

ORBIS ARTIUM

K JUBILEU LUBOMÍRA SLAVÍČKA

JIŘÍ KROUPA

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století končila v Brně svá studia dějin umění velmi silná generace později významných historiků umění. Je nesmírně osvěžující prohlížet sbírku závěrečných prací tehdejších posluchačů dějin umění brněnské univerzity. V rozmezí let 1968–1973 zde absolvovali např.: Petr Fidler, Rudolf Hocke, Jiřina Hockeová, Antonín Jirka, Slavomíra Kašpárková, Eliška Lysková, Jan Sedlák, Marie Schenková, Anna Sonja Schürmannová, Libuše Svátková, Lubomír Slavíček, Ludvík Ševeček, Jana Vránová a řada dalších.¹ Jejich závěrečné práce se vyznačovaly mimořádnou akribií, pozoruhodnými znaleckými postřehy a úsilím o zdůraznění závěrů, založených na přísné a přesné vědeckosti. Je jistě velká škoda, že tyto studie většinou nebyly publikovány a jsou dosud uzavřeny ve fakultní a seminární knihovně. Ona vysoká úroveň závěrečných prací však nebyla nijak náhodná. Tito posluchači měli totiž před sebou vzory tehdy vůdčích brněnských historiků umění. Mohli zažít podmanivé vyzarování osobnosti Václava Richtera ještě před jeho smrtí (1970). Vzorem prvotřídního znalce s precizním vyjadřováním myšlenek, ale i svým přívětivým a jemně ironickým životním přístupem jim byl ovšem především profesor Albert Kutal. Ten právě v té době pracoval na svých pozdních syntetických pracích, napsaných doko-

nale vybroušeným a jasným jazykem.² Na tehdejší Katedře dějin umění působili ale již také mladší asistenti: Zdeněk Kudělka jako mladý, ale již respektovaný Richterův nástupce a Ivo Krsek, s nímž přicházelo do brněnského prostředí zajímavé téma vídeňského pozdně barokního malířství druhé poloviny 18. století. Jeden z předních uměleckých historiků kdysi napsal „zázračnou“ větu: „*Uměleckohistorické práce jsou jako umělecká díla – také ony mohou být datovány.*“³ V brněnském prostředí tato věta přesně platí, pokud se zamyslíme například nad volbou témat tehdejších diplomových úkolů. V pracích brněnských absolventů se zrcadlil především badatelský zájem jejich učitelů i jejich metodické zaměření, spjaté s důkladnou analýzou uměleckých forem a charakteristikou tvaru konkrétního uměleckého díla. Formální a stylová analýza byla v pojetí jejich učitelů propojena především s praktickým znalcetvím. Konec konců i filozofující Václav Richter se zajímal o praktické problémy památkové péče a zveřejňoval drobné materiály k atribuci a dataci architektonických děl a Albert Kutal nikdy nezapomněl na to, že přišel na fakultu z prostředí obrazárny Moravského muzea v Brně. Nebylo divu, že zvláště oni mladí historikové umění, které jsem zmínil na začátku, se velmi záhy po ukončení svého studia stávali předními odborníky v oblasti galerijní,

muzejní a památkové práce. Jejich praktické zaměření ovšem nebylo spojeno s nějakým rigidním ulpíváním na jediné umělecko-historické metodě, ale pokoušelo se nalézt „*spolehlivý základ*“ (podle pozdějších slov Zdeňka Kudělky),⁴ z něhož se v pozdější době odvíjelo badatelské směřování každého z nich. I když někteří z těchto absolventů se posléze přiklonili k jiným metodickým přístupům při zkoumání uměleckých děl, vždy si byli vědomi své souvislosti s pracemi a myšlením Richterovým a Kutalovým. Zpřístupňování materiálových článků, precizní katalogová hesla, autorská připsání založená na kombinaci stylové kritiky a vyhodnocení písemných pramenů – to byl základ oné orientace, kterou získali na vysoké škole. V jistém slova smyslu tím tito absolventi utvořili poslední generaci „Brněnské školy dějin umění“ v přísném slova smyslu – generaci, která mohla zažít inspirativní působení postoje k uměleckým dílům pozvolna odcházejících hlavních představitelů této školy. O pár let později další absolventi tuto bezprostřední souvislost již nepoznali, a tak se zcela přirozeně ocitli za generační hranicí, za níž si museli hledat k umělecko-historickým cílům odlišné cesty.

Z onoho pozdního prostředí „školy“ lze zjevně velmi dobře pochopit utváření a pozdější rozvíjení umělecko-historického přístupu Lubomíra Slavíčka. Ten absolvoval v této skupině mladých historiků umění jako jeden z posledních. Svou diplomovou a disertační práci napsal o barokním malíři druhé poloviny 18. století Felixi Ivu Leicherovi jako klasickou biografii umělce s příznačným akcentem na znaleckou charakteristiku jeho díla. Tématem své práce se přitom dostal do centra výzkumu malířské produkce středoevropského okruhu kolem zdejšího nejvýznamnějšího pozdně barokního malíře a freskaře Franze Antona Maulbertsche. Slavíčková disertace byla zcela zralou a „hotovou“ prací a on z ní zveřejnil záhy některé poznatky v několika podstatných studiích.⁵ Malíř Felix

