



14



15

Obr. 14. Portrét neznámé dámy, nedatováno. Ambrotypie v kazetě typu Union Case, 13 × 10 cm. Tvář a šperky jsou jemně kolorovány. NTM v Praze, inv. č. 23433.

Obr. 15. Josef Binko, Architekt Gočár s chotí, nedatováno (kolem 1910). Fotografie na želatinovém bromidostříbrném vyvolávacím papíře dnešního typu, 30 × 40 cm. NTM v Praze, inv. č. 63921h.

tímco ferrotypie na tenkém černě lakovaném plechu. Často byly adjustovány do rámečků, kde je obraz v rámečku krytý sklem a rámeček uzavřen podkladem z jiného materiálu. Ambrotypie a ferrotypie se pak na pohled rozeznávají jen s obtížemi. Zde nám může pomoci magnet, který je přitahován k ocelové podložce ferrotypie (obr. 13, 14).

V předchozím textu jsme uvedli vodítka, pomocí nichž jsme schopni určit větší část fotografických technik jen s použitím lupy nebo optického mikroskopu. S určitými znalostmi můžeme takto určit poměrně spolehlivě daguerrotypie, kalotypické negativy, kopie na slanečném a albuminovém papíře, ambrotypie, ferrotypie, kopie na přímo kopírujících papírech kolodiových nebo želatinových (vizitky a kabinetky) a fotografie moderního typu na stříbro-želatinových vyvolávacích papírech. Tištěné reprodukce fotografií poznáme snadno podle jejich struktury pod mikroskopem. Barevné fotografie rozlišíme snadno od kolorovaných pozorováním pod mikroskopem – kolorované mají ve struktuře zřetelné zásahy štětce.

Z negativů lehce poznáme suché želatinové desky (moderního typu), nebo kolodiové (jsou na silnějším skle a mají nerovnoměrný polev). Negativy na filmu rozpoznáme snadno, podložku opticky rozlišíme jen tehdy, je-li na nehořlavých filmech uveden údaj „safety film“.

Obtížněji se rozlišují jednotlivé techniky ušlechtilých tisků. Vodítkem nám může být, že vznikaly výlučně jako umělecká technika a nemají žádné známky degradace.

Nejsme-li si jisti, budeme muset požádat o identifikaci odborné pracoviště s odborníky, kteří mají více znalostí i zkušeností. Na specializovaných pracovištích je též k dispozici moderní přístrojová identifikační technika, pomocí které je možno spolehlivě určit složení emulzní vrstvy i podložky (obr. 15).

Tomáš ŠTANZEL

Velkolepá přehlídka baroka ze západních Čech

Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách. Výstava Západočeské galerie v Plzni. 28. 10. 2015 – 20. 3. 2016, Masné krámy. Autoři: Andrea Steckerová, Štěpán Vácha a kolektiv. Kurátor: Petr Jindra.

Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Lomnice nad Popelkou – Plzeň 2015.

Od konce října roku 2015 až do druhé poloviny března 2016 hostí plzeňské Masné krámy dlouho očekávanou a velkoryse vypravenou výstavu děl barokního umění západočeské provenience. Její emblematický název *Vznešenost a zbožnost* evokuje římskokatolický klérus a světskou aristokracii jakožto dvě privilegované složky raně novověké společnosti, s jejímiž příslušníky se nejčastěji setkáváme mezi dobovými fundátory a sběrateli. Tematický záběr výstavy je však širší a zohledňuje mimo jiné kulturní přínos městských obcí, na prvním místě samotné Plzně. Tvůrci výstavní koncepce a editoři doprovodné publikace Andrea Steckerová z Národní galerie v Praze a Štěpán Vácha z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR rozvinuli rozmáhlý a bohatě strukturovaný obraz „západočeského“ baroka především právě na kulturněhistorickém půdorysu, vyznačeném uměleckými investicemi měst, šlechty a církve. Jedná se o interpretační klíč, který v nedávné minulosti se zdarem využily například výstavy středověkého umění z oblastí jihozápadních a severních Čech.¹ Pro mikrosvět barokní kultury v rámci konkrétního českého kraje zvolil sociální stratigrafii jako základ výkladového rámce již nestor české barokistiky Zdeněk Kalista² a pracovaly s ní i novější výstavy barokního umění na Moravě, jejíž historické regiony jsou ovšem výrazněji ohraničené a kulturně svébytnější.³

Při teritoriálním vymezení zkoumaného prostoru tvůrci výstavy spíše intuitivně nežli reflektovaně pracují s dvojím měřítkem, totiž užším a širším. Poněkud

■ Poznámky

¹ Zejména výstavy *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách* (Plzeň 2013–2014 a Praha 2014) a *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí* (Praha 2015–2016) společně s doprovodnými publikacemi a předchozími dílčími výstavními projekty.

² Zdeněk Kalista, *Století andělů a ďáblů. Jihočeský barok*, Jinočany 1994. Rukopis této knihy vznikl v letech 1967–1969.

³ Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka, 1670–1790*. Brno – Rennes 2003; *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620–1780*, Olomouc 2010–2011.



1



3



3

Obr. 1. Výstava *Vznešenost & zbožnost v plzeňských Masných krámech*. Pohled do hlavní lodi s Braunovým Ukřižovaným, Reinerovým sv. Václavem a Brandlovým Křtem Krista. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

Obr. 2. Eliáš Dollhopf, *Pašijový cyklus*, olej na plátně, 1734. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

Obr. 3. Jan Antonín Pink, *Salome*, olej na lastuře perlorodky mořské, 1731. Královská kanonie premonstrátů na Strahově – umělecké sbírky. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

tím připomínají renesanční dramatiky s jejich krátkým a dlouhým dramatickým časem, a také důvody budou asi podobné. Politické okolnosti učinily z výstavy „západočeského“ baroka vlajkový projekt programu Plzeň – Evropské hlavní město kultury 2015 a podmínily tak rozšíření (či omezení?) referenčního rámce na současný Plzeňský kraj a jeho metropoli, v níž však kalistovský oheň baroka ve srovnání s jinými historickými královskými městy nikdy nehořel vysokým plamenem, naopak většinou jen doutnal. Andrea Steckerová se Štěpánem Váchou hovoří o „barokním umění na Plzeňsku a v západních Čechách“, přičemž mají na mysli raně novověké Plzeňsko ve smyslu správní jednotky (jejíž hranice se v průběhu času ovšem proměňovaly) a kulturně atraktivní oblasti těsněji či volněji spjaté s tímto krajem historickými vazbami, ovšem administrativně náležející do krajů sousedních. V praxi to znamená, že autoři výstavy z pochopitelných důvodů nechtěli opominout např. „rakovnické“ Plasko a Kralovicko či horní Pootaví, které ve skutečnosti nebylo periferií Plzeňska, nýbrž jádrem historického Prácheňska. Koneckonců, ani Zdeněk Kalista nezacházel v citované knize s „jihočeským“ barokem jinak.

Poněkud kostrbaté argumentační ozřejmění geografického výměru dostává logiku tváří v tvář struktuře

výstavy. Autoři si z bezbřehé a obtížně podchytitelné změti dat, osobností a děl vybrali tematické okruhy vázané na konkrétní místa, postavy a společenské prostředí, především ale vhodné k výstavní prezentaci. Podařilo se jim tak sestavit vtipně členěný a skladebně konzistentní soubor, který divákovi nabízí jak všechny „vystavitelné“ výtvarné obory od monumentální plastiky a malby až po umělecké řemeslo, tak i širokou škálu uměleckých výkonů počínaje veledíly Brandlovými, Braunovými, Liškovými či Asamovými a konče skromnými, často anonymními výtvary místních tvůrců. Zvládnutý je také poměr mezi pracemi dávno publikovanými, postavenými však místy do nových souvislostí, a mezi díly dosud buď zcela neznámými, nebo veřejně dosud nevystavenými.

