

## Oponentský posudek disertační práce

Mgr. Veroniky Lorencové s názvem VARIARUM DELINEATIONUM ET PLERARUM PAULI PAGANI ET ALIORUM. Kresby Paola Paganiho a umělců z jeho okruhu v albech Vědecké knihovny v Olomouci.

Veronika Lorencová ve své disertaci předkládá studii o kresbách lombardsko-benátského malíře přelomu 17. a 18. století Paola Paganiho (1655–1716).

Jak sama uvádí, předmětem její práce se stal soubor starých kreseb uchovávaný ve Vědecké knihovně v Olomouci. Zde se mezi kresbami italské a středoevropské provenience nachází i početný konvolut kreslířských děl tohoto umělce. Práci Veroniky Lorencové bychom tedy měli číst odzadu, tj. od kapitoly 4, v níž se badatelka pokouší celý soubor analyzovat a shrnout dosavadní bádání týkající se původu konvolutu a otázky, kdo a kdy tyto kresby sesbíral a kdy byly adjustovány do dnešní podoby. Podle mého názoru měla disertační práce touto kapitolou začít a od ní se měly odvíjet další úvahy nad konvolutem Paganiho kreseb. Veronika Lorencová svou práci založila na metodě formální analýzy jednotlivých kreseb na pozadí Paganiho uměleckého zrání, které se uskutečnilo mezi Itálií a střední Evropou. Zkoumané kresby z Vědecké knihovny v Olomouci a rovněž i ze zahraničních sbírek zasadila do kontextu vývoje Paganiho malířské tvorby, která vedle počáteční vydavatelské práce a kreseb zahrnuje především malířské díla na plátně, včetně částečně dochovaných prací technikou fresky. V tomto ohledu nově ikonograficky určila několik kreseb ze svatováclavského cyklu, který Paolo Pagani vytvořil ve fresce v bazilice Nanebevzetí P. Marie na Velehradě. Byť byly Paganiho nástropní malby zničeny požárem chrámu a dochovaly se v torzovitém stavu, badatelce se podařilo spojit je s několika kresbami z olomouckého konvolutu, a tyto datovat a začlenit do chronologie umělcova kreslířského *oeuvre*. Podobně tak Paganiho obraz *Kristův zázrak uzdravení slepého* z Galleria Sabauda v Turíně, jemuž věnovala jednu celou kapitolu disertace, doložila studijní kresbou z Graphische Sammlung der Staatsgalerie ve Stuttgartu.

V těchto bodech lze práci Veroniky Lorencové pochválit. Pak už, bohužel, ne. Velký problém předložené studie vidím především v tom, že její autorka zcela vynechala kontext, v němž Paganiho tvorba našla svou genezi a v němž se mohla rozvinout, a to je benátské malířství druhé poloviny 17. století. V celé práci o této epoše nalezneme jen sporadické zmínky a právě tady bych očekával, že Veronika Lorencová svou studii o tomto fenoménu obohatí. Nesmíme zapomínat, že pro benátské malířství druhé poloviny 17. století je zcela zásadní vliv Luky

Giordana (1634–1705), který se ve městě na laguně poprvé objevil na počátku padesátých let, a rovněž Giovanniho Battisty Langettiho (1635–1676), působícího zde přibližně od roku 1658. Zvláště kreslířská tvorba Luky Giordana je mimořádně rozsáhlá a měla zde být alespoň připomenuta. Zajímavý byl např. jeho vztah k umění malířů doby renesance (Dürer) i baroku (Pietro da Cortona), projevující se ve vzniku četných malířských i kreslířských kopií. Nebýt Paganioho spolupráce se starším kolegou Giuseppem Diamantinim (1621–1705), patrně by jej badatelka vůbec nezmínila.

Složitou problematiku Paganioho kreseb či kreseb z jeho okruhu nelze opřít pouze o stylovou analýzu a o domnělou funkci kreseb, ale je nutné tyto kresby vidět komplexně ve vztahu (komparaci) k dalším stylově velmi podobným skicám, které známe nejen od Diamantiniho, ale i od Paganioho současníků Antonia Zanchiho (1631–1722), Johann Carla Lotha (1632–1698) a zvláště Antonia Molinariho (1655–1704), které badatelka zcela opominula.

Veronika Lorencová sice dobře upozornila na to, že Pagani stále zůstával v kontaktu s italskými zakázkami i v době jeho působení pro biskupa Karla z Lichtensteinu-Kastelkorna, ale tento potenciál nevyužila a Paganioho zcela izolovala od kontextu. Jistě by bylo zajímavé srovnávat práce, které Pagani provedl v sale terreně kroměřížského zámku s podobnými pracemi v Herkulově ložnici Palazzo Leoni Montanari ve Vicenze. Oba koncepty výzdoby se podobají nejen ikonografií námětů, nýbrž i architektonickým rámcem se štuky zdobenými klenebními poli, do nichž jsou jednotlivé obrazy zasazeny. Pagani při této zakázce vstoupil do kontaktu s Louisem Dorignym (1645–1742), ale i dalšími umělci, kteří zde rovněž pracovali. Např. Dorignyho kresby známe pouze z několika příkladů, které představují spíše *modella* nebo *ricorda*. Otázkou je, zda se některé Dorignyho kresby, či kresby podle Dorignyho nemohly dostat s Paganim na Moravu. Mám na mysli např. skupinu zvláštních rudkových kreseb aktů (ne však akademické kresby) z Vědecké knihovny v Olomouci, které Veronika Lorencová z Paganioho díla v kapitole 2 odepsala. Autorka disertace dále upozornila na Paganioho kontakty s prostředím Lombardie a na Paganioho „neotibaldeskni“ styl, inspirovaný Pelegrinem Tibaldim (1527–1529), který bohužel rovněž šířeji nerozvedla.

Pokud by se Veronika Lorencová s kresbami výše citovaných umělců důkladně seznámila, zjistila by, že její teorie o Paganioho proměně kresebného stylu nemůže fungovat, neboť individuální styl v té době v Benátkách téměř neexistoval. Styl jeho kreseb se odvíjel především od funkce a úloh, které zpracovával, a rovněž patrně také od jeho nálad a vnitřního rozpoložení (srov. jeho karikaturní skici), tedy nikoli podle teritoria zakázek, narůstajících zkušeností či přibývajících věku. Kresba v Benátkách nebyla studována na teoretickém základě, jako ve Florencii, ale vznikala v praxi z empirických zkušeností v dílnách. Benátská

malíři nerozkreslovali detaily, ale kresbu vnímali jako určitý celek, ať už se jednalo o skicu celé kompozice nebo její části. To vedlo k vytváření navenek jakoby „chaotického“ shluku čar bez pevných kontur s lavírováním modelujícím alespoň náznakově jednotlivé tvary. Je příznačné, že tyto víceméně spontánně provedené kresby málokdy do detailu odpovídaly výsledným realizacím. Paganiho kresebné studie nám umožňují i vhléd do způsobu malířova skicování, jako třeba v případě dvou variant studie dvou mužů, z nichž jeden atakuje druhého ležícího na zemi (*Kain a Abel?*), které vznikly převrácením jednoho páru podle diagonální osy. Této hříčky si však Veronika Lorencová nevšimla a list nazvala spíše nesprávně *Skupina aktů* (obr. 54, s. 104–105).

