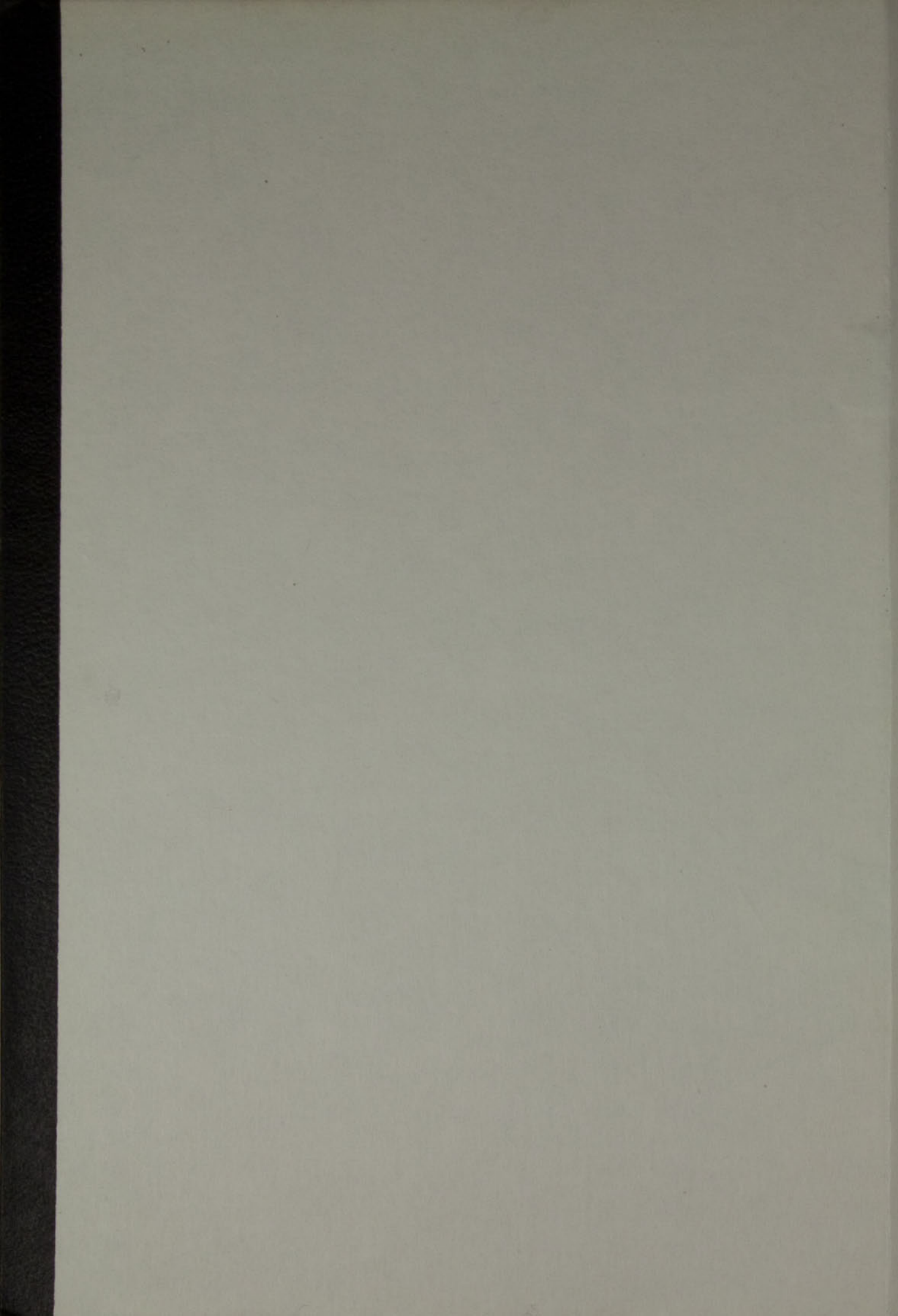


UNIVERSITNÍ KNIHOVNA BRNO

4

237.361

G 1



237.361

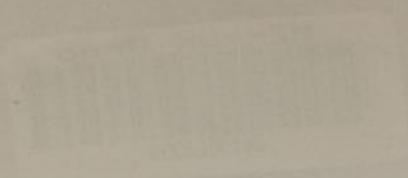
4 237361

251/12K

Motycia }
kwa }

Ilona Kwa

237361 .



532381

MZK-UK Brno



2619503358

122725-4

FRESKY A OLTÁŘNÍ OBRAZY J. L. KRACKERA
NA ÚZEMÍ ČESKOSLOVANSKÉ REPUBLIKY.



Disertační práce
Jaromíra Šípa

4-237361

REPUBLIKY A OLTÁŇNÍ OBRAZY J. L. KRAČKA
NA ÚZEMÍ ČESKOSLOVANSKÉ REPUBLIKY.



Disertace
Jaromír Špa

Úvod.

V této práci pokusím se o zhodnocení díla malíře Jana Lukáše Krackera na území Československé republiky. Tato práce nebude monografií o Krackerovi, protože velká část jeho díla je mimo naše území. Nebude ani kompletním katalogem jeho díla, s tím totiž za to, že dalším bádáním bude možno nalézt další jeho obrazy a skice, které byly buď bez atribuce, nebo byly připisovány někomu jinému. A naopak je možné, že některá díla až dosud jemu připisovaná budou po dohodném slohovém rozboru z jeho díla vyškrtnuta. Půjde patrně o některé oltářní obrazy. Avšak i tak jeví se nám Krackerův umělecký profil jasný na tolik, abychom mohli říci, že v oltářních obrazech není Krackerova síla. Ta je ve freskách a velkých nástěnných obrazech. V tomto oboru započal se Kracker do dějin předního baroka způsobem velmi zajímavým, a proto zde je třeba soustředit se při bádání. Výhodou zde je velká časová soustředěnost jeho freskařské činnosti. Všechny jeho fresky u nás vznikly v rozmězi pouhých sedmi let. Při této příležitosti pokusím se o objasnění některých problémů barokní fresky vůbec. Zejména velmi rád bych ukázal na její sociální funkci a na její dialektický vývoj. Zároveň se pokusím řešit vztah fresky k architektuře a k interiéru vůbec. Oltářními obrazy J.L. Krackera budu se zabývat stručněji a hlavně potud, pokud mají tyto vztah k jeho freskařské činnosti.

V této práci poznáme se o zjednocení díla našeho
 Jana Lukáše Kratochvíle na území Československé republiky.
 Tato práce byla zpracována v Kratochvíli, protože v ní
 ne jenom dílo je jako náše území. Město ani Kratochvíl
 má kataložený jeho díla, ale také se to, že díla byla
 nám bude možno najít veškeré jeho práce a knihy, které
 byly původně v rukopisech, nebo byly připraveny k tisku
 němu. A naproti je možné, že některé díla se dostaly
 připravené k tisku po dokončení zjednocení z jeho dí-
 la vybrané. Půjde pak o některé díla, která
 však i tak jeví se nám Kratochvílův umělecký profil, který na-
 kolik, kterým mohli být, že v některých případech mají
 Kratochvílův díla. Je to v Kratochvíli a veškerých zjednocených
 dílech. V tomto oboru se pozná se Kratochvílův dílný
 nebo jenom zjednocením veškerých zjednocených, a proto má je
 na současně se tím dílným. Výhodou má je velmi široké
 souhrnné dílo Kratochvílův dílnost. Všechny jeho dí-
 ky a díla v rukopisech a tiskem se pozná se
 to dílností pozná se o dílnosti některých pro-
 blémů Kratochvílův dílnost. Zjednocením veškerých dílných
 má se být souhrnné dílnost a na její dílnosti vývoj.
 Zjednocením se pozná se dílnost Kratochvílův dílnost
 k některým dílnostem. Dílností dílnost 1.1. Kratochvílův dílnost
 se pozná se dílností a dílností, pozná se být
 vztah k jeho Kratochvílův dílnosti.

Život
Stává se velmi často, že máme málo knižních zpráv o
rajinských umělcích. Zůstává nám pak jejich dílo, kte-
ré se pokoušíme chronologicky seřadit a vyčíst z něho
vývoj umělec. Snažíme se rekonstruovat dobu, ve které
umělec žil, přihlížíme pokud možná ke všem zevním podmín-
kám, kterým byl vystaven, a snažíme se umělec pokud možno
pravděpodobně zasadit do doby, prostředí a místa, kde
působil, tak je tomu i v případě J.L. Krackera, malíře
fresk a oltářních obrazů, který žil v letech 1717-1778.
Maloval v Rakousku, v Čechách, na Moravě, v Uhrách a
velik pravděpodobně prošel i oblastí jihomoravskou. Zabý-
val se jeho tvorbou na území Československé republiky,
jeden si vědom toho, že se snažím jej vpravit poněkud ná-
silně do zeměpisného a politického rámce, který je pře-
sně definován dnes, ale že za jeho doby tomu tak nebylo.
Činím tak jen nerad a zdá se čistě technických. Střední
Evropa byla v 18. století členěna jinak než dnes, a pro-
to musíme při studiu Krackerova díla vycházet z tehdejší-
ho členění. Jeho tvorba je limitována jeho první datova-
nou prací z r. 1742, a poslední z r. 1778. Je ovšem jisté,
že maloval již před rokem 1742, třebaže ne snad jako samo-
statný mistr. Jeho fresky u nás vznikly v letech 1760-
1766. Oltářní obrazy maloval zde již v letech padesátých.

J.L. Kracker maloval s výjimkou několika prací vý-
hradně pro potřeby církevní. Tím faktem byla již limitová-
na do značné míry jeho tvorba vůbec. Avšak prodlíže-li
umění 18. století, které vznikalo pro církevní potřeby,
vidíme takovou rozmanitost úloh, že ani snad šlechtic nemo-
hle dávat umělcovi úlohy zajímavější, pro naše země platí,
že církev byla největším mecenášem umění, a že až ^{do} na sa-
mého konce baroka se nestávalo, že by církev nebyla měla prá-

3
ci pro umělec. Když byla umělecky saturována, velká centra, nastávala žilná decentralizace umění tím, že i vynikající umělci přijímali zakázky v provinciích a zvyšovali tím její uměleckou úroveň. Přicházeli z různých center a přinášeli nové popudy. Tím při větší rozmanitosti zůstával církevnímu umění jistý kosmopolitní nádech. Církevní objednatelé bývají nároční a často velmi podnětně zasahovali do umělcova díla. Někdy je dokonce možné tvrdit, že nejlepší práce vznikaly, když umělec a objednatel si dokonale rozuměli. Vyšší církevní hodnostáři bývají lidé vzdělaní, aestovalí, a velmi často sivali velmi jemný vkus, a na umělcovo literární vzdělání kladli často značné nároky. Tím se stalo, že hlavně po polovině století umění se neobešlo bez jisté literárnosti a ovšem též historismu jak po stránce ikonografické, tak i formální. Existovaly též značné rozdíly mezi uměleckými díly pro klášterní refektáře a knihovny, tedy díly určenými pro exklusivnější společnost, a mezi díly určenými pro kostely a tudíž pro nejširší veřejnost. Umělecký vývoj děl pro kostely byl přirozeně pozdější než vývoj těch druhých. Ovšem rychlý vývoj nebyl vždy výhodou. Leccdy/ tihle umělecká díla, určená pro uzavřenou církevní společnost k akademismu, formalismu a jakési povšečnosti a chladnosti. Tedy ani tětě, co lze pozorovat v umění šlechtickém.

Avšak církevní umění dostávalo hluboko do 18. století stále nové popudy, a ty nevycházely ani z církevních kruhů ani nepřicházely z umění šlechtického. Ty přicházely zdaleka, ze širokých lidových vrstev. Tyto vrstvy táhly k emocionálním a expresivním projevům a přinášely tak dlouho regeneraci.

Jeví se to zejména na umění oněch církevních řádů, které měly živý a bezprostřední styk s lidovými vrstvami. Byli to zejména jezuité. Tito podporovali lokální patriotismus tím, že vytvářeli regionální svatyně a propagovali kult domácích svatých. Ti žádali od umělce, aby tvořil díla maximálně sdílná a srozumitelná. Žádali od umělce, aby díla byly přechytnata pathosem a aby měla citovou náplň. Všechno toto bylo ovšem v přímém rozporu se stále rostoucím dobovým racionalismem. Odtud pramení ~~ta~~ mnohotvárnost umění 18. století. Ale široké lidové vrstvy znarůstaly pro církevní umění i přímou aktivní účast při vzniku uměleckých děl. Všechno to ohromné bohatství uměleckých pasátek, které se u nás zachovalo, je nemyslitelné bez spolupráce tisíců bezjmenných pracovníků, kteří prováděli plány umělců a kterým barokní tvarosloví přešlo do rukou a srdcí. Z tohoto neomezeného rezervovaru se rekrutovali stále noví a noví umělci, kteří, když byli prošli školou, stále omlazovali církevní umění. Přínášeli i rozmanitost citění; a tak vidíme, že ne-li každý kraj, tedy alespoň každá oblast střední Evropy má v umělecké produkci svůj specifický přízvuk. Tím se stalo, že i umělci značně kosmopolitní, kteří prošli takřka všemi zeměmi střední Evropy, tvoří pokaždé trochu jinak, podle toho, kde právě pracují. Spolupráce lidových vrstev není ve všech těchto zemích stejná a nejsou stejné ani požadavky objednavatelů. Různá je i aktivita jednotlivých církevních řádů v jednotlivých obdobích. I svoboda tvoření pro umělce je různá podle toho, jak se církev cítila kde jista svým postavením. Malíři byly dávány církví nejméně tyto úkoly: freska, oltářní obraz, závěsný obraz náboženského obsahu a konečně i portrét církevních hodnostářů. J. L. Kračker maloval v našich zemích fresky a oltářní obrazy.

Životopis "ana Lukáše Krackera je chudý na fakta, a proto se omezím v této stati na nejistručnější přehled dat, která se jasně nejasně sporují. Data a fakta uváděná v naší dosavadní literatuře nejsou zcela přesná, a vykytují se i chyby v atribuci jeho děl. Přesto sporných bodů se dotknu později při rozboru jeho díla. Ani některé badatelé, kteří se zabývali Krackerovou prací, hlavně ovšem pokud patří jejího území, a zejména období let 1766 - 1779, nevědí nic podstatného z jeho životních dat. Všechna dosavadní literatura se shoduje v tom, že pocházel buď z Prahy nebo z Moravy, a to nejpravděpodobněji ze Znojma. Datum jeho narození známe z jeho náhrobního kamene, a podle toho se narodil 3. března 1717. Kde se vyučil, nevíme. Víme pouze díky jeho sdělení, že pobýval jedenáct let na Vídeňské akademii. Toto prohlášení učinil v Praze r. 1760, když měl soudní při s malířskými cechami, v kterých letech byl na Vídeňské akademii, rovněž nevíme. Z této soudní pře víme také, že byl civis academicus. Až do určitého času se domnívali, že tento titul patřil umělcům, kteří prošli Vídeňskou akademii. Teď víme, že tomu tak není a že umělci se mohli immatrikulovat na filozofickou fakultu university, aby se vyhnuli cechovní disciplíně. Tak to udělal i J.L. Kracker v letech své pražské činnosti (1760 - 1761). Tehdy udává, že pochází z Vídně. Od r. 1760 až do jeho smrti (1779) můžeme sledovat jeho činnost dosti přesně. Jeho největší a nejplodnější díla vznikla právě v této době. Ovšem osvětlit jeho činnost před r. 1760 dovedeme jen málo. Hlavně o jeho fraskafské činnosti máme před tímto datem zprávy v literatuře jen dvakrát. Roku 1742 maloval fresky v kostele svatého Martina ve Štýrském Hradci. Další zpráva o jeho fraskafské činnosti máme až s r. 1754. Tehdy maloval ve Varažně na Zemplínsku v

Uhrách. Buhožel byly tyto fresky zničeny požárem. Ma-
ďarský badatel A. Figler uvádí, že Kracker působil v
Uhrách již v letech 1755- 1760⁴. Tato domněnka zdá se
správná, protože v roce 1938 objevil slovenský badatel
J. Čincik tři oltářní obrazy v Šaštíne⁵, datované
roky 1757x a signované J.L. Krackerem. Další dva ob-
razy tamtéž byly velmi poškozené. Bude ovšem třeba je-
ště objasnit další Krackerovu činnost tohoto období.
Zatím nemáme ovšem žádných zpráv, že by byl maloval v
této době fresky. Až r. 1760 objevuje se v Praze jako
freskař, a to jako malíř té kvality, že musíme před-
pokládat dosti dlouhou činnost v tomto oboru. V letech
1762 - 1765 maluje v Jasové na Slovensku, nedaleko
Košic. R. 1765⁶ víme jej v Nové Říši na Moravě. Pak
se usadil v Jageru v Uhrách, na pozvání jagerského bis-
kupa K. Esterházyho, a za prací zajížděl do vzdáleněj-
ších krajů již jen řídkěji. R. 1765 se v Jageru oženil
a žil prý v dobrých majetkových poměrech. V této době
byl jistě malířem uznávaným a ceněným, a v korespondenci
se podepisoval jako císařský královský a knížecí malíř.
V Jageru a v Dánici Uhrách namaloval na poslední leta
svého života velké množství fresek a oltářních obrazů.
Zemřel v Jageru 1. prosince r. 1779.

Jeho fresky i oltářní obrazy u nás ukazují, že se
školicí jistě dlouho, že prošel důležitými uměleckými
centry a že přišel do styku s vynikajícími umělci. Při
bádání jsme pak odkázáni pouze na srovnávání jeho prací
s pracemi, které vznikly v jeho době, a proto je třeba
podívat se aspoň zhruba na fresky, které vznikly v Če-
chách, na Moravě, v Rakousku a Uhrách již od dvacátých
let osmnáctého století.

Freska vrcholného baroka a její sociální funkce.

V druhé desetiletí 18. století dosáhl barok u nás vrcholu. Rekatolizace Čech byla dokonána a země byly uvedeny v kulturní jednotu na podkladě katolicismu, lokálního patriotismu a dynastického cítění; tato pojítka byla základem stylové jednoty. Čechy již zapoznaly na svou protestantskou minulost plnou skepsis, učenosti a věčné zvědavosti. Všechny obory výtvarné práce se snažily o výkon velký, monumentální, syntetický a slušící se k jednotlivci, ale k davům. Od výtvarného díla se žádalo, aby slušovalo všem řečí jasnou, stručnou, pádnou a hlavně zrozumitelnou všem. Tato fáze je ovšem nevyhnutelná bez dlouhé a hluboké přípravy celého kolektivu jak umělců, tak i konzumentů umění. Promlouvala-li barokní umělecká forma ^e kolektivu, bylo třeba, aby kolektiv byl dokonale seznámen s obsahem umění. To se dělo průběhem 17. století, a výsledky se dostavily právě po roce 1700. Mytologie a alegorie plná symbolů stala se právě tak myšlenkovým majetkem širokých vrstev jako děje biblické i jako výjevy ze života svatých a světců katolické církve. Nyní, když malíř maloval obraz, nebylo třeba, aby se široce vysvětloval, stačilo, aby velkou formou a mocným efektem pouze evokoval děje dobře známé a z obokrát prožité a precitěné v myslích a srdcích diváků. Zde tkví kořeny monumentálního, vrcholného baroka. V první čtvrtině 18. století byla největší potřeba na těchto územích výtvarné - ² X - rovní plastika, freska a oltářní obraz.