Ivo Leicher se ale stal jeho latentním tématem. Ještě později (a až dodnes) nalezneme ve Slavíčkových pracích jakési návraty k tomuto tématu. Slavíček však dokáže i v takovém starém tématu nalézat stále nová zjištění. Podobná slova můžeme ostatně použít i při hodnocení celé Slavíčkovy badatelské práce. Své hlavní tematické okruhy si totiž pro sebe objevil poměrně velmi brzy. Proto v jeho pozdější i současné umělecko-historické práci nalezneme zřetelnou badatelskou kontinuitu. Druhou stránkou téže mince přitom je, že Slavíček výsledky svých témat neopakuje ani nerozměňuje v dalších variacích, ale pokouší se je vždy nově promyslet a aktualizovat. Tak můžeme ony tematické okruhy sledovat v určité proměně jejich šíře a významu v průběhu času.

„NAUKA O OBRAZECH“

Záhy po ukončení svých studií začal Lubomír Slavíček pracovat v brněnském Památkovém ústavu. Nezůstal zde sice dlouho, nicméně mohl se seznámit s praktickými základy umělecko-historické práce v terénu, ale také s utvářením interiérových expozic, jakož i s principy péče o umělecká, především malířská díla. Již roku 1975 ale odešel do pražské Národní galerie. Ve zdejší *Sbírce starého evropského umění* poté zůstal takřka dvacet let (až do roku 1994). Postupně se stal vedoucím této sbírky, náměstkem ředitele pro odbornou činnost a konečně v letech 1991–1993 byl ředitelem Národní galerie v Praze. Tyto strohé biografické údaje mají jistou důležitost. Je totiž zcela přirozené, že tak dlouhé a intenzivní působení v naší nejvýznamnější galerijní instituci muselo mít pro jeho další badatelskou práci podstatný význam.

Slavíčkovy galerijní působení začínalo pro něj ve zcela vhodné konstelaci. Od počátku druhé poloviny 20. století se zvláště středoevropská historiografie umění zaměřila podstatněji na zkoumání malby 17. a 18. století.

V pražském badatelském prostředí byla tehdy nově zkoumána díla významných protagonistů české barokní malby. Ovšem na Moravě (ale též ve Vídni) se podobná aktivita rozvíjela poměrně pomaleji. Svými pracemi do tohoto výzkumu u nás zasáhli zejména Jaromír Neumann a Pavel Preiss na jedné straně a Vlasta Kratinová a Ivo Krsek na straně druhé. Značně inspirativní se však pro podunajský region jako celek stala velká syntéza maďarské historičky Kláry Garasové o Franzi Antonu Maulbertschovi, vydaná roku 1960. Zdá se, že její podstatný význam se projevil nejprve zejména na brněnské univerzitě. Vždyť Maulbertschův umělecký okruh měl značný význam pro uměleckou kulturu na Moravě. A tak na brněnské katedře začaly vznikat diplomové práce zhodnocující širší stylový okruh tohoto významného malíře na Moravě. Do této situace Slavíčková práce o slezském rodákovi Felixi Ivu Leicherovi (1727–1812) velmi dobře zapadala. Leicher býval (a je někdy i dosud) považován za jednoho z výrazných představitelů Maulbertschova školského působení. Slavíček však ve své práci shromáždil řadu analytických indicií pro tvrzení, že Leicher nebyl tak příliš závislý na svém údajném učiteli, ale že razil svou vlastní uměleckou cestu v uměřenějším a lyrickém malířském projevu, než činila většina jeho vrstevníků.

K přesnějšímu poznání této umělecké cesty mu ovšem dala možnost neobyčejná událost. Profesor Albert Kutal na sklonku svého života obdržel ve Vídni prestižní Herderovu cenu. Její součástí je roční stipendium pro nadaného mladého badatele či laureátova žáka. Kutal pro tento stipendijní pobyt navrhl Lubomíra Slavíčka, a ten tak získal v oné době ojedinělou možnost studovat v archivech a galerijních sbírkách Vídně. Během svého tamějšího studia si současně uvědomil, že dosavadní zdůrazňování jediné akademické linie rakouského malířství (expresivně barokní linie Trogerovy, vedoucí k Maulbert-

schovi) bude nutné na základě pramenů, ale i existujících památek korigovat. Vždyť vedle proslulého malíře, jemuž „*jako by ďábel vedl štětec*“, působil na vídeňské akademii (teprve v novější době zapomenutý) Michelangelo Unterberger s umírněnějším a více klasicizujícím zaměřením své tvorby. Po svém návratu domů se proto Slavíček zaměřil právě na tento, dosud podceňovaný rys pozdně barokního malířského akademismu. Nejen že jej nově umělecko-historicky zhodnotil, ale přitom ukázal, že tento stylový názor nebyl v dobové malbě ničím tak ojedinělým či sporadickým (srov. jeho studie o Michelangelu Unterbergerovi, Johannu Cimbalovi a další podstatnou práci týkající se Felixe Iva Leichera v opavském sborníku z roku 1982). Slavíčkův „objev“ s obdivem uznával i jeho učitel Ivo Krsek, když jeho výkladovou koncepci zařadil do svých přehledových prací o moravském barokním malířství 18. století.⁶

V pražské Národní galerii ovšem Lubomír Slavíček neměl příliš mnoho příležitostí zabývat se vídeňskou a moravskou malbou, a tak se obrátil jako nástupce dokonalého znalce Jaromíra Šípa k výzkumu flámského malířství 16.–17. století. Jistě bychom mohli v této nové orientaci hledat ocenění určité afinity mezi jihonizozemským a středoevropským barokem, ale v každém případě volba nového tématu byla pro Slavíčka badatelsky velmi šťastná. Vždyť jeho znalectví a umělecko-historické vidění, prohlubované ostatně dalším studiem, mohlo v Praze vyzávat v kontaktu s tak vynikajícími znaleckými představiteli starší generace, jako byl Jaromír Šíp (holandské malířství) a Pavel Preiss (česká a rakouská barokní malba), ale též s našimi dalšími předními galerijními znalci – jeho galerijními kolegy Hanou Seifertovou a Jiřím Mašínem.

Je velmi dobře známo, že pro každého znalce má práce v galerijním prostředí jednu podstatnou výhodu. Znalec si zde své výzkumy a autorské atribuce totiž může ověřovat

při každodenním kontaktu s uměleckými díly. Děje se tak přitom nejen v tichu depozitářů, ale zejména při instalování výstav a expozic, v nichž může obrazy srovnávat vedle sebe či experimentálně je klást do nečekaných souvislostí a kontrastů. Bylo jen logické, že právě příprava výstav starého umění se rovněž pro Slavíčka stala významným zdrojem nových poznatků. Byl autorem a spoluautorem obsahově zajímavých výstav nejen v Praze, ale jeho „experimentální“ výstavy ze sbírek Národní galerie bychom možná našli především mimo hlavní město.⁷

Na zhodnocení jeho galerijních zkušeností nemusela odborná veřejnost čekat příliš dlouho. Roku 1985 napsal monumentální kandidátskou disertaci pod názvem *Flámské figurální obrazy 17. století ze sbírek Národní galerie v Praze*. Její dva díly o rozsahu 612 stran představily v detailní podobě pozoruhodnou úroveň flámské kolekce v pražské sbírce. Slavíček zde dokázal znalecky přesvědčivě rozlišit jednotlivé malířské styly spolupracujících umělců na jediném obraze a poukázal přitom na velmi častou spolupráci dvou stejně kvalitních, ale specializovaných malířů ve flámském malířství 17. století jako na poměrně běžnou dobovou praxi. Aby tuto skutečnost také historicky objasnil, analyzoval dobové prameny, především jihonizozemskou malířskou teorii v podání Karla van Mandera. Své úvahy na dané téma Slavíček vložil ve formě ústřední problémově sepsané statě do prvního svazku monografie. Tato studie nebyla dosud v celém svém rozsahu zveřejněna, což je patrně pravým důvodem, proč bývá poněkud neprávem opomíjena. Nicméně je pozoruhodná nejen z hlediska specializovaného výzkumu flámského barokního umění, ale také obecněji v metodologickém kontextu tehdejších českých dějin umění. Patří totiž zjevně mezi tehdy v mezinárodním měřítku se objevující studie, v nichž je vyzýváno k podpoře moderně pěstovaného znaleckého přístupu jeho propojením s rekonstrukcí

dobové teorie umění a obecně se zkoumáním dobového (ať již historického, či sociálního) přístupu k umění a uměleckým dílům.⁸

Z dnešního pohledu tak vlastně ani neudiví, jestliže se pravidelně – a až do současnosti – setkáváme ve Slavíčkově badatelském díle s obdobným kladením otázek po historickém vysvětlení dobových uměleckých termínů (např. v souvislosti s kresbami a grafikami doby barokní). Téhož původu je ovšem také důležitost, kterou přisuzuje studiu teoretických spisů de Lairessových, Hagedornových a Sulzerových. Na jejich základě se poté pokouší objasnit vizuální charakter malířských a kreslířských děl.

Studium dobových teorií, receptářů a uměleckých popisů má pro něj především hodnotu pomocného instrumentu při snaze dobrat se přesněji původního autorského záměru v souvislosti s procesem vzniku uměleckého díla a jeho recepce. Není asi náhodou, že se proto zejména v posledních letech Lubomír Slavíček stále častěji zabývá barokní kresbou, skicou, grafickým listem i dobovými způsoby reprodukování originálů.⁹ V jeho umělecko-historickém přístupu i v jeho vysokoškolských přednáškách a seminářích se tak původní stylově kritické znalectví přetavuje do podoby systematické „*nauky o obrazech*“, jejíž pomocí lze detailně prostudovat formální a obsahové kvality malířského díla.

„NIC NENÍ BEZ VÝZNAMU“

Roku 1994 se Lubomír Slavíček vrátil na místa svých studií, na Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity. Vzpomínám si, jak jsem mu na cestě z pohřbu Iva Krška roku 1993 nabízel, aby přišel učit do Brna. Tehdy mi odpověděl, že si nedovede představit práci bez galerijního depozitáře a bez každodenního kontaktu s originály uměleckých děl. O rok později se však situace v Národní galerii změnila a on se rozhodl skutečně do Brna přijít. Na novém místě se roku 1995 habilito-

val a posléze roku 2001 zde získal také profesuru dějin umění.

Radikální přechod z galerijní instituce do vysokoškolského prostředí s sebou přirozeně přináší řadu změn: tou nejzásadnější je samozřejmě výuka mladých posluchačů v teoretických i praktických předmětech. Lubomír Slavíček si od počátku připravil řadu přednášek a cvičení: kromě přehledových přednášek o evropské a české barokní malbě především úvod do studia malby a znalectví a velmi důkladná seminární cvičení z křesťanské a profánní ikonografie. Důraz, který zvláště ve vysokoškolském prostředí dosud klade na obsahovou stránku uměleckých děl (velký je rovněž počet takto zaměřených diplomových prací, které vede), by mohl být poněkud překvapivý. V minulosti „Brněnské školy dějin umění“ nebyla ikonografie nijak zvláště ceněna. Zdeněk Kudělka jí například ve svých proseminářích dával místo nanejvýš jedné z pomocných věd umělecko-historických. Slavíček však zkoumání obsahové stránky uměleckých děl přikládá mnohem větší důležitost. Nezajímá jej přitom pouze literární a převyprávěný příběh, ale spíše symbolická a emblematická stránka malířského díla. V současném českém dějepisu umění takové zaměření dokonale ztělesňuje Lubomír Konečný, jenž jej jistě k podobnému výzkumu inspiruje. Přitom však Slavíčkův zájem o ikonografii a emblematicku má zjevně své vlastní kořeny. Poprvé totiž zveřejnil ikonografickou studii již roku 1983 (v tištěné časopisecké podobě potom roku 1986), když poukázal na morální exemplum „*Una via est*“, jež je skryto za žánrovým obrázkem holandského malíře Nicolaese Verkolje.¹⁰ Mimochodem onen článek sám svědčí o mimořádném Slavíčkově historiografickém rozhledu. V době zaujetí ryze znaleckými přístupy v galerijní práci pochopil svou studii jako určité přihlášení se k novým proudům interpretace holandského a německého malířství, s nimiž se setkával v okruhu svých pražských přátel.

Ostatně vedle originálně promyšlených studií Lubomíra Konečného zveřejnila již dříve obdobnou emblematickou studii z německého prostředí Slavíčkova kolegyně Hana Seifertová (při výkladu portrétu Christophera Paudisse).¹¹

Snad lze uvažovat o tom, že k objasnění „*realisticky maskovaného symbolismu*“ Slavíčka vedla zjevně opět výstavní praxe. Při uspořádání výstav se musel věnovat nejen stylové historickým kvalitám především holandských obrazů, ale též jejich obsahovým výpovědím. Byly to pouze žánrové a realistické obrazy? Východisko Slavíček našel jednak v moderních interpretacích nizozemských historiků umění, jednak v dobovém mottu amsterdamského ikonologa Roemera Visschera z roku 1614: „*Nic není bez významu.*“ Na tomto základě se zvyšoval Slavíčkův zájem o studium ikonografických příruček 16. a 17. století v italském i nizozemském prostředí. Jejich prostřednictvím se v malířských dílech vedle jejich vizuálních kvalit pokusil odhalit, jak se emblematická stránka stávala prostředkem k vyslovení myšlenkového sdělení (většinou moralistního obsahu), kterému jejich současníci rozuměli a živě a citlivě na ně reagovali. Jak přitom dodává: „*Výsledkem byly obrazy, které sice věrně zobrazovaly reálnou skutečnost, která malíře i obyvatele Holandska 17. století obklopovala, ale takový obraz sloužil především sdělení abstraktních obsahů.*“¹² Slavíčkův zájem o emblematicku a symboliku v takovém případě není nějakým přesunem badatelské optiky, ale je vždy spjat zcela přirozeně s komplexní analýzou obrazového díla. Dobře to bylo znát na dvou vzorových katalogových publikacích, zveřejněných ke konci století. První byla v Německu vydaná práce *Barocke Bilderlust* o flámských obrazech z bývalé Nosticovy hraběcí sbírky v Národní galerii (1995), druhou roku 2000 vydaný objemný korpus nizozemské malby 17. a 18. století v Národní galerii.¹³ Toto úctyhodné dílo (o celkovém počtu 440 stran) se stalo zjevným završením Slavíčkovy znalec-

ké činnosti v oblasti flámského a holandského umění a může sloužit jako určitý model oeuvre-katalogového zpracování uceleného sbírkového komplexu.

„ARTIS PICTORIAE AMATORES“

Výstavy, které Lubomír Slavíček připravoval za svého galerijního působení, byly velmi často sestaveny z obrazů určité konkrétní sbírky. Interpretace malířských děl, jejich stylové zaměření a obsahový význam by tak mohly být příliš jednostranné, pokud by nebyl zohledněn také jejich původ a způsob jejich recepce. Ještě když navazoval na galerijní znaleckou práci Jaromíra Šípa v oblasti holandského krajinářství, zpřístupnil na výstavě kolekci maleb italizujících krajinářů 17. století. Umělecko-historická literatura přirozeně nejvíce zdůrazňuje hodnoty realistické krajinomalby „národního směru“. Ovšem vedle prací těchto krajinářů vznikalo velké množství krajin inspirovaných římským idealizovaným prostředím. Tyto krajiny byly mezi sběrateli značně oblíbené a – jak Slavíček ukázal – stávaly se také později podstatnou součástí zájmu sběratelů a obchodníků s obrazy.¹⁴

Bylo proto jen příznačné, že jedním z nejdůležitějších Slavíčkových badatelských témat se stalo sběratelství uměleckých děl a obchod s obrazy. Také zde mohl navázat na určitou vnější inspiraci. V domácím prostředí to byly jistě studie Oldřicha J. Blažíčka a Lubora Machytky, v zahraničí se již delší dobu velmi intenzivně rozvíjí vydávání uměleckých inventářů velkých sbírek (např. The Provenance Index, J. P. Getty Art History Informations Program). Slavíčkovým takřka osudovým tématem se stala především nostická sbírka jako velmi podstatná součást sbírky Národní galerie. Když roku 1983 vydal svou studii *Příspěvky k dějinám nostické obrazové sbírky*, získal za ni o rok později cenu Literárního fondu. Tato práce totiž nebyla jen velmi dob-

ře napsaná, ale poukázala na možnosti dosud neotřelého a originálně zpracovaného tématu. Od té doby se k této sbírce Lubomír Slavíček několikrát vrátil a své poznatky rozšířil také studiem dalších velkých barokních obrazáren: Berků z Dubé, Černínů a Thunů.¹⁵ Stal se tak u nás vlastně jedním z prvních historiků umění, kteří se tímto (dnes tolik aktuálním) problémem začali systematicky zabývat moderními umělecko-historickými metodami.

Téma sběratelství, slovy Víta Vlnase „*téma takřka bezbřehé*“,¹⁶ se stalo zejména v nejnovější době hodně diskutovaným a zpracovávaným námětem dlouhé řady studií. S tímto tématem je to však stejné jako u všech velmi obecných oborů, témat a pojmů v historiografii umění: je třeba v něm „vyhmátnout“ relevantní problém a řešit jej specifickými přístupy. K pokusu o objasnění Slavíčkovy přístupu mi proto budiž dovoleno určitým způsobem zjednodušit současnou badatelskou situaci. Ve druhé polovině 20. století ve zkoumání sběratelství umění můžeme rozlišit v zásadě dva základní modelově zvolené problémy.

V českém prostředí se většinou prosadil především model tak říkajíc *historický*, který pracuje s chronologickým výčtem dat vzniku určité sbírky, hledáním původu uměleckých děl v ní a se statistickým vyhodnocováním pramenů – především inventářů a popisů interiérů. Analýza těchto pramenů je spojována převážně s výzkumem proveniencí uměleckých děl. Tak tomu bylo původně v pracích Blažíčkových, Machytkových i v dalších zveřejňovaných materiálových zprávách o sbírkách a inventářích. Při interpretaci těchto údajů se velmi často (zejména u historiků) setkáme s jejich statistickým vyhodnocováním a srovnáváním s výzkumy sociální struktury majitelů kabinetů kuriozit, kunstkomor a uměleckých sbírek. Výsledkem tohoto zkoumání je poté především historická rekonstrukce životního sty-

lu jednotlivých sociálních vrstev v městské a šlechtické společnosti. Takový přístup a stejně tak používání statistických srovnávání má značně blízko k moderním německým „*dějním každodenního života*“ a k nim se zřetelně připojuje (srov. práce Zdeňka Hojdy, Víta Vlnase, Jiřího Peška a zvláště pak rozsáhlou aktivitu českobudějovické historické „školy“ kolem Václava Bůžka).¹⁷

Odlišný model můžeme nazvat s jistou licencí *kulturně* či *funkčně historickým*. Jeho zakladatelem byl na sklonku 19. století zřejmě Jacob Burckhardt svou studií o objednavatelích a sběratelích v rámci svého pojetí „*dějin umění jako dějin úloh*“.¹⁸ Jeho přístup neměl zpočátku v dějepisu umění bezprostředně přímého následování (snad s částečnou výjimkou Abyho M. Warburga), nicméně v moderním dějepisu umění jej znovu příkladně aktualizoval především Francis Haskell (1928–2000). Nesporně i díky tomu bývá dosud považován za jednoho z neoriginálnějších historiků umění druhé poloviny 20. století.¹⁹ Haskella jako historika vkusu především zajímal způsob, jak byly umělecké sbírky budovány a jakou prestiž měly v sociokulturní struktuře a v prostředí sociálně psychologických mentalit. Rozpracoval detailně ono klasicky „burckhardtovské“ rozlišení mezi objednavatelem a sběratelem, sledoval v historii různé prostředky k šíření uměleckého vkusu a posléze i veškerý „umělecký provoz“, který byl s uměleckými díly spojen. Takové kladení otázek má blízko k sociologické problematice, což je zjevné zejména srovnáním těchto analýz s kulturními studiemi Pierra Bourdieu. K témuž modelu (mimo chodem v historiografii umění tak blízkému historickým textům o situaci v Římě italského malíře Giovanniho Bagliona) lze ostatně přiřadit rovněž některé studie Jana Białostockého a v současnosti především řadu prací Debory J. Meijers.²⁰

Lubomír Slavíček se ovšem ve svých studiích zřetelně nepřiklonil k žádnému z těch-

to modelů, i když se jimi dokáže inspirovat. Blíže však má jistě k onomu přístupu prvnímu, historickému. V jistém slova smyslu prvním českým syntetickým pokusem tohoto výše stručně definovaného přístupu byla kolektivně připravená výstava v Národní galerii s katalogem, jehož editorem byl právě Slavíček: *Artis pictoriae amatores* (spolu s Pavlem Preissem, Vitem Vlnasem a Zdeňkem Hojdou).²¹ Výstava i katalog byly v historiografii a metodologii dějin umění u nás velmi důležitým mezníkem: staly se jakýmsi formulováním badatelských otázek spojených s barokním sběratelstvím u nás. Podstatné však bylo spojení výkladu o sběratelství s výstavou – s konkrétně vystavenými malířskými díly vysoké umělecké kvality. To je zjevně základ dále rozvíjeného Slavíčkovy definování problému. Východiskem jeho „umělecko-historického“ přístupu je totiž u něj takřka stále přítomné praktické galerijní znalectví ve spojení se stylově-historickým přístupem a ikonografickou analýzou. I když zveřejňuje písemné inventáře, vždy usiluje o to, aby za jazykem popisů odhalil zcela konkrétní umělecké dílo. Proto je součástí jeho dějin sbírek vždy vyhledávání v nich uvedených děl. Napopak při zkoumání galerijního díla se snaží zjistit všechny informace o jeho provenienci a postavení v určité historické sbírce.

Po svém příchodu na Masarykovu univerzitu měl Lubomír Slavíček možnost podstatně rozšířit svůj badatelský záběr. Začal (mimo jiné též spolu s některými svými studenty) velmi minuciózně studovat a zveřejňovat archivní prameny ke sběratelství od manýristických kabinetů kuriozit až po moderní umělecké sbírky meziválečného období. Jeho výzkum se velmi rychle stal dlouhodobým, systematickým zkoumáním pozůstalostních inventářů, zámeckých inventářů a všech druhů zpráv o sběratelství a obchodu s uměním. Takřka v každém čísle fakultního sborníku *Opuscula historiae artium* zveřejnil v posledních letech formou drobných studií či ales-

poň materiálů nejdůležitější údaje a charakteristiky, které by mohly zpřístupnit některou z uměleckých sbírek v Čechách a na Moravě.²² Posléze, tak jako v každém okruhu svého badatelského zaměření, i v této oblasti přikročil nedávno ke zveřejnění svého dlouholetého výzkumu. Učinil tak v publikaci „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*.²³ V této obsáhlé monografii je podán přehled dějin sběratelství u nás od doby barokní až do moderního meziválečného období formou hlubších analytických sond do jednotlivých sbírek (či okruhu sběratelů). Slavíček zde nezůstává pouze u výčtu historických faktů, ale pokouší se vymezit historicky měnící se typologii sběratele v různých dobách, poukazuje na podněty a motivace, které vedly ke sbírkotvorné činnosti proslulých „milovníků umění“, a prozkoumává konečně také vztah individuálních sběratelů k uměleckému obchodu a k dalším veřejným a státním galerijním sbírkám. Právě na stránkách této rozsáhlé publikace (nadto velmi hojně doplněné o obrazové přílohy) si lze povšimnout toho, jak Slavíček posléze rozvinul svůj vlastní přístup k látce.²⁴ Právě proto, že zná také další texty historické a kulturněhistorické, udržuje vždy křehkou rovnováhu mezi umělecko-historickým hodnocením sbírky kuriozit, umění či knih o umění (tedy to, co jej zajímá nejvíce) a objasněním historického kontextu, v němž sbírky v dané době vznikaly a působily na veřejnost.

Ve své práci přisuzuje Lubomír Slavíček poměrně značnou důležitost především vztahu soukromých sbírek a vznikajících sbírek veřejných. Zde může využít své vlastní bohaté zkušenosti právě z muzejní a galerijní práce. Je snad poměrně méně známé, že Slavíček patří též k našim předním muzeologům. Ve svých přednáškách a v některých drobných, příležitostných textech se zabývá institucionalizací galerií a galerijní práce, tvorbou výstav a expozic apod. Jeho přívětivý vztah

k tomuto oboru není ovšem dán nějakým výčtem publikací na muzeologické téma, ale spíše praktickou a organizačnickou zkušeností. Proto byl a dosud rovněž je členem řady galerijních grémií po celé České republice. Na své dlouholeté zakotvení tak nezapomíná ani v akademickém prostředí.

V předchozích řádcích bylo možné zmínit alespoň hlavní tematické okruhy Slavíčkovy badatelské práce jen v pochopitelné stručnosti. Takový strukturovaný výčet nemůže přirozeně obsahovat vše, co dosud Lubomír Slavíček na poli dějin umění vykonal a publikačně zveřejnil. Pokud bychom ale přesto hledali jakýsi společný jmenovatel jeho různorodých aktivit, mohlo by se jím zjevně stát zdůraznění významu práce s prameny a pramennou kritikou. Není bez zajímavosti prohlédnout jeho vždy velmi bohatý poznámkový aparát (v tom je jistě určitým následovníkem Pavla Preisse) a rozsáhlou bibliografii, která má charakter takřka pramenného výzkumu. Paralelně se svou tematicky strukturovanou činností ale Slavíček rovněž vydává edice uměleko-historických pramenů. Zveřejnil tak např. části korespondence historiků umění působících na Moravě, dílčí korespondenci brněnských a pražských historiků umění i doplňky k bibliografiím některých zapomenutých historiků umění (jako příklad za všechny uvedme brněnského židovského historika umění Maxmiliána Steifa).²⁵ V nejnovější době se věnuje opět s větší intenzitou systematickému zveřejňování pramenů k dějinám malířství na Moravě (srov. jeho příspěvky v nejnovějším katalogu díla Josefa Winterhaldera mladšího).²⁶ Lze snad říci, že v této oblasti navazuje Slavíček na práci brněnského profesora Zdeňka Kudělky, jehož vysokoškolské prosemináře a jeho minuciózní úsilí dobrat se „*spolehlivého základu*“ v uměleko-historickém výzkumu jsou dodnes u jeho žáků příslovečné. V takové souvislosti bych si zjevně mohl vzpome-

nout na „*znalectví pera a oka*“, jak je při zrodu dějin umění jako vědecké disciplíny prosazoval na konci 19. století jeden z představitelů Vídeňské školy dějin umění Franz Wickhoff. Nechtěl bych zde vytvářet nějaké násilné paralely, ale Lubomír Slavíček je skutečně zjevným přívržencem onoho modelu historika umění, který tento spoluzakladatel moderních uměleckohistorických přístupů představoval. Nejen že moderně rozpracovává především ta témata, která právě pro Wickhoffa představovala ideál uměleckohistorické práce, to je: kritické zveřejňování pramenů z dějin umění, zájem o znalectví kresby a malby a o ikonografii obrazů spolu se stylově kritickým výkladem uměleckých děl.²⁷ Stejně jako pro vídeňského „*starého mistra*“ je ale i pro něj příznačná velmi důvěrná znalost moderního a současného uměleckého prostředí. Je to dáno jistě zejména jeho galerijními zkušenostmi, ale též častým kontaktem s výtvarníky a současnými sběrateli a v neposlední řadě i jeho mimořádně dobrou znalostí současné umělecké a výstavní scény v České republice. Jeho přesné „*znalectví oka*“ se tak nevyhýbá ani hodnocení a interpretaci

děl současného umění, i když na toto téma hovoří více v diskusích s kolegy a při svých vysokoškolských přednáškách.

Bylo již vzpomenu to, že působení v univerzitním prostředí klade na historiky umění přirozeně poněkud odlišné nároky než práce v muzeích a galeriích. Je třeba říci, že Lubomír Slavíček dokázal obě tyto stránky uměleckohistorické práce spojit velmi dobře dohromady. Svě letošní jubileum tak oslavuje uprostřed dalších rozpracovaných badatelských projektů, ale současně mezi svými žáky. Z nich někteří se již dnes stávají výraznými individualitami v oboru, neboť na brněnském Semináři dějin umění v posledních letech vznikla řada vynikajících diplomových a doktorských prací na Slavíčkovy témata z oblasti barokní malby 18. století, ikonografie cyklů nástropních maleb, vztahu emblematické a dobové literatury o umění a také z dějin sběratelství. Tak dnes můžeme dobře sledovat, jak postupnými kroky vzniká jeho „škola“. Ostatně i počet a tematický rozsah příspěvků v tomto jubilejním sborníku velmi názorně reflektuje aktuálnost témat, jimž se ve své odborné i pedagogické činnosti jubilant věnuje.

1 Srov. seznam diplomových prací obhájených na oboru dějiny umění: Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček (eds.), *Almanach 1927–1997. Sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně*, Brno 1997.

2 Právě v uvedeném mezidobí dospěl Albert Kutal k syntetickému zpracování svého výzkumu. Srov.: Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972 (rukopis z roku 1967). – Idem, *Gotické sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984, s. 216–283 (rukopis z roku 1975).

3 Frederik Antal, *Remarks on the Method of Art History*, in: *The Burlington Magazine* 91, 1949, s. 49–52, 73–75.

4 Kudělka hovořil o Richtrově „*spolehlivém základě*“ v uměleckohistorickém prosemináři i ve svých hovorrech o Václavu Richtrovi.

5 Lubomír Slavíček, *K obrazu F. I. Leichera z bývalého františkánského kostela v Opavě*, *Umění* 20, 1973, s. 349–353. – Idem, *Příspěvky k poznání díla Felixe*

Ivo Leichera na severní Moravě, in: *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji* 5, 1982, s. 33–61.

6 Osobně si vzpomínám na Krskův uznalý výrok na Slavíčkovu adresu v soukromém rozhovoru na počátku osmdesátých let 20. století. Srov. rovněž Krskovu stať o malířství in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 137: „*Nedávno bylo přesvědčivě prokázáno, že za nejvýraznější podněty vděčí Leicher svému učiteli na vídeňské Akademii M. Unterbergerovi, jehož dílo představuje jakousi umírněnou variantu akademického jednotného stylu.*“

7 Srov. např. výstavy: Dolný Kubín (spolu s Hanou Seifertovou, 1983), Liptovský Mikuláš (1984), Tokio (1987), Hodonín (1989), Zlín (1990) aj.

8 Inspirací pro zájem znalecky orientovaných studií o dobové texty a teorie se staly nepochybně některé příspěvky Ernsta H. Gombricha ze sedmdesátých let 20. století. Zkoumání historických a teoretických

- předpokladů znalectví holandského umění se věnovala posléze Svetlana Alpers. Od konce osmdesátých let se prosadil Ernst van de Wetering, spojující znalectví s pramenným a historickým výzkumem holandské malby 17. století.
- 9 Lubomír Slavíček, Michelangelo Unterberger und Josef Stern. Zu ihren Ölskizzen, *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 1992, H. 7, s. 221–229. – Idem, Franz Xaver Wagenschön, „Pictor Viennensis Austriae Discipulus P. P. Rubenius“ – Copia und Imitatione in seinem graphischen Werk, *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 1995, H. 11–12, s. 435–446. – Idem, Neznámé kresby Michelangela Unterbergera a Franze Xavera Wagenschöna, *Opuscula historiae artium* 45, 1996, F 40, s. 103–120. – Idem, „Ein guter Maler muss bildhauerisch, und ein guter Bildhauer malerisch arbeiten trachten“. Zu einigen malerischen Zeichnungen des Bildhauers Josef Winterhalder d. Ä. in Brünn, in: Markus Hörsch – Elisabeth Oy-Hara (eds.), *Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Frantz Matsche*, Petersburg 2000, s. 145–154.
 - 10 Lubomír Slavíček, „Una via est“. Morální exemplum Nicolase Verkolje, *Umění* 34, 1986, s. 151–157. Výzkumy emblematicky v holandském malířství zahájil svými studiiemi již Eddy de Jongh.
 - 11 Hana Seifertová, Paupertate premor, sublevor ingenio. Ein moralisierendes Porträt des Christopher Paudiss, *Umění* 25, 1977, s. 224–241.
 - 12 Lubomír Slavíček, Nic není bez významu: náměty holandského malířství 17. století, in: Jiří Kroupa (ed.), *Dějiny umění a vizuální kultury III. Forma, funkce a význam uměleckých děl*, Brno 2007, s. 17–18.
 - 13 Lubomír Slavíček, *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie*, Braunschweig 1994–1995, 171 s. – *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. National Gallery in Prague. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Praha 2000, 440 s.
 - 14 Lubomír Slavíček, *Itálie očima nizozemských malířů 17. a 18. století*, kat. výst., Hodonín 1989.
 - 15 Lubomír Slavíček, Paralipomena k dějinám berkovské a nostické obrazové sbírky. (Materiál k českému baroknímu sběratelství II), *Umění* 43, 1995, s. 445–471. – Idem, Visual documentation of aristocratic collections in baroque Bohemia, *Opuscula historiae artium* 45, 1996, F 40, s. 75–100. – Idem, Dvě podoby barokního šlechtického sběratelství 17. století v Čechách – sbírky Otty Nostitze ml. (1608–1665) a Františka Antonína Berky z Dubé (1649–1706), in: *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750). Opera historica* 5, České Budějovice 1996, s. 483–513.
 - 16 Srov. recenzi Víta Vlnase na Slavíčkovu monografii „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, in: *Umění* 56, 2008, s. 550–552.
 - 17 Vynikající přehled především prací onoho „historického“ směru podává Lubomír Slavíček, Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století. Stav a úkoly českého bádání, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (eds.), *Barokní Praha a Barokní Čechie*, Praha 2004, s. 491–538.
 - 18 Jacob Burkhardt, *Die Sammler*. Naposledy přetištěno in: Jacob Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 6, *Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien*, München 2000.
 - 19 Ocenění Haskella, srov. např. Nicholas Penny, in: *The Burlington Magazine*, May 2000, s. 307–308. – Eric Hobsbawm, in: *Past and Present* 168, 2000, s. 3–5.
 - 20 Srov. např. Jan Białostocki, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Refleksje i syntezy ze swiata sztuki, cykldrugi*, Warszawa 1987, s. 70–75. – Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie um 1780*, Wien 1995.
 - 21 Lubomír Slavíček – Pavel Preiss – Vít Vlnas – Zdeněk Hojda, *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, kat. výst., Praha 1983.
 - 22 Srov. *Opuscula historiae artium* 47, 1998, F 42; 48, 1999, F 43; 50, 2001, F 45; 52, 2003, F 47; 53, 2004, F 48; 56, 2007, F 51.
 - 23 Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007, 376 s.
 - 24 Vít Vlnas ve své recenzi (srov. naše pozn. 16) sice zmiňuje pár opominutí témat onoho funkčně-historického modelu, nicméně Slavíček přece jen i tato témata zařazuje do svého výkladu – pouze jim ve své koncepci dává odlišný, na produkci uměleckých děl zaměřený akcent (srov. jeho výrok o sběratelství jako specifické formě mecenátu). Také z tohoto hlediska je tak u něj zřetelný vždy primárně znalecký zájem o vznik uměleckého díla.
 - 25 Lubomír Slavíček, Maximilian Steif (1881–1942) – zapomenutý brněnský historik umění, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 2000, č. 56, s. 129–134.
 - 26 Lubomír Slavíček (ed.), *Josef Winterhalder d. J. (1743 Vöhrenbach – 1817 Znojmo). Maulbertsch bester Schüler*, Langenargen – Brno 2009.
 - 27 O Wickhoffovi srov. Jiří Kroupa, *Školy dějin umění. Historiografie dějin umění*, I. díl, Brno 2006², s. 189–191.