 1946.

16 „Junowitzová“, Náprstkovo muzeum: potvrzení na základě svolení Fondu Národní obnovy o převzetí předmětů z bytu p.št.strm. Pelca Františka, 20. 1. 1947.

17 „Junowitzová“, potvrzení o převzetí klíčů od dvou skříní a stříbrníku, 21. 1. 1947.

18 „Junowitzová“, Balík č. 79, baleno 13. června 1947.

19 „Junowitzová“, Balík č. 80, baleno 13. června 1947.

20 Jméno Roman Junowicz se neobjevuje v katalogu Vojenského archivu (Kriegsarchiv), Rakouského státního archivu (Österreichisches Staatsarchiv) ve Vídni.

21 Poděkování patří sl. Marion Devigne (University of Aberdeen), díky jejíž heuristické činnosti bylo možné uceleně zpracovat životopis Romana Junowicze, jeho manželky, obou rodin, potomků a dalších příbuzenských linií.

22 Schematismy byly vydávány jednou nebo vícekrát do roka. Jednotlivá vydání jsou uvedena „až do“ (bis) data platnosti. Například datum

se dovážely a prodávaly na evropském trhu a které zdobily nejen aristokratická sídla, ale i ne jeden středostavovský příbytek. Bližší pohled však ukazuje, že mezi předměty se nacházejí neobvyklé drobnosti, jako již zmíněná plaketa ve tvaru draka a další předměty z nefritu, u nichž se lze jen dohadovat, nakolik si byl jejich původní vlastník vědom jejich kulturní a umělecké hodnoty. Jednalo se o předměty nenápadného vzhledu, které se na rozdíl od nábytku a porcelánových váz jen těžko mohly vystavit na odiv či dokonce používat. Nešlo ani o předměty, které by mohly být darované jako exotický dárek. S otázkou, jaká byla původní historie akvizice těchto předmětů, se dostáváme k osobě a působení kapitána Romana Junowicze, jemuž sbírka patřila. Výzkum se zaměřil na informace o kapitánu Junowiczovi, který působil na válečné lodi Tegetthoff. První zjištění nebyla nikterak optimistická.²⁰ Postupně se však začala objevovat řada archivních zdrojů, díky nimž bylo možné zrekonstruovat jeho námořní kariéru i osobní život.²¹ Zásadními zdroji byly tak zvané „schematismy“, vojenské ročenky, které zaznamenávaly pozice důstojnického sboru rakousko-uherského vojska a námořnictva.²² Díky ročenkám *Personalverordnungsblatt für die K.u.K. Kriegsmarine*, dále *Rangs- und Eintheilungs-Liste der K. und K. Kriegsmarine*, a *Schematismus für das kaiserliche und königliche Heer und für die kaiserliche und königliche Kriegsmarine* se podařilo zrekonstruovat průběh kariéry Romana Junowicze od roku 1892 až po rok 1918.²³ Autorku zejména zajímalo, zda Roman Junowicz jako námořník pobýval na Dálném východě, kde se mohl seznámit s čínskou kulturou, či dokonce některé sbírkové předměty získat.

Roman Junowicz byl v materiálech rakousko-uherského námořnictva uváděn od roku 1892 jako *Seeaspirant*.²⁴ Od roku 1898 byl již uveden jako praporčík bitevní lodě (*Linienschiff-Fährriich*) a tuto hodnost zaujímal až do roku 1904.²⁵ Posléze byl povýšen na *Linienschiffsleutnant* druhé a první třídy. V roce 1912 sloužil na slavné bitevní lodi Tegetthoff a v době první

světové války působil na torpédoborci Csikós.²⁶ Povýšení na korvetního kapitána následovalo v roce 1914. V roce 1918 se stal fregatním kapitánem.²⁷ Za svoji službu obdržel několik medailí. První ocenění přišlo v roce 1901, v době, kdy působil v Číně.²⁸ V roce 1909 obdržel Vojenský jubilejní kříž, který získali všichni příslušníci vojska a námořnictva po dvou letech služby. V roce 1910 získal první vyznamenání za zásluhy *Signum Laudis* a posléze v době první světové války následovaly další stupně tohoto řádu, které se udělovaly ve válečných časech.²⁹ Na konci první světové války obdržel Karlův vojenský kříž, jehož nositelé se účastnili přímé bitvy.

Vojenské ročenky představovaly též nepřímý zdroj informací, z nichž bylo možné odvodit jeho osobní život, zejména období, kdy se rozhodl založit rodinu. Bližší údaje pak představovala vzpomínka otištěná roku 1933 po jeho tragickém úmrtí, která shrnovala jeho kariéru i osobní úspěchy.³⁰ Roman Junowicz se narodil 5. října 1875 v městě Černovice/Černivci, německy Czernowitz, které se nachází na dnešní Ukrajině blízko hranic s Rumunskem a Moldávií. Toto město bylo centrem regionu Bukovina a tradičně vynikalo bohatým etnickým složením obyvatelstva, četnými kulturními vlivy a též působením německy mluvící komunity.

Během několika let, kdy zakládal rodinu, byl Roman Junowicz převelen do Puly, istrijského přístavu a hlavního střediska rakousko-uherského námořnictva. Po návratu z čínské expedice pobýval v srpnu roku 1903 v Karlových Varech,³¹ kde se snad léčil z následků kruté zimy v Pekingu v prosinci roku 1900.³² 18. listopadu 1905 se zasnoubil s Elsou Grohmannovou,³³ kterou si vzal 23. dubna 1906 v římskokatolické farnosti v Teplicích.³⁴ Elsa byla jednou ze dvou dcer Martina Grohmannna (1840–1914).³⁵ Martin a jeho bratr Theodor (1844–1919) podnikali v textilním a posléze v uhelném průmyslu na Českolipsku a na Teplicku, Mostecku a Chomutovsku.³⁶ Vlastnili též zámek Benešov nad Ploučnicí.³⁷

V dubnu 1908 se objevil v *Prager Tagblatt* inzerát, v němž rodina Junowiczových

žijící v Teplicích hledala mladou ženu k péči o dítě.³⁸ Snad se jednalo o první dítě manželů, holčičku, které mohl být v té době jeden rok. V dalším roce se 5. července narodila dcera Renata, která se později objevuje v korespondenci Náprstkova muzea v souvislosti s konfiskací majetku rodiny. Manželům se narodil ještě v roce 1917 syn.³⁹ S koncem první světové války a rozpadem Rakousko-Uherska se námořní důstojníci rakousko-uherského námořnictva přesouvali do obchodního loďstva nástupnických států. Roman Junowicz, kterému bylo lehce přes čtyřicet let, se však rozhodl působit na poli stavebnictví jako majitel cihelny a též v uhelném průmyslu, podobně jako úspěšně podnikali členové rodiny jeho manželky.⁴⁰ Roman zemřel na anginu pectoris 21. srpna 1933 a byl pochován v Záhřebu. Smrt jej zastihla během cesty autem při návratu z Istrijského poloostrova, kde s rodinou trávil každoročně letní měsíce.⁴¹

Otec Romana Junowicze, dr. Rudolf Junowicz působil jako středoškolský profesor přírodních věd a ředitel školy⁴² v řadě měst s německy mluvícím obyvatelstvem na dnešní Ukrajině, v Rumunsku a Chorvatsku. Byl řádným členem vědeckého spolku „Naturhistorische Gesellschaft Lotos“⁴³ v Praze. Snad od svého dědečka získala lásku k přírodním vědám Renata Junowiczová, která spolu s manželem Walterem (Franzem) Kocholaty,⁴⁴ za něhož se provdala v USA, působila úspěšně v oboru biochemie.⁴⁵ Paní Renata zemřela v Kentucky roku 1999.⁴⁶

Roman Junowicz sice nepocházel z bohaté podnikatelské rodiny jako jeho manželka Elsa, jeho otec jako učitel a ředitel střední školy však představoval intelektuální elitu a mladý Roman byl v době sňatku nadějným námořním důstojníkem se zkušeností z dálné Číny, za níž byl i dekorován medailí. Obě rodiny tak v sobě spojovaly smysl pro obchod, vojenskou disciplínu a řád,⁴⁷ ale i pedagogického a vědeckého ducha,⁴⁸ což se projevilo v další generaci u dcery Renaty. Obě rodiny byly spjaté s širším geografickým regionem na východě a jihovýchodě Rakousko-Uherska. Rodina Elsy měla obchodní

a společenské zájmy v českých zemích, zatímco rodina Romana působila v dnešním Chorvatsku, Bukovině, na Ukrajině, ale též v Rakousku. Bylo možné považovat je za *Gottschee*,⁴⁹ což bylo německé označení historického, německy mluvícího regionu v dnešním Slovinsku. Tento původ vedl k pozdějším protichůdným či nejasným informacím v archivních materiálech ohledně národnosti Romana Junowicze a jeho rodiny a o jejich možném německém, jugoslávském, kočevském, dokonce i polském, ale snad i židovském původu.⁵⁰ Jisté však je, že širší rodina, z níž Roman Junowicz pocházel, se pohybovala v geografickém a kulturním prostoru střední, východní a jihovýchodní Evropy v období konce Rakousko-Uherska a v počátcích nástupnických států po první světové válce a dále v době druhé světové války. Po smrti Romana Junowicze cesty vdovy Elsy a dcery Renaty mířily až do Spojených států amerických, kde se paní Renata usadila⁵¹ a odkud se snažila získat zpět konfiskované předměty.⁵²

V roce 1946, kdy probíhala konfiskace majetku rodiny Junowiczových, v teplickém bytě pobývala paní Elsa s dcerou Renatou, přičemž „Bytové zařízení jest však výhradně majetkem Němky Elsy Junowiczové“.⁵³ Elsa i Renata se snažily konfiskování předmětů předejít a později ho zpochybnit. Konfiskace majetku byla provedena 19. července 1946, bylo však podáno odvolání, které bylo zamítnuto 22. října 1946, a konfiskát nabyl právní moci 7. listopadu 1946,⁵⁴ neboť předměty „představují význačné ukázky starého čínského umění a že jest proto nutno zajistit je v zájmu celonárodním a zabránit případné snaze jich odvezení do ciziny“.⁵⁵ Předměty z Junowiczovy sbírky byly tak převezeny do Náprstkova muzea a staly se součástí čínského fondu. Některé artefakty, které snad k ní původně patřily a které si možná paní Elsa a Renata odvezly s sebou do USA, si však našly cestu i tam a staly se součástí trhu se starožitnostmi. V roce 2008 byla v aukci domu Christie's prodána hedvábná vyšívaná pokrývka na sedadlo, datovaná do období 1736 až 1820, ze sbírky významné sběratelky čínského

„Bis November 1893“ označuje data od předchozího schematismu do listopadu 1893. Viz Příloha 2.

23 *Personalverordnungsblatt für die K.u.K Kriegsmarine* [online]. [cit. 23. 6. 2021]. Dostupné z: <https://kramerius.army.cz>.

Rangs- und Eintheilungs-Liste der K. und K. Kriegs-Marine [online]. [cit. 20. 8. 2022].

Dostupné z: https://library.hungaricana.hu/en/view/RangUndEinteilungslisteMarine_1899-11-15/?pg=0&layout=l.

Schematismus für das kaiserliche und königliche Heer und für die kaiserliche und königliche Kriegsmarine [online]. [cit. 20. 8. 2022].

Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/dsmo/periodical/uuid:609693b0-d13f-11df-9b9b-000d606f5dc6>.

Viz Příloha 2.

24 Námořnickou kariéru nastoupil 1. října 1892 po absolvování „Realschulmatura“. *Österreichische Wehrzeitung*, 3. 11. 1933, s. 6 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>.

25 Nízká vojenská hodnost, výše než kadet, tedy absolvent vojenské školy.

26 SOKOL, Hans Hugo. *Österreich-Ungarns Seekrieg 1914–18*. Almanthea, 1933, s. 618, 65, 81.

Torpédoborec Csikós byl spuštěn roku 1909 a rozebrán roku 1920. SMS Csikos

[online]. [cit. 2. 7. 2022]. Dostupné z: [http://www.dreadnoughtproject.org/tfs/index.php/S.M.S._Csikos_\(1909\)](http://www.dreadnoughtproject.org/tfs/index.php/S.M.S._Csikos_(1909)).

Dreadnought Tegetthoff byl spuštěn roku 1912 a sešrotován byl roku 1925. Patřil k nejvýznamnějším lodím Rakousko-Uherska v bojích první světové války. *Tegetthoff class battleships* [online]. [cit. 2. 7. 2022]. Dostupné z: <http://naval-encyclopedia.com/ww1/austria-hungary/Tegetthoff-class-battleships.php>.

27 Korvetní kapitán a fregatní kapitán představují střední a nižší vyšší hodnosti velitele menšího válečného plavidla.

28 Jeho působení v Číně bude věnována druhá část této studie.

Příloha 1:

Přepis korespondence, Místní správní komise Teplice-Šanov Náprstkovo muzeu, 10. 8. 1946.

29 Teplitz-Schönauer Anzeiger, 9. 9. 1916, s. 5 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>.

30 Medailon Martina Grohmanna k jeho úmrtí, Teplitz-Schönauer Anzeiger, 20. 4. 1914, s. 6. [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>.

31 Roman Junowicz z Puly byl ubytován v Militärkurhaus vom weissen Kreuze. Karlsbader Kurliste, 1903, roč. 406, č. 3. [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/kkkv/periodical/uuid:58460000-8bbb-11dc-a9f2-000d606f5dc6>.

32 LEHNER, Georg a LEHNER, Monika. Österreich-Ungarn und der „Boxeraufstand“ in China. Wien: StudienVerlag, 2002, s. 421–430.

33 Narozená 11. 8. 1883 v Teplicích-Šanově (Schönau). Evidenční karta Elsy Junowiczové, 6. 11. 1942. SOA Litoměřice.

34 „Fräulein Else Grohmann, Tochter des Grossindustriellen Herrn Martin Grohmann, hat sich mit Herrn Roman Junowicz, k.u.k. Lienschiffsleutnant, verlobt“. Teplitz-Schönauer Anzeiger, 18. 11. 1905, s. 6. a 17. 4. 1906, s. 2. [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>.

35 Medailon Martina Grohmanna k jeho úmrtí, Teplitz-Schönauer Anzeiger, 20. 4. 1914, s. 6. [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>.

36 Prádelna a barevna bratří Grohmannů se nacházela v Bystřanech, okres Teplice. Roku 2010 byla navržena jako kulturní památka. Prohlášena však nebyla a roku 2014 byla zbourána. Prádelna a barevna bratří Grohmannů [online]. Wikipedie [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: cs.wikipedia.org.

37 Benešov nad Ploučnicí [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: www.zamek-benesov.cz.

38 Prager Tagblatt, 2. 4. 1908, s. 20 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>.

V Teplicích-Šanově v domě č. 6 ve Vrchlického ul. se nalézá krásný nábytek bohatě vyřezávaný v čínském slohu, pravděpodobně originál. Bývalý majitel Junovitsch byl korvetním kapitánem na rakouské válečné lodi Tegetthoff, a je velká pravděpodobnost, že si nábytek přivezl ze svých cest do ciziny, snad přímo z Číny. Mimo nábytku je tam originální stará čínská rytina, v rozměrech, odhadem určeno, asi 50 x 50 centimetrů, mnoho krásného čínského porcelánu a jiné exotické předměty. Dcera bývalého majitele se uchází o vrácení těchto předmětů a její záležitost je vedena na ministerstvo vnitra pod. č. Z III/38103/45. Protože se jedná o kompletní zařízení pokoje a nábytek je mimořádně bohatě zpracován, domníváme se, že by bylo vhodné, kdyby se Národní museum pokusilo toto zařízení zachránit pro své oddělení cizokrajného národopisu. V tom případě, bude-li žadatelce vyhověno, hrozí nebezpečí, že nábytek bude odvezen do ciziny, snad by bylo dobře, kdyby si příslušný odborný úředník přijel zařízení prohlédnouti, aby si udělal vlastní úsudek.

Po dohodě s kulturním referátem místního národního výboru dovoluje si Vás správa Městského muzea na to upozornit a prosí o laskavé sdělení Vašeho názoru.

historického textilu a autorky řady publikací na toto téma. V popisu předmětu bylo uvedeno, že původně pochází od „Frigate Captain Roman Junowicz, cca 1900“.⁵⁶ Výzkum archivních materiálů naznačil, jakou osobností Roman Junowicz mohl být. V jeho rodině se v několika generacích a příbuzenských liniích opakují pedagogická, vědecká ale i vojenská povolání. Romana Junowicze tak můžeme vidět jako zástupce finančně dobře postavené rodiny s obchodními a intelektuálními zájmy a se smyslem pro řád a pořádek. Skutečně byl námořním kapitánem a jeho kariéra ho opravdu dovedla do Číny, kde mohl nejen získat mnohé předměty, které posléze rodina vlastnila, ale i zálibu ve sběratelství čínských předmětů. Jeho působením v Číně v době boxerského povstání se bude zabývat druhá část studie, která se zaměří na otázku vojenského lupu a na možný původ několika nefritových šperků z původní Junowiczovy sbírky, které jsou nyní ve sbírce Náprstkova muzea.

Literatura

BAKEŠ, Martin, CÍSAŘOVÁ, Jitka a UHLÍKOVÁ, Kristina. *Osudy konfiskátů. Výzkum provenience a problematika přesunu kulturního majetku v Československu na základě prezidentských dekretů*. Praha: Artefactum: 2020.

HEROLDOVÁ, Helena. *Stříbrná a modrá. Šperky z Číny v Náprstkově muzeu*. Praha:

Národní muzeum, 2021.

JERGER, Thomas. *Singen und sagen aber möchte ich von dem holden Weben geheimer Fäden ... Die Gründer der Alt-Herren-Vereinigung deutscher akademischer Gesangvereine in Salzburg*. BoD, 2021.

LEHNER, Georg a LEHNER, Monika. *Österreich-Ungarn und der „Boxeraufstand“ in China*. Wien: StudienVerlag, 2002.

PETROVIČ, Mihael, Jr. *Erich Roman Petsche and His Kočevje Region* [online]. Center judovske kulturne dediščine Sinagoga Maribor 22.4.–31.8.2021. [cit. 2. 9. 2022]. Dostupné z: [ONB_gob_19060804.pdf](https://onb-gob_19060804.pdf).

SOKOL, Hans Hugo. *Österreich-Ungarns Seekrieg 1914–18*. Almanthea, 1933.

STRAUSS, Heinz. *Peter Freiherr von Handel-Mazzetti: Unzensurierte und geheime Einblicke eines k.u.k. Marineoffiziers*. Berlin: Pro Business, 2016.

UHLÍKOVÁ, Kristina (ed.). *Konfiskované osudy. Umělecké památky z německého majetku získaného československým státem a jejich severočestí majitelé*. Praha: Artefactum, 2019.

Archivní prameny

Gottscheer Bote, 4. 8. 1906, s. 116 [online]. [cit. 1. 9. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gob>

Dekret č. 12/1945 Sb. *Dekret presidenta republiky o konfiskaci a urychleném rozdělení zemědělského majetku Němců, Maďarů,*

jakož i zrádců a nepřátel českého a slovenského národa. [online]. [cit. 15. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-12>. Dekret č. 108/1945 Sb. Dekret presidenta republiky o konfiskaci nepřátelského majetku a Fondech národní obnovy. [online]. [cit. 15. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-108>. Jahresbericht der k.k. Staats-Oberrealschule in Laibach, 1896 [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RNVBOWQL>. Karlsbader Kurliste [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/kkv/periodical/uuid:-58460000-8bbb-11dc-a9f2-000d606f5dc6>. Österreichische Wehrzeitung [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>. The Portal to Texas History [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth228323/m1/1/>. Prager Tagblatt, 2. 4. 1908, s. 20 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb>. Složka Junowiczová, Dokumentace původců sbírek, Náprstkovo muzeum. Teplitz-Schönauer Anzeiger [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>. Verhandlungen der kaiserlich-königlichen zoologisch-botanischen Gessellschaft in Wien. [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/13275>. Verzeichniss der Mitglieder des naturhistorischen Vereines „Lotos“ in Prag [online]. Lotos – Zeitschrift für Naturwissenschaften, 1892, roč. 40 [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: https://www.zobodat.at/publikation_series.php?id=400.

Internetové zdroje

Benešov nad Ploučnicí [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: www.zamek-benesov.cz. Correspondence Relating to Czech Claims, 1958–1983 [online]. [cit. 22. 6. 2022].

Dostupné z: <https://catalog.archives.gov/id/6063699>. Christie's [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.christies.com/>. The Dreadnought Project [online]. [cit. 2. 7. 2022]. Dostupné z: <http://www.dreadnoughtproject.org/>. FamilySearch [online]. [cit. 23. 6. 2021]. Dostupné z: <https://familysearch.org/>. The Naval Encyclopedia [online]. [cit. 2. 7. 2022]. Dostupné z: <https://naval-encyclopedia.com/ww1/austria-hungary/>. Personalverordnungsblatt für die K.u.K. Kriegsmarine [online]. [cit. 23. 6. 2021]. Dostupné z: <https://kramerus.army.cz>. Petsche Roman [online]. The Righteous Among the Nations Database [cit. 1. 9. 2022]. Dostupné z: https://righteous.yadvashem.org/?searchType=righteous_only&language=en&itemId=4042657&ind=NaN. Přádelna a barevna bratří Grohmannů [online]. Wikipedie [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: cs.wikipedia.org. Ranks und Eintheilungs-Liste der K und K Kriegs- Marine [online]. [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné z: https://library.hungaricana.hu/en/view/RangUndEinteilungslisteMarine_1899-11-15/?pg=0&layout=l. Rudolf Junowicz [online]. [cit. 2. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.findagrave.com/memorial/162986033/rudolf-junowicz>. Schematismus für das kaiserliche und königliche Heer und für die kaiserliche und königliche Kriegsmarine [online]. [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/dsmo/periodical/uuid:609693b-0-d13f-11df-9b9b-000d606f5dc6>. The Statue of Liberty – Ellis Island Foundation [online]. [cit. 23. 6. 2021]. Dostupné z: <https://heritage.statueofliberty.org/>. U.S. Death Index 1911–2000 [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.ancestry.com/>. Verhandlungen der kaiserlich-königlichen zoologisch-botanischen Gessellschaft in Wien. [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/13275>.

[onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb). 39 Teplitz-Schönauer Anzeiger, 10. 9. 1917 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tsa>. Österreichische Wehrzeitung, 3. 11. 1933, s. 6 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>, zde se hovoří o dvou dětech Romana Junowicze. 40 Österreichische Wehrzeitung, 3. 11. 1933, s. 6 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>. 41 Österreichische Wehrzeitung, 3. 11. 1933, s. 6 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>. 42 Rudolf Junowicz je uveden jako gymnaziální profesor v Černovicích v seznamu členů „zoologisch-botanischen Gesellschaft“ ve Vídni v roce 1889, a jako ředitel „Realschule“ v rumunském městě Sereth (Siret) v roce 1884. Viz Verhandlungen der kaiserlich-königlichen zoologisch-botanischen Gessellschaft in Wien [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/13275>. Jako k.k. Direktor a člen k.k. Landes-Schulrathes je uveden v Jahresbericht der k.k. Staats-Oberrealschule in Laibach (Lublaň), 1895/1896. Laibach, 1896, kde je mu poděkováno za učební pomůcky: Dr. R. Junowicz věnoval užovku obojkovou, ještěrku zelenou a námořní kadet R. Junowicz věnoval tukana bělolícího a brouka z čeledi vrubounovitých. Viz Jahresbericht der k.k. Staats-Oberrealschule in Laibach, 1896 [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RNVBOWQL>. Rudolf Junowicz je zpodobněn na fotografii „Profesorski zbor višje realke v Ljubljani l. 1897“ [online]. [cit. 10. 9. 2022]. Dostupné z: https://www.europeana.eu/en/item/284/URN:NBN:SI_IMG_SR7DCD6W.

43 Verzeichniss der Mitglieder des naturhistorischen Vereines „Lotos“ in Prag [online]. Lotos – Zeitschrift für Naturwissenschaften, 1892, roč. 40. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: https://www.zobodat.at/publikation_series.php?id=400.

44 Walter se narodil v Čechách roku 1906. Walter a Renata uzavřeli manželství 9. 6. 1937 ve Philadelphii. Pennsylvania, County Marriages, 1885–1950 [online]. Database with images, FamilySearch [cit. 22. 7. 2021]. Dostupné z: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q28P-KQ8B>. Walter Kochalaty and Renate Junowicz, 12 Jun 1937; citing Marriage, Philadelphia, Pennsylvania, United States, multiple County Clerks, Pennsylvania.

45 Dopis Waltera Kocholaty panu Meyer Bodansky, 9. 1. 1940. Dopis obsahuje odborný životopis W. Kocholaty s datem narození 10. 5. 1906 v Praze. Odborný životopis též zmiňuje manželku a její studium a praxi v oboru. University of North Texas Libraries, The Portal to Texas History [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph228323/m1/1/>

Walter Kocholaty zemřel v Kentucky roku 1981. Viz U.S. Death Index 1911–2000 [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.ancestry.com/>.

46 U.S. Death Index 1911–2000 [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.ancestry.com/>.

47 Roman Junowicz působil v námořnictvu a jeho bratr Rudolf byl policejním důstojníkem. Roku 1925 přišel do Salzburgu, kde působil jako „Polizei-Oberkommissär zum Polizeirat“, od roku 1931 jako „Leiter der Polizeiinspektion Bahnhof“, a od 1934 „Oberpolizeirat“. Více o jeho působení a rodině, viz JERGER, Thomas. Singen und sagen aber möchte ich von dem holden Weben geheimer Fäden ... Die Gründer der Alt-Herren-Vereinigung deutscher akademischer

Příloha 2:

Kariérní postup Romana Junowicze v rakousko-uherském námořnictvu

ROK	POZICE	LOĎ	OD – DO	ŠKOLENÍ/PŮSOBNÍ
1875				
1892	Seeaspirant (čekatel)	Novara	10/1892	
1893	Seeaspirant	Erzherzog Friedrich	bez data	
		Radetzky	10/1893	
1894	Seecadett	Sebenico	02/1894	
		Donau	08/1894	
1895	Seecadett	Hum	10/1895	
		Kaiserin u. Königin Maria Theresia	03/1896	
1896	Seecadett	Habsburg	10/1896	
1897	Seecadett	Kr. E. H. Stephanie	02/1897	
		Kaiserin u. Königin Maria Theresia	bez data	
		Habsburg	bez data	
		Frundsberg	bez data	
		Frundsberg	11/1897	
1898	Linienschiffs-Fähnrich (praporčík)		04/1898	Matrosen Corps – Bei den Compagnien
1899	Linienschiffs-Fähnrich			
			09/1899	Seeminen- und Telegraphen-Officiers-Kurs
1900	Linienschiffs-Fähnrich	Kaiser Karl VI.	bez data	
		Aspern	7/1900	
1901	Linienschiffs-Fähnrich	Aspern		
		Aspern		
1902	Linienschiffs-Fähnrich		do 04/1902	Pula, 6. Abtheilung – Marine-technisches Comité (pod Hafenadmiral)
1903	Linienschiffs-Fähnrich			6. Abtheilung – Marine-technisches Comité
1904	Linienschiffs-Fähnrich	Wien	06/1904 (do 09/1904?)	
		Tegetthoff	09/1904	
1905	Linienschiffsleutnants 2. Klasse	Najade	04/1905	
			05/1905	
				Absolvierte Spezialkurse: M
			11/1905	5. Abtheilung – Marine-technisches Komitee

VYZNAMENÁNÍ	JINÉ	ZDROJ (Schematismy)
	NAROZEN	
	Uveden jako Junovicz	Bis Nov 1892: 25, 150
		Bis Sept 1893: 148-149
		Bis Nov 1893: 140
		Bis Feb 1894: 143
		Bis Sept 1894: 146, Bis Nov 1894: 164, Feb 1895: 164, Mai 1895: 163
		Bis Nov 1895: 147
		Bis Mai 1896: 146
		Bis Nov 1896: 176-177
* Seecadett 1.Classe		Bis Mar 1897: 23, 142-143
		Bis Mai 1897: 141-142
		Bis Sep 1897: 175-176
		Bis Nov 1897: 172
	uveden jako Junowicz	Bis Feb 1898, p.172
		Bis Mai 1898: 20, 120
☉: Bronzene Jubiläumserrinerungsmedaille für die bewaffnete Macht		Bis Sept 1899: 19, 119
		Bis Nov 1899: 119
		Bis Mai 1900: 151
		Bis Sept 1900: 158
☉ Kriegsmédaille	Boxerské povstání v Číně (1899-1901)	Bis Feb 1901: 18,158
Militärverdienstmedaille am Bande des Militärverdienstkreuzes, 6/10/ 1901? 	Boxerské povstání v Číně (1899-1901)	Bis Nov 1901: 18
		Bis Mai 1902: 137
		Bis Jun 1904: 166
		Bis Nov 1904: 176
		Bis Jun 1905: 57
		Bis Nov 1905: 14
		Bis Jan 1906: 18
		Bis Jan 1906: 138

Gesangvereine in Salzburg. BoD, 2021, s. 207–212. Hrob viz <https://www.findagrave.com/memorial/162986033/rudolf-junowicz>.

48 Roman Junowicz se v době, kdy žil v Teplicích, věnoval německy mluvící mládeži, viz Österreichische Wehrzeitung, 3. 11. 1933, s. 6 [online]. [cit. 15. 8. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=daz>. Sestra Helena byla učitelka na dívčí škole a provdala se v Lublani za učitele státní školy v Terstu, pana Aloise Petsche. Gottscheer Bote, 4. 8. 1906, s. 116 [online]. [cit. 1. 9. 2022]. Dostupné z: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gob>. Z manželství vzešlo sedm dětí. Jeden ze synů, Roman Erich Petsche (1907–1993), byl též učitel a také malíř. V době 2. sv. války sloužil ve Wehrmachtu, avšak zachránil před smrtí dvě židovské děti, za což dostal v roce 1983 ocenění Spravedlivý mezi národy. Viz Petsche Roman [online]. The Righteous Among the Nations Database [cit. 1. 9. 2022]. Dostupné z: https://righteous.yadvashem.org/?searchType=righteous_only&language=en&itemId=4042657&ind=NaN.

49 Viz PETROVIČ, Mihael, Jr. Erich Roman Petsche and His Kočevje Region [online]. Center judovske kulturne dediščine Sinagoga Maribor 22.4.–31.8.2021 [cit. 2. 9. 2022]. Dostupné z: ONB_gob_19060804.pdf.

50 V imigračních dokumentech Elsy a Renaty se objevují údaje o tom, že psaly a hovořily německy a měly jugoslávské státní občanství. V době konfiskace majetku v roce 1947 je Elsa označena za Němku. Roman Junowicz je uveden v seznamu osob „jugoslawischer Nationalität“ ve službě rakousko-uherského námořnictva z roku 1921, viz STRAUSS, Heinz. Peter Freiherr von Handel-Mazzetti: Unzensurierte und geheime Einblicke eines k.u.k. Marineoffiziers. Berlin: Pro Business, 2016, s. 207. Roman Erich Petsche hovořil o své

matce jako o polské urozené dámě. Viz PETROVIČ, Mihael, Jr. Erich Roman Petsche and His Kočevje Region [online]. Center judovske kulturne dediščine Sinagoga Maribor 22.4.–31.8.2021 [cit. 2. 9. 2022]. Dostupné z: ONB_gob_19060804.pdf.

51 Paní Renata „Junovicz“, podle imigračních údajů německé národnosti a jugoslávského státního občanství, dorazila do USA na lodi Bremen 21. 5. 1937. Viz dále Příloha 3. New York, New York Passenger and Crew Lists, 1909, 1925–1957 [online]. Database with images, FamilySearch [cit. 2. 3. 2021]. Dostupné z: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:24KJ-YSM>. Renata Junovicz, 1937; citing Immigration, New York, New York, United States, NARA microfilm publication T715 (Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, n.d.).

Paní Elsa vstoupila do USA v roce 1937, 1938 a dále v roce 1947, New York, New York Passenger and Crew Lists, 1909, 1925–1957 [online]. Database with images, FamilySearch [cit. 2. 3. 2021]. Dostupné z: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:245D-TPY>. Elsa Junowicz, 1947; citing Immigration, New York City, New York, United States, NARA microfilm publication T715 (Washington, D.C.: National Archives and Records Administration, n.d.).

52 „Junowitzová“, dopis Místní správní komise Teplice-Šanov Náprstkovu muzeu: čínský nábytek, 10. 8. 1946, dopis Okresního národního výboru Náprstkovu muzeu: převzetí čínského nábytku, 10. 12. 1946.

Nárok paní Renaty je součástí Correspondence Relating to Czech Claims, 1958–1983 [online]. [cit. 22. 6. 2022]. Dostupné z: <https://catalog.archives.gov/id/6063699>.

53 „Junowitzová“, dopis Náprstkova muzea Okresnímu národnímu výboru v Teplicích-Šanově: „Převzetí čínského nábytku z bývalého majetku

1906	Linienschiffsleutnants 2. Klasse			5. Abtheilung – Marine-technisches Komitee
1907	Linienschiffsleutnants 2. Klasse	Wien	10/06/1907	
		Sankt Georg	09/1907 (10/1907?)	
	Linienschiffsleutnants 1. Klasse		2/11/1907	Marinedetachement v Tiencinu (?)
1908	Linienschiffsleutnants 1. Klasse		05/1908	Pula, Matrosen Corps – Bei den Kompagnien
1909	Linienschiffsleutnants 1. Klasse	Erzherzog Friedrich	09/1909	
1910	Linienschiffsleutnants 1. Klasse		Oct-10	Offizierartilleriekurs
1911	Linienschiffsleutnants 1. Klasse	Kaiserin Elizabeth	bez data	Absolvierte Spezialkurse: A
			do 08/1911	Pula, Militärabteilung
1912	Linienschiffsleutnants 1. Klasse	Tegetthoff	bez data	Terst, Seebezirkskommando
1913	Linienschiffsleutnants 1. Klasse			
1914	Korvettenkapitän	Csikós (?)	05/1914	
1915	Korvettenkapitän			
1916	Korvettenkapitän			
1917	Korvettenkapitän			
1918	Fregattenkapitän			

	zakládání rodiny	Bis Jun 1906: 138
	zakládání rodiny	Bis Mai 1907: 163
	zakládání rodiny	Bis Sept 1907: 162
	zakládání rodiny	Bis Jan 1908: 17, 152
	zakládání rodiny	Bis Jun 1908: 128
	zakládání rodiny	Bis Okt 1909: 172
		Bis Dez 1910: 203
Vojenská záslužná medaile, Signum Laudis, Militärverdienstmedaille am roten Bande 		Bis Dez 1910: 16
		Bis Mai 1911: 15, 196
		Bis Sept 1911: 145
		Bis Aug 1912: 173
	první světová válka	Bis Jun 1914: 14 (Sokol, 1933: 618, 65, 81)
	první světová válka	Bis Mar 1916: 16
Silberne militärverdienstmedaille am Bande des Militärverdienstkreuzes, zum zweitenmal verliehen – Vojenská záslužná medaile Signum Laudis, při druhém udělení stříbrná 	první světová válka	Bis Feb 1917: 17
Vojenská záslužná medaile Signum Laudis, s meči, „Schwerter“, udělovaná ve válečných časech 	první světová válka	Bis Aug 1917: 17
Vojenská záslužná medaile Signum Laudis, s meči, „Schwerter“ 	první světová válka	Bis Jul 1918: 17
Karlův vojenský kříž, Karl- Truppenkreuz. Nejméně dvanáct týdnů na frontě, nejméně jednou v přímé bitvě. 	první světová válka	Bis Jul 1918: 17

Elsy Janowitzové (sic!) Teplice–Šanov, Vrchlického ulice č. 6, 23. 11. 1946“. Konfiskace „nepřátelského majetku“ byla provedena 19. 7. 1946. Viz dopis Okresního národního výboru Náprstkovu muzeu: převzetí čínského nábytku, 10. 12. 1946.