Snad žádná velká kolektivní hnutí neobjede se bez monumentálního nástanného malířství, a proto se stává, že vrcholy tohoto malířství bývají často ohodně a vrcholy takového hnutí. Nástanné malířství žádá na oplátku vel-

kou informovanost kolektiva, ^e kterému proslouvá, protože jeho technika a materiální nepřipouštějí mnohoznačného projevu, plného vysvětlování. Píše-li se tak, je to na úkor monumentálního působení nástěnného malířství. Tyto podmínky byly splněny na začátku století a byly podnětány dlouhým a pracovním vývojem nástěnného, resp. nástropního malířství předchozího století.

Monumentální baroková freska byla začátkem století ideálem, protože dovedla proslouvat k davům, dovedla povznášet a strhovat. Dovedla lidit nebe, nebeské výjevy, a její technika dovolovala realizovat vidiny, které byly jinou technikou nerealizovatelné. Kromě této funkce po výstoe sdělí ^{ne'} měla barokní freska ještě jeden úkol, který těsně souvisel s prvním. Freska měla dokončit záměr architektův. Architekt vzhledného baroka byl naprostě suverénem v znění hmoty a utváření prostoru. Jeho konečným cílem bylo odmotnit klenutí iluzivní freskou, která buďto skutečný prostor rozšiřuje, anebo hmotný závěr vůbec popírá. Ovšem čelily barokem jde paralelně i ona linie, která trvá v podstatě na renesančním pojetí hmoty a prostoru. Tedy taková freska, která dekoruje strop, jenž zůstává stropem, to jest hmotným závěrem, omezujícím prostor. Taková freska obnová se jako nástropný obraz se všemi jeho strojovými principy. Tato freskařská linie ustupuje na čas začátkem 18. století z interiéru církevních a udržuje se jen nákte v interiérech světských. V pozdním baroku hlásí se ku slovu s plnou vehemencí. Ovšem ovlivňuje po celou dobu vývoj té fresky, která popírá hmotný závěr stropu.

Jsou zde tedy dvě extrémní pojetí nástropní fresky: jedno pojetí, které strop respektuje, a druhé ^(které) strop popírá.

Existuje ovšem i třetí poloha, jakási poloha střední, která řeší úkol tím, že prostor iluzivně malbou pouze rozšiřuje. Tato poloha je brzy pětichována tím, brzy omítna extrémem. Nejblastěji se pracuje fiktivní architekturou, která navazuje na články architektury skutečné. Každé z těchto pojetí nástropní fresky má své raison d'être, a to pojetí, které ve vrozeném baroku se zdá ~~je~~ zastaralé a jako přežitek, dokáže o několik desetiletí později svou oprávněnost. K syntéze všeho, čeho bylo ve /fresce/ dosaženo, dochází jen na krátko, a to až v poslední baroku. Stane se tak pouze někde, a vlastně již na prahu zániku barokové kultury. U nás k této syntéze došlo, a přispěl k ní i J.L. Kracker.

Pokus se třeba námětu fresky v 18. století, tu vidíme takovou pестrost, že jakékoliv generalisování by bylo libovůlí. Můžeme snad přece říci, že jsou dvě hlavní a do jisté míry i extrémní linie. Jedna se vyvíjela směrem: Michelangelo, Jakke Giuglio Romano a Correggio, až k jedné části Reinera zpracovala s ochotnými, gigantickými těly, oděnými v lebkou, abstraktní draperii nebo tradiční roucha. Druhá linie probíhá od Veronesa k Tiepolovi a libuje si v předvádění životní pohody krásných lidí, a omezuje pathos a nádechku. Ovšem největší část fresek leží svou polohou někde uprostřed a přibírá stále nové a nové podněty. I v koloritu jsou mezi těmito liniemi rozdíly. První pracuje s koloritem omezeně, na několik tónů, sladkých v jednoduchou harmonii. Druhá užívá více barev, post-
třejších a světlejších tónů, na místo harmonii pracuje polyfonií. Dále však generalisovat si netroufám, a je lépe, podívat se konkrétně na několik nejlepších freskařských prací před tím, než Kracker zasáhl svým dílem. Z těchto příkladů snad nejlépe vynikne složitá dialektika fresky.

Můžeme říci, že takřka celý vývoj fresky v Čechách až do poloviny století byl alespoň v zásadě předpracován v díle V.V. Reinerera, a že všechno, co bylo po Reinerovi u nás vytvořeno, nějak se dovolává jeho díla. Je při tom třeba vycházet z architektury a hledat vztah fresky k architektuře a svít stejně pečlivě si věnovat funkce jednotlivých fresek. Bohužel mnoho z nich je v tak špatném stavu, že znemožňují učinit pevné závěry. I tato torza dokazují nejen Reinerovu velikost, ale i velký zájem o fresku v našich zemích v této době. Reinerova freska v kupoli kostela Křížovníků v Praze z r. 1783 je odesávne jistě právem pokládána za jeden z vrcholů barokní fresky u nás. Kdožt posledního soudu přímo vyzýval k tomu, aby Reiner popustil úzdu svému siláctví. Gigantické postavy strhly v pohyb a rotaci celou kupoli. Zde pochopil Reiner to, co předpracoval již Correggio ve svých pannašských dílech dvě stě let před tím. V 17. století byla dávana taková úloha freskaři: učinit dojem, a konečně v 18. století bylo běžným zjevem, že freskař dovedl přímo bravurně roztáčit iluzivní freskou kupoli a popřít tak hmotný svér klenby. Na takových klenbových útvarech dařilo se vůbec nejlépe freskařům, všdyt již sama takováto klenba, byť i jakybylána, působí dojem rotace. Divák při pohledu na takovouto fresku musí obyčejně hodně zvrátit hlavu vaud a tím je iluze rotace ještě zvtěšna: takováto klenba připouští velmi účinnou kompozici soustředných kruhů nebo kompozici šne kovou, a tyto kompozice značně přispívají k dojmu rotace. Připočteme-li k tomu, že sívají kupole obyčejně svrchní osvětlení lucernou, která svým světlem přebervuje a odhmotňuje místní tóny, pak pochopíme, že otevřít takovouto klenbu bylo pro malíře baroka jednou z nejenažších úloh. Bylo tomu tak již proto,

Bytost

že bylo možno se opřít o znamenité vzory. Bohužel se Reinerovi nedostalo více příležitosti malovat na opravdu velkých plochách centrál. Směr architektury v Čechách vedl jinam. Pouze na menších klenbách mohl Reiner ukázat, že neustrnul a že po zvládnutí kompozice věnoval se otázkám tvaru, barvy a světla. V duchcovském špitální kostelíku a v kapli sv. Viléma v Roudnici / 1729/ dokázal, oč postavil vpřed v zjasnění a zúšlechťení tvaru, v koloritu a v otázce souhry barvy se světlem. I když je zde mnoho rokokového, přece jenom zůstává Reiner v jádře barokním umělcem, jehož dílo strhuje diváka. Zůstává umělcem, který chce prolouvat k davu který popírá tří hmoty. Všimneme-li si dobře těchto fresek, překvapí nás, jak jednoduchými prostředky je dosaženo tak velkého účinku. Několik postav, stržených ve vír, a pak již jen nebe a oblaka - toť vše, co je na podívanou. Akord několika málo barev přehodnocených horním světlem, toť opět vše. A právě zde je velikost barokního umělce, zde je vrchol barokní fresky, tedy té, která evokuje děje pro kolektiv, jenž je jakousi rezonanční deskou. Zde bylo dosaženo monumentality tím nejjednodušším způsobem.

Proud barokně klasicistní architektury pracující s centrálním prostorem vyvršeným kupolí šel mimo Čechy. V Čechách patřila budoucnost od začátku století guarinismu, tedy architektonickému směru, který pracoval složitým průnikem stereometrickým těles. Souběžně postupoval směr, pro který není zatím souborného názvu. Tento směr vyznačuje u nás celou polohu raně rokokovou. Při vytváření prostoru pracuje přiřazování stejnohodnotných, i když různotvarých menších prostorových jednotek, k základnímu, po výšce cen-

je bylo se opřít o známou věc. Pokud
 se k němu neobrátili vše příslušníci
 na opravu všech přístrojů. Sám
 v úvodu vstoupil. Působil na
 těch, kteří měli být, že nastane a že po
 se komunisté věnovali se otázkám, byly a
 ja. V duchovním životě křesťanů a v
 av. Věsta v Katedrále / 1782 /, ob
 při vstupu v úvodu, v kolonádě, v
 tu a v otázkách byly se věstí. I když je
 mnoho rozkošné, přesto jsem se v
 barokní umění, jehož dílo je
 ve umění, který chce prokázat k
 ve své práci. Věsta je si
 přívětivá, jak bychom měli
 ne tak velké úsilí, několik postav,
 v, a pak již je třeba a obla-
 podívání. Akord několika
 barokní umění, což je v
 barokní umění, což je v
 té, která evokuje děje pro
 resonanční tónem. To bylo
 je nejvhodnější způsobem.

První barokní klasická architektura
 a centrální prostor v
 chy. V úvodu patří k
 si Guariniana, který
 pracoval s
 dělné postavy, pro který
 něho hlavu. Tento směr
 ranné barokové. Při
 zobrazení v

trálnímu prostoru. Tedy výsledkem není jednotlivý prostor, ale naopak prostor velmi bohatě členěný a někdy snad i rozdrobený. Totéž platí pak i o klenbě takového prostoru. Střídají se různě velké a různě dimenzované, nestejně vzduté placky a pásy valené klenby. Dneš můžeme tvrdit, že to byla právě architektura tohoto směru, která rozhodla o formě fresky až přes polovinu století.

Reiner se vyrovnal s tímto směrem architektury vícekrát, a to díly stejně poňněnými jako závaznými. Nejlepšími doklady jsou jeho fresky v Dienzehoferově kostele Sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech z r. 1727. Reiner přijal omezení malých klenbových ploch a odškodnil se jinak. I do malých ploch vnesl epičnost vypravování, zajímavé líčení a zálibné prodlévání u detailu. Některé obrazy vylíčil s takovou hovorností, jaká nebyla u nás až dosud známa. Celá fresková výzdoba jako by přestala pateticky hlásat, ale začala zajímavě a mnohohlavně vypravovat. Jako by počítal s tím, že freska bude napříště zevrubně prohlížena a divák si bude moci počítat a pokochat se detaily. Tento zisk ovšem je z hlediska celkového účinku fresky problematický, protože ona pánost a monumentalita, o kterou až dosud šlo, ustupuje. V mnoha dalších Reinerových freskách jsme svědky sobové záliby v epickém líčení románsky pojaté přírody a exotismu, který neztratil na přitažlivosti ještě velmi dlouho. Pročinnost freskařů v první polovině 18. století bylo důležitým činitelem, že mnoho gotických kostelů bylo barokizováno. Je přirozené, že takováto architektura neohlasy poskytnout celkové plochy k náležitému rozběhu, a zájem freskařů se upínal k formálnímu vytříbení malých celků velmi často působících jako nástropní obraz a tudíž neprorážejících zásadně klenbu. I tento sěr znamenal po-

...pro-
...až i rozhodnutí. Tožď díla pak i o kloubě lakového
...včetně vázané placky a díky vázané kloubě. Každé náže-
...ne tvrdit, že se byla právě architektura tohoto světa,
...které rozhodla o formě kresby a přes potvornu aťofel.
...Reiner se vyrovnal a místo směrem architektury vše-
...kresby, a se díky stejné důležitosti jako zvažovat. Nej-
...japěle domácnost jsou jeho kresby v Glinaschalevské kres-
...le sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech z r. 1737. Reiner
...přijal omezení některých kloubních ploch a oděhnutí se jí
...ně. I do některých ploch vnesl epické vpravování, za-
...hlavě lidem a nějaké předvádění u detailu. Některé o-
...brany vyřídil a lakovou povrchovostí. Každé náže a má se
...dostat zřetel. Každé kresbové výřeba jsou by přetvářka patce
...tloky díla, ale začala začít a mnohokrát vpravo-
...vat. Že by počítal a má, že kresba má být napětí a zvr-
...ně profilována a díky se má být počítat a pokračovat
...se detaily. Tento ale ovšem je z hlediska celkové
...účinnu kresby projektové, protože ona přetvářka a mno-
...mentální, o kterou se dělá, utváří. V mnoha dí-
...lích Reinerových kresbách jsou všechny kresbové díly v
...epické lidem romanticky počítat přívody a existenci,
...který nepřetváří na přetvářivost, žesť velmi důlnu. Pro
...činnost kresby v první polovině 18. století bylo do-
...ležitým činitelem, že mnoho kresbách kresby byly baro-
...kloubně. Je přirozené, že lakové architektura mnoha
...poskytnout také díky k nějakému rozpisu, a zřetel
...kresby se upínal k formálnímu výtvarnému celku celku
...veliké části kresbách jako nástroj práce a tudíž ne-
...přetvářivost zřetel kloubu. I tento se zvažoval po-

kles monumentálního cítění. Ještě větší drobení velkých celků vidíme tam, kde se malovalo v ploškách mezi gotickými žebrovím.

Palácová a zámecká architektura vedla rychle již od začátku století fresku k ranně rokokovým polohám. Podhled byl vystřídnán postranním pohledem ⁶ a strop stával se štátí, kterou freskař stále šastěji respektoval a pouze dekoroval. A zde jsme u činitele, který velmi pronikavě zasáhl do proměny cítění kolem první čtvrtiny století. Jsou to klášterní interiéry, které svou funkcí jsou blízké palácům nebo zámkům a přitom zachovávají úzké spojení s církevním uměním. Tvoří tedy jakousi spojku mezi uměním církevním a světským. V prelaturě břevnovského kláštera je freska C.D. Asama z r. 1728. Tento malíř poznal benátské malířství, ale je velmi pravděpodobné, že by svůj výtvarný názor byl mohl uplatnit v českém prostředí, kdyby toto nebylo již bývalo nějak připraveno na přijetí nového názoru na fresku. Přenecháme-li stranou koloristickou stránku fresky, která musila být pro Prahu zjevením, zaujme nás především námět. Freska líčí hostinu, při které sv. Vintíř se žehná pečenému pávu, který ožije a vzlétne. Je to jakási epizoda, která jistě nemá velký náboženský dosah, a v provedení Asamově tato epizoda skutečně epizodu zůstala, a ve fresce zaujímá jenom tolik místa, aby dokreslila líčení jakési vznešené benátské hostiny. Žádný pathos, žádné hlásání, pouze barvitě a zevrubně vypravování o dobře živených a výborně obledených lidech. Pávab, smyslové zaujetí a vychutnávání všech pozemských krás jsou dominantami. A nyní si klademe otázku: pro koho byla tato freska malována? Jistě ne pro zástupy věřících. Byla určena pro značně vylučnou společnost řádových bratří, kterým nemusila nic hlásat.

Klas konvenčního obřadu. Ještě větší drobnost veškerých
 celků vidíme tam, kde se setkáváme v gloriách naší země
 s tímto obřadem.

Podobně a zřejmě architektura veškerých je od
 základu složena z prvků renesančního období. Podívejme
 si nyní na výhledy postavené podél ulice, která se táhne
 od , kterou tvoří její hlavní průčelí a pouze
 dekorativní. A zde jsou u nás, který velmi proměnlivě
 zvedl do prostoru celých kolon prvního období.
 Je to to krásné interiéry, které svou funkcí jsou již
 ke původní nebo zčásti a přitom zachovávají úhled spoje-
 ní a ohraničení umění. Tvoří tedy jednotu spojující mezi
 umění střešních a světlých. V případě převzatých
 kláštera je třeba C. D. Asana z r. 1788. Tamto má být po-
 třetí podobně měřivý, ale je velmi pravidelný, je
 v nej výhledový nábor byl velmi upraven v úhled prostře-
 ní, který toto mělo již bývalo nějak připraveno na
 přijetí nového náboru na škole. Pochopíme-li zároveň ho-
 řivostkou střešní úhledy, která měla být pro první
 zjevně, zatím ona přebírala náhod. Tvoří již postava
 při které av. Vnitřně se řádí podobnou část, která má
 a viděna. Je to jakási epizoda, která již není veškerá
 náhodně dochá, a v prvotní ústavě tato epizoda ex-
 cezní epizodu zůstala, a ve třetí zůstala jenom část
 kláštera, aby zůstala jižní jakási vzhledně podobně ho-
 řivý. Žádný páso, žádný náhod, pouze právě a zčásti
 ne vpravení o době živých a výborně odlišných li-
 čech. Působí, například zůstala a vyznačovala všech pozor-
 ňých, které jsou dominantní. A nyní si představíme obřadu :
 pro které byla tato škola založena? Účel pro který
 věděla : byla určena pro znění výhledů podobnost řá-
 dových částí, která nově byla nic hlásat.

Podobně i nevelké fresky v malém sále Strahovské knihovny, malované premonstrátem Siardem Noseckým v dvacátých letech dokazují, že to nebyly fresky určené pro zástupy lidí, ale pro malou uzavřenou společnost. Odtud jejich učený nádech, který by byl patrně těžko našel odezvu v široké veřejnosti. Nakonec

Nakonec je třeba podívat se na nejzajímavější otázku, a to, jak guariniovská architektura ovlivňovala tvorbu freskařů v Čechách. Čechy se ujaly Quariniho odkazu hned začátkem století a dějiny české chrámové architektury byly do značné míry závislé na vývoji tohoto směru. Guariniovská architektura střední Evropy vychází od vídeňského kostela Maria Treu, budovaného dle starších plánů od r. 1716. Že se ve vídeňském okruhu tento systém plně neuplatnil je do značné míry zásluhou umělecky silné osobnosti Fischera z Erlachu. Zato v Čechách vznikla řada anonymních kostelů, v jejichž odkaz uvázal se Kilián Ignác Dienzenhofer. Quariniovské myšlenky rozváděl až hluboko do třicátých let.

