

3. Dějiny a typologie muzejních institucí

3.1. Sběratelství stavovské společnosti jako předpoklad vzniku muzejních institucí občanské společnosti: od manýristických sbírek jako obrazu světa k osvícenské Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze

Jaromír OLŠOVSKÝ

„... četl jsem větu, kterou tenounkým štětečkem napsal člověk mé krev: Zanechávám některým (ne všem) budoucnostem svou zbraň, v které se cestičky rozvětvují.“

Jorge Louis Borges¹⁶⁴

Jednu z klíčových aktivit současných muzejních a galerijních institucí tvoří budování sbírkových fondů. Jednu z důležitých tradic, rozhodujících pro podobu moderních muzejních sbírek, představuje fenomén sběratelství, jenž tkví svými kořeny v manýristickém a barokním sběratelství stavovské společnosti. Manýristické sběratelství usilovalo o vytvoření encyklopedického obrazu světa, jehož základem byly představy a názory renesančních a manýristických umělců, myslitelů a filozofů. Ti nahlíželi svět prostřednictvím složité sítě korespondenčních vztahů mezi jeho jednotlivými částmi, přičemž ty byly subsumovány pod dobové pojmy, mikrokosmos a makrokosmos. Stejně jako entity ve světě byly i artefakty a naturfakty v manýristických sbírkách vzájemně spjaty *borgesovsky* se neustále rozvětvujícími symbolickými a korespondenčními vztahy. Manýristická sbírka se tak stávala symbolickým obrazem světa. Z těchto představ také vyplývalo specifické členění manýristických sbírek, v dobové terminologii nazývaných Kabinety či Kunstkomorami umění a kuriozit (*Kunst- und Wunderkammer*), které může být v mnohém inspirativní i pro dnešní muzejní a galerijní praxi.

Předměty zastoupené v manýristických sbírkách, pro které se používaly rozmanité dobové názvy (např. *thesaurus fossilium*, *dactiloteca*, *cimeloteca*, *raroteca* apod.), byly členěny do dvou hlavních tříd, *naturalia* (dále systematicky rozdělené na minerály, rostliny a zvířata) a *artificialia* (zahrnující předměty umělecké a technické), a dále klasifikovány podle pojmů aristotelské filosofie na jednotlivé kategorie, jako *genus*, *species*, *differentia* a *accidens*.¹⁶⁵

Typ renesančních a manýristických sbírek, zaměřujících se především na umělecké hodnoty sbíraných děl, se začíná vyhraňovat na přelomu 15. a 16. století, kdy nastává výrazný zlom v dosavadní sběratelské praxi. Tehdy je zvolna opuštěn starší, v podstatě ještě středověký způsob zakládání sbírek, v němž převažovaly reprezentační, dynastické a votivní zájmy, zdůrazňující především materiálové a sakrální hodnoty sbíraných děl. Za ojedinělou předzvěst této změny v hodnotové orientaci ve prospěch zájmu o čistě umělecké aspekty sbíraných děl bývá považována kolekce burgundského vévody Jeana de Berry (1340 – 1416), kde se vedle důrazu na materiálovou cennost začínají uplatňovat i čistě estetické aspekty (*Přebohatě hodinky vévody z Berry*, iluminovaný rukopis bratrů z Limburka, kolem 1410) spolu se zájmem o mechanické přístroje a přírodniny.

Proces, kdy dosavadní chrámové a palácové pokladnice, v podstatě ještě středověkého rázu, začaly být nahrazovány renesančními a manýristickými kabinety renesančních velmožů (*studiolo* Francesca I. Medicejského, kabinet Bernarda Vecchiettiho, obojí ve Florencii, *studiolo* Isabelly d'Este v Mantově ad.), kteří takto reprezentovali svůj nový vztah k umění, proběhl nejdůsledněji v Itálii právě během období, které spojujeme s koncem vrcholné renesance a s počátky manýrismu. V té době se rovněž v oblasti recepce umění začíná prosazovat zásada *ars auro prior*,

používá v současných biologických disciplínách, kde tento přístup doplňuje klasickou práci s biologickým materiálem *in vivo* a *in vitro*.

¹⁶⁴ Jorge Louis Borges, *Zbraň, v které se cestičky rozvětvují*, in: Jorge Louis Borges, *Zrcadlo a maska*, Praha, Odeon 1989, s. 81, přeložili Kamil Uhlíř, Josef Forbelský a František Vrhel.

¹⁶⁵ V české literatuře k tomu nejpodrobněji viz Pavel Preiss, *Panoráma manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 292-293. Jak Pavel Preiss upozorňuje, renesanční a manýrističtí sběratelé byli ovlivněni antickým sběratelstvím, které zdůrazňovalo nejen krásu (*venustas*), ale i stáří (*senectus*) a vzácnost (*raritas*) sbíraných předmětů.

tedy že umění, umělecká hodnota má větší cenu než použitý materiál, malba Madony od Rafaela či Leonarda tedy svými uměleckými hodnotami může předčít jiná, obdobná díla. Samotný materiál, z něhož je obraz zhotoven, tedy drahocenné pigmenty a lístkové zlato, již pro ocenění díla nehraje tak význačnou roli, jak tomu bylo v dosavadní sběratelské praxi spočívající v zakládání středověkých pokladnic.

I když umění začalo být nově oceňováno, důraz na vzácnost a materiálovou cennost předmětů dále přetrvával i v manýristických sbírkách, včetně těch nejproslavenějších. Důležitý byl rovněž symbolický aspekt jak předmětů, tak i jejich konkrétního upořádání. Např. hlavní náplň proslaveného *studiola* Francesca I. Medicejského, umístěného ve florentském Palazzo Vecchio, tvořily *naturalia* a *artificialia* z bohatých medicejských sbírek, jejichž umístění bylo rozvrženo v souladu se symbolickým programem, který pro florentského velkovévodu vypracoval Vincenzo Borghini. Celkové symbolické vyznění, kdy byly k sobě na základě „magických“ korespondencí mezi makrokosmem a mikrokosmem přiřazovány uměleckořemeslné výrobky z drahých kovů, vzácné drahokamy, minerály a obrazy s mytologickými náměty, doplnila umělecká výzdoba *studiola*, kterou v letech 1570–1573 provedlo devatenáct malířů pod vedením již zmíněného manýristického malíře a slavného historiografa renesance Giorgia Vasariho.¹⁶⁶

Pro středoevropskou sběratelskou tradici byly vedle italských vzorů důležité také manýristické kabinety v severní, zaalpské Evropě. Zakladatelská role v tomto směru připadla Markétě Rakouské (1480–1530), dceři císaře Maxmiliána I. a místodržitelce v rakouském Nizozemí (1507–1530, s přerušením v letech 1515–1519), která ve svém sídelním městě Mechelen shromáždila pozoruhodnou sbírku. Náplň její *Kunstkamory* spočívala především v obrazech, většinou nizozemské provenience, v antických a soudobých sochařských dílech, iluminovaných rukopisech a špičkových výrobcích uměleckého řemesla, přičemž oblíbené kuriozity představovaly jen menší část kolekce.¹⁶⁷

K dalším proslulým kabinetům umění a kuriozit patřila v rámci říše jednak Kunstkamora saského kurfiřta Augusta († 1586) v Drážďanech a jednak Kunstkamora v Mnichově, kterou založil bavorský vévoda Albrecht V. (1528–1579). S mnichovskou Kunstkamorou a bavorskými sbírkami souvisí i činnost „prvního muzeologa“ Samuela van Quicchelberga, který manýristické představě o Kunstkamore jako encyklopedickém „obrazu světa“ dal teoretickou podobu ve svém spise *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, který vyšel v roce 1565.

Jeho *muzeologický* koncept se snažil skloubit subjektivní základ sbírky, který se odvíjel od sběratelovy osobnosti, od jeho zájmů, rodového původu, se snahou podat systematický obraz světa a tehdejšího vědění, zahrnující umělecké a přírodní jevy, které je rozčleněno do pěti oddílů. Každý z těchto oddílů pak Quicchelberg rozděluje na dalších deset až jedenáct pododdílů. Tímto *muzeologickým* systémem se Quicchelberg snažil o vyjádření univerzality světa, přírody, všech oborů lidské činnosti včetně umělecké, čímž v mnohém předznamenal moderní snahy muzeí o podání komplexního obrazu světa prostřednictvím muzejních exponátů.¹⁶⁸

Nejvýznamnější a nejvlivnější Kunstkamoru ve střední Evropě založil arcivévoda Ferdinand II. Tyrolský (1529–1595), syn císaře Ferdinanda I. a Anny Jagellonské, pražský místodržitel a mimo jiné známý jako diletující architekt a autor pražského letohrádku Hvězda. Svou sbírku v roce 1564 umístil na svou zámeckou rezidenci Ambras u Innsbrucku, který po smrti své manželky proměnil na *muzeum*, navštěvované tehdejšími vzdělanci (Michel de Montaigne). Pro své sbírky a k nim náležející knihovnu postavil bezprostředně vedle ambraského zámku samostatné budovy,

¹⁶⁶ V české literatuře viz např. Pavel Preiss, c. d., s. 299–301.

¹⁶⁷ K její biografii podrobně viz Brigitte Hamannová, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*, Praha 2010, s. 318–320. K její sběratelské činnosti viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 33–34; Pavel Preiss, c. d., s. 293.

¹⁶⁸ K Samuelu van Quicchelbergovi (Quicchebergovi), 1529–1567, lékaři, který pocházel z Antverp a působil jako knihovník a museograf v Mnichově, viz Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908, s. 73–76; Pavel Preiss, *Panorama manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974, s. 296; viz Lubomír Slaviček, „Sobě, umění, přátelům“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 61, 145, 366.

kteře představují nejstarší „muzejní“ budovy, postavené severně od Alp. Důležitou součástí jeho sbírek tvořily kolekce zbraní, brnění, vzácných rukopisů, knih a vzácných předmětů, ať už přírodních anebo technických. Sjednocujícím prvkem jeho sbírek byla portrétní galerie významných osobností včetně významných příslušníků habsburského rodu. Jméno Ferdinanda Tyrolského je pro dějiny muzejního fenoménu spjato především se samostatnými „muzejními“ budovami, nejstaršími tohoto druhu severně od Alp, které nechal postavit pro uložení svých sbírek v bezprostřední blízkosti ambraského zámku, a dále s pořízením velkého ilustrovaného inventáře zbrojnice. Na redakci tohoto prvního katalogu *sui generis*, který vyšel až po arcivévodově smrti, se podílel Jakub Schrenck von Notzing, který se spolu s Gerhardem van Roo, historiografem habsburského rodu, staral o arcivévodovy sbírky jako kustod. Řada exponátů z arcivévodových ambraských sbírek se nakonec stala součástí fondů Uměleckohistorického muzea (Kunsthistorisches Museum) ve Vídni.¹⁶⁹

Evropsky proslulým se stalo sběratelství císaře Rudolfa II. Habsburského (1552–1612).¹⁷⁰ Podněty pro sběratelství a hluboký vztah k umění Rudolf získal už v mládí, kdy pobýval na dvoře svého strýce Filipa II. v Madridu. Sběratelsky činný byl samozřejmě i Rudolfův otec, císař Maxmilián II., který budoval sbírky ještě v rodovém duchu, zaměřeném na reprezentaci a materiálovou cennost, i když nepostrádal zaujetí pro umění. Poté, kdy se Rudolf II. stal císařem a svou rezidenci přestěhoval do Prahy, mohl se věnovat svým múzickým zálibám a postupně vytvářet sbírky ve velkolepém stylu. Jak naznačila Eliška Fučíková, klíčem k Rudolfovým mnohotvárným aktivitám na poli sběratelství a mecenášství by mohla být představa, obecně sdílená v 16. století mnohými filozofickými duchy, že ideální vladař by se měl vedle vlastního vládnutí věnovat i poznávání světa do jeho skrytých hloubek. K tomu měly podle vlivného anglického filozofa, vědce, historika a politika Francise Bacona (1561–1626) sloužit čtyři základní počiny vladaře, a sice vytvoření univerzální knihovny jako modelu lidského vědění, dále nádherné zahrady jako modelu živé přírody, dále pak rozsáhlého kabinetu s věcmi, které byly stvořeny ať už přírodou, řemeslníkem anebo umělcem, a konečně laboratoře s alchymickými přístroji, slévárnami, dílnami řemeslníků apod. Všechny tyto momenty, ať už v rozvinuté anebo zárodečné podobě, u Rudolfa II. nalezneme, a tak je zřejmé, že Rudolfovy aktivity na poli mecenášství, sběratelství a budování sbírek nemůžeme chápat jen jako *tusculum*, sloužící k úniku před nejistým světem praktické politiky, ale i jako určitý nástroj a klíč k ovládnutí světa, v tomto případě samozřejmě cestou poznání jeho hloubek a skrytých tajemství, které bylo nedílnou součástí manýristického obrazu světa.¹⁷¹

Byť se v době svého největšího rozkvětu patrně jednalo o jednu z nejvýznamnějších sbírek v celé Evropě, a tudíž budila v tehdejšímu světě velký zájem, její podobu a náplň dnes můžeme rekonstruovat jen s obtížemi. Na vině není jen katastrofální rozchvácení sbírky švédskými vojsky, ale i skutečnost, že k odvozům do Vídně a rozprodávání uměleckých děl začalo docházet už bezprostředně po Rudolfově smrti. Další nepříznivou okolností, která přispěla k tomu, že se k Rudolfově sbírce dochovalo relativně málo informací, je okolnost, že málokdo měl z císařova okolí možnost si císařovy sbírky prohlédnout. I když nebylo z Pražského hradu odvezeno zcela vše a něco málo jednotlivostí zůstalo i poté, co byla velká část uměleckých sbírek na konci

¹⁶⁹ K životopisným údajům k Ferdinandovi II. Tyrolskému srov. Brigitte Hamannová, c. d., s. 94-97. K jeho sběratelské činnosti nejpodrobněji Julius von Schlosser, c. d., s. 35-72; viz také Pavel Preiss, c. d., s. 293-295; Alfred Auer, *Erzherzog Ferdinand II. und die Sammlungen Schloss Ambras*, in: *Meisterwerke der Sammlungen Schloss Ambras (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum)*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2008, s. 11-21.

¹⁷⁰ K osobnosti Rudolfa II. a k jeho sběratelským a mecenášským aktivitám existuje rozsáhlá zahraniční i domácí literatura. K základním domácím pracím patří především: Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 214-248; Beket Bukovinská, *Kunstkamera Rudolfa II.: Kde byla a jak vypadala?*, in: *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*, eds. Eliška Fučíková – James M. Bradburne – Beket Bukovinská – Jaroslava Hausenblasová – Lubomír Konečný – Ivan Muchka – Michal Šroněk, Praha – Londýn – Milán 1997, s. 199-208.

¹⁷¹ K tomu viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky*, in: Eliška Fučíková – Beket Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 247-248.

tricetileté války odvezena do Švédska, následovaly pak za tereziánského období nešťastné odprodeje ve prospěch vznikající drážďanské galerie včetně známé „josefinské dražby“ v roce 1782, kdy byla řada mistrovských děl prodána za směšné částky (mimo jiné i např. známá *Räuchertruhe* Albrechta Dürera). Výsledkem všech těchto peripetii je, že přesnou podobu Rudolfových sbírek neznáme a jejich upořádání můžeme rekonstruovat na základě dobových pramenů, především inventářů, jen do určité míry a s jistou dávkou pravděpodobnosti.