První oddíl výstavy autoři věnovali katolicky „vždy věrnému“ královskému městu Plzni, které v jejich podání sice nezískalo aureolu význačného centra barokního umění, zato se je ale podařilo představit jako místo vzniku zajímavých památek stojících stylově mezi renesancí a barokem (*Epitaf Karla z Kokořova*), jako středisko pozoruhodné uměleckořemeslné produkce a konečně i jako zajímavé ohnisko barokového historismu. Další tematické okruhy děl svůj zájem mezi velké kláštery regionu a světské aristokraty, jejichž drob-

ným venkovským rezidencím (západní Čechy nebyly nikdy krajem magnátských pozemkových dominií) čas od času propůjčovali lesk věhlasní tvůrci ve službách příslušných patronů a mecenášů. Takto jsou prezentovány cisterciácké Plasy, jež se o slávu nejvýznamnější barokní fundace regionu dělily s benediktinskými Kladruby; výstava však nezapomíná ani na sesterské premonstrátské kanonie v Teplé a v Chotěšově. Z aristokratických investorů do umění představili autoři samostatnými expozičními úseky hrabata z Vrtby, Lažanské a Kokořovce. Proč zrovna je, a nikoliv třeba Valdštejny, Vunšvice, Šternberky, Trauttmannsdorfy, Morziny, Černíny, případně další v západních Čechách fundátorsky činné rody, zůstává otázkou. O výběru pravděpodobně rozhodl stav bádání ruku v ruce s atraktivitou dochovaných děl. Velmi objektivní, i když divácky možná méně vděčná je kapitola věnovaná regionálním umělcům, rozvíjejícím možnosti barokního výrazu ve vrcholné a pozdní fázi slohu. Umístění prací tohoto druhu do těsného sousedství uměleckých děl



4



6

přesahujících svým významem rámec nejen regionu, ale i celé země nabízí překvapivá srovnání a dává námět k úvahám. Uznání si zasluhuje samostatná expozice architektury, postavená především na vedutách a originálních plánech. Zde jsou vystaveny i výtvarně dokonalé projekty Jana Blažeje Santiniho pro baziliku v Kladru, dokládající, že geniální architekt nebyl nadarmo též profesionálně školeným malířem. Trojrozměrné zhmotnění areálu plaského opatství v jeho ideální, nikdy nerealizované podobě plzeňskou výstavu důstojně uzavírá.

Autoři se naštěstí nepokusili definovat „západočeské“ baroko jako svébytný, formálně výlučný fenomén. Přístupují k němu racionálně jako k množině děl vzniklých na průsečíku řady vlivů a podnětů, přicházejících jak z pražského centra, tak z blízkého Bavorska a Horní Falce. Luxus stylově vytříbených „importů“ si mohly dovozt především bohaté kláštery, v menší míře si jej dopřávali aristokraté trávící část roku na svých venkovských rezidencích. Běh života, rytmizovaný katolickými svátky, se nelišil od situace v jiných částech země. Plzeňsko a s ním větší část západních Čech až po linii Šumavy a Českého lesa charakterizovala relativní roztržitost vrchnostenské pozemkové držby spojená s poměrně hustou sítí sídel městského typu. Na

výstavě tuto skutečnost připomínají četné památky spojené s urbánním prostředím a s reprezentací měšťanstva v rámci profesních skupin a magistrátních samospráv. Samostatnou kapitolu představuje barokní *Bohemia sacra occidentalis*. Přísně výběrově, nicméně reprezentativně dokládají cíle zbožných poutníků zejména grafické listy, připravené a znamenitě interpretované Petrou Zelenkovou.

Doprovodná publikace rozsahem, odbornou úrovní i ambicemi přesahuje formát „pouhého“ katalogu. Poněkud překvapivě však nesleduje strukturu výstavy. Editoři zvolili konzervativnější skladbu, již charakterizují jako „tradiční formát uměleckohistorické monografie s oddíly podle výtvarných oborů“ (s. 9). Tyto oddíly, pracující se souběžnými chronologickými řadami, uvádějí vstupní stati, pokoušející se zmapovat vývoj daného uměleckého odvětví v rámci slohové epochy a regionu. Jde o syntetizující přístup charakteristický pro velká „barokní“ kompendia a na ně navazující výstavní katalogy druhé poloviny 20. století.⁴ Jeho smyslem byla tehdy ještě rehabilitace a „legitimizace“ barokního umění v Čechách, která si v souladu s dobovým diskursem žádala absolutizaci jeho slohového vývoje jakožto autonomního procesu. Autoři shrnujících statí v katalogu *Vznešenost a zbožnost* pochopitelně již ne-