Nás zajímá tato architektura jako východisko pro práci freskaře. Systém zborcených stěn je nesporně prostředkem, který dovede dodati stavbě dynamismu dosud nevídaného. Ovšem protínající se eliptické válce, které vytvářejí vnitřní prostor dožadují se svého vyznění a uplatnění v klenbě. A tu vidíme, že plocha klenby se rozpadá v tříšť drobných plošek jako na př. v Obořišti, anebo dokonce je rozdělena žebrovitými pásy jako v Břevnově. Pak má freskař na vybranou. Buďto zvlnění a tříštění klenbovní plochy nerespektovat vůbec a malovat přímo proti duchu klenby, anebo se spokojit s poměrně malými plochami nepřiléhavého tvaru.

ny, majované proužkami sítě. Housky v dvojitých
lístech dokazují, že to byly trávy určené pro kšusy
lidi, ale pro malou uzavřenou společnost. Odtud je
užší náhled, který by byl patrně těžko našel ohledu v
nějaké veřejnosti. Housky

Nakonec je třeba podávat se na nejvyšší úrovni o-
tázky, ale, že Guarniniovská architektura ovlivňuje
stavbu tržnice v Čechách. Časť se týká Guarninio-
vské práce, která se odvíjí od každé z těchto ar-
chitektury. Byly do značné míry závislé na vývoji celého
oboru. Guarniniovská architektura artovala vzhled
od vlněného kotelu Maria Tru, podobného ale star-
šího plánu od r. 1716. Je se ve vlněném tvaru tento
stavba píše nepřítel je do značné míry závislou na-
leky jiné osobnosti Fischera a Tru. Tato v če-
chách vznikla řada anonymních kotelů, v jejichž odraz
uvádí se Kilián Ignác Dienzenhofer. Guarniniovské vyře-
šení rozvádí až důkazy do přílohy let.

Kde zatím tato architektura jako výhled pro
práci tržnice. Byla zkonstruována jako nezávislá pro-
jektová, která dovede k dalšímu dynamismu osobit
navrháno. Ovšem prohlásil se elitické vlny, které
vycházejí vlnitý prostor dokazují se svého významu a
uplatnění v kloubě. A tu vidíme, že plocha kloubu se
rozpadá v tříčlenných plochách jako na p. v obou
anož dokonce je rozdělena šestiúhelníky jako v
Břevnově. Tak na tržnici na výhledu. Buďte zvlášť a
tříčlenné kšusní plochy nerozpadávají vůbec a malovat
přímě proti duhu kloubu, anebo se spokojit s postřehem na
jím plochami nepřítel vlněného tvaru.

Steinfelsovy fresky v Břevnově z r. 1721 ukazují jasné, kolik bylo možno vytěžit pro práci freskaře z tohoto stavu guariniovské architektury. Je paradoxní, že guariniovská architektura, tedy opravdu ta nejbaroknější, nevyhovovala freskařům ani zdaleka tak jako barokně klasicistní architektura, ba ani ne tolik jako drobná architektura raně rokoková.

Ovšem guariniovská architektura střední Evropy Dienzenhoferem nekončí. Jihoněmecká oblast av ní geniální Baltazar Neumann dovedl myšlenky guarinismu ještě dále. Potom se dostalo freskařům znovu příležitosti, aby připjali svá díla k této architektuře a dokončili to, co se nepodařilo prvnímu rozběhu guariniovské architektury české.

Z našich dosavadních poznatků o freskovém malířství 18. století vyplývá, že již ve druhém desetiletí docházelo v Čechách k dosti podstatným změnám v pojetí fresky proti pojetí dřívějšímu. Změna byla způsobena jednak proměnou sociální funkce fresky, tím, že freska nebyla již výhradně určena pro širokou veřejnost, ale že se dostávala do intimnějších interiérů a tím přirozeně přibírala nové vyjadřovací prostředky a nové náměty, které ovšem přivodily jistý pokles monumentálního citění. Druhým činitelem byla architektura. Můžeme říci, že monumentálnímu baroknímu malířství se dařilo nejlépe na jednoduchých plochách kleneb centrálních útvarů, popřípadě i na rovných stropích, a že všechny ostatní architektonické útvary, počítaje v to i guariniovskou architekturu prvních tří desetiletí, brzdily rozlet malířů anutily je k formálnějšímu zdokonalování na úkor rysů monumentálních. Vidíme, že čím intimnějším účelu freska sloužila, tím méně bylo místa pro monumentalitu a tím více místa bylo popřáváno všemu tomu, co vyznačuje raně rokokovou polohu.

Zdá se, že úkolů pro intimní freskovou malbu bylo dost, a že tato intimní malba působila vydatně i na malbu kostelů, tedy veřejných shromaždišť. Benátské malířství bylo poučením pro všechny fresře jdoucí s duchem doby. Pestřejší a jasnější kolorit, prosycený světlem stával se požadavkem. U nás nedošlo k vyloženému se-světštění námětu, ovšem stále přibývalo episdických prvků, romanticky líčené přírody a exotismu. Velké oblíbenosti se těšili davové scény a líčení hostin. Církev se asi cítila svým postavením tak jista, že nebránila vzkříšení toho, co kdysi ztratilo na časovosti v temném protireformačním ovzduší.

Ovšem po Reinerovi nebylo nikoho, kdo by se mu byl plně vyrovnal. Nových přínosů nebylo mnoho. Nastala jakási stagnace a vývojové rozpaky až do doby kolem poloviny století. Pak zasáhli umělci, kteří dovedli barokní malířství v Čechách vzepnouti ještě na čas k nové velikosti.

Takto vypadala situace freskové malby v Čechách, když sem přišel J.L.Kracker jako malíř již hotový. Musil se přirozeně vyrovnat se vším, co zde bylo před ním vytvořeno, ale pro jeho vlastní růst a vývoj mělo daleko větší význam malířství na jižní Moravě a ve Vídni, protože tam vyrůstal. Podívejme se proto alespoň zběžně na tamnější freskové malby, které na něho nejpravděpodobněji zapůsobily. Všimněme si též alespoň těch nejlepších umělců, kteří mohli býti buďto přímými Krackerovými učiteli anebo jej mohli alespoň značně ovlivnit.

Zde se, že ukolá pro intimní freskovou malbu bylo
 doat, a že tato intimní malba představila vydatně i na
 malbu Kostelá, tedy veřejných shromáždění. Beneták
 malířství bylo poučením pro všechny fresky, které jsou a du-
 chem doby. Peťáček a Janáček kolorit, prosvětlený svět-
 lem stával se požadavkem. U nás nabýlo k vytvořenému se-
 avěštění námětu, ovšem stále připůvalo epistodických
 prvků, romantický líčené přírody a exotismu. Velké o-
 plně se těšili davové scény a líčení hostin. Gřkev
 se asi cítila svým postavením tak jistě, že nebránila
 vzkříšení toho, co kdysi stránilo na časovosti v potem-
 nělém protireformním ozvěně.

Ovšem po Reinrovi nebylo nikoho, kdo by se mu byl
 plně vyrovnal. Nových přínosů nebylo mnoho. Nastala ja-
 kási stagnace a vývojové rozpaky až do doby kolem polo-
 viny století. Pak zasáhli umělci, kteří dovedli barokní
 malířství v Čechách vzpomenuti ještě na čas k nové veli-
 kosti.

Takto vypadala situace freskové malby v Čechách,
 když sem přišel J. L. Kracker jako malíř již hotový. Musil
 se přirozeně vyrovnat se vším, co zde bylo před ním vy-
 tvořeno, ale pro jeho vlastní růst a vývoj mělo daleko
 větší význam malířství na jižní Moravě a ve Vídní, pro-
 tože tam vyrůstal. Půdivejšně se proto alespoň zpočátku na-
 tamněl freskové malby, které na něho nepravděpodobně-
 ji zapůsobily. Váimněme si též alespoň těch nejlepších
 umělců, kteří mohli býtli buďto příjmy Krackerovým
 učitelii anebo jej mohli alespoň značně ovlivnit.

Freskové malířství na Moravě kolem r. 1730
a první práce J.L. Krackera .

Architektura a s ní i freskové malířství na Moravě vyvíjela se ve vrcholném baroku v nejužší závislosti na Vídni. První věcí, které si všimne každý, kdo se podívá na malířství na Moravě je velká převaha freskového malířství nad všemi ostatními druhy. Obliba fresky byla taková, že freskové malířství původně závislé na vývoji architektury začalo samo zpětně působit na architekturu a vynutilo si, aby architektura respektovala požadavky fresky. Tyto požadavky jsou známé a jasné: velké plochy a pokud možno beze švů, plochy geometricky jednoduché a pokud možno osvětlené i shora. V kostelní architektuře nejlépe vyhovoval tomuto požadavku kostel s kupolí. V světské architektuře pak rozlehlý a světlý reprezentační sál. Vídeňská architektura se svým klasicistním kursem, jejíž vliv se velmi značně uplatňoval na Moravě, byla velmi výhodná jakožto východiště pro freskaře. K vývoji fresky přispívala i záliba šlechty v rozlehlých a náročně dekorovaných sálech.

Je známo, že Morava dovedla od začátku století připoutat k práci ty nejlepší umělecké síly vídeňského okruhu a dávat jim úkoly, které je dovedly plně zaujmout. Setkáváme se zde tedy s týmiž jmény jako ve Vídni, a kvalita jejich práce na Moravě nijak nepokulhává za jejich pravými vídeňskými. Byla zde velká konkurence a proto kvalita stále stoupala. Naději na uplatnění měli opravdu jen ti nejlepší, ale i ti, kteří působili jako pomocníci mohli v tomto prostředí vyrást ve skutečné

architektura a a na i Právní předpis na Moravě
výtěžek se ve vztahu k právu v právní oblasti
na vládu. Právní předpis, který se
podle na právní na Moravě je velmi přesná právní
vše právní na všech ostatních právních. Právní
by byla taková, že Právní předpis právní právní
na vývoji architektury právní se se právní právní na
architektura a vývoji a, aby architektura právní-
vše právní právní. Tyto právní jsou právní a prá-
ní : velké právní a právní právní právní právní
právní právní a právní právní právní právní. V prá-
vše právní právní právní právní právní právní
kvalita a právní. V právní právní právní právní
vše právní právní právní právní právní právní
vše právní právní právní právní právní právní
právní na Moravě, byla právní právní právní
na právní. V vývoji právní právní právní
v právní a právní právní právní právní
Je právní, že právní právní na právní právní prá-
vše právní právní právní právní právní právní
na právní právní právní právní právní právní
právní se právní právní právní právní právní a
kvalita právní na Moravě právní právní právní
právní právní právní právní právní právní a prá-
vše právní právní právní právní právní právní
so kvalita právní právní. Právní na právní právní o-
právní právní právní právní právní právní jako
právní právní právní právní právní právní

malířsky.

Malíři zde působící tvořili pestré mezinárodní směs. Jejich díla však tvořila syntézu, která vrcholila díly, jež patří mezi nejlepší práce baroka u nás. Omezím se na přehled pouze několika malířů, kteří zde působili v době, kdy Kracker vyrůstal. Z Itálů je třeba si všimnouti Simona Gionima z Bologny, který maloval fresky v zámeckém kostele v Jaroměřicích asi kolem r. 1730, jiným boloňanem zde působícím, byl Giovanni Ercole Fantì, který maloval architektonické části fresek pro Grana, Rottmayra a Altmonteho. R. 1726 maloval miláňan Antonio Tassi architektonické části Trogerovy fresky v klášteře v Hradišti u Olomouce. Tito Italové byli specialisté na konstruktivně solidní iluzivní architekturu a dovedli značně ulehčit práci freskařům figurálních výjevů.

Pak zde byli italisovaní Flémové, jistějším v obrazech než ve freskách, Johann Fisé z Antverp žil ve Znojmě od r. 1710 až do své smrti 1726, a někdy mezi lety 1710 - 1720 vymaloval fresku v oválném sále bývalého znojemského hradu. Více než poměrně suchou freskou mohl zapůsobit na Krackera oltářními obrazy, které maloval pro klášterní kostel premonstrátů v Louce u Znojma. Byl zde i jiný Antverpan Jons Seonians, který maloval na Znojensku v letech 1718 - 1726, a zachovaly se nám od něho oltářní obrazy v poutním kostele v Lechovicích.

Dále zde bylo mnoho Rakušanů, a je třeba jmenovat alespoň ty nejvýznamnější. Byl zde Paul Troger /1698-1777/, který v letech 1751 - 1759 byl jedním ze spolupředatelů Vídeňské akademie. Byl žákem Pittoniho a Pia-

malý.

Malý má podobu dvojitého
 dvojitého díla však dvojnásobně
 v. Toť patří mezi nejlepší práce
 se na přelom pouze několika
 v době, kdy Fršek vypsal.
 znovu sionu Glomina z Holomou, který
 záměrem kresle v Jaroměřích
 v roce 1890, 31-
 jeho pokračování z podobu, byl
 který maloval architektura
 Rottmayer a Altmantel. V roce
 Ten architektura dělá Fršekovy
 kresle z Glomou. Tato kresle
 konstruktivní architektura a
 známé architektura Fršekovy
 v

Pak má být realizován výhled
 obracení na Fršek, Johann
 známé od r. 1890 až do své
 v 1890 - 1890 vyznačil Fršek
 zjednotěnou práci. Vše
 malý započal na Fršekovi
 leval pro křeslo v roce 1890
 malý maloval v roce 1890
 na zjednotěnou v letech 1890 - 1890
 od něho architektura v
 Dle má být mnoho realizováno, a
 zjednotěnou v roce 1890
 - 1890, který v letech 1890 - 1890
 Fršekovi architektura.

zetty , a výtěšky jejich malby obohatil zaalpské země. Na Moravě zanechal velmi významné dílo v síni prelatury v Hradišti z let 1726-1730 . Namaloval zde fresku na námět Kázání na hoře. Jiným velkým freskařem zde působícím byl Daniel Gran/ 1694 - 1757/ , snad Brňan původem, jehož nejlepším dílem je freska dvorní knihovny ve Vídni . Na Moravě namaloval fresku ve velkém sále Starého zemského domu v Brně v letech 1737-1739. V této silné soutěži obstál více než čestně Jan Jiří Etgens z Brna / 1693 -1754/ . Školil se v Itálii u Carla Maratty a Sebastiana Concy . Své nejlepší dílo namaloval v Minoritském kostele v Brně r. 1732. Je to padesát metrů hloubá freska se scénami ze života Jana Křtitele . Tato freska velmi utrpěla restaurací z konce minulého století . Kromě toho maloval Etgens na Velehradě , ve Vranově , v Křtinách a jinde.

Spokojme se tím, že najdeme díla , kterých se nějak Krackerova práce pozdějších let dovolává. Najít v této pestré směsici malířů kořeny Krackerova umění není snadné. Nikde není zmínky , že by zde byl maloval fresky, a pouze zachované oltářní obrazy mohou nám o něm něco říci. Kromě toho mnoho z těchto obrazů bylo zozněseno. Nemyslím, že rozřeším ihned nyní otázku Krackerova školení, a jediné, co mohu učinit je, že poukážu na různé rysy jeho pozdějších prací , které je možno odvodit z děl malířů činných na Moravě v letech 1720- 1730. Je nutno ihned říci , že freskařská díla , která mají nejužší vztah k jeho pozdějším pracem , vznikla v rozmezí let asi 1726 - 1732. A pak vidíme, že Kracker , který se narodil 1717 , byl příliš mlád , než aby se zde byl mohl uplatnit jako tovaryš.

... a výššíky jich každý opočali každý sám.
Na pravě zanechal velmi významné dílo v albi prola-
čny v Hraděti a let 1726-1730. Namaloval zde českou
na němž kázání na hoře. Jména velkých traktátů zde ps-
sopeln byl Daniel Gran 1694 - 1757, snad bráta
převodem, jehož nejlepší dílem je česká dvojná knihov-
ny ve Vídni. Na Moravě namaloval českou v veliké zá-
le starého zámku domu v Brně v letech 1737-1739. V
tato albi součástí opočil více než šestnáct let již 22-
gana a Brna 1693-1754. Školil se v Itálii u Garfa
Maratly a Sebastiana Donny. Své nejlepší dílo namalo-
val v Minoritském kostele v Brně r. 1734. Za to pade-
něk město říšské české se sešli se život. Jméno Kři-
tofa. Tato česká velmi utrpěla restituce z konce
minulého století. Kromě toho maloval význam na Velehr-
dě, ve Vranově, v Křtinách a jinde.
Spokojuje se tím, že našel díla, kterých se ně-
jak Krakovera práce podobných let dovolává. Někdy v
tato práce kázání maluje kořeny Krakovera umění mal-
snažeb. Někde není známý, že by zde byl maloval čes-
ky, a pouze zachovalé střední obrázky mohou nám o něm
něco říci. Kromě toho mnoho z těchto obrázků bylo možno-
seno. Někdy, že rozšířila inuť nyní českou Krakover-
va školou, a jedině, co se nám říká, že se poukazuje na
různé rysy jeho podobných prací, které je často odvo-
dit z její malby činných na Moravě v letech 1730-1730.
Je nutno říci, že česká díla, které mají
největší význam k jeho podobným pracím, vznikla v romá-
zi let 1730-1732. A pak vidíme, že Krakover, který
se narodil 1717, byl příliš mlad, než aby se zde byl
mohl uplatnit jako tvůrce.

Pro poznání základů Krackerova školení nám snad trochu pomůže jeho trojdílný oltář v kostele kapucínů ve Znojmě. Střed tohoto oltáře tvoří obraz se scénou Kázání Jana Křtitele a po stranách jsou výjevy Vidění Sv. Jáchyma a Vidění Sv. Alžběty. Mám za to, že spadá tento oltář do třicátých let, a je jistě jednou z prvních Krackerových prací. Tento obraz není prost jisté těžkopádnosti, ale již zde vidíme smysl pro kompozici a působivé postoje, které jsou později pro Krackera tak příznačné. Jsou zde římsští vojáci, opět to motiv jím oblíbený. Postavy jdou dobře kreslené, v barvě převládají zatím kalné a těžké zelenomodré tony, ze kterých vyráží červeně dosti neorganicky. Postavy v pozadí se tísňí, protože plátno zůstává plátnem a není vzadu otevřeno. Celý obraz nevypadá, jako by byl namalován freskařem. Nehlední-li ke kvalitě, pak je to přibližně tatáž poloha jako Brandlovo Kázání Sv. Jakuba většinou v Citolibech u Loun. Obraz vypadá jako by byl vyšel z dílny antverpana Johana Fisé. Srovnáme-li tento oltář a postranními a pilířovými oltáři v klášterním kostele v Louce u Znojma, pak vidíme, že je to v podstatě tentýž výtvarný názor na tělo, krajinu, draperii, barvu i světlo. Signované obrazy v kostele v Louce, vyšlé z ruky Jananna Fisé, a tento obraz, vypadají jako by z jedné díly a jeví se nám jako několikátá garnitura porubensovské flámské malby. Víme, že Flámů působících ve Vídni bylo dost, a že svým vlivem zašlehovali na Moravu. Avšak věříme-li, že se Kracker narodil 1717, pak je vyloučeno, aby se byl vyučil u Johanna Fisé, protože tento zemřel již r. 1726.