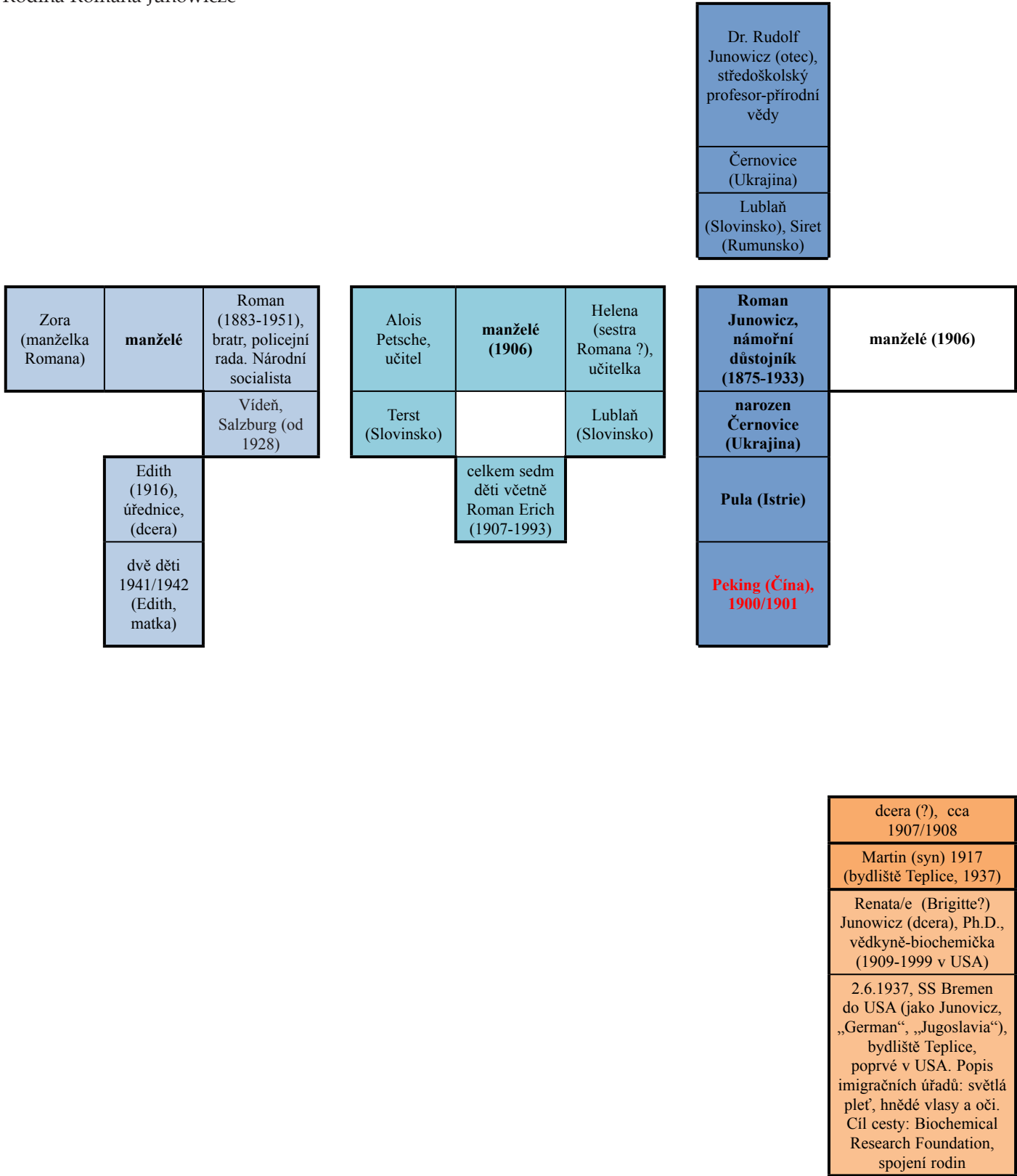
54 „Junowitzová“, dopis Místní správní komise Teplice–Šanov Náprstkovu muzeu: čínský nábytek, 10. 8. 1946, dopis Okresního národního výboru Náprstkovu muzeu: převzetí čínského nábytku, 10. 12. 1946.

55 „Junowitzová“, dopis Náprstkovu muzeu Okresnímu národnímu výboru v Teplicích–Šanově: „Převzetí čínského nábytku z bývalého majetku Elsy Janowitzové (sic!) Teplice–Šanov, Vrchlického ulice č. 6, 23. 11. 1946“. Dopis Místní správní komise Teplice–Šanov Náprstkovu muzeu, 10. 8. 1946.

56 An Imperial Embroidered Yellow Silk Square Cover [online]. [cit. 24. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.christies.com/lot/an-imperial-embroidered-yellow-silk-square-cover-5048883/?intObjectID=5048883&lid=1>. Emailová korespondence v červenci 2022 mezi autorkou této studie a sběratelkou však neobjasnila bližší původ předmětu.

Příloha 3:

Rodina Romana Junowicze



Martin Grohmann (otec), úspěšný podnikatel (1840-1914)
Teplice (Čechy), západní, východní Čechy

Theodor Grohmann (bratr Martina, strýc Elsy), úspěšný podnikatel (1844-1919)

Elsa/Else Grohmann (1883-)
Teplice, Vídeň (2.sv.válka)
„Němka“, 1946
7.8.1937, SS Columbus do USA, („German“, „Jugoslavia“), bydliště Teplice „CSR“, popis imig.úředníků: vlasy hnědé, oči modré. Passenger ID: 9011981296449
20.9.1938, SS Bremen do USA, popis imig. Úředníků: vlasy hnědé, oči šedé. Passenger ID: 9011982681678
29.10.1947, SS Marine Flasher do USA, národnost neuvedena. Lékařská prohlídka: „senility“. Passenger ID: 901770219820

sestra Elsy

manželé (1937)	Walter (Franz) Kocholaty, Ph.D., manžel Renaty, vědec-biochemik (1906-1981 v USA)
-----------------------	---

Franz Kocholaty (otec Waltera)	manželé	Klothilde Pachmann (matka Waltera)
-----------------------------------	----------------	---------------------------------------

Eduard Jedlička: Americký sen zlatníka z Moravy¹

Lucie Večerníková, Filip Šír, Tomáš Slavický

¹ Toto dílo bylo finančně podpořeno Ministerstvem kultury ČR (DKRVO 2019–2023/24.II.d, Národní muzeum, 00023272).

² K vystěhovalectví Čechů do USA, především New Yorku, výběrem SALABA-VOJAN, Jaroslav Egon. Velký New York, New York, 1908; ČAPEK, Tomáš. Návštěvníci z Čech a Moravy v Americe v letech 1848–1939. Chicago, 1940; KUTNAR, František. Počátky hromadného vystěhovalectví z Čech v období Bachova absolutismu. Rozpravy ČSAV, 1964, roč. 74, č. 15; ŠATAVA, Leoš. Migrační procesy a české vystěhovalectví 19. století do USA. Praha, 1989; POLIŠENSKÝ, Josef. Úvod do studia vystěhovalectví do Ameriky, 2 sv. Praha, 1992–1996; KORYTOVÁ-MAGSTADT, Štěpánka. Kde domov můj? Češi a Slováci v USA a jejich vazba k mateřské zemi. Praha, 2010; DUBOVICKÝ, Ivan. Češi v Americe a česko-americké vztahy v průběhu pěti staletí. Praha, 2018.

³ Stručný nástin životopisu a vzniku firmy Ed. Jedlička popsali pouze stručně GÖSSEL, Gabriel a ŠÍR, Filip. Bohemia on Records. Early Czech Sound Recordings in the United States / Krajané za velkou louží. Praha, 2018, s. 17, 19, 38–41.

Mgr. Lucie Večerníková

Archiv Národní galerie v Praze
lucie.vecernikova@ngprague.cz

Filip Šír, DiS.

Národní muzeum
filip.sir@nm.cz

PhDr. Tomáš Slavický,

Ph.D.
Národní muzeum
tomas.slavicky@nm.cz

Eduard Jedlička: American Dream of Moravian Jeweller

Abstract: In the collections of the earliest phonograph cylinders held by American memory institutions, a remarkable set of recordings with Czech content can be found under the title of Jedlička Records, derived from the name of Eduard Jedlička (1867–1944), a Czech immigrant to the US. The authors of the study present for the first time the story of the Moravian native who left his homeland in 1895 to pursue his American dream. Jedlička Records represent a valuable example of Czech (mostly traditional folk) songs popular among the Czech minority in the early 20th century. They also represent a significant contribution to the sound cultural heritage of the Czech community in the US and to the history of the recording and distribution industry.

Keywords: Emigration to the USA, music industry, New York, phonograph cylinders, Eduard Jedlička, immigrant communities

Od poloviny 19. století se v Evropě začal více prosazovat nový fenomén: emigrace na západ do Nového světa. Vidina dobrodružství, lepší budoucnosti a politické i náboženské svobody byla pro obyvatele Rakouské monarchie velmi lákavá, zejména po událostech roku 1848. Zprvu mířili čeští krajané do zemědělských oblastí Spojených států, jako byla Nebraska, Iowa, Wisconsin nebo Texas. Od konce 19. století pak do větších měst, včetně New Yorku, Chicaga nebo Clevelandu. V nich potom vytvořili množství českých komunit.

Poptávka po plavbě přes Atlantik přinesla rozvoj a zkvalitnění služeb. Společnosti začaly nabízet palubní lístky na nové parníky či plachetní lodě, které byly rychlejší a ve srovnání s předchozími mnohem luxusnější, a ty nejdominantnější vypravovaly svá plavidla z přístavů v Brémách, Hamburku, Neapoli, Southamptonu, Liverpoolu, Rotterdamu, Amsterdamu, Antverpách a jiných.² A právě v Brémách začíná nová životní etapa do té doby neznámého Eduarda Jedličky (1867–1944), jenž se v druhé domovině stal významnou osobností v oblasti hudebního průmyslu, ale jeho aktivity byly pestřejší.

Osudy tohoto Čechoameričana, jenž jako první začal v USA nahrávat, vydávat a distribuovat nahrávky pro českou menšinu, nebyly dosud zkoumány, stejně jako obsah zvukových záznamů, který tehdy pořizoval s využitím nového technického vynálezu, Edisonova fonografu.³ Rekonstrukce života a aktivit hudebního obchodníka Jedličky otevírá do budoucna cestu ke studiu obecnějších zákonitostí. Může pomoci pochopit roli českých migrantů ve vývoji americké společnosti a kultury přelomu 19. a 20. století, jejich adaptabilitu, podnikavost i problémy, jimž čelili. Zároveň tato specifická oblast čechoamerického podnikání umožňuje vhléd do širší problematiky hudebního průmyslu.

Neznámý vydavatel

Příběh Eduarda Jedličky se začal odhalovat během posledních pěti let. Již delší dobu se vědělo, především v úzkém kruhu diskografů (osob systematicky sbírajících informace o vydaných záznamech na různých zvukových nosičích), že existoval někdo, kdo kolem roku 1903 vydával v USA krajaňské nahrávky na fonografických

válečcích. To později potvrdil i americký muzikolog Richard Spottswood (*1937), který jejich zlomek osobně viděl koncem 70. let 20. století v Kongresové knihovně ve Washingtonu, D. C.⁴

Tak započala snaha o získání digitálních kopií prvních desítek zvukových rekordů, což by nám umožnilo si je znovu po více než 110 letech poslechnout. Vzhledem k tomu, že každý váleček měl na původním obalu uvedené i ručně psané pořadové číslo, přišlo se s tvrzením, že Jedlička jich musel vydat více, než se zprvu předpokládalo. Dále se ukázalo, že v roce 1903 registroval svoji značka *Ed. Jedlička*, pod kterou chtěl prodávat tzv. *phonograph records*,⁵ i to, že roku 1908 evidoval minimálně 510 čísel zvukových záznamů.⁶ Z nahrávek z Kongresové knihovny už jsme věděli, že obsahem je nejen zpěv, ale i mluvené slovo a současně na mnoha z nich účinkuje sám Jedlička. Každá nahrávka byla zpočátku originál, což potvrzuje i údaj na obalu první série: *Jedličkův Master Record*. Tato informace na později vydávaných válečcích chybí. Zřejmě díky zvýšené poptávce proto začal s rozmnožováním záznamů. Papírové lístečky s názvy skladeb, které k nim vkládal do obalu, pokud se zachovaly, bohužel neobsahují ani jména interpretů, ani přesné datum pořízení záznamu na příslušný váleček.

Mimoto se nám podařilo objevit i žijící rodinné příslušníky, především třetí generaci Jedličků. Jeden z vnuků Eduarda Jedličky (linie syna Karla-Charlese) v 60. letech minulého století věnoval téměř padesát fonografických válečků do Kongresové knihovny. Jedná se o ty samé exempláře, jež později viděl Spottswood. Jiná prapranvučka (linie dcery Josephine) spolu se svým bratrem vlastnila více než 150 válečků (ne všechny jsou z Jedličkovy produkce), které postupně předávají univerzitě v Iowě, nebo rodina dalších českých emigrantů, Jiruškovi, na základě našich přednášek v roce 2019 zjistila, kdo byl Eduard Jedlička, a také darovala na Iowa University 12 fonografických válečků.

Kromě již zmíněných hmotných pramenů, které posloužily mj. ke studiu dobové hudební produkce, bylo našim

záměrem osvětlit i životní osudy samotného Jedličky. Jak se dostal do New Yorku? Kdy začal s podnikáním? Vrátil se někdy zpět do rodné země? Jaký měl vztah s českými krajany? To bylo jen několik málo otázek, na něž jsme se pokusili najít odpovědi.

Písemné zdroje dělíme do dvou skupin: z českých a amerických archivů a institucí, přičemž předěl tvoří odjezd do USA, tedy rok 1895. O Jedličkově působení u nás toho příliš nevíme. Kromě matrik lze ke studiu využít archiválie týkající se vyučení, knihy řemeslníků, evidence obyvatelstva a sčítací operáty nebo spis k vydání zatykače. Jelikož Jedlička v té době pracoval „jen“ jako zlatník a rodina se často stěhovala, není dokladů o jeho



1) *Jedličkův fonografický váleček č. 173, asi 1903–1908, foto: Tim Schoon*
University of Iowa, Ann and Alan January Cylinder Collection, The University of Iowa Libraries, Iowa City, Iowa, Ed. Jedlička 173: *Kdyby mě zabil, tak nevím nic, hnědý voskový váleček.* Publikováno se svolením univerzity.

4 Studoval je v rámci své později vydané sedmísvazkové monografie *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942.* University of Illinois Press, 1990. Dnes jsou válečky nezvěstné.



2) Část sbírky voskových válečků na univerzitě v Iowě v původní krabici, foto: Tim Schoon
University of Iowa, Ann and Alan January Cylinder Collection, The University of Iowa Libraries, Iowa City, Iowa, část sbírky 171 fonografických válečků (Edison, Columbia, Jedlička). Publikováno se svolením univerzity.

5 V překladu se může jednat o fonografické válečky i gramofonové desky.

6 Pokrok západu, roč. 37/1907–1908, č. 33, s. 7.

7 Terezie Jedličková, která zemřela roku 1802 ve vsi Rájec čp. 11, kde tehdy předci Jedličků bydleli, má v matičním zápisu uvedeno „von Pardowitz aus Böhmen“. Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), Sběrka matrik, 1579–1949, č. knihy 309: Doubravice nad Svitavou Z 1784–1833, pag. 50.

8 Státní oblastní archiv (dále SOA) v Hradci Králové, Sběrka matrik Východočeského kraje, 1587–1949, sign. 3079, inv. č. 1161: Česká Třebová O 1863–1888, fol. 20.

9 Ibidem, sign. 1952, inv. č. 1125: Česká Třebová N 1855–1864, fol. 141.

10 MZA, Sběrka matrik, 1579–1949, č. knihy 1800: Střelice N 1842–1894, pag. 208.

11 Archiv hlavního města Prahy (dále AHMP), Sběrka matrik, 1584–1937, sign. ŽKR N14, Kostel sv. Rocha N 1868–1872, fol. 28.

životě tolik, jako tomu bylo po odchodu do New Yorku.

Na druhé straně oceánu se pramenů naopak dochovalo mnoho. Jeho cestu můžeme zmapovat už od nalodění v Brémách. Život v New Yorku i obchodní aktivity bohatě dokumentují americká i krajanská periodika, ke sledování počtů členů rodiny a změn bydliště slouží zejména sčítací operáty a adresáře. Nechybí ani doklady k udělení amerického občanství. Další zdroje informací představují také staré mapy, dobové tisky o české menšině v New Yorku, stejně jako fotografie nebo databáze zaměřené na genealogii a emigraci do USA.

Moravské kořeny

Rodina Jedličkova žila po generace v malých obcích v okolí moravské metropole, i když není vyloučeno, že měla jihočeské kořeny a na Moravu přišla na konci 18. století.⁷ Eduardovi rodiče už ale na jednom místě po celý život nesetrvávali. Otec Alois Jedlička, rodák z Křtin u Blanska a povoláním zámečník na dráze, se v mládí přestěhoval za prací do České Třebové, kde potkal svoji budoucí nevěstu Františku Kolářovou. S ní se tam v roce 1865 oženil.⁸ V té době již měla Františka nemanželskou dceru Aloisii,⁹ která byla sňatkem legitimována. Brzy po svatbě se manželé vrátili zpátky na Moravu, asi kvůli zaměstnání živitele rodiny Aloise. Dne 29. března 1867 se jim v obci Střelice čp. 60, ležící v těsné blízkosti Brna, narodil nejstarší syn Eduard.¹⁰ Ale ani zde se Jedličkovi nezdrželi dlouho. O rok později

totiž přišla v Praze na Žižkově na svět dcera Josefa.¹¹ Žádní další potomci se páru už nenarodili a po zbytek života žili Eduardovi rodiče v hlavním městě.

V letech 1874–1881 absolvoval malý Eduard základní vzdělání. Vzhledem k místu bydliště lze předpokládat, že navštěvoval obecnou a potom měšťanskou školu na Žižkově nebo Vinohradech. V únoru roku 1882 vstoupil do učení k zlatníku, zhotoviteli granátového zboží a výběřčímu mostného v Praze na Vojtěchu Kohlovi (1837–1917), kde setrval pět let. Výuční list obdržel v srpnu 1886.¹² Nedlouho nato se přestěhoval do Lomnice nad Popelkou, kde získal místo ve zlatnické dílně Vincence Arleta v domě čp. 226.¹³ Hned v listopadu 1889 se v Lomnici uskutečnila svatba. Eduard Jedlička si vzal Aloisii Kříčkovou (1871–1916), dceru kartáčníka Karla Kříčky a jeho ženy Kateřiny Stěhulkové.¹⁴ Protože oba snoubenci byli podle tehdejšího zákona nezletilí, byl třeba souhlas jejich otců. Za svědka jim šel vedoucí zlatnické dílny, Arlet. Poté se manželé nastěhovali do domu Kříčkových. Deset měsíců po sňatku se narodil první syn Karel (1890–1963)¹⁵ a rok a půl po něm dcera Aloisie (1892–1927).¹⁶

V témže roce se rodina přestěhovala do severočeského Varnsdorfu. Zda tam Eduard dostal pracovní nabídku, nebo chtěl zkusit štěstí na novém místě, není zřejmé. Roli mohlo hrát i to, že v Lomnici podnikal již Arlet a pro dalšího zkušeného zlatníka se ve městě nenašlo uplatnění. Jako varnsdorfský řemeslník, *Goldarbeiter*, byl zaregistrován v říjnu 1892.¹⁷ V živnostenských rejstřících najdeme i záznam o jeho manželce Aloisii, které se od ledna 1893 povolovalo vést obchod se zlatými, stříbrnými a granátovými šperky, galantním zbožím a hodinami.¹⁸

V červenci se Jedličkovým narodil syn Eduard Josef (1893–1966)¹⁹ a o rok později dcera Anna Julie (1894–1903),²⁰ již potkal v Americe tragický osud. O životě ve Varnsdorfu není známo nic dalšího, až do května 1895. Tehdy byl na Jedličku vydán zatykač. Z konceptu se dozvídáme, že „Eduard Jedlička z Jedovnice v okrese Boskovice na Moravě je 28 let starý, ženatý,

střední postavy, bledého obličeje, má hnědé vlasy, dlouhý rezavo-blondatý knír [sic!] a tmavé oči. Jednu nohu má o něco kratší a slabší než druhou, v důsledku čehož trochu kulhá. Je obviněn z trestného činu podvodu. C. k. Krajský soud v České Lípě 5. května 1895."²¹ O jaký podvod se jednalo, není jasné. K dalšímu šetření ale nedošlo, protože tou dobou už byl Eduard na americké pevnině. K odjezdu z Rakouska-Uherska měl tedy asi pádný důvod. Proč by se jinak zcela sám, bez ženy a dětí, vydal na zaoceánskou plavbu? A kvůli čemu zvolil právě město New York? Podíváme-li se do tehdejších adresářů, několik osob s tímto příjmením v nich najdeme. Rodinní příbuzní? Zatím nevíme.

Odchod do Ameriky a první roky v nové zemi

Na Ellis Island přicestoval Jedlička 10. dubna 1895 z Brém na lodi Stuttgart společnosti Norddeutscher Lloyd.²² Kromě základních životopisných údajů se ze seznamu pasažérů dozvídáme i to, že zamýšleným místem pobytu byl New York.²³ Jeho žena Aloisie se čtyřmi dětmi a dvěma zavazadly dorazila až v lednu následujícího roku lodí Weimar.²⁴

V New Yorku se manželům Jedličkovým narodilo ještě dalších sedm dětí: Rudolph (1896–1963), Josephine (1898–1996), Růžena neboli Rose (1900–1918), Bertha (1902–1997), Marie (1903–1965), Frank (1905–1964) a Lydie (1908–2000).²⁵ V roce 1905 za rodinou přicestoval také třicetiletý Karel Kříčka, muzikant a bratr Aloisie Jedličkové.²⁶ Z dochovaného adresáře města z roku 1898 je patrné, že Eduard Jedlička pokračoval i ve Spojených státech ve vyučeném řemesle.²⁷ Jeho služeb využili roku 1901 i tamní čeští krajané, kteří u něj nechali vyrobit stříbrnou lipovou ratolest, již slavnostně předali skladateli Janu Kubelíkovi (1880–1940) při jeho návštěvě New Yorku.²⁸ Jedličkův obchod a dílna se v té době nacházely na adrese 424 E 73rd Street, kde rodina zároveň bydlela.²⁹ O dva roky později se přestěhovali o tři domy vedle na adresu 400 E 73rd³⁰ a poté znovu na nedalekou 1359 Avenue A.³¹



Značka Ed. Jedlička

Rok 1903 znamenal pro Jedličku začátek úspěšného podnikání, ale také velkou rodinnou tragédii. Dne 28. března podal žádost na americkém patentovém úřadě o registraci značky *Ed. Jedlička*, kterou chtěl označovat své zboží. Povolení mu vydali záhy.³² S touto novou obchodní značkou se krajané mohli setkat v reklamách v tisku a v různých podobách také přímo na fonografických válečkách. Válečky byly zpravidla opatřeny nálepkou s podobiznou Eduarda Jedličky, jeho podpisem, názvem písně, číslem skladby a copyrightem, někdy uvedeném v plném znění: „Každý Jedličkův Record opatřen jest touto ochranou známkou. Žádné jiné nejsou pravé. Laborator: Ed. Jedlička, 1359 Ave. (od roku 1908 1328 Ave.), N.Y.C. JEDLIČKŮV MASTER RECORD.“³³ Nejstarší nalezená reklama byla zveřejněna v *Pokroku západu*, prvních česky psaných novinách vydávaných v Omaze v Nebrasce, a lákala na *nejnovější a jediné toho druhu české rekordy Bohumíra Kryla*.³⁴

Téhož roku zasáhlo rodinu neštěstí. Dcera Anna Julie zemřela poté, co utrpěla těžké zranění po srážce s koňským povozem na ulici před jejich domem. O incidentu informoval *The New York Times*: „Minulý pátek přejel osmiletou Annie Jedlicka vůz přímo před jejím domem na 1359 Avenue A. Modrooká, plavovlasá dívka ani neomdlela, ani neplakala. Dokonce se do znepokojených tváří lidí čekajících na příjezd sanitky usmívala. „Ty jsi ale statečná holčička,“ řekl jeden muž. „Tady máš čtvrták, a až tě dá pan doktor do pořádku, koupíš si panenku.“ Sklonil se k ní

3) Lipová ratolest pro Jana Kubelíka, 1901, foto: Filip Šír Národní muzeum, České muzeum hudby, Hudebněhistorické oddělení, Fond osobních pozůstalostí: Jan Kubelík, inv. č. K 96, Ratolest stříbrná.

12 AHMP, Společenstvo zlatníků, stříbrníků a klenotníků pro zemi českou Praha, 1859–1950, inv. č. 16: Seznam učňů (1881–1884 [1919]).

13 Státní okresní archiv (dále SOKA) Semily, Archiv města Lomnice nad Popelkou, 1561–1945, kn. č. 86: Evidence cizích příslušníků.

14 SOA v Hradci Králové, Sběrka matrik Východočeského kraje, 1587–1949, sign. 8754, inv. č. 5682: Lomnice nad Popelkou O 1872–1940, fol. 110.

15 *Ibidem*, sign. 5699, inv. č. 5670: Lomnice nad Popelkou N 1872–1890, fol. 322.

16 *Ibidem*, sign. 6820, inv. č. 5672: Lomnice nad Popelkou N 1891–1912, fol. 16.

17 SOKA Děčín, Okresní úřad Rumburk, 1850–1938, bez inv. č., Živnostenský rejstřík pro řemesl. živnosti (1891–1919).

18 *Ibidem*, bez inv. č., Rejstřík svobodných a řemeslných živností okresu Rumburk (1886–1895).

19 SOA v Litoměřicích, Sběrka matrik Severočeského kraje, 1558–1949, sign. L169/44, inv. č. 8395: Varnsdorf N 1892–1894, fol. 146.

20 *Ibidem*, sign. L169/45, inv. č. 896: Varnsdorf N 1894–1896, fol. 4.

21 Přeloženo z německého originálu. Národní archiv, Policejní ředitelství Praha I, 1786–1930, období 1891–1895, krabice č. 3643, sign. G-10/108.

22 Založena 20. 2. 1857 v Brémách.

23 The National Archives of the United States in Washington, DC (dále NA US), Passenger Lists of Vessels Arriving at New York, 1820–1897, Roll 639, 10 Apr 1895, Ticket No. 86.

24 Ibidem, Roll 653, 10 Jan 1896, Ticket No. 1698.

25 Department of Commerce and Labor-Bureau of the Census (dále USCB), 13. Census of the United States: 1910 Population, New York, New York, New York City – Bronx, List 3-A. Data úmrtí byla převzata z online databáze MyHeritage (<http://myheritage.com>).

26 NA US, Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, 1897–1957, Roll 610, Records of the Immigration and Naturalization Service, Record Group 85, List E-18.

27 V adresářích a sčítání lidu byl označován až do konce života střídavě jako jeweler nebo watchmaker.

28 Květy americké, 2. 1. 1902, roč. 2, č. 10, s. 2. Ratolest je dnes součástí sbírek Českého muzea hudby. Národní muzeum, České muzeum hudby, Hudebněhistorické oddělení, Fond osobních pozůstalostí: Jan Kubelík, inv. č. K 96, Ratolest stříbrná.

29 Trow's New York City Directory. New York, 1898, s. 644.

30 Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1900, s. 628.

31 Ibidem. New York, 1903, s. 691.

32 Patent s evidenčním číslem 10 027 se vztahoval na fonografické nahrávky. Official Gazette of the United States Patent Office, Vol. CIV, Washington 1903, s. 1117.

33 University of Iowa, Ann and Alan January Cylinder Collection, Ed. Jedlička 173: Kdyby mě zabil, tak nevím nic, hnědý voskový váleček.

a vtiskl jí stříbrnou minci do dlaně. Sevřela kolem ní prsty a oči jí zazářily. „To je doopravdy na panenku?“ zašeptala. „Doopravdy,“ řekl ten pán a odešel. Sanitka přijela a mladý lékař dítě vyšetřil. Zranění byla natolik vážná, že řidiče sanitky požádal, aby jel rychle. ... Večer zemřela.“³⁵

I přes tuto tragédii pokračoval Eduard v rozšiřování svého podnikání v oblasti hudebního průmyslu. Kromě nahrávání fonografických válečků se věnoval i prodeji samotných válečků, fonografů, gramofonových desek, hudebních nástrojů a hudebnin z Čech, fotoaparátů ale i kuřáckových hodin, šperků a dalšího zboží, jak informovaly obsáhlé reklamy uveřejňované opět v *Pokroku západu*. Nechyběla v nich ani připomínka, že firma byla založena roku 1898.³⁶ V následujících letech svoji nabídku rozšiřoval o české

produkty, jako byly knihy, partitury či nahrávky k poslechu i tanci. V tisku se jeho podnik nově uváděl jako *hudební závod a knihkupectví*.³⁷

Rozvoj obchodu a investice do něj a neustále rostoucí počet druhů zboží mohl souviset s tím, že rodina Jedličkova se rozhodla v Americe zůstat natrvalo. Spolu se svým švagrem Kříčkou požádal Eduard v srpnu 1905 o americké občanství.³⁸ Podle amerických zákonů jim mohlo být uděleno za pět let od podání formuláře, pokud budou žít v zemi nepřetržitě po celou dobu a splní všechny náležitosti.³⁹

Americký občan i český vlastenec

Během pětiletého období čekání pokračoval Jedlička v úspěšně rozjetém podnikání. V roce 1908 přesídlil se svou firmou na novou adresu 1328 First Avenue⁴⁰ a zároveň zakoupil dvě stavební parcely na Dorsey Street za 5500 \$,⁴¹ kde nechal postavit dům, v němž od roku 1911 s rodinou bydlel.⁴² Permanentně rozšiřoval nabídku ve svém obchodě a v dobovém tisku lákal ke koupi konkrétních českých a slovenských skladeb na válečcích určených pro Edisonovy a Columbia fonografy, chlubil se i *největším výběrem talířových rekordů v Americe*.⁴³ Gramofonové desky Jedlička ovšem sám nevyráběl, ale nakupoval je přímo od výrobce, zpočátku především od společností Columbia Record a Victor. Ty pak nejpozději od roku 1908 opatřoval nálepkou s logem a názvem své firmy.⁴⁴ Zároveň stále pracoval i jako zlatník a hodinář.⁴⁵

Ve sčítání lidu z dubna 1910 je u všech členů rodiny Jedličkovy uvedena česká národnost, vzápětí přepsaná na americkou.⁴⁶ Stalo se tak v důsledku udělení občanství v červnu 1910.⁴⁷ Na českou kulturu ale Eduard Jedlička nezanevřel. Už v počátcích pobytu v New Yorku se aktivně podílel na dění v komunitě svých rodáků. Z kusých informací víme, že působil jako herec⁴⁸ a režisér⁴⁹ v dramatickém spolku Záboj.

S jeho jménem se setkáváme později i na české krajské operní scéně, o čemž nás zpravují znovu reklamy. Jedlička se jednak angažoval jako prodejce vstupenek

Jedličkovy české rekordy

ČESKÉ RECORDY
Původní (Máster)
americká výroba.

Hodící se na všechny druhy fonografů a grafonů. Zvláště upozorňuji na nejnovější a jediné toho druhu české rekordy (sola na křídlovku) : : : : :

BOHUMÍRA KRYLA,
nejznamenitějšího kornetisty na světě, jichž jest 94 různých čísel,

výhradně českých národních písní a duet z českých oper.

Dále upozorňuji, že lze u mne koupiti veškeré nejnovější české písně, duetta, kplety, popěvky a zvláště české hudební válečky. Seznamy pošlou se na požádání. Adresujte:

ED. JEDLIČKA,
jediný vyrábětel českých původních recordů,
1359 Ave. A, - NEW YORK, CITY.