5

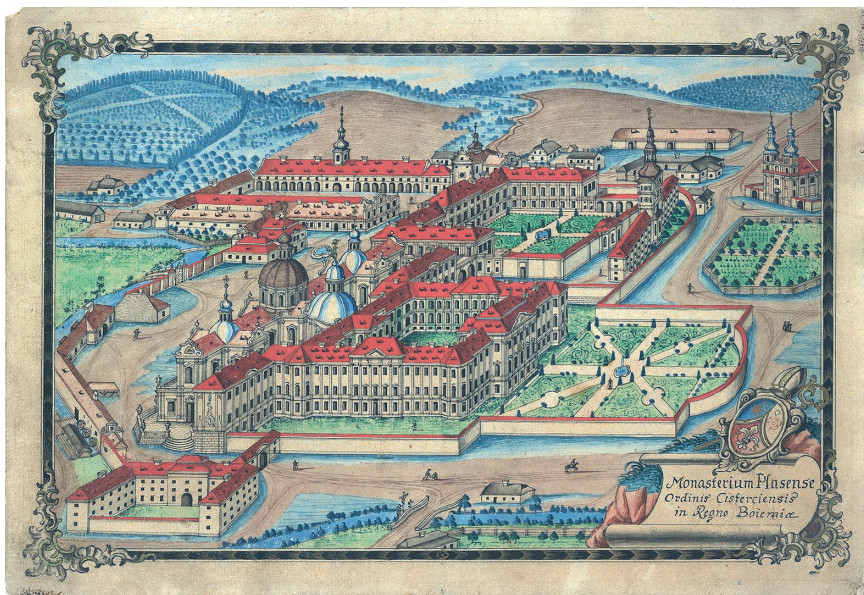
Obr. 4. Výstava *Vznešenost & zbožnost v plzeňských Masných krámech*. Pohled na vzácný cyklus alabastrůvých miniatur od Lazara Widemanna. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

Obr. 5. Matyáš Bernard Braun, *Vidění sv. Luitgardy*, dřevěné modeletto (?) sousoší z Karlova mostu, kolem 1710. Národní galerie v Praze, inv. č. P 3234. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

Obr. 6. Výstava *Vznešenost & zbožnost v plzeňských Masných krámech*. Model plaského kláštera podle vize Jana Blažeje Santiniho, dochované na neprovedeném půdorysu z kláštera ve Zwettlu. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.

■ Poznámky

4 Nejvýznamnější příklady takto pojatých kompendií představují zejména: Karl Maria Swoboda (ed.), *Barock in Böhmen*, München 1964; Jaromír Neumann, *Český barok*, druhé, přepracované a rozšířené vydání, Praha 1974; nejnověji pak Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík et al., *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996. Mechanické řazení uměleckých děl do oddílů podle jednotlivých výtvarných oborů a chronologické posloupnosti zachovávaly také katalogy výstav českého barokního umění, pořádaných v 60. až 80. letech 20. století v různých evropských městech. Souběžně však stále vycházely i katalogy zohledňující výtvarnou tvorbu baroka jako organický celek a sledující její proměny v závislosti na vývoji slohovém i společenskohistorickém; nejvýznamnější příklad představuje Oldřich Jakub Blažiček – Dagmar Hejdová –



7

přístupují ke svým tématům takto rigidně a své texty pojali svižnějším stylem „vybraných kapitol ve vybrané kapitole“. I tak ale zůstává pečlivý čtenář vystaven častému opakování již řečeného. Například informace o lokálním malíři Eliášovi Dollhopfovi podávají jak Andrea Steckerová se Štěpánem Váchou (s. 85–86), tak i Martin Mádl v pasáži o nástěnném malířství (s. 147–149), které poněkud nelogicky obdrželo v knize zvláštní oddíl vedle „ostatního“ malířství, přestože jeho výstavní prezentace je pochopitelně limitována. Téměř všechny vstupní kapitoly pak opakují základní data o západočeských klášterech i vybraných aristokratických rodech a jejich rezidencích. Zvolenému konzervativnímu přístupu lze ale přiznat i výhody. Jednotlivým autorům umožnila daná struktura přesvědčivě charakterizovat vůdčí osobnosti, vymezit filiační vztahy a rovněž vytyčit alespoň hlavní orientační body ve vztazích „center“ a „periferií“. Zmíněné statě Martina Mádl a Andrey Steckerové se Štěpánem Váchou jsou v tomto ohledu příkladné, zdárně se však s nesnadným zadáním vyrovnali i pisatelé syntetizujících textů o sochařské tvorbě (Viktor Kovařík a Terezie Šíková) a o architektuře (Jakub Bachtík). Jan Mergl se ve čtivém pojednání o uměleckém řemesle moudře omezil na vymezení specifik ve vztahu plzeňského měšťanského prostředí a světa velkých řádových domů. Vstupní kulturněhistorická statě Ireny Bukačové uchopila s excelentní znalostí tématu problematiku struktury a vývoje raně novověkých společenských elit v regionu, vzhledem k omezenému rozsahu se však musela spokojit místy jen s komentovaným výčtem.

Uvedené „mechanické“ řazení exponátů v katalogu naštěstí není bezvýhradné, neboť samo uspořádání výstavy se mu intuitivně vzpouzí. Tak třeba grafické listy a kresby zde nemají (naštěstí!) vlastní oborovou kapitolu, ale jsou rozděleny mezi jednotlivé oddíly s ohledem na svou funkci a vypovídací pramennou

hodnotu. Všechny výtvarné obory se pak setkávají ve vstupním oddíle knihy, obsahujícím exponáty, které se autorům nevešly jinde. Doprovodná publikace výstavy *Vznešenost a zbožnost* ilustruje napětí mezi ambiciózní snahou autorů podat úplný obraz baroka v západních Čechách a mezi realitou, která jim z řady příčin dovolila uskutečnit „pouhou“ sondu. Jestliže si editoři přejí, aby jim bylo „přičteno k dobru, že jde o pionýrský pokus o utřídění rozsáhlého a kvalitativně dosti nesusoudného materiálu“ (s. 87), jsem si jist, že takové absoltorium jim náleží plným právem.

Sledovat a kriticky glosovat výstavu a její katalog krok za krokem by bylo nad možnosti recenze i recenzenta. Poněkud neskromně si ale dovoluji připomenout, že údajně nepublikovaný portrét *Evžena Tytla* (kat. č. 6) publikovala Irena Bukačová spolu s dalšími podobiznami plaských opatů již v roce 2001.⁵ Objevným počinem je souhrnné vystavení protějškových skupinových *podobizen hraběcích manželů Kokořovských*, doprovázené vynikajícím komentářem Andrey Steckerové (kat. č. 16a-b). Autorka přesvědčivě dokládá, že zatímco portrét hraběte Ferdinanda Hroznyho maloval Petr Brandl kolem roku 1700 (data narození zobrazených dětí umožňují datování s přesností dvou až tří let), jeho soudobý pendant nemůže být prací Filipa Kristiána Bentuma, kterému tehdy bylo něco kolem pěti let. Ani ona ovšem neodpovídá na otázku, kdo vytvořil tuto druhou podobiznu, výtvarně nepochybně slabší nežli dílo Brandlovo, avšak stále mnohonásobně přesahující schopnosti kteréhokoli lokálního malíře na Žluticku. Nejvýznamnější objev plzeňské výstavy představuje oltářní plátno *Sv. Václav v nebeské slávě* (asi 1690) původem z Plas, považované dlouho za nezvěstné (kat. č. 22). S jeho zasazením do kontextu tvorby raného Jana Kryštofa Lišky, jak je provedl Štěpán Vácha, lze souhlasit. Jde o obraz, od něhož vede přímá cesta ke světeckým apoteózám vrcholného ba-

Obr. 7. *Plasy, ideální pohled na klášter od severozápadu, kolorovaná kresba na papíře, třetí čtvrtina 18. století. Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. G 890 Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.*

roka. Naproti tomu u údajné *Podobizny hraběte Karla Maxmiliána Lažanského jako sv. Jana Evangelisty*, snad z okruhu Karla Škréty (kat. č. 23), bych počel otazníků v katalogu přinejmenším ztrojnásobil. Porovnání fyziognomií modelů na různých portrétech a hledání anachronických oděvních detailů vede jen málokdy k jednoznačným ztotožněním. Ani domnělé škrétové momenty na posuzovaném obraze nevyhlízejí přesvědčivě. Sakrální identifikační portrét šlechtického mladíka v roli světce, jenž navíc není jeho osobním patronem, by byl v českém prostředí 17. století přinejmenším neobvyklý. Proto bych doporučoval spatřovat prozatím původ manětického obraza v obligátní „didaktické“ čtveřici evangelistů bez portrétních ambicí. Koneckonců, Balbínův epigram hovoří v souvislosti s mladým Lažanským o tváři anděla, nikoliv světce.

Zajímavé „portrétní“ překvapení naopak přináší plzeňská výstava v podobě nově identifikované *Podobizny kladubského opata Maura Fintzgutha* (kat. č. 29). Nejen že můžeme pohlédnout do tváře velkého benediktinského fundátora, ale současně se můžeme přesvědčit, že stejně jako jeho cisterciáckí kolegové z Plas nepovažoval ani tento prelát za vhodné zjednat si k namalování vlastního portrétu lepšího než průměrného malíře. Vytržbený vkus, který západočeští opati uplatňovali při velkorysých přestavbách a úpravách svých konventů, se zastavoval před prahem jejich osobní výtvarné reprezentace. Což ale neplatilo v případě luxusních liturgických předmětů nesoucích iniciály a znaky těchto duchovních aristokratů. V Masných krámech to dosvědčuje řada exponátů, mezi kterými dominuje *želovinný tabernákl se dvěma relikviáři* (kat. č. 82), veřejně vystavený poprvé. Libor Šturm přesvědčivě dokládá, že soubor vznikl na objednávku Evžena Tytla a podle návrhu Jana Blažeje Santiniho-Aichla, nejspíše pro kapli sv. Bernarda v plaském opatství.

Sochařským dílům na výstavě vévodí známé a v literatuře mnohokrát analyzované Braunovy řezby pro Plasy (kat. č. 45, 46, 48). *Kalvárii s Pannou Marií Bolestnou* (kat. č. 45) navrácí autorka hesla Terezie Šíkové

■ Poznámky

– Josef Hobzek et al., *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Praha 1973.

⁵ Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001, s. 302, kat. č. II/2.24 (autorka hesla Irena Bukačová).



8

Obr. 8. *Výstava Vnešenost & zbožnost v plzeňských Masných krámech. Jednomu z výstavních sálů, dominuje socha bl. Hroznaty na katafalku od Ignáce Františka Platzera z roku 1761. Foto: Západočeská galerie v Plzni, 2015.*

Obr. 9. *Jan Blažej Santini, nárys hlavní fasády klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie, sv. Wolfganga a sv. Benedikta v Kladruzech, kolem 1711. Stiftsarchiv Melk, AMA, fond Korespondenz Abt Dietmayer. Foto: Stiftsarchiv Melk, 2015.*

datačně zpět k roku 1708 a vykládá ji jako sochařovo rané dílo, jehož virtuosita měla zaujmout opata Tytla coby potenciálního objednavatele. Nezdá se však, že by se tento názor mohl opřít o více než o pouhé domněnky. K „plaskému“ kontextu je logicky vztažena i často diskutovaná miniaturizovaná variace Braunova pražského mosteckého sousoší *Vidění sv. Luitgardy* (kat. č. 47; srov. též kat. č. 10). Pro diváka však představuje nejatraktivnější sochařský zážitek souhrnně sestavené *vrtovkové theatron*, jedinečný soubor alabastrové kabinetní plastiky od Lazara Widemanna (kat. č. 51–54). Na rozdíl od svého tvůrce tato série se západními Čechami nesouvisí; byla od počátku zamýšlena k výzdobě pražského paláce Jana Josefa ml. z Vrtby (1713–1782) a do zámku v Křimicích se dostala nejspíše až poté, co jej získali Lobkovicové. Mimochodem, životní data objednavatele a předpokládaného (spolu)autora ideového programu celého souboru se nezdají nasvědčovat dataci alabastrů před rok 1730, kterou v jinak skvěle napsaných heslech katalogu udržuje Viktor Kovařík. Díky Kovaříkovi se může divák (a čtenář) seznámit s dalšími instruktivně vybranými Widemannovými díly včetně nově identifikovaného *Sv. Jana Nepomuckého* (kat. č. 55). Sochařskou sekci výstavy slavně uzavírají práce platzerovského ateliéru pro tepelské premonstráty, dokumentované též známými kresbami z dílenské pozůstalosti (kat. č. 62–64). Zde bych, oproti optimismu Terezie Šíkové, přece jen vzal v úvahu pochybnosti ohledně přímého autorství Ignáce Františka Platzera u náčrtů k pašijovým scénám (kat. č. 64d-e).

Oddíl architektury vyznívá na výstavě překvapivě kompaktně vzhledem k tomu, jak heterogenní materiál pojímá. Svou známou pozornost a lásku vůči projektantům neznámým a opomíjeným osvědčil v katalogových heslech Petr Macek, avšak ani příspěvky Jakuba Bachtíka a Richarda Biegla nejsou zdaleka jen deriváty z nedávno vydané velké syntézy, která nicméně vtyčila základní pohled na danou problematiku.⁶ Takřka mimochodem, „pouze“ pozorným rozbořením ikonografických pramenů, se Petru Mackovi podařilo přesvědčivě rekonstruovat Santiniho plaský projekt kaple Panny Marie Růžencové (kat. č. 96–99). Padla tak tradovaná představa, podle níž byly Plasy jednou z mála velkých církevních zakázek, u nichž geniální architekt neuplatnil gotizující stylový výraz.

Jestliže po odborné stránce lze plzeňskou výstavu a její katalog hodnotit jako počiny zdařilé a odborně vyzrálé, o architektonickém pojetí přehlídky barokních děl ze západních Čech bohužel mnoho pozitivního říci nelze. Zejména husté zastavění střední lodi Masných krámů se ukázalo jako omyl. Monumentálním plastikám formátu a významu Braunova *Ukřižovaného* zde zoufale chybí odstup a výška a změt panelů a vitrin s různorodými exponáty ruší i vizuální užitek z titulního obrazu celé výstavy, Brandlova uhrančivého *Křtu Kristova*. Nikám v dělicích zdech na první pohled sluší reprezentativní kusy uměleckého řemesla, citlivě vybrané Janem Merglem. Pokud však do zazděného a zaskleného prodejního okénka kurátoři uvěznili křehkou Braunovu skupinu *Zvěstování*, která byla vytvořena pro volný prostor a dosud vždy vystavována jako obchůz, oloupili toto malé arcidílo o jeho půvab. Jen o málo lépe dopadly monumentální exponáty v obou bočních lodích. Tísňivé pocity z přeplněného prostoru, postrádajícího klidové zóny s možností odstupu a reflexe, návštěvníka opustí teprve v závěrečné části výstavy, v komorní instalaci věnované architektuře. Autor architektonického řešení Jaroslav Barta přitom nepochybně dělal, co mohl. Jeho prostorová koncepce vyniká skla-debnou logikou, je nevtíravě elegantní a inteligentně pracuje s „galerijní“ barevnou škálou. Za neúspěch nemůže ani výběr exponátů, neboť výstavu tohoto ty-



9

pu a rozsahu si nelze představit bez monumentálních oltářních pláten a soch v nadživotním měřítku. Kurátoři i architekt zkrátka opět jednou narazili na prostorové limity plzeňských Masných krámů. Jestliže vzájemný nesoulad exponátů a prostředí manifestovala již výstava *Obrazy krásy a spásy* (2013–2014), pak v případě *Vznešenosti a zbožnosti* dosáhl tento rozpor výmluvnosti vpravdě barokní.

Bylo by snadné a také lacině předhazovat organizátorům jinak výborně připravené výstavy očividnou nedostatečností komorního prostoru někdejší středověké tržnice, v němž se tato výstava prezentuje. Plzeň – Evropské hlavní město kultury roku 2015 totiž jinou a vhodnější výstavní síň nabídnout nemohlo. Evropské hlavní město kultury roku 2015 zůstává jediným krajským městem v tomto státě, jehož kmenová galerie nedisponuje stálou expozicí z vlastních sbírek, natož výstavními prostory, které by umožňovaly pořádat významné projekty na náležité úrovni a s odpovídajícím návštěvníckým komfortem. Západočeská galerie v Plzni přitom velké a odborně přínosné výstavy jednoznačně organizovat dovede. Její vlastní kolekce, již po několik desetiletí vcelku beze smyslu uzavřené v depozitáři, pak svou kvalitou a rozsahem přesahují význam „pouhého“ regionu všemi směry. *Vít VLNAS*

■ Poznámky

⁶ Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (eds.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.