Pro poznání světa
troum posléze jeho
na ve známé. Účel tohoto světa
nové známé Jana Křesala a po
Vítězná sv. Jáchyma a Vítězná sv. Alžběta. Na to, že
upadl tento svět do říše
a pravou Křesalovu pravou. Tento svět není
jako předpokládání, ale již má vidět
posel a předvídat, které jsou
konec tak přiznání. Jan má říši
moci již obilný. Počty jsou
vš přiváděl zatím káň a říše
který vřel čerň dosti
sabl se stál, protože
vraha ovládnou. Což
jeden Křesal. Vítězná-ii ke
dílne také polna jeho
Vítězná v říši
byl vřel a říše
tento svět a
ně Křesal v říše
podstatě svět
partii, první i
co, vřel a říše
jako by a říše
níže Křesalovské říše
společně ve říši
vše na říši. Vítězná-ii, že se
IVIV, pak je říše, aby se
ad, protože tento svět

V kostele dominikánů ve Znojmě jsou na postranních oltářích v kaplích umístěny dva obrazy, které sem zřejmě nepatří a ^{byly} přeneseny odjinud. Zobrazují polofigury Sv. Jiřího s drakem a Sv. Floriána kacířského ohně. Oba světci jsou podáni jako římsí vojáci. Obrazy mají tvar převýšeného segmentu a byly jistě někde zavěšeny. "abyly to tedy původně obrazy oltářní. Figury jsou působivé, povšechné, dekorativně působivé, s rozvlátou draperií, a pak je zde detail, tak příznačný pro pozdější Krackerovy práce, jak oltářní, tak i freskové. Proti pločnosti a povšečnosti celku zaostří se malíř v popředí na nějaký detail, který vypracuje s naturalistickou podrobností. Důležité je, že obraz Sv. Floriána je signován nápisem Joan Kracker pinxit 1752. Jsou zde ještě další dva obrazy skoro stejného tvaru, s výjevem smrti Sv. Josefa a s výjevem smrti Sv. Rosalie. I tyto jsou nejpravděpodobněji Krackerovými pracemi. První dva obrazy nesporně Krackerem malované nám dávají tušit, že zde maloval malíř, který byl zvyklý pracovat ve velkých rozměrech, na malbách vypočítaných na dekorativní efekt, slovem že to byl freskař. Mezi jeho oltářním obrazem u kapucínů a těmito obrazy je tak velký rozdíl, že je třeba předpokládat, že Kracker mezitím prošel školením, které úplně změnilo směr jeho tvorby. Stále jsme odkázáni na dohady, avšak v moravském prostředí je nasnadě domněnka, že malíři asi často přesedlávali z malby oltářní na malbu přesek protože tato byla žádanější a patrně i lépe placená. To ovšem vyžadovalo mnoho školení. A protože konkurence zde byla velká, bylo třeba se vyzbrojit náležitou technickou znalostí, zdožonalit se v kresbě, komposi-

V kostele dominují ve Znojme jsou na pozemcích
ořídků v kapliích umístěny dva obrázky, které se zřet-
ně nepatří a křivě přineseny odtud. Zobrazení polo-
figury sv. Jiřího s drakem a sv. Václava s kacířem o-
ně. Oba svědčí jsou podobní jako říční vojáci. Obrázky
mají tvar převýšeného segmentu a byly již někdy zavě-
šeny. Někdy to byly původně obrázky ořídků. Figury
jsou působné, povědomé, dekorativní, působivé, a roz-
vlastou draperií, a pak je zde detail, tak přiléhavý
pro podobu říční královny práce, tak ořídků, tak i frisko-
vé. Proti působnosti a povědomosti celku zasahují se malíř-
v podobě na nějaký detail, který vypracuje a kras-
talismanem podobnosti. Důležité je, že obrázek sv. Ji-
řího je signováním malířem Janem Kráskou pinxit 1752.
Jeon zde ještě další dva obrázky skoro stejného tvaru,
a výjevem sv. Jozefa a s výjevem sv. Jozefa sv. Boha-
ře. I tyto jsou nejpravděpodobněji Kráskovými prac-
mi. První dva obrázky nosí jméno Kráskova malování nám
dávají tušit, že zde maloval malíř, který byl zvyklý
pracovat ve velkých rozměrech, na malých výpočta-
ných na dekorativní účel, ačkoliv se to byl frisko-
nět jako ořídků obrázek u kaple a také obrá-
ky je tak velký rozdíly, že je třeba předpokládat, že
Kráskova malířská práce byla, které úplně změnilo
směr jeho tvorby. Šel-li jako ořídků na domy, avšak
v noravské prostředí je namalová domácnost, že malíř
ani často předváděl z malby ořídků na malbu frisko-
pročto tato byla šlechtěná a práce i lépe působí.
To ovšem vyžaduje mnoho školení. A pročto konven-
ce zde byla velká, bylo třeba se vysvětlit nějakou
technickou malostí, zpodobnit se v křesle, kompozi-

ci, a koloritu, a jít na zkušenou do některého z velkých center freskové malby. Pro malíře, který se chtěl uplatnit v celém rozsahu zemí střední Evropy, byla v této době prakticky jen jedna cesta. První stanicí byla Vídeň a Vídeňská akademie, a vysokou školou freskové malby bylo pak jižní Německo. Nebylo již třeba jezdit za poučením do Benátek, protože výkvět benátského freskového malířství přišel sem. ⁽⁴¹⁾

Víme, že Kracker na vídeňské akademii pobyl jedenáct let, ale nevíme v kterých letech. Myslím však, že to bylo v letech čtyřicátých i prvních letech padesátých. Podíváme-li se na některé fresky vzniklé na Moravě kolem r. 1730, vidíme, že je zde hodně podobnosti s pozdějšími Krackerovými pracemi. Kromě toho má fresková malba na Mořavě jisté osobité rysy proti freskové malbě z Čech z téže doby. Mám za to, že právě tato odlišnost, umožnila Krackerovi, aby zasáhl do fresky v Čechách způsobem tak znamenitým. Pozdější Krackerovy práce dovolávají se v mnohém ohledu Etgensovy fresky v brněnském kostele minoritů z r. 1729- 1932, a Trogerovy fresky v klášteře v Hradišti z r. 1726- 1730. Později při rozboru jednotlivých Krackerových prací ukážu na formální podobnosti.

Z přehledky freskové tvorby na Moravě od začátku století až přes jeho polovinu máme jeden základní dojem, tak odlišný od situace v Čechách. Je to stále usilování o obsáhnutí velkých ploch, o zdání velikosti a o mocné působení, které počítá s velkým odstupem diváka a nepočítá s podrobným prohlížením. Po stránce formální máme dojem, jako by se zde byly slily dva nejvýznamnější proudy barokní malby, a to flámský proud s proudem benátským. Cítíme, že zde došlo k synthese nadmíru šťastné.

22
ol. a koloritu, a vše na zkušenou do některého z velkých
center freskové malby. Pro malbu, který se chtěl u-
placnit v celém rozsahu země střední Evropy byla v této
době prakticky jen jedna cesta. První státní byla vř-
deň a vládní akademie, a výsokou školou freskové mal-
by bylo pak Jižní Německo. Nebylo jí třeba jasně se po-
učením do Benátek, protože výkres benátského freskového
malířství přišel sem.

Víme, že Krieger na vládní akademii pobyl jed-
nou let, ale nevíme v kterých letech. Byla však, že
to bylo v letech čtyřicetých i padesátých
podle toho-li se na některé fresky vniklo na Moravě ko-
lem r. 1750, vidíme, že je zde hodná podobnost a podob-
něti Kriegerovy práce. Kromě toho má fresková malba
na Moravě také podobné rysy proti freskové malbě z Čech
z této doby. Mám na to, že právě tato odlišnost, umění
Kriegerovi, aby se mohli do fresky v Čechách započítat
známými. Podobně Kriegerovy práce dovolují se v
některém ohledu srovnávat fresky v brněnském kostele mino-
ritů z r. 1729-1730, a Kriegerovy fresky v křesťanech v
Hradčích z r. 1726-1730. Podobně při rozboru technol-
ogy Kriegerových prac ukážu na formální podobnosti.

Z předloží freskové tvorby na Moravě ot zádku
stojící až přes jeho polovinu máme jeden zvláštní dojem,
tak odlišný od situace v Čechách. Je to zcela uslovný
o obdržení velkých ploch, o zvláštní velikosti a o mo-
působení, které působí a velkým otáčením diváků a nepo-
dílá a podobným prohlášením. Po stránce formální máme
dojem, jako by se zde byly ally dva prvky zjednotily
proudy barokní malby, a to řídký proud a proud be-
nátský. Vidíme, že zde bylo k syntéze nadání šťastné.

Snad proto zde nacházíme rokokové prvky anebo aspoň prvky anticipující rokoko již ¹² před r. 1700, a naopak v době plného rokoka zní zde naplno výrazně baroková nota. Největším kladem freskařství zde snad bylo, že neztratilo vztah k velkým plochám a že zde nenastalo ono drobení a zdrobňování formátu a formy jako v Čechách. Neprojevila se zde závažnější snaha, aby byla freska podobná obrazu. Neopak, ta trvala zde na svých právech a vnucovala svou nadvládu architektuře. Nic nesvědčí o tom, jak freska byla středem uměleckého zájmu, jako skutečnost, že po Trogerovi a Granovi ujímá se jejich odkazu místní malíř Stgens, a^v Rajhradě, Křtánách i v Kroměříži ukazuje, že v ničem nezůstal za svými mistry. Stále jsou to velké, celistvé a jedním rázem uchopené plochy, které dominují. I podélné stavby se svými valenými klenbami se přizpůsobují, ač jejich klenby byly původně nějak jistě členěné. Je tomu tak v Brně v kostele u minoritů i u jezuitů. Myslím, že na Moravě se mohl Kracker naučit mnoho. Zejména zde mohl vyvinout smysl pro velké a celistvé plochy.

Patrně nejdůležitějším faktorem, který ovlivnil Krackerovu tvorbu, byl jeho pobyt na Vídeňské akademii. Vídeň byla od začátku století nejvýznamnějším barokním centrem střední Evropy, protože byla jak sběrnou stanicí, různých barokních proudů, tak i výpadovou branou baroka na sever a východ. To, co vycházelo z Vídně, tvořilo ve svých nejlepších projevech významnou syntézu italského citění, ovlivňovaného francouzským klasicismem, i jihoněmeckým emocionálním citěním. Donnerův klasicismus v sechriství s Fischerovým architektonickým klasicismem tvořily podklad, který byl spolehlivou základnou i pro malíře fresek a oltářních obrazů.

snad proto zde nacházela rokokové prvky anebo naopak
 prvky anticko-přírodního roko. Již v před r. 1700, a naopak
 v době přechodu roko. ani zde nejsou výrazné barokové
 nota. Největší klášter fríský byl zde aneb byl, že
 nezapomíná vztek k velikým písním a že zde nastalo
 ono období a zděděné formy a formy jako v je -
 chob. Největší se zde zděděly, aneb, aby byla pro-
 aka podobná obram. Neopak, že uvedla zde na svých prd-
 vech a vnucovala svou náhledu architektu. Kto nezapom-
 ěl o tom, jak friska byla středem uměleckého zájmu, ja-
 ko skutečnost, že po friskovi a granovi učinil se jejich
 obkazu místní malíř friska, a. Křiváček, Křiváček i v
 Kroměříži ukazuje, že v níže nezapomíná na svůj místy.
 Učila jsou se velké, celistvé a jedná rámcem neopom-
 píchy, které dostaly. I podobné prvky se svým velkým
 si kláskami se připodobují, ať jejich klásky byly př-
 vodné nějak jiné činné. Je tomu tak v Brně v kose-
 je u mince i u jezuitů. Učila, že na kromě se moh-
 Krakar naučil mnoho. Každá zde mohla vyvinout svůj
 pro velké a celistvé píchy.

Patrně největší byla friska, který ovlivnil
 Krakarovu tvorbu, byl jeho pohyb na vídeňské akademii.
 Vídeň byla od začátku této její největší friska barokní
 centrem střední Evropy, protože byla jak středem stami-
 el, friských barokních frisk, tak i výsadovou friskou be-
 roka na sever a východ. To, se vyhledalo z Vídně, dvo-
 řilo ve svých největších friskách významnou synodu
 italského církve, ovlivňovaného francouzským kláskem
 man, i jiným friským esenciálním církve. Důležitý kie-
 stianus v současně a friskarova architektuře friska
 stianem tvořily podklad, který byl společným základem
 nou i pro malíře friska a středních obram.

Ovšem i v samé klasicistní Vídni podržel italský a zejména benátský směr nadvládu nad freskovým malířstvím. Vídeňský klasicismus této doby nijak podstatně neomezil barokní uvolněnou fantasií a znamenal pouze ukázněnější. Vídeň přijímala velmi ochotně vymoženosti benátského světelného iluzionismu a volné malířské formy, ale byla i citlivá k francouzskému racionalismu. Ovšem neméně důležitým přínosem, znamenajícím regeneraci, byly i popudy radikálního rokoka jihoněmeckého. Jevilo se to i ve freskovém malířství, které nepřijalo bezvýhradně chladný a stříbřitý nádech Tiepolovy fresky, ale trvalo na poněkud hutnějším a teplejším koloritu. Zejména pak malířství oltářních obrazů těžilo značně z jihoněmeckých zdrojů, a to se projevilo obzvláště výrazně alespoň na čas po polovině století. Úsilí o krásnou formu setkávalo se zde s úsilím o klasicistní pádnost a výraznost, a bylo nadto obhacováno i snahou o expresivní působení. Vídeňská akademie pak byla institucí, která pouze zdokonalovala hotové již umělce, a v jejím vedení vystřídali se snad ti nejlepší rakouští umělci. Zde se asi tedy zdokonalil i Kracker v kreslení a v kompozici; získal množství ikonografických námětů a vztříbil svůj kolorit. Důležité bylo pro malíře této doby získat i určité literární vzdělání. Nejvíce se naučil patrně od Paula Trogera. Nám za to, že již zde se setkal s F.A. Maulbertschem, který měl později na čas na jeho tvorbu značný vliv. Kde všude pracoval, a kterými oblastmi prošel po svém pobytu na Vídeňské akademii, to podnes přesně nevíme. V padesátých letech maloval střídavě v Uárách a na Moravě, a když se objevil v Praze r. 1760, jeví se nám jako malíř té úrovně, že musíme předpokládat předcháze-

24

Ovšem i v samé klasice Václavské akademie
zřejmě došlo k určitému rozvoji a
Václavská akademie se do doby níže uvedené
nově barokně uplatnila a znamenala pouze u-
kázání. Václavská akademie velmi dobře vy-
někako své vlastní literární a vnitřní roz-
vy, ale byla i otřelá a francouzského racionalismu.
Ovšem neméně důležitá přitom, znamenala i ro-
taci, byly i poprvé rozšířeny i v jiných
teorii se to i ve francouzské literatuře, která nepří-
je bezvýhradně ovládnutá a určité literární
tisky, ale bralo se k tomu i v literatuře
koloritu. Zřejmě pak malířství a literární
je značně a jinými slovy, a to se projevilo
opravdu výrazně a bylo na čas po dlouhém
úsilí o brzkou formu estetiky se to a úsilí o kla-
sicitní přehled a výraznost, a bylo mnoho ob-
i mnohou o expresivní přehled. Václavská akademie pak
byla inspirována, která pouze zdánlivě
umění, a v jejím vězení vyhledali se snad i nej-
ší přehled umění. Že se ani tedy dokončili i
ker v kritice, v kompozici, klasice a
grafických umění a v literatuře. Důležitě
bylo pro malíře něco dohody a literární
vzdělání. Nejvíce se naučil patrně od Paula
Měna se to, že již to se setkali s P.A. Knipf-
který měl postáti na čas na jeho tvorbu
kde všude pracovali, a kterých odborníků
popytu na Václavské akademii, to podnes
Václavská akademie a literární v literatuře
travě, a když se objevili v roce r. 1760, jeví se nám
jako malířské úroveň, že vnitřně předpokládá

jící dlouhou a úspěšnou činnost.

Situace ve freskovém malířství v Čechách začátkem
třetí čtvrtiny 18. století a činnost J.L. Krackera
v Praze r. 1760 - 1761.

Až do nedávné doby platilo, že rokoko v Čechách začíná kolem roku 1750. Avšak Blažíšek dokázal svými nedávnými pracemi¹³, že k proměně citění došlo již dříve a že vrcholný pathetický barok vyzníval již v druhé čtvrtině století projevy, které velmi často mají jen málo spojitosti s předchozí fází. Poukázal na to, že všech hlavních oborech výtvarné práce dochází k zdrobnění formy a k převa- ze ryze dekorativních záměrů. Dále rozpoznal, že rokoko po roce 1750 je již dosti klasicistní, že ve všech hlavních oborech se opět usiluje o velké působení a že celkový ráz umění je syntetický na rozdíl od fáze předchozí. Máme ten dojem, že ve freskařství projevila se tato snaha o něco málo méně přesvědčivě než v ostatních oborech, protože po smrti Reinerové nebylo v Čechách umělce jeho formátu. Dva freskaři, kteří šli nad dobový průměr, jsou cizince prošli Vídeňskou akademii. Jedním z nich je F.X. Balke a druhým J.L. Kracker. Při tom vidíme, že v mnoha pracích se Balke se přizpůsobuje požadavkům drobné intimní rokokové malby a že polohy velkého freskaře dosáhne vlastně jen jednou a to ve fresce v kostele Sv. Mikuláše v Praze III. Kracker pak zasáhne v Čechách jenom jednou, shodou okolností v téže kostele.

Architektura této doby nevytvořila mnoho děl, která by byla inspirovala freskaře k velkému projevu. Pokusil jsem se dokázat, že česká architektura gariniovského směru a raně rokoková architektura, pracující stereometrickou aglomerací, nebyly právě nejvhodnějším východiskem

Učebnice výtvarného umění v letech 18. a 19. století v Čechách a na Moravě
v Praze r. 1960 - 1961.