V závěrečných kapitolách 2 a 3 se od Veroniky Lorencové nedozvíme již nic nového. Z mého pohledu jsou z celé práce nejslabší, neboť opakují notoricky známá fakta a jsou plny již dříve zavedených klišé. Jen pro doplnění uvádím, že *Mužská figura* z Národní galerie Praha (inv. č. K 57530) mohla být vytěžena nejen z obrazu *Zázrak s bronzovým hadem* (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, zámek Sanssoussi, Postupim), nýbrž i z díla *Sestoupení Krista do očištcy* (Amministrazione della provincia di Como), datovaného 1696–1697, nyní zapůjčeného do Museo Casa Pagani v Castello Valsolda. Za úvahu by stálo, zda třeba není raným dílem Paganiho žáka Giovanniho Antonia Pellegriniho (1675–1741), o němž se doktorandka rovněž zmiňuje.

V disertační práci se vyskytuje i řada věcných chyb. Lorencová nap. špatně interpretuje známý, již Zdeňkem Kalistou publikovaný, pramen týkající se sběratelské činnosti hraběte Humprechta Jana Černína. Diamantini, o němž je zde řeč, nevytvořil pro hraběte obraz Venuše, jak se podle písmen *V.* a *E.* doktorandka domnívá, ale zde citovanou větu musíme číst jako „Diamantini již dokončil obraz pro Vaši Excelenci“ (s. 12). O tomto místě, resp. obraze pro Černína, v benátské korespondenci hraběte je rovněž zmínka v recentním článku „Mezi benátskými malíři“ (Zdeněk Kazlepka, *Mezi benátskými umělci. Nově identifikované obrazy ze sbírky hraběte Humprechta Jana Černína*, *Umění*, 68, 2020, s. 193–201), který zůstal Lorencovou nepovšimnut. Rovněž tak neotevřela soupisový katalog italského malířství z Moravské galerie v Brně (Zdeněk Kazlepka, *Italské malířství před rokem 1800 / Italian Painting before 1800*, Brno 2019, č. 86, s. 148–149), kde je na pravou míru uveden původ Paganiho obrazu *Jupiter a Semelé* (s. 76). Jen pro zajímavost, znalecký posudek tehdy vypracoval Hermann Voss a poslal jej řediteli Moravského zemského muzea Jaroslavu Helfertovi.

V kapitole 2 nazvané *Paolo Pagani jako „Maestro del Nudo“* dvakrát uvádí, že na uměleckých akademiích se kreslilo podle sádrových odlitků (s. 129). Tak se však dělo až od

19. století, jistě ne v Paganiho době. O kresbě podle antik na tomto místě však není ani zmínka. Na pravou míru je třeba rovněž uvést, že jméno Stratonice má český ekvivalent Stratoníké (s. 81), Mucius Scaevola neobětoval (s. 117), že Antonio Bonacina maloval akty „con buona intelligenza“ tj. „s obratností, dovedností, a ne „se skvělou inteligencí“ (s. 133–134), a že nikoli premonstrátská „kolonie“, nýbrž kanonie (s. 215). Z těchto posledně uvedených chyb se zdá, že autorka nad mnohým nepřemýšlela a svoji práci po sobě snad ani nepřečetla. Tento dojem vzbuzují i další, tentokrát pravopisné, chyby, např. v přívlastcích (s. 37) nebo ve shodě podmětu s přísudkem (s. 43). V práci vědeckého charakteru by se neměly objevovat ani citově zabarvené výrazy, jako např. „pochybné kresbičky“ (s. 167).

Rovněž po formální a stylistické stránce nelze disertační práci Veroniky Lorencové nijak pochválit. Text je nevyvážený, povrchní, uspěchaný, plný vycpávek, nepřesného vyjadřování (např. „linie jsou modelovány štětcem“ /s. 31/; „mistrně zvládal dynamické pojetí jednotlivých postav“ /s. 168/; „je nutné se domnívat“ /s. 202/) a stylistických chyb.

Lorencová rovněž málo pracuje se synonymy, v jedné větě se vícekrát opakují stejná slova a tak mohl bych pokračovat dále.

Sečtu-li na závěr všechna pro a proti, vyjde mi, že disertační práci Veroniky Lorencové bohužel nemohu k obhajobě doporučit.