

Mgr. Pavla Hlušíčková

Antonio Campi (1523–1587). Mezi manýrou a barokem.

Disertační práce.

Ústav dějin křesťanského umění KTF UK.

Téma disertační práce Pavly Hlušíčkové se věnuje monografickému zpracování díla Antonia Campiho a jeho hodnocení v kontextu uměleckého vývoje v Lombardii v druhé polovině 16. století. Zájem o činnost malířské rodiny Campiů je velmi aktuální a zejména v posledních třech desetiletích je jim oprávněně věnována zvýšená pozornost badatelů. Také doktorandce není toto téma neznámé, jak prokázala ve své diplomové práci *Efemérní architektura renesančních festivit v kresbě Giulia Campiho* (obhajoba FF UK 2011). Svůj zájem soustředila nyní v disertační práci na činnost mladšího Giuliova bratra Antonia Campiho.

Jde o téma náročné, neboť studium děl samotných i pramenů a literatury je nezbytné vykonat přímo v Itálii. Vyžaduje tedy mimo jiné dobrou orientaci v prostředí a znalost jazyka.

Svou práci Pavla Hlušíčková rozvrhla do několika základních okruhů. V prvních kapitolách seznamuje detailně s hodnocením Antoniový činnosti v dokumentech 16. – 19. století a uvádí také základní literaturu autorů 20. a 21. století. (s. 7–57). Samostatnou kapitolu tvoří podrobný medailon života Antonia Campiho, v němž jsou rozvedeny rovněž rodinné vztahy Campiů a obsažena základní chronologie jeho tvorby (s. 58–75).

Pro porozumění historické a společenské situace, která měla vliv na uměleckou činnost, je důležitá kapitola věnovaná důsledkům Tridentského koncilu, zejména dokumentu *O svatých obrazech a ostatcích svatých* z roku 1564. Tady autorka objasňuje širší teoretické zázemí změn hodnocení umělecké činnosti a doporučení o vhodnosti námětů a jejich zobrazování především v církevním prostředí. V té souvislosti je tu důležité ozřejmění instrukcí, které v Lombardii prosazovali arcibiskup milánský Karel Boromejský a také kardinál Gabriele Paleotti, jež poznamenaly činnost Antonia Campiho (s. 85–92). Na tuto kapitolu logicky navazuje přehledová informace o Campiho hlavně milánských a cremonských uměleckých souputnících (s. 93–97).

Hlavní těžiště práce spočívá v katalogu převážně malířské tvorby Antonia Campiho (s. 98–353). Katalog má podobu souvislého textu, autorka člení Antoniovo umělecké působení chronologicky po dekadách. Jednotlivým dílům je věnována obsáhlá pasáž s uvedením dosavadních znalostí, citací literatury, popisem a hodnocením.

Závěr práce obsahuje kapitolu shrnující formální, stylistickou a kontextuální analýzu Antoniova díla. Samozřejmou součástí je přehledný seznam pramenů a literatury (s. 354–402) a rozsáhlá obrazová dokumentace.

Disertační práce je psaná čtivě (poměrně) kultivovaným jazykem, ale textu by prospělo redakční krácení (evokuje řadu zdařilých dílčích studií). Nedošlo by tak k opakování již jednou uvedených argumentů či dublování, které místy text zatěžují či nadbytečně prodlužují (např. s. 13/401, 167/344). Teprve od s. 58 a s. 76 se dostáváme přímo k osobě umělce, o němž jsme de facto již zpraveni důkladnými referencemi „na pozadí literatury 16. – 21. století“. Tzv. *fortuna critica* umělcovy osoby a díla by vzhledem k prostoru, jenž je pramenným citacím věnován i v dalších kapitolách práce i katalogu, mohla být v úvodu stručnější.

Katalog je rovněž vypracován s velkým smyslem nejen pro detail, ale také v poměrně značné historicko-topografické šíři – řada zde uvedených údajů, téměř paralelních exkursů – by vhodněji mohla být zpracována v poznámkách: Text katalogu je strukturován věcně a logicky správně, s velkým množstvím důležitých, z hlediska výtvarných děl však často sekundárních informací a stává se tak místy málo

přehledným a pregnantním. V rámci zvolené formy souvislého textu by orientaci v Campiho monografii napomohl soupis katalogovaných děl, která se „skrývají“ v jednotlivých oddílech práce.

Velmi zdařilé jsou pasáže charakterizující styl pojednávaných děl, v případě rozsáhlých celků a cyklů ozřejmení jejich umístění a ikonografické vztahy (např. s. 129, 130, 170–174 ad.), argumentace pro nové datování památek, komparativní srovnání či nově dohledaná díla (např. s. 324, 325, 258 pozn. 1320). K tomu patří i vysledování osobního zájmu kardinála Karla Boromejského při etablování nového žánru nočních scén, který v poslední třetině 16. století zaujal řadu severoitalských malířů. Těsný vztah tohoto původně severského „objevu“ adaptovaného od poloviny 16. století především v Benátsku a vyhledávaného nově se formující soukromou zbožností výborně ilustruje tridentskou doktrinu odmítající doznívající „manýru“ jako subjektivní a nevhodnou a zároveň přijímající vyhraněně niterné (subjektivistické) formy nokturna (s. 152, 249 ad., 392 ad.). Neméně důležité je také autorčino pozorování, jaký měl tento žánr (problematika osvětlení noční malířské scény) „přípravný“ efekt pro raný tenebrismus seicenta a Caravaggiův radikální temnosvit (s. 328, 330, 338).

Také poznání, že Antonio Campi se ve své tvorbě opíral nejen o znalosti malířské a příklady jiných umělců, ale disponoval slušnou knihovnou (s. 5, 371), angažovaně se orientoval v postojích protireformační doktriny a vycházel vstřícně z doporučení objednavatelů (s. 66, 187, 256, 311, 404), ukazuje lépe postavení umělce v dobovém kontextu. A to včetně uměleckých kontroverzí, jak je na ně v textu několikrát poukázáno (G. P. Lomazzo a sarkasmus Accademia della Val di Blenio).

Při čtení čtenář naráží ale také na některé zbytečné stylistické jazykové nepřesnosti či nejasnosti – např. Ginevra (Ženeva), prubířský kámen (spíše: malba na kameni zv. paragone), formulace vnější a vnitřní kostel (tedy kostel pro laiky a klausurní – event. u potridentského diecézního chrámu chór oddělený od hlavní lodi kostela, např. s. 166, 167), San Fedele (Sv. Věroslav – překlad zde není funkční), místy nesjednocenost názvu děl (např. s. 168/343).

Téma, které si autorka vybrala, nelze zpracovat bez důvěrného studia uměleckých děl. Pavla Hlušíčková poznala dostupná díla z autopsie a rešerše získala v lokálních archivech a knihovnách, jak dokládá i seznam pramenů a literatury. Svá pozorování a zjištění připravená v katalogu práce shrnula výstižně v závěrečných třech kapitolkách (kap. 9.1-3, s. 354–402). V nich charakterizuje Antonia Campiho jako mimořádně nadaného eklektika, pozorného k příkladům jiných umělců a schopného reflektovat velmi úspěšně vlastní kompozice a figurální typy, vyhovět individuálním přáním objednavatelů a pracovat v souladu s aktuálními trendy katolické potridentské reformace. K podstatným závěrům práce rovněž patří konstatování, že *„Campi se ve své plodné malířské produkci zabýval studiem světla a stínu na ploše obrazu. Jeho úsilí založené na tradici brešské školy podpořené kresbou podle živého modelu položilo základy šerosvitné malby, jež se v Lombardii rozvinula nejen v díle Caravaggiově, ale také v práci jeho bratra Vincenza, Tanzia da Varalla, il Cerana nebo Daniela Crespího.“*a.... *„Lze konstatovat, že Antonia Campiho musíme chápat jako malíře zlomové epochy, který během své kariéry osciloval mezi všeobjímajícím eklektismem, středoitalskou manýrou, reformním klasicismem a šerosvitnou malbou raného baroka.“* (s. 404).

Výše napsané lze tedy – včetně uvedených výhrad – shrnout v konstatování, že předložená práce je zralým badatelským dílem splňujícím (a místy přesahujícím) požadavky na disertační práci. Proto ji **doporučuji k obhajobě.**