Až do nedávné doby platilo, že rokoko v Čechách začíná kolem roku 1750. Avšak Hlaškův dokázal svými nedávnými pracemi, že k přeměně účinné bylo již dříve a že výtvarný patetický barok vykládá již v druhé čtvrtině 18. století. Které velmi často mají jen málo spojitosti s předchozí fází. Používali na to, že všichni hlaškovi přechod výtvarné práce dovedl k zhrubnutí formy a k převaze výrazu dekorativních znaků. Dále rozpoznal, že rokoko po roce 1750 je již dosti klasické, že ve všech hlavních oborech se opět udává o velké přehlednosti a celkové rovnováze. Je syntetický na rozdíl od 18. století. Mnoho se dojeví, že ve výtvarném projevu se často nachází o něco méně méně přehlednosti než v ostatních oborech, protože po druhé polovině 18. století v Čechách umění jeho formátu. Dva třetiny, kteří byli nad dobou přehlednosti, jsou ovlivněni výtvarnou klasikou. Jedná se o F. X. Halsova a jeho výtvarná díla. Při tom vidíme, že v mnoha případech se halsova ko se přizpůsobuje požadavkům trojitého intenzivního rokoka. Byla to polovina výtvarného třetiny, dokonce vlastně jen jednou a to ve výtvarném v. Mladě v Praze III. Které pak začíná v Čechách jen jednou, shodou okolností v druhé polovině.

Architektura této doby vytvořila mnoho děl, které byla inspirována třetinou k výtvarnému projevu. Pokusili jsme se dokázat, že česká architektura barokního období je v určitém směru a ranně rokoko architektura, představuje estetické kouzlo a formou, nebyly právě nejvhodnější výtvarné

pro práci freskaře, a že jejich působením ztrácel se smysl pro monumentalitu. Je pravda, že kolem poloviny století nastává změna prostorového cítění a že členitý a rozkouskovaný prostor bývá scelován. Odpadává střídání výšek jednotlivých dílčích prostorů, členění je redukováno⁽¹⁴⁾, a jeví se snaha o zaklenutí prostoru jednodušší a celistvější klenbou, která se dovolává náročné fresky. Ovšem tento proces odehrává se z velké části na menších a méně náročných architektu-
rách, a plochy kleneb jsou stále nepřítliš velké. A nezapomínejme, že intimní freska měla mnoho půvabů a že umělci, kteří chtěli tvořit proti jejímu duchu, musili se s jejím odkazem nějak vyrovnat.

Jednou z nejnáročnějších fresek této doby jsou fresky F.X. Balka / 1752 / v kostele Sv. Mikuláše v Praze III. Základem této práce je jedna z nejlepších staveb baroka u nás, vyšlá z plánů Kiliána Ignáce Dienzenhofera, který se zde rozešel se svou minulostí a vypořádal se s barokním klasicismem. Svou prací usnadnil freskaři úkol a přímo jej inspiroval. Kupole má dvojí výborné osvětlení a to jak z tamburu, tak z lucerny. Tambur i lucerna ^{tak} ční vysoko nad okolím, že sbírají všechno světlo a zaplavují jím klenbu. "alkoβα ilustrativní freska odhmožnila klenbu tímž prostředkem, který pracoval vlastně celý barok.

V severní koně kněžiště je též freska, která dává tušit, že jsme již mimo rané rokoko. Mohutné, statuárně pojaté postavy mají jen velmi málo z gracie a hravosti obvyklé ve fázi předešlé. Jakási vážnost vyzařuje z této fresky. Ani námět není nikterak rokokový. Je to hold umučených Jesuitů Panně Marii. Jsou tu zkrvavení mniši jdoucí na popravu se svými kříži a jsou tu mohutné postavy jezuitských světců Sv. Františka Xaverského a Sv. Ignáce z Loyoly. Zde vi-

pro první třešňové, a se jejich působením tržba se zvyšuje
 pro monumentalitu. Je pravda, že kolem poloviny století na-
 sledoval změna prostorového oděvu a se číselníky a rozkrojenou
 výtah dlešlech prostora, ženami je rozkrojená, a její se zna-
 ma a zaklennutí prostora jednotně a celistvější klidem,
 která se dovolává národně třešňové. Ovšem tento proces oděvně-
 vě se z velké části na změnu a změnu národních architektu-
 rách, a plochy klidně jsou stále nepřiléhavé. A nepopulár-
 nejme, že instanci třešňové měla mnoha původů a že ustálená, kte-
 ři chtějí svojí proslavenou duchovním, museli se a jejího odka-
 zem nějak vyrovnat.

Ježto z nejméně třech třešňových věků jsou třešňové
 P.X. Bala / 1722 \ v kostele sv. Mikuláše v Praze III. Zámka
 dem této práce je jedna z nejméně třech stavů baroka u nás,
 výhled z příčné klidně třešňové Bismarckova, který se zde ro-
 zešel se svou minulostí a vypořádání se s barokní klasifica-
 cion. Svou prací usnadnil třešňová úkol a přímo jej inspiro-
 val. Kopecký se dovolává ověřit a to jak z lampou,
 tak z lucerny. ^{jak} Lampy i lucerny byly výhledem nad okny, že
 abychom všechno světlo a zaplavení je klidně. "Alena in-
 stitu třešňové odhodlání klidně tým prostředkem, který praco-
 val vlastně celý barok.

V severní části klidně je třešňová, která dává svůj
 řád, že jsou již jako třešňové. Množství, utváření po-
 řadí postavy mají jen velmi málo z práce a převládá oby-
 klivě ve třech přecházejí. Jakási výhledem vyrazuje z této třešňové
 ani náhodně není nikterak rozkošný. Je to totiž umělecký jevu-
 řád Panna Marie. ^{jevu} tu převládá snižující jevu na podporu
 se svými klidně a jsou tu množství postavy jevuřských svět-
 oňů sv. Vlastislava Koverčského a sv. Ignáce a Loyoly. Zde vi-

díme freskařský projev, který jako by si z ranně rokokové fáze zachoval jen kolorit , a to již jen částečně, a který jako by byl z části návratem do vrcholného baroka a z částí ukazoval do předu.

Není bez zajímavosti pověšmout si zvýšené aktivity jesuitů v této době , jevící se tak nákladným budováním a výzdobou svého chrámu , jak se to skutečně dělo.

Nevíme zatím přesně za jakých okolností byl povolán J.L. Kracker r. 1760 k práci v kostele Sv. Mikuláše. Nevíme, proč nebyla svěřena Balkovi, který tam pracoval se svými pomocníky Hagerem a Redelmayerem . Víme pouze, že Kracker byl žalován malířským porádkem právě tak jako před tím Balco. Důvod žaloby byl týž : Kracker nechtěl vstoupit do malířského porádku. Ve své žádosti udává, že je civis academicus , že pobyl jedenáct let na Vídeňské akademii a že byl k práci povolán a žádá, aby nebyl rušen. Víme, že v této době byl zapsán na filosofické fakultě Pražské university. Kracker malbu provedl a to v letech 1760- 1761.

Malba byla provedena na celé ploše klenutí lodi , ploše, která byla teprve nově získána dodatečnými úpravami proti původnímu stavu. Tak se dostalo Krackerovi možnosti namalovat nejrozsáhlejší fresku v Čechách.

Stefan dokázal, že kostel Sv. Mikuláše je stavěn na základě protínajících se eliptických válců, které se logicky dožadují svého uplatnění v klenbě. Loď kostela Sv. Mikuláše vznikla v letech 1703 - 1711 jako jedna z anonymních staveb české guariniovské architektury. Je mnoho důvodů domnívat se, že klenba vypadala podobně jako u Sv. Markéty v Břevnově, a tedy že byla sesílena pásy a že byla rozdělena v poměrně malé a pro freskaře nevýhodné plochy. Před r. 1760 tedy byly tyto pásy

dlane freačnický projev, který jako by si z ranní rokovalové
kde zasouval jen kolofit, a to již jen účelově, a který
jako by byl z ústí návratem do vpraveného baroka a z ústa-
ně ukazoval do předu.

Nejlépe bez zastřívavosti povědomou si zvýšené aktivity jsou-
tí v této době, jelikož se tak nakláníte budování a výstupu
světu chrám, jak se to skutečně děje.

Nejvíce zatím přenesl na jakých okolnostech byl povolán J. J.
Kraaker r. 1760 k práci v kostele sv. Mikuláše. Nejvíce, proč
nepřijal svěřena ěalovi, který tam pracoval se vyšší pomoci-
ky Hagerem a Redelmayrem. Víme pouze, že Kraaker byl ěal-
ován malířským pořádkem předtím jako před tím ěalco. Důvod
ěalopy byl tě: Kraaker nechtěl vstoupit do malířského pořá-
ku. Ve své ústní uděl, že je cizí akademikus, že popy-
jedemot let na vídeňské akademii a že byl k práci povolán
a ěal, aby nebyl rušen. Víme, že v této době byl zapadl na
filosofické fakultě pražské univerzity. Kraaker malbu provedl
a to v letech 1760-1761.

Malba byla provedena na celé ploše klenutí lodi, die-
že, která byla tehdy nově zřehna dotatočným úpravami pro-
ti původnímu stavu. Tak se dostalo Kraakerovi možnostti malby
lovat neprůhlednět ěraku v ústředí.

Stefan dokzal, že kostel sv. Mikuláše je stavěn na zá-
kladě protínajících se eliptických vln, které se logicky do-
ěadují dvého uplatněn v klenbě. Loď kostela sv. Mikuláše vni-
kla v letech 1707 - 1711 jako jedna z anonyrních staveb české
Guariniovské architektury. Je mnoho důvodů domnívat se, že
klenba vypadala podobně jako u sv. Marky v Břevnově, a tedy
že byla seallena děy a že byla rozdělena v poměrně malé a pro
freačnické nevhodné plochy. Před r. 1760 tedy byly těto děy

stesány. a klenba vyhlazena a zcelena. H.G. Franz upozornil na to, že výrazné linie původního klenebního členění lze do-
sud rozeznat pod omítkou. (16)

Guarínismus v Čechách v podstatě skončil v třicátých letech díly Kiliána I, Dienzenhofera. Tím však dějiny guarínismu ve Střední Evropě nekončí. Ve čtyřicátých letech ujímá se jihoněmecká oblast Guariniho myšlenek, a jejich exponentem není nikdo menší než sám Balthasar Neumann. Guarínismus vnikl sem tedy později než do Čech, ale kromě toho, že ukázal svou schopnost vývoje hlavně po technické stránce, dal též freskařům čas, aby se sžili s touto architekturou a dovedli dopovědět to, co již nebylo v silách architekto-
vých.

Všechny stavby tohoto okruhu mají několik společných rysů. Mají pohyb v mhotě, dále pak snaží se o maximální od-
hmatnění stavby tím, že usilují o to, aby zrak diváka nenař-
razil na stěnu, a proto tribunami a arkádami rozvádějí pro-
stor a maskují tak stěnu. (17)

Je zajímavé, že tento způsob zdánlivě atektonického a iracionálního tvoření byl nájen takovým architektem, jakým byl Neumann, jehož minulost / byl opevňovacím a dělostřele-
ckým inženýrem / byla jistě dostatečnou zárukou toho, že zde šlo jistě o technicky velmi dobře opodstatněný způsob stav-
by. Ještě pozoruhodnější je, že tyto tak emocionálně půdo-
bivé prostory vznikají v době rozvoje klasicismu.

Pro freskaře pak byly klenby těchto prostorů místem, kde mohli ukázat své umění takřka ničím neomezováni. Odpadají klenební pásy a švy, a velká souvislá a zvlněná klenební plocha volá po fresce velkého a synthetického výrazu. Nyní teprve vlastně může freskař pracovat s náležitým rozběhem po velkých plochách a dokreslovat architektovy záměry.

středně a klidně vyhlazena a rozložena. H.G. Frantz upozornil
na to, že výrazné linie odpovědného klidného státního
až rozestav pod omítkou.

Guastavino v úvodu v podstatě skončil v přírodních
fázích díky klidnému I. Stenozepolera. Tam však byly gu-
stáviny ve střední Evropě nenahraditelné. Ve středních fázích
už se již nemohou objevit Guastavino výhledem a jejich ex-
ponenem není nic jiného než jen další postup. Guas-
tavinu však nemůže být žádná doba, ale kromě to-
ho, že ukazuje svou schopnost vývoje hlavně po technické strán-
ce, dal se také řídit tím, aby se stala a zcela proměnila-
rou a dovedli dopovídat to, co již bylo v alikém architek-
tových.

Všechny stavy tohoto druhu mají několik společných ry-
ad. Každý pohyb v architektuře, který pak vzniká se o maximální od-
povědnosti stavy, že vzniká o to, aby vznikla nějaká
část na státní, a proto vznikají a vznikají rozvíjejí pro-
stor a vznikají tak státní.

Je zajímavé, že tento způsob má i své estetické
pravidla. Státní byl nejen zakován architektem, jaký
byl Guastavino, jehož minulost / byl odpovědný a odpovědi-
vý byl Guastavino / byla také dostatečně zřetelná, že zde
je také o technické velmi dobře opodstatněný způsob stav-
by. Ještě pozoruhodnější je, že tato tak estetická podo-
bí se prostě vznikají v době rozvoje klidnosti.

Pro frackaže pak byly klidně také prostě klidně, kde
mohl vzniknout své vlastní klidně klidně, odpovídají
klidně klidně a byly a velmi souvislé a vzniklé klidně
klidně klidně po fracke klidně a syntetické klidně. Byly
tedy vlastně klidně fracke klidně klidně klidně klidně po
velkých klidně a klidně klidně klidně klidně.

Nyní teprve vyrovnává se guariniiovská architektura architektuře barokně klasicistní jako východisko pro práci freskaře. Pro nás je důležité zjištění, že Čechy, které daly jihoněmecké oblasti v předchozí době podněty guarinismu, dostávají nyní půjčku zpět, obohacenou velkými technickými zkušenostmi. Je totiž jisté, že ten, kdo dal příkaz k stesání pásů z klenby Sv. Mikuláše dobře věděl, o všech technických finesách této architektury. Věděl, že tribuny a kaple podél lodi působí jako opěrný systém a že pásy mohou být stesány bez nebezpečí, že se klenba sřítí. Dále je velmi pravděpodobné, že původce tohoto zákroku znal nejen technické možnosti této architektury, ale že i dobře věděl o citovém a výtvarném působení vyspělé guariniiovské architektury a že se odvážil tedy zmodernizovat interiér Sv. Mikuláše v tomto duchu. Poučení mohl získat v této době jen v oblasti jihoněmecké. Výsledkem zákroku je, že zvlnění celé lodi vyznívá v klenbě bez jediného přerušení. Teprve tímto zákrokem stal se kostel Sv. Mikuláše tím, čím je. Jednou z nejlepších staveb vrcholného baroka.

Nyní šlo o to, aby získaná klenební plocha byla svěřena malíři, který takového klenbě rozumí a který dovede namalovat velkou a náročnou fresku odpovídající dobovému citění. Je jisté, že z domácích freskařů nepřipadal v úvahu nikdo. Z cizinců to mohl být Balko, který již dokázal svoje umění, ale práce mu svěřena nebyla a byla zadána J.L. Krackerovi. Jednalo se zde o podnik velký a důležitý, a je nemyslitelné, že by práce byla bývala svěřena někomu málo osvědčenému. A zde jsme u paradoxu, že od předchozí frešářské Krackerově činnosti víme tak málo, a najednou jej vidíme při podniku tak významném.

V Karáskově galerii v Praze jsem objevil skicu, která nám ukazuje, jak freska vznikala. Tato skica byla až do nynějška připisována správou galerie Janu Petru Molitorovi/ 1702-1756/. Nehledě k tomu, že Molitor byl v době vzniku fresky již

1956. Někdy k tomu, že Molitor byl v době vzniku frešky již
jako přípisována správnou galerií Janu Nepomukovi, 1702-
něm ukazuje, jak freška vznikala. Že to byla práce až do nyněj-
V Karlově galerii v Praze jsou objeveny skice, které
tak jako, a na jednom jej vidíme při podnikání tak významném.
dokm, že od předchozí frešky Karlovovy činnosti vlna
bylaována svěřena někomu jako ovděčenému. A že jako u para-
že o podnikavých a důležitých, a je nezvyklé, že by práce
co mu svěřena nebyla a byla zadána J. I. Kratochvíli. Jedná se
aloud se mohl být Baiko, který již dokázal svoje umění, ale před-
tím, že z doslova frešky nepřípustně v úvodu nikdo. Z oi-
vat velkou a náročnou práci odpovědností dohodou olánil. Je
na mříž, který takovéto klenbu rozuml a který dovede namalo-
Nyní šlo o to, aby získaná klenba byla avěre-

nejsvětější stavb v podobě práce.
to zahránka atal se kostel sv. Mikuláše, ale, šlo jej jednodu-
ealdí lidí vyzná v klenbě bez jediného přerušení. Teprve šla-
žen v oblaci jhonně. Všechno zahrnuje, že zvládní
dr. sv. Mikuláše v tomto duchu. Počtení mohl získat v této době
nívané architektury a že se objevili tedy smotrnívat interi-
že i dobře věděl o otázkách a výstavbě působení vypořádání guri-
to zahrnuje znalí nejen technické možnosti této architektury, ale
se klenba stlčí. Tím je velmi pravděpodobně, že původce toho-
opěrný systém a že přes mohl být utvářen bez nebezpečí, že

architektury. Věděl, že stropy a klenby podél lidí působí jako
by sv. Mikuláše dobře věděl, a všem technickým lineárním děje
je totiž jasné, že ten, kdo dal příkaz k stavbě klenby a klen-
al půjku zpět, opohaceno velikými technickými zkušenostmi.
kde oblaci v předchozí době podněty gurnítem, dostávají vy-
pro nás je důležité zjištění, že šlo o to, které byly jhonně-
eube barokně klenba jako v podobě pro práci frešky.

mrtev, celý projev je v naprostém rozporu s jeho ostatní tvorbou. Nevzhám proto připsati tuto skicu Krackerovi. Skica vznikla patrně jako podklad pro ujasnění kompozice pro malíře samotného i po konečné dohodě s objednavateli. Vidíme zde, jak malíř počítal se široce postavenými pilastry a vysokými lunetami. Ústřední motiv vypracoval ve skice poměrně dosti podrobně, zato postranní pás je zde pouze jeden a to řešený ještě jen čistě náznakově. Je velmi pravděpodobné, že oba pásy byly řešeny na podobných skicách, které se buďto nezachovaly, nebo se, doufáme, objeví ještě později. Kolorit skicy je koloritem freskaře, který již zde počítá s technickými možnostmi fresky.