4) Reklama na americké rekordy Eduarda Jedličky, 1903

Květy americké, roč. 3/1902–1903, č. 29, s. 16.

na jednotlivá představení a nejspíš i plnil roli propagátora,⁵⁰ zároveň v některých také osobně vystupoval.⁵¹ V lednu 1912 byla v deníku *New York Herald* otištěna rozsáhlá reportáž (v překladu *Zpěvní Češi neobjevení ještě starou Broadway*)⁵² o operách uváděných na scéně Národního domu.⁵³ Jednalo se o *Bohemians in China*, *Evžena Oněgina* a *Psohlavce*. Součástí článku byly i reprodukce fotografií z jednotlivých scén. Ukázka z *Psohlavců* a *Bohemian in China* znázorňuje účinkující v kostýmech, včetně barytona Jedličky ve společnosti tenoristy pražského Národního divadla Bohumila Ptáka (1869–1933), který tehdy hostoval v USA.⁵⁴ O inscenaci opery *Prodaná nevěsta* a krátkých doprovodných scének psal deník *The Suffolk County News*: „Soudě podle bouřlivého smíchu, který mezi Čechy v publiku vyvolal svým vystoupením komediální Edward Jedlička, byl neodolatelný. A přestože byl jazyk pro více než polovinu jeho posluchačů zcela nerosrozumitelný, veselí se stalo tak nakažlivým, že panu Jedličkovi znovu a znovu tleskali.“⁵⁵

Na základě spolupráce s Ptákem začal Jedlička prodávat i jeho nahrávky: „České recordy pana Boh. Ptáka a sl. Hanny Foersterové již na prodej.“⁵⁶ Bohumil Pták se po čtyřměsíčním účinkování v New Yorku loučil slovy poděkování: „Ukončiv zdárně své působení v New Yorku ... jest mou milou povinností vzdáti Vám všem díky ... Těm, kteří jako hlavní činitelé byli nám radou otcovskou nápomocni, jsou v první řadě starý dobrý bojovník českého umění v New Yorku p. Ed. Jedlička.“⁵⁷

Roku 1912 se v Praze konal Šestý všesokolský slet. Účastnila se jej i výprava amerických Čechů, kteří do vlasti odjížděli z New Yorku. Tuto událost Jedlička zachytil na fotografiích, z nichž poté vyrobil série pohlednic,⁵⁸ zároveň ve svém obchodě nabízel i pohlednice se sokolskou tematikou vydané Českou obcí sokolskou v Praze.⁵⁹ A právě fotografování bylo další zálibou i profesí Eduarda Jedličky. V roce 1909 zdokumentoval pro článek *Čeští umělci v New-Yorku* ateliér Alfonse Muchy a díla Josefa Kratiny z výstavy v tzv. „České knihovně“ určené zejména pro české krajany.⁶⁰ Fotografie opatřoval svým jménem nebo razítkem.⁶¹ Aparáty



a fotografické zboží pak byly součástí široké nabídky v jeho obchodě⁶² a zároveň všem zájemcům bezplatně nabízel kurz fotografování.⁶³

Druhá dekáda se nesla stále v duchu plnění poptávek od šperků, fonografů přes hudební nástroje, holicí britvy až po pohádkové knihy pro děti nebo elektrické přístroje pro domácí léčení nervozity a revmatizmu.⁶⁴ Roku 1914 vyšel v deníku *The Evening World* seznam prodejců značky Victor v New Yorku, mezi nimiž nemohl Eduard Jedlička chybět.⁶⁵ Spolupráce s velkými vydavatelskými i úspěšný podnik musely Jedličkovým přinášet nemalý zisk, protože v témže roce si nechali postavit východně od New Yorku v obci East Islip dům, respektive nejdříve si u architekta Franka Brauna objednali jeho architektonický návrh.⁶⁶

Z nového bydliště se ale společně neradovali dlouho. 10. února 1916 totiž náhle ve věku 45 let zemřela manželka Aloisie.⁶⁷ Jak bylo v té době zvykem, další sňatek na sebe nenechal dlouho čekat. Ovdovělý otec devíti dětí, navíc pracovně velmi vytížený, musel brzy začít hledat někoho, kdo by se o domácnost i její členy postaral. A tak se podruhé oženil ještě téhož roku v listopadu s Emmou Černovskou (1880–1956),⁶⁸ původním jménem Bohumilou,

5) Nálepka na desce Columbia Record s logem firmy Ed. Jedlička, po roce 1908, foto: Filip Šír
Soukromá sbírka Filipa Šíra.

34 Bohumír Kryl (1875–1961) byl český kapelník a kornetista, jehož tvorba byla jako vůbec první mezi našimi krajany zaznamenána na hudební nosič. *Pokrok západu*, roč. 32/1902–1903, č. 32, s. 8; *Květy americké*, roč. 3/1902–1903, č. 29, s. 16.

35 Přeloženo z anglického originálu. *The New York Times*, 28. 9. 1903, roč. 53, č. 16 764, s. 1. O nehodě informoval i *The Chicago Daily Tribune*, 28. 9. 1903, roč. 62, č. 232, s. 4; *The Sun*, 28. 9. 1903, roč. 71, č. 28, s. 1; *The Topeka Daily Capital*, 10. 10. 1903, roč. 27, č. 87, s. 3; *The Kansas Semi-Weekly Capital*, 13. 10. 1903, roč. 25, č. 80, s. 3; *The Western Call*, 16. 10. 1903, roč. 26, č. 9, s. 6.

36 Tato reklama se v týdeníku objevovala pravidelně v letech 1904 a 1905. Jedna z nich byla uveřejněna v *Pokrok západu*, roč. 34/1904–1905, č. 13, s. 14.

37 *Pokrok západu*, roč. 35/1905–1906, č. 20, s. 7.

- 38** National Archives and Records Administration, Washington, DC (dále NARA), *Index to Petitions for Naturalizations Filed in Federal, State, and Local Courts in New York City, 1792–1906, Records of District Courts of the United States, 1685–2009, RG 21, s. 707.*
- 39** Tyto podmínky byly uvedeny přímo v žádosti o občanství. NARA, *Alphabetical Index to Petitions for Naturalization of the U.S. District Court and Circuit Court for the Southern District of New York, 1824–1941, M1676, Roll 27, List 146.*
- 40** Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1908, s. 819.
- 41** The New York Times, roč. 58, č. 18 735, 11. 5. 1909, s. 14.
- 42** Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1911, s. 721.
- 43** Pokrok západu, roč. 37/1907–1908, č. 33, s. 7.
- 44** Soukromá sbírka Filipa Šíra, Praha.
- 45** Hlas lidu, 1. 1. 1912, roč. 26, č. 136, s. 8.
- 46** USCB, 13. Census of the United States: 1910 Population, New York, New York, New York City – Bronx, List 3-A.
- 47** NARA, *Alphabetical Index to Petitions for Naturalization of the U.S. District Court and Circuit Court for the Southern District of New York, 1824–1941, M1676, Roll 27, List 146.*
- 48** Amerikán, 20. 9. 1900, roč. 26, č. 3a, s. 1.
- 49** Ibidem, 25. 4. 1901, č. 34a, s. 3.
- 50** Upoutávka na „Velký operní večer slovanských a českých oper ... Vstupenky v ceně 50, 35 a 25 centů u p. Jedličky“ byla uveřejněna v deníku Hlas lidu, 30. 11. 1911, roč. 26, č. 109, s. 8.
- 51** „Při tomto účinkují ... p. Ed. Jedlička a sl. Jedličkova vedle sboru, jenž zároveň tančí národní tance.“ Hlas lidu, 4. 1. 1912, roč. 26, č. 139, s. 1. „... a rovněž pan Jedlička, jenž vystoupil ve „Snu Čecha v cizině“, byl odměněn uznáním obecnstva.“ Hlas lidu, 1. 2. 1912, roč. 26, č. 163, s. 1.

z obce Červené Janovice.⁶⁹ Další děti už spolu neměli.

Ani v následujících letech neztrácel Jedlička nic ze své podnikavosti. O jedné kuriózní záležitosti napsal v roce 1917 deník *The Duluth Herald*: „Ed Jedlička minulý týden poslal loď do Texasu zásilku brambor. Tento prodej drží rekord co do vzdálenosti.“⁷⁰ Ze sčítání obyvatel roku 1920 se dozvídáme, že většina dětí už žila samostatně, kromě dcer Marie a Lydie.⁷¹ Do této doby spadá i založení firmy *Jedlicka Bros.* na Long Islandu jeho dvěma syny Charlesem (Karlem) a Rudolphem, která se stala úspěšnou pokračovatelkou rodinného obchodu na poli hudebního průmyslu, když za prvních šest let inkasovala zisk 43 000 \$.⁷²

Sám Eduard také nadále podnikal, ale z dobového tisku je zřejmé, že se od 20. let více zaměřoval na své původní zlatnické povolání, přestože nahrávky a přehrávače byly v nabídce jeho firmy po dalších dvacet let, kdy už ji převzal syn Eduard mladší.⁷³ Jisté je, že do rodné vlasti se Jedlička již nikdy nevrátil. Když 26. června 1944 zemřel ve věku 77 let,⁷⁴ zanechal po sobě podnik s téměř padesátiletou historií.

Jedličkova produkce a příběhy vybraných nahrávek

Jedličkovy Records představují vzácný náhled do repertoáru písní zpívaných v komunitě amerických Čechů na počátku 20. století. Jejich výjimečnost spočívá hlavně v tom, že jsou mnohdy nejstaršími svědectvími o znějící podobě, jinak je známe jenom z notových zápisů 19. a 20. století. K Jedličkovým fonografickým válečkům lze dnes přistupovat jako ke vzorku písní, jež byly známé a žádané mezi českými osadníky jeho generace. Předpokládáme, že se jednalo nejčastěji o lidi, kteří vyrostli na českém venkově a před vystěhováním do Ameriky pobývali chvíli v některém velkoměstě s vícejazyčnou komunikací. Proto se zde potkáváme jak s lidovými písněmi typickými pro vesnické komunity, tak s dobovým „městským folklórem“. Výroba a prodej válečků byly komerční záležitostí. Předpokládáme proto, že při

volbě repertoáru hrála roli očekávání zákazníků. Americké prostředí bylo také svobodnější od určité autocenzury všudypřítomné v Rakousku, kde se každá národní komunita snažila o co nejlepší sebezprezentaci. Výrobce prvních nahrávek svým způsobem navazoval na zkušenosti českých výtěžných muzikantů a hudebních vydavatelů „nižších“ uměleckých a společenských ambicí. Tím myslíme především tiskaře nízkorozpočtových kramářských písní (*broadside ballads*) a výrobců kolovrátků a orchestrionů, kteří byli v kontaktu se zákazníky a dokázali předcházet jejich přání. Krajané v Americe patrně nejraději kupovali nahrávky hudby, kterou znali, a jež jim zprostředkovávala vzpomínky na domov. Není proto překvapením, že v nabídce *Jedličkových Records* to byly nejčastější písně. Instrumentální kusy jsou zastoupeny jen málo a převažují mezi nimi transkripce operních árií. Mluvené slovo je spíše vzácné a dominují mu komické výstupy.

Jedním z důvodů k preferenci strofických písní mohl být časový limit daný technickými parametry cylindru. Jedlička zpíval nejčastěji sám s doprovodem klavíristy, jenž dokázal každou píseň pohotově doplnit předehrou a mezihrami, případně improvizací až do konce. Nejčastějším repertoárem jsou české lidové písně tradované ústně, které většinou najdeme jak v edicích 19. století, tak v dnešních školních zpěvníkách. Kromě nich však Jedličkovy nahrávky obsahují zajímavé příklady dobových ukázek z městského folklóru, dnes většinou již zapomenutých. Některé z nich si zaslouží bližší seznámení, protože podávají svědectví o zajímavých interakcích mezi českým, německým a anglickým jazykovým prostředím.

Vesničko má pod Šumavou (č. 435)

Vesničko má pod Šumavou je typický příklad patriotické písně, jaké vznikaly ve střední Evropě na přelomu 19. a 20. století. Jejich obliba souvisela patrně se stárnutím generace lidí, kteří odešli z vesnic do měst v době rozvoje průmyslu. Jedličkova verze existovala v německé a české podobě.

Autorem původního německého textu a hudby byl Johann Baptist Blobner (1850–1931)⁷⁵ a jeho sentimentální píseň vyjadřuje touhu starého člověka po ztraceném domově. Česká verze je jednodušší a opěvuje život v obci na břehu Vltavy. V Jedličkově době si tuto píseň oblíbovali lidé, kteří se stěhovali z hor do velkoměst, někteří ještě dále do Ameriky. Kolem roku 1900 je zmiňována mezi nejčastějšími melodiemi žebráckých kolovrátků (*barrel-organ*).⁷⁶

Ó Barboro (č. 153)

Píseň *Ó Barboro* pochází z prostředí pražského kabaretu. Byla zpívána jako „Ó Barboro! Původní dramaticko-komický kuplet s pláčem od Kohna“.⁷⁷ Na melodii zpívané Jedličkou poznáváme, že je vypůjčena z německé vánoční písně *O Tannenbaum*. Je tedy jednou z parodií této obecně známé písně především v německém jazykovém prostředí.⁷⁸ Děj se odehrává v hostinci

U Bachorů ve výčepu. V původním tisku je ovšem toto místo opatřeno poznámkou *možno jmenovati libovolný hostinec*.⁷⁹ Když ji nahrál Jedlička pro českoamerické publikum, šel v autorově doporučení tak daleko, že nechal příběh rozvinout v kulisách tehdejšího New Yorku.

Jen do toho, hrc panáci, ať se pingl hází (č. 384)

V tomto případě Jedlička zachytil dobovou verzi písně, která se patrně vyznačovala značnou popularitou, nepřehledným množstvím variant a nezjistitelným stářím. Do světových hudebních dějin vstoupil tento okruh písní díky vzpomínkám Gustava Mahlera na jeho dětství v Jihlavě. Mahler si pamatoval začátek české písně, který byl zapsán německým pravopisem jako *Eits a binkl Kasi*. Obvykle byl tento citát spojován s písní potulných tovaryšů, která začínala slovy *Šel tuláček*

52 *Hlas lidu*, 23. 1. 1912, roč. 26, č. 155, s. 1.

53 *The New York Herald*, 21. 1. 1912, roč. neuveden, č. 27 544, s. 3 (3. sekce).

54 *K vystoupením Ptáka a Jedličky také The Baltimore Sun*, 31. 1. 1912, roč. 60, č. 76, s. 7 nebo *Dennice novověku*, roč. 35/1911–1912, č. 21, s. 8.

55 *Přeloženo z anglického originálu. The Suffolk County News*, 1. 3. 1912, roč. 27, č. 38, s. 1.

56 *Hlas lidu*, 9. 5. 1912, roč. 26, č. 184, s. 8.

57 *Ibidem*, 27. 2. 1912, č. 185, s. 1.

58 *Jedna z fotografií byla otištěna v Hlase lidu. Ibidem*, 12. 6. 1912, č. 213, s. 1.

59 „15 rozličných druhů pohlednic v barvách ... kus 5 c.“ *Ibidem*, 24. 4. 1912, č. 171, s. 8.

60 *Český svět*, roč. 5/1908–1909, č. 27, s. 6–10.

61 *Soukromá sbírka Grega Diona, Severní Karolína*.

Ó Barboro, Ó Barboro, byly to krásné časy,
Když v očka tvá jsem pohlížel a hladil tvoje vlasy,
... tam u baru, tam jedli jsme a pili.
Ó Barboro, Ó Barboro, blahořečím té chvíli.

//: Bý bá bu Barboru, bý bá bu Barboru,
bý bá bu Barboru, tu já mám rád.
Bý bá bu Barboru, bý bá bu Barboru,
bý bá bu Barboru, tu já mám rád. ://

Druhý den mě však dopsala jste milostné psaníčko,
abych přišel do Central parku jen na malé randíčko.
Já letěl jak elektrika, jak mě dal psaní posel.
Ó Barboro, Ó Barboro, tam stál jsem jako osel.

//:...://

Při posledním přec shledání jsme byli hnedka v sobě.
Já chtěl jsem od ní hubičku v Národní budově.
Dáti mně jí nechtěla, leč odbila mě zhola.
Ó Barboro, Ó Barboro, proč pak mě máš za vola?

//:...://

Oh Barbora, Oh Barbora, it was a beautiful time.
I was gazing into your eyes and stroking your hair.
... There at the bar, we ate and drank there
Oh Barbora, Oh Barbora, I reminisce that time

//: Bý bá bu Barbora, bý bá bu Barbora,
bý bá bu Barbora, she is who I adore.
Bý bá bu Barbora, bý bá bu Barbora,
bý bá bu Barbora, she is who I adore. ://

The next day you wrote me a love letter,
That I should come to Central Park for a little date.
I ran like the wind, like a messenger had sent me.
Oh Barbora, Oh Barbora, I stood there like an ass.

//:...://

The last time we met, we didn't agree right away.
I wanted a kiss from her at the National building.
She did not want to give it to me, to leave her alone.
Oh Barbora, Oh Barbora, why do you have me as you idiot?

//:...://

- 62 Hlas lidu, 23. 7. 1912, roč. 27, č. 27, s. 8.
- 63 Ibidem, 24. 6. 1913, č. 300, s. 8.
- 64 Ibidem, 28. 11. 1913, roč. 28, č. 130, s. 8.
- 65 The Evening World, 4. 12. 1914, roč. 1914, s. 5. V seznamu se pak ve větší míře objevoval v letech 1916 až 1918.
- 66 Record and Guide. New York, 23. 5. 1914, s. 938.
- 67 New York, State Death Index, 1880–1956, database, FamilySearch (<https://www.familysearch.org>), Louisa Jedlicka, 1916.
- 68 New York, Extracted Marriage Index, 1866–1937 database, Ancestry (<http://ancestry.com>), Jedlicka Edward, Cernovsky Emma, Nr. 31 566.
- 69 SOA v Praze, Sbirka matrik a průvodní listinný materiál, Středočeský kraj, 1573–1949, Červené Janovice 25, fol. 18.
- 70 The Duluth Herald, 6. 10. 1917, roč. 35, č. 156, s. 19.
- 71 USCB, 14. Census of the United States: 1920 Population, New York, East Islip, List 4-A.
- 72 O firmě podrobněji The Talking Machine World, 15. 8. 1925, roč. 21, č. 8, s. 30. Reklamy na Jedlicka Bros. vycházely nejpozději od roku 1922 v deníku The Brooklyn Standard Union i dalších.
- 73 Reklamy vycházely i během 2. světové války. The Messenger (Smithtown Branch, N. Y.), 19. 12. 1941, roč. 11, bez č., s. 5.
- 74 New York, State Death Index, 1880–1956, database, FamilySearch (<https://www.familysearch.org>), Edward Jedlicka, 1944.
- 75 K autorství písně viz <https://www.kohoutikriz.org/autor.html?id=blobn> [cit. 31. 8. 2022].
- 76 PROCHÁZKA, Karel. Národopisné rozhledy. Vlast, 1904, roč. 21, s. 180.
- 77 SPRINGER, Josef. Český katalog bibliografický za rok 1894. Praha, 1895, s. 172.
- 78 K vývoji písně a textovým parodiím v němčině viz www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum [cit. 31. 8. 2022].

malý z Uher do Moravy a měla refrén *Ať se píngl hází*.⁸⁰ Jedličkova nahrávka je cenným dokumentem zaznamenávajícím jinou z paměťových verzí písně, které byly známe kolem roku 1900. Bez zbytečných podrobností je v ní naznačováno rychlé seznamování mladých lidí na tanečních zábavách za hradbami Prahy. Jedličkova verze je pozoruhodná tím, že vyjmenovává jak předměstské tančírny staré Prahy (Na Marjánce v Břevnově, U Zvonu v Košířích), tak newyorský Central Park.

Budoucí výzkum

Přestože život Eduarda Jedličky je již poměrně podrobně zdokumentován v této studii, otevírají se další témata, která budou předmětem našeho dalšího výzkumu. Zatím není přesně jasné, jaký byl osud Jedličkových válečků. Podaří se najít dosud nenalezené soubory a sestavit kompletní databázi jeho tvorby? Věříme, že některé objevíme u jeho potomků, další by mohly ležet zapomenuty v muzeích nebo jiných institucích. Pomoci by mohla i poučená veřejnost, jako tomu bylo v případě rodiny Jiruškovy. Tím by se otevřela cesta k ucelenému zmapování jedné konkrétní produkce pro vybrané, v tomto případě české, etnikum. Obsahový rozbor jednotlivých nahrávek by mohl ještě více odhalit dobové realie New Yorku počátku 20. století v kontextu české krajanské kultury. Dosud opomíjený je i osud firem Ed. Jedlicka a Jedlicka Bros. Něco už nám naznačily nashromážděné materiály z dobového tisku, další čekají v amerických archivech na své objevení.

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/24.II.d, 00023272).

Seznam použité literatury:

Amerikán, 1900–1901.
The Baltimore Sun, 1912.
The Brooklyn Standard Union, 1922.
CUMMINS, George M. III. *Mahler*

Re-Composed. Bloomington, 2011.
ČERVENKA, Miroslav. Využití kupletu v básních Františka Gellnera. *Česká literatura*, 1959, roč. 7, č. 3.
Český svět, 1908–1909.
Dennice novověku, 1911–1912.
The Duluth Herald, 1917.
The Evening World, 1914–1918.
GÖSSEL, Gabriel a ŠÍR, Filip. *Bohemia on Records. Early Czech Sound Recordings in the United States / Krajané za velkou louží*. Praha, 2018.
Hlas lidu, 1911–1913.
The Chicago Daily Tribune, 1903.
The Kansas Semi-Weekly Capital, 1903.
Květy americké, 1902–1903.
The Messenger (Smithtown Branch, N. Y.), 1941.
The New York Herald, 1912.
The New York Times, 1903, 1909.
Official Gazette of the United States Patent Office, Vol. CIV, Washington 1903.
Pokrok západu, 1902–1908.
PROCHÁZKA, Karel. Národopisné rozhledy. *Vlast*, 1904, roč. 21.
Record and Guide, New York, 1914.
SPRINGER, Josef. Český katalog bibliografický za rok 1894. Praha, 1895.
The Suffolk County News, 1912.
The Sun, 1903.
The Talking Machine World, 1925.
The Topeka Daily Capital, 1903.
Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1900.
Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1903.
Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1908.
Trow's General Directory of the Boroughs of Manhattan and Bronx. New York, 1911, s. 721.
Trow's New York City Directory. New York, 1898.
The Western Call, 1903.

Seznam online zdrojů:

<https://www.familysearch.org>
<https://www.kohoutikriz.org/autor.html?id=blobn>
www.liederlexikon.de/lieder/o_tannenbaum
<http://myheritage.com>

Seznam pramenů:

AHMP, *Sbírka matrik*.

AHMP, *Společenstvo zlatníků, stříbrníků a klenotníků pro zemi českou Praha*.

MZA v Brně, *Sbírka matrik*.

NARA, *Alphabetical Index to Petitions for Naturalization of the U.S. District Court and Circuit Court for the Southern District of New York*.

NARA, *Index to Petitions for Naturalizations Filed in Federal, State, and Local Courts in New York City*.

Národní archiv, *Policejní ředitelství Praha I*.

Národní muzeum, *České muzeum hudby, Hudebněhistorické oddělení, Fond osobních pozůstalostí: Jan Kubelík*.

NA US, *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York*.

NA US, *Passenger Lists of Vessels Arriving at New York*.

SOA v Hradci Králové, *Sbírka matrik Východočeského kraje*.

SOA v Praze, *Sbírka matrik a průvodní listinný materiál*.

SOA v Litoměřicích, *Sbírka matrik Severočeského kraje*.

SOKA Děčín, *Okresní úřad Rumburk*.

SOKA Semily, *Archiv města Lomnice nad Popelkou*.

University of Iowa, *Ann and Alan January Cylinder Collection*.

USCB, 13. *Census of the United States: 1910 Population, New York*.

USCB, 14. *Census of the United States: 1920 Population, New York*.

79 Více ČERVENKA, Miroslav. Využití kupletu v básních Františka Gellnera. *Česká literatura*, 1959, roč. 7, č. 3, s. 279–294.

80 CUMMINS, George M. *III. Mahler Re-Composed*. Bloomington, 2011, s. XXXVIII.

Nélie Jacquemart André a Isabella Stewart Gardner – sběratelky renesančního umění

Markéta Jarošová

sběratelství
a dějiny
umění

Nélie Jacquemart André and Isabella Stewart Gardner – Collectors of Renaissance Art

Abstract: *The article focuses on two collectors – Nélie Jacquemart André, who was French, and Isabella Stewart Gardner, who was American. Both ladies created fascinating collections at the turn of the 19th and 20th centuries including a wide range of art objects from different periods. The core of these private collections was the art of the Italian Renaissance. The study deals with the questions of the formation of these sets of Renaissance works of art, methods of acquisitions, the nature of collection objects, and especially installation principles applied in two museum collections that are now publicly accessible – the Musée Jacquemart-André in Paris and the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston.*

Keywords: *Collectors, Renaissance Art, Private Collections, Art Market, Nélie Jacquemart André, Isabella Stewart Gardner, Stefano Bardini, Paris, Boston, Florence, turn of the 19th and 20th centuries*

Přelom 19. a 20. století je obdobím famózního rozvoje sběratelských aktivit jak na půdě etablovaných veřejných muzejních institucí, tak v prostředí privátním. Zatímco na starém evropském kontinentu je toto období francouzsky poeticky nazýváno jako *Belle Époque*, čili krásná doba nebo krásné časy, v Novém Světě je označováno termínem *Gilded Age*, neboli pozlacený věk. Oba pojmy vyjadřují společenské milieu, v němž se právě sběratelství velmi dobře rozvíjelo. Síť uměleckého obchodu již byla pevně ukotvena; svou slávu zažívala řada aukčních domů, na jejichž půdě se setkávaly výrazné osobnosti obchodníků s uměním, ředitelů muzejních sbírek, stejně tak i soukromých sběratelů z řad aristokracie a také buržoazie. Kromě slavných aukčních domů v Itálii, Francii a Anglii se svět uměleckého obchodu začal čím dál více rozvíjet rovněž na druhém břehu Atlantského oceánu, na východním pobřeží Spojených států, kde si řada značek evropských aukčních domů zakládala své pobočky – zejména v New Yorku a Bostonu.

Umělecký vkus a touhy sběratelů byly v této době různorodé. Přece jen však

můžeme u vybraných sběratelských osobností pozorovat zvýšený odborný zájem nebo třeba jen intenzivnější osobní zalíbení v předmětech renesančního umění. Neskonala vášeň, hluboké zanícení a vskutku až jakási posedlost vlastnit díla z renesance se stalo osudným dvěma fenomenálním ženám, Nélie Jacquemart André a Isabelle Stewart Gardner. Obě se staly proslulými sběratelkami renesančního umění ve sledovaném období v Evropě a USA. Tento příspěvek je věnován otázkám utváření sbírek renesančního umění v privátních rezidencích, způsobům akvizic, charakteru sbírkových předmětů a zejména instalačním principům aplikovaným ve dvou dnes již veřejně přístupných muzejních sbírkách – pařížském Musée Jacquemart-André a bostonském Isabella Stewart Gardner Museum.

Vdovy sběratelky

Obě ženy – Nélie Jacquemart André (†1912) a Isabella Stewart Gardner (†1924) po svých sňatcích poměrně záhy ovdověly a své sběratelské aktivity soustředěny na nákupy renesančního umění podnikaly

PhDr. Markéta Jarošová,
Ph.D.
Ústav dějin křesťanského
umění
Katolická teologická fakulta
Univerzity Karlovy
jarošova@ktf.cuni.cz



Nélie Jacquemart-André: Autoportrét, 1880, olej na plátně, 134 cm x 81 cm, sbírka Musée Jacquemart-André; zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nelie_Jacquemart-Andr%C3%A9_-_Autoportrait.jpg.

více méně samostatně. Ačkoli každá vycházela z různého prostředí, pojí je vzájemná touha vlastnit a ocenit renesanční díla. Právě jejich vstup na pole uměleckého obchodu a dychtivost zamíchala kartami v ryze mužském společenství sběratelů a způsobila zásadní transfery děl renesančního umění za hranice italského státu, a to jak do Paříže, tak do Bostonu. Francouzská malířka, portrétistka, Nélie Jacquemart se provdala za bankéře Édouarda Andrého (+1894) v roce 1881. Prostřednictvím tohoto sňatku získala Nélie nejen obrovské jmění, ale taktéž nové sběratelské zkušenosti. Manželé doslova propadli sběratelství a do nákupu uměleckých děl, zejména renesančních, investovali obrovské sumy. Sběratelská horlivost oba niterně spojovala a Nélie pokračovala v těchto aktivitách ve jménu svého manžela i po Édouardově smrti.¹ Isabella se sběratelské vášni plně oddala poté, co po svém otci v roce 1891 zdělila nesmírné jmění, a v budování úctyhodné kolekce pokračovala i po smrti svého manžela, významného obchodníka v lodní a železniční dopravě, Johna Lowella Gardnera Jr., zvaného Jacka, kterého



John Singer Sargent: Portrét Isabelly Stewart Gardner, 1888, olej na plátně, 190 cm x 80 cm, sbírka Isabella Stewart Gardner Museum; reprodukce z: GOLDFARB, Hilliard T. The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History. New Haven: Yale University Press, 1995, obr. na s. 146.

náhle, roku 1898, ranila mrtvice. Obě ženy při budování svých uměleckých kolekcí i nadále pomýšlely na své zesnulé muže, s nimiž své sbírky zakládaly.

Soukromé rezidence v Paříži a Bostonu

Renesanční díla, která do svých sbírek získaly, prezentovaly ve svých privátních sídlech. Nélie s Édouardem sídlili v rezidenci na Haussmannově Boulevardu číslo 158 v 8. pařížském obvodu, kterou pro majitele roku 1868 navrhl prominentní architekt Henri Parent.² Stejně jako v dalších

¹ Blíže o životech a osobnostech Nélie Jacquemart a Édouardovi Andrému viz: BABELON, Jean-Pierre (ed.). *The Musée Jacquemart-André*. Florence: Scala, 2012, s. 18–65.

² Samotná výstavba neoklasicistního sídla ve stylu Ludvíka XVI. inspirovaná Malým Trianonem probíhala v letech 1869 až 1875.



Florence, Museo Stefano Bardini, pohled do interiéru, foto: Markéta Jarošová.

3 K recentní analýze tzv. italského muzea viz: DAMIANI, Giovana. Édouard e Nélie e il sogno di una casa del Rinascimento italiano. In: TAMASSIA, Marilena (ed.). *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Uccello*. Firenze: Polistampa, 2013, s. 21–33.

4 O osobnosti Isabelly Stewart Gardner a jejích sběratelských aktivitách viz: GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995; nebo recentně ILCHMAN,

případech soukromých rezidencí, vzniklých v souvislosti s Haussmannovou urbanistickou restrukturalizací Paříže, i tento objekt plně odpovídal vysokým nárokům majitelů požadujících komfort bydlení. Navíc v symbolické rovině ztělesňoval vědomý odkaz na sídla starobylé francouzské aristokracie, s jejímž dědictvím se nová buržoazie chtěla ztotožnit, a právě tomu také odpovídala reprezentativní náročnost stavby. Řada místností byla určena k pořádání společenské zábavy, včetně velkého salónu, knihovny atd. Kromě architektonické podoby její majitelé navazovali na bohatou tradici sběratelství, která bezesporu patřila k základním kulturním hodnotám pěstovaných aristokracií. Interiéry sídla byly proto honosně zdobené a vybaveny unikátními uměleckými předměty. Tradičně je zde zastoupena řada děl francouzské proveniencie, ať už slavných portrétů, žánrové

malby, sochařských děl nebo dekorativních předmětů, avšak nechybí zde ani díla vynikajících holandských a britských mistrů zejména 17. a 18. století. Ovšem ústředním jádrem celé kolekce, duší této sbírky, jsou díla italské renesance 15. a 16. století, prezentované v tzv. sochařské síni, florentském pokoji a benátském sále. Tato část kolekce, kterou vytvořila především Nélie, je označována za tzv. italské muzeum.³

Isabella společně se svým manželem Jackem nejprve sídlili ve své rezidenci na Beacon Street v Bostonu. Také tento pár, který propadl sběratelskému entuziasmu, se ve svém sídle obklopoval řadou uměleckých děl z různých období.⁴ Díky novým a novým akvizicím původní sídlo postupně ztrácelo svou prostorovou kapacitu a bylo tak nutné prostory rozšířit. Manželé nejprve přemýšleli o koupi sousedního domu v řadové zástavbě, nakonec se však rozhodli vystavět nové, zcela samostatné sídlo. Získali pozemky, které hraničily s rozlehlým městským Fenway Parkem, na jehož návrhu se podílel zahradní architekt Frederic Law Olmstead (†1903), proslulý vytvořením Central Parku v New Yorku. Architektonickým návrhem nového sídla Gardnerových byl pověřen Willard Thomas Sears (†1920), specialista na stavby v neogotickém a neorenesančním stylu.⁵ Jack před zahájením stavby v roce 1898 bohužel zemřel, a tak v budování sídla v letech 1899–1901 Isabella pokračovala sama.

Třípatrová stavba obdélného půdorysu je z exteriérové části pojata poměrně utilitárně. Příznačné je pro ni exponované cihlové zdivo bez honosného dekoru a svisle obdélná okna, která jsou jednoduše vyřezána do hmoty zdiva. Pouze nad portálem je situován novodobý kamenný erb s vyobrazením fénixe uprostřed dvojice růží a nápisovou páskou s mottem *c'est mon plaisir* – mé potěšení. Cihlové plochy stěn vytvářejí jakýsi neutrální plášť, který výrazně kontrastuje s architektonickým pojetím fasád směřujících do vnitřního nádvoří. Všechny čtyři plochy stěn jsou v tomto případě poutavě dekorovány původními středověkými a renesančními

arkádami a dalšími architektonickými fragmenty, ať už originály nebo jejich kopiemi a vytvářejí tak jedinečnou atmosféru tohoto prostoru. Nádvoří je výslovným zhmotněním představ Isabelly, kterou primárně inspirovaly fasády benátských paláců orientovaných na Canal Grande. Isabella dokonce odmítala povolit ocelovou konstrukci a požadovala, aby rezidenční stavba byla postavena podle renesančních architektonických principů.⁶ Původní architektonické fragmenty, pocházející hlavně ze středověkých a renesančních italských staveb, tvořily koherentní součást sběratelských aktivit Isabelly. Tyto architektonické části implementované natrvalo do hmoty zdí utvářejí specifické prostředí pro instalaci sbírkových předmětů. Isabella se podílela nejen na získávání stavebních prvků prostřednictvím uměleckého obchodu, ale dokonce se sama aktivně podílela na jejich rozmístění. Rozložení a situování konkrétních architektonických fragmentů na fasádě bylo její osobní vizí.⁷ S velkým nadšením a intenzivním ponořením se do instalačního procesu rozmísťovala umělecká díla také v interiéru své rezidence. Ústřední část její fenomenální kolekce tvořila díla renesanční, kterým věnovala speciální péči.⁸

Nákupy u Stefana Bardiniho

Pověstnou Mekkou nákupů uměleckých děl se na přelomu 19. a 20. století stala Florencie.⁹ Právě odtud obě sběratelky získávaly prvotřídní umělecká díla, kterými obohacovaly své soukromé sbírky. Poptávky Nélie Jacquemart André a Isabelly Stewart Gardner nejlépe uspokojovaly nabídky Stefana Bardiniho (†1922). Showroom tohoto mimořádného obchodníka s uměním byl situovaný ve čtvrti Oltrarno, v levobřežní části řeky Arno, na Via dei Renai a rohu náměstí Piazza de' Mozzi. V té době bylo toto místo jednou z hlavních tepen evropského uměleckého obchodu.¹⁰ Vyhlášený showroom byl situován v paláci realizovaném podle plánů architekta Corinta Corintioho (†1930) na pozemcích,



které Bardini získal roku 1880. Původně byla tato parcela ve vlastnictví bankéřské rodiny Mozzi. Podoba nové stavby byla výsledkem přestavby objektů z různého časového období. V jádru tak byly obsaženy středověké a renesanční architektonické prvky, vyřezávané překlady, krby a také schodiště. K objektům začleněnými do přestavby náležel rovněž konvent San Gregorio della Pace ze 13. století.¹¹ Způsob kombinace původních a novodobých elementů připomínající nevšední atmosféru autentických historických interiérů může být srovnatelný s principy uplatněnými při výstavbě rezidence Isabelly Stewart Gardner v Bostonu, ačkoli v tomto případě byly veškeré „původní“ prvky aplikované na novodobou strukturu. Atmosféra Bardiniho prodejního místa byla nezapomenutelná a všemi, kteří tyto prostory navštívili, obdivována. Zásadním způsobem se lišila od charakteru tehdejších „starožitnictví“, kde byly umělecké předměty často nepřehledně prezentovány způsobem *bric-à-brac*. Ačkoli se vystavované objekty určené výlučně k prodeji průběžně měnily, prostředí a jeho specifická atmosféra zůstávala zachována. Nejen architektonická podoba výstavního prostoru vzbuzovala u návštěvníků pozornost. Obdivováno bylo rovněž nevšední pojetí interiérové výmalby stěn pokojů. Jedinečná *Bardiniho Blu* se stala světově proslulá. Stěny pokojů kolorované v modrých odstínech totiž tvořily zvláštní kontrast s předměty instalovanými v jejich předpolí. Antická a středověká

Florence, Museo Stefano Bardini, pohled do interiéru, foto: Markéta Jarošová.
Florence, Museo Stefano Bardini, pohled do interiéru, foto: Markéta Jarošová.

Frick. Boston Collectors in the Wake of „Mrs. Jack“. In: REIST, Inge (ed.). A market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015, s. 50–59.

5 GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History.* New Haven: Yale University Press, 1995, s. 16–17.

6 *Ibidem*, s. 16.

7 *Ibidem*, s. 16–17.

8 K akviziční činnosti a uměleckým dílům v Isabellině sbírce viz: HENDY, Philip. *The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings.* Boston: printed for the Trustees, 1931; HENDY, Philip. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum.* Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974; CALDERAI, Fausto a CHONG, Alan (eds.). *Isabella Stewart Gardner Museum. Furnishing a museum. Isabella Stewart Gardner's collection of Italian furniture.* Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2011.

9 K Florencii okolo roku 1900 viz: ROECK, Bernd. *Florence 1900. The Quest for Arcadia.*



Paříž, Jacquemart-André Musée, pohled do interiéru, sochařský sál, foto: Markéta Jarošová.

New Haven: Yale University Press, 2009.

10 K osobnosti Stefana Bardiniho a jeho aktivitám na uměleckém trhu viz: SCALIA, Fiorenza a DE BENEDICTIS, Cristina. *Il Museo Bardini a Firenze. Volume primo.* Milano: Electa, 1984.

11 FIDERER MOSKOWITZ, Anita. Stefano Bardini „principe degli antiquari“. *Prolegomenon to a Biography.* Firenze: Centro Di, 2015, s. 87–91.

12 K obsahu sbírky a podobě její instalace viz: FAHY, Everett. *L'archivio storico fotografico di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniature, stampe.* Firenze: Alberto Bruschi, 2000; NESI, Antonella (ed.). *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino. Madonna reliefs from the second half of the Florentine Quattrocento.* Firenze: Museo Stefano Bardini, 2017; PAOLUCCI, Antonio (ed.). *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze. Le opere d'arte, la villa e il Giardino.* Firenze: Mandragora, 2019.

13 K osobnosti Bodeho např.: NIEMEYER CHINI, Valerie (ed.). *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento.* Firenze: Polistampa, 2009; OHLSEN, Manfred. *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie.* Berlin: Mann, 1995; BODE, Wilhelm von. *Wilhelm von Bode.*

sochařská díla z bělostného mramoru razantně vynikala před modrým pozadím, stejně tak i obrazy ve zlatých rámech, zavěšené v pravidelném uspořádání na velkých modrých plochách stěn, tvořily nevídanou barevnou kombinaci, evokující až posvátnost. Na modrém pozadí skvěle vynikala především díla deskové malby se zlatým pozadím 13. a 14. století, nejčastěji toskánské provenience.¹² Slavná Bardiniho modrá se posléze stala trendem i v dalších privátních sbírkách. Doslova byla přenesena do pařížské rezidence Nélie a Édouarda Andrého, kde je dodnes aplikována na stěnách sochařského sálu. Nélie s Édouardem Stefana Bardiniho ve Florencii osobně navštívili a při té příležitosti získali řadu renesančních děl. Vyjednávání o nových akvizicích prostřednictvím Stefana Bardiniho bylo pro jednotlivé sběratele nebo prostředkovatele mnohdy velmi vzrušující. V prostorách zdejšího prodejního paláce se setkávala elita znalců, ať už z privátní, nebo i veřejné muzejní sféry. Prostřednictvím vyjednávání s Bardinim získal velice cenné sbírkové předměty pro tehdejší Kaiser-Friedrich-Museum v Berlíně jeho slavný ředitel Wilhelm von Bode (+1929).¹³ Kromě představitelů veřejných sbírek si ve florentském showroomu vybírali umělecká díla taktéž zástupci z řad aristokracie. Jmenovat zde můžeme například knížete Jana II. z Liechtensteina (+1929), který prostřednictvím Bardiniho nabídky získal pro svou kolekci řadu renesančních uměleckých děl,¹⁴ z nichž některé se nakonec dostaly rovněž do majetku českých muzejních sbírek. Kontakty s Bardinim navazovali rovněž sběratelé ze Spojených

států amerických. Bankéř John Pierpont Morgan (+1913) vyslal do Florencie architekta Charlese Follena McKima (+1909), aby učinil nákupy zejména architektonických a dekorativních prvků pro Morganovu věhlasnou knihovnu budovanou tou dobou na Madison Avenue v New Yorku.¹⁵ K nejvýraznějším osobnostem prostředkujícím nákupy uměleckých děl pro americkou klientelu patřil Bernard Berenson (+1959).¹⁶

Způsob instalace renesančních děl v Bardiniho florentském showroomu bezesporu zvýšil fascinaci díly florentského trecenta a quattrocenta u představitelů veřejných muzejních institucí, aristokratů i buržoazie, a především u obou sběratelů – Nélie Jacquemart André a Isabelly Stewart Gardner, pro které se renesanční díla stala sběratelskou prioritou.¹⁷

Italské muzeum Nélie Jacquemart André v Paříži

Rok po svatbě se v roce 1882 manželé Nélie a Édouard André vydali na první společnou cestu do Itálie, země, kterou si Nélie zamilovala od dob svých studií. K prvním akvizicím na této cestě patřily zejména textilie a tapisérie. V té době se Édouard rozhodl přestavět centrální část prvního patra své pařížské rezidence a učinit z ní malířský ateliér. Nélie se ovšem od své umělecké kariéry odvrátila a tyto prostory záhy využila pro instalaci své sbírky renesančních děl. První místnost byla věnována benátskému umění, které Édouard velice obdivoval, a která byla dokončena ještě za jeho života. Druhá místnost prezentovala umění toskánské, které Nélie zbožňovala nejvíce. Sbíрку renesančního umění z oblasti Toskánska výrazně obohatila až po manželově smrti. Bohatými akvizicemi byla doplněna zejména třetí místnost určená k prezentaci výlučně sochařských děl. Na plochách modře zbarvených stěn, přesně podle vzoru Bardiniho florentského showroomu, zde byly instalovány terakotové i mramorové reliéfy. V prostoru se nacházely originální řezby, ale také sádrové odlitky mramorových originálů.

K prvním nákupům renesančních děl italské provenience se řadí mramorová busta Lorenza Soderiniho (†1504).¹⁸ Nélie ji považovala za dílo Mina da Fiesole (†1484), avšak nyní je připisována florentskému sochaři Gregoriu di Lorenzovi (†1504). Toto dílo do sbírky vstoupilo roku 1884. Počátkem roku 1885 manželé zakoupili mramorovou bustu princezny připisované Francescu Lauranovi (†1502), která zřejmě pocházela z neapolského paláce.¹⁹ Je jednou z dalších bust dochovaných v Paříži,²⁰ Vídni²¹ a Palermu.²² Získáním díla tohoto slavného renesančního sochaře Nélie připodobnila svou kolekci k významným veřejným muzejním sbírkám renesančních sochařských děl, kupříkladu také té, která byla prezentována ve sbírce florentského Bargella.²³ Podařilo se jí získat rovněž bronzovou bustu Ludovica Gonzagy, připisovanou Donatellovi za cenu 35 000 lir. Tato busta je srovnávána s bustou v berlínských muzeích.²⁴ Stylově má pařížská busta lepší kvalitu než busta berlínská, což potvrzuje Néliin vytříbený vkus.²⁵ Bronzová hlava byla v době nákupu připisována Donatellovi, poté Albertimu a dnes opět Donatellovi.²⁶ Soubor sochařských děl obsahoval řadu vysoce kvalitních děl, a proto se sochařská místnost, co se kvality uměleckých děl týče, mohla rovnat velkým veřejným sbírkám budovaným v té době Bodem v Berlíně a Courajodem v Paříži.²⁷ Sochařská místnost představovala nejdůležitější pokoj ze tří místností „italského muzea“.

Stejně jako kupříkladu J. P. Morgan, si i Nélie u Bardiniho zakoupila dřevěné stropy, které byly instalovány jak v sochařské místnosti, tak v tzv. pokoji Benátčanů. Nélie byla fascinována stropy, které spatřila v Palazzo Ducale v Benátkách, a tak pro svou instalaci, na radu Bardiniho, oslovila benátského dekorátora Domenica Pellariniho.²⁸ Pro vytvoření podoby svého italského muzea nakoupila rovněž dřevěné lavice, cassone, mramorové rámy dveří, vitráže a další předměty evokující atmosféru renesančního interiéru.

Sbírku obohacovalo rovněž několik příkladů terakotových reliéfů zobrazujících Pannu Marii s dítětem, jejichž instalace



na plochách stěn byla velmi poplatná prezentaci mariánských reliéfů v Bardiniho florentském showroomu, jak to ostatně dosvědčují dochované dobové fotografie. Při nákupu děl nebylo pro Nélie určující pouze to, zda dílo vytvořil slavný mistr, ale dílo, o něž jevila zájem, muselo rezonovat s jejím vnitřním estetickým cítěním. S Néliinou oblíbenou mariánskou tematikou souvisí nákup Madony s dítětem obklopenou andělem. Dílo je dnes připisované Francescu Botticininimu a náleží k prvním obrazovým akvizicím.²⁹ Je prezentováno v tzv. benátském pokoji, kterému dále vévodí Botticelliho Odpočinek na cestě do Egypta.³⁰ Další Botticelliho dílo Madony s dítětem³¹ je prezentováno v tzv. florentské místnosti.

Nélie na přelomu 19. a 20. století navštívila několikrát Bardiniho a z archivních záznamů je zjevné, že setkání s Bardinim bylo vždy dlouhodobě plánováno a týkalo

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pohled do interiéru, instalace díla Giovanni Belliniho; reprodukce z: GOLDFARB, Hilliard T. The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History. New Haven: Yale University Press, 1995, obr. na s. 125.

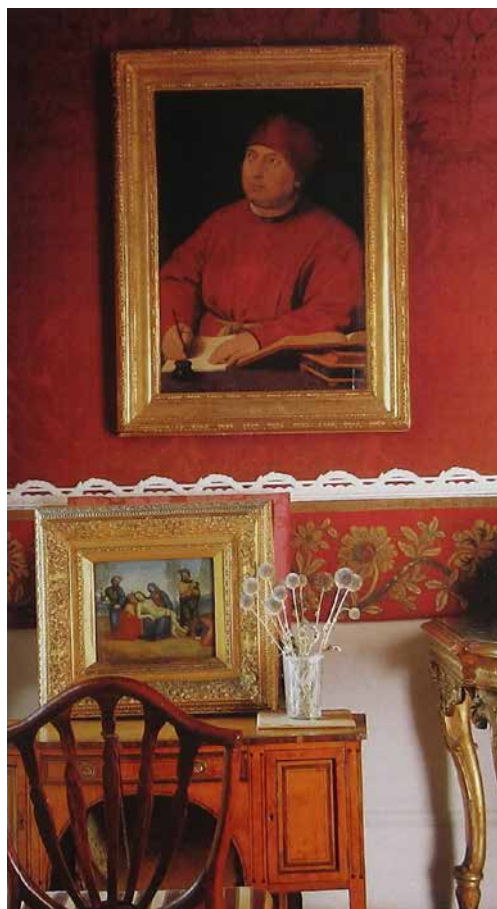
Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag. Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1995; LINDEMANN, Bernd Wolfgang. Bode-Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte. München: Verlag Edition Minerva, 2010; a naposled NAPOLEONE, Virginia. Between Florence and Berlin: the international art market

in post-unification Rome. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 181–208; PFISTER, Kerri, A. A network among Scholars. Allan Marquand, Sir John Charles Robinson, Wilhelm Bode, and Wilhelm Reinhold Valentiner. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 423–454; SMALCERZ, Joanna. *Smuggling the Renaissance. The illicit export of artworks out of Italy, 1861–1909. Studies in the history of collecting & art markets; volume 8*. Leiden, Boston: Brill, 2020, kapitola The Buying Collector: Wilhelm Bode and the Demand for Italian Renaissance Art, s. 76–101.

14 O vztazích a nákupech mezi Bardinim, Bodem a knížetem z Liechtensteina naposled viz: WATRELOT, Michaela: *Wilhelm von Bode and prince Johann II von Liechtenstein*. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 11–46.

15 TONKOWICH, Jennifer. *Inside the Morgan. Pierpont Morgan's study*. New York: The Morgan Library & Museum, 2016, s. 9–15; PIERCE, Charles E. Jr. a STROUSE, Jean. *The Morgan Library, An American Masterpiece*. New York: The Pierpont Morgan Library, in association with Scala Publishers, London, 2000.

16 K osobnosti Bernarda Berensona viz: SAMUELS, Ernest. *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1979; SAMUELS, Ernest a NEWCOMER SAMUELS, Jayne. *Bernard Berenson. The Making of a Legend*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1987;



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pohled do interiéru, Rafaelův pokoj; reprodukce z: GOLDFARB, Hilliard T. The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History. New Haven: Yale University Press, 1995, obr. na s. 67.

se předem vybraných předmětů, o které jevila zájem.³² Nekompromisním rivalem na poli zisků uměleckých předmětů italského quattrocenta představoval pro Nélie zejména Wilhelm von Bode, který si v korespondenci na svou soupeřku stěžoval: „odjel jsem do Itálie navštívit své obvyklé prodejce jen abych zjistil, že zde byla přede mnou paní André a všechno rozebrala“.³³ V Paříži se Nélie o svých akvizičních záměrech radila s ředitelem sochařského oddělení Louvre Louistem Courajodem (†1896).³⁴ Vztahy mezi obchodníky s uměním, kurátory veřejných sbírek a soukromými sběrateli byly v té době občas napjaté, jelikož každý nákup byl spojen s finančním ziskem obchodníka, investicí

sběratele a odborným názorem znalce, který se týkal určení správné atribuce a posouzení umělecké kvality díla. Nélie Jacquemart André si postupně zdokonalila své odborné uměnovědné znalosti a vycvičila také své „znalecké oko“, které je nesmírně důležité pro identifikaci a vyhodnocení hodnoty uměleckého předmětu. Nakonec se tak stala nekompromisní bojovnicí na tvrdém vyjednávacím poli uměleckého trhu, a především uznávanou sběratelkou.

Nélie Itálii navštívila ještě několik měsíců před svou smrtí roku 1912.³⁵ Při té příležitosti opět nakoupila mnoho uměleckých předmětů a naposled tak rozšířila svou velkolepou kolekci. Díky ryzímu zanícení a snaze získat vysoce kvalitní umělecká díla vytvořila jednu z nejvýznamnějších privátních sbírek renesančního sochařského umění. Sbírku oceňoval samotný Bernard Berenson, fenomenální znalec italské renesance a talentovaný obchodník s uměním, který výrazně ovlivnil umělecký trh orientovaný na italská renesanční díla, a to nejen v Evropě, ale také USA.

Renesanční díla v apartmá Isabelly Stewart Gardner v Bostonu

Díky Berensonovým aktivitám a intervencím se Isabelle podařilo získat nejcenější díla renesančního umění, kterými se navýsost pyšnila. Neobyčejný vztah tohoto znalce a obchodníka s uměním s mimořádnou osobností sběratelky a mecenášky se vyvíjel po mnoho let.³⁶ Poprvé se spolu setkali na přednáškách Charlese Eliota Nortona (†1908), prvního profesora dějin umění na Harvardské univerzitě. Isabella podporovala Berensona v době jeho studií, a právě díky její štědré finanční podpoře se mohl přeplavit přes oceán do Evropy.³⁷ Berenson se s evropským kontinentem dobře sžil. Proslavil se jako jeden z nejrenomovanějších znalců renesančního umění a proslul také jako vynikající obchodník s uměním pevně provázaný se sítěmi elitních sběratelů. Společně se svou ženou Mary usídlil ve starobylé vile situované v kopcích nedaleko Florencie.³⁸ Kromě evropských sběratelů zůstával v kontaktu se

zámožnou americkou klientelou, která se v té době enormně snažila získat staré evropské kulturní dědictví do svých sbírek. K předním sběratelům evropského umění v Americe se řadila Isabella Stewart Gardner, a právě jí Berenson věnoval svou publikaci *O benátském renesančním malířství*, kterou poprvé vydal roku 1894.³⁹

Také Isabella s Jackem, podobně jako Édouard s Nélie, milovali Benátky. Při svých návštěvách pobývali v palazzo Barbaro na Canalu Grande, který zakoupil Američan Daniel Sargent Curtis (†1908), přítel Isabelly a Jacka Gardnera.⁴⁰ Cílem jejich návštěvy, kterou uskutečnili v roce 1897, bylo získání nejen malířských a sochařských děl, ale taktéž řady architektonických prvků, mj. arkád pocházejících z benátského středověkého paláce, které byly následně vkomponovány do stavby Fenway Court. Přestože Isabella s Jackem cestovali po celém světě, Itálii navštěvovali nejčastěji.

V roce 1894 manželé získali do své sbírky slavné renesanční dílo – Botticelliho Smrt Lukrécie, s jejímž nákupem jim poprvé pomohl Bernard Berenson.⁴¹ Berenson se stal Isabelliným hlavním poradcem, díky kterému získala řadu mistrovských děl. Avšak podobně jako Nélie i Isabella vždy spoléhala na svou vnitřní intuici a její akvizice zřetelně reflektovaly její osobní vkus. Proto při vyjednávání o zisku uměleckých děl se se svým rádcem leckdy neshodla. S každým předmětem, který měla ve své sbírce, ji pojil velmi osobní vztah.

Veškerá umělecká díla vystavená v soukromých apartmánech Fenway Courtu byla instalována a komponována samotnou Isabellou. Uspořádání děl v osobitých významových kontextech proto představuje další sémantickou vrstvu celé kolekce. Benátskou provenienci zastupuje například desková malba s Kristem nesusoucím kříž. Tento fragment z let 1505–1510 je připisován Giovanni Bellinimu (†1516),⁴² či spíše jeho okruhu. Obraz je postaven na stole, ke kterému je přisunuta židle. Isabella tím zdůraznila kontemplativní aspekt při pozorování díla. Před obrazem na stole je situován pohár ze 17.



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pohled do interiéru, Tizianův pokoj; reprodukce z: GOLDFARB, Hilliard T. The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History. New Haven: Yale University Press, 1995, obr. na s. 118.

století, pocházející z Norska, ze země, kterou společně s Jackem navštívili poté, co přišli o svého ani ne dvouletého syna.⁴³ Isabella do poháru vždy kladla kytici čerstvých fialek, jako upomínku na zesnulého Jacka i syna. Kristus upíná svůj pohled na diváka, čímž je umocněn emocionální zážitek mezi ním a pozorovatelem. Isabellina instalace tak zrcadlí vlastní životní zkušenosti týkající se zármutku nad ztrátou manžela a syna, které jsou tak niterně propojeny se zobrazeným pašijovým námětem.⁴⁴

V roce 1898 získala Isabella první obraz Raffaela, který byl současně prvním dílem tohoto renesančního mistra, který vstoupil na americkou půdu. Podle něj pojmenovala jednu z místností, která nejenže připomíná Raffaelovy úspěchy, ale také evokuje okamžik, kdy italští umělci začali hledat inspiraci v umění starověkého Řecka a Říma. Obrazy italských malířů z 15. a 16. století jsou proto doplněny o vystavené antické římské nástěnné

SIMPSON, Colin. Artful Partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen. New York: Macmillan Publishing Company, 1986; SIMPSON, Colin. The partnership. The secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen. London: Bodley Head, 1987.

17 Renesanční umělecká díla byla atraktivní i pro další sběratele, kteří vybudovali fascinující soukromé kolekce, které byly v řadě případů nakonec věnovány rovněž veřejnosti. Z florentského prostředí můžeme připomenout mj. sbírku Elii Volpiho (†1938) prezentovanou v palazzo Davanzati, sbírku Herberta Percy Horneho (†1916) situovanou v palazzo Corsi, případně rozsáhlou sbírku renesančního umění v Museo Nazionale del Bargello. Znameníť milánská sbírka Giana Giacoma Poldi Pezzoliho (†1879), utvářená ve druhé polovině 19. století, byla obdivována právě pro svá renesanční díla, zejména seвероitalské proveniencie. James Jackson Jarves (†1888) byl průkopníkem sběratelů soustředěných na italské primitivy na půdě Spojených států, jeho kolekce je dnes součástí sbírky Yale University Art Gallery. K významným americkým sběratelům patřil také Benjamin Altman (†1913) nebo Arabella Huntington (†1924). Později se k významným sběratelům renesančního umění přidal Samuel Kress (†1955), který svou sbírku renesančních mistrů nakonec věnoval veřejným muzeím v řadě amerických států, přičemž nejkválnější díla z jeho kolekce se dnes nacházejí v National Gallery ve Washingtonu, a Robert Lehman (†1969), jehož sbírku dnes v tzv. Lehmanově kídle prezentuje Metropolitan Museum of Art v New Yorku.

18 Gregorio di Lorenzo: busta Lorenza Soderiniho, okolo 1540, mramor, výška 43 cm.

19 Francesco Laurana: busta princezny, konec 15. století, mramor, výška 41 cm.

20 Francesco Laurana: busta princezny, okolo 1471, mramor, výška 44 cm, Musée du Louvre, Paris.



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pohled do interiéru, Tizianův pokoj; reprodukce z: CALDERAI, Fausto a CHONG, Alan (eds.): Isabella Stewart Gardner Museum. Furnishing a museum. Isabella Stewart Gardner's collection of Italian furniture. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 2011, obr. na s. 241.

21 Francesco Laurana: busta mladé dívky (portrét Laury?), okolo 1490 (?), mramor se zachovanými stopami původní polychromie, výška 44 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

22 Francesco Laurana: busta Leonory Aragonské, mramor. Busta byla původně vytvořena pro hrobku Eleanory Aragonské v roce 1468, nyní se nachází v Gallerii Regionale della Sicilia – Palazzo Abatellis v Palermu.

23 V této kolekci se nachází slavná busta Francesca Laurany zobrazující Battistu Sforzu, okolo 1474, mramor, výška 51 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florencie. Ke zhodnocení tvorby ženských bust Francesca Laurany naposledy např. DAMIANAKI, Chrysa. *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione. Sommacampagna, Verona: Cierre, 2008. Ke sbírce Bargello naposled: CISERI, Ilaria a WOLF, Gerhard (eds.). 150 anni del Bargello e la cultura dei musei nazionali in Europa nell'Ottocento. Venice: Marsilio, 2021.*

malby, sochy a vázy. Opulentní charakter místnosti zdůrazňují plochy stěn pokryté červeným damaškem.⁴⁵ Raffaelův obraz zobrazující Tommasa Inghiramiho z doby okolo roku 1510 je zavěšen na stěně v blízkosti okna. Isabella i toto dílo získala prostřednictvím Bernarda Berensona.⁴⁶

Druhé Raffaelovo dílo Isabella získala v roce 1900. Jde o drobnou destičku se scénou Kladení Krista do hrobu datovanou do let 1503–1505.⁴⁷ Původně tvořila součást predely oltáře určeného pro klášter klarisek v Perugii. Již na počátku 17. století byla predela oddělena od zbytku oltáře a stala se předmětem uměleckého trhu.⁴⁸ Takovéto fragmentace oltářních polyptychů, nejčastěji rozdělení jednotlivých narativních výjevů predely na samostatné celky, bylo příznačné zejména pro konec 19. a 20. století. V samotném Bardiniho uměleckém obchodě existovala stálá restaurátorská dílna, jejímž úkolem bylo připravovat umělecká díla pro trh v „nejlepší kvalitě“. I v tomto případě Isabella instalovala destičku kolmo na stůl situovaný v blízkosti okna, díky čemuž je osvětlována přirozeným denním světlem. Ke stolu je přisunuta židle evokující klidné osobní rozjímání nad zobrazeným pašijovým výjevem i kvalitami tohoto drobného Raffaelova díla.

Korunním klenotem sbírky Isabelly Stewart Gardner je Tizianův Únos Evropy. Tizian namaloval toto dílo na zakázku Filipa II. (+1598) v roce 1562.⁴⁹ V průběhu 18. století se dílo stalo součástí slavné Orleanské sbírky v Paříži. Po jejím rozprodeji se dostalo do Anglie. Bernard

Berenson získal tento obraz pro Isabellu v roce 1896 od hraběte z Darnley.⁵⁰ Když se Berenson dozvěděl, že je obraz ze soukromé sbírky na prodej, napsal Isabelle vzkaz: „Jedním z mála největších Tizianů na světě je Europa ... Umírám tím, abyste jej získala ... Zatelegrafujte prosím, jedno slovo YEUP = Ano Europa, nebo NEUP = Ne Europa“.⁵¹ Isabella okamžitě odpověděla a zaplatila za obraz rekordních 20 000 liber. V korespondenci mezi ní a Berensonem je zaznamenáno: „Kdy přijde Europa? Mám z toho horečku. ... Pojďte, prostě ji rozbalte a postavte do její nové svatyně!“⁵²

Když se Tizianův obraz dostal do Bostonu, byl nejprve instalován v původním sídle Gardnerových na Beacon Street na čestném místě v salonu a poté od roku 1901 již vévodil místnosti s vysokými stropy ve třetím patře Fenway Courtu pojmenované jako Tizianův pokoj. Isabella opět dílo velmi osobitě instalovala. Obraz je zavěšen na stěně v blízkosti okna, tudíž jej hojně osvětluje přirozené denní světlo. Stěnu pokrývá krémově bílá hedvábná látka, pocházející z Isabelliných šatů, které navrhl pařížský módní dům Worth. Stejně tak jako Tizian zobrazuje Europu ve stavu svlékání, Isabella se vzdává jednoho ze svých vlastních oděvů pro účely veřejného vystavování. Volba jejích šatů nebyla náhodná. Vzor střapců na látce akcentuje pohled diváka na býcí ocas na malbě.⁵³ Na stůl situovaný pod Tizianovým dílem položila malou sošku kupida troubícího na roh ze 17. století od Françoise Duquesnoye.⁵⁴ Po roce 1903 jeho pozici změnila ze stojící figury na ležící postavu, jelikož v této póze malý okřídlený cherub kompozičně připomíná svůj protějšek v Tizianově malbě – cheruba jedoucího na delfínovi. Isabella často posunovala objekty ve své sbírce, aby co nejlépe vyhovovaly novým akvizicím, a průběžně ladila existující instalace do posledních detailů.⁵⁵

Horečnatá touha získat do sbírky italské umění 15. a 16. století mezi bohatými sběrateli ve Spojených státech na přelomu století postupně sílila, následkem čehož extrémně vzrostly ceny na uměleckém

trhu a tato díla se začala prodávat za rekordní sumy. I proto byla Isabellina sbírka italských mistrů velmi obdivována a ceněna.⁵⁶

Odkaz veřejnosti

Rezidence, naplněné bohatými uměleckými poklady, obě sběratelky nakonec odkázaly ve svých závětech veřejnosti. Tyto chrámy renesančního umění zůstávají památkou na nekonvenční sběratelky, které svým úsilím, touhou, vášní a finančními možnostmi dokázaly získat prvotřídní umělecká díla především prostřednictvím svých kontaktů na uměleckém trhu, ale také prokázaly své odborné znalosti a vytříbený vkus pro kvalitní umělecká díla, která si okolo roku 1900 mnohdy teprve hledala cestu řádného vědeckého ocenění a zhodnocení. Přestože se sběratelky orientovaly na umění z celého světa, počínaje starověkými památkami po moderní umění, zájem o díla renesanční epochy byl pro ně zásadní. Obě ženy ovdověly a neměly své vlastní potomky. Zjevně tato skutečnost vedla obě dámy k orientaci na vytvoření sbírek, které se pro ně staly jejich niterným duchovním „dítětem“, o které pečovaly, do kterých investovaly a z jejichž růstu se nesmírně těšily. V závětech si proto přály, aby jejich „poklady“ byly i nadále obdivovány, ceněny, a především, aby bylo o ně i v budoucnu dobře postaráno. Nélie zemřela v 71 letech dne 15. května roku 1912. Před svou smrtí odkázala rezidenci se svou sbírkou veřejnosti, která se stala majetkem Francouzského institutu. Ve své závěti vyslovila přání, aby byla její sbírka zpřístupněna co nejširší veřejnosti, přičemž umístění každého z exponátů mělo zůstat přesně zachováno. Ustanovila dokonce i podmínky inaugurace muzea, které bylo slavnostně otevřeno prezidentem Francouzské republiky Raymondem Poincarem dne 8. prosince 1913.⁵⁷ I tento fakt svědčí o nesmírné prestiži umělecké kolekce a významu transferu sbírky ze soukromého vlastnictví do rukou státu. Isabella skonala dne 17. července roku 1924 ve věku 84 let. Ztotožnění se svou sbírkou ve své závěti zdůraznila mimo jiné



přáním, aby po jejím zesnutí bylo její tělo vystaveno v přízemí před tzv. Španělskou kaplí. Isabellino tělo mělo být navíc uloženo ve stejné pozici, jakou zaujímá socha rytíře vytesaná v kameni na renesančním náhrobku, který zakoupila během své návštěvy Madridu v roce 1906.⁵⁸ Dále ve své

Paříž, Jacquemart-André Musée, exteriér se vstupem do muzea, foto: Markéta Jarošová.



Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, pohled do interiéru, Tizianův pokoj; reprodukce z: GOLDFARB, Hilliard T. The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History. New Haven: Yale University Press, 1995, obr. na s. 118.

24 Donatello: busta Ludovica Gonzagy, 1460–1475, bronz, výška 36 cm.

24 Recentně je busta připsána Nicolu di Giovanni Baroncellimu, portrét vojáka (Ludovico III. Gonzaga), 1450–1453, bronz, výška 37 cm, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Inv. SKS 52.

25 CILMI, Giancarla. Florence and Paris. The Italian acquisitions of Édouard and Nélie Jacquemart-André and their relationship with Stefano Bardini. In: CATTERSON, Lynn (ed.). Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 63.

26 SAINTE-FARE-GARNOT, Pierre-Nicolas. Nélie Jacquemart e Stefano Bardini, un legame particolare. In: TAMASSIA, Marilena (ed.). Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Uccello. Firenze: Polistampa, 2013, s. 41. Je třeba podotknout, že řada atribucí určujících původní autorství se během výzkumů 20. století, zejména díky rozvoji restaurátorských technologií a řadě podrobných výzkumů napříč sbírkovými institucemi, revidovala. Stejně tak jako v případě Isabelliny sbírky v Bostonu se autorství

děl v původním katalogu sbírk
ky Nélie od současného v řadě
sbírkových předmětů liší. Avšak
podobně je tomu
i v případě veřejných institucí,
které své kolekce renesančního
umění budovaly na přelomu
19. a 20. století.

27 SAINTE-FARE-GARNOT,
Pierre-Nicolas. Nélie
Jacquemart e Stefano Bardini,
un legame particolare. In:
TAMASSIA, Marilena (ed.).
Il Rinascimento da Firenze
a Parigi. Andata e ritorno.
I tesori del Museo Jacquemart-
André tornano a casa Botticelli,
Donatello, Mantegna, Paolo
Uccello. Firenze: Polistampa,
2013, s. 42; DAMIANI, Giovana.
Édouard e Nélie e il sogno di
una casa del Rinascimento ita-
liano. In: TAMASSIA, Marilena
(ed.). Il Rinascimento da Firenze
a Parigi. Andata e ritorno.
I tesori del Museo Jacquemart-
André tornano a casa Botticelli,
Donatello, Mantegna, Paolo
Uccello. Firenze: Polistampa,
2013, s. 21–33.

28 CILMI, Giancarla. Florence
and Paris. The Italian acqui-
sitions of Édouard and Nélie
Jacquemart-André and their
relationship with Stefano
Bardini. In: CATTERSON, Lynn
(ed.). Florence, Berlin and
Beyond: Late Nineteenth-
Century Art Markets and
Their Social Networks. Leiden,
Boston: Brill, 2020, s. 63.

29 Ibidem, 50.
30 Sandro Botticelli:
Odpočinek na cestě do Egypta,
1510, olejomalba na plátně,
151 x 89 cm.

31 Sandro Botticelli: Madona
s dítětem, 1470, olejomalba
na dřevě, 62 x 48 cm. V době
nákupu tohoto díla Nélie před-
pokládala, že koupila obraz
od Andrey del Verrocchia.
Tato atribuce byla však brzy
zpochybněna. Po rozsáhlém
výzkumu tvorby Verrocchia
a Botticelliho byla atribuce
připsána právě Botticellimu.
Stejně tak byla objasněna
atribuce u Madony s dítětem,
která je dnes připisována
Peruginovi, ačkoli původně
byl obraz pokládán za dílo
Pollaiuolo; Perugino:
Madona s dítětem, kolem
1470, olej na dřevě, 61 x 41 cm.

závěti ustanovila, že žádný umělecký
předmět nesmí být ze svého místa přesu-
nut nebo zapůjčen a že expozice musí zů-
stat přesně zachována v takovém stavu, jak
ji sama vytvořila. Specifičnost Isabelliny
sbírky, stejně tak i jedinečnost její instalace
a zejména nemožnost ji dále pozměňovat
nebo akvizičně doplňovat, byly pro všech-
ny její ředitele a kurátory velkou výzvou.⁵⁹
Obě sběratelky svým odkazem unikátních
rezidencí a velkolepých sbírek veřejnosti
konstituovaly své vlastní pomníky slávy.
Díky nevšední pozornosti odborné i laic-
ké veřejnosti po mnoho generací si tímto
zajistily svou „nesmrtelnost“ a trvalé při-
pomenutí svých osobností. Vedle slavných
evropských sběratelek-panovnic, jakými
byly například Markéta Rakouská (†1530),
Kristýna Švédská (†1689) nebo Kateřina
Veliká (†1796), po sobě zanechaly pozoru-
hodné reprezentativní sbírky, jejichž osudy
se dále, mnohdy i dramaticky, rozvíjely.⁶⁰
I dnes je výzkum obou těchto kolekcí ne-
smírně poutavý právě v souvislostech an-
alýz původních expozic privátních sbírek.
Obě sběratelky vytvořily jedinečné kolek-
ce, které v Evropě i Americe bezesporu
náleží k nejvýznamnějšímu odkazu sběra-
telských aktivit přelomu 19. a 20. století.

Seznam použité literatury:

BABELON, Jean-Pierre (ed.). *The Musée
Jacquemart-André*. Florence: Scala, 2012.
BODE, Wilhelm von. *Wilhelm von Bode.
Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm
von Bode zum 150. Geburtstag. Der
Kaiser-Friedrich-Museums-Verein*. Berlin:
Staatliche Museen zu Berlin, 1995.
BRILLIANT, Virginia. *A History of Taste.
Collecting French and Italian Old Master
Paintings for America*. London: Robilant &
Voena, 2010.
CALDERAI, Fausto a CHONG, Alan
(eds.): *Isabella Stewart Gardner Museum.
Furnishing a museum. Isabella Stewart
Gardner's collection of Italian furnitu-
re*. Boston: Isabella Stewart Gardner
Museum, 2011.
CATTERSON, Lynn (ed.). *Dealing Art
on Both Sides of the Atlantic, 1860–1940*.
Studies in the History of Collecting & Art

Markets, vol 2. Leiden, Boston: Brill, 2017.
CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin
and Beyond: Late Nineteenth-Century Art
Markets and Their Social Networks*. Leiden,
Boston: Brill, 2020.

CATTERSON, Lynn. *From visual inven-
tory to trophy clippings. Bardini & Co. and
the use of photographs in the late nineteenth-
century art market*. In: *Mitteilungen des
Kunsthistorischen Institutes in Florenz*,
2020, č. 62, Firenze, s. 68–91.

CILMI, Giancarla. Florence and Paris. The
Italian acquisitions of Édouard and Nélie
Jacquemart-André and their relationship
with Stefano Bardini. In: CATTERSON,
Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late
Nineteenth-Century Art Markets and Their
Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020,
s. 47–78.

CISERI, Ilaria a WOLF, Gerhard (eds.).
*150 anni del Bargello e la cultura dei musei
nazionali in Europa nell'Ottocento*. Venice:
Marsilio, 2021.

COHEN, Rachel: *Bernard Berenson.
A Life in the Picture Trade*. New Haven:
Yale University Press, 2013.

CONNORS, Joseph a WALDMAN,
Louis A. *Bernard Berenson. Formation and
Heritage*. Florence: Villa i Tati Series, 31,
The Harvard University Center for Italian
Renaissance Studies, 2014.

DAMIANAKI, Chrysa. *I busti femmini-
li di Francesco Laurana tra realtà e finzione*.
Sommacampagna, Verona: Cierre, 2008.

DAMIANI, Giovana. Édouard e Nélie e il
sogno di una casa del Rinascimento ita-
liano. In: TAMASSIA, Marilena (ed.). *Il
Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e
ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André
tornano a casa Botticelli, Donatello, Mantegna,
Paolo Uccello*. Firenze: Polistampa, 2013,
s. 21–33.

FAHY, Everett. *L'archivio storico fotografico
di Stefano Bardini. Dipinti, disegni, miniatu-
re, stampe*. Firenze: Alberto Bruschi, 2000.
FIDERER MOSKOWITZ, Anita.
Stefano Bardini „principe degli antiqua-
ri“. *Prolegomenon to a Biography*. Firenze:
Centro Di, 2015.

GERE, Charlotte a VAIZEY, Marina:
Great Women Collectors. London: Philip
Wilson Publishers, 1999.

- GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- HADLEY, Rollin van N. (ed.). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887–1924*. Boston: Northeastern University, 1987.
- HAWLEY, Anne. Isabella Stewart Gardner. An Eye for Collecting. In: MAMOLI ZORZI, Rosella (ed.). *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio 2001, s. 59–64.
- HENDY, Philip. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974.
- HENDY, Philip. *The Isabella Stewart Gardner Museum. Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings*. Boston: printed for the Trustees, 1931.
- HÖSS, Karl. *Fürst Johann II von Liechtenstein und die Bildende Kunst*. Wien: Schroll, 1908.
- HOWARD, Jeremy. Rome, London and Boston. Colnaghi, Bernard Berenson and the sale of Botticelli's „Madonna of the Eucharist“ to Isabella Stewart Gardner. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 79–118.
- ILCHMAN, Frick. Boston Collectors in the Wake of „Mrs. Jack“. In: REIST, Inge (ed.). *A market for Merchant Princes. Collecting Italian Renaissance Paintings in America*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2015, 50–59.
- LA MOUREYRE, Françoise de. *Edouard et Nélie André en quête de sculptures italiennes*. In: *Gazette des beaux-arts*, 1995, 125, Paris, s. 123–138.
- LINDEMANN, Bernd Wolfgang. *Bode-Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte*. München: Verlag Edition Minerva, 2010.
- MAMOLI ZORZI, Rosella (ed.). *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio 2001.
- NAPOLIONE, Virginia. Between Florence and Berlin: the international art market in post-unification Rome. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 181–208.
- NESI, Antonella (ed.). *Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino. Madonna reliefs from the second half of the Florentine Quattrocento*. Firenze: Museo Stefano Bardini, 2017.
- NIEMEYER CHINI, Valerie (ed.). *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento*. Firenze: Polistampa, 2009.
- OHLSSEN, Manfred. *Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie*. Berlin: Mann, 1995.
- O'NEILL, John Philip. *Liechtenstein: The Princely Collections*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- PAOLUCCI, Antonio (ed.). *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze. Le opere d'arte, la villa e il Giardino*. Firenze: Mandragora, 2019.
- PFISTER, Kerri, A. A network among Scholars. Allan Marquand, Sir John Charles Robinson, Wilhelm Bode, and Wilhelm Reinhold Valentiner. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 423–454.
- PIERCE, Charles E. Jr. a STROUSE, Jean. *The Morgan Library, An American Masterpiece*. New York: The Pierpont Morgan Library, in association with Scala Publishers, London, 2000.
- REIST, Inge a MAMOLI ZORZI, Rosella (eds.). *Power Underestimated. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio, Università Ca' Foscari Venezia, 2011.
- RILEY, Casey. *Commerce and connoisseurship. Isabella Stewart Gardner's Catalogue MCM*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, č. 62, Firenze, 2020, s. 93–107.
- ROECK, Bernd. *Florence 1900. The Quest for Arcadia*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- SAARINEN, Aline B. *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*. New York: Giulio Einaudi, Random House, 1958.
- 32** BABELON, Jean-Pierre (ed.). *The Musée Jacquemart-André*. Florence: Scala, 2012, s. 59; CILMI, Giancarla. Florence and Paris. The Italian acquisitions of Édouard and Nélie Jacquemart-André and their relationship with Stefano Bardini. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 50–52.
- 33** BABELON, Jean-Pierre (ed.). *The Musée Jacquemart-André*. Florence: Scala, 2012, s. 61; CILMI, Giancarla. Florence and Paris. The Italian acquisitions of Édouard and Nélie Jacquemart-André and their relationship with Stefano Bardini. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 55–58.
- 34** CILMI, Giancarla. Florence and Paris. The Italian acquisitions of Édouard and Nélie Jacquemart-André and their relationship with Stefano Bardini. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 64–65.
- 35** BABELON, Jean-Pierre (ed.). *The Musée Jacquemart-André*. Florence: Scala, 2012, s. 71.
- 36** Ke vztahu Isabely k Berensonovi viz: HADLEY, Rollin van N. (ed.). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887–1924*. Boston: Northeastern University, 1987; TROTTA, Antonella. *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894–1924. Testimonianze*, 36, serie di estetica e critica d'arte. Napoli: La città del Sole, 2003.
- 37** GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 13–14. Oslnila jej především Itálie, s jejímž kulturně-historickým pozadím byl dobře obeznámen právě díky Nortonovým

- přednáškám a bostonské Danteho společnosti.
- 38** Recentně k Berensonovi viz: COHEN, Rachel: *Bernard Berenson. A Life in the Picture Trade*. New Haven: Yale University Press, 2013; a CONNORS, Joseph a WALDMAN, Louis A. *Bernard Berenson. Formation and Heritage*. Florence: *Villa i Tati Series*, 31, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2014.
- 39** GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 14.
- 40** SALTZMAN, Cynthia. *Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880– World War One*. New York: Penguin Groupe, 2008, s. 55.
- 41** GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 68–70; SALTZMAN, Cynthia. *Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880– World War One*. New York: Penguin Groupe, 2008, s. 57.
- 42** Giovanni Bellini, okruh: Kristus nesoucí kříž, okolo 1505–1510, olej a tempera na topolové desce, 49,5 x 38,5 cm. Isabella získala toto dílo, původně připisované Giorgionemu, prostřednictvím Berensona od bratrů Zileriů z Benátek roku 1898 za 6000 liber, blíže k tomu: HENDY, Philip. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974, s. 20–21.
- 43** GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 6.
- 44** *Ibidem*, s. 51–62.
- 45** *Ibidem*, s. 62–66.
- 46** Raffael: portrét Tommasa Inghiramiho, okolo 1510, olejomalba na dřevěné desce, 90 x 62,5 cm. Isabella získala toto dílo roku 1898. Nákup tohoto obrazu doprovázela rozepře mezi Isabellou SACHKO MACLEOD, Dianne. *Enchanted Lives, Enchanted Objects. American Women Collectors and the Making of Culture, 1800–1940*. Los Angeles: University of California Press, published with the assistance of Getty Foundation, 2008.
- SAINTE-FARE-GARNOT, Pierre-Nicolas. Nélie Jacquemart e Stefano Bardini, un legame particolare. In: TAMASSIA, Marilena (ed.). *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Uccello*. Firenze: Polistampa, 2013, s. 35–46.
- SALTZMAN, Cynthia. *Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880– World War One*. New York: Penguin Groupe, 2008.
- SAMUELS, Ernest a NEWCOMER SAMUELS, Jayne. *Bernard Berenson. The Making of a Legend*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- SAMUELS, Ernest. *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- SCALIA, Fiorenza a DE BENEDICTIS, Cristina. *Il Museo Bardini a Firenze. Volume primo*. Milano: Electa, 1984.
- SECRETS, Meryle. *Duveen. A life in Art*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.
- SIMPSON, Colin. *Artful Partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*. New York: Macmillan Publishing Company, 1986.
- SIMPSON, Colin. *The partnership. The secret association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*. London: Bodley Head, 1987.
- SMALCERZ, Joanna. *Smuggling the Renaissance. The illicit export of artworks out of Italy, 1861–1909*. Studies in the history of collecting & art markets; volume 8. Leiden, Boston: Brill, 2020.
- TAMASSIA, Marilena (ed.). *Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa Botticelli, Donatello, Mantegna, Paolo Uccello*. Firenze: Polistampa, 2013.
- TONKOWICH, Jennifer. *Inside the Morgan. Pierpont Morgan's study*. New York: The Morgan Library & Museum, 2016.
- TROTTA, Antonella. *Rinascimento americano. Bernard Berenson e la collezione Gardner 1894–1924*. Testimonianze, 36, serie di estetica e critica d'arte. Napoli: La città del Sole, 2003.
- WATRELOT, Michaela. Wilhelm von Bode and prince Johann II von Liechtenstein. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 11–46.

a Berensonem, který za dílo požadoval 15 000 liber, zatímco druhý prodejce jej Isabelle nabídnul za 7000 liber. Vedlo to k nedůvěře Berensonovi zejména ze strany Isabellina manžela Jacka. K dochované korespondenci Isabelly s Berensonem viz HADLEY, Rollin van N. (ed.). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887–1924*. Boston: Northeastern University, 1987, s. 118–131; Fiderer Moskowitz, Anita. Stefano Bardini „principe degli antiquari“. *Prolegomenon to a Biography*. Firenze: Centro Di, 2015, s. 74.

47 Raffael: Kladení Krista do hrobu, 1503–1505, olejomalba na dřevě, 28,8 x 23,5 cm.

48 V roce 1901 získal významnou část tohoto oltáře do své sbírky J. P. Morgan. Po jeho smrti bylo dílo roku 1916 věnováno do sbírek Metropolitního muzea v New Yorku. Blíže k dílu a jeho provenienci viz: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437372> a zejména k dílům Rafaela ve sbírce Isabelly viz: HENDY, Philip. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974, s. 192–196.

49 Tizian: Únos Europy, 1559–1562, olejomalba na plátně, 178 x 205 cm.

50 HENDY, Philip. *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 1974, 257–260; SALTZMAN, Cynthia. *Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880–World War One*. New York: Penguin Groupe, 2008, s. 75.

51 HADLEY, Rollin van N. (ed.). *The letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887–1924*. Boston: Northeastern University, 1987, s. 55–56.

52 Ibidem, s. 57. K dílu dále: GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 118–119; SALTZMAN, Cynthia.

Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880–World War One. New York: Penguin Groupe, 2008, s. 45–92.

53 HAWLEY, Anne. Isabella Stewart Gardner. *An Eye for Collecting*. In: MAMOLI ZORZI, Rosella (ed.). *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio 2001, s. 63–64; SALTZMAN, Cynthia. *Old Masters, New World. America's Raid on Europe's Great Pictures, 1880–World War One*. New York: Penguin Groupe, 2008, s. 35.

54 François Duquesnoy, následovník: Kupid troubící na roh, 17. století, bronz, délka 46,5 cm.

55 GOLDFARB, Hilliard T. *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*. New Haven: Yale University Press, 1995, s. 114–120.

56 K otázkám amerického sběratelství a vkusu v té době viz recentně: BRILLIANT, Virginia. *A History of Taste. Collecting French and Italian Old Master Paintings for America*. London: Robilant & Voena, 2010; CATTERSON, Lynn (ed.). *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860–1940. Studies in the History of Collecting & Art Markets*, vol 2. Leiden, Boston: Brill, 2017. Touha Američanů vlastnit díla evropských starých mistrů způsobila enormní přesun uměleckých děl přes Atlantický oceán. V Evropě to vyvolalo nutnost řešit otázku ochrany kulturního dědictví a právní cestou zamezit rozsáhlému exportu uměleckých děl mimo hranice jednotlivých států. Nejcitlivěji se tento fenomén projevil v Itálii, odkud, v souvislosti se zájmem o renesanční italská díla, proudilo na umělecký trh nejvíce předmětů. Problematika vývozu uměleckých děl mimo hranice Itálie do dalších evropských zemí (zejména do Německa, Francie a Británie) a posléze do USA a charakter trhu s uměním ve sledovaném období je rozsáhlým tématem, který překračuje možnosti rozsahu tohoto článku.

Z recentní literatury k tomu např. SECRETS, Meryle. Duveen. *A life in Art*. New York: Alfred A. Knopf, 2004; SMALCERZ, Joanna. *Smuggling the Renaissance. The illicit export of artworks out of Italy, 1861–1909. Studies in the history of collecting & art markets; volume 8*. Leiden, Boston: Brill, 2020, kapitola *The Smuggling Dealer: Stefano Bardini and the Illicit Export of Artworks Out of Italy*, s. 148–177; HOWARD, Jeremy. *Rome, London and Boston. Colnaghi, Bernard Berenson and the sale of Botticelli's „Madonna of the Eucharist“ to Isabella Stewart Gardner*. In: CATTERSON, Lynn (ed.). *Florence, Berlin and Beyond: Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*. Leiden, Boston: Brill, 2020, s. 79–118.

57 <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/place-of-history#11>.

58 <https://www.gardner-museum.org/experience/collection/11321>.

59 Prvním ředitelem nově ustanovené veřejné muzejní sbírky se stal Morris Carter (†1965), kterého v této funkci roku 1954 vystřídal George L. Stout (†1978).

60 K tématu věnovanému sběratelkám viz: SAARINEN, Aline B. *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*. New York: Giulio Einaudi, Random House, 1958; GERE, Charlotte a VAIZEY, Marina: *Great Women Collectors*. London: Philip Wilson Publishers, 1999; MAMOLI ZORZI, Rosella (ed.). *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio 2001; SACHKO MACLEOD, Dianne. *Enchanted Lives, Enchanted Objects. American Women Collectors and the Making of Culture, 1800–1940*. Los Angeles: University of California Press, published with the assistance of Getty Foundation, 2008; REIST, Inge a MAMOLI ZORZI, Rosella (eds.). *Power Underestimated. American Women Art Collectors*. Venezia: Marsilio, Università Ca Foscari Venezia, 2011.

Domestic Music Making and its Instruments: Zpráva z mezinárodní konference hudebních nástrojů v Edinburghu

Daniela Kotašová

semináře
a konference

Domestic Music Making and its Instruments: Report from the Edinburgh International Conference on Musical Instruments

Abstract: June 2022 saw the biennial conference on musical instruments organized by The Galpin Society in association with The University of Edinburgh. The papers presented a wide range of organological topics related to the fields of stringed instruments and especially wind instrument (woodwind and brass). During the conference, various options for the research methodology were presented: from the description of the construction and technical features of the instrument, decoration and design, through archival research, socio-economic aspects of production and trade, to the acoustic properties of the instruments. There was also the topic of the use of social media.

Keywords: Historical musical instruments, Musical instrument research, Conference, The National Museum – Czech Museum of Music, The Galpin Society, The University of Edinburgh

Město Edinburgh je pro hudební organologii pozoruhodné nejen proto, že se zde nachází významná sbírka historických hudebních nástrojů, která je pod správou University Edinburgh, ale mimořádný je rovněž průkopnický výzkum nástrojů v rámci doktorského studia na této univerzitě. Není proto náhoda, že se letos ve skotské metropoli konala mezinárodní bienální konference Galpinovy společnosti, která byla založena v roce 1946 jako vzpomínka na kanovníka Francise W. Galpina (1858–1945). Oblíbený farář se celý život zajímal o studium, sbírání, hru i výrobu hudebních nástrojů. Jeho nadšení se odráží v širokém záběru Galpinovy společnosti, jejímž cílem je propagovat studium všech nástrojových druhů.

Během pracovně nabitých čtyř dnů od čtvrtka 23. 6. do neděle 26. 6. 2022 se v Edinburghu sešli specialisté z řad muzejních pracovníků, praktických hudebníků, stejně tak i restaurátorů, konzervátorů a dalších odborníků i nadšenců. Konference se konala v St Cecilia's Hall

v Edinburghu, nejstarší koncertní síni ve Skotsku a druhé nejstarší na britských ostrovech.

Na hlavním zasedání s tématem „Domestic Music Making and its Instruments“ od čtvrtka do soboty bylo předneseno celkem 44 příspěvků, které představili odborníci z Austrálie, Rakouska, Belgie, Francie, Německa, Japonska, Slovenska, Španělska, Švédska, Švýcarska, Velké Británie a USA. Prezentace pokryly širokou škálu hudebně organologických témat z oboru strunných klávesových nástrojů, smyčcových, drnkacích a zejména dřevěných dechových a nátrubkových nástrojů. Byly představeny pestré možnosti metodiky výzkumu: od popisu konstrukce a technických znaků nástroje, různých aspektů dekorace a designu, přes archivní, resp. biografický výzkum výrobců nebo firem až po akustické vlastnosti nástrojů. Osobně mě nejvíce zaujaly sekce věnované interpretaci ikonografických a písemných pramenů. Stejně tak i možnosti metodiky organologického výzkumu uplatňující

**Mgr. Daniela Kotašová,
Ph.D.**
České muzeum hudby
Národní muzeum
daniela.kotasova@nm.cz



Prezentace Sabine Klaus, kurátorky dechových nástrojů v National Music Museum Vermillion a profesorky hudby na University of South Dakota ve Vermillionu. Foto: Daniela Kotašová, 2022.

Thilo Hirsch, absolvent Schola Cantorum Basiliensis a muzikologie na univerzitě v Bernu, jako jeden z více účastníků doprovodil svou prezentaci krátkou ukázkou na repliku historického nástroje. Foto: Daniela Kotašová, 2022.

Tony George, profesor hry na ofikleidu a serpent na Královské konzervatoři ve Skotsku, představuje hru na hluboké žestové nástroje, včetně kontrabasového serpentu, zvaného „Anakonda“. Foto: Daniela Kotašová, 2022.

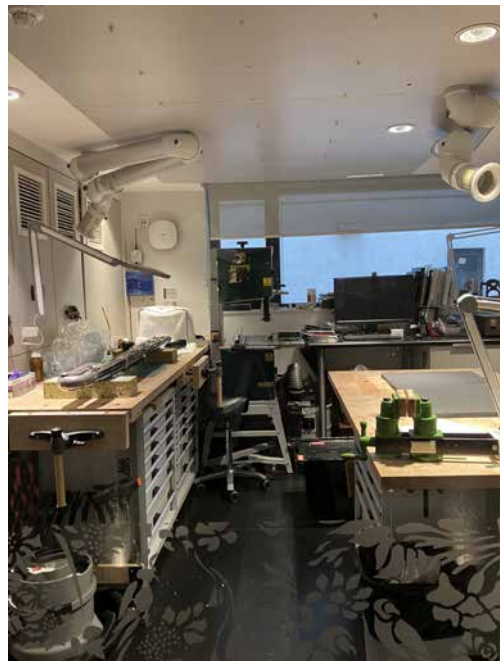


*Interiér St Cecilia's Hall v Edinburghu – pohled do nejstarší koncertní síně ve Skotsku, jejíž rekonstrukce proběhla v roce 2017.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*

*„Průhledný“ restaurátorský ateliér umožňující návštěvníkům sledovat průběh a techniky dlouhodobějšího restaurování historických nástrojů.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*

*Představení nástrojů z univerzitní sbírky: skotský mistr ve hře na housle Tim MacDonald prezentuje housle a fiddles, včetně houslí bez lubů – „Bassano“ a výběr nedávno získaných nástrojů skotských výrobců do muzejní sbírky.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*

*Skotský dudák v ulicích města Edinburgh.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*



1 Celý program, včetně anotací k prezentacím a biografickým údajům o přednášejících, jsou dostupné online na adrese <http://www.euchmi.ed.ac.uk/gxtpt.html> a <http://www.euchmi.ed.ac.uk/gxtta.html> [1. 7. 2022].

širokou škálu sociálních médií. Nechyběla ani témata zaměřená na socioekonomické a kulturní aspekty výroby a obchodu s nástroji, stejně jako otázky restaurování historických hudebních nástrojů.¹ Na základě zaslaných přihlášek provedl organizační výbor konference užší finální výběr řečníků. Proto mezi účastníky vznikla různorodá skladba národností

i věku, což vedlo k podnětné diskusi. Studentům a organologům mladším 25 let byla nabídnuta možnost zúčastnit se ceny za debutovou práci, která spočívá v prezentaci výsledků své činnosti na konferenci Galpinovy společnosti („Galpin Society Debut Paper Award 2022“). Jednotlivé přednášky byly rozděleny do 12 sekcí, které byly vždy tematicky



soustředěny na určitou nástrojovou skupinu. Moje prezentace o harfách českého výrobce Aloise Červenky se konala v sobotu odpoledne a spadala do úseku drnkacích chordofonů. Někteří mluvčí využili audiovizuální materiál nebo dokonce ukázky na skutečné nástroje. Formáty příspěvků s krátkou a dlouhou minutáží (10 a 20 minut) umožnily předvést nejnovější výsledky své práce většímu počtu badatelů a dodaly tak programu větší flexibilitu a rozmanitost. Většina přednášek byla kvalitní a prezentována poutavým způsobem. Každý den byla do programu konference zařazena krátká „demonstration session“, která představila vybrané nástroje z univerzitní sbírky: skotský mistr zahrál na housle skotských nástrojařů, profesor ofikleidy a serpentu na Royal Conservatoire of Scotland demonstroval kontrabasový serpent zvaný „Anakonda“ a v sobotu byla provedena ukázka na vybrané strunné klávesové nástroje. Velký obdiv, a především poděkování patří organizačnímu výboru konference, v čele s panem Arnoldem Meyersem, předsedou The Galpin Society, za dokonalý komunikační a logistický servis, započatý již několik měsíců před začátkem

konference, a za udržení nabitého programu se všemi technickými záležitostmi. Pro mnohé účastníky byla konference navíc první příležitostí navštívit nedávno zrekonstruovanou muzejní galerii v St Cecilia's Hall, kde se nachází univerzitní centrum hudebních nástrojů. Přestože je expozice limitována omezením historické budovy, nabízí bezpečné prostředí pro cenné sbírkové předměty, stejně tak i vhodnou dostupnost pro veřejnost. Součástí nově přestavěného muzea z roku 2017 jsou čtyři muzejní galerie, vzdělávací místnosti a již jmenovaná koncertní síň z 18. století, která splňuje všechny předpoklady pro hru na nástroje z univerzitní kolekce. Mě upoutala „průhledná“, resp. prosklená konzervátorská dílna, umožňující návštěvníkům sledovat v reálném čase průběh a techniky dlouhodobějšího restaurování historických nástrojů. Jistě není bez zajímavosti, že vstupné je do všech národních muzeí a galerií Británie zdarma. Poslední den setkání – v neděli 26. června – byla zorganizována exkurze autokarem do města Kilmarnock v jihozápadní části Skotska. V menším městečku byl navštíven Dick Institute, kde je dočasně

*Edinburgh – The Royal Mile.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*

*Edinburgh – pohled od
Waverley Bridge. Foto:
Daniela Kotašová, 2022.*

uložena pozoruhodná sbírka hudebních nástrojů z Dean Castle po dobu rekonstrukce hradu. Kurátoři místní sbírky nám umožnili mimořádný přístup do institutu, abychom si prohlédli cennou kolekci strunných a dechových hudebních nástrojů. V odpoledních hodinách jsme využili možnost prohlídky venkovského parku v okolí děkanského zámku.

Během několikadenní konference se konaly také přestávky na kávu, které byly výbornou příležitostí k setkání a navázání kontaktů s novými či „starými“ známými kolegy. Vrcholem společného setkání byl večerní banket v prostorách Pollock Halls Edinburgh. Zde se konalo mimo jiné vyhlášení a předání již zmíněné ceny pro studenty a mladé organology, kterou v letošním roce vyhrála doktorandka

z Austrálie se specializací na historické strunné klávesové nástroje.

Navzdory pověsti Edinburghu jako chladného, deštivého města, bylo velmi pěkné a slunné počasí, což vybízelo k večerním procházkám. Ještě dlouho po dvaadvacáté hodině bylo nebe nad Edinburghem jasné díky letnímu období a umožnilo průzkum genia loci s ikonickými památkami, úzkými uličkami a malebnými zákoutími hlavního města Skotska. Svou účast na této konferenci považuji za skvělou příležitost k prezentaci části české sbírky hudebních nástrojů, která měla mezi západoevropskými účastníky konference velký ohlas. Domnívám se, že stejně jako já, tak také většina přednášejících odjížděla z Edinburghu plna entuziasmu z velmi inspirujícího setkání.



*Pohled na St Giles' Cathedral z High Street v Edinburghu.
Foto: Daniela Kotašová, 2022.*

Zpráva z výstavy Móda v modré

Markéta Vinglerová

Report from the Exhibition Fashion in Blue

Abstract: The article details the preparation and run of the exhibition "Fashion in Blue. Tradition and Present of Indigo in Japanese and Czech Textiles", which took place at the turn of the years 2021 and 2022 in the Museum of Decorative Arts in Prague. The exhibition presented the rich tradition and the present of Japanese aizome, the patterning and dyeing of textiles using indigo, as well as the blue print production connected to our territory, from folk costumes, through the work of the Center for Folk Art Production to the reinterpretation of the blue print by contemporary fashion designers. The article describes the concept of the exhibition, individual parts of the exhibition as well as some specific exhibits and their creators.

Keywords: indigo, indigo blue, blueprint, textile print, textile, templates, tradition, folklore, Japan, aizome, yukata, kimono, fashion

Myšlenka uspořádat výstavu „Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu“ se zrodila už někdy v letech 2017/18. Tehdy probíhala intenzivní spolupráce s japonskou kurátorkou a organizátorkou výstav Secuko Šibatou¹, která je velkou obdivovatelkou české kultury a umění a zároveň znalkyní japonského tradičního řemesla. Z rozhovorů s ředitelkou Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Helenou Koenigsmarkovou, pak vzešel podnět, poté, co naši zástupci zhlédli putovní výstavu po Japonsku s názvem „Jukata Jukata Jukata“² organizovanou paní Secuko, že by se dala v budoucnu uspořádat v Praze výstava, která by ukázala na jedné straně bohatou českou tradici modrotisku a na druhé straně techniky japonského aizome, tj. barvení a vzorování pomocí indiga s přesahem do současnosti. Tento záměr získal pevnější kontury až v roce 2019, kdy jsme se pevně s paní Secuko domluvily na konceptu a rozsahu výstavy. Společně jsme naplánovaly, že zaplníme dva sály, odděleně vystavíme naši a japonskou tradici využití indiga v textilu a oděvu a artefakty doplníme o videa. Jako nedílnou součást výstavy jsme zamýšlely hned od počátku malý interaktivní kout pro návštěvníky.

Název výstavy Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu explicitně vyjadřoval náplň záměru. Krátké a úderné sousloví móda v modré musel ovšem doplnit dlouhý a možná komplikovaný podtitul. V něm jsme chtěly objasnit, o co půjde. Obě tradice jsou ale velmi odlišné a nebylo jednoduché vše vyjádřit krátce a břitce. Hned od počátku jsme se zdráhaly nazývat japonské aizome modrotiskem. Bylo by to nepřesné, zatímco u nás se pod slovo modrotisk dá skrýt veškeré vzorování pomocí indigové barvy – včetně štetcového modrotisku (mimochodem slovo modrotisk označuje samotnou textili i technologii), v japonské tradici existuje více rafinovanějších technik vzorování a barvení pomocí indiga, které by se daly souhrnně shrnout pod termínem „aizome“. Toto označení stejně jako letní kimono „jukata“ je pro české publikum neznámé, a tak nezbývalo nic než zvolit termín indigo, modré barvivo, které spojuje obě tradice. Samotný koncept výstavy měl ukázat za prvé tradiční (historický) oděv a textil a za druhé současné (respektive moderní) tendence v oděvu a textilu s využitím indiga. Za třetí ve výstavě byly k vidění japonské šablony a také naše české a moravské

zpráva

1 Secuko Šibata se intenzivně zaměřuje na propagaci české kultury v Japonsku. Mezi nejúspěšnější výstavní podniky patří výstava „Bratři Čapkové a česká avantgarda“ 2002–2003 a výstava „Jiřího Trnky“ 2004 v Japonsku. Šibata dlouhodobě spolupracuje s Uměleckoprůmyslovým museem v Praze, se kterým realizovala výstavu „Česká ilustrace a její vztah k animovaným filmům“ 2006–2007 a „Mucha a Japonsko / Japonsko a Orlik“ 2019–2020. Spolukurátorkou výstavy „100 let českého designu“ 2019–2020, která putovala po japonských městech, a výstavu „Móda v modré“ 2021–2022 konanou v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.

2 „Yukata, Yukata, Yukata (Jukata, Jukata, Jukata)“, putovní výstava historických a moderních jukat proběhla ve městech Tokio, Saitama a Kjóto a v prefektuře Šimane v letech 2018–2021. K výstavě byl vydán katalog: ŠIBATA, Secuko. Yukata, Yukata, Yukata, Tokio: I.D.F., 2018.

Mgr. Markéta Vinglerová
Uměleckoprůmyslové
museum v Praze
vinglerova@upm.cz



1. Vstup do výstavy *Móda v modré. U textu stolek s indigovým pigmentem a živou rostlinkou rdesna barvířského, v pozadí začíná za skleněnou vitrinou expozice nejstarších jukat.*
©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

formy. V neposlední řadě, vedle užitných artefaktů pak obě části představily také autonomní (volná) umělecká díla využívající indigo jako hlavní výrazový prostředek. Vystavené artefakty doplňovala dvě krátká videa představující technologii jak v Japonsku, tak v naší tradici. V japonské části byly vystaveny jukaty i kimono od 19. století po současnost, doplňovaly je oděvy západního střihu, v české části šlo o tři základní skupiny oděvů a textilu. Výše zmíněný tradiční modrotisk byl představen na krojích, krojových

součástkách a metráži, tento soubor tvořil první skupinu, další oddíl byl zaměřen na naprosto specifický fenomén pro naši oděvní tradici, čímž byla tvorba v prostředí Ústředí lidové umělecké výroby ÚLUV, s malým pododdílem textilií tisknutých na Vysoké škole uměleckoprůmyslové pod vedením profesora Kybala v roce 1948 a třetí skupinu tvořily práce současných módních a textilních designérů. Stejně jako v japonské části byly užité artefakty – oděv a textil doplněny o volné textilní obrazy využívající textil.

Jako architektku výstavy jsem oslovila Lenku Míkovou³, která v minulosti spolupracovala s módní designérkou Alicí Klouzkovou na výstavě „Dědictví, tradice inovace, móda“, kde podstatnou část vedle dalších rukodělných řemesel zahrnoval právě modrotisk.

Podobu výstavy vedle architektury určují také grafici, kteří navrhují kromě katalogu i typografii výstavních textů a nápisů. Pro tuto práci jsem oslovila Terezu Hejmovou a Adélu Svobodovou.

3 Lenka Míková pracovala na projektu se svým kolegou Danielem Poštou pod hlavičkou svého architektonického studia Lenka Míková Architekti.

4 Jukata je japonský oděv, v podstatě jde o neformálnější variantu kimona, je lehčí, vzdušnější, nemá podšívku, většinou se vyrábí (a v historii vyráběla) ze lnu, bavlny, konopí, dnes se používají i syntetické materiály. Převazuje se podobně jako kimono pásem obi nebo se používá jednoduchá tkanice. Jukata je oproti kimonu méně nákladná, snadněji se obléká.



2. Pohled do japonské části expozice. V popředí vlevo příklady současných jukat, vpravo modely značky Issey Miyake, v pozadí jukaty a textilní artefakty japonské umělkyně Šihoko Fukumoto.

©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

Doprovodné programy včetně náplně pracovního koutu navrhly kolegyně z muzea Dana Rovenská Havlová a Vladimíra Sehnalíková. Výstavní produkční team tvořily Sylvie Novotná a Veronika Mědílková.

Pro konkrétnější představu nyní rozvedu podrobněji podobu výstavy tak, jak ji mohl návštěvník vnímat při procházení jednotlivými jejími oddíly: návštěvník vstoupil do prvního sálu, který byl dedikován japonské tradici. Jako první spatřil drobný stolek s hromádkou modrého prášku a rostlinou v květináči. Jednalo se o indigový pigment a o rdesno barvířské, ze kterého se v Japonsku tradičně vyrábí indigový pigment, oproti například tradici indické, indonéské nebo čínské (kde je využíván k tomuto účelu indigovník pravý). **(OBR.1)** Po pravé straně začínala velká řada tradičních japonských oděvů, jukat,⁴ pro které je vzorování indigem velmi typické. Jednalo se o zápůjčky z prestižních japonských sbírek, zejména známé kjótské sbírky Kondžaku Nišimura.



Všechny byly vystavené pod skleněnou průběžnou ochrannou vertikální vitrínou. První jukaty, vzorované technikou vyvazované batiky šibori, byly nejvzácnější, ta nejstarší sahala do počátku 19. století. Při slově batika má laik možná představu oděvu oblíbeného v osmdesátých letech minulého století vyznačujícího se velkými neorganizovanými tvary, které vzniknou při těsném úvazu tkaniny. Japonská vyvazovaná či šitá batika šibori ho v tomto ohledu mohla překvapit. Jedná se o dokonalou a přesnou techniku

3. Pohled do japonské části výstavy. Textilní obrazy, obi a jukata japonské umělkyně Šihoko Fukumoto. ©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.



4. Pohled do japonské části expozice. V popředí příklady současných jukat, vzadu šaty západního střihu od japonských současných oděvních značek využívajících tradiční technologie a indigové vzorování, za vitrínou jukaty. ©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.



5. Pohled do české části expozice. Na soklu příklady tvorby současných českých návrhářů, v pozadí vpravo textilní obraz Adély Součkové, vlevo metráže studentů Textilní školy Antonína Kybala na VŠUP a metráže Petry Gupty Valentové. ©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

tradičně spíše malých či velmi malých uzlíčků pevně svázaných či tkaninu důmyslně poskládanou na malých ploškách a pevně sešitou tak, aby se tam nedostalo barvivo. Nepředstavitelná přesnost vzoru vzbuzuje údiv svou dokonalostí, stejně tak i poeticky rozostřené kontury, které jsou charakteristické právě pro tuto technologii. Postupně se návštěvník dostával až do současnosti, a to si už mohl prohlédnout moderní jukaty vzorované technologií tisku přes papírové šablony katagami. Pozornost přitahovaly zejména

jukaty vzorované technikou nagajta čügata, tedy oboustranným tiskem ze šablon. Vzor vyvedený v této technologii tak vyznívá výrazněji, kontury jsou kontrastnější. Nagajta čügata je stará technika, velmi náročná na provedení, kdy dochází k přesnému tisku z obou stran (v rubu tisk přesně sedí se vzorem na lici). Zvláštní sérii tvořily artefakty vázající se k dílně Nobua Macubary⁵, umělce, který vytváří látky tiskem přes šablony a navazuje tak na tradici své rodiny.

Na konci řady ve vitríně mohl návštěvník obdivovat šablony katagami z několika vrstev rýžového papíru slepené šťávou z kaki (tomelu japonského) a také válečkové kovové šablony kagozome, kterými bylo možné tisknout oboustranně najednou různé vzory. Obě technologie využívají rezervu, kterou tiskař protlačuje přes šablony. Střední část výstavy pak představila současné využití indiga jak v tradičním oděvu kimon a jukat, tak v oděvech západního střihu. Pozornost přitahovaly zejména modely vytvořené



5 Nobuo Macubara (1965) pochází z rodiny tradičních japonských uměleckých řemeslníků. Založil si vlastní dílnu nagajta čükei v Čibě. Video zachycující Nobua Macubaru při celém procesu tisku a barvení včetně přípravy rezervy bylo vidět v oddílu s projekcí.

6. Pohled do české části expozice. V popředí modely Ústředí lidové umělecké výroby, vzadu vpravo metráže studentů Textilní školy Antonína Kybala na VŠUP, zcela vzadu vlevo příklady modrotisku na lidových krojích, šátku a fěrtochu. ©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

ikatovou technologií, tedy vzorováním přímo na osnově světoznámé japonské značky Issey Miyake. **(OBR.2)** Svěbytné využití indiga představil mladý kolektiv Buaisou, který s indigem dlouhodobě pracuje, pěstuje rdesno barvířské, ručně si z něj připravuje indigový pigment, pořádá workshopy a spolupracuje s dalšími umělci. Jejich křehké objekty papírových misek vytvořili ve spolupráci s architektonickým studiem Torafu Architects. Velmi pozoruhodnou skupinu předmětů vybrala kurátorka Secuko Šibata také pro závěr japonské expozice, kde se dále přecházelo k uzavřenému prostoru s video-projekcí. Jednalo se o autorskou tvorbu japonské umělkyně Šihoko Fukumoto⁶. Vystavena byla jedna yukata, pás obi a dvě volné práce – závěsné textilní obrazy Ranní mlha (2018) a Ostrov Cušima (2018). Dílo Ranní mlha pak autorka věnovala Uměleckoprůmyslovému muzeu.⁷ Pozoruhodný textilní obraz Ostrov Cušima byl vytvořen z rozpárané a znovu na plocho sešité staré yukaty. Její struktura



je hrubší, barevně se jedná o kombinaci režné a tmavě modré (nitě barvené v indigu). Do střední části tvořené z límčových dílů autorka probarvila v indigové lázni výrazně část límce. Ostrý klín jako by upozorňoval na napětí, které vzbuzuje historie. Odehrála se zde totiž v roce 1905 bitva u Cušimi v průběhu rusko-japonské války. **(OBR.3) (OBR.4)**

V části, která je věnovaná naší tradici, se ocitl divák v prostoru děleném na tři oddíly. Vlevo byly vystaveny dva moravské kroje: pro výstavu byly vybrány

7. Pohled do české části expozice. Na soklu příklady tvorby současných českých návrhářů, vpravo vzadu autorská metráž Petry Guity Valentové.

©Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.



8. Pohled do české části expozice. Vepředu kostým Kláry Nademlynské a vpravo komplet Moniky Drápalové, vpravo dva textilní artefakty Adély Součkové, vzadu vlevo Metráž Pery Guity Valentové.

©Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

6 Šihoko Fukumoto (1945) je významná japonská textilní umělkyně, která se proslavila svými pracemi, kde využívá indigo.

7 Také zmiňovaný japonský umělec Nobuo Matsubara věnoval UPM vystavený noren, tradiční japonskou textilií využívanou jako předěl prostoru nebo určenou pro vchodové dveře či okna.



9. Pohled do české části expozice. Vepředu stůl s možností tvoření, vzadu příklady krojů, fěrtoch a šátek.
©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

po konzultaci s kolegyněmi etnografkami⁸ jeden valašský kroj a jeden strážnický kroj. Pro obě oblasti je modrotisk velmi charakteristický. Oddíl ještě obohacovaly valašský fěrtoch s oboustranným modrotiskem, šátek ze Strážnicka se žlutým modrotiskem, tradiční české a moravské dřevěné tiskařské formy, v neposlední řadě tištěná modrotisková metráž. (OBR.9) Nyní bych se ráda zastavila podrobněji u forem, které tvoří součást fondu sbírek UPM. Formy se tradičně vyrábí trojvrstvé, tiskařská plocha je z naprosté většiny z hruškového dřeva a jejich

specifikum je, že jsou poměrně malé, aby tiskař mohl tisknout jen jednou rukou. Tu druhou potřeboval na manipulaci, korekci při tisku. Vzor se tradičně vyrábí ze dřeva nebo z kombinace dřeva a kovu či jen z kovových součástek – hřebíčků a plošek. Modrotiskařské dílny měly pro vlastní potřebu větší soubor takových forem, tisklo se na objednání podle vzorníku, který visel v každé takové provozovně. Jeden vzorník (zapůjčený z muzea v Rožnově pod Radhoštěm) jsme také měli v expozici vystaven.

Pozoruhodný soubor tvořila na výstavě série metráží vytvořená studenty Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze pod vedením profesora Antonína Kybala. Kybalovo působení ve škole od roku 1945 je spojeno s reformou textilního oboru, jeho novou definicí, se založením tzv. textilních škol, které zahrnovaly textilní výtvarnictví, ateliéry oděvní tvorby Hedy Vlkové, krajky Emilie Paličkové a školu pro monumentální malby s důrazem na textilní tisk profesora Aloise Fišárka. Důraz byl kladen nejen na experimentování, ale

8 Konzultace probíhaly průběžně s Klárou Jurkovou ze Strážnického modrotisku, s Lenkou Drápalovou z Muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm a Lucií Baňarovou z Ústavu lidové kultury ve Strážnici. První dvě zmiňované jsou také autorkami statí pro katalog, který k výstavě vyšel, Lucie Baňarová pak laskavě zprostředkovala zápůjčky z NULK.



10. Pohled do české části expozice. V popředí příklady modelů Ústředí lidové umělecké výroby – kombinéza Marie Jandorové, v pozadí část s lidovými kroji.
©Uměleckoprůmyslové museum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

také na praktické uplatnění absolventů – v rámci studia byly povinné stáže v textilních podnicích. V roce 1948 se v Kybalově škole zdařil velmi zajímavý modrotiskový projekt.⁹ Kybal zřídil na VŠUP modrotiskovou dílnu, v časopisu *Tvar* je reprodukována dokonce kypa, lázeň, kam se noří látky pro obarvení v indigu. Studenti nepracovali klasicky s dřevěnými formami, ale dezény si připravili pro síto. Sítotisk jim umožnil vytvořit vzory, které se vyznačovaly i volnější kresebností. Soubor těchto metráží se zachoval v archivu Ateliéru textilní tvorby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. **(OBR.5)** O tom, jak byl celý projekt úspěšný, svědčí i to, že byl v padesátých letech několikrát představen na reprezentativních výstavách týkajících se modrotisku.

Velký oddíl výstavy tvořila produkce ÚLUVu (Ústředí lidové umělecké výroby), kde modrotisk patřil k velmi silným tématům již od jeho založení. Splňoval hned několik kritérií, jak měla vypadat nová móda v novém socialistickém státě. Ve výrazu nového oblečení zhotoveného z modrotisku byl prostor pro lidovost, vztah k tradici, advokáti vkusu se v tištěných médiích opírali o jeho autentičnost a ryze národní charakter. **(OBR.6)** Tyto charakteristické rysy byly od konce padesátých let nahrazeny moderní linií inspirovanou se světovými trendy s příchodem návrhářů, jako byla módní designérka Zdena Gottwaldová. Gottwaldová spolupracovala na své modrotiskové kolekci s výtvarníkem Radoslavem Kratinou¹⁰, který vytvářel dezény pomocí rezervy zcela novým přístupem. Velký soubor dokumentovaný bohužel jen v kartách v archivu ÚLUVu dnes uložených v Národním muzeu dokládá jejich tvůrčí souhru. Nadčasové modely tvoří typickou siluetu pozdních padesátých let. Lze říci, že právě v modrotisku vzniklo poté od šedesátých let na půdě ÚLUVu velké množství velmi kvalitních textilií i oděvů díky tvůrcům, jako byla Arnoštka Eberhardová, Jana Kubínová, Helena Wahnerová, Milada Jochcová nebo Marie Jandorová.

Na výstavě jsme měli možnost srovnat zmíněné dokumentační záznamy



z autentických karet z Archivu ÚLUVu a konkrétní modely například u významné oděvní návrhářky Liběny Rochové – její komplet z konce osmdesátých let nám laskavě zapůjčila Moravská galerie v Brně, stejně jako další zajímavé modely Marie Jandorové. **(OBR.10) (OBR.11)** Módní návrháři spolupracovali v ÚLUVu v těsném sepetí s textilními výtvarníky. Originalita každého modelu byla založena na autorských látkách. V případě modrotisku v ÚLUVu působila od padesátých let nedávno zesnulá Arnoštka Eberhardová, od osmdesátých let Jana Kubínová. Právě Jana Kubínová vnesla do oděvní formy Liběny Rochové výrazný autorský rukopis. Experimentovala s aplikací rezervy – nanášela ji místo dřevěnými formami polystyrenovými bloky, rýžovým kartáčem, často využívala štětcové techniky.

Poslední oddíl představoval současný přístup k modrotisku. Na modelech, textilní metráži či ve volném výrazu tu byla představena řada návrhářů, kteří se modrotisku věnují v posledních desetiletích ať už opakovaně, či epizodicky. Petra Gupta Valentová představila kolekci, kterou vytvořila v rámci svého doktorského projektu na UMPRUM v Ateliéru textilní tvorby, Pavel Invančic, současný vedoucí pedagog v Ateliéru oděvní tvorby na UMPRUM, tu byl zastoupen modelem šatů s originálně řešeným kanýrem z roku 2012, Alici Klouzkovou, která byla při přípravě této výstavy velkou oporou, tu zastupovaly košilové šaty z kolekce Dědictví

11. Pohled do české části expozice. Detail soklu s modely Ústředí lidové umělecké výroby, vepředu model Liběny Rochové.

©Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, foto: Ondřej Kocourek.

9 JURKOVÁ, Klára. Vybrané projekty českých profesionálních výtvarníků věnované modrotisku na dobovém pozadí. In: VINGLEROVÁ, Markéta (ed.). *Móda v modré. Tradice a současnost indiga v japonském a českém textilu*. Praha: UPM, 2020, s. 105–109.

10 Radoslav Kratina (1928–1999) je znám spíše jako tvůrce strukturálních abstrakcí a spoluzakladatel Klubu konkretistů.

/ Vzorník z roku 2018. Její tvorbu zaměřenou na tradiční textilní a oděvní techniky odstartoval doktorský projekt v roce 2016, na jehož základě vytvořila vlastní značku věnovanou pouze modrotisku. Do expozice jsem zařadila modely našich předních návrhárek Moniky Drápalové a Kláry Nademlýnské. **(OBR.8) (OBR.12)** Z nejmladší generace tu byla zastoupena Martina Dvořáková. Její model v minimalistickém stylu vyfocený velmi originálně v neokázalém dynamickém momentu tvořil také vizuální motto celé výstavy (na plakátech i na obálce katalogu).

Českou expozici doplnil interaktivní stůl, kde byly k dispozici odstřížky autentických modrotiskových látek, které mohl návštěvník využít ke své koláži na předem připravené pohlednici. Tento projekt se setkal s úspěchem a zástupkyně Edukačního oddělení UPM si vytvořily fotodokumentaci těchto výtvorů, které pravidelně publikovaly na facebookových stránkách muzea. Prostor určený pro japonskou část výstavy ukončovalo auditorium – ohraničený box určený pro videoprojekci, který zároveň tvořil závěr celé expozice. Promítaly se tu dva filmy. Jeden o naší tradici modrotisku z produkce České televize¹¹ a dokument o práci, dílně a procesu přípravy nagajta čúgaty japonského mistra oboru Nobua Macubary.

Výstava byla architektonicky navržena v čistém tónu – podklad pro exponáty

tvořila bílá barva. Lenka Míková se svým kolegou Danielem Poštou s ohledem na omezený rozpočet velmi ekonomicky využili fundus muzea – především opakovaně použitelnou paneláž. Půvabným momentem výstavy byly zavěšené modré pruhy obarvené v indigu v modrotiskařské dílně v Olešnici, stejně tak pruhy látky potištěné papem zavěšené nad auditoriem. Minimalistický design expozice doplňovaly texty s metalickou modrou barvou, které navrhlo duo grafiček Adély Svobodové a Terezy Hejmové. Jejich design katalogu kopírující koncepci výstavy reagoval na textilní téma také volbou plátěné obálky. Textové části s malými ilustracemi byly od katalogové části odděleny celostránkovými fotografiemi na jiném druhu papíru. Katalog byl hotov dříve, než se kvůli pandemii mohla uskutečnit výstava. Práce Adély Svobodové a Terezy Hejmové byla zaslouženě oceněna titulem „Nejkrásnější česká kniha roku 2020“ v kategorii katalogů. V ocenění následovala samotná výstava, která v rámci 20. ročníku Národní soutěže muzeí Gloria Musaealis získala Cenu Českého výboru ICOM za mezinárodní spolupráci. Výstavu s téměř třemi sty doprovodnými programy zhlédlo po dobu trvání¹² od 25. 11. 2021 – 10. 3. 2022 15 000 návštěvníků a tímto číslem se zařadila k úspěšným výstavním podnikům Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

¹¹ Volně zhlédnutelný film *Modrobílé tajemství* ze série *Folklorika*. <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/215562260800002/>. Na rozdíl od japonského dokumentu zachycující proces práce umělce Nobua Macubary.

¹² Výstava byla prodloužena z původního termínu 25. 11. 2021 – 20. 2. 2022.

Střípky z ostravské archeologie

Zbyněk Moravec, Irena Moravcová

Fragments od the Ostrava Archeology

Abstract: *The article describes the online project “Střípky z ostravské archeologie”, which managed to place in the “Zlatý mamut” competition in 2022. The project could not have been created without long-term professional work, therefore the article outlines also the development of archeology in Ostrava. The main content of the project are the videos, each of them about 7–10 minutes long. Through these videos are introduced to the public the results of the in many cases interdisciplinary work. The videos are placed on the YouTube channel of the Ostrava Museum. In the caption below the individual videos is always offered additional online content or literature for more information. The preparation of the videos begins with the narration of the text and continues with the overall processing of the audiovisual image, including subtitles. More popular are those videos, which convey a certain story (A Girl Named Mariana) or discuss a castle (Landek, Poslední ostravský hrad) or a treasure (Hulvácký poklad). In the future it is planned to expand the topic of videos by other independent projects.*

Keywords: *Presentation, online, archeology, video, education*

Archeologická situace v Moravské Ostravě

Projekt audiovizuálních snímků „Střípky z ostravské archeologie“ by nemohl nikdy vzniknout, kdyby nestál na poznatcích z mnoha drobných i rozsáhlých archeologických výzkumů, které byly od 19. století v prostoru dnešních hranic města realizovány.

Archeologické bádání i jeho prezentace sahá až k osobě učitele Karla Jaromíra Bukovanského, rodáka z jihomoravských Ždánic. Bukovanský, jenž byl zároveň pedagogem i amatérským badatelem,¹ realizoval nejen první „archeologické“ výkopy na území dnešního města a položil svou akviziční činností základ sbírek dnešního Ostravského muzea, ale v roce 1888 také uspořádal v Moravské Ostravě první archeologickou výstavu, která měla nemalý ohlas především v místním tisku.² Ve 20. století se pak pozornost amatérských i profesionálních archeologů soustředila především na návrší Landek,³ hrad ve Slezské Ostravě⁴ a nahodile také

na historické jádro Moravské Ostravy.⁵ Výrazný posun nastal v roce 1998, kdy začala být pečlivěji sledována stavební situace v Moravské Ostravě. Díky tomu bylo realizováno větší množství záchranných archeologických výzkumů, někdy i značného rozsahu.⁶

V posledních dvaceti letech jsou ostravské terénní výzkumy postupně doplňovány o krátké i rozsáhlejší studie, ať už ve formě samostatných publikací, kapitol v monografiích, či kratších i delších příspěvcích v regionálním odborném tisku. Velká část těchto prací je též dostupná online.⁷

Dosavadní formy prezentace

Přetlumočení dosavadních poznatků širší veřejnosti se doposud odehrávalo v rámci krátkodobých výstav (v Ostravském muzeu šlo např. o výstavy „Tvář středověké Ostravy“, „Král, který létal“, „Příběh zapomenutého hřbitova“), případně publikací, které cílily především na čtenáře se zájmem o danou problematiku či obecně na zájemce o historii Ostravy.⁸ V tomto

1 Podrobněji viz POKLUDOVÁ, Andrea. Karel Jaromír Bukovanský – pedagog, vlastivědný pracovník, archeolog, publicista a zakladatel českého muzejnictví ve Slezsku. Časopis Slezského zemského muzea, série B, 2005, roč. 54, č. 1, s. 26–52.

2 MORAVEC, Zbyněk. Archeologická výstava v Moravské Ostravě v roce 1888. Pravěk, časopis moravských a slezských archeologů. Nová řada, 2012, roč. 20, s. 325–334; MORAVEC, Zbyněk. Archeologické vykopávky K. J. Bukovanského ve slezských částech dnešní Ostravy. Vlastivědné listy Slezska, 2019, roč. 45, č. 1–2, s. 11–12.

3 Např. FOLPRECHT, Jan. Předhistorické nálezy na Ostravsku. Sborník Přírodovědecké společnosti v Moravské Ostravě, 1930, č. 5, s. 3–10; FOLPRECHT, Jan. Závěrečná zpráva o archeologických nálezech na Landeku. Přehled výzkumů, 2000, č. 41 (1999), s. 13–20; KLÍMA, Bohuslav. Výsledky archeologického výzkumu na tábořišti lovců mamutů v Petřkovicích, okr. Ostrava, v roce 1952 a 1953. Časopis Slezského muzea, 1955, č. 3, s. 1–35; KLÍMA, Bohuslav. Výzkum paleolitického sídliště v Ostravě-Petřkovicích. Archeologické rozhledy, 1955, č. 7, s. 141–149; souhrnně: VOKŘÍNEK, Pravomil (ed.) a kol. Landek. Svědek dávné minulosti. Ostrava: Nadace Muzeum pod Landekem, 1996.

Mgr. Zbyněk Moravec
Ostravské muzeum
moravec@ostrmuz.cz

PhDr. Irena Moravcová
Zemský archiv v Opavě
i.moravcova@zao.archives.cz

- 4** WIEGANDOVÁ, Lea. *Středověký hrad ve Slezské Ostravě (okres Ostrava). Přehled výzkumů (za rok 1971), 1972, s. 102–103; WIEGANDOVÁ, Lea. Výzkum na slezskoostravském hradě (okres Ostrava). Přehled výzkumů (za rok 1972), 1973, s. 88–89.*
- 5** KRÁL, Jaroslav. *Středověké nálezy v Ostravě. Časopis Slezského muzea, 1964, č. 8, série B – vědy historické, s. 1–8; ŠIKULOVÁ, Vlasta. Předběžná zpráva o výzkumu kostela sv. Václava v Ostravě. Přehled výzkumů (za rok 1967), 1968, s. 101–103; ŠIKULOVÁ, Vlasta. Pokračování výzkumu v kostela sv. Václava v Ostravě. Přehled výzkumů (za rok 1968), 1970, s. 57.*
- 6** ZEŽULA, Michal. *Archeologie a počátky Moravské Ostravy (Archeologické výzkumy v historickém jádru města v letech 1998–2002). In: Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska, 2003, č. 21, s. 7–44; MORAVEC, Zbyněk. Ostrava a její blízké okolí v době kolem první poloviny 14. století. In: MAJER David (ed.). Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského. Ostrava: Ostravské muzeum, 2011, s. 107–158, zejména s. 110.*
- 7** Viz <https://ostrmuz.academia.edu/Zbyn%C4%9BkMoravec>.
- 8** Např. katalogy k výše uvedeným výstavám nebo publikace věnované Ostravě: PRZYBYLOVÁ, Blažena a kol. Ostrava. Dějiny Moravských a Slezských měst. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013; PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). Ostrava. Počátky a vývoj středověkého města. Ostrava: Statutární město Ostrava, 2017.
- 9** Viz <https://encyklopedie.ostrava.cz/home-mmol?acc=lokality>.

směru lze obdobně hodnotit i online encyklopedii k dějinám Ostravy, kde má archeologie rovněž své místo.⁹ Pandemie covidu posléze akcelerovala využívání online prostředí v prezentaci, a to i v případě dalšího zveřejňování poznatků z archeologických výzkumů v Ostravě. V této situaci je od roku 2021 až dosud realizován projekt „Střípky z ostravské archeologie“.

Cíl a záměr projektu

Projekt Střípky z ostravské archeologie navázal na dosavadní práci mnoha badatelů napříč několika obory. Vytyčeným cílem je seznámit širší veřejnost s dosavadními poznatky a propojit tuto snahu s možností prostudovat další, třeba i odbornější informační zdroje k danému tématu.

Pro tyto účely byla zvolena relativně nízkonákladová forma kratších videí, jež jsou prezentována na široce dostupných platformách (kanál YouTube a účty Ostravského muzea na Facebooku a Instagramu). Snímky mají snahu pojmut téma pokud možno jako příběh. K tomu je nezbytné propojit archeologické nálezy s určitou historickou událostí či osobou a celkově zvolit mezioborový přístup. V popisku pod videem jsou pak uvedeny odkazy na další online či tištěné zdroje, které si lze k danému tématu prostudovat.

Realizace

Jednotlivá videa jsou sice primárně určena pro vizuální vjem, ale zásadní je především mluvené slovo, případně titulky. Na počátku všech videí tedy stojí zpracování daného tématu do několika stránkového textu (pro video o délce 7–10 minut jde zpravidla o 2,5–3,5 strany), který je koncipován tak, aby byl nejen srozumitelný širší veřejnosti z hlediska obsahu, ale také aby byl vhodný k hlasitému přednesu. Text je následně načten ve volně dostupném programu Audacity. Mluvenému slovu je věnována vyšší pozornost a zejména poslední díly videí jsou pro načtení připraveny dlouholetým

hlasatelem Českého rozhlasu Mgr. Ivo Prokopem. Po načtení je ze zvukové stopy odstraněn šum na pozadí (z finančních, organizačních i časových důvodů není nahrávka pořizována v profesionálním studiu) a je sestříhána.

Průvodní mluvené slovo doplňuje hudba. Vzhledem k nízkonákladovosti projektu je vybrán takový hudební doprovod, který lze za dodržení konkrétních podmínek použít bez poplatků.

Následuje propojení zvukové stopy s vizuální. Tato nesmírně důležitá část se snaží prezentovat co nejpůvodnější obrazové materiály. Jedná se o dobová zobrazení, staré fotografie, snímky či kresby konkrétních předmětů, archiválie, současné fotografie konkrétních míst apod. Opět jsou samozřejmě sledovány licenční podmínky a v případě potřeby jsou podány žádosti o jejich použití. V tomto směru vyšel projektu velice vstříc ředitel Zemského archivu v Opavě PhDr. Karel Müller a také ředitel ostravského pracoviště Národního památkového ústavu Mgr. Michal Zežula, Ph.D. Velmi dobrá je ovšem spolupráce i s dalšími institucemi a jednotlivci (Archiv Olomouckého biskupství, Archiv města Ostravy aj.; z jednotlivců pak Mgr. Vladimír Maňas, Ph.D., Jan P. Štěpánek aj.). Mimo tyto zdroje původních dokumentů jsou využívány i široce dostupné obrazové materiály v online prostředí s určenými licenčními podmínkami či obrázky z literatury. Ve videích jsou rovněž využívány animace vybraných obrazů či objektů. Jejich cílem je oživit danou sekvenci a udržet pozornost diváka, zároveň do videí umožňují vložit určitou hravost. Ve snímcích z konce roku 2021 a z roku 2022 je pak vyšší míra animace realizována zejména v závěrečných titulcích.

Pracovní verze videa je po vytvoření prezentována kolegům a většinou také sdílána odborníkům v dané problematice k dalšímu posouzení. Po zpracování připomínek a finalizování celého snímku jsou shromážděny zdroje, které umožňují téma prostudovat podrobněji. V tomto směru jsou primárně užívány publikace či online projekty zaměřené na Ostravu.

Dalším krokem je vytvoření titulků a následná publikace a prezentace na sociálních sítích.

Následné projekty

Každé z videí představuje konkrétní samostatné téma, s nímž je možné dále pracovat.

Vzhledem k pozornosti širší veřejnosti a vzniku dalších dílů bylo prozatím více rozpracováno pouze první video s názvem „Dívka jménem Mariana“. Kromě dalších jazykových mutací byla k snímku vytvořena online výstava s přesahem i k jiným tématům (problematika sebevraždy v současnosti – prevence, následná péče nebo stručný návod na vyhledávání předků v matrikách). Mimo to byly v prostorách muzea s videem i online výstavou seznámeni studenti z Wichterlova gymnázia v Ostravě-Porubě a také kolegové z Muzea v Ratibórze.

Předběžné závěry

Jak se na základě komentářů či osobního setkání ukázalo, online prostor dokázal danými historickými tématy oslovit i lidi, kteří doposud nepatřili k užšímu okruhu muzejních příznivců. Pro vyvození obecnějších závěrů na základě pozorované sledovanosti videí je nicméně zatím brzy. Ostatně projekt stále pokračuje a dlužno také podotknout, že první snímky mají v tomto směru časovou výhodu. Navíc velmi závisí na míře propagace. Projekt sice neměl a nemá žádnou placenou reklamu, ale některá témata se dočkala určité publicity, a to i v celonárodním měřítku (celostátní tisk, televizní vysílání). Další zase byla převzata a zveřejněna na jiných YouTube kanálech a jejich dosah je tedy v tomto směru širší. Vcelku důležitým faktorem, jak se zdá, je také sdílení na sociálních sítích, a to hlavně v různých odborně či lokálně zaměřených skupinách. Prozatím lze snad předpokládat, že diváky jsou nejúspěšnější ta videa, která přináší výrazný příběh (Dívka jménem Mariana), nález drahých kovů (Hulvácký poklad), případně se týkají hradní architektury

(videa o Landeku a Slezkoostravském hradu) či katastrofy (Zkáza Ostravy). Diváky nejméně „úspěšné“ je pak, jak se zatím zdá, video, které „bez příběhu“ popisuje dané téma (Hry a zábava ve středověké Ostravě).

Ukazuje se, že projekt videí s archeologickou tematikou pomohl lépe zviditelnit Ostravské muzeum a celkově archeologickou práci v regionu. Vytyčené cíle projektu bude snad možné v budoucnu podtrhnout dalšími, třeba i návaznými edukačními a prezentačními projekty muzea.

Seznam literatury

FOLPRECHT, Jan. Předhistorické nálezy na Ostravsku. *Sborník Přírodovědecké společnosti v Moravské Ostravě*, 1930, č. 5, s. 3–10.

FOLPRECHT, Jan. Závěrečná zpráva o archeologických nálezech na Landeku. *Přehled výzkumů*, 2000, č. 41 (1999), s. 13–20.

KLÍMA, Bohuslav. Výsledky archeologického výzkumu na tábořišti lovců mamutů v Petřkovicích, okr. Ostrava, v roce 1952 a 1953. *Časopis Slezského muzea*, 1955, č. 3, s. 1–35.

KLÍMA, Bohuslav. Výzkum paleolitického sídliště v Ostravě-Petřkovicích. *Archeologické rozhledy*, 1955, č. 7, s. 141–149.

KRÁL, Jaroslav. Středověké nálezy v Ostravě. *Časopis Slezského muzea*, 1964, č. 8, série B – vědy historické, s. 1–8.

MORAVEC, Zbyněk. Ostrava a její blízké okolí v době kolem první poloviny 14. století. In: MAJER David, (ed.). *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*. Ostrava: Ostravské muzeum, 2011, s. 107–158, zejména s. 110.

MORAVEC, Zbyněk. Archeologická výstava v Moravské Ostravě v roce 1888. *Pravěk, časopis moravských a slezských archeologů*. Nová řada, 2012, roč. 20, s. 325–334.

MORAVEC, Zbyněk. Archeologické výkopávky K. J. Bukovanského ve slezských částech dnešní Ostravy. *Vlastivědné listy Slezska*, 2019, roč. 45, č. 1–2, s. 11–12.

POKLUDOVÁ, Andrea. Karel Jaromír Bukovanský – pedagog, vlastivědný

- pracovník, archeolog, publicista a zakladatel českého muzejnictví ve Slezsku. *Časopis Slezského zemského muzea*, 2005, série B, roč. 54, č. 1, s. 26–52.
- PRZYBYLOVÁ, Blažena a kol. *Ostrava. Dějiny Moravských a Slezských měst*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2013.
- PRZYBYLOVÁ, Blažena (ed.). *Ostrava. Počátky a vývoj středověkého města*. Ostrava: Statutární město Ostrava, 2017.
- ŠIKULOVÁ, Vlasta. Předběžná zpráva o výzkumu kostela sv. Václava v Ostravě. *Přehled výzkumů (za rok 1967)*, 1968, s. 101–103.
- ŠIKULOVÁ, Vlasta. Pokračování výzkumu v kostela sv. Václava v Ostravě. *Přehled výzkumů (za rok 1968)*, 1970, s. 57.
- WIEGANDOVÁ, Lea. Středověký hrad ve Slezské Ostravě (okres Ostrava). *Přehled výzkumů (za rok 1971)*, 1972, s. 102–103.
- WIEGANDOVÁ, Lea. Výzkum na slezskoostravském hradě (okres Ostrava). *Přehled výzkumů (za rok 1972)*, 1973, s. 88–89.
- VOKŘÍNEK, Pravomil (ed.) a kol. Landek. *Svědék dávné minulosti*. Ostrava: Nadace Muzeum pod Landekem, 1996.
- ZEZULA, Michal. Archeologie a počátky Moravské Ostravy (Archeologické výzkumy v historickém jádru města v letech 1998–2002). In: *Ostrava. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*, 2003, č. 21, s. 7–44.

Sbírka Karla Tutsche – průběžná zpráva o průzkumu

Petra Příkazská

The Karel Tutsch Collection – Ongoing Research Report

Abstract: *The article deals with the collection of Karel Tutsch, which was taken over by the Gallery of Modern Art in Hradec Králové in 2021. The private collection contains a total of 844 art objects, representing a wide range of periods and techniques. In 2023, the gallery plans to open a long-term exhibition dedicated exclusively to the collection and activities of Karel Tutsch.*

Keywords: *Karel Tutsch, collecting, collection, private collector, art, Gallery of Modern Art in Hradec Králové*

Kolekce významných soukromých sběratelů stály u zrodu většiny našich současných muzeí a galerií.¹ Na rozdíl od dřívějších dob, kdy štědré donátory vedlo k věnování jejich přesvědčení o obecném prospěchu krásných umění pro celou společnost, jsou dnes v českém prostředí dary a odkazy celých sbírek spíše vzácností. Vztah soukromých sběratelů a veřejných muzeí je čím dál tím více konkurenčním bojem než oboustranně prospěšnou synergií. Jedním z důvodů je, vedle diskreditace paměťových institucí v průběhu totalitních režimů 20. století a obvyklého nedodržování závazků vůči dárci ze strany nabyvatele,² nepochybně stále více zdůrazňovaná investiční hodnota výtvarného umění.³ Veřejné instituce obvykle nejsou a zřejmě nikdy nebudou schopny finančně konkurovat nabídce soukromých sběratelů. Není ani v zájmu samotného trhu s uměním, aby byly celé sbírky sbírány muzei, neboť umělecká díla jsou vzácným zdrojem a uložením v depozitářích institucí jsou de facto definitivně „zkonzumovány“.⁴ Zjevná snaha obchodníků, galeristů a dalších zainteresovaných osob zhodnotit kolekci Karla Tutsche v rámci uměleckého trhu ve svém důsledku dost možná přispěla k výslednému přesunu do sbírkotvorné galerie, která stála do poslední chvíle zcela mimo nejrušnější dohady a spekulace a nebyla zatížena žádnými předsudky nebo očekáváními. Jedinou devízou muzejních kurátorů, trumfem, který je možný proti vysokým

finančním nabídkám soukromého sektoru vynést, je skutečně zaručené trvalé uchování sbírky jako celku. Sběratel, který se rozhodne sbírku věnovat nebo prodat muzeu, by si měl být jist, že bude jeho dílo uchováno v takové podobě, v jaké svou sbírku dlouhá léta s láskou a péčí sestavoval. V tomto směru se můžeme stát skutečně důvěryhodným partnerem a naše depozitáře místem, kde by každý sběratel chtěl mít svou sbírku uloženou, neboť jeho jméno bude pro budoucí generace zaznamenáno nejen v přírůstkové knize a interních dokumentech, ale též na výstavních popiskách, ve všech textech věnovaných historii sbírky a v dnešní době také v databázích zveřejňovaných online.

Současný teoretik a filozof Boris Groys se v jedné ze svých úvah⁵ na téma muzejních sbírek zamýšlí nad možností sbírat, respektive zahrnout do muzejních kolekcí sbírku jiného muzea či soukromého sběratele, aniž by došlo k narušení původní podstaty stávající kolekce. Zcela logicky dospívá k závěru, že sbírat sbírky nelze, neboť každá z nich má svůj vlastní příběh, své vnitřní zákonitosti a svou vlastní historii i kontext. Jediným řešením, jak lze shromažďovat celé sbírky, je převzetí sbírky v její jednotě, celistvosti, včetně případného třídění, je-li zachováno. Získaná sbírka je proto v rámci Galerie moderního umění v Hradci Králové (dále GMU) uvedena jako samostatný fond – Sbírka Karla Tutsche (SKT) – a je jako taková

1 Např. Vojtěch Lanna (Uměleckoprůmyslové museum v Praze), Theodor von Liebig (Oblastní galerie v Liberci), August Švagrovský (Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem), Josef Doubrava (Galerie moderního umění v Hradci Králové) a řada dalších.

2 Situaci poměrně příkrě hodnotí pro současné sběratele TŘEŠTÍK, Michal. *Umění sbírat umění*. Praha: Gasset, 2010, s. 92–93.

3 *Fungování trhu s uměním a sběratelství se věnuje řada populárních knih a příruček: WAGNER, Ethan a WESTREICHOVÁ WAGNEROVÁ, Thea. Sbíráni umění: vášeň, investice a mnohem víc. Zlín: Kniha Zlín, 2015; HOOK, Philip. Snídaně u Sothebyho. Zlín: Kniha Zlín, 2015 ad.*

4 *Situaci na americkém trhu, již však lze vztáhnout i na situaci u nás, popisuje Christopher Burge, licitátor Aukční síně Christie's: „Spotřebovávali jsme položky k prodeji velmi rychle, protože spousta věcí začala proudit do muzeí. Každé muzeum si postavilo nové křídlo a chtělo si pojistit nějakou lokálně významnou sbírku, sbírku nějakého sběratele, který se třeba v daném městě narodil.“ WAGNER, Ethan a WESTREICHOVÁ WAGNEROVÁ, Thea. Sbíráni umění: vášeň, investice a mnohem víc. Zlín: Kniha Zlín, 2015, s. 172.*

5 GROYS, Boris. *Muzeum in Media Age*. In: Týž. *Logic of the Collection*. London: Sternberg Press, 2021, s. 22.

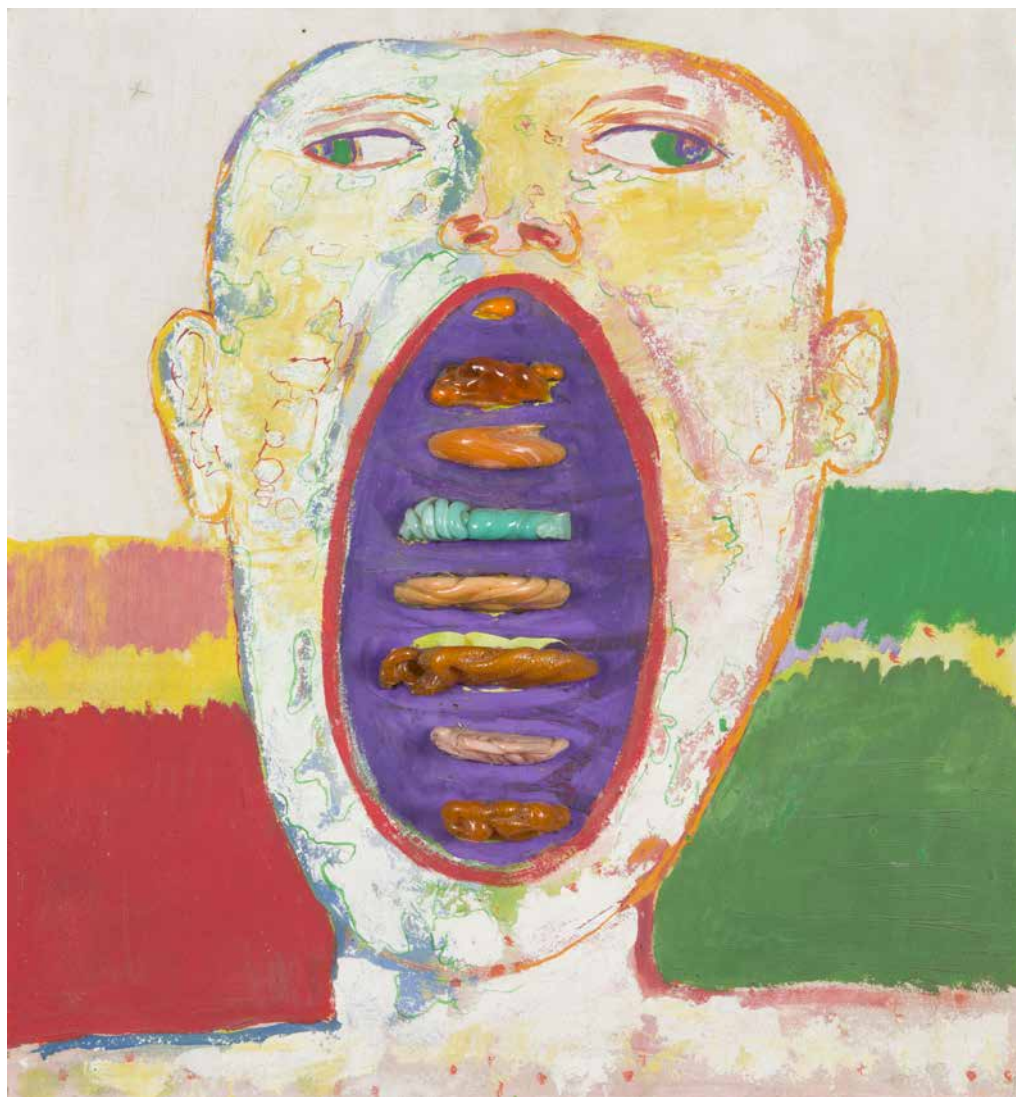
Mgr. Petra Příkazská
Galerie moderního umění
v Hradci Králové
sbirky@galeriehk.cz



Jiří Načeradský, *Běžec*, 1967,
olej, plátno, inv. č. SKT 2,
foto_Miroslav Podhrázský
(archiv GMU)

zapsána v Centrální evidenci sbírek muzejní povahy.⁶

Na druhou stranu je právě uchování do posledního sebebezvýznamnějšího nebo dokonce falešného díla pochopitelně velkým závazkem a – to je potřeba zdůraznit – i finančním, neboť každé takto přijaté dílo si nárokuje prostor na uložení a také základní péči včetně konzervátorské. Z tohoto důvodu je potřeba zvažovat míru přínosu v porovnání s náklady, jež podobná akvizice přináší. Pro soukromé sběratele je toto váhání a snaha o výběr urážející, neboť v nejlepší víře nabízí své celoživotní dílo.



Jiří Sopko, *Křik*, 1976, modurit, olej, laťovka, inv. č. SKT 163, foto_Miroslav Podhrázský
(archiv GMU)

⁶ Dostupné online: https://www.cesonline.cz/arl-ces/cs/detail-ces_us_cat.1-000175070-Sbirka-Karla-Tutsche/?disprec=1&iset=1.

Nutno přiznat, že existuje jen skutečně málo sbírek, u nichž váhání není absolutně na místě. Málokterá sbírka totiž obsahuje opravdu kvalitní průřez tvorbou celé jedné generace a zároveň není zahlcena díly průměrné kvality. Jednou z výjimek z tohoto pravidla je právě sbírka Karla Tutsche, která se může stát svébytnou učebnicí české postmoderny. Součástí sbírky jsou ikonická díla generace umělců 70. a 80. let 20. století, dále díla mladých berlínských autorů let nultých a také v České republice unikátní soubor světově uznávaných konceptuálních umělců Jiřího Kovandy a Jána Mančušky. Ve sbírce se nachází skutečně minimum prací, které by nenašly dříve či později své místo v expozicích a výstavách. I relativně drobné kresby určené pro reprodukování katalogů k výstavám Na bidýlku mají v rámci sbírky svou logiku, neboť nezapustitelným způsobem dokreslují nejen tvorbu jednotlivých autorů, ale především činnost samotného Karla Tutsche.

Karel Tutsch (1941–2008) se stal již během svého života legendou. Znal ho snad každý, ať již osobně, nebo z doslechu, kdo se pohyboval v šedé zóně umělecké scény doby normalizace. Již počátkem 70. let začal systematicky vyhledávat autory a kupovat jejich díla. Mezi nimi nutno zmínit především představitele tzv. nové figurace Jiřího Načeradského, Jiřího Sopka, Otakara Slavíka, ale třeba také Alenu Kučerovou, Naděždu Plíškovou nebo Aleše Lamra či Zbyška Siona. Stal se také zapáleným organizátorem výstav nejen v oficiálních klubech, ale i soukromých sklepích a zahradě. Tato jeho činnost vyvrcholila otevřením pravděpodobně vůbec první soukromé galerie v tehdejší Československu (brněnská galerie Na bidýlku byla otevřena výstavou kreseb Jiřího Načeradského v březnu roku 1986 paralelně s výstavou jeho obrazů v Kulturním domě Družba v Brně-Žabovřeskách). Galerie Na bidýlku bez přerušení fungovala do jeho předčasného úmrtí v únoru 2008. Kromě své výstavní činnosti již od počátku 70. let také nakupoval do své rozrůstající se sbírky díla jednotlivých autorů, s nimiž se v té době přátelil.



Jednání s Jindřichem Tutschem trvalo přibližně 4 týdny, samotná alokace finančních prostředků, znalecké posudky a další nutné úkony zabraly asi 4 měsíce. Bylo to dáno také tím, že jednání Zastupitelstva Královéhradeckého kraje se konají dle schváleného kalendářního plánu, tedy jednou za dva měsíce. K získání mimořádné dotace nám pomohl i fakt, že jsme měli v rezervních fondech nastřádáno více než 5 milionů korun. Výsledná částka ve výši 12 milionů korun se tedy skládá z rezerv naší instituce a z osmimilionového příspěvku zřizovatele.

K samotnému převzetí sbírky došlo vzápětí po usnesení Rady Královéhradeckého kraje⁷ v dubnu 2021. Všechna díla byla během pouhých tří dní odborně zabalena a ve spolupráci se specializovanou transportní firmou odvezena do GMU.

Karel Tutsch (vpravo) zahajuje výstavu Jiřího Georga Dokoupila Na bidýlku, červenec 1990, foto_Vladimír Goralčík (archiv Karla Tutsche, GMU)

Vernisáž výstavy Jiřího Georga Dokoupila Na bidýlku, červenec 1990, foto_Vladimír Goralčík (archiv Karla Tutsche, GMU)

7 12. schůze Rady Královéhradeckého kraje, konaná dne 12. 4. 2021, USNESENÍ RK/12/620/2021 použití fondu investic Galerie moderního umění v Hradci Králové v roce 2021 na nákup sbírky uměleckých děl výtvarného umění v celkové výši 12 000 000 Kč.



5. Jiří Georg Dokoupil Na bidýlku, Brno, červenec 1990, foto_Vladimír Goralčík (archiv Karla Tutsche, GMU)

Součástí akvizice bohužel nebyly žádné dokumenty vztahující se k jednotlivým předmětům, nic, co by mohlo usnadnit zpětnou orientaci v tak rozsáhlém souboru uměleckých děl, jakým tato sbírka je. Díla jsou sice opatřena „inventárními čísly“, které kopírují soubory jednotlivých autorů, ale netvoří chronologickou řadu, která by jakýmkoli způsobem osvětlila postupný vývoj sbírky.⁸

Ani následná akvizice archivu Karla Tutsche (srpen 2021) práci kurátorům příliš neulehčila. Z obsahu archivu, který je



6. Jiří Georg Dokoupil, z cyklu Praha, 1990, kuličkové pero, papír, inv. č. SKT 497, foto_Miroslav Podhrázký (archiv GMU)

tvořen především kompletní řadou katalogů galerie Na bidýlku, pozvánkami, výstřižky, částečně pak fotografiemi z vernisáží i instalací, je zřejmé, že Karel Tutsch komunikoval s autory především osobně a písemný kontakt udržoval minimálně. Těch nemnoho dopisů může příběh sbírky odkrýt jen nepatrně. Nezodpovězenou otázkou tak navždy zůstane, zda vůbec kdy existovalo nějaké systematické třídění. Nevíme, zda si Karel Tutsch vedl nějaké záznamy o získání, zapisoval osobní vzpomínky na jednotlivé obrazy či něco podobného. Vzhledem k nedostatku jakýchkoli dokumentů vztahujících se k jednotlivým předmětům si lze vytvořit obraz pouze na základě toho, co ve sbírce skutečně je – primárním materiálem tak jsou samotná díla a vzpomínky ve sbírce zastoupených autorů a autorů, kteří Na bidýlku vystavovali. S postupujícím časem je však stále méně žijících pamětníků a u řady děl se není koho zeptat. Pohybujeme se tak na velmi nejistém území a jakékoli závěry budou vždy spekulativní, jako jeden z možných příběhů, které se mohly, ale nemusely stát.

Odhlédneme-li od neověřitelných jednotlivostí, nezbyvá nám než se pustit do hledání vnitřních vazeb v rámci sbírky, hledat zákonitosti a skryté souvislosti, vztahy. Ostatně podle Borise Groyse má každá sbírka svou vlastní logiku, která je určena jejím správcem-sběratelem, a zároveň jak se rozrůstá, sama určuje směr, jímž se bude dále vyvíjet. Nelze se tedy ohlížet vně sbírky, naopak, její smysl spočívá právě v ní samé.⁹

Z čistě statistického hlediska již tedy víme, že sbírka, tak jak jsme ji v květnu 2021 získali, čítá 844 předmětů. Z toho je 179 obrazů (21,2 %), 27 soch a objektů (3,2 %), 261 grafických listů (31 %), 365 kreseb (43,2 %) z velké části rámovaných a 12 fotografií (1,4 %). Lze tedy říci, že svým obsahem dle zastoupení uměleckých druhů se velmi podobá sbírkám veřejných institucí, jejichž fondy prací na papíře tvoří nejpočetnější část. Pro srovnání sbírka GMU (bez Sbírký Karla Tutsche a dalších dvou samostatných kolekcí) čítá v tuto chvíli 10 012 uměleckých děl a jejich souborů,

⁸ Není vyloučeno, že jde o čísla vzniklá pro potřeby soupisu v době, kdy se Karel Tutsch rozhodl sbírku věnovat svému bratru Jindřichu Tutschovi (podzim 2007).

⁹ GROYS, Boris. *Museum in Media Age*. In: Týž. *Logic of the Collection*. London: Sternberg Press, 2021, s. 31.

a to 1 296 obrazů (12,9 %), 556 soch, objektů a instalací (5,5 %), 4 240 grafických listů (42,4 %), 3 586 kreseb (35,4 %), 288 fotografií (2,8 %) a 66 děl pohyblivého obrazu (0,6 %). Dále víme, že sbírka obsahuje 98 prací (11,6 %) vytvořených umělkyněmi, zatímco sbírka GMU jich má 691 (tedy pouhých 6,8 %).

Statistiky však stěží mohou pomoci k nalezení souvislostí v rámci sbírky. Sbírka obsahuje různá díla, která lze s určitou mírou jistoty roztrždit do jednotlivých etap, jež nesou patrnou stopu působení nikdy nepřiznaných mentorů – blízkých přátel a lidí, s nimiž se Karel Tutsch po jednotlivá období stýkal. Počátky jeho sběratelství s největší pravděpodobností souvisí s činností klubu Mladí přátelé výtvarného umění (MPVU), který byl založen roku 1960 při Domu umění v Brně, a především pak Spolkem přátel Ex Libris, jehož byl Karel Tutsch aktivním členem. Zde navazoval kontakty, seznamoval se nejen s dalšími sběrateli a odborníky, ale především se samotnými umělci.

Dokladů o sběratelských počátcích Karla Tutsche je ve sbírce velice málo. Jedná se o pár kusů ex libris a drobných tisků – díla odpovídající vkusu konzervativnější části uměnilovného publika. Je pravděpodobné, že do rané sběratelské etapy patří i grafické listy a kresby autorů české předválečné a meziválečné moderny, které v té době bylo možné koupit za velice příznivé ceny v antikvariátech a zároveň je bylo možné dále distribuovat, neboť patřily k tehdy uznávanému a sbíranému „rodinnému stříbru“ (Max Švabinský, Willy Novak, Emil Orlik, Zdenek Rykr). Díky širokým kontaktům, které si Karel Tutsch postupně vytvořil, nebylo o případné kupce nouze. Na počátku 70. let bylo podobných prací ve sbírce nepochybně více. S postupem času jich však zákonitě ubývalo, aby uvolnily místo dílům mladých umělců.

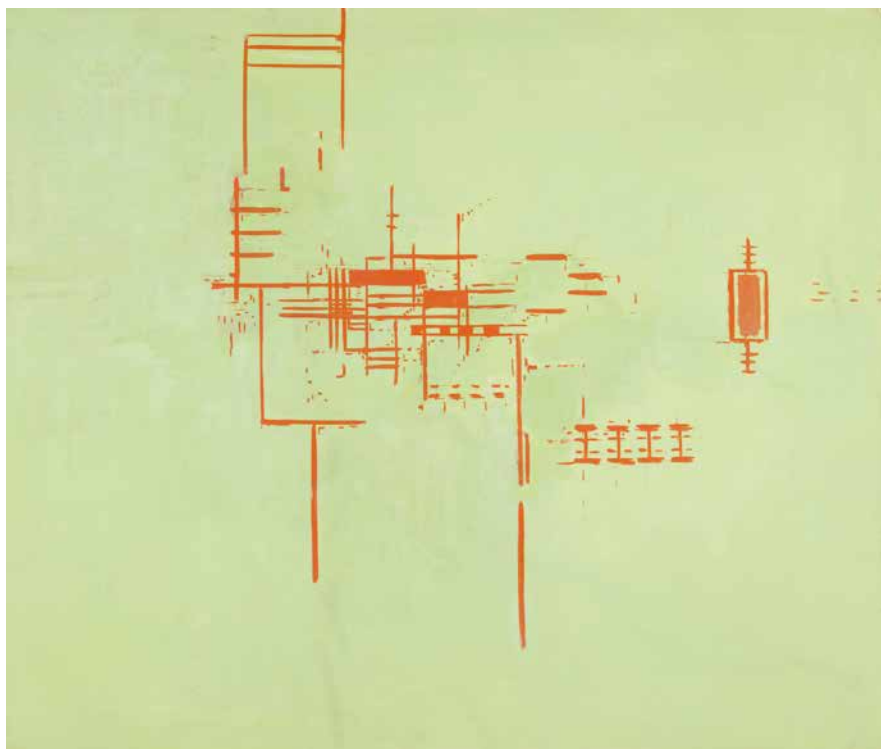
Na pozvolnou, avšak radikální proměnu sběratelských preferencí Karla Tutsche měl vliv jak jeho přítel, historik umění a grafik Jiří Havlíček, tak významní brněnští teoretici a kurátoři Igor Zhoř, Roman Kroupa či Jiří Valoch. Jeho zájem se díky



jejich vlivu v průběhu 70. let přesunul k nejprogresivnějším výtvarným projektům. Tehdy začal navštěvovat autory v jejich ateliérech a nákupem obrazů či zprostředkováním prodeje a organizováním menších výstav v alternativních prostorách brněnských klubů a sklepů jim pomáhal překlenout roky, kdy nemohli oficiálně vystavovat a živit se vlastní tvorbou. Z této doby pochází rozsáhlý soubor prací Jiřího Načeradského, Jiřího Sopka, kolekce Otakara Slavíka, Naděždy Plíškové, Aleny Kučerové, Aleše Lamra a také autorů skupiny 12/15 – Kurta Gebauera, Vladimíra Nováka a Ivana Ouhela ad. Část kreseb a grafik ve sbírce pochází s největší pravděpodobností právě z kolekcí vybraných pro výstavy, na nichž se Karel Tutsch organizačně podílel.

Významný zlom v akviziční strategii souvisel s otevřením galerie Na bidýlku (1986), kde se velmi záhy uskutečnily výstavy mladých umělců z Prahy a z Brna. Tehdy se Karel Tutsch seznámil s nejvýznamnějšími představiteli české postmoderny, jejichž díla tvoří srdce celé sbírky – Jiří David, Antonín Střížek, Vladimír Kokolia, Michal Gabriel, Petr Kvíčala ad. Na sklonku 80. let se k Tvrdohlavým a autorům brněnské scény přidal také konceptuální umělec a performer Jiří Kovanda a Jiří Georg Dokoupil, kteří měli Na bidýlku své vůbec první samostatné výstavy v tehdejší Československu (Kovanda 1989, Dokoupil 1990). Ačkoli nebylo úplně obvyklé, aby Karel Tutsch do sbírky zařazoval ve velkém množství díla z jím pořádaných výstav, z Dokoupilovy výstavy zůstal uchován téměř celý soubor

*Jiří David, Václav Havel
(z cyklu Skryté podoby),
1992, fotomontáž, čb fotografie,
inv. č. SKT 235, foto_
Miroslav Podhrázský (archiv
GMU)*



Ján Mančuška, *Olivový sektor (Bez názvu)*, 1999, olej, plátno, inv. č. SKT 394, foto_Miroslav Podhrázký (archiv GMU)

kreseb z cyklu *Praha* (inv. č. SKT 495–502). Autory nové figurace v tomto okamžiku definitivně nahradili mladí výtvarníci a sbírka postupně nabývala podoby jakési učebnice psané předními kurátory a teoretiky v čele s Janou a Jiřím Ševčíkovými. Proměna společnosti po roce 1989 s sebou nesla nejen ohromující a euforizující svobodu, ale také rodící se tržní mechanismus – vznikaly první galerie, které poskytovaly autorům kompletní servis



Jiří Kovanda, *Poslední tango*, 1990, disperze, tuš, umakart, SKT 95, foto_Miroslav Podhrázký, archiv GMU

včetně zastupování při prodeji jejich děl. Pro Karla Tutsche, který do té doby nakupeval díla výhradně od samotných autorů, to byla radikální změna. Ať již je důvodem vyšší cena obrazů zastupovaných umělců, nebo jen princip, na něj si nejen Tutsch, ale celá společnost musela dlouho zvykat, faktem zůstává, že v rámci sbírky tak chybí nebo je nedostatečně zastoupena řada autorů, jichž si nesmírně vážil, navštěvoval je, a dokonce jim opakovaně pořádal výstavy Na bidýlku (Svatopluk Klimeš, Jan Merta ad.).

Zastoupení autorů generace 90. let je již značně výběrové a omezuje se téměř výhradně na dvě nejvýraznější osobnosti, a to malíře Jiřího Petrboka a konceptuálního umělce Jána Mančušku. Od obou jmenovaných autorů se ve sbírce nachází rozsáhlé soubory. V případě Jána Mančušky se dokonce jedná o unikátní kolekci obrazů z let 1998–1999, která nemá v rámci muzejních a soukromých sbírek obdoby, neboť se autor později rozhodl tuto svou tvůrčí etapu spálit v kontejnerech na dvoře pražské akademie.¹⁰

V nultých letech se zájem Karla Tutsche zcela programově zaměřil na mladé umělce berlínského okruhu – z této doby pochází díla Astrid Sourkové, Markuse Selga, Andrewa Gilberta, Jaspéra Joffeho ad. Jejich díla tak významně rozšířila dosud nepočetný soubor děl zahraničních autorů, jejichž výstavy se v 90. letech uskutečnily v galerii Na bidýlku (např. Herold Schouten).

Seznam uznávaných autorů zastoupených ve sbírce je ohromující. Sbíрка však obsahuje také řadu děl, jejichž autor nebyl v době, kdy vznikala první soupis, znám. Jedná se o díla nesporné galerijní kvality, avšak bez signatury nebo se signaturou zcela nečitelnou. Díla bez jakéhokoliv písemného záznamu, fotografie z výstavy či vzpomínky pamětníků. Kurátorům se však ve spolupráci s autory a odborníky již podařilo část z nich autorizovat, čímž se původní seznam rozrostl o další jména: např. Zbyněk Sekal či Dalibor Chatrný. V řadě případů dokonce o autory, kteří nebyli dosud ve sbírce GMU

10 Rozhovor autorky se Štěpánem Pechem dne 22. 2. 2022. Účastníkem pálení byl též Josef Bolf a snad i další členové skupiny Bezhlavý jezdec, již byl Ján Mančuška členem.

zastoupení – to je případ Otto Plachta nebo Romana Wenzela.

S odstupem času již na řadu otázek nelze odpovědět a domněnky či závěry, které jsme schopni vydedukovat z dostupného materiálu a kusých vzpomínek pamětníků, se nedají z žádných relevantních zdrojů ověřit. Karel Tutsch tak zůstane legendou. Součástí jeho příběhu se tak může zcela legitimně stát i fakt, že v jeho sbírce soudobého umění našel své místo i reprezentativní portrét biskupa Josefa Doubravy od Maxe Švabinského z roku 1913 (inv. č. SKT 744). Jedná se spolu s kresbou a dvěma grafikami Emila Orlika o vůbec nejstarší dílo, které se ve sbírce nachází.

Není zřejmě náhodou, že si Karel Tutsch z plejády slavných osobností české kultury a politiky, jež Max Švabinský v průběhu svého života vytvořil, vybral právě portrét biskupa Josefa Doubravy (1852–1921), Švabinského nejreprezentativnější a nejoficiálnější portrét představitele katolické církve, který však byl zároveň i českým vlastencem jenž proslul svou mírnou povahou, schopností diplomacie a čestného jednání, a to v dobách velmi obtížných



Max Švabinský, *Biskup Josef Doubrava*, 1913, lept, papír, inv. č. SKT 744, foto_Miroslav Podhrázký (archiv GMU)



(episkopát 1903–1921). Vedle své oficiální kariéry byl Doubrava vášnivým sběratelem a mecenášem. Jedním z jeho snů byla kultivace mladých lidí prostřednictvím výtvarného umění.

Jestli je však něco zcela hříčkou náhody a zvláštním paradoxem, pak je to fakt, že se do královéhradecké galerie dostala sbírka Karla Tutsche přesně 100 let poté, co město Hradec Králové na základě závěti převzalo sbírku biskupa Josefa Doubravy, který se tímto darem stal faktickým zakladatelem městské galerie (dnešní GMU). Dva naprosto rozdílné konvoluty – obsahem i přístupem obou sběratelů – se tak sešly pod jednou střechou. Tradiční a konzervativní sbírka biskupa Doubravy, která je ve svém jádru poplatná dobovému vkusu a osobním preferencím jejího zakladatele, pro něhož umění mělo být okrašlovacím doplňkem, nikoli obsahem života, se tak stala jakýmsi pandánem progresivní a na nejnovější trendy orientované sbírky znalce a nadšence, jenž uměním doslova žil. Ačkoli volili oba sběratelé rozdílné strategie a rozcházeli se v pohledu na umění, pojilo je intenzivní přátelství s umělci, kteří se pro ně stali doslova druhou rodinou.

Na rozdíl od muzejních kurátorů nemusí nutně soukromí sběratelé uvažovat nad

Ján Mančuška, *Natvrdo*, 1999, černý fix, gumové rukavice, sololit, inv. č. SKT 417, foto_Miroslav Podhrázký (archiv GMU)

trvanlivostí děl a jejich uložením – nad klimatickými podmínkami, nad mírou osvětlení a případnými dalšími aspekty ovlivňujícími kondici jednotlivých předmětů. Mohou si tak dovolit sbírat problematické předměty, jejichž fyzická podstata je efemérní. Život každého z nás, a tedy i sběratele, je konečný. Tuto etapu až na výjimky přežijí při alespoň trochu šetrném zacházení téměř všechny předměty, ať jsou vyrobené z jakékoli hmoty. Sbírka Karla Tutsche tak obsahuje obrazy na umakartu či plexiskle (Jiří Kovanda), kresby na plastové fólii (Jiří Petrbok), plastiky z laminátu (Kurt Gebauer a Michal Gabriel) či hedvábného papíru (Kurt Gebauer, *Blikající hlava*, 1977–1988, inv. č. SKT 587), dále pak objekty, jejichž součástí jsou nejen gumové rukavice, zmačkané, nebo naopak vypnuté fólie z měkčeného plastu, tvrzené PUR pěny, PVC, PET, mikrotenových sáčků, gumiček (Jiří Kovanda a Ján Mančuška), moduritu (Jiří Sopko, *Křik*, 1976, inv. č. SKT 163), ale i mrkve a fazolí (Andrew Gilbert, *Poutnická hůl* (Valaška), 2006, inv. č. SKT 599). Asi nejvíce ohrožená a ve značném stadiu rozkladu

je však socha z montážní pěny – původní součást instalace výstavy Vladimíra Skrepla (Vladimír Skrepl, *Lejno*, 2002, inv. č. SKT 679, Na bidýlku, říjen–listopad 2002), která nejenže nebyla nijak ošetřena před následky oxidace, ale byla dokonce po mnoho let umístěna na přímém slunečním světle podkrovního neklimatizovaného bytu.

Kurátoři GMU nákupem sbírky na sebe vzali nelehkou úlohu udržet tato díla v dobré kondici a alespoň v maximální možné míře zpomalit jejich neodvratný zánik. Spolu s radostí jsme tak získali i poměrně závažné starosti, s nimiž se potýkají či v nejbližší době začnou potýkat téměř všechny sbírky moderního a současného umění.¹¹

V roce 2023 plánujeme otevření dlouhodobé expozice věnované výhradně sbírce a činnosti Karla Tutsche. Výstavu bude doprovázet odborná monografie s texty předních odborníků a odbornic. Kromě toho bude postupně celý soubor digitalizován a zveřejněn online, aby byl dostupný co možná nejširší veřejnosti a nezůstal ukrytý v šeru depozitáře.

11 Problematikou plastů ve sbírkách umění se zabýval nedávno uskutečněný seminář „Plasty v restaurování moderního umění: Problémy a perspektivy“, pořádaný Restaurátorským oddělením Národní galerie Praha, 7.–8. 6. 2022, Veletržní palác.

Zpráva z Humboldtova fóra v Berlíně

Anna Řičář Libánská, Josef Řičář

Report from the Humboldt Forum in Berlin

Abstract: The Humboldt Forum was opened in Berlin in the fall of 2021. The collections of the Ethnological Museum, containing mainly exhibits from Africa, Asia, Oceania and the Americas, as well as the collections of the Museum of Asian Art, were moved from Dahlem to the newly reconstructed building of the former royal palace. Many objects on display were obtained in more or less transparent ways during the period of colonialism, in which the then German Empire also actively participated. According to the management of the museum, the curators of permanent and short-term exhibitions tried to balance the legacy of the colonial era and reflect contemporary discourse about the problematic past of the European museums. However, the authors of the text question whether the effort to come to terms with the past and to open an intercultural dialogue can be considered successful in this case, or whether the Humboldt Forum is following in the footsteps of the ethnological museums of the 19th and a large part of the 20th century, where Europeans used to go to look at "exotic" objects and where, among other things, the construction of the European colonial imagination took place.

Keywords: Colonialism, Decolonization, Ethnology, Germany, Africa, Asia

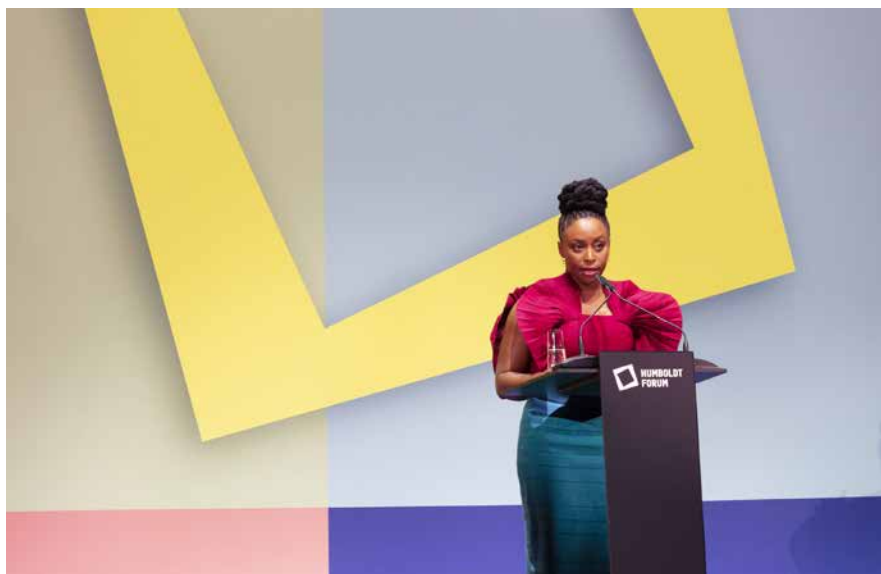
Bývalý pruský královský palác nacházející se v centru Berlína prošel v moderní době řadou proměn. Až do konce první světové války sloužil jako sídlo německého císaře Viléma II., stoupence německé koloniální a dobové politiky, zodpovědného mimo jiné za genocidu Hererů a Namů v Namibii. Symbolem politické moci zůstal palác ale i po vzniku Výmarské republiky a později za vlády NSDAP, kdy byl využíván z části jako muzeum a z části jako sídlo řady kulturních institucí. V polovině 40. let budovu silně poškodilo bombardování Berlína a po válce byl částečně stržen. V roce 1976 došlo k jeho opravě a přebudování na budovu parlamentu Německé demokratické republiky – tzv. Palác republiky. Socio-kulturní významy budovy se tak v průběhu minulého století měnily, avšak po celou dobu zůstávala klíčovým objektem spojeným s mocenskými strukturami a také důležitým místem paměti.

Když tedy v roce 2002 padlo rozhodnutí objekt rekonstruovat a přestěhovat do něj Etnologické muzeum (Ethnologisches Museum) sídlící v té době v Dahlemu – od centra poměrně vzdálené čtvrti Berlína, vyvolalo to ostrou společenskou diskuzi o německém kolonialismu a imperialismu, oprávněnosti vystavovat artefakty získané za koloniální éry i otázce jejich vrácení a kompenzací a konečně i smyslu etnologických muzeí ve 21. století.

Se stavbou komplexu, pro který bylo zvoleno pojmenování „Humboldt Forum“, se začalo v roce 2012. Počítalo se, že nově zrekonstruovaná budova bude sloužit nejen jako muzeum, ale stane se též místem pro pořádání kulturních akcí a bude ji využívat i nedaleko sídlící Humboldtova univerzita. Forum mělo podle oficiálních prohlášení být místem setkávání a sdílení různých kulturních perspektiv, v němž svůj hlas dostanou také subalterní

Mgr. Anna Řičář Libánská
Středisko ibero-amerických studií
Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy
anna.ricarlibanska@ff.cuni.cz

Mgr. Josef Řičář
Katedra historických věd
Fakulta humanitních studií
Univerzity Karlovy
josef.ricar@seznam.cz



*Chimamanda Ngozi Adichie
na oficiálním otevře-
ní Etnologického muzea
a Muzea asijského umění.
Foto: Stiftung Humboldt
Forum im Berliner Schloss /
David von Becker*

skupiny, tedy lidé nyní či v minulosti umlčovaní a strukturálně znevýhodnění. Řada akademických i aktivistických iniciativ nicméně již od počátku upozorňovala, že na místě tolik spojeném s německým nacionalismem, kolonialismem a imperialismem lze jen těžko vybudovat instituci, která by se dokázala kriticky vyrovnat s německou koloniální minulostí. Jednou z těchto iniciativ je například iniciativa NO HUMBOLDT 21. Ta poukazuje na paradoxní situaci, kdy se kolekce předmětů z celého světa, získané většinou dost diskutabilním způsobem, vrací na místo, kde byly v Berlíně vystavovány poprvé jako trofeje německé koloniální expanze. Forum tak nastoluje asymetrický vztah, v němž je Evropa a evropské nadále chápáno jako norma. Evropští vědci, vědkyně a instituce produkující vědění o mimoevropských kulturách navíc disponují výhradním právem na vystavování artefaktů ukořistěných v dotyčných oblastech. Tento asymetrický vztah je ostatně umocněn také odkazem na bratry Humboldtovy v názvu Fora. Bratři Humboldtovi působili na konci 18. a v první polovině 19. století v Evropě i mimo ni, přičemž starší z dvojice bratrů Wilhelm byl lingvistou, diplomatem a také zakladatelem Humboldtovy univerzity, mladší Alexander byl přírodovědec, geograf a cestovatel. Odkazování se na tyto pruské osvícence, kteří do určité míry ztělesňují německý vědecký kolonialismus, z nichž zejména Wilhelm proslul silným antisemitismem, v překonávání kulturních bariér nijak nepomáhá. Vlna kritiky se snesla i na financování celého projektu. Za téměř deset let

stavebních prací se jeho cena vyšplhala asi na 680 milionů eur, přičemž údržba vyjde každoročně zhruba na 50 milionů. Na financování se vedle veřejných zdrojů podíleli i soukromé investorky a investoři – ze soukromých prostředků byly pořízeny například zlatý kříž a říšské jablko na kupoli paláce. Nabízí se proto otázka, nakolik měl soukromý kapitál vliv na výslednou podobu muzea. Umístění křesťanských symbolů také naznačuje, kdo je v onom kulturním setkávání hegemonem. Podle Coalition of Cultural Workers against the Humboldt Forum tento akt poukazuje především na chybějící odstup od německých koloniálních aktivit a utvrzuje pozici Fora jako neokoloniální instituce. Koalice též upozorňuje, že se suma utracená za opravu paláce dala investovat spíše do programů cílících na dekolonizaci německých muzejních sbírek a kulturních institucí.

Výsledek mnohaletých stavebních prací a toho, jak byla enormní finanční částka investována, mohla veřejnost posoudit již v červenci 2021, kdy byly prostory Fora oficiálně zpřístupněny. Samotné otevření Etnologického muzea proběhlo až 22. září. Před plným sálem zazněl nejprve projev tehdejší spolkové komisařky pro kulturu a média Moniky Grütters, která ve svém spíše obecném a nicneříkajícím projevu označila Forum za výchozí bod pro mezikulturní dialog. Vzhledem k množství různých odborných i laických iniciativ, které své výtky ke koncepci Fora a Etnologického muzea opakovaně přednesly, a přesto nebyly k žádnému dialogu přizvány, zněla její slova jen stěží uvěřitelně. Muzeum se na svých stránkách sice zaštiťuje tím, že spolupracuje například s odborníky a odborníky z Namibie, Tanzanie, Kolumbie nebo Venezuely, otázkou ovšem je, jak velké mají tyto nespécifikovaní lidé v projektu skutečné slovo. I přes proklamovanou diverzitu a mnohost perspektiv, na které Grütters upozorňovala, jsou ředitel Fora, ředitel sbírek, hlavní kurátor i architekt budovy – tedy nejvyšší funkcionáři – bílí evropští muži. Diverzita se tak z nejvyšších funkcí poněkud vytrácí.

Obdobně laděný byl i proslov spolkového prezidenta Franka Waltera Steinmeiera. Ačkoliv neopomněl upozornit na důležitost reflexe koloniálních vztahů, Forum pro něj ztělesňuje návazání na humboldtovskou tradici a vzdává hold evropskému osvícenství. Také ocenil, že lidé si konečně mohou prohlédnout etnologické sbírky v samém srdci města. Jeden by tak měl z jeho projevu pocít, že Forum jako budova reprezentuje spíše německou nostalgii po imperiálních časech než současnou instituci, která má skutečný zájem reflektovat svou pozici a evropský kolonialismus. Jistou skepsi k celému projektu ze všech mluvčích vyjádřila snad jen nigerijská spisovatelka a významná představitelka afrického feminismu Chimamanda Ngozi Adichie, která správně poukázala na to, že můžeme jen stěží mluvit o mezikulturní výměně, pokud se lidé z globálního Jihu nemají do Fora šanci ani dostat – a to ať už kvůli problémům s vízy, nebo finanční nákladností. Naznačila také, že přes proklamovaný dialog a mnohost perspektiv jsou to opět Evropané, kteří vyprávějí příběh o těch „druhých“, jsou to Evropané, kdo disponuje mocí vytvářet příběhy a interpretovat dějiny. Adichie se pozastavila také nad označením „etnologické muzeum“, které chápe jako eurocentrický jazykový prostředek nastavující hierarchii mezi jednotlivými kulturami. Proč se výraz etnologický používá pro umění z určitých částí světa a ne jiných? Tuto otázku jsme si při návštěvě muzejních expozic položili také.

Etnologické muzeum je spojeno s Muzeem asijského umění (Museum für Asiatische Kunst), přičemž až do září 2022 byla obě muzea pro veřejnost přístupná jen z menší části. Vlastní Etnologické muzeum nalezneme ve druhém patře budovy Fora, kde se v době otevření nacházely stále expozice věnované západní a jihozápadní Africe a Oceánii, tedy mimoevropskému prostoru, v němž mělo koncem 19. a začátkem 20. století Německo své kolonie. V polovině září 2022 – tedy až po sepsání tohoto článku – bylo otevřeno rovněž další křídlo budovy a stále expozice se rozšířily například o část věnovanou Jižní Americe.



V Etnologickém muzeu byla v době otevření k vidění také muzikologická expozice „Klänge der Welt“, pojednávající o hudbě a nástrojích celého světa, a dočasná výstava „Ansichtssache(n)“, mající nabídnout neevropský pohled na německou kolonizaci. Ve třetím patře se pak nachází Muzeum asijského umění.

Už samotný koncept etnologického muzea je zatížen koloniální minulostí antropologie a je postaven na přesvědčení o vyspělosti evropské kultury a její nadřazenosti kulturám jiným – „primitivním“. V 19. století byla etnologická muzea z velké části přehlídkou „exotických“ uměleckých předmětů – kuriozit, pomocí nichž docházelo ke zjinačování neevropských kultur. Jak se Forum od této původní podoby liší? Podle našeho názoru zcela minimálně, byť se o to údajně snaží. Hned první tabule muzea ve druhém patře slibuje reflexi kolonialismu. Tu se v době naší návštěvy pokoušela nabídnout dočasná výstava „Ansichtssache(n)“ v první místnosti africké expozice. Multimediální výstava nechává mj. zaznít i neevropské hlasy. Publikum v ní nalezne například příběhy namibijských dětí převeznených na vzdělání do Německa ve druhé polovině 20. století, informace o německé genocidě 60 000 Hererů a 10 000 Namů v letech 1904–1908 v Namibii nebo kritický rozbor německých učebnic a jejich výkladu kolonialismu. Ty představují poměrně slibný začátek celé expozice. Výstava usiluje o analýzu mocenských vztahů a zároveň si zachovává určitý odstup od perspektivy kolonizátorů i kolonizovaných a nabízí

Modul „Afrika – otevřené uskladnění v Etnologickém muzeu. Přivlastňování objektu a představy Afriky.“ Foto: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss / David von Becker



Procesní býk Nandi – býk boha Sivy, (19.-20. století) v modulu „Hinduistické umění v Jižní Asii“ v Muzeu asijského umění. Foto: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss / David von Becker

nám tak jasnou pozici, z níž se na ni máme dívat. Její obsah působí, jako by se snažila být spíše muzeem kolonialismu, což by byl bezpochyby zajímavý koncept. Domníváme se, že právě muzea kolonialismu, která by ukazovala vzájemné vztahy obou historických aktérů – tedy kolonizátorů a kolonizovaných, jsou něčím, co by klasická etnologická muzea mohlo ve 21. století dobře nahradit. Taková muzea by nicméně musela vystavovat nejen předměty kolonizovaných kultur, ale také předměty kolonizátorů, které by se vztahovaly například ke koloniální správě a útlaku, ale také obecně ke každodennímu životu v koloniích, a to z perspektivy různých společenských skupin, od nichž by si zároveň zachovávala dostatečný odstup. Čekali jsme, že právě touto cestou se rozhodli vydat i kurátoři a kurátorky berlínské expozice. Bohužel v dalších místnostech perspektiva kolonizátorů téměř splývá s perspektivou návštěvníků muzea.

Rozčarování přichází hned ve druhé místnosti. Vitríny plné afrických předmětů získaných pochybnými způsoby zejména za éry evropského kolonialismu v podstatě nijak nevybočují z klasického konceptu etnologických muzeí. Předměty jsou řazeny chronologicky podle roku akvizice, což muzeum zdůvodňuje tím, že se jedná prostě o „historie sbírek“. Co ale takovýto způsob prezentace řekne návštěvníkům a návštěvicím z řad laické veřejnosti? U objektů ve vitrínách chybí jakékoliv informace, kromě jména vůdce expedice, během níž byly získány. Výstava se nesnaží

nijak zdůvodnit, proč jsou zde vystaveny právě dotyčné objekty, když jich má muzeum v depozitáři přes půl milionu. Stručné charakteristiky jednotlivých předmětů sice nalezneme v digitální databázi uprostřed místnosti, ovšem tu si většina lidí spíše neprohlédne. I kdyby se větší část návštěvnictva do databáze podívala, u většiny předmětů by nenašla důležitou informaci – tedy způsob akvizice, bez jehož znalosti je historický kontext předmětů neúplný a nabízí se zároveň otázka, zda je vůbec etické je v takovém případě vystavovat. Vitríny umocňují obraz Afriky jako bezčasého homogenního prostoru, který se nevyvíjí a zůstává po staletí stejný a v němž lidé napříč kontinentem sdílejí tytéž kulturní znaky. Způsob vystavování afrických objektů z nich činí pouhý spektakl, který zcela upozaďuje jakoukoliv snahu o kritické zhodnocení kolonialismu.

Obdobné pocity vyvolává i následující místnost plná artefaktů uloupených za německé koloniální vlády v oblasti dnešního Kamerunu. Rozměrné a umně vyřezávané dřevěné sochy, ostře nasvícené a naaranžované do středu místnosti, zaujmou návštěvnícké oko víc než titěrné textové tabule u jednotlivých předmětů. Na těch se kurátorky a kurátoři často bezradně snaží vyložit na minimálním rozsahu historii celých kultur, válek a dalších událostí a procesů. Veřejnost je tak zaplavena nicneříkající faktografií, u níž se navíc autoři a autorky nedokázali rozhodnout, budou-li pro místa a kultury používat původní předkoloniální označení, nebo názvy a kategorie koloniální. Opět zde tak dochází k vytváření iluze jakéhosi bezčasí, v němž splývá současnost s koloniální i předkoloniální minulostí. Pomyslným centrem sálu je trůn vládce království Bamum posázený různobarevnými perlami, který, podle popisku, daroval v roce 1908 král Njoya německému císaři Vilémovi II. jako symbol vlády nad královstvím. O dobrovolnosti tohoto daru je možné pochybovat – lze vůbec nazývat darem něco, co bylo získáno pod tíhou německé invaze na území dnešního Kamerunu a následně koloniální

nadvlády? O to trpčí pachuč dodává vystavení trůnu fakt, že pro Viléma představoval symbol podmanění Kamerunu. Proč se takový objekt stále nachází v Berlíně, když už jsou časy německého impéria dávno ty tam? A ke všemu v bývalém Vilémově zámku? Po takovém „přešlapu“ je obtížné kurátorkám a kurátorům věřit upřímný zájem o kritickou reflexi kolonialismu.

Celá africká expozice tak nejen, že nenaplnuje vytyčené cíle, ale dokonce ani nijak nezpochybňuje *colonial gaze*, tedy způsob silně europocentrické reprezentace mimo-evropských kultur, která vychází z přesvědčení o evropské nadřazenosti a je umožněna specifickou mocenskou situací. Afrika je v Etnologickém muzeu kontinentem generických masek, dřevěných vyřezávaných holí a korálků, kam v minulosti občas zavítali evropští cestovatelé, aby tyto předměty přivezli na ukázkou dalším Evropankám a Evropanům, mezi něž teď můžeme počítat i návštěvníky a návštěvnice muzea. Nemyslíme si, že by současný způsob vystavování přilákal do muzea kohokoliv jiného než bílou střední třídu, která se sem prostě přišla podívat na „hezké exotické předměty“. Je ovšem otázka, zda se autoři a autorky expozice vůbec zamýšleli nad tím, kdo je jejich cílové publikum a co mu chtějí uspořádáním expozic vlastně sdělit. To je dobře viditelné například na doprovodných textech, které oscilují od obecnosti po přílišnou hloubku. Souhrnně jsou ale spíše poněkud nekonkrétní – ostatně jako samotná kurátorská idea, kterou jsme za dobu naší návštěvy nepochopili. Nejasnost kurátorského záměru odráží například neintuitivní umístění sálu věnovaného hudbě a zvukům celého světa bezprostředně za africkou expozicí, po jehož projití návštěvníci vejdou do expozice o Oceánii. Ačkoliv to snad můžeme zdůvodnit dosud jen částečným zpřístupněním muzea, je stávající posloupnost muzejních sálů matoucí.

Oceánská expozice se pokouší kriticky reflektovat německý kolonialismus v Mikronésii a na ostrovech Nová Guinea a Samoa. Podobně jako v případě



afrických expozic se výsledek příliš nepovedl. Vitríny plné „exotických“ objektů sakrální i profánní povahy pomáhají utvářet dichotomický vztah mezi námi – návštěvníky a návštěvnicemi muzea a těmi druhými – tedy „primitivním“ obyvatelstvem Tichomoří. Chybí zde hlubší zachycení koloniálních mocenských vztahů, které by veřejnosti dokázalo zprostředkovat určitý kritický způsob čtení výstavy. Exponáty, které zahrnují například lodě, zbraně nebo obřadní masky jsou zde opět prezentovány výhradně jako součást historie německých sbírek získaných v koloniálním období. Jejich prostorové uspořádání bohužel návštěvnice a návštěvníky nevede k jinému způsobu čtení než pouhému zírání na vystavené objekty. Textové tabule, jejichž úkolem by mělo být vysvětlit kontext objektů, mají jen marginální úlohu. Odpověď na zásadní otázky, které nás napadaly v průběhu procházení expozic, týkající se například způsobu akvizice předmětů nebo důvodů, proč se tak velká část kulturního dědictví zemí globálního Jihu stále nachází v Berlíně, jsme na nich navzdory neustále deklarovaným snahám o vyrovnání s koloniální minulostí nenašli.

Jestliže expozice Etnologického muzea ve druhém patře nějaké vyrovnání s minulostí alespoň slibovala, Muzeum asijského umění o patro výše na to rezignovalo zcela. Na textových tabulích fakticky chybí jakékoliv zhodnocení evropských koloniálních ambic na asijském kontinentě. Návštěvníci a návštěvnice mohou

Trũn „Mandu Yenu“ s podnožkou (Kamerun, vyrobeno před rokem 1885); modul „Koloniální Kamerun. Dobývání a dějiny“ v Etnologickém muzeu. Foto: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss / David von Becker

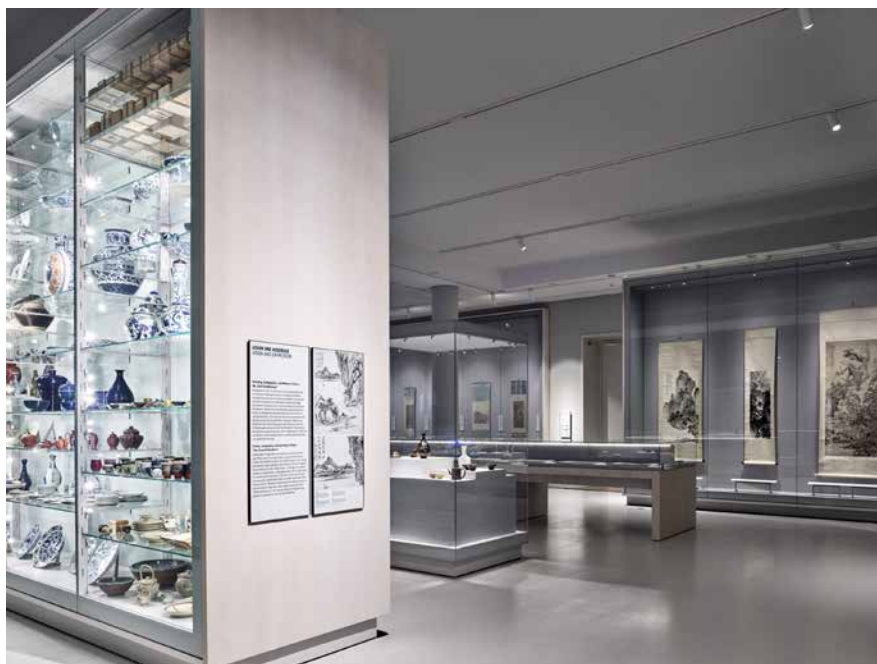


Východní strana Humboldt Fóra. Foto: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss / David von Becker

v několika místnostech obdivovat například různě staré sochy buddhů, indické bohy, čínský porcelán nebo mughalské kachličky. Reprezentace Orientu zde v podstatě ničím nevybočují z klasických klíšé, na které poukazoval například už Edward Said. Speciální postavení má v rámci expozice zejména Japonsko, částečně i Korea – muzejní texty pojednávají i o jejich současnosti a cestě k moderní společnosti. Ačkoliv jsou tak v muzeu stále reprezentovány jako kultury něčím exotické, je jim přiznáno pomyslné místo mezi „civilizovanými“ národy, které Západ uznává jako schopné modernizace. Ostatní asijské země jsou zde prezentovány jako místa, kde se historie zastavila již před stovkami let a kde se způsob života ani kulturní prvky nijak nemění. Druhé i třetí patro Fora je tak ve výsledku pouze přehlídkou exotických uměleckých předmětů, které evropští cestovatelé, obchodníci, misionáři a kolonizátoři navozili do Evropy za staletí imperiálních ambicí o podmanění celého světa. Po poctivém prohlédnutí jsme měli z expozic ve Foru pocit určitého zklamání. Podle stránek i letáků chce Forum poskytnout prostor skupinám lidí, které ve společnosti zatím nejsou dostatečně reprezentovány. Forum se zaštiťuje také tím, že

vítá celospolečenskou diskuzi o nutnosti proměny muzeí a kulturních institucí a nutnosti takovou kritiku reflektovat. Jak je ale zřejmé, zatím zůstává pouze u planých slibů a velkých prohlášení, což je dobře viditelné například v otázce vracení muzejních exponátů, které byly z oblastí svého původu odcizeny za koloniální éry. Ačkoliv se tak například muzeum pod tlakem veřejnosti i nigerijské vlády rozhodlo vrátit beninské bronzky, z nichž část odcestovala do Nigérie již v červenci 2022 a další by měly brzy následovat, desetitisíce předmětů z celého světa nevyčísitelné kulturní hodnoty v něm nadále zůstávají. Lépe řečeno zůstávají ukryty v muzejních depozitářích, neboť vystaven je jen pouhý zlomek z jejich obrovského množství. Jsou-li tyto artefakty v muzeu vystaveny, zůstávají nadále jen jakýmsi kuriózními předměty „přírodních národů bez historie“, o které je podle některých hlasů konzervativní části odborné veřejnosti nejlépe postaráno právě v evropských muzeích, neboť tyto „primitivní národy“ ani žádná muzea, kam by je umístily, prý nemají. Úplným výsměchem se pak jeví být odškodné přislíbené minulou německou vládou za genocidu spáchanou počátkem 20. století v Namibii, které vláda vyčísčila na 1 miliardu eur. O částce, která je jen o čtvrtinu nižší než náklady na výstavbu Fora a zaplacení jednoho roku provozu instituce, navíc nebylo jednáno s představiteli Namů a Hererů, tedy etnických skupin, jež genocida přímo zasáhla. Dosud v tomto ohledu spíše opatrný německý přístup se ale možná změní s novou vládou. Oproti konzervativní CDU představuje pro členky a členy Zelených i SPD nutnost vypořádání se s německými koloniálními zločiny mnohem zásadnější téma. Zelení dokonce ve svém programu zmiňovali, že chtějí na vyrovnání spolupracovat s příslušníky a příslušnicemi bývalých kolonizovaných společností. Bez ohledu na to, jakým směrem se německá kulturní politika vydá po konci dlouholeté vlády CDU, je zřejmé, že pokud to s dekolonizací budou kulturní a političtí představitelé myslet opravdu vážně, Humboldt Forum se inspirací v reflexi

koloniálních vztahů nestane. Celý projekt i přes slova o současnosti, multiplicitě a mezikulturním dialogu zůstává spíše tradiční institucí, která nám žádný nový pohled na kolonialismus nenabízí a která do své koncepce není schopná integrovat současné debaty o nutnosti dekolonizace sbírek, muzeí a dalších kulturních objektů. Ačkoliv mělo otevření muzea masivní plakátovou kampaň po celém Berlíně – svou intenzitou srovnatelnou s předvolebními kampaněmi politických stran – a prvních 180 dní byl do něj vstup zdarma, ani první dny po otevření nebyla u vchodu do muzea žádná velká tlačnice a kulturní program ku příležitosti otevření zel prázdnotou. Docházelo tak například k trapným situacím, kdy si autoři a autorky expozic, s nimiž měla veřejnost v malých skupinkách možnost diskutovat, museli povídat se zaměstnanci muzea, protože nikdo z návštěvnic ani návštěvníků o to nejevil příliš velký zájem. Během našich celkem 4 návštěv jsme si nevšimli téměř žádných mladých lidí – tedy kromě těch, kteří protestovali před budovou. Nedivíme se jim. Pokud by nás do Fora nelákal odborný



zájem, s radostí bychom ho během pobytu v Berlíně vynechali. Pokud se v Berlíně skutečně chcete setkávat a vést dialog s různými kulturami, raději se projděte ulicemi Kreuzbergu. Nebo třeba zavítejte na stránky BARAZANI.berlin (barazani znamená forum ve svahilštině) jako virtuálního výstavního prostoru, který skutečně nabízí kritický pohled na kolonialismus a imperialismus, a to očima těch, kteří byli a stále jsou utlačováni (neo)kolonialismem. V Humboldt Foru hlas subalterních skupin opravdu nenajdete.

Výstava „Studijní sbírka Východní Asie“ a modul „Umělci a znalci. Čínské umění v kontextu.“ Foto: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss / David von Becker

Abstrakty publikovaných článků v němčině

Abstracts of Published Articles

in German Language

Abstrakta von publizierten Artikeln

in deutscher Sprache

Musealisierung der Bautischlerei

Die Holzbearbeitung ist eine der ältesten und sich am längsten entwickelnden menschlichen Fertigkeiten im Bereich der handwerklichen Verarbeitung von Werkstoffen, dank ihrer universellen Zugänglichkeit und leichten Bearbeitbarkeit. In den vergangenen Jahrtausenden und Jahrhunderten entwickelte sich das Handwerk der Holzbearbeitung kontinuierlich weiter und ausdifferenzierte und spezialisierte im Laufe der Zeit in verschiedene Disziplinen. Eine davon ist die Bautischlerei, ein Bereich, der in vielerlei Hinsicht zwischen der Zimmerei und der Möbeltischlerei angesiedelt ist. Der Prozess und die Möglichkeiten der Übertragung der Bautischlerei und ihrer Einzelaspekte auf das museale Umfeld, d.h. ihre Musealisierung, sind Gegenstand dieses Beitrags.

Schlüsselwörter: Museum, Musealisierung, Bautischlerei, Handwerk, Akquisition, Erhaltung, Präsentation

China in drei Dimensionen. Die ältesten Fotografien aus China in der Stereokopsammlung des Náprstek-Museums in Prag

Die Studie befasst sich mit der Vorstellung von China-Fotografien in der Stereokopsammlung des Náprstek-Museums. Nach einer kurzen Zusammenfassung der historischen Entwicklung der fotografischen Sammlungen des Náprstek-Museums und des Phänomens der Stereofotografie im 19. Jahrhundert folgen die Ergebnisse eigener Forschung. Die Bilder wurden nach Urheberschaft unterteilt und sowohl technisch als auch thematisch analysiert. Es stellte sich heraus, dass sich die frühesten China-Fotografien in der Stereoskopie-Sammlung befinden, die auf die Wende der 1850er und 1860er Jahre datiert werden können.

Schlüsselwörter: China, Fotografie, Stereoskop, Náprstek-Museum

Die Junowicz-Sammlung im Náprstek-Museum: die Frage der Provenienz

In dieser Fallstudie geht es um die Beschlagnahmung von Gegenständen aus China durch die Familie Junowicz aus Teplice im Jahr 1946. Roman Junowicz war ein Marineoffizier, der während des Boxeraufstands von 1899–1901 in China diente. Der erste Teil der Studie befasst sich mit der Geschichte der Beschlagnahmung und der Familie Junowicz.

Schlüsselwörter: Beschlagnahmungen nach dem Zweiten Weltkrieg, Österreichisch-ungarische Marine, China, Náprstek-Museum

Eduard Jedlicka: Der amerikanische Traum eines Goldschmieds aus Mähren

In den Sammlungen der ältesten Phonographenwalzen, die sich im Besitz amerikanischer Gedächtnisinstitutionen befinden, findet sich unter dem Titel Jedlickovy Records eine bemerkenswerte Reihe von Aufnahmen mit tschechischem Inhalt, abgeleitet vom Namen Eduard Jedlička (1867–1944), einem tschechischen Immigrant in die USA. Die Autoren der Studie stellen zum ersten Mal die Geschichte des gebürtigen Mährrers vor, der 1895 seine Heimat verließ, um seinen amerikanischen Traum zu verwirklichen. Jedlickovy Records bietet eine wertvolle Auswahl tschechischer (meist traditioneller) Volkslieder, die zum Beginn des 20. Jahrhunderts bei der tschechischen Minderheit beliebt waren. Sie stellen auch einen bedeutenden Beitrag zum klanglichen Kulturerbe der tschechischen Gemeinschaft in den USA und zur Geschichte der Aufnahme- und Vertriebsindustrie vor.

Schlüsselwörter: Emigration in die USA, Musikindustrie, New York, Phonographenwalzen, Eduard Jedlička, Einwanderergemeinschaften

**Nélie Jacquemart André und
Isabella Stewart Gardner:
Sammlerinnen von Kunst der
Renaissance**

Im Mittelpunkt dieses Artikels stehen zwei Sammlerinnen: die Französin Nélie Jacquemart André und die Amerikanerin Isabella Stewart Gardner. Beide Damen bauten an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert faszinierende Sammlungen auf, die ein breites Spektrum der Kunstgegenständen aus verschiedenen Epochen umfassen. Im Mittelpunkt dieser Privatsammlungen stand die Kunst der italienischen Renaissance. Diese Studie untersucht die Ursprünge dieser Sammlungen von Kunstwerken der Renaissance, die Arten der Akquisition, den Charakter der Sammlungsobjekte und insbesondere die Installationsprinzipien, die in zwei heute öffentlich zugänglichen Museumssammlungen – dem Musée Jacquemart-André in Paris und dem Isabella Stewart Gardner Museum in Boston – angewandt werden.

Schlüsselwörter: Sammler, Kunst der Renaissance, Privatsammlungen, Kunstmarkt, Nélie Jacquemart André, Isabella Stewart Gardner, Stefano Bardini, Paris, Boston, Florenz, Wende des 19. und 20. Jahrhunderts

**Domestic Music Making and its
Instruments: Bericht von der
internationalen Konferenz über
Musikinstrumente in Edinburgh**

Im Juni 2022 fand eine biennale Musikinstrumentenkonferenz statt, die von der Galpin Society in Zusammenarbeit mit der Universität Edinburgh organisiert wurde. Die Vorträge deckten ein breites Spektrum musikorganologischer Themen in den Bereichen Tasteninstrumente, Streichinstrumente, Zupfinstrumente und insbesondere Holzblas- und Blockflöteninstrumente ab. Auf der Konferenz wurde eine Vielzahl von Forschungsmethoden vorgestellt: von Beschreibungen des Instrumentenbaus und der technischen Merkmale der Instrumente, der Dekoration und des Designs bis hin zu Archivrecherchen, sozioökonomischen Aspekten der Produktion und des Handels sowie den akustischen Eigenschaften der Instrumente. Es fehlte auch

nicht eine Anwendung der breiten Palette der sozialen Medien. Die Autoren der Beiträge waren Experten aus dem Museumspersonal, praktizierende Musiker, Restauratoren und andere Fachleute. An jedem Konferenztag wurde das Programm durch eine Demonstrationssitzung bereichert, in der ausgewählte Instrumente aus der Universitätssammlung vorgestellt wurden. Schlüsselwörter: Historische Musikinstrumente, Musikinstrumentenforschung, Konferenz, Nationalmuseum – Tschechisches Musikmuseum, The Galpin Society, The University of Edinburgh

**Bericht von der Ausstellung „Mode
in blau“**

Der Artikel bringt die Vorbereitung und den Verlauf der Ausstellung „Mode in blau. Tradition und Gegenwart des Indigos in japanischen und tschechischen Textilien“ nahe, die zum Jahreswechsel 2021/2022 im Kunstgewerbemuseum in Prag stattfand. Die Ausstellung stellte einerseits die reiche Tradition und Gegenwart des japanischen Aizome, Mustern und Färbens von Textilien mit Indigo vor, andererseits zeigte sie die mit unserem Gebiet verbundene Blaudruckproduktion, von der Volkstracht über die Arbeit des Zentrums für Volkskunstproduktion bis hin zur Neuinterpretation des Blaudrucks durch zeitgenössische Modedesigner. Der Text des Artikels beschreibt detailliert das Konzept der Ausstellung, die einzelnen Teile der Ausstellung und einige spezifische Artefakte und ihre Schöpfer.

Schlüsselwörter: Indigo, Indigoblau, Blaupause, Textildruck, Textil, Vorlagen, Tradition, Folklore, Japan, Aizome, Yukata, Kimono, Mode, Kostüm

**Scherben aus der Ostrauer
Archäologie**

In diesem Artikel wird das Projekt „Scherben aus der Ostrauer Archäologie“ vorgestellt, das beim Wettbewerb „Das Goldene Mammut 2022“ erfolgreich war. Das Projekt wäre ohne die langjährige professionelle Arbeit nicht möglich gewesen, und deshalb wird in dem Aufsatz die Entwicklung der Archäologie in Ostrava dargestellt. Der Schwerpunkt des Projekts liegt

auf den einzelnen Videos. Diese Videos stellen der Öffentlichkeit die Ergebnisse der oft interdisziplinären Arbeit vor. Die Videos sind auf dem YouTube-Kanal des Museums Ostrava zu sehen. Zusätzliche Online-Inhalte oder Literatur werden in den Beschreibungen unter jedem Video für weitere Informationen angeboten. Die Vorbereitung der Videos beginnt mit dem Einsprechen des Textes und setzt sich mit der Gesamtbearbeitung des audiovisuellen Bildes, einschließlich der Untertitel, fort. Die Videos mit dem größten Publikumszuspruch sind diejenigen, die eine Geschichte erzählen (Ein Mädchen Mariana) oder von Burgen (Landek, Die letzte Burg in Ostrava) oder Schätzen (Hulwaken Schatz) handeln. Für die Zukunft ist geplant, das Thema der Videos auf andere unabhängige Projekte auszuweiten.
Schlüsselwörter: Präsentation, Online, Archäologie, Video, Bildung

Die Sammlung Karl Tutsch – Forschungszwischenbericht

Dieser Artikel befasst sich mit der Sammlung Karel Tutsch, die im Jahr 2021 von der Galerie für Moderne Kunst in Hradec Králové übernommen wurde. Die Privatsammlung umfasst insgesamt 844 Kunstobjekte, die ein breites Spektrum von Epochen und Techniken repräsentieren. Für das Jahr 2023 plant die Galerie eine Dauerausstellung, die ausschließlich der Sammlung und den Aktivitäten von Karel Tutsch gewidmet sein soll.
Schlüsselwörter: Karel Tutsch, Sammeln, Sammlung, Privatsammler, Kunst, Galerie für moderne Kunst in Hradec Králové

Bericht vom Humboldt-Forum in Berlin

Das Humboldt-Forum wird im Herbst 2021 in Berlin eröffnet. Die Sammlungen des Museums für Völkerkunde, die vor allem Exponate aus Afrika, Asien, Ozeanien und Amerika umfassen, sowie die Sammlungen des Museums für Asiatische Kunst sind vom Dahlem in das neu renovierte Gebäude des ehemaligen Königlichen Palastes umgezogen. Viele der ausgestellten Objekte wurden auf mehr oder weniger transparente Weise während der Zeit des Kolonialismus erworben, an dem auch das damalige Deutsche Reich aktiv beteiligt war. Nach Angaben der Museumsleitung versuchten die Kuratoren*innen der Dauer- und Wechselausstellungen, sich mit dem Erbe der Kolonialzeit auseinanderzusetzen und die zeitgenössischen Diskussionen über die problematische Vergangenheit der europäischen Museen zu reflektieren. Der Autor und die Autorin des Textes fragen sich jedoch, ob das Bemühen um Vergangenheitsbewältigung und interkulturellen Dialog in diesem Fall als erfolgreich bewertet werden kann oder ob das Humboldt-Forum in die Fußstapfen der ethnologischen Museen des 19. und eines Großteils des 20. Jahrhunderts tritt, in die die Europäer*innen gingen, um „exotische“ Objekte zu betrachten, und in denen unter anderem die Konstruktion der europäischen Kolonialvorstellung stattfand.
Schlüsselwörter: Kolonialismus, Dekolonisation, Ethnologie, Deutschland, Afrika, Asien