Z torzovitě dochovaných inventářů a dalších pramenů vyplývá, že obdobně jako tomu bylo v případě mnichovské kunstkomory a kunstkomory Ferdinanda Tyrolského v Ambrasu, byla koncepce Rudolfovy sbírky v souladu s tehdejšími myšlenkami, jemuž dal výraz Quicchelbergův muzeologický systém. Rudolfova kunstkomora tedy encyklopedicky reprezentovala celou šíři tehdejšího vědění, zahrnovala *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* a *mirabilia*, byť patrně nebylo uložení předmětů vedeno podle těchto kategorií, ale toto rozřazení předmětů se v této podobě projevilo jen u systematicky vedených inventářů.¹⁷² Obdobně jako v jiných středoevropských kunstkomorách (Mnichov, Ambras) i v Rudolfově kunstkomoře byly předměty uchovávány ve skříních, na stolech a truhlách.¹⁷³

Podle současných názorů byla kunstkomora umístěna v prvním patře nově postaveného spojovacího křídla, dobově nazývaného *Gangbau* či *Langbau*. To propojovalo obytné místnosti pražského paláce s novými sály – Španělským (dnešní Rudolfova galerie) a Novým (dnes Španělským), situovanými na severní straně hradního areálu. Kunstkomora sestávala celkem ze čtyř místností, jednak ze tří klenutých, označovaných jako „*erstes, zweites, drittes gewölbe*“, které tvořily tzv. „*vordere Kunstammer*“, a jednak z vlastní kunstkomory, pojmenované jednoduše *Kunstammer*, která byla patrně plochostropá. Místnosti tvořící kunstkomoru byly umístěny v prvním patře spojovacího křídla (*Gangbau*), přičemž tři klenuté místnosti byly od plochostropé místnosti odděleny průchodem v tzv. Matematické věži. Nad tím pak byla ve druhém patře spojovacího křídla umístěna Rudolfova obrazárna (galerie).

Přesná podoba a způsob rozmístění obrazů v obrazárně není známo. Podle inventáře obrazárny z roku 1621 (č. 12.), sepsaného až po Rudolfově smrti, byly obrazy umístěny volně u zdi na speciálních výstupcích, anebo volně při zdi ve třech řadách nad sebou, což bylo řešení umožňující značnou variabilitu, ať už při studiu či vytváření tematických celků. Z pramenů si lze učinit alespoň rámcovou představu o náplni obrazové galerie. Podle všeho můžeme Rudolfův sběratelský zájem v případě výtvarného umění rozčlenit na několik okruhů, a sice na 1/dílo Albrechta Dürera a malířů německé renesance (Hans Baldung Grien, Lucas Cranach aj.); 2/italské umění, zahrnující obrazy v reprezentativním výběru od vrcholné renesance, přes manýristy až k raně barokním mistrům (Leonardo, Tizian, Raffael, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Giorgione, Giulio Romano, Frederico Zuccari, Jacopo Bassano a jeho synové, Correggio, bratři Carracciové, Caravaggio); 3/ obrazy Hieronyma Bosche, Pietera Brueghela st.

¹⁷² Kategorie *naturalia* představovala sbírky botanické, mineralogické a zoologické, *artificialia* to byly např. zlatnické práce, výrobky z drahých kamenů, skla, medzile, mince, reliéfy a volná plastika z bronzu, stříbra, vosku, kamene či štraku, drobné obrázky ve skle, dřevě, mědi, na kamenných deskách, dále různé automaty a hrací stroje, neobvyklé hudební nástroje (uvádí se např. skleněný spinet). Dále zde byly zajímavé kusy rud drahých kovů v přírodním stavu rudolfinských malířů, velká kolekce grafiky, včetně originálních měděných desek Albechta Dürera, Egídia Sadelera a jiných), drobnější plastiky (díla Giovanniho da Bologna, Leoniho Leone). *Scientifica* představovalo různé rudolfinských mistrů, např. rudolfinského zlatníka Antona Schweinbergera († 1603), jehož nedokončená mísa pro svou slavnou nádobu z kokosového ořechu je nyní umístěna ve vídeňském Kunsthistorisches Museum. Pod předměty *mirabilia* bylo evidováno např. dvouhlavé tele, dýka, kterou byl údajně zavražděn Caesar, čtyři in: Eliška Fučíková – Bekt Bukovinská – Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 236-243.

¹⁷³ Oproti mnichovské nebo ambraské kunstkomoře, kde byly předměty rozloženy na stolech a vystaveny pohledu diváků, byla většina skříní a truhel uzavřena. Drahocenné předměty a výrobky byly navíc uloženy v kožených pouzdrech.

a dalších mistrů nizozemské renesance a manýrismu (Jan Gossaert zvaný Mabuse, Quentin Massys, Maerten Jacobsz van Heemskerck aj.); 4/ španělské portrétní malířství.¹⁷⁴

Oproti malířství byl soubor sochařských děl skromnější, jelikož se císař o sochařství příliš nezajímal, a tudíž jeho sochařská kolekce obsahovala především díla rudolfinských sochařů, Adriana de Vriese, Hanse Monta, Giovanniho Battisty Quadriho, jejichž práce byly rozmístěny v nikách zdí Nového sálu (Španělského sálu), dále v letohrádku královny Anny a také v hradních zahradách. Drobnější plastiky (Giovanni da Bologna, Leoni Leone) byly uloženy v kunstkomoře, kde rovněž našla své umístění sbírka kreseb, grafik a také drobných obrázků.

Jak již bylo řečeno, ihned po Rudolfově smrti byla jeho sbírka systematicky ochuzována, ať už odvozy obrazů do Vídně novým císařem Matyášem, anebo jejich rozprodeji v rámci splácení válečných půjček. Osud kunstkomory a dalších uměleckých sbírek se pak završil vpádem švédských vojsk v roce 1648, které na příkaz uměnímilovné švédské královny Kristiny veškeré umělecké poklady na Pražském hradě systematicky shromáždily a následně pak odvezly do Švédska, takže z ohromujícího bohatství Rudolfových sbírek nezůstalo na Pražském hradě téměř nic.

Zkáza Rudolfových sbírek tak symbolicky ukončila etapu, kdy za snahou po zakládání sbírek, nejrůznějších kunstkomor a kabinetů umění a kuriozit vidíme, alespoň v některých případech, touhu po celkovém uchopení a encyklopedickém vyjádření celku světa. Naproti tomu byly motivy při zakládání raně barokních sbírek spíše odvozeny z touhy aristokracie těmito prostředky, tj. zakládáním sbírek, náležitě reprezentovat své sociální postavení. S rozpadem manýristické kultury, k němuž došlo spolu s všeobecným společenským rozvratem v důsledku třicetileté války, a následnou rekatolizací zanikl i „manýristický obraz světa“ s jeho spleťmi a neustále se větvcími korespondencemi a analogiemi, byť po formální stránce typ sbírky, koncipované jako kunstkomora, dlouho přežíval téměř až do poloviny 17. století.

Rovněž v české pobělohorské společnosti jsou počátky aristokratického sběratelství a budování raně barokních sbírek spjaty spíše s nárokem reprezentovat svůj sociální status, než s touhou poznat a zachytit skladbu světa, jak tomu bylo v předcházejícím manýristickém období. Původ tohoto důrazu na sociální reprezentaci můžeme vystopovat až k souboru představ, které byly vyjadřovány známou renesanční devízou *noblesse obligé* – šlechtictví zavazuje. Tento závazek se týkal nejen společenského chování aristokracie, ale už od renesance se postupně začal promítat i do sféry recepce a konzumace výtvarných děl. Povinnost vyznat se ve světě umění a být schopen ocenit umělecká díla pro šlechtický stav vznesl již ve své knize *Dvořan (Il libro del Cortegiano*, Benátky 1528) Baldassare Castiglione (1478–1529), známý renesanční humanista a přítel Raffaela Santiho.¹⁷⁵ Tento nárok, kladený na příslušníka šlechtického stavu, přirozeně nevyplýval z vnitřní nutnosti, z vlastního estetického zaujetí, ze subjektivního a niterně prožívaného zážitku, ale byl vázán na vzorce sociálního chování a jednání šlechty, pro niž byl prvořadý důraz na vnější dojem. Do značné míry nezávisel sociální status příslušníka aristokracie ani tak na reálném bohatství a moci, ale na jejich náležitě reprezentaci. Aktivita spjaté se sběratelstvím a uměleckým mecenátem představovaly tak pro šlechtu jednu z důležitých strategií reprezentace bohatství a moci a staly se tak jedním z nástrojů její legitimizace a sociálního vzestupu.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Rudolfova galerie ve své době představovala největší kolekci děl Albrechta Dürera, jakou se vůbec kdy podařilo soustředit na jednom místě. Sám císař Rudolf II. patřil k znalcům Dürerova díla. K údajům o zastoupení jednotlivých umělců v Rudolfově obrazárně viz Eliška Fučíková, *Rudolfovy sbírky...* c. d., s. 243-245. Prameny (inventář z roku 1621 aj.), z nichž lze částečně rekonstruovat skladbu Rudolfovy obrazárny, se vztahují až k období po smrti Rudolfa II., tudíž nezachycují její podobu, kterou měla za Rudolfova života.

¹⁷⁵ K tomu viz Baldassare Castiglione, *Dvořan*, Praha 1978, s. 90, kde je formou dialogu prezentován známý renesanční spor, tzv. *paragone*, týkající se otázky, které z umění má větší přednost, zda malířství nebo sochařství.

¹⁷⁶ K sociálním aspektům sběratelství a mecenátu existuje bohatá literatura, srov. např. Peter Hirschfeld, *Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst*, München – Berlin 1968; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980; Jan Białostocki, *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*, in: *Mecenas, kolekcjoner*,

do arcivévod
k přechodu
K arcivévod
jehož obra
Hoy, The
Teniers, I
originálníc
často bý
soudobéh
Begriff un
soustředít
galerie (S
kde by d
obrazy a
později, j
synovce,
Právě tu
malířským
den Stee
1720–17
Lze jen
sbírek v
do vývoj
vlády F
obrazov
měla ne
zakoupi
obsahuj
po rozci
postupn
Sbírka
následo
barokní
Humpr
knížete
Obdob
z Chud
císařem
Mladéh
cestě d
následn
mecen
bylo z

I když pro většinu příslušníků aristokratické společnosti spočívaly motivy vedoucí ke sběratelství a mecenátu v čistě sociální rovině, tedy v touze odlišit se od ostatní společnosti a odít svůj sociální stav nimbem výlučnosti a exkluzivity, nevylučovaly tyto motivy zároveň vznik osobního až intimního zaujetí pro věci umění a budování uměleckých sbírek. Při šťastné souhře životních podmínek a dalších okolností se pak během 17. století na scéně objevuje typ všestranně vzdělaného, ve věcech umění poučeného aristokrata, milovníka děl a budování uměleckých sbírek (*pictoriae amator*), který neusiluje o získávání uměleckých děl a budování uměleckých sbírek z prestižních důvodů, ale z vnitřního založení a osobního charakteru. V české pobělohorské společnosti nalezneme jen několik příkladů takového typu sběratele-znalce, disponujícího jak vybraným vkusem a cítěním, tak i znalostmi, umožňujícími mu budování uměleckých sbírek, chápaných nikoli jako reprezentačních, odrážejících tak jeho příslušnost ke stavovské společnosti, ale především jako *sbírek znaleckých* (Zdeněk Hojda), prozrazujících tak osobní zaujetí.

Ve střeoevropském prostoru se prototypem takovéto znalecké sbírky a poučeného přístupu ke sběratelské činnosti stala proslulá kolekce arcivévodý Leopolda Viléma, která pro jeho současníky, tedy alespoň pro ty s hlubším zájmem o umění, představovala určitý vzor.¹⁷⁷ Arcivévodovi Leopoldu Vilémovi Habsburskému (1614–1662), mladšímu bratru císaře Ferdinanda III., se podařilo bohatě využít své funkce místodržitele habsburského Nizozemí a za pobytu v Bruselu shromáždit početnou sbírku. Ta sestávala jednak ze samostatné kolekce gobelínů a jednak z děl domácích nizozemských mistrů první poloviny 17. století a z obrazů, které pocházely z významných sbírek v Anglii, zkonfiskovaných během anglické revoluce a následné občanské války. Na prvním místě se jednalo o díla z majetku popraveného anglického krále Karla I. Stuarta (1600–1649) a dále Thomase Howarda Arundela (1585–1646) a Jamese vévody z Hamiltonu (1606–1649), tedy ze sbírek předních anglických aristokratů a diplomatů.¹⁷⁸

V případě osobnosti Leopolda Viléma se setkáváme se všemi výše naznačenými základními charakteristikami, jimiž se vyznačuje znalecký přístup ke sběratelství a k problémům spjatým s budováním sbírky, jako je důraz na kvalitu a originalitu získávaných děl, snahu o pořízení obrazového inventáře či obeznámenost se soudobými museografickými spisy (Neickelius).

Prvořadý zájem arcivévodý vytvořit specializovanou kolekci, sestávající především z originálních a kvalitních obrazů a soch, zařazuje jeho sběratelské aktivity již do sféry raně barokního sběratelství, i když můžeme konstatovat, že si Leopoldova sbírka podržela do určité míry i rezidua starších pozdně renesančních a manýristických *Kunst- und Wunderkammern*, jak je to zřejmé z přetrvávajícího důrazu na její encyklopedický charakter, materiálovou zvláštnost a výjimečnost sbírkových exponátů včetně začlenění samostatné klenotnice (*Schatzkammer*) a kunstkomory

odbiorca. *Materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki 1981*, Warszawa 1984, s. 9–14; Renate Zediger, *Sammeln, forschen, fördern – Aspekte adeliger Lebensgestaltung in konfessionellen Zeitalter*, in: *Adel im Wandel 1990*, s. 461–479.

¹⁷⁷ K arcivévodovi Leopoldu Vilémovi a jeho sbírce existuje rozsáhlá zahraniční literatura. K základním titulům patří především: Niels von Holst, *Künstler Sammler Publikum. Ein Buch für Kunst- und Museumsfreunde*, Darmstadt – Berlin – Spandau – Neuwied am Rhein 1960, s. 100–104; Klára Garas, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzog Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63*, 1967, s. 39–80; Táž, *Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64*, 1968, s. 181–278; Francis Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven – London 1980, s. 193; Gottfried Mraz – Herbert Haupt, *Das Inventar der Kunstkammer und der Bibliothek des Erzherzogs Leopold Wilhelm aus dem Jahre 1647*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 77*, 1981, s. 225–228, I–XLVI; Karl Schütz, *Die Sammlung*, s. 181–190; Sylvia Ferino-Pagden, *Zur Sammeltätigkeit Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662). „Verzeichnusz der Zeichnungen und Handtrisz“*, in: Achim Gnann – Heinz Widauer (ed.), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, s. 431–442; Josef Mertens – Franz Aumann (ed.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614–1662). Habsburger, landsvoogd en kunstverzamelaar*, Alden Biesen 2003; Renate Schreiber, *„ein galerie nach meinem humor“*. *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004. V české odborné literatuře jsou to především práce z pera Lubomíra Slavíčka, viz např. Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993; Týž, *„Sobě, umění, přátelům“*. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, passim.

¹⁷⁸ Za svého nizozemského pobytu Leopold Vilém nashromáždil 517 italských, 888 německých a nizozemských obrazů, 542 soch a 343 kreseb. K tomu viz Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“*... c. d., s. 20.

do arcivévodových sbírek. Svým celkovým charakterem náležely tedy sbírky Leopolda Viléma k přechodnému typu mezi renesančními a raně barokními kolekcemi.

K arcivévodově obrazárně byl v roce 1660 v Bruselu vydán inventář s názvem *Theatrum pictorium*, jehož obrazový doprovod tvořilo na dvě stě padesát rytin nizozemských grafiků (Nicolaus van Hoy, Theodor van Kessel), vytvořených podle malířských kopií, jejichž autorem byl David II. Teniers, Leopoldův dvorní malíř a iniciátor vydání inventáře. Leopoldův důraz na získávání originálních děl nejznámějších mistrů, a nikoli dobových kopií anebo podřadných děl, jak tomu často bývalo zvykem, korespondoval s názory Caspara Friedricha Jenckela (Neickelius), soudobého teoretika a museografa.¹⁷⁹ Ten ve svém spise *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern* (Breslau 1727) rovněž radil soustředit kolekci obrazů v případě většího počtu do samostatného prostoru, do tzv. obrazárny, galerie (*Schildereyen-Saal*), která v rámci jeho systematiky měla mít podobu dlouhé, úzké chodby, kde by divák měl možnost, jak to žádaly soudobé představy, prohlížet si vzácná umělecká díla, obrazy a sochy, z bezprostřední blízkosti. Tento požadavek Leopoldova sbírka naplnila až daleko později, poté, kdy byla přemístěna do Vídně (1656) a po smrti arcivévodky (1662) přešla na jeho synovce, císaře Leopolda I., a stala se základním kamenem nově budované císařské pinakotéky.¹⁸⁰ Právě tuto galerii, požadovanou Neickeliem v podobě dlouhé úzké chodby, s rozmístěnými malířskými a sochařskými díly podél stěn můžeme vidět na grafickém listu provedeném F. van den Steenem podle kresebné předlohy Nicolause van Hoye, jenž zachycuje její podobu z let 1720–1728, tedy z doby, kdy byly císařské sbírky instalovány ve vídeňském Stallburgu.