Krackerova freska je jedním z nejzávažnějších projevů barokového freskařství u nás, a Blažíček napsal, že působí velikostí až tísnivou. ⁽¹⁹⁾ Ikonografický výklad fresky není tak docela jasný. Může představovat apotheosu Sv. Mikuláše, ale též slavnost, při které námořní kupci odebzdávají své loďstvo Sv. Mikuláši, který je jejich patronem: takového slavnosti konají se až podnes v Bari v Itálii, kde je Svatý Mikuláš pochován.

Pod triumfálním obloukem tyčí se iluzivní architektura a průhledem dovnitř. Představuje chrám, před nímž na rampě a na schodech odehrává se slavnost, v knězi poznáváme Sv. Jana Nepomuckého v úloze almužníka. Od architektury vzhůru se více tornadový mrak, promísený těly andělů až do výše, kde je maličká postava žehnajícího Sv. Mikuláše. Mikuláš žehná směrem k přístavu, kde jsou poutníci, kteří jej spatřili. Nad architekturou chrámu je anděl Chronos, který rukou zavrhuje druhou stranu, kde je vězení, hlídači a vojáci. ⁽²⁰⁾

Již svým námětem je tato freska do jisté míry syntésou

...všechny tyto věci jsou v procesu řešení a jeho řešení
...nově. Nově jsou připraveny nové věci. Království. S
...a vnitřní práce jako práce pro všechny pracovníky. Vidíme
...malé množství i pro konání práce a objektivně. Vidíme
...že, jak malá práce se říká pracovními pracovníky a vy-
...němi lidmi. Úspěšně totiž vypracovali ve všech případech
...části pracovní, jako pracovníci, že vše je v pořádku a že
...věci jsou jen věci. Je velmi pravděpodobné, že
...to byly věci na podobných místech, které se budou na-
...začínaly, nebo se, dále, objeví ještě podobně. Kolo
...který je kolorem pracovní, který již vše práce a pracovní-
...ní množství práce.

Království práce je jedním z největších. Jeho práce
...pracovníci pracovníci v práci a v práci. Je práce
...velikost a množství. Technická práce není tak
...dosažení. Máte představovat společnost v. Minské,
...a to vše v práci, při které můžete kupit odměny. Vše
...lože v. Minské, který je jeho pracovní. Takovéto s
...nosti konají se v práci v práci, kde je práce. M-
...ní práce.

...všechny tyto věci jsou v procesu řešení a jeho řešení
...a práci. Především práce, před tím na práci
...a na podobě práce se v práci. V práci poměrně v. Ja-
...na pracovních v práci. Od pracovníků v práci se
...více pracovních, pracovníci jsou v práci, kde
...je malá práce. Minské v. Minské. Minské
...má práci, kde jsou pracovníci, kteří jsou
...v práci. Minské v. Minské, který rukou
...je práce, kde je práce, práce a práce.

Tak vše práce je práce do práce s pracovní

cítění barokního a rokokového . Kdybychom vhtěli schematicovat pak bychom řekli, že baroková freska hlásá , kdežto rokoková vypravuje. Zde je jistě převaha ve vypravování, ale přece nechybí ono velké hlásání. Je zde strana vyvolená a je zde strana zavržená. Tedy je zde ono jasné ano a ne, tak jak tomu bývalo v době vrcholného baroka . Ovšem není zde onoho strhujícího účinku působícího jakoby náraz. Cítíme , že převaha líčení není na nebi, ale na zemi. Nebe je sice mnoho, ale andělé a Sv. Mikuláš nedominují nikterak přesvědčivě všemu ostatnímu.

Po formální stránce je možno fresku rozdělit zhruba na tři výjevy : ústřední výjev a dva výjevy postranní. V ústředním výjevu dominuje mohutná sloupová architektura , zřejmě ovlivněná architekturou divadelní a příležitostní. Divadelně je pojatá i celá figurální skupina. Výjevy na schodech jsou oblíbené v celém barokním malířství. Zde se ukázal Kracker jako dobrý režisér figurálních skupin, který užívá jednoduché a přehledné kompozice. Lidé jsou dobře a slavnostně oblečení, a ani žebřík na schodech nepůsobí nějak rušivě.

Po jedné straně vidíme římské vězení vestavěné do skály, se sochami liktorů . Vojáci jsou v římském odění , hladači v odění soudobém. Zájem o všechno , co souviselo s antikou, stoupal od začátku století a byl živěn archeologickými objevy.

Nejvíce však zaujme druhý postranní pás. Zde je líčen život v přístavě. Jsou zde romantické architektury plné vegetace, která se do nich salebně zařívá. Vidíme zde plachty lodí , jsou zde lidé, nescoucí břemena, je zde hromada beden sudů a kotev, malovaná přímo jako zátiší , a obzvláště pak vychutnáváme skupiny poutníků . Právě v tomto postranním pásu

občasně barokně a rozkošně. Křehkým vnitřím schématizovat
 pak duchem řečí, že baroková frása bláha, kdežto rozkoš-
 ve vypravuje. Že je třeba převažovat ve vypravování, ale přece
 nepřijímat ono velké bláha. Je zde strana vyvolání a je zde
 strana zavření. Tedy je zde ono ježto ano a ne, tak jak tomu
 bývalo v době vrcholného baroka. Ovšem není zde ono ano stru-
 kturně účinné působící jakoby nářez. Bláha, že převažovat
 řízení není na nebi, ale na zemi. Nade je vše mnoho, ale na-
 dáje a sv. Mikuláš nedostává nízkým převládá všemož-
 nostem.

Po formální stránce je možno frásu rozdělit zhruba
 na tři výjevy: ústřední výjev a dva výjevy postranní. V
 ústředním výjevu dominuje samotná sloková architektura, zpo-
 mě ovlivněná architekturním divadlem a příležitostně. Dva-
 dělné je pojezd i celá figurální skupina. Výjevy na stranách
 jsou odlišné v celém barokním světě. Že se ukáží kra-
 jak jako dobrý režisér figurálních skupin, který užívá jak-
 roduch a přehledné kompozice. Tedy jsou dobře a slavnostně
 členění, a ani šetrně na sobě sobě nepodívá nějak režisér.

Po jedné straně vidíme frásu včetně vstupu do ark-
 y, se soustředěním. Vojáci jsou v frásce oděni, ní-
 dáči v oděni podobném. Každý o všechno, se soustředěním a ani-
 líkou, stopem od každého stolu a byl živou architekto-
 kým objevy.

Nejvíce však zaujme druhý postranní pás. Že je řízen
 život v přeláze. Je to romantické architekturní plně ve-
 řecce, která se do nich nalobně zakládá. Vidíme zde plachty
 lodí, jsou zde lidé, nespočet předmětů, je zde hrůza bohat-
 ství a kofe, majetně přelo jako zbláhl, a opovrhává pak
 vyobrazované skupiny postav. Právě v tomto postranním

pásu sešly se barokní romantismus s velkým, zvědavým zájmem o lidi a věci, obzvláště šťastně.

Ve fresce máme všechno, co měli rádi lidé rokoka: slavnosti, historii i vyprávění o přístavech, lodích a lidech kolem nich i unavené romantické ruiny. Mohli bychom zde najít mnoho vlivu a snad i předloh. Ústřední výjev i s tím tornadovým mrakem je v našem malířství hotov již v Etgensově fresce v Minoritském kostele v Brně/ 1732/. S tímto výjevem setkáváme se často u mnoha malířů prošlých Vídeňskou akademií. U nás máme podobné režírování skupin i od Reinera u Sv. Kateřiny. Avšak pro postranní pásy, a hlavně ten s přístavem, těžko bychom hledali rodokmen ve fresce u nás. Ti svalnatí malí a tlustí lidé, tak malební, ti jsou jako by přímo vzati z figurálního inventáře Tiepolova kolem r. 1750. Celý tento pás velmi značně připomíná Tiepolovy Wurzburgské fresky. Totéž platí o romantické fantasi, kterou malíř čelí ohtrným věcným znalostem. Všechny vlivy byly Krackerem podivuhodně absorbovány. Je jisté, že se zde vypjal k mimořádnému výkonu snad již proto, aby se vyrovnal zde pracujícím F.X. Balkovi.

V koloritu se Kracker přizpůsobil do jisté míry Balkovi. Jeho kolorit je hlubší a těžší, jeho barevná škála je rozlehlejší, velmi rád užívá fialové, hnědé, zelené a meruňkové. Velmi opatrně zachází s modrou a nenechává ji působit ve velké ploše, ale rozruší ji bílými skvrnami. Kupodivu nemá rád ani pompejskou červeně, a červené strhuje raději do karmínova s převahou caput mortuum. Není zde ani stopy po stříbrném, chladném koloritu Tiepolově. Je kolorit je vyloženě teplý, a barvy působí jadrně. V této fresce nemáme dojem, že by atmosféra hrála velmi důležitou roli.

... a velikým , zvládnutím ...
o lidí a věci , obzvláště ...

Ve třese máme všechno , co měl před lidé rokoval slav-
nosti , básníci i vypravěči o přelávaní , ložích a lidoch ko-
lem nich i unavené romantické trny . Mohli bychom zde najít
anotace vlivu a snad i předlohu . Ústřední výjev i a tím jor-
dovským vrakem je v našem náležitě novém již v zřetelnosti
třese v historické kostce v Brně 1732 . a sláso výjevem
setkáváme se často u mnoha malých projevů vlněných a záhad-
U nás máme podobně rozličnou skupinu i od Keimera u sv. a se-
řiny . avšak pro postavení básně , a hlavně ten a přelávaní ,
těžko bychom hledali podobnou ve třese u nás . Ji svažují
malý a sláso lidí , tak malou , a jsou jako by přímo vzali
z figurálního inventáře Tlapova kolos r. 1730 . Celý tento
pás velmi značně připomíná Tlapovy wurzburgské trasy . To-
témé píseň o romantické lásce , kterou malý šel chránit
všech znalostí . Všechny vlivy byly kráskou podivuhodně
apokryfny . Je jasné , že jasné , že jasné a vypráví k mino-
koum snad již proto , aby se vyrovnal s předlohou F.X. Bal-
kovi .

V kolositu se Kráskou připomíná do jisté míry Balkovi .
Jeho kolos je hlavně a hlavně , jeho barva měla je rozlo-
M , velmi rád mává lílavé , modré , zelené a oranžové .
Velmi opatrně zachází s modrou a naneštěvidle již působí ve vel-
ké ploše , ale rovněž ji důležitě ukrmává . Křehkou nemá rád
ani pozpátku červen , a červené sčítáje raději do karm-
nova a převahu dává modré . Nemá zde ani stopy po sčít-
něm , chladně kolositu Tlapově . Je kolos je výhledem za-
pí , a první působí jasně . V této třese nemáme dojem ,
že by stvořitel našel velmi důležitou roli .

Největším kladem této fresky je její vztah k architektuře. Kracker, jak je vidět, znal dokonale záměry guariniovské architektury. Dovedl převést vlnění stavební hnoty do fresky a dovedl ilusivně otevřít rozhoupanou klenbu. Stačí porovnat tuto fresku s freskou předchozí generace a vidíme, kolik nových prvků se sem nashromáždilo. Vidíme zde ilusivní architekturu, připomínající architekturu pozsovskou. Články ilusivní architektury přímo navazují na články architektury skutečné. Ovšem jsou tak malebně a dekorativně přehodnoceny, a jejich tektonická funkce je tak rozrušena kartušema a kyticemi ve vázách, že vlastně celá ilusivní architektura působí zde jako dekorativní passepartout, rámuující fresku po obou stranách. Její funkcí je vytvořit pro freskaře příznivou plochu pro zamýšlenou kompozici. Tato architektura působí převážně dekorativně a tedy ne již tak, jako působila architektura pozsovská. Ovšem i tak byla zamýšlena jako odraziště pro krajinné pásy, protože tato freska nechce být obrazem na stropě, tato freska opět proráží klenbu tak, jak to dělala freska vrcholného baroka.

Při větší snaze o velikost a monumentální působení jak je tato Krackerova freska dobovým projevem. Scéna žehnajícího svatého Mikuláše ve shluku andělů a oblak by v době vrcholného baroka byla sama stačila zaplnit celou klenbu. Nyní je redukována na pouhou epizodu. Převaha líčení ^{definitivně} na zemi. Z každého místa lodi najde si divák nějaký zajímavý výsek, který může pozorovat, a mnohdy takovýto výsek ^{připomíná} ~~připomíná~~ ~~jak~~ velmi zvětšený obrázek některého dobového malíře marin.

Ve fresce tedy nacházíme prvky ryze barokní i prvky rokokové, ale jen velmi těžko bychom zde hledali rysy klasicistní. Ty archeologické reminiscence nejsou ryzím projevem klasicismu, protože jdou celým barokem. Tato freska ve svém celku má nejbližší k radikálnímu rokoku jihuoněmeckému.

Největším kladem této frešky je její vztah k architektuře. Kráskot, jak je vidět, není dokonale zhmýřeny guralizované ar-
 chitektury. Dovedl převést vlnitý stavěbní prvky do frešky a
 dovedl iluzivně otavřit rozmanitou klenbu. Stačí porovnat
 tuto frešku s freškou předchozí generace a vidíme, kolik no-
 vých prvků se nám nachromědilo. Vidíme zde iluzivní architekt-
 uru, připomínající architekturu pozsovekou. Ověrně iluziv-
 ní architektury přímě navazují na řídky architektury eklektic-
 ké. Ovšem jsou tak malátné a dekorativně přehodnoceny, a ja-
 kých tektonických funkcí je tak rozrušena karlušská a kytlicská
 ve vězech, že vlastně celá iluzivní architektura působí zde
 jako dekorativní paspartout, rýmující frešku po obou strán-
 kách. Její funkce je vytvořit pro freškarě příznivou plochu
 pro zamýšlenou kompozici. Tato architektura působí převážně
 dekorativně a tedy ne již tak, jako působila architektura poz-
 sovká. Ovšem i tak byla zamýšlena jako obrázek pro krajin-
 ně pásy, protože tato freška nemohla být obrázena na stropě,
 tato freška opět prokázala klenbu tak, jak se dělala freška vr-
 choledního baroka.

Při vší snaze o velikost a monumentálnost působení tak je-
 tato Kráskotova freška dobovým projevem. Svéma zhmýřilými dva-
 těmi klenbami ve svislém směru a oblak by v době vrcholného
 baroka byla sama stačila zaplnit celou klenbu. Nyní je redup-
 kována na pouhou epizodu. Převaha řídké a definitivně na zemi.
 E každého mlata lidí najde si divák nějaký záslavný
 výběk, který může pozorovat, a mnohdy takovými výběky kritizovat.
 Jména velmi zvláštní obrátek některého dobového malíře zarin.
 Ve freске tedy nacházíme prvky typu barokní i prvky
 rokokové, ale jen velmi těžko bychom zde hledali typy klasi-
 cké. Ty archeologické reminiscence nejsou typem projevem
 klasicismu, protože jsou celým barokem. Tato freška ve svém
 celku má ještě k radikálnímu rokoku jistou nádech.

Zde se můžeme pokusit zařadit Krackera do generace freskařů, kteří prošli Vídeňskou akademií a byli přímými nebo nepřímými žáky aula Trogera. Všichni ti, jeví se nám jako mistři, kteří dokonale ovládají techniku fresky a kteří užívají více barev než předchozí generace. Bedlivě sledují pokroky benátského malířství, ale stejně ochotně přijímají poučení od malířů oblasti bavorsko-švábské. Odtud ten teplejší a těžší kolorit. Jejich náměty jsou složité a leckdy i učené. Není zde bývalé jednoduchosti fresky. Historie, alegorie, mythologie mísí se s motivy náboženskými, a vše je podáno divadelně. Rozumí všem druhům kleneb a jejich všestrannost činí z nich malíře kosmopolitní. Malíře, kteří cestují nejen po zemích rakouských, ale jsou i zváni k práci mimo tyto země.

Kracker
~~Kracker~~ patří tedy asi k téžratvě, která je reprezentována vídeňskými umělci jako Gregorio Gugliemi / 1714- 1773/; Josef Ignác Mildorfer / 1719 - 1770/ , Gaspar Sambach / 1715- 1795 / , Johan Jacob Zeller / 1710 - 1793/ a Johann Wenzel Bergl / 1718 - 1789/. Z malířů z oblasti franko-švábské řadí se sem Franz Martin Kaen / 1719- 1771/. Tiepolovy práce byly pro tyto malíře mohutným zdrojem poučení, a pokud se jejich projevy liší zásadně od projevů Tiepolových, lze předpokládat, že jde o odlišnost záměrnou.

Můžeme dnes říci, že pražští jezuité se rozhodli povolát Krackera k práci, poněvadž nenacházeli mezi domácími freskaři nikoho, kdo by dovedl vymalovat tak složitou klenbu a kdo by dovedl podat fresku tak mohutně působivou a při tom tak zajímavě povídkovou. A ačkoli nemáme o tom přímých zpráv, lze se domnívat, že Kracker byl činný jak ve vídeňském okruhu, tak i v oblasti jihoněmecké. Takřka vše, co zde namaloval mohl se naučit na Vídeňské akademii. A to, co připomíná Tiepola, mohl získat z grafických předloh aniž by byl musil bezpodmínečně vidět

Zde se nášme pokusit osvědit Krackera do Generace Tre-

kařů, kteří proti vládnoucí akademii a její příslušné společnosti ne-
přijali žádný žádný program. Všichni si, jeví se nám jako místo

to, kteří dokonale ovládají techniku řecky a kteří učívali
vše parv nař přibohat generace. Radivě sifidují pokroky po-
nějaké malířství, ale stejně ochotně přijímají poučení od
malířů oblaží pavorako-švédské. Götter von Spizhahle a Sölden

kolonist. Jejich náměty jsou složité a lecky i směné. Nemí zde
převládá jednoduchost řecky. Historie, biografie, mytologie
malí se a motivy náboženskými a vše je rodné divadelně. Rozu-
m v něm druhém kleneb a jejich vězňanství číln a nich malíř
koncepčních. "alíře, kteří cestují nejen po zemích rakouských,
ale jsou i zvaní k práci mimo tyto země.

Krasa k práci tedy ani z seřadově, která je reprezento-
vána vládními úřady jako Gregorio Guilaní / 1714-1717,
Josef Ignaš Mikolter / 1719 - 1720, G. Zappa / 1715-
1725 /, Jan Jan Zeller / 1719 - 1723 / a Johann Wenzel Bar-
th / 1718 - 1729 /, z malířů z oblaží Franko-švédské řadí se
nem Franz Martin Kien / 1719-1721 /, Tropolovy práce byly
pro tyto malíře mohutnější zájmem poučení, a pokud se jejich pro-
jevy líbí zřetelně od projevu Tropolových, lze předpokládat, že
jde o odlišnost zřetelou.

Nášme dneš číln, že přešli jasně se rozhodli povolat
Krackera k práci, poněvadž nepochybili o jejich dovednosti řecky-
mí nikoho, kdo by dovedl vynaložit tak složité klenby a kdo by
dovedl podat řecky tak mohutně působivou a při tom tak zářnou-
vě povídavou. A někdo nemůže o tom přitvrdit zpráv, že se do-
mluvá, že Kracker byl činný jak ve vládních úřadech, tak i v
oblaží šiboněské. Takže vše, co zde naznačuji, mohlo se nau-
čit na vládní akademii. A to, co připomíná Tropolovy, mohlo zřetel
z grafických předloh také by byli mohli bezpochybně vidět

wuesburgské fresky. Avšak bez znalosti tvorby jihoněmecké oblasti nedovedeme si vysvětlit jeho cítění s guariniovskou architekturou. Tomu se nemohl naučit ani ve Vídni, tím méně na Moravě nebo v Uhrách, a pochopení úkolu fresky v guariniovské architektuře vyžadovalo, aby prošel oblastí, kde byly tyto otázky nejaktuálnější. Pokud jde o sociální funkci této fresky pak vídíme, že to epizodické vyprávění je jakási licence rokokovém cítění a že převaha měla být opět ^v pathetickém hlásání. Že freska možná nedopadla docela tak, jak snad dopadnout měla, to bylo způsobeno tím, že měl malíř za sebou rokokovou minulost, a pokud se týče pathosu, pak asi nedovedl plně vyhovět svým objednavatelům. Že jesuité požadovali ^{nyní} ~~si~~ díla pathetická, vroucí a procítěná, a při tom okázalá bylo způsobeno tím, že v těchto letech církev cítila se znovu ohrožena, a to tentokrát racionalismem a myšlenkami osvícenskými.

Ostatní fresky v kostele Sv. Mikuláše v Praze III a
možná účast J.L. Krackera na nich.

Před časem vyslovil J. Polák smělou domněnkou, ⁽²¹⁾ že Kracker byl při vzniku fresek hlavní silou a že Balko, Hager a Redl-payer jako mladší byli jeho pomocníky. Především je tedy jasné, že to neplatí pro fresky v kupoli, v jejich pendantivech a v konchách kněžiště, protože ty vznikly dříve, než zasáhl Kracker. Zato je třeba podívat se na fresky v postranních kaplích nad tribunami a nad hudební křuchtou a pokusit se slohovým rozbořem o určení Krackerova předpokádaného podílu. Je třeba dále říci, že fresky v kaplích a nad tribunami vznikly v šedesátých letech a to tedy pravděpodobně i v době, když Kracker již nebyl v Praze. To by ovšem nikterak nevylučovalo možnost jejich vzniku dle Krackerových kartonů. Dále můžeme určitě tvrdit, že freska v kapli Sv. Anny a freska v kapli

wenzburgské fresky. Avšak bez znalosti tvorby Jihoněmcké
 díla nedovedeme si vysvětlit jeho účel a charakteristickou
 architekturu. Tomu se nemohli naučit ani ve Vídni, kde má
 na Křevě nebo v Ústí, a pochopení účelu fresky v Guarintov-
 and architektuře vyšetřovali, aby prošli oblastí, kde byly
 tyto otázky nejaktuálnější. Pokud jde o sociální funkci té-
 to fresky pak vidíme, že to epicko-legendární vyprávění je jakási
 licence rokokového účelu a že převaha měla být opět na patre-
 níkém náhledu. Je třeba možná nedopatřila dohledat, jak
 snad dopadnout měla, že bylo zapsáno tím, že měl malíř za
 sebou rokokovou minulost, a pokud se týče patosu, pak ani
 nedovedl jiné vyhovět svým objektivitám. Je jasně pošta-
 valí má díla ^{nový} patetická, vrací a proslaví, a při tom ok-
 zald bylo zapsáno tím, že v těchto letech okřev účel se
 znovu ohráno, a že tentokrát racionalizace a vyhlášení o-
 vlcenými.

Obtížná freska v kostele sv. Mikuláše v Praze III a
možná úloha J. L. Krackerova na ní.

Před časem vytvořil J. Polák směle domněnku, že Kracker
 byl při vzniku fresky hlavním autorem a že Šalko, Heger a Redi-
 gayer jako mladší byli jeho pomocníky. Především je tedy ja-
 sné, že se nepatří pro fresky v kryptě, v jejích pan dantivosh
 a v koncích kněží, protože ty vznikly dříve, než začal
 Kracker. Že je třeba podívat se na fresky v postavených kap-
 lích nad tribunami a nad hudební křesly a pokud se jako-
 vta pozorovat o určité Krackerovy předpokládané podílu. Je
 třeba dle říci, že fresky v kryptě a nad tribunami vznik-
 ly v řetězových letech a to tedy pravděpodobně i v době, kdy
 Kracker již nebyl v Praze. To by ovšem nikterak nevylučovalo
 možnost jejich vzniku dle Krackerových křesel. Dle něme-
 určité tvrdit, že freska v kaptě sv. Anny a freska v kaptě

sv. Barbory nenesou rovněž otisk Krackerovy práce. V úva-^{21a}hu přichází tedy šest fresek v postranních kaplích, šest fresek nad tribunami a konečně freska nad hudební kručtou. Jedna věc je společná pro všechny tyto fresky a platí ko-
nečně o celém interiéru kostela Sv. Mikuláše. Šlo o stavbu prestižní, a kdejaké místo bylo zaplněno freskou daleko náboč-
nější než by bylo bývalo myslitelné v předchozí fázi. A i malé fresky neměly jen vypravovat, ale též hlásat. I do ma-
lých prostorů byly vtěsnány složité figurální výjevy a i malé plochy měly budít zdání přechů velkých. V předchozí době ranné-
ho rokoka tomu bylo právě naopak.

Že došlo ku značné proměně cítění o tom nás nejlépe přesvědčí srovnáme-li dvě fresky stejného námětu, vzniklé v rozmezí necelých desíti let. Jednou je oslava Sv. Jana Nepomuckého ve stenojmenném kostele v Kutné Hoře, kterou namaloval F.X. Balco ~~1752~~ a J.J. Redlmayer r. 1752²¹, dru-
hou pak freska tétož námětu zde, u Sv. Mikuláše. Předně je zásadní rozdíl v jejich celkovém pojetí, t.j. ve vzta-
hu k architektuře. Freska v Kutné Hoře je nástropním obra-
zem a je orámována dekorativním passepartout v nejužším slova smyslu. Obsahem je to čistá a nepathetická oslava svět-
ce a dýše z ní nálada ryzného rokoka.

U Sv. Mikuláše byla na hodně ploché a nevelké klenbě namalována ilusivní architektura, tvrdá a jasná, připomíná-
jící štuko, kde všechno dekorativní je jen rudimentem před-
chozího cítění, a která ve svém konečném účinku chce působit
tak, jako působila ilusivní architektura vrcholného baroka. Má vytvořit odraziště, nad kterým se klene nekonečné nebe
popíraující klenbu. Rozdíl mezi působením této architektury a ornamentálním rámcem v Kutné Hoře je jasný.

Uv. Barbory nenesou rovněž otisk Královské knihovny. V úv-
 řadě přiložených kresel v posturálních kreslech, které
 kreslí nad trůnem a katedrálou, kreslí nad trůnem.
 Jedna věc je spojitá pro všechny tyto kresly a patří so-
 učně o celém interiéru kostela sv. Mikuláše. Šlo o stavbu
 prostou, a kdežto bylo započato kreslem dříve než
 nežli než by bylo dříve upraveno v přechodném štádiu. A i
 také kresly neměly jen vyznačovat, ale též řídit. I do sa-
 lónu prostoru byly vědomy a šlo o řízení vývoje a i také
 plochy byly budiz katedrálou v přechodném období. V přechodném období
 ne rokna tomu bylo právě naproti.

Šlo došlo ku značné proměně otělní o tom nás nejdříve
 přechodně upravujeme-li své kresly stejného náhledu, vzniklé
 v rozmezí nových kresel. Jednou je celá sv. Jana
 Nepomuckého ve stejné katedrálě v katedrálě, kterou
 namaloval F. K. Hájek a J. J. Bedřich v r. 1728, dru-
 hou pak kresla téhož náhledu, u sv. Mikuláše. Přechod
 je zřejmý rozdíl v těchto celkových počtech. J. J. ve vsta-
 nu k architektuře. Kresla v katedrálě jsou nepropadla obra-
 zem a je určována dekorativní paspartou v nejvyšším
 ploze byla. Opakem je to štábe a nepropadla celá avš-
 ce a dříve a ní náhledu tyto rokna.

U sv. Mikuláše byla na hodné ploché a nevalné katedrálě
 namalována lineární architektura, tvrdá a jasná, připomíná-
 jící štábu, kde všechno dekorativní je jen rudimentem před-
 chodné otělní, a která ve svém konečném účinku once působila
 tak, jako působila lineární architektura v podobě baroka.
 Ne vytvořit obrazně, nad kterým se klame nekonečně nebo
 podtržený katedrálou. Rozdíli mezi působením této architektury
 a ornamentální řadou v katedrálě je jasný.

Dále je zde figurální výjev. Sv. Jan Nepomucký není zde líčen pouze jako oslavený světec, ale jako bojovník. Letí prostorem a andílek sráží bleskem naturalisticky podanou postavu ďábla, který se řítí k zemi přímo na diváka a vypadává přes okraj architektury. Je zde tedy církev bojující přesně tak, jak to žádali jesuité v této době. Vidíme i kus země s pahýlem stromu, který by již sám mohl sloužit za Krackerův podpis. Důležitější je, že podobné pojetí nacházíme u Krackera v oltářním obraze s Šaštína na Slovensku z r. 1757, o čemž bude řeč níže. Kompozice není osobním majetkem Krackerovým a nacházíme ji před tím u Daniela Grana, ovšem zamýšlenou pro daleko větší interiér. I to je typické pro tuto dobu, malující náročné fresky na malých plochách. V barvě a světle jsou zde daleko větší kontrasty než je obvyklé u Balka, a totéž platí o plastičtějších a hutnějších postavách. Myslím, že do této fresky Kracker skutečně zasáhl.

Krackera připomíná i freska nad tribunou, kde je tentýž anděl, s kterým se setkáváme později u Krackera ještě častěji. Ten je převzat z figurálního inventáře Maulbertschova z let padesátých a šedesátých.

Avšak největší novinkou v celém interiéru je opět freska nad jedním párem tribun, která ukazuje, že ten, kdo pořídil karton byl dokonale obeznámen s nejmodernějším proudem freskové malby: plocha plně uzavřena iluzivní klenbou, pod kterou poletují andělé. Zde je, byť na malé fresce, anticipováno to, co o několik let později ovládne tak mocně fresku. Je to snaha uzavírat prostor. Takto si počínal v našich zemích snad nejprve Maulbertsch. Ve freskách lenního sálu v kroměříšské residenci biskupské /ođ 1758/ bude opět vylíčeno později, jak Kracker přišel ve styk s Maulbertschem před rokem 1760, a mám opět dojem, že Kracker zkoušel něco nového, zatím v malém měřítku. Jsem svědky toho, že freskař hle-

... je zde figurální výjev. av. Jan Nepomucký není zde
líčen pouze jako omlávený svrtec, ale jako bojovník. Let
prostoru a antiky erčíh píezem naturalistický podoben
postavu dába, který se říká k zemi přišel na divka a vy-
padáve přez oraj architektury. Je zde tedy ořkev bojuj-
cí přímě tak, jak se zdálo, jenže v této době. Vidíme i
kus země a papíru stranu, který by již zde není sloužit na
Kraskarov podpisem. Důležitější je, že podobně pojel na
ochlazen u Kraskara v ořkřím okrese a šáblina na dřevanu
z r. 1757, o čemž bude řek. Křepalce není oznámil na-
jeden Kraskarovým a nacházíme ji před stě u Daniela Grana,
ovšem zaryšovanou pro dáleko větší interiér. I to je typi-
ké pro tuto dobu, majitelé různých fresek na malých plochách.
V první a větší jsou zde dáleko větší kontrasty než je ob-
vyklé u Baika, a tové píse o piazistějšelom a puznějšelom
postavách. Mýšle, že do této freky Kraskar skutečně zasadil.
Kraskara připsal i freka nad tribunou, kde je zap-
lý anděl, a který se seškvádo podobá u Kraskara 1758
častěji. Ten je převzat z figurálního inventáře Malibarsch
ze z let padesátých a šedesátých.
Avšak největší novínou v ořím interiéru je opat frek-
ka nad jedním párem trůnů, která ukazuje, že ten, kdo po-
řídil karton byl dokonce opanován a nejpodobnější program
frekové malby: plocha plně uzavřena ilustrací křemou, pod
kterou poleují andělé. To je, byť na malé frece, antiipo-
véno to, co o několik let později ověřeno tak zkrát freku.
Je to snaha uzavřít prostor, jako si počínal v našich se-
nich snah nejprve Malibarsch. Ve frekách iančno ediv v
kroměřížské rešidenci dlekupské \ 1758) bude opět vyli-
šeno podoběji, jak Kraskar přišel ve styk s Malibarschem před
rokem 1750, a zde opat dojet, že Kraskar zkoušel něco nové-
ho, začal v snahě měřít. Jméno avšak čono, že frekař pře-

dá nové cesty. A proto tolik zásadně protichůdných pokusů v jediném interiéru. Jak různorodá byla fresková malba této doby a kolik nových a podnětných proudů sem zasahovalo, to dokreslí freska nad hudební křučtjou s běžným výjevem hudeců Sv. Cecilie ^{spanděli}. Je zde mnoho jednotlivostí, které připomenou Krackerovu pozdější práci v Jasově, ale při posuzování právě tohoto výjevu je třeba postupovat se značnou rezervou. Tento výjev byl totiž tak běžný v malířství 18. století, že pozpovatel by se mohl velmi snadno mýlit. Je zde ale jedna věc, která opět ukazuje na moderní dobový proud. Je to kolorit. Freska je zalita chladným slábným světlem, vačáleně připomínajícím Tiepola. I s tímto chladným koloritem přišel Kracker ve styk v Šaštině, kde roku 1757 maloval J.J. Chasant. Fresky v oviklech křuchty jsou pak toho rázu, že uhoádnout z nich malíře je skoro nemožné.

Mám zato, že Kracker do všech těchto fresek podnětně zasáhl, ale že Balko, Nagr i Redlmayr pracovali značně samostatně. A proto se neodvažují pronést konečný soud nad názorem J. Poláka.

V letech své pražské činnosti vymaloval Kracker ústřední kapli Sv. Tekly v klášteře Anžbětinek v Praze II, Na Slupí. Výzdoba této kaple dokazuje velmi výmluvně, kam až šla dobová potřeba po náročném fresce. Tato maličká kaple má tři fresky. Na stropě je výjev stejně pojatý jako výjevy v postranních kaplích u Sv. Mikuláše. Protějškem kasulového okna je nástěnná freska s výjevem ze života Sv. Tekly. Konečně nad maličkou křuchtou s miniaturními varhanami je freska pokrývající pár čtverečních metrů. A sem vkomponoval Kracker čtyři figury, kus krajiny, romanticky malované vězení a přexažený antický sloup s vegetací. Více se tam

44 nové země. A proto šlo k zásadnímu přehodnocení pokusů
 v jedné instanci. "K zásadnímu přehodnocení byla
 se dala a kolik nových a podstatných problémů
 to dokreslil třeba nad náležitým kruhem a
 budoucí sv. Geologie a mineralogie. To vše bylo
 které připomíná Krasnerova práce v Praze, ale
 při posuzování prvního výsledku je třeba postupovat se
 značnou rezervou. Tento výjev byl totiž tak o
 sv. 18. století, že považovali by se soubor
 myslí. To vše ale jedna věc, která opět ukazuje na
 dobový proud. To to kolonie. Třeba je třeba
 a zvláště, vztáhl připomínajícího Třeba. I v
 oblaďte kolonie přišel Krasner ve svých v
 ku 1777 založil J. J. Gmama. Právě v
 jsem pak toho času, že uspokojit a
 možná.

Kde jako, že Krasner do všech těchto
 zásad, ale že jako, Krasner i
 možná. A proto se neodvážil
 Krasner J. Polka.

V letech své práce
 na Kapsi sv. Toky v
 Výstava této Kapsi
 ve polské po
 Třeba. Na
 postavených Kapsi u
 Krasner je
 něž nad
 Třeba pokrývá
 Krasner 57
 Krasner 57
 Krasner 57

tam již nevešlo. Opět jsou zde Krackerovy typické postavy i jeho sytý, teplý kolorit. Nevíme zatím více o jeho činnosti v Praze v oboru fresky.

„ Krackerovy oltářní obrazy kolem r 1760. „

V kostele Sv. Mikuláše jsou dva velké oltářní obrazy od J.L. Krackera, které pocházejí z téže doby jako freska. Abychom tyto obrazy mohli zařadit do vývoje malířství oltářních obrazů v Čechách, je třeba podívat se poněkud zpět.

Třetí čtvrtina 18. století poskytuje nám v malbě oltářních obrazů pohled ještě složitější než čtvrtina druhá. V druhé čtvrtině století, i když k nám přichází mnoho nového zvenčí, přeci jenom ještě se dosti uplatňuje domácí malířská tradice. V podstatě jde o vyznívání velkého baroka první čtvrtiny století. Poučení zvenčí jen urychluje proces, který se zde odehrával a který se vyznačoval postupným uvolňováním šerosvitné vazby nad vládou barvy a světla nad kresbou a konečně lyričtější a epičtější a rozhodně méně dramatickým pojetím obrazu. Benátské malířství ovlivňovalo od dvacátých let tvorbu střední Evropy, a jeho příklad byl přijímán ochotně, rychle a někdy snad i překotně. Nejvíce byla ovlivněna freska, a ta začala působit i na malířství oltářních obrazů, a to ne vždy k jeho prospěchu. Malířství kolem poloviny století ztrácelo se zřetele práva oltářního obrazu jako svébytného aorganicky uzavřeného celku. Sentimentální lyriismus vyatřídil pathos i prociťení. Figurální typ zesličněl až jisté monotone nosti. Výrazná kdysi gesta změkla. Temnosvit se rozplýval i když nikdy docela nezmizel. Zřetele dekorativní převážily nad ostatními zřeteli. V celku pozorujeme zpovrchnění tvorby. Nutno též uvést, že po smrti Brandlové nebylo zde malíře,

... a tak již nevěřilo. Část jsou zde Krakovany úplně poznavy
i jeho svý, lepší kolořit. Nevlasti zatím více o jeho říms-
ti v Praze v obou frasky.