Lze jen dodat, že arcivévodovy sbírky se později v moderní době staly základem uměleckých sbírek vídeňského Umělecko-historického muzea. Jeho sběratelská činnost zasáhla rovněž do vývoje sbírek Pražského hradu, kdy zhruba po polovině padesátých let 17. století, na sklonku vlády Ferdinanda III. a zřejmě v souvislosti s českou korunovací Leopolda I., vznikla tamní obrazová kolekce, kterou arcivévodka budovala jako pandán ke své vídeňské. Pro pražskou sbírku měla největší význam dražba Buckinghamovy sbírky v Antverpách (1648), na níž Leopold Vilém zakoupil celou řadu děl, jimiž obohatil rozrůstající se obrazárnu Pražského hradu. Pražská sbírka, obsahující slavná díla Rubense, Bassanů, Tintoretta, Veroneseho, Tiziana aj., navázala na torza po rozchvácené sbírce Rudolfa II., a dala tak základ novodobým sbírkám Pražského hradu, postupně vytvářeným během 17. a 18. století.¹⁸¹

Sbírka arcivévodky Leopolda Viléma představovala ve střeoevropském barokním sběratelství následováníhodný vzor a její vliv do značné míry ovlivnil i vznik dvou nejvýznamnějších raně barokních obrazáren, vzniklých v Čechách a na Moravě po polovině 17. století, a sice sbírku Humprechta hraběte Černína a obrazovou galerii, budovanou olomouckým biskupem Karlem knížetem z Liechtensteinu-Castelcornu.

Obdobně jako tomu bylo u Leopolda Viléma i v případě Humprechta Jana hraběte Černína z Chudenic (1628–1682) umožnila založení obrazové sbírky jeho vysoká politická funkce, kdy byl císařem Leopoldem I. v letech 1660–1663 pověřen diplomatickou misí v Benátské republice. Mladého a vzdělaného aristokrata k zájmu o umění přivedly zkušenosti získané na kavalířské cestě do Francie, Itálie a jižního Nizozemí, které mu přinesly patřičný kulturní rozhled, a pak následný pobyt na dvoře uměnímilovného císaře Leopolda I., proslulého svým uměleckým mecenátem. Zásadní událostí, která mu umožnila vyšvihnout se mezi přední aristokratické rody, bylo získání značného majetku včetně hraběcího titulu po svém prastrýci Heřmanu Černínu

¹⁷⁹ Ke Casparu Friedrichu Jenckelovi (Neickelius) viz Julius von Schlosser, c. d., s. 10-112; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 21, 145, 360. Pro úplnost připomeňme, že k významným museologickým traktátům počátku 18. století patřil i spis *Museum Museorum* (Frankfurt nad Mohanem, 1704) Michaela Bernharda Valentiniho. K němu viz Julius von Schlosser, c. d., s. 115.

¹⁸⁰ Viz např. Wolfgang Prohaska, *The History of Picture Gallery*, in: Kunsthistorisches Museum in Wien. The Picture Gallery (ed. Sabine Haag), Wien 2010, s. 12.

¹⁸¹ K této pražské obrazové galerii 17. století, která se stala důstojnou nástupkyní rozchvácených sbírek Rudolfa II., nejpodrobněji Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 23-33.

z Chudenic na základě fideikomisu, což mu přineslo jak vzestup ve dvorské společnosti, tak i finanční prostředky, které mohl věnovat na získávání uměleckých děl.¹⁸² Pobyt v Benátkách, spojený s diplomatickou misí, Humprechtovi umožnil vytvořit reprezentativní obrazovou sbírku, a to jak nákupem jednotlivých děl přímo v ateliérech benátských umělců, tak i získáním větších kolekcí při rozprodeji uměleckých kabinetů na tehdejších uměleckých aukcích. Některé obrazy také získal jako dary z titulu císařova vyslance. Znalost benátské umělecké a sběratelské scény spolu s cennými kontakty na obchodníky Černínovi zprostředkovali některé tehdejší kulturní a malířské osobnosti, jako např. Lorenzo Fabri, učený františkán a profesor boloňské univerzity, nebo malíř Johann Carl Loth, jehož ateliér Černín navštěvoval a jehož obrazy získával.

Za svého benátského pobytu Humprecht Černín shromáždil na tři sta obrazů, které nechal převést do svého pražského sídla, Rožmberského domu na Hradčanech, kde byly za dohledu jeho dvorních malířů (např. Jakub van der Heyden, Jan La Fresnoy, Jiří Ruthard Rudigier) jeho dvorních malířů (např. Jakub van der Heyden, Jan La Fresnoy, Jiří Ruthard Rudigier) uspořádány.¹⁸³ Zároveň Černín nechal pořídit kreslený inventář, tzv. *Imagines galeriae*, ve formě kreslených záznamů jednotlivých obrazů černínské sbírky, zjevně inspirovaný zmíněným Teniersovým obrazovým inventářem sbírky arcivévodě Leopolda Viléma. Kresby foliového formátu poříдили zmínění Černínovi malíři, kteří působili na jeho dvoře především jako malíři, zaměstnávaní se hlavně pořizováním soudobých kopií mistrovských děl. Po zbytek svého života se pak Humprecht věnoval rozšiřování své sbírky, kterou obohacoval hlavně o díla nizozemských a flámských autorů, získávaná nejčastěji prostřednictvím vídeňské pobočky známé firmy antverpského obchodníka s uměním Guillerma Forchonda. Jeho celoživotní sběratelské aktivity byly završeny budováním známého Černínského paláce na Pražském hradě, pro jehož projekt získal architekta Francesca Carrattiho. Černínova obrazová sbírka byla v pražském paláci

¹⁸² Osobnosti Humprechta Jana Černína se věnovala řada historiků a historiků umění. Na počátku zájmu o jeho osobu stojí historické práce Josefa Pekaře a Zdeňka Kalisty, které narýsovaly základní životní a kulturní profil tohoto barokního aristokrata, sběratele a mecenáše, viz Josef Pekař, *Knihy o Kosti*, Praha 1909, s. 144-171; Zdeněk Kalista, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel umění v době své benátské ambasády 1660–1663*, PA 36, 1928–1930, s. 53-78; Zdeněk Kalista, *Mládí Humprechta Jana Černína. Zrození barokního kavalíra I-II*, Praha 1932; Zdeněk Kalista, *Čechové, kteří tvořili dějiny*, Praha 1939, s. 203-211. Důležitým pramenem pro poznání kulturněhistorických aspektů Černínovy benátské mise a jeho dalších aktivit je jeho korespondence s císařem Leopoldem I. a s jeho matkou, kterou vydal Z. Kalista, viz *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic. Díl I (duben 1660 – září 1663)*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1936; *Korespondence Zuzany Černínové z Harasova s jejím synem Humprechtem Janem Černínem z Chudenic*, ed. Zdeněk Kalista, Praha 1941. K základním pracím o černínské obrazárně patří: Paul Bergner, *Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech*, ČSPS 15, 1907, s. 130-155; Josef Novák, *Dějiny bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s. 123-141; Josef Novák, *Prameny k studiu býv. hr. Černínské obrazárny na Hradčanech*, PA 27, 1915, s. 205-221; Vilém Lorenc – Jan Tříška, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980; Lubomír Slavíček, *Imagines Galeriae. Černínové jako sběratelé a podporovatelé umění. The Černíns as Collectors and patrons of the Arts*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství*, Praha 1993, s. 131-143 a 372-386; Vít Vlnas, *Sbírka černínská*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, Academia 1995, s. 713; Ladislav Daniel, „Malíři, jimž v světě rovných není!“ *Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé*, in: Ladislav Daniel (ed.), *Benátské malířství ve sbírkách českých zemí a jeho sběratelé*, Praha 1997, s. 15-19; Roswitha Juffinger, *Die Grafen Czernin und deren Gemäldesammlungen in Prag und Wien*, Mäzenatentum des Staates, München 2006, s. 164-165; Hana Seifertová, *Zwei untergangene barocke Gemäldesammlungen in Prag: Die Sammlungen Czernin und Wrshowetz*, in: Andreas W. Vetter (ed.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert. Internationales Kolloquium des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig und des Instituts für Kunstgeschichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Braunschweig, 3. – 5. März 2004, Braunschweig 2007, s. 94-98; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 39-48.

¹⁸³ Ve sbírce hraběte Humprechta Černína se ocitly jednak obrazy soudobých benátských umělců (především zde byl zastoupen Domenico Fetti, představitel novobenátské malby 17. století), dále obrazy mistrů italské pozdní renesance a raného baroka (Rafael, Giorgione, Tizian, Pordenone, Bassanové). Černínova sbírka zahrnovala i práce nizozemských malířů (např. Pietera Brueghela st., Cornelise Hollsteina), flámských mistrů (Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Jan Fyt aj.). Byly zde zastoupeny i práce německého malíře Johanna Heinricha Schönfelda a rovněž obrazy Karla Škréty, které vznikly během jeho benátského pobytu. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 45-46.

rozmístěna ve zvláštních prostorách, v tzv. malé galerii (*galleria piccola*), intimním kabinetu (*stanza amandolata*), velké galerii (*galleria grande*) a přístupovém koridoru.¹⁸⁴

Shrneme-li Černínovy mnohostranné aktivity, vystupuje tak před námi obraz aristokrata, který se pohyboval na několika rovinách: od stavebníka, investora uměleckých děl až po poučeného sběratele a soudobého znalce, vybaveného příslušnými znalostmi nebytnými pro vybudování hodnotné obrazové sbírky. Jako poradce a znalec vystupoval i ve věcech nákupů a získávání uměleckých děl jak pro samotného císaře, tak i pro některé příslušníky české aristokracie.¹⁸⁵ V další generaci (hrabě Heřman Jakub Černín, 1659–1710), se rodová obrazárna rozrůstala, přičemž za Františka Josefa Černína (1697–1733) dosáhla svého vrcholu. Se synem posledně jmenovaného, hrabětem Prokopem Vojtěchem Černínem (1726–1777), který již musel čelit zhoršující se finanční rodinné situaci a neklidné době, spojené s nástupem vlády Marie Terezie, je spojeno poslední dějství této rodinné obrazárny, budované ve čtyřech generacích. Patrně v roce 1778, tedy rok po smrti Prokopa Vojtěcha Černína, došlo k postupnému a utajenému rozprodání této výjimečné obrazové galerie.¹⁸⁶

S černínskou obrazárnou byla svou kvalitou a významem zcela srovnatelná obrazová galerie, budovaná od šedesátých let 17. století olomouckým biskupem Karlem II. hrabětem z Liechtensteina–Castelkornu (1624–1695), jehož činnost stojí na počátku barokního sběratelství na Moravě.¹⁸⁷ Podobně jako někteří další barokní velmožové v jeho postavení se olomoucký biskup profiloval nejen jako mecenáš, fundátor a investor uměleckých podniků v Olomouci a v Kroměříži, ale také jako poučený sběratel a znalec výtvarných děl. Klíčovou akvizicí, která propůjčila biskupově soukromé sbírce evropský rozměr, se v roce 1673 stal nákup obrazového kabinetu, obsahujícího jak obrazy, tak i kresby z majetku Franze von Imstenraedta (1632–1694), obchodníka s uměním z Kolína nad Rýnem.¹⁸⁸ Řada skvostných děl od velkých mistrů, v rozpětí od italské vrcholné renesance (Rafael Santi, Giorgione, Tizian

¹⁸⁴ Vilém Lorenc – Jan Trška, c. d., s. 60; Mojmir Horyna, *Interiéry paláce a jejich umělecká výbava*, in: Mojmir Horyna – Pavel Zahradník – Pavel Preiss, *Černínský palác*, Praha 2001, s. 313; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 47.

¹⁸⁵ S žádostí o zprostředkování nákupu obrazů se na Humprechta Černína obrátil např. i nejvyšší purkrabí hrabě Bernard Ignác Bořita z Martinic, viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 44.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 54.

¹⁸⁷ K sběratelské činnosti olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelkorna existuje početná literatura. K nejdůležitějším patří Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I. a II.*, Kroměříž 1925, 1927; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 41–42, 1929, s. 244–290; Týž, *Die Sammlung Imstenraed in der Gemäldeammlung des Erzbistums Olmütz*, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 12, 1930, s. 206–214; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, ČVSM 45, 1932; Antonín Beitenbacher – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930; Lubor Machytka, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 17. století*, in: Okresní archiv v Olomouci 1984, s. 107–111; Týž, *K dějinám arcibiskupské obrazárny olomouckých biskupů v 18. století*, in: Okresní archiv v Olomouci 1985, s. 145–150; Týž, *Nové poznatky o vývoji obrazárny olomouckých biskupů*, in: Historická Olomouc a její současné problémy 5, 1985, s. 243–248; Týž, *Arcibiskupská obrazárna v 19. století*, in: Historická Olomouc a její současné problémy 6, 1987, s. 247–251; Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998; Lubor Machytka, *Nizozemské malířství v olomouckých sbírkách*, in: Lubor Machytka, *Olomoucká obrazárna II. Nizozemské malířství 16.–18. století z olomouckých sbírek*, ed. Gabriela Elbelová, Olomouc 2000, s. 15–18; Radmila Pavličková, *Sídla olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteina-Castelkorna 1664–1695*, Olomouc 2001; Lubor Machytka, *From the History of the Archbishop's Gallery in Olomouc*, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Nederlandica II, *Emblematica et Iconographia*, Olomouc 2003, s. 15–18; Milan Togner, *Rezidence a dvůr biskupství olomouckého*, in: Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670–1790*, Rennes – Brno 2003, s. 103–104. Souhrnně viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 101–104.

¹⁸⁸ Rovněž Franzův mladší bratr, Bernard Albert von Imstenraedt (1637–1694), se stal obchodníkem s obrazy a jako obchodník s obrazy a bankéř působil v Kolíně nad Rýnem také jejich strýc Everhart Jabach (1618–1695). Po přestěhování do Francie, kde se naturalizoval, se stal proslulým bankéřem a sběratelem, v jehož majetku se nacházely *chefs d'oeuvre* proslulých mistrů (např. Agnolo di Cosimo zv. Bronzino, Orazio Gentileschi, Caravaggio, Tizian aj.) a další slavná díla, mimo jiné Nicolase Poussina, Rafaela, bratrů Caracciů, Petera Paula Rubense, Albrechta Dürera a dalších. Sbíral rovněž kresby a jeho ohromná kresebná sbírka (na 5 000 položek), stejně jako řada obrazů a soch z jeho majetku, nakonec obohatily královské sbírky Ludvíka XIV. a poté pak přešly do sbírek Musée du Louvre. Jabachova kresebná sbírka dodnes tvoří podstatnou část Kabinetu kreseb (Le Cabinet des dessins) v Louvru.

Vecellio, Jacopo Tintoretto ad.) po nizozemské a německé autory (Pieter Brueghel st., Hans Holbein, Lucas Cranach, Albrecht Dürer) pocházela ze sbírek již zmíněného popraveného anglického krále Karla I. Stuarta a dalších anglických aristokratů (lord Arundel). Po složitých jednáních se olomoucký biskup stal majitelem kolekce, která obsahovala přes dvě stě vynikajících obrazů a kreseb (mezi nimi např. slavné Tizianovo plátno *Apollón a Marsyas*, *Dvojportrét anglického krále Karla I. a jeho manželky Marie Henrietty* od Anthonise van Dycka, *Madona s rouškou* od Sebastiana del Piombo). Biskup nezůstal jen u nákupů na trhu s uměním, ale řadu děl získal přímou objednávkou u soudobých malířů (Justus van Nypoort, Johann Spillenberger), často působících v jeho službách, jako např. vzdělaný augustiniánský děkan a malíř Martin Antonín Lublinský, který rovněž pracoval jako umělecký poradce při biskupových investorských a mecenášských podnicích, spjatých s letní rezidencí olomouckých biskupů v Kroměříži. Přes snahu biskupa zajistit celistvost sbírky jejím darováním olomouckému biskupství, zůstalo z původní kolekce pouhé torzo, nyní začleněné do sbírek olomouckého Muzea umění. K reprezentativním sbírkám znaleckého typu můžeme počítat i další aristokratické sbírky, obrazové galerie a kolekce, které vznikaly na našem území během 17. a 18. století aktivitami příslušníků stavovské společnosti, případně zde byly na nějakou dobu umístěny. Zakladatelskou postavou evropsky proslulého lichtenštejnského sběratelství se stal Karel Eusebius kníže z Liechtensteinu (1611–1684),¹⁸⁹ sběratel, znalec, milovník umění a diletujiící architekt, jehož sběratelská činnost byla spjata se zámeckou rezidencí ve Valticích.¹⁹⁰ Zpočátku se zaměřil na sochařství, které v duchu dobových teorií, tzv. *paragone*, oceňoval výše než malířství, ale později neméně usilovně budoval svou obrazovou kolekci. Svou erudici na poli architektury, sběratelství a soudobého znalectví zúročil ve svém rukopisném traktátu *Von Werk der Architektur*, který sepsal jako příručku pro svého syna a dědice Johanna Adama Andrease Liechtensteina. Ten rodinné umělecké sbírky postupně převezl z Valtic do svého letního paláce, jež nechal vybudovat na předměstí Vídně (Domenico Martinelli). Další vývoj lichtenštejnského sběratelství se pak odehrával již mimo území českých zemí.¹⁹¹

Pozoruhodné umělecké sbírky, spjaté buď s jednotlivci či nežádka budované po několik generací, nacházíme u řady aristokratů a příslušníků šlechtického stavu v Čechách, na Moravě i ve Slezsku, ať už bychom v rámci tohoto stručného přehledu jmenovali jako nejdůležitější alespoň rod Thunů či Nosticů v Čechách, Dietrichštejnů, Kouniců nebo Salm-Reiferscheidtů na Moravě, popřípadě Skrbenských z Hříště či Sedlnických z Choltic ve Slezsku.

¹⁸⁹ Sběratelsky činný byl již Eusebiův otec, Karel z Liechtensteina (1569–1627), od roku 1608 kníže a první opavský (1614) a krnovský vévoda (1622), který se pohyboval v okolí císaře Rudolfa II. Nepochybně pojímal sběratelství především jako integrální součást své knížecí reprezentace a odtud plynul i jeho důraz na materiálovou stránku sbíraných artefaktů. V roce 1623 založil pro tyto artefakty z drahocenných materiálů samostatnou *Silberkammer*. Nicméně sbíral i obrazy, jak to dokládají díla, která si objednal u předního rudolfinského malíře Bartolommea Sprangera. Rovněž Gundaker, Karlův bratr a Eusebiův strýc, k sběratelskému dění na Moravě přispěl převozem své vídeňské sbírky na svou rezidenci v Moravském Ostrohu. K tomu viz např. Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“...c. d., s. 96, 100-101.

¹⁹⁰ Valtice tehdy patřily k Dolnímu Rakousku. Součástí československého státu se staly až saintgermainskou smlouvou, ratifikovanou v roce 1919. Viz Ladislav Hosák, *Historický místopis Země moravskoslezské*, Praha 2004, s. 999.

¹⁹¹ K sběratelství Liechtensteinů srov. např. Reinhold Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Gemälde*, Zürich – München, 1980; Harald Wagner, *Die Regierenden Fürsten von Liechtenstein*, Triesen 1995; Gerald Schöpfer, *Klar und fest. Geschichte des Hauses Liechtenstein*, Riegersburg 1996; Uwe Wiczorek (ed.), *Meisterwerke der Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein – Skulpturen, Kunsthandwerk, Waffen*, Berne 1996; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum Vienna. The Collections*, Munich – Berlin – London – New York, 2004; Johann Kräftner (ed.), *Liechtenstein Museum. A House for the Arts – the architecture of the Liechtenstein Museum in Vienna*, Munich – Berlin – London – New York, 2004. Pro muzejnictví a sbírkovou činnost muzeí na Moravě a ve Slezsku na konci 19. a na počátku 20. století byla mimořádně důležitá osobnost Jana II. knížete z Lichtenštejna (1840–1929), který jednak opavskému muzeu daroval pozemek pro výstavbu tamní muzejní budovy a později pak obohatil sbírky tehdejšího Slezského muzea v Opavě a Moravského zemského muzea v Brně o velké množství darů. K Janu II. knížeti z Lichtenštejna jako protektoru opavského muzea nejpodrobněji ve svých pracích Pavel Šopák, viz např. Pavel Šopák, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008, s. 21; Týž, *Výtvarná kultura a dějepis umění v českém Slezsku a na Ostravsku do roku 1970*, Opava, Slezská univerzita 2011, s. 128, 131, 162 a 164.

Na sklonku 18. století se sběratelství a budování obrazových sbírek a kabinetů rozšířilo i do měšťanských vrstev, jak ukazují dobové příklady z Německa, Vídně i Prahy, přičemž se zájem sběratelů rozšířil o budování knihoven a rozmanitých numismatických či přírodovědných kabinetů („*Naturalien-Kammern*“), které ukrývaly, jak jedno z jejich dobových označení „*Stein-, Stoffen- und Konchilienkabinette*“ naznačuje, často minerály, horniny a lastury. S rozšířením grafických technik dochází k prudkému rozvoji sběratelství grafik, přičemž kolekce grafických listů se většinou stávaly součástí soudobých knihoven jak aristokracie světské či církevní, tak i měšťanstva, vysokých státních úředníků či umělců. Technologický pokrok umožnil i rozmach reprodukční grafiky, která se tak stala jedním z významných zdrojů jak znalostí o pozoruhodných místech, architektonických a sochařských památkách, tak i o slavných uměleckých dílech. V té době rovněž dochází k zpřístupňování privátních sbírek, ať už aristokratických či měšťanských, zájemcům a milovníkům umění z široké veřejnosti.¹⁹²

Konec 18. století se v českých zemích odehrál ve znamení úsilí stavovské společnosti vybudovat veřejně přístupnou, institucionálně zakotvenou obrazovou galerii, zcela v souladu s osvícenskými myšlenkami, jimiž bylo toto sociální prostředí nasyceno. Vedle obecně osvícenských a filantropických důvodů sehrálo u příslušníků zemské stavovské obce významnou roli také vědomí povinnosti vůči zemi tímto činem suplovat nečinnost ústředního panovnického dvora, který byl k veškerým snahám o povznesení výtvarné kultury v českých zemích zcela netečný. Tento zemsky cítěný patriotismus v pozdně osvícenském hávu motivoval zemskou šlechtu, jež těžce nesla drancování uměleckých sbírek v českých zemích, k němuž habsburská vláda pro nedostatek finančních prostředků přistoupila a kdy již během vlády Marie Terezie docházelo ke skandálnímu rozprodávání špičkových uměleckých děl ve prospěch drážďanské pinakotéky, budované saskými kurfirty, především Friedrichem Augustem II. (1696–1763, jako polský král August III.).

Tyto snahy zemské, patrioticky smýšlející šlechty a rovněž i měšťanských a intelektuálních elit vyústily v založení soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění (*Privat Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*), která vznikla 5. února 1796.¹⁹³ Záhy po svém vzniku se tato Společnost zasloužila o vznik veřejně přístupné Obrazárny a později pak rovněž kreslířské školy, zárodku Akademie, jež svou činnost zahájila v roce 1800. Společnost vlasteneckých přátel umění tedy představuje na našem území první soukromou instituci tohoto typu, jež se zaměřila jak na systematické, už nikoli privátní sběratelství uměleckých děl, tak i na jejich veřejnou prezentaci, a reprezentuje tak přechod od aristokratického rodového sběratelství čistě soukromého charakteru k sběratelství institucionálnímu.¹⁹⁴ Jejími členy se stali jak příslušníci známých aristokratických rodů jako

¹⁹² V Praze byl nejznámější přírodovědný kabinet (*Naturalienkabinett*) rytíře Ignáce Borna (1742–1791), geologa a mineraloga, člena Královské české společnosti nauk. Vedle něj existovaly v Praze další přírodovědné, numismatické, fyzikální, matematické či chemické kabinety, jejichž stručný přehled byl od roku 1789 pravidelně zveřejňován v tzv. Schematismech Království českého (*Schematismus für das Königreich Böhmen*, Prag 1789–1851). Důležitým pramenem pro poznání pražských aristokratických a měšťanských sbírek v devadesátých letech 18. století je pražská topografie Jaroslava Schallera (*Beschreibung der königl. Haupt- und Residenzstadt Prag I – IV*, Prag 1794, 1795, 1796). K nejvýznamnějším pražským sbírkám grafik a kreseb na konci 18. století patřily kolekce Karla Egona I. knížete z Fürstenberka (1729–1787), císařského komořího a rady, nejvyššího purkrabího Českého království, a Františka Antonína hraběte Novohradského z Kolovrat (1739–1802), císařského tajného rady a komořího a zároveň prezidenta dvorské mincovny a báňské komory. Snaha podělit se o radost z prohlídky uměleckých děl i s ostatními milovníky umění je charakteristická pro řadu aristokratických sběratelů. Např. hrabě Jan Petr Straka z Nedabylic (1645–1720) umožnění prohlídky své obrazárny všem zájemcům o umění ustanovil ve své poslední vůli. K tomu viz Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 135–136, 144.

¹⁹³ U jejího zrodu stálo osm osobností z řad šlechty, a sice konkrétně: hrabě František Antonín Libštejnský z Kolovrat, František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid, hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, František Josef z Vrtby, Antonín Isidor z Lobkovic, Bedřich Jan Nostic-Rhieneck, Kristián Kryštof Clam-Gallas a Josef Čejka z Olbramovic. Viz Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera 2001, *Velké dějiny země Koruny české X. 1740–1792*, Praha 2001, s. 659.

¹⁹⁴ K Společnosti viz např. Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie* (1927), in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 421–427; Karel Herain, *Obrazárna a její tvůrci, správci a příznivci*, *Umění* (Štenc) 5, 1932, s. 500–502; Karel Chytil, *Založení Společnosti vlasteneckých přátel umění*, in: Karel Chytil, Josef

např. hrabě Jan Rudolf Černín z Chudenic, Fridrich Jan Nostic, František Josef z Vrtby, František Josef II. Libštejnský z Kolovrat tak i několik jednotlivců z měšťanských vrstev (abbé Tobías Gruber, lékař a přírodovědec MUDr. Jan Mayer, hospodářský rada hrabě Thuna Ignác Veselý). Jako Mezi jejími členy nacházíme i některé známé soudobé malíře (Jan Quirin Jahn, Jan Balzer). Jako první předseda v čele Společnosti stanul František Josef hrabě Šternberk-Manderscheid (1763–1830), který jasně formuloval její cíle v souladu s osvícenskými idejemi: na jedné straně zachránit velkolepá umělecká díla minulosti, jimž hrozila ztráta a zánik, k čemuž sloužila Obrazárna, a na druhé straně v součinnosti se založenou kreslířskou školou pozvednout upadající umělecký vkus.

Poměrně záhy se pro Obrazárnu, která zpočátku sídlila v bývalé malé galerii Černínského paláce na Hradčanech, podařilo získat kvalitní ukázky středoevropského a českého umění, které ze svých rodových obrazáren poskytli členové Společnosti, především František Josef II. Libštejnský z Kolovrat a František Josef z Vrtby. Pro pochopení mechanismu počátečního budování této první veřejné obrazové sbírky v českých zemích je důležitý fakt, že podle tehdejších stanov nemohla Společnost budovat Obrazárnu jako instituci, která by vlastnila umělecká díla. Ta se do Obrazárny dostávala poměrně složitým mechanismem, kdy z fondu Společnosti byly na aukcích, dražbách a jinde nakupovány obrazy, o něž měla Společnost zájem. Fond byl vytvářen z ročních příspěvků, které platili řádní členové Společnosti. Po zakoupení daného díla anebo souboru děl mohli členové Společnosti dílo, o něž měli zájem, získat do svého majetku na každoroční dražbě. Pokud k tomu došlo, stalo se soukromým majetkem člena Společnosti, který měl povinnost takto nabyté dílo na deset let zapůjčit Obrazárně. Jelikož se postupem let stávalo čím dál častěji, že členové Společnosti při výroční dražbě díla nakupovali za nižší cenu, než za kterou byly pořízeny, byl tento stav dlouhodobě neudržitelný. Proto v květnu roku 1836 došlo k úpravě stanov Společnosti, kdy bylo přijato usnesení, že Společnost může být vlastníkem uměleckých děl.¹⁹⁵

Vedle nákupů se při vytváření obrazárny uplatňovaly i dlouhodobé zápůjčky, přičemž se budovatelé sbírky zasloužili i o záchranu částí obrazů z Pražského hradu, když se v roce 1797 obrátili na císaře Františka II. a zámeckou inspekci Pražského hradu s žádostí o zapůjčení 67 obrazů z bývalé hradní obrazárny. Rovněž se Společnosti podařilo zachránit řadu děl ze šlechtických sbírek, které byly na konci 18. století rozprodávány (kolovratská obrazárna, černínská obrazárna). I když se Společnost soustředovala v prvé řadě na získávání děl staršího umění, nechyběl u zakladatelů zájem o soudobé umění. Již při vzniku Společnosti byl přijat návrh

Mánes a jeho rod, Praha 1934, s. 40-57; Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 44-45; Barbora Bouzková, *Činnost Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1796 – 1835*, magisterská diplomová práce FF UK, Praha 1987; Barbora Bouzková, *Česká šlechta a její pokus o oživení českého uměleckého života na konci 18. a počátku 19. století*, Documenta Pragensia 9, 1991, s. 269-295; Zdeněk Hojda, *Die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag – Ihre Rolle im Kunstleben Böhmens 1796–1840*, in: Seminaria Niedzickie / Neidzica Seminars V. Cultural Institutions in the 19th Century as an Example of National Revival in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary, Krakow 1991, s. 85-91; Zdeněk Hojda, *Patriae et Musis. Počátky obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Artis pictoriae amatores...*, c. d., s. 311-316; Vít Vlnas, „Znovuzkřížení umění a vkusu“. *Společnost vlasteneckých přátel umění v letech 1796–1884*, in: Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1996, s. 25-35; Roman Prahel (ed.), *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800 – 1935*, Praha 1998; Roman Prahel, *Soukromá „Společnost vlasteneckých přátel umění“ a veřejnost*, in: *Umění a veřejnost v 19. století*. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. března 1996 ve Státní vědecké knihovně v Plzni, Plzeň 1998, s. 77-93; Zdeněk Hojda, *Společnosti přátel umění v Evropě do konce 18. století*, in: Zdeněk Hojda – Roman Prahel (eds.), *Mezi časy ... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*. Sborník příspěvků z 19. ročníku sympozii k problematice 19. století, Plzeň, 4. – 6. března 1999, s. 76-87; Roman Prahel, *Kunstsammlungen und Kunstausstellungen; Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde, Galerie lebende Maler*, in: Roman Prahel (ed.), *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, s. 64-73; Ladislav Kesner ml., *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 25-27; Jiří Kaše, *Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie*, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera 2001, c. d., s. 659-660; Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“... c. d., s. 151-168.

¹⁹⁵ K tomu souhrnně viz např. Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 153-155, 162.

na zřízení tzv. předních soudobých žijících umělců uměleckých sp. institucionálním 19. století.¹⁹⁶

3.2 Muzea v o Pavel ŠOPÁK

Pro dějiny evropské světové války stavovské spo. do muzejních v kauzální záv. v Anglii, ve F. sociální emar. emancipace n. neprobíhá je. stimuluje tra. přizpůsobit o. zvýšit konkur. Nejstarší mu. smyslu, tj. p. s edukací,¹⁹⁸ kdy byla říšsk. roku 1671 o. knihtiskařské. vyznačuje A. v budově, je. intelektuálně. současností. pro exaktno. kuriozit sta. novému po. Ashmoleov. možno říci

¹⁹⁶ Jiří Kaše, ...

Lubomír Slavíček, ...

¹⁹⁷ Dějiny evropské

rozličné struktury

čtenáře možno

2002, s. 38-40

základního k

a galerií Čes

do současnosti

Katharina Vi

Telesko, Das

¹⁹⁸ Z hlediska

v Itálii, je ur

v Palazzo Po

¹⁹⁹ Sbirka za

naznačena ko

na zřízení tzv. *Galerie žijících umělců*, která měla v rámci Obrazárny Společnosti nakupovat díla předních soudobých malířů. Vznik Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a Galerie žijících umělců, působící v jejím rámci a tvořící v našem prostředí předstupu pozdějších uměleckých spolků, v německém prostředí známých jako tzv. *Kunstvereinig*, tak dal základy institucionálnímu sběratelství v českých zemích, jehož prudký rozvoj pak nastal během 19. století.¹⁹⁶

3.2 Muzea v občanské společnosti: Evropa od poloviny 18. století do první světové války

Pavel ŠOPÁK

Pro dějiny evropského muzejnictví představuje časový interval od poloviny 18. století do první světové války období vsutku heroické: je to uzavřená epocha, kdy se v procesu transformace stavovské společnosti ve společnost občanskou zesiluje muzejní fenomén a manifestuje se do muzejních institucí různých typů. Tento proces sledujeme v různých místech Evropy, v kauzální závislosti na sobě, a to ve směru od západu kontinentu k východu. Všude tam – v Anglii, ve Francii, v německých a rakouských zemích – se muzeum stává produktem i atributem sociální emancipace občanské společnosti nad stavovskou výlučností a současně duchovní emancipace nad náboženskou superioritou.¹⁹⁷ Proces generování moderních muzeí ani zdaleka neprobíhá jen zdola, od emancipovaných občanských (měšťanských vrstev); nezájda jej stimuluje tradiční mocenská elita, panovníky nevyjímaje. Důvody jsou zřejmé: je to snaha přizpůsobit danou zemi civilizačním standardům a prohloubit vzdělanost obyvatelstva, a tak zvýšit konkurenceschopnost v mezinárodním měřítku.

Nejstarší muzejní instituce, jež by naplňovaly muzejní fenomén v tomto novém občanském smyslu, tj. především ve smyslu muzea jako instituce veřejné a současně instituce, spjaté s edukací,¹⁹⁸ nutno hledat ve Švýcarsku a ve Velké Británii. Ve švýcarské Basileji, kde ještě v době, kdy byla říšským městem, byla založena univerzita (1460), vzniklo městské a univerzitní muzeum, roku 1671 otevřené veřejnosti. Jeho základem byly knihy, umělecké a přírodovědné sbírky knihtiskařské rodiny Amerbachů, které roku 1661 koupilo město Basilej. Analogickou historií se vyznačuje Ashmoleovo muzeum, zřízené při univerzitě v Oxfordu a otevřené v květnu 1683, v budově, jež dodnes existuje.¹⁹⁹ Politik a sběratel Elias Ashmole (1617–1692) byl přitom ještě intelektuálně zakotven ve dvou odlišných situacích: s minulostí jej pojily alchymistické zájmy, se současností a budoucností pochopení pro vědu a pro metody experimentu a empirie a smyslu pro exaktnost, jež se týkala všeho poznání. Odtud i určitá ambivalence jeho sbírky: byla sbírkou kuriozit starého typu, a současně fungovala v naznačených intelektuálních souvislostech díky novému poslání, jímž bylo oslovit veřejnost a přispět k rozšíření učenosti zejména mezi studenty. Ashmoleovo členství v zednářské lóži, podobně jako jeho politické angažmá jen zdůrazňují – možno říci – občanský rozměr jeho sběratelské aktivity.

¹⁹⁶ Jiří Kaše, Úsvit veřejných sbírek a umělecké akademie, in: Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, c. d., s. 660; Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům“...c. d., s. 163–168.

¹⁹⁷ Dějiny evropského muzejnictví nebyly z české strany nikdy napsány; k dispozici jsou českému čtenáři pouze rozličné stručné úvody z dějin českého muzejnictví uvedeného období. Z přehledových textů, na něž je českého čtenáře možno odkázat, zejména Pavel Štěpánek, *Obrysy muzeologie pro historiky umění*, Olomouc, Univerzita Palackého 2002, s. 38–46; Pavel Holman, *Dějiny sběratelství a muzejnictví*, in: kolektiv, 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. 21–68 (uvedený stránkový rozsah však zahrnuje celé období od antiky do současnosti včetně českých zemí, na něž je položen důraz). Ze zahraničních nástinů například Hildegard Katharina Vieregg, *Museumswissenschaften. Eine Einführung*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2006, s. 74–82; Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien, Böhlau 2010, s. 253–274.

¹⁹⁸ Z hlediska typologie lze hovořit o typu *univerzitního muzea*. U těchto muzeí, kam náleží ještě univerzitní muzea v Itálii, je určující kontinuita s předmoderní fází sběratelství, tj. s kabinety umění a kuriozit, jak odkládá expozice v Palazzo Poggi boloňské univerzity.

¹⁹⁹ Sbirka zahrnovala i zisky v podobě přírodopisné sbírky Johna Tradescanta mladšího (1608–1662), čímž je naznačena kontinuita s předmoderním sběratelstvím.

Polovina 18. století je ve Velké Británii ve znamení příprav a otevření Britského muzea, jehož základ vytvořil odkaz lékaře Hanse Sloanea (1660–1753). Sbíрка tohoto přírodovědce, lékaře a cestovatele, budovaná od doby jeho mládí do konce života, obsahovala po vzoru starých kabinetů umění a kuriozit materiál různého původu (knihy, rukopisy, přírodniny, mince a medaile, pečeti, portréty, grafika, kuriozity mimoevropské provenience), a současně nese – v aktu Sloaneova odkazu sbírky celému národu – prvek modernizace sběratelství, jenž odpovídá praktickému užití soustředěné materie k šíření poznatků. Vznik muzea schválil britský parlament v roce 1753, muzeum bylo veřejnosti otevřeno v roce 1759 v Montagu House v Londýně, zakoupeném pro muzejní účely.²⁰⁰ Přesně o dvacet let později bylo otevřeno muzeum v americkém Charlestonu, připomínané jako nejstarší na americkém kontinentě (a nutno zdůraznit, že založené ještě v době britské nadvlády). Dodnes existující instituce plní po téměř 250 let stále stejné poslání: dokumentovat přírodu a kulturu regionu Jižní Karoliny. Velkou část sbírek zničil požár v roce 1778, další budování muzea zastavily politické nepokoje v devadesátých letech 18. století a občanská válka, takže resuscitované muzeum se otevřelo veřejnosti až v roce 1824.

Muzea v Londýně a Charlestonu představují anglický přístup k naplnění ideje veřejného muzea: obě vyznačují důraz na rovnomocné poznání přírody a kultury určitého regionu, přičemž toto poznání je nesené praktickými zájmy a je primárně spjaté se vzděláváním mládeže, případně nemajetných vrstev, tj. sleduje sociální aspekt. Ve Francii se pojem muzeum naplňoval utvářením jiné sbírkové struktury: šlo o výtvarné umění a o reprezentaci ideje státu a národa prostřednictvím veřejné prezentace uměleckých děl. Muzeum umění pak následně posilovalo společenskou prestiž výtvarného umění jako takového, i když politická motivace prezentace uměleckých děl je zjevná. Proto také pařížský Louvre vyjadřuje okázalý, manifestační odvrát od stavovské reprezentace (umění jako součásti života světské a církevní aristokracie) k občanské službě (umění jako součást vzdělání občanstva; umění jako speciální oblast intelektuální spekulace a uplatnění principu *svobody* v umělecké kritice). Pomineme-li důležitou předeheru v prezentaci královských uměleckých sbírek, sahající do konce čtyřicátých let 18. století,²⁰¹ *Národní muzeum* Louvre bylo otevřeno dne 10. srpna 1793 a nabídlo prvním návštěvníkům 537 děl, povětšinou z konfiskovaného královského nebo církevního majetku. O tři roky bylo uzavřeno a znovu otevřeno bylo v roce 1801. Muzeum Louvre bylo muzeem veřejným (*musée public*) a programově muzeem národním. Vrátime-li se zpět do Británie, Britské muzeum, byť by název asocioval národ, bylo chápáno jinak: jako muzeum impéria, britské koruny. *Národní* v moderním smyslu slova byla až Britská galerie, založená roku 1824. Podobný význam plnilo Říšské muzeum (*Rijksmuseum*) v Amsterdamu, otevřené v roce 1808,²⁰² nebo madridské *Museo del Prado*, připravované od roku 1795 a otevřené až po napoleonských válkách roku 1819. Specifické postavení získaly veřejné obrazárny přímo spjaté s uměleckými akademiemi, jež garantovaly závislost soudobé umělecké praxe na vzorech z minulých epoch (*akademismus*). Takovou funkci plnila galerie Brera v Miláně, roku 1803 spojená s tamní Akademií výtvarných umění, byť povstala za napoleonské éry jako analogie pařížského Louvre coby veřejného muzea umění. Galerii obdobné funkce nalezneme ve Vídni; tamní obrazárna Akademie výtvarných umění sídlí od roku 1877 do dnešní doby v neorenesanční budově, projektované Theophilem Hansenem. Prosazení konceptu muzea umění, jenž se obvykle spojuje s reformou, případně

²⁰⁰ Tento někdejší palác vévody z Montagu v londýnské čtvrti Bloomsbury již neexistuje; byl zbořen v roce 1840.

²⁰¹ Jde o iniciativu Étienne La Fond de Saint-Yenne (1688–1771), jednoho z průkopníků francouzské umělecké kritiky, jenž si v roce 1747 stěžoval, že dvorské sbírky nemohou studovat adepti umění a v roce 1749 vydal manifest *Ve stínu velkého Colberta. Louvre a město Paříž* (*L'Ombre du grand Colbert. Le Louvre et la ville de Paris*), plédující pro veřejnou prezentaci uměleckých děl. V roce 1765 formuloval spisovatel a umělecký kritik Denis Diderot ve své *Encyklopedii* požadavek využít Louvre jako muzeum umění.

²⁰² Z české strany ke kontextu např. Karel Sklenář, *Obraz vlasti. Příběh Národního muzea*, Praha, Fénix – Paseka 2001, s. 14–16.

zakládán
v Evropě
založen
Koncept
obsah o
uměleck
(1717–1
myslitele
tvrdil,
v přírod
coby k
představ
a nejob
pohledu
Patos u
uměleck
postave
nadano
společn
Význam
1816), j
augusti
a kreslí
doby a
repreze
společn
stavovs
nezpoc
a tudíž
Británie
Anglick
muzej
pojila r
četnýc
– nále
a kurio
vévod
z Itálie
materi
prosto

²⁰³ Alex

Dresde

²⁰⁴ Olaf

s. 27–36

²⁰⁵ Napi

osvícen

²⁰⁶ Dne

²⁰⁷ Dyn

v civiliz

Pavel Š

²⁰⁸ Hor

Kunstges

zakládáním uměleckých akademií,²⁰³ pak můžeme sledovat v dalších zemích a městech, a to jak v Evropě, tak v Americe. Z evropských muzeí vzpomeňme alespoň Národní galerii v Oslo, založenou v roce 1837 a dnes zaměřenou na díla ze 16.–20. století.

Koncept *muzea umění*, který je nejstarším muzejním typem v německých zemích,²⁰⁴ nese politický obsah osvobozeného lidství. Jeho intelektuálním východiskem a teoretickým zdůvodněním je umělecko-historická nauka klasického archeologa a estetiky Johanna Joachima Winckelmannna (1717–1768), učence německého původu, žijícího v Římě, jež se opírala o teorii francouzského myslitele a autora historicko-politologických spisů Jeana Baptiste Dubose (1670–1742).²⁰⁵ Dubos tvrdil, že klima ovlivňuje charakter národů, přičemž pojem *klima* můžeme chápat v přírodovědném smyslu slova jako souhrn vnějších podmínek života, tak ve smyslu přeneseném coby kvalitu života společnosti a politických instrumentů jejího fungování. Jestliže umění představuje vrchol lidské aktivity, i jeho poselství musíme rozumět v tomto nejvyšším a nejobecnějším smyslu slova: prezentace umění je prezentací osvobozeného lidství a vzdor pohledu zpátky – k antice – obsahuje prvek optimistické perspektivy.

Patos umění jako vyjádření duchovní i politické svobody člověka se v případě prezentace uměleckých děl za francouzské revoluce pojil s přijetím Winckelmannova principu chronologie, postavené na dějinách stylu. Jde tedy o umění v moderním smyslu slova: umění je entitou, nadanou historicitou i specifickou estetickou hodnotou. Současně je kvalitou, která je v moderní společnosti ohrožena, a to civilizačním vývojem i politicky motivovaným ikonoklasmem. Významným pokusem o muzeum umění ve Francii bylo *Muzeum francouzských památek* (1795–1816), jež povstalo z předmětů z konfiskovaného církevního a královského majetku ve zrušeném augustiniánském klášteře v Paříži (*Petit-Augustins*).²⁰⁶ Tvůrcem muzea byl amatérský archeolog a kreslíř Alexandre Lenoir (1761–1839), který vystoupil proti ikonoklastickým tendencím své doby a pojal muzeum jako obranu uměleckých hodnot děl, původně spjatých se stavovskou reprezentací, nicméně svou krásou a historickou hodnotou náležejících i moderní občanské společnosti. Jde tedy o posun (tj. o *muzealizaci* v moderním smyslu slova) od reprezentace stavovské moci k reprezentaci konceptu *umění*.²⁰⁷ A Umění je vedle Vědy, Kultury či Národa nezpochybnitelná hodnota, jíž má občanská společnost za povinnost věnovat péči a zájem, a tudíž zřizovat jí muzejní instituce. Muzeum není jen místem vzdělávání, jak tomu bylo ve Velké Británii a v USA; je rovněž *azylem*, protože plní konzervační funkci.²⁰⁸

Anglický a francouzský příspěvek k moderní muzejní instituci – její podobě, poslání i k osobě muzejního pracovníka – poněkud zastíňuje vklad německých zemí do této problematiky. Zde se pojila muzejní sféra s problematikou vědy, tj. s nárokem intelektuálních elit, gravitujících kolem četných univerzit. Připomeňme, že německé země – podobě jako země Beneluxu či Skandinávie – náležejí k oblastem, kde se v průběhu 16. a 17. století prosadil koncept kabinetu umění a kuriozit. A vzhledem k politickému členění německých zemí na malá území, na království, vévodství či knížectví, se utvořila řada lokálních kulturních center, recipujících vlivné příklady z Itálie, Francie nebo Anglie. V prostředí těchto kabinetů proběhla proměna metodiky třídění materiálu. Impuls pro moderní taxonomii muzejních sbírek poskytoval i v jazykově německém prostoru Carl Linné (1707–1778) svou *Systema Naturae* (1735). Německý překlad spisu z roku

²⁰³ Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, s. 17–18.

²⁰⁴ Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte, Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien, Böhlau 2010, s. 27–36.

²⁰⁵ Např. jeho *Kritické úvahy o poezii, malířství a hudbě* (1719) byly přeloženy do angličtiny a ovlivnily anglické i německé osvícence.

²⁰⁶ Dnes je areál bývalého kláštera součástí komplexu École nationale supérieure des Beaux-Arts.

²⁰⁷ Dynamizační faktor ve vývoji umění spatřoval Alexandre Lenoir v souladu s francouzskou osvícenskou tradicí v civilizačním pokroku; muzeum mělo prezentovat závislost všech druhů výtvarného umění na kresbě. Takto cit. Pavel Štěpánek, c. d., s. 43. Konsekvence jsou ale jiné – ochranná, tj. anticipuje romantismus.

²⁰⁸ Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kammern und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach 2012, s. 86–89.

1740 přímo vyzýval k tomu, aby byl chápán jako návod k uspořádání sbírek přírodopisných kabinetů.²⁰⁹ Nemělo ale zůstat jen u přírody: k novému způsobu prezentace sbírek a jejich systematické vyzývaly nově i teoretické práce z oblasti estetiky. Základní dílo Johanna Georga Sulzera (1720–1779) – *Všeobecná teorie krásných umění* (1771–1774) – mělo vliv na systematickou prezentaci uměleckých druhů a žánrů. Sulzer, přesvědčený, že muzea jsou institucemi, které milovníky umění a umělce ustavičně motivují k dalšímu vzdělávání, reprezentoval soudobou akademickou praxi, avšak ta se nemohla podílet na genezi muzeí přímo. Jinak řečeno, oproti Švýcarsku nebo Velké Británii, kde arbitry vzniku muzeí byly občanské vrstvy, šlo v německých zemích o iniciativu mocenských elit. Bylo zde sice *Museum Richterianum* v Lipsku, známé z grafiky ve frontispice spisu lékaře a přírodovědce Johanna Ernsta Herberstreita (1703–1757) z roku 1743, jež je institucí vyjadřující onen předěl mezi kabinetu staré doby a novými muzejními institucemi, spjatými s měšťanskými kruhy, avšak klíčový význam stále měli králové, knížata, vévodové. Tak vzniklo vévodské muzeum v Braunschweigu (1754), povstalo z kabinetu umění a přírodnin vévody Karla I. na hradě Dankwarderode a otevřené veřejnosti jako první muzeum na kontinentu. Dvorním muzeem bylo *Museum Fridericianum* v Kasselu, založené hessenským landkrabětem Friedrichem II., pro něž byla v letech 1769–1779 postavena monumentální klasicistní budova, dodnes fungující jako muzeum umění. Do palácové stavby, projektované architektem francouzského původu Simonem Louisem du Ry (1726–1779), jež se stala nejstarší muzejní budovou na evropském kontinentě, byly soustředěny umělecké památky Hessenska i landkraběcí knihovna.

V první třetině 19. století se v německých zemích pojilo zakladatelské úsilí na poli muzejnictví s politickou restaurací. Sem náleží muzea umění v Mnichově, zejména tamní *Glyptothek* a *Altes Pinakothek* – stavby architekta Lea von Klenze, pořízené v letech 1816–1820 a 1826–1836 se záměrem dvorní sbírky²¹⁰ důstojně představit uměnímilovné veřejnosti – a v Berlíně (*Altes Museum*). Autorem budovy Starého muzea v Berlíně z let 1822/1823–1830 byl Karl Friedrich Schinkel. Monumentální architekturu muzea sice můžeme spojit s ideou veřejné osvětové služby, kterou pro muzea nárokoval myslitel a politik Wilhelm von Humboldt (1767–1835), avšak tento osvícenský koncept osvěty byl ve dvacátých letech 19. století již překonaný – ostatně i sám Humboldt byl v té době vinou politické reakce odsunut z veřejného dění. Doplňme, že od roku 1904 slouží budova Starého muzea výhradně k prezentaci památek starověkých civilizací.

V prvních desetiletích 19. století se jedním z faktorů, stmelujících německou společnost, stala obrana německých zemí v napoleonských válkách. Umění se pak stalo vyjádřením národní identity a ochrany uměleckých památek jako památek národa. A je zjevné, že přesun od antiky ke středověku byl přesunem od univerzálně platných estetických a humanistických ideálů, ukotvených v antických dílech a v jejich veřejné prezentaci, k národním specifikám a zvláště, tedy k lokální kulturní tradici. Duchovním a kulturním hnutím se stal *romantismus*, jemu odpovídá zájem o umění a umělecké řemeslo doby středověku. Vysoce atraktivní sféra artefaktů mediévalního původu začala být předmětem samostatného sběratelského zájmu; spojoval se v ní smysl pro krásu středověkých uměleckých předmětů s obavami o jejich osud (muzeum se tak stává prostředkem památkové péče). V Německu se nejvýznamnější veřejnou sbírkou středověkých památek, zrozenou z atmosféry romantismu, stalo muzeum, vzešlé ze soukromé sbírky kanovníka, matematika, botanika a sběratele umění Ferdinanda Franze Wallrafa (1748–1824). Kolekci získalo město Kolín nad Rýnem a prezentovalo ji samostatně jako tzv. *Wallrafium* (1827–1860); dnes tvoří součást proslulého Wallraf-Richartz Musea (druhé jméno připomíná kolínského obchodníka Johanna Heinricha Richartzze, který věnoval značný finanční obnos na stavbu speciální muzejní budovy).

Ani Francie nezůstala vůči romantickému hnutí inertní. Prim si zde udržovala literatura; připomeňme alespoň, že na počátku třicátých let 19. století vyšel nejznámější středověký román

²⁰⁹ Horst Bredekamp, c. d., s. 83–85; Hildegard Katharina Viereg, c. d., s. 75.

²¹⁰ Navazují např. na obrazárnu v Mannheimu, budovanou v průběhu 18. století a evakuovanou před napoleonskými vojsky.

Victora Huga *Chrám matky Boží v Paříži*, situovaný do doby vlády Ludvíka XI. Gotická architektura, vyjevující se v románu jako symbol epochy i rámec romantického příběhu, jako by avizovala zájmy muzejníků a památkářů o kulturní dědictví mediálního původu. Typ „středověkého“ muzea naplnilo pařížské *Muzeum Cluny*, zřízené v starobylém paláci Cluny (1843). Představu o kolekci v letech počátků muzea si lze učinit z muzejního průvodce, jenž poprvé vyšel tiskem v roce 1847 a byl sestaven ředitelem muzea Edmondem du Sommerard (1817–1885). Šlo o syna zakladatele muzea, významného sběratele umění středověku a renesance Alexandra du Sommerard, jehož privátní sbírku zakoupil stát.²¹¹ Posun od univerzálních hodnot k lokální umělecké tradici, vycházející z romantismu a ze snahy uchovávat památky regionální výtvarné kultury (zvláště ty, jež byly ohroženy sekularizací církevního majetku), sledujeme i v akviziční praxi velkých evropských dvorních obrazáren. Vzpomeňme alespoň, že v roce 1827 získal bavorský král Ludvík I. sbírku historika umění Sulpice Boisserého (1783–1854), obsahující mimo jiná díla obrazy starých německých mistrů, což pozměnilo profil Staré Pinakotéky. Situace muzejnictví v Rakousku konce 18. a první poloviny 19. století byla nesena určitým paradoxem nebo přímo rozporem: na straně jedné se intelektuální a múzické potřeby, neoddelitelné od muzejního fenoménu, manifestovaly v prostředí panovnického dvora (příkladem budiž zejména František Štěpán Lotrinský jako sběratel), na straně druhé vídeňská administrativa „novotám“, spojovaným s duchovní, ne-li přímo politickou opozicí, nepřála. Jestliže osvícenci sjednávali platnost umění ve službě státu, což bylo úkolem aristokracie a pojilo se jak s novým (klasicistním) stylem, tak s kulturními institucemi, muzea nevyjímaje,²¹² metternichovský absolutismus dvacátých až čtyřicátých let 19. století nebyl rozvoji muzeí už příznivý; ta, hlásící se k této časové vrstvě, náležela periférii státu, kde připomínala opoziční proudy, tu více skrytě, tu více otevřeně stále přítomné v rakouské společnosti. A ta se tak na dlouho ocitla někde mezi tradiční stavovskou společností a moderní občanskou společností západoevropského typu. Z dvorského prostředí třeba připomenout sbírku knih, kartografických děl, mědirytin a hudebnin arcivévody Rudolfa, popsanou Ferdinandem Kochem (1809),²¹³ která navazuje ještě na protoosvícenskou tradici knihoven, vyjadřující úctu k psanému slovu, jak ji zaznamenáváme i v prostředí německých vévodství a knížectví (např. v Brunšvickém vévodství).²¹⁴ Vzor pro tematizaci dalších společenskovedních oblastí v muzejní činnosti poskytl i v Rakousku výtvarné umění, u něž se poprvé setkáváme s principem muzejní systematiky, uplatněným mimo přírodovědnou oblast. Na počátku systematické prezentace uměleckých děl v Rakousku stojí osobnost grafika a historika umění Christiana von Mechel (1737–1817) z Basileje, který na základě abstraktních kategorií (časové třídění – chronologie; teritoriální třídění – národní školy) utřídil materiál obrazáren ve Vídni (Belvedere) a Düsseldorfu;²¹⁵ galerie v Düsseldorfu zaujímá prvenství mezi jinými evropskými obrazárnami tím, že již na konci 18. století disponovala vlastní budovou, jež zvýraznila výjimečnost kolekce, navštěvované řadou evropských intelektuálů a umělců. Podobu *Císařsko-královské obrazové galerie v Belvederu*, tj. v barokním paláci postaveném pro prince Evžena Savojského, tedy nikoliv primárně pro muzejní nebo galerijní účely, dokumentují tištění průvodci, například katalog sbírky od Albrechta Kraffta (1816–1847), vzděláním malíře a zájmy orientalisty.²¹⁶

²¹¹ Edmond du Sommerard, *Musée des thermes et de l'hotel de Cluny. Catalogue et description des objets d'Art, de l'Antiquité, du Moyen-age et de la Renaissance*, Paris 1847, další vydání 1883.

²¹² Tyto ideje hlásal především právník a představitel císařské administrativy Josef Sonnenfels (1732/1733–1817).

²¹³ Ondřej Zatloukal – Pavel Zatloukal (eds.), *Luk & Lyra ze sbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž*, Olomouc, Muzeum umění 2008, s. 290–291.

²¹⁴ Mechthild Raabe, *Leser und Lektüre im 18. Jahrhundert. Die Ausleibbücher der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1714–1799*, München, Saur 1998.

²¹⁵ Angela Zieger, *Die Wissenschaft vom Museum: Theorie der Museumspraxis*, in: Hubert Locher – Beat Wyss – Bärbel Künstler – Angela Zieger (eds.), *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2004, s. 109.

²¹⁶ Albrecht Krafft, *Verezeichniss der k. k. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien, H. F. Müllers Kunsthandlung 1837. – Nejstarší průvodce v podobě reprodukce nejvýznamnějších obrazů vídeňské obrazárny pochází ze 17. století, kdy arcivévoda Leopold I. Vilém podnítil vydání souboru rytin *Theatrum artis pictorum* (1669). Dalším podobným dílem byl grafický konvolut stejného názvu, vydaný v letech 1729–1733, jehož autorem byl Johann Anton von

Doba politické reakce obrátila pozornost k zakládání regionálních muzeí, z nichž v prostoru střední Evropy bylo nejstarší Joanneum ve Štýrském Hradci.²¹⁷ Primát přírodovědného materiálu u těchto muzeí je zcela určující; neslouží však k ilustraci abstraktního systému přírodovědy, jak se dělo ve starších přírodovědných kabinetech a univerzitních muzeích, nebo k tlumočení ideje pokroku, nýbrž k postižení určitého jasně vyděleného regionu, jeho lokálních specifik a zvláštností. Podobně jako v Praze a dalších místech (Těšín, Opava) se tato regionálně koncipovaná muzea vyznačovala nesouladem mezi systematickou prezentací přírodovědných sbírek a mezi nahodilostí, kaleidoskopičností prezentace sbírek společenskovedního charakteru, jež se v nich stále více objevovaly.

Systematiku do archeologického a etnografického materiálu vnesla až druhá polovina 19. století.²¹⁸ Vedle umění se stále větší pozornosti těšila zájmu prehistorická archeologie; i u ní se velice záhy uplatnila systematika odvozená z „linnéovského“ třídění naturfaktů, jak dokládá iniciativa dánského archeologa Christiana Thomsena (1788–1865), od roku 1816 správce archeologických sbírek Královského muzea v Kodani.²¹⁹ Jeho třídobá periodizace, publikovaná roku 1836 a postavená na výchozí surovině (kámen, bronz, železo), se výborně hodila i pro prezentaci archeologického materiálu v expozici, jak je tomu ostatně až do dnešní doby. Podobně jako u archeologie, vzešel zájem o lidovou kulturu ze strany jazykovědců, folkloristů a sběratelů písní, pohádek a dalších projevů ústní lidové slovesnosti, tj. od osobností stojících mimo akademické kruhy. *Starožitnosti* ve smyslu hmotných dokladů lidové kultury se staly předmětem zájmu až kolem poloviny 19. století. Z jejich sbírání pak povstala první etnografická muzea a současně se rozvinula etnografie (etnologie) jako akademická disciplína. Jedním z jejích tvůrců, vlivných v celém středoevropském prostoru, byl Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897). Již v mládí se od studia dějin a teologie obrátil k etnografii, kterou chtěl povýšit na „vědu o lidu“. Na bázi historie, sociálních studií, geografie a znalostí materiální kultury se pokoušel o obraz vývoje německého lidu, koncentrovaný do čtyř dílů *Přírozené historie německého lidu na základech německé sociální politiky* (*Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik*, 1851–1869).²²⁰

Dalším směrem, kam se – obrazně řečeno – upínal pohled muzejníků, byl vedle hlubin národní minulosti a sféry lidové kultury, nazíraných ve snaze historicky ukotvit kulturní identitu současné společnosti, také svět vzdálených civilizací. Od první poloviny 19. století sílí význam cestovatelství do stále vzdálenějších a exotických zemí. Vlivnou osobností přírodovědy ve vztahu k muzeím a botanickým zahradám první poloviny 19. století byl učenec německého původu Caspar Georg Carl Reinwardt (1774–1854), profesor přírodní filozofie v Leydenu a průkopník mimoevropské ochrany přírody. Sběratelem přírodnin v Japonsku se stal lékař Franz von Siebold (1796–1866), jehož památku připomíná od roku 1995 Sieboldovo muzeum ve Würzburgu. Na racionálním postižení přírodovědných sbírek, ovlivněných soudobou katedrovou vědou, bylo postaveno Zoologické muzeum v Berlíně, založené již roku 1809 Johannem Centuriem von Hoffmannsegg (1766–1849), který se zabýval evropskou flórou. Okruh jeho přátel a kolegů z berlínské akademie věd vytvářel spolehlivou oporu pro rozvoj jednotlivých přírodovědných disciplín v muzejní instituci, která je dnes jednou z největších v Německu. Sídli v monumentální palácové budově, jež byla veřejnosti otevřena v roce 1889.

Fascinace muzejními sbírkami, rozvíjenými již nikoliv jen na bázi přírodovědy, dějin kultury a umění, archeologie nebo etnografie, dokládají příručky o evropských muzeích, sestavené spisovatelem a literárním kritikem Louisem Viardotem (1800–1883). Po vydání „katalogu“ muzeí

Prenner. Tato grafická alba bez uměleckohistorického rozboru vystřídala publikace, spojující text i obrazový aparát; *Die Kaiserliche Königliche Bildergalerie im Belvedere* Sigmunda Ferdinanda von Perger (1821–1828) se stala nejstarším, již uměleckohistoricky koncipovaným průvodcem po obrazárně, v té době již přibližně čtyřicet let dlicí v Belvederu.

²¹⁷ Friedrich Waidacher, *Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum*, Graz 1982.

²¹⁸ Podrobněji k německému kontextu etnograficky zaměřených muzeí Olaf Hartung, c. d., s. 67–79.

²¹⁹ Mezinárodní proslulostí dosáhl i Thomsenův nástupce na postu ředitele muzea, archeolog Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821–1885).

²²⁰ Olaf Hartung, c. d., s. 68.

Německa a Ruska (1844) nebo Itálie (1848) přistoupil Viardot k sepsání pětisvazkového kompendia *Muzea Evropy* (1860). Otevírá tak symbolicky zlatý věk evropských muzeí, vymezený prvními světovými výstavami (Londýn, 1851 a 1862, Paříž, 1855 a 1867), jež podněcovaly ve svých četných návštěvnicích z celého kontinentu zájem o minulost a zejména o pestrou současnost, o civilizační vymoženosti i kulturní standardy jednotlivých evropských zemí, o duchovní a technický pokrok. Muzea napříště budou vznikat nejen v centrech, ale stále častěji na periferii; rapidně vzroste počet muzejních předmětů; obohatí se škála muzejních institucí, které – jelikož mají jak retrospektivní, tak popularizační či propagační charakter – budou stále více rozšiřovat předmět svého zájmu; záhy se utvoří se základy muzejní teorie a muzejní pedagogiky a stranou nezůstanou ani otázky muzejní konzervace – takto lze shrnout význam období mezi „rokem revolucí“ (1848) a Světovou válkou pro evropské muzejnictví. Muzeum napříště nebude vypovídat jen o stavovské prestiži, ale stane se institucí s výrazně sociální funkcí, jež se podílí na emancipaci nižších společenských, zejména pak dělnických vrstev v průmyslových velkoměstech. Je to tedy i průmyslová revoluce a industrializace, probíhající po celé 19. století, jež patří k faktorům stupňování muzejního fenoménu a jeho manifestace novými a novými muzei.

Nazíráno evropským, resp. euroatlantickým pohledem, nejvýznamnější z muzeí (říšská, královská, národní, státní, zemská) tvoří tradiční protiváhu velkým *světovým* výstavám. Ty však ústily k muzeím nového typu, jak dokládá případ první světové výstavy v Londýně (1851), jež podnítila vedle založení muzea přírodovědeckého především vznik *umělecko-technologického* muzea, přičemž obě povstaly díky finančnímu výnosu z pořádání výstavy. První z uvedených muzeí, původně označované jako *South Kensington Museum* a od roku 1899 nazývané *Viktorie and Albert Museum*, si zachovalo až do roku 1913 dvojdomý charakter, prezentující jak umělecké a umělecko-průmyslové, tak technické předměty. V roce 1913 bylo rekonstituováno *Vědecké muzeum* (původně založeno také z výnosů z výstavy v roce 1857) a *Muzeum královny Viktorie a prince Alberta* (též označované jako *Národní muzeum umění a designu*), napříště sloužící výhradně umělecké sféře, počítaje v to architekturu, různé polohy uměleckého řemesla včetně četných mimoevropských artefaktů a fotografií.

Druhá polovina 19. století potvrdila vysokou prestiž muzeí umění, která se stala integrální součástí image německých metropolí (Berlín, Mnichov, Drážďany, Vratislav aj.). Koncept muzea umění se v Německu natolik rozšířil, že se stal předmětem samostatné teoretické reflexe.²²¹ Z hlediska prezentace současného výtvarného umění vytvořila třetí třetina 19. století nový typ instituce – *Kunsthalle*. Prostory pro krátkodobou prezentaci uměleckých děl ve formě otevřeného prostoru se utvářely zejména v německých zemích. Dokládá to případ *Kunsthalle* v Hamburku z roku 1869 nebo v Basileji, otevřené roku 1872 a vybudované místním uměleckým spolkem, či v Mannheimu.²²² Koncept *Kunsthalle* si udržel životaschopnost až do současnosti (např. *Kunsthalle* v Mnichově nebo ve Vídni, vybudované v relativně nedávné době, případně muzeum umění ve Stuttgartu, navazující na dlouhou tradici prezentace výtvarného umění v tomto městě).

Základní půdorys pomyslné evropské muzejní sítě, vytvořený muzejními institucemi v Paříži, Londýně, Berlíně nebo Mnichově, se větví četnými deriváty speciálních muzejních institucí v centrech, následně zakládaných v menších městech a regionálních střediscích. Ukazuje se jimi mimo jiné i cesta od prezentace umění k uměleckému řemeslu. Právě případ umělecko-průmyslových muzeí ukazuje cestu od centra (Londýna) k periferii (Vídeň, Oslo²²³) a odtud dál do menších měst. Pro střední Evropu je klíčovou institucí vídeňské umělecko-průmyslové muzeum; už jeho budova provokovala k následování, jak dosvědčují muzejní budovy v Brně nebo Opavě. Jejich jádrem je dvoupodlažní dvorana, v níž byly –

²²¹ Ernst Curtius, *Kunstmuseen, ihre Geschichte und ihre Bestimmung mit besonderer Rücksicht auf das Königliche Museum in Berlin*. Vortrag gehalten im Wissenschaftlichen Vereine am 26. Februar 1870, Berlin 1870.

²²² Stavba podle projektu Hermannu Billiga z roku 1907.

²²³ Umělecko-průmyslové muzeum v Oslo bylo založeno roku 1876.

po vzoru londýnského muzea – umístěny sádrové odlitky slavných antických soch. Prostory koncentrované kolem dvorany a slavnostního schodiště náležely evropským i mimoevropským artefaktům, tříděným podle materiálního principu. Tvůrcem vídeňského muzea byl historik umění a univerzitní profesor Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885); muzeum bylo založeno roku 1864 a o čtyři roky jej následovala uměleckoprůmyslová škola. Německé muzeum pro umění a živnosti v Berlíně vzniklo až později – v roce 1867. Muzea v dalších významných německých městech se zakládala zejména v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století

povětšinou z iniciativy živnostenských spolků a hospodářských korporací.²²⁴ Na Eitelbergerův příklad vídeňského uměleckoprůmyslového muzea navazovala celá řada muzejníků v různých částech německy mluvícího světa. Patří mezi ně i Justus von Brinckmann (1843–1915), tvůrce muzea uměleckoprůmyslového typu v Hamburku, jehož spisy ukazují na šíři zájmů uměleckoprůmyslových muzeí (umění Orientu, evropské umělecké řemeslo různých epoch). Vztah k současné výtvarné scéně dokládá Brinckmannův dochovaný portrét od Leopolda von Kalckreuth. Do skupiny menších uměleckoprůmyslových muzeí náleželo rovněž Thaulowovo muzeum v Kielu (od 1875), vzešlé ze soukromé sběratelské iniciativy profesora filozofie Gustava Ferdinanda Thaulowa, a v letech 1920–1944 Zemské muzeum Šlesvicka-Holštýnska, jehož budova z let 1876–1877 od architekta H. Moldenschartha byla zcela zničena na jaře 1945. Jeho případ je ovšem důležitý; ukazuje totiž, jak se původně soukromá sbírka, představená veřejnosti a orientovaná na uměleckoprůmyslový materiál, postupně změnila v instituci požívající statut zemské reprezentace.

Prezentace umění a výtvarné kultury různých epoch na jednom místě kulminuje v podobě berlínského „ostrova muzeí“. Tvoří jej několik muzeí sídlících v monumentálních budovách různého stáří a stylu a principiálně odlišných prezentačních možností. Osobností spjatou s vrcholnou érou tohoto muzejního impéria byl historik umění Wilhelm von Bode (1845–1929). Pomyslným protějškem berlínského Ostrova muzeí se stal „muzejní ostrov“ na řece Isar v Mnichově. Tamní areál náleží centrálnímu německému přírodovědeckému technickému muzeu (*Deutsches Museum*). Koncept ústředního německého technického muzea v Mnichově je dílem stavebního a vodního inženýra Oskara von Miller (1855–1934). V menším měřítku tento paralelismus, nesený prvky aspektu imperiální reprezentace, nacházíme také ve Vídni v podobě dvojice muzea uměleko-historického a přírodovědeckého. Jako by samy palácové budovy těchto muzeí vyjadřovaly onu snahu po univerzalitě poznání, kterou muzejní instituce mají tlumočit veřejnosti.

Polarizace muzejních institucí na přírodovědecké a na instituce se společenským posláním, dále na muzea umění, uměleckoprůmyslová, technická, technologická, kulturněhistorická, etnografická nebo antropologická souvisí s rozrůzněním společného základu v rámci specializace vědeckých disciplín a současně s vytvářením oborových překryvů. Zejména pojem *kultura* nabývá různých podob a fazet. Materiální kultura se pojí s evolucionismem, podmiňujícím koncept uměleckoprůmyslového muzea. Inspirativní osobností zde byl architekt Gottfried Semper (1803–1879), činný v Drážďanech, Curychu, Londýně a ve Vídni, který již roku 1852 rozvíjel ideální plán *metallotechnického muzea*. Důležitý byl pojem *industrie*, jímž se nerozuměl průmysl jako výrobní odvětví, nýbrž abstraktní kvalita *píle* a činorodosti, jakkoliv souvislost s rozvojem průmyslu ve smyslu manufakturní a tovární výroby je nesporná. Základem bylo přesvědčení o různých druzích činností, jimiž se člověk ve svém historickém vývoji zmocňoval rozličných materiálů. A právě ty zakládají princip třídění muzejních předmětů. Dalším pojmem, jenž upomene na akademickou praxi, je *vzorovost*; jejím produktem je chápání muzea jako sbírky vzorů (*Mustersammlung*) hodných k následování, a to ve smyslu vztahu lidské zručnosti, dovednosti uplatňované vůči zpracovávanému materiálu.

Obecně kulturologický směr, založený na filozofii (filozofii dějin), chápe kulturu jako historickou entitu. Historizaci je podroben nejen jazyk, ale i morálka, rozličné zvyklosti a obyčeje a především

²²⁴ Faktograficky nejpodrobněji viz Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München, Prestel-Verlag 1974.

celá sféra materiální kult. Již ve třicátých letech *kulturní historie* Gustava meritoriální význam pro motivované muzeum už tehdy, když takové kultury jsou samozřejmě etnografii a dějinám lidstva *Všeobecné kulturní a koncepční a programy* *Grundlagen menschlicher* v Drážďanech, se stala tvořícího dnes součástí. Již v osvícenství naplněna byla snaha sepsat a současně učinit z kultury v Norimberku²²⁷ a říjnu roku 1852 na shledání o rozmanité kultury, jímž můžeme říkat *vlasteneckých starožitností* vlasteneckých starožitností 19. století a která ovlivnila utváření samostatného muzejního fenoménu. Vedle kulturologie a systému uspořádání formálních atributů (geologie, zoologie) odpovídá na otázku funkce artefaktů v medicínu s antropologií pro český kontext k muzejní sféře etnologie²³¹ a architektury v Berlíně (1869) (1870). Virchow Boasem, Adolfe se naplňuje v *muzeum*, od 18

²²⁵ Gustav Klemm

²²⁶ Johann Gottfried

²²⁷ Bernward Den

Geschichte, Münche

²²⁸ Koncept kultu

muzeum francouz

Joachimides, c. d.

²²⁹ Olaf Hartung,

²³⁰ Proto byl přip

Vratislavem Želí

ČLM 1, 1903, č.

²³¹ V rámci etno

Tübinger Vereini

celá sféra materiální kultury, zahrnující od forem obydlí přes stravu po válečnictví a náboženský kult. Již ve třicátých letech 19. století podal takovýto široce založený moderní přehled německé *kulturní historie* Gustav Klemm (1802–1867),²²⁵ historik umění a knihovník. Jeho spisy měly meritorní význam pro chápání *kultury* jako pojmu nadřazeného třídám hmotných artefaktů. Takto motivované muzeum je pak institucí, zaměřenou na výzkum a prezentaci celku kultury, a to už tehdy, když takové artefakty shromažďuje a systematicky třídí. Oněmi artefakty materiální kultury jsou samozřejmě předměty, oborově příslušející (prehistorické a mediální) archeologii, etnografii a dějinám umění. Na jejich úhrnu Klemm postavil svůj monumentální obraz dějin lidstva *Všeobecné kulturní dějiny lidstva* (*Allgemeine Culturgeschichte der Menschheit*, 1843–1852) a koncepční a programové dílo *Obecná věda o kultuře* (*Allgemeine Kulturwissenschaft. Die materiellen Grundlagen menschlicher Cultur*, 1854–1855). Jeho soukromá sbírka rozličných artefaktů, kterou měl v Drážďanech, se stala základem Etnografického muzea (Museum für Völkerkunde) v Lipsku, tvořícího dnes součást Grassi-Museum.

Již v osvícenství nabyt souhrnný pojem *kultura* důležitou, ne-li centrální pozici. Odtud pak plynula snaha sepsat *dějiny kultury* (Johann Christoph Adelung, Johann Gottfried Eichhorn²²⁶) a současně učinit z kultury politikum. Politickou funkci bezesporu měla *Germánské národní muzeum* v Norimberku²²⁷ a *Římsko-germánské centrální muzeum* v Mohuči; obě manifestačně založena v srpnu roku 1852 na shromáždění německých archeologů a historiků v Drážďanech.²²⁸ Zájem o rozmanité kulturní statky v regionálním omezení pak podnítilo zakládání některých muzeí, jímž můžeme říkat vlastenecká a současně provinciální. Takové bylo *Královské pruské muzeum vlasteneckých starožitností provincie Porýní-Vestfálsko*, založení v Bonnu roku 1820, nebo *Sbírka vlasteneckých starožitností univerzity v Greifswaldu*, jejíž počátky sahají do dvacátých let 19. století a která existuje do současnosti. Akcentace regionu následně vedla na konci 19. století k utváření samostatné skupiny *vlastivědných muzeí*, jednoho z charakteristických produktů muzejního fenoménu ve střední Evropě, který si udržel svou vitalitu i ve 20. století.²²⁹

Vedle kulturologického směru, inklinujícího k obecným konceptům, k estetice a dějinám umění a systému uspořádání muzejních sbírek, postaveném na znalectví, na komparaci a typologii podle formálních atributů, se prosazoval odlišný badatelský směr, postavený na setkání přírodních věd (geologie, zoologie, antropologie), etnografie (etnologie), archeologie a související s hledáním odpovědi na otázky, týkající se původu člověka, antropogeneze a rasové variability a odtud funkce artefaktů v životě (práci, rituálu, obraně, zábavě atd.). Velkou osobností, integrující medicínu s antropologií a archeologií, byl profesor Rudolf Virchow (1821–1902), důležitý pro český kontext už tím, že se zajímal o moravské prehistorické nálezy.²³⁰ Virchowův vztah k muzejní sféře je prostředkován tendencemi integrovat vědecké zájmy z oblastí antropologie, etnologie²³¹ a archeologie na bázi učené společnosti. Tou se stala Antropologická společnost v Berlíně (1869), změněná na Berlínskou společnost pro antropologii, etnologii a prehistorii (1870). Virchow udržoval kontakty s význačnými učiteli – Heinrichem Schliemannem, Franzem Boasem, Adolfem Bastianem a Robertem Hartmannem. Vztah Virchowa k muzejní problematice se naplňuje v několika muzejních institucích v Berlíně (*Muzeum braniborské marky; Etnografické muzeum*, od 1886) nebo v umístění Schliemannových trojských vykopávek v Berlíně. Dalším

²²⁵ Gustav Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, 2. Auflage. Zerbst 1838.

²²⁶ Johann Gottfried Eichhorn, *Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuern Europa*, Göttingen 1796–1799.

²²⁷ Bernward Deneke – Rainer Kahsnitz (eds.), *Das Germanische Nationalmuseum. Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München – Berlin 1978.

²²⁸ Koncept kulturněhistorického muzea vykládá Alexis Joachimides poněkud odlišně, kdy staví do řady Lenoirovo muzeum francouzských památek, pařížské Musée de Cluny a Germánské národní muzeum v Norimberku, dle Alexis Joachimides, c. d., s. 18–19.

²²⁹ Olaf Hartung, c. d., s. 54–66.

²³⁰ Proto byl připomínán v českém kontextu, jak dokládá jubilejní zpráva, sepsaná geologem a archeologem Janem Vratislavem Želízkiem (1874–1938) viz Jan Vratislav Želízko, *Rudolf Virchow – v upomínku osmdesátých jeho narozenin*, ČLM 1, 1903, č. 1, s. 4–6.

²³¹ V rámci etnologie viz Hermann Bausinger, *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V. 1999 (2. vydání), s. 51.

významným antropologem, který měl vliv na prosazení kulturologického pojetí antropologie v muzejní práci, byl Georg Thilenius (1868–1937). Základ jeho odborného profilu vytvořila medicína, zkušenosti vzešlé z cestovatelské aktivity (Tunis, jižní Tichomoří, Melanésie, Mikronésie) a pedagogické působení na univerzitě ve Vratislavi. Zde precizoval pojetí etnologie, jež uplatnil coby muzejní ředitel v Muzeu für Völkerkunde v Hamburku (1904–1935), založeném roku 1879, které významně obohatil sbírkami i stavbou muzejní budovy palácového vzezření.²³² Řada center muzejní práce v Německu utvořila organizační bázi; mezi nimi se ocitl i Mannheim coby dějiště celoněmeckého muzejního sjezdu v roce 1903, na němž se plédovalo pro kulturně výchovné poslání muzea.²³³ V prostředí největších německých muzeí se rodily myšlenky po vytvoření společné organizační základny, jež by sloužila výměně informací, vědecké spolupráci i ochraně muzejních sbírek (v souvislosti s rozvojem legálního a zejména nelegálního obchodu s uměním, vzrůstem cen a odtud plynoucího zvyšujícího se počtu falz na trhu s uměním, krádeží apod.). Takto vznikl muzejní svaz v Německu (1898), u jehož zrodu stáli historikové umění Wilhelm von Bode, Max Sauerlandt, Justus von Brinckmann, Theodor Demmler nebo Heinrich

Angst, působící v zemském muzeu v Curychu. Ve spektru muzejních institucí se jen velmi komplikovaně definuje kategorie *národního muzea*. Jak již bylo povězeno, řada muzeí a galerií obsahuje ve svém názvu adjektivum *národní*; to se však týká spíše vlastnického vztahu (veřejné korporace, státu) nebo otevřenosti vůči širší národní pospolitosti, nikoliv však ideje, kterou by muzeum mělo vyjadřovat. Programově národní bylo koncipováno *ideální muzeum* v pamětním spise malíře, historika umění a konzervátora Georga Wilhelma Issela (1785–1789), nazvaném *O německých národních muzeích* (*Über deutsche Volks-Museen*).²³⁴ Inspirátorem sbírkotvorné aktivity, vedoucí ke vzniku mnichovského muzea, byl Friedrich Hoffstadt (1802–1846), avšak autorem ideje Bavorského národního muzea byl sám král Ludvík I. Muzeum pak založil král Maxmilián II., jež je dedikoval „*mému lidu k hrdošti a příkladu*“. Idea národního muzea v Mnichově souvisela s ochranou kulturních památek, které měly být sepsány a studovány.

Pomineme-li v našem přehledu Spojené státy severoamerické, jež se v již v průběhu 19. století staly významnou zemí muzejního světa,²³⁵ samostatnou pozornost si zasluhuje situace muzeí v Rusku. Ač se to nemusí na první pohled jevit jako zřejmé, Rusko je bezesporu jednou z nejvýznamnějších zemí, kde se od 17. století v politické strategii i privátním životě mocenských elit uplatňoval muzejní fenomén. Iniciátorem prvních muzeí, spjatých s rozvojem věd, byl již car Petr I. Veliký.²³⁶ V jeho zakladatelském úsilí pokračovala carevna Kateřina Veliká, která v roce 1764 založila muzeum umění v Petrohradě, dodnes nesoucí označení Ermitáž (plným ruským názvem Gosudastvěnnij Ermitaž) a obsahující sbírky od starověkých civilizací po současné umění, jež jsou dnes prezentovány v komplexu několika paláců. Základem se stala sbírka zakoupená od německého obchodníka Johanna Ernsta Gotzkowského (1710–1775), k níž přibýly různé další privátní kolekce z Francie nebo Anglie. Rychlé rozrůstání sbírky obrazů, soch, uměleckého řemesla a knihovny zavdalo příčinu k několikerému rozšíření galerijních budov. Stále však šlo o privátní kolekci, veřejnosti nepřístupnou. Až galerijní budova, projektovaná ve čtyřicátých letech 19. století mnichovským architektem Leem von Klenzem, byla proponována pro muzeum umění otevřené veřejnosti. Petrohrad, to jsou i další typy muzeí; zejména velmi staré je etnografické muzeum, založené roku 1836. Stranou nezůstala další ruská města, především

²³² Georg Thilenius, *Das Hamburgische Museum für Völkerkunde*, Berlin 1916.

²³³ Karl Baumann – Wilhelm Föhner, *Die historischen und naturhistorischen Sammlungen in Mannheim als volkstümliche Museen*, Mannheim 1903.

²³⁴ Hildegard Katharina Viereg, c. d., s. 91–92.

²³⁵ Na prvním místě je třeba jmenovat Smithsonian Institution (pojmenováno na počest Jamese Smithsona, na základě jehož velkorysého finančního odkazu vznikl základ instituce), která v anglosaské tradici spojuje akademii věd s různými typy muzejních institucí, umělecká muzea (Metropolitní muzeum v New Yorku, založené roku 1870), Národní galerie ve Washingtonu, založená roku 1941, avšak připravovaná již roku 1891) a dále některé zvláštní formy, jakou bylo např. Patentové muzeum ve Washingtonu.

²³⁶ Hildegard Katharina Viereg, *Geschichte des Museums. Eine Einführung*, München, Wilhelm Fing Verlag 2008, s. 33.

Moskva, kde bylo v původně tvořící sou Muzejní fenomén n tradici soukromého nebo v německých z standardů, dosažený poloviny 19. století úspěšnějších teprve slovanských. Jako m muzejního fenomén přechodem od stavě na Slovensku, byt' b zejména s venkovs německé nebo mad Na konci 18. a v intelektuality, v níž skutečnou muzejní soukromá, veřejn hrabě Andrássy n muzeum, hrad Č v Uhrách v sedm v hospodářském památek městy, c měšťanské spole v Trenčíně založ Muzeální společ uměleckoprůmys sbírkami jeho za 1901) atd. Muzejní fenom v rozpětí let 18 obnoven a kato národní mu z Kutné Hory kulturněhistori kultury oscilov Lemingerovi a že na rozdíl a sběratelských náležela botar poloviny 19. s zemí. Jeho za dodnes ve Sl Z Kmet'ových

²³⁷ Sem náleží v

²³⁸ Např. *Societá literárního histo Spolek aspirovi lidových vrstvá činnost omezila*

²³⁹ Bratislava (1 Štiavnica (1900

Moskva, kde bylo v letech 1898–1912 vybudováno Puškinovo muzeum coby muzeum umění, původně tvořící součást moskevské univerzity.

Muzejní fenomén není určující jen pro vyspělé země západní Evropy s hlubokou a nepřerušenou tradicí soukromého sběratelství a intelektuálních zájmů, kterou sledujeme v Anglii, Francii nebo v německých zemích. Protože je vskutku fenoménem, nezávislým na stupni civilizačních standardů, dosažených určitou společností, setkáváme se s ním zejména v průběhu druhé poloviny 19. století i u národů, jež po příkladu národů větších a ekonomicky a kulturně úspěšnějších teprve hledají cesty ke svému modernímu rozvoji,²³⁷ tedy především u národů slovanských. Jako modelový příklad generování regionálního muzejnictví – typického produktu muzejního fenoménu středoevropského regionu, vyznačujícího se postupným, až klopotným přechodem od stavovské k moderní občanské společnosti 20. století – budiž uvedeno muzejnictví na Slovensku, byť by zde se mísily dvě intelektuální tradice – slovanská obrozenecká tradice, spjatá zejména s venkovskými centry, a intelektuální tradice obyvatelstva, inklinujícího k jazykově německé nebo maďarské kultuře.

Na konci 18. a v první polovině 19. století nacházíme na Slovensku projevy osvícenské intelektuality, v níž je muzejní fenomén sice přítomen, ale bez reálné možnosti vyprodukovat skutečnou muzejní sbírku.²³⁸ Impulzy ke sběratelství nacházíme u tamní šlechty, která buduje soukromá, veřejnosti nepřístupná muzea (Jan František hrabě Pálffy na zámku v Bojniciích, Jiří hrabě Andrassy na hradě Krásná Horka, kde již roku 1857 vzniklo soukromé andrassyovské muzeum, hrad Červený Kameň u Pezinku, původně patřící rodině Pálffyů atd.). Zrušení cechů v Uhrách v sedmdesátých letech 19. století a další projevy modernizace městské společnosti v hospodářském i kulturním a sociálním smyslu slova vedly k převzetí cechovních i dalších památek městy, což podnítilo rozvoj muzeí na komunální úrovni.²³⁹ Vzdělání intelektuálních zájmů měšťanské společnosti vedl k zakládání učených spolků a společností (např. Přírodovědný spolek v Trenčíně založil roku 1877 muzejní sbírku, která se roku 1912 sloučila se sbírkou místní Muzeální společnosti) a umělecké zájmy elit občanské společnosti znamenaly přijetí konceptu uměleckoprůmyslového muzea (*Hornouberské muzeum*, založené v roce 1872 v Košicích, se sbírkami jeho zakladatele architekta Imricha Henszlmanna a s vlastní palácovou budovou z roku 1901) atd.

Muzejní fenomén spjatý s národní emancipací přesvědčivě vyjadřuje činnost Matice slovenské v rozpětí let 1863–1875 a nově od roku 1893, kdy byl spolek po přibližně dvacetileté cízuri obnoven a katolický kněz Andrej Kmet' (1841–1908) mohl položit základy příštího Slovenského národního muzea. Kmet', náležející ke stejné generaci jako kupříkladu Emanuel Leminger z Kutné Hory nebo Vincenc Prasek z Olomouce, se pohyboval v širokém rozpětí kulturněhistorických a přírodovědeckých studií; jeho dokumentace a prezentace materiální kultury oscillovala mezi soudobou paleontologií, archeologií a etnografií. Tím, že mu oproti Lemingerovi a Praskovi chybělo odborné vzdělání (studoval bohosloví v Ostřihomí) a také proto, že na rozdíl od nich se pohyboval přece jen až v příliš širokém spektru intelektuálních a sběratelských aktivit, k nimž vedle archeologických výzkumů nebo sběru lidové slovesnosti náležela botanika, připomíná spíš osobnosti českých, moravských a slezských muzejníků první poloviny 19. století než své generační vrstevníky z řad muzejníků z rakouských nebo z českých zemí. Jeho zakladatelský význam je nesporný a nezůstal bez následovníků: jím sestavený herbář je dodnes ve Slovenském národním muzeu, rovněž jeho archeologické nálezy jsou dochovány. Z Kmet'ových folkloristických počínů byla důležitá expozice výšivek z Hontu, kterou připravil

²³⁷ Sem náleží vznik Národního archeologického muzea v Athénách (1874) nebo Egyptského muzea v Káhiře (1900).

²³⁸ Např. *Societas Slavica (Učená spoločnosť banského okolia)*, která vznikla roku 1810 z popudu evangelického kněze, literárního historika a představitele literárního klasicismu Bohuslava Tablice (1769–1832) a existovala do jeho smrti. Spolek aspiroval na všestranný výzkum Slovenska a současně usiloval o rozvoj osvětové činnosti v nejširších lidových vrstvách. Na místo muzejní instituce (ambice věnovat ke rovněž sběratelství přitom nechyběly) se jeho činnost omezila na publikování odborných statí.

²³⁹ Bratislava (1868), Kremnice (1875), Trenčín (1877), Poprad (1883), Levoča (1884), Banská Bystrica (1889), Banská Štiavnica (1900), Bardejov (1904), Ružomberok (1912) atd.

pro Světovou výstavu ve Vídni (1873) a jež avizuje zájem o slovanský folklór v rakouské metropoli na přelomu 19. a 20. století i výzkum výšivek a lidových krojů kolem roku 1900 přímo na Slovensku.

Kmet' spatřoval v muzeu především jeden ze způsobů systematického vědeckého výzkumu Slovenska, jenž je kompatibilní vědecké instituci s regionálním posláním (roku 1892 koncipoval stanovy *Slovenské učené společnosti*, která by měla pobočky ve všech významnějších slovenských městech). *Muzeální slovenská společnost* byla založena v roce 1893 v Martine a existovala až do doby po druhé světové válce, kdy postupně splynula se Slovenským národním muzeem. A je zde opět nutno připomenout jedno regionální slovenské specifikum, odhalující mimořádné obtíže, s nimiž se kulturní aktivity Slováků potýkaly: muzejní společnost nejenže měla za úkol budovat národní muzeum, nýbrž také všestranně pečovat o kulturní emancipaci národa ve smyslu bývalé Matice slovenské. Jistým rysem konservatismu, zapříčiněným specifickými poměry, je i to, že předsedové společnosti nebyli intelektuálové z občanského prostředí, nýbrž katoličtí kněží.²⁴⁰ Přelom 19. a 20. století se soudobou šíří intelektuálních aktivit, promítajících se do samostatných disciplín, podnítil i na Slovensku nezbytnou fragmentalizaci činnosti muzejní společnosti na samostatné odbory, které by v příhodnějších poměrech – na Slovensku vlastně až po první světové válce a vzniku Československa – přerostly do samostatných muzejních institucí, tj. do přírodovědeckého, historického, etnografického a technického či technologického muzea. Roku 1896 vznikly v muzejní společnosti z iniciativy Pavla Socháňa (1862–1941), vzděláním akademického malíře se zkušenostmi z Prahy a Mnichova, čtyři odbory: 1/ pro geografii a přírodovědu, 2/ pro prehistorii, archeologii a antropologii, 3/ pro národopis, 4/ pro řemesla, průmysl a obchod. Socháň patřil již k mladší generaci jejích členů, podobně jako Dušan Jurkovič, s nímž organizoval slovenskou sekci na Národopisné výstavě československé v Praze (1895). A je zjevné, že právě příklad nejbližších sousedů – Vídně, Prahy a Moravy – hrál rozhodující roli v proměně zájmů a aktivit slovenských muzejníků na počátku 20. století. Představu o jejich badatelské a organizační aktivitě dodnes poskytuje *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1896–1914) a *Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti* (1898–1914, jako dvojměsíčník). Sbírkové společnosti, původně soustředěné v Národním domě, se přestěhovaly do samostatné muzejní budovy, postavené v Martine roku 1907 a o rok později otevřené veřejnosti.

3.3 Proměny muzejního fenoménu v českých zemích

3.3.1 Muzejní fenomén stavovské společnosti

Pavel ŠOPÁK

V klasické práci Josefa Hanuše, byť jednostranně koncipované jako obrana české kultury, a proto jasně se ohrazující proti předmoderní situaci, populárně označované jiráskovským pojmem *temno*, byly do prehistorie muzejnictví občanské éry organicky včleněny izolované organizační iniciativy citlivých a vnímavých aristokratů, motivované jejich inklinací k učenosti, k prožívání krásy a k rozšiřování poznání, tj. úsilím, jež stálo za hranicí pouhé utilitarity provozu barokního velkostatku, zemské stavovské reprezentace anebo respektu ke katolické církvi coby jediné církevní autoritě. K těmto představitelům šlechty se svými intelektuálními a múzickými zájmy družili duchovní, ti, kteří nekoncentrovali svou pozornost pouze ke spiritualitě a nevěnovali se pouze pastoraci, ale byli vnitřně puzeni k rozvíjení duchovních zájmů.²⁴¹ Než přistoupíme pro nedostatek prostoru k jejich byť pouhému vyjmenování, je třeba zdůraznit jeden obecný aspekt, týkající se intelektuálních poměrů v českých zemích²⁴² v 17. a 18. století: monopol na vzdělání měli jezuité a piaristé a zejména jezuitská učenost je naprosto zásadním stimulačním

²⁴⁰Po smrti Andreje Kmetě (1908) se předsedou stal Štefan Mišík, po něm funkci vykonával František Richard Osvald.

²⁴¹Josef Hanuš, *Národní muzeum a naše obrození* 1, Praha 1921, s. 9–312.

²⁴²Tu je třeba upozornit na podstatnou odlišnost v konfesně odlišných poměrech v severozápadní Evropě; zde hrála podstatnou roli barokní protestantská učenost. A i pro tu bychom našli protějšek v premuzejní aktivitě.