„ Krakovany ovládní obraty Kolos v 1760.“

V kostele sv. Mikuláše jsou dva velké ovládní obraty od
1.1. Krakova, které pocházejí z téhož doby jako fraska. Aby-
chom tyto obraty mohli začítit do vývoje malířství ovládní
obrazů v ústředí, je třeba podívat se poněkud zpět.
Třetí čtvrtina 18. století poskytuje nám v malbě ovlá-
dní obraty podobné ještě alibižní než čtvrtina 17. století. V 17.
ně čtvrtině století, i když k nám přicházel mnoho nových zvon-
ůl, přeci jenom ještě se dosti uplatňují dovedy malířské 17.
díle. V podstatě jde o vyznívalí vojevůdce baroka první čtvrti-
ny století. Použili zvedli jen vzhledně proces, který se zis-
oděhrával a který se vyznačoval posunutým uvolňováním formy-
ně vazy nad vidím prvky a světla nad kresbou a kresbou
lyričtější a rozkošně něž dramatickým počtem
obrazu. Benátské malířství ovlivňovalo od dvoctých let 17.
bu střední Evropy, a jeho příklad byl příjímán ovšem, zpo-
je a někdy snad i překonán. Největší byla ovlivnění fraska, a
ta začala působit i na malířství ovládní obraty, a to na
vždy k jeho prospěchu. Malířství kolos poloviny století zed-
eolo se začalo prvku ovládní obraty jako svědčující kor-
genický zavěšeného celku. „Antimachiální lyriismus vyvířil
patos a prvotní, figurální typ realističtější až třídě konzona
nosti. Význam měl celý záměr. Temnovit se rozvířval i
když nikdy došlo k realizaci. Zřejmě dekorativní převládly nad
estetickými zřeteli. V celku pozorujeme zpořádaný tvorby.
Musno zde uvědit, že po smrti Brantlové nebylo zde malíř-“

který by se mohl buďto ujmout jeho odkazu a hájit tak jeho vyznání, a nebo který by se mohl pustit v závod s ním pojetím úplně odlišným. Padesátá leta pak znamenají do určité míry přeci jenom vyjasnění poměrů. Předně nejdůležitější je, že malířství freskové se odlišuje od malby oltářních obrazů mnohem zřetelněji než tomu bylo dosud. Jsme svědky toho, že malíři si uvědomují a více respektují bytostný rozdíl těchto dvou druhů, a i když uplatňují výtěžky fresky v malbě obrazů, děje se tak s rozvahou daleko větší, než tomu bylo dosud. I když benátský luminismus je v padesátých letech hodnotou stále ceněnou, přicházejí sem vlivy jednak Vídeňské akademie s klasicistním zaměřením, jednak vlivy nové. Cenným přínosem, i když ne plně využitým, byl Balžem vyznávaný psychologický realismus.

Že Krackerova tvorba oltářních obrazů nebyla nějak zvláště usměrněná, o tom nás přesvědčí tři oltářní obrazy malované pro poutní kostel v Šaštíne na západním Slovensku²⁵, jež jsou datovány r. 1757. Toho roku dodal Kracker do Šaštína celkem pět oltářních obrazů: Obraz Tobíáše s andělem strážným, a obraz Svaté Rodiny jsou poškozené tak, že jich není možno použít k bádání, zato ostatní tři jsou dobře zachovalé a mají pro nás i ten význam, že až do roku 1938 nebyla o nich v literatuře ani zmínky. Teprve v tomto roce zjistil Cincík při svém bádání, že tyto obrazy jsou na rubu signovány Krackerovým jménem a letopočtem 1757. Dále se jimi Cincík nezabýval. Každé sebemenší objasnění Krackerovy činnosti v Uhrách před r. 1760 má pro nás veliký význam, protože v téže době pracoval tam i Maulbertsch, který na Krackera značně zapůsobil.

který by se mohl buďto stát jeho obrazem a hříšit tak jeho
 význam, a nebo který by se mohl stát v zřetel a tím poje-
 tí a úplně odlišný. Padesát let pak zmanáží do vrší-
 té alby přací jenom vyjasnění poměrů. Přední nepřítelství
 si je, že malířství Kraskově se odlišuje od malby oficiálních
 obrazů mnohým způsobem, který nemohl být. Jméno avšak
 toho, že malíř si uvědomuje a vlně reaguje na tyto
 rozdíly těchto dvou druhů, a i když uplatňuje výškový tres
 ky v malbě obrazů, děje se tam a rozvazuje daleko větší, než
 tomu bylo dříve. I když podobný imitismus je v padesátých
 letech hodnota stále omezenou, přestože si nemívá žádnak
 vlněné akcenty a klasické malby, i když vlivy
 nové. Genyův přínos, i když ne úplně výstižně, byl našim
 výkonným psychologickým realizací.
 Že Kraskova tvorba oficiálních obrazů měla nějak
 zvlášť zaměřenou, o tom nás přesvědčí při sledování obra-
 zů malovaných pro různé katedry v Šarčině na zdejším sto-
 venstvu, jak jsou datovány r. 1957. Tomu roku došlo Kraskor
 do Šarčiny celkem pět oficiálních obrazů: Obraz Tobiáše a an-
 želom strážných, a obraz svatě Rodiny jsou pozdější jak,
 že jsou velmi dobře použité k účelům, jako ostatní tři jsou
 dobře zachované a mají pro nás i ten význam, že se do roku
 1958 nepíše o nich v literatuře ani zázky. Teprve v sou-
 so roce zjevíli šarčině při svém odjezdu, že tyto obrazy jsou
 na řadu významný Kraskorovy jednoduše a ležopodst 1957. Od-
 je se jim šarčině nezabýval. Každé sedmenní objevení Kra-
 korovy šarčiny v úvodu před r. 1950 má pro nás veliký
 význam, protože v této době pracoval tam i Havelka, kte-
 rý na Kraskora značně započal.

Všimněme si nejprve obrazu Sv. Jana Nepomuckého. Tento je zde líčen jako aličný svátec klouzavě stojící na shlu ku oblaků, obklopen andělky. Celkové plošné, ba schematické podání, hlavně v partiích dolní části těla, zjemnělá tvář, elegantní, nepathetické, spíše je divadelní gesto pa ží a rukou- to vše je běžné v malbě oltářních obrazů padesátých let. Pozadí tvoří jakási barvená mlha. Kromě alič- ných andělků je si třeba povšimnouti i andělka nehezlého, tlustého a hrubého, a dole v popředí temnou postavu perso- nifikující zlo. Andělek a tato postava jsou plastičtější a naturalističtější než vše ostatní. Kde se tedy setkáváme s jakýmsi přežitkem staršího barokního cítění, které tak jako chtělo mít vymezeno světlo, tak cítilo i potřebu ja- sně a přesně odlišit dobro a zlo. Je zajímavé, že tento mo- ment nevymizel nikdy docela z našeho malířství, ba ve tře- tí čtvrtině století zesílil proti čtvrtině druhé. Až na tyto detaily v popředí celý obraz působí jako velká skica pro fresku. Zdá se, že Kracker tohoto obrazu jako předlohy pro fresku skutečně použil, jak bylo vylíčeno výše. Ba do- konce jsme tam cítili, daleko jadrnějším a emocionálnějším pro- jev. Tento obraz je typickou ukázkou tvořivě málo zaujaté malby u nás kolem let padesátých, kdy zájem o dekorativní působení potlačil ostatní zájmy.

Jinou a zajímavější tvář Krackerovy tvorby ukazuje nám obraz Sv. Anny s Marií. Zde jistě není třeba dokazovat, že jde o projev v jádře čistě rekokový. Jevičtém je jakýsi schodovitý praktikábl a prostor vzadu není nikterak ukončen. Ovšem ten málký prostorový plán je pojat do značné míry re- alisticky. Soudobý nábytek a zátiší na stole působí intimně a domácky. Svatá Anna je oděna v prostý, půvabný domácí šat. Proti běžné ikonografii, kde bývá poděána jak starší žena ostře řezaných rysů, ob- čejně s rouškou na hlavě, je zde pojata jako mladá půvabná žena, prostovlasá. Do výrazu tváře

tevuložena dosti stří-
-

Vládním a nejprve obrazu Sv. Jana Nepomuckého. Tento je zde líčen jako silný svatec kloubející na hlavě ku oblakům, obklopen anděly. Očíkové písně, ba souzna-
 tiské podání, hlavně v partitě souběží s tím, a zejména po
 tvář, elegantně, nepateticky, opěje se divadelní gesta po-
 ěl a rukou - to vše je krásné v rámci ofečního obrazu pade-
 akce. Rozadí svojí jakási barva mluva. Kromě níž-
 ných andělů je ai třeba povšimnouti i andělů nebeských,
 tiskáho a přehno, a dále v popředí tamnou postavu parso-
 níkujícího sio. Anděl a tato postava jsou piasičejší
 a naturalistickější než vše ostatní. Někde se tedy setkáváme
 a jakými překrásnými staršími barokními oltáři, které tak
 jako oltáře má významně vyvěsilo, tak oltáře i pohřebu ja-
 ně a přehně odlišit dobro a zlo. Je zajímavé, že tento so-
 ment nevyvolal nikdy docele a náležo malířství, ba ve sro-
 ědění s ostatními solemi malířství. Je na
 tyto detaily v popředí celý obraz působí jako veškeré akce
 pro fresku. Zde se, že Krasen tohoto obrazu jako předlohy
 pro fresku skutečně použil, jak bylo vylíčeno výše. Je do-
 konce jasně tak odlišit, hlavně jakýmžto a emocionálnějším pro-
 jev. Tento obraz je typickou příkladem tvorby, která zaujímá
 malby u nás kolem let padesátých, kdy se již o dekorativní
 působení políží osazení dějů.

Jinou a zajímavější tvář Kraserovy tvorby ukazuje
 nám obraz Sv. Anny a Marie. Zde již není třeba dokazovat,
 že jde o projev v jedné z řad rokocových. Zevnitř je jakási
 schopností praktičtější a projev vzhledu není nikterak ukončen.
 Ovšem ten málokdy projevový plán je počat do značné míry re-
 alisticky. Soudobý náhled a kritický na stole působí instancé
 a domokry. Svatec Anna je oděna v prostý, původně domácí šat
 proti běžné ikonografii, kde bývá podána jak starší žena
 ostře řezaných rysů, oblékána v rouchou na hlavě, je zde
 počata jako mladé děvče šatů, přetvořena. Do výrazu tváře

je vloženo dosti studia. Vypadá to, jako by malíř maloval známou bytost, kterou laská milujícím zrakem. Celý obraz připomíná intimisty, jak italské, tak francouzské. Zde jsme se tedy setkali s interpretací lidské bytosti. Psychologicky zaujatá interpretace světců v nepathetických gestech a potlačování dekorativních zájmů, to bylo cenným, byť i doč-
 ti řídkým přínosem náboženské malby třetí čtvrtiny století u nás. F.X. Balke došel na této dráze dosti daleko, a Kracker se mu v tomto obraze dosti přiblížil.

Nejvíce nás ovšem zaujme obraz Sv. Pavla Poustevníka. Zde si vzpomeneme na benátského malíře Pittoniho / 1687-1767 / , který ze vzrušeného barokního afektu a ze smyslně elegantní formy ^u dohl vytěžit tak zajímavé a působivé dojmy. Takřka současně a snad ještě více vzpomeneme si na Brandlovo Nanebevzetí Panny Marie z kostela Sv. Voršily v Praze / po r. 1725 / . Zde jako tam je figurální scéna podložena rozptýleným světlem, prosvěcujícím mraky. Z obou obrazů dýše stejný ušlechtilý pathos. Zde již není schematická plošnost dřívějších obrazů. Postavy jsou plně reliéfně hladce modelované. Šerosvit měkce modeluje tvary plně a smyslově procítěné. Vidíme, že plátno je jako by otevřeno, a že postavy již nejsou zosobněny nad sebou, ale že jsou skutečně za sebou. Alegorická postava a kučeravý anděl jsou smyslově zažité typy jako by z masa a krve, hmotné a při tom vznošené a elegantní. Zvadají do výše ochyblý stařecký zjev Sv. Pavla Poustevníka, který je pln ušlechtilosti. Zde se opět setkáváme s barokně pojatou světeckou bytostí s popsanou tvář a oduševnělým výrazem.

Avšak v tomto obraze cítíme vliv ještě jednoho umělce, a tím je F.A. Maulbertsch. S tímto umělcem se setkal Kracker již nepochybně dříve, a to na Vídeňské akade-

je vloženo došti studiu. Vypadá to, jako by malý maloval
 andeou bytos , kterou jinak minulého mrkem. Děj obras
 připomíná instality, jak i také, tak transouaké. Že žas
 se tedy eskali a interpretaci lidké bytos. Psychologi-
 ky zaujímá interpretace svétos v nepatrných gestech a
 postáčováná dekorativních xjás , se bylo ceným , byt i dob-
 ti řídka přímou náboženskú malby třetí čtvrtiny století
 u nás. P. X. Balke došel na této dráze došti dásko, a kras-
 ker se mu v tomto obras došti přiblížil.

Nejvíce nás ovšem zaujímá obras sv. Pavla Foučovníka.
 Že si vzpomene na barokního malíře Piccolino \ 1687-
 1707 \ , který se vrátil z barokního alieku a se svým
 elegantní formy došti vyřídil tak zajímavé a působivé dojmy.
 V tomto současně a snad ještě více vzpomene si na hran-
 dlovo řasobevestí žany Marie z kostela sv. Vojtěch v Pra-
 ze \ po r. 1725. Že jako tam je figurální scéna pod-
 ložena rozptýlením svétos , prosvětlením mraky. S opou-
 obras dýchá stejný nádechový patos. Že již není schematic-
 ké plošnost dřívějších obras. Právě jsou plně světlé-
 ně hladce modelované. Šerovití mrky obsahuje světy pi-
 ně a svým proslábn. Vidíme, že plátno je jako by ote-
 věno, a že postavy již nejsou konkrétní nat sebou, ale že
 jsou skutečně na sebou. Algoritmická postava a křehký
 anděl jsou svým způsobem výjimečné jako by z masa a krve, hno-
 ně a při tom vnošné a elegantní. Zvažte to výše označil
 staršího zjev sv. Pavla Foučovníka , který je plně ušlech-
 tilosti. Že se při eschváme a barokně pojatou světskou
 bytosí a popasou tvrdí a občasných výrazů.

Avšak v tomto obras ovlivňuje ještě jednoho uměl-
 ce , a s tím je P. A. Šubertach. S tímto umělcem se set-
 kal Kracker již nepopadně dříve, a to na vídeňské akadé-

mi. Víme, že byl Maulbertsch na akademii od r. 1739 za ředitelství Van Roye a pak za ředitelství van Schuppena. Tehdy byl Kracker též na akademii. V padesátých a šedesátých letech pracovali oba střídavě též na Moravě a v Uhrách. Maulbertsch byl pak od r. 1759 spoluředitelem akademie. Tento geniální umělec často zapůsobil na Krackera a v mnoha jeho pracech cítíme značný Maulbertschův vliv. Hlavně v pozorujeme u Krackera, že i když pokračuje v tradici v podstatě Zrogerovské, velmi často je přitahován módním a svůdným Maulbertschovým příkladem. O tom všem se zmíním později. U tohoto šaštínského obrazu si nemůžeme nevzpomenout na Maulbertschovu skicu pro fresky ve Schwechatě, kde nacházíme tentýž kompoziční princip. V obou případech andělek zdvihá ruku světců, a v obou případech smyslně elegantní forma je doplňována pathetickým obsahem.

Když pražští jezuité objednávali dva velké oltářní obrazy pro oba postranní oltáře v kněžišti chrámu Sv. Mikuláše, měli na mysli dva hlavní zřetely. Předně měly obrazy hladce zapadnout do nově pojatých oltářů. Jezuité se rozhodli nepoužít běžných oltářů se sloupovou architekturou, které, vytvořeny truhlářem, řezbářem a pozlacovačem byly dodávány do nejrůznějších kostelních architektur. Zřejmě oltáře řešil architekt, tak jako tomu bylo v Itálii. Oltář byl redukován na nezbytné součásti, a jen velké sochy po stranách a velký oltářní obraz, vsazený do jednoduchého rámu, měly hovořit velikou a působivou mluvou. Oltář se měl těsně přimknout k výrazné klasicistní architektuře. Bylo třeba najít malíře, který takovýto u nás neobvyklý oltářům rozumí. Kracker jim rozuměl, protože prošel vídeňskou akademií a rozuměl jak klasicistní architektuře tak barokně klasicistnímu donnerovskému oltáři. Šlo o to, aby celá stěna působila již na první

pohled jako velký a mohutný oltář. Dále vyžadovali jesuité od oltářního obrazu, aby působil emocionálně. To žádali vždy, a v této době obzvláště. Oltář měl opět být více než před tím místem pro obraz, vyjadřujícím zbožnost a vroucnost.

Těmto dvěma vlastně dosti protichůdným požadavkům nemohl opět vyhovět žádný z domácích malířů.

Nad oltářem na jižní straně kněžiště je obraz, líčící smrt Sv. Josefa. Ani v této pozdní době neztratil tento námět na přitažlivosti, kterou měl od samého začátku 17. století. ⁽²⁸⁾ V době baroka byl Sv. Josef uctíván jako parton blažené smrti. Běžně bývá znázorněn na prostém loži, jako by se ukládal ku spánku. Opočal bývají jeho truhlářské a tesařské nástroje na znamení, že pracoval až do poslední chvíle před skonem. Maria bývá podána obyčejně v tiché resignaci. Kristus bývá líčen jako mladý muž, který se naklání směrem k Josefovi a ukazuje rukou k nebi. Ostatní figury, zejména andělé, a to co do počtu i co do pojetí, jeví značnou variabilitu. Konstantně se zde vyskytují však dva andělé, z nichž jeden představuje anděla života, druhý anděla smrti. Kompozičně a ikonograficky je Krackerův obraz příbuzný s obrazem Trevisaného z kostela San Ignazio v Římě. ⁽²⁹⁾ Jesuité patrně trvali na podobném pojetí, a Kracker patrně znal tento obraz z grafické reprodukce. Zredukoval ale počet andělů na pouhé dva. Vzádu za ložem stojí anděl života a dohořívajícím kahancem a v předu u nohou pak anděl smrti, který sklání a odvrací hlavu, jako by z lítosti a studu, že musí odnést duši Josefova. Proti Trevisanimu znamená daleko větší rozdíl v kompozici, formálním provedení a celkovém duchu obrazu.

Zajímavá je kompozice, protože ta do značné míry již sama rozhodla o zdaru tohoto obrazu. Předně zjišťujeme dosti

podle jaké vešle a momentu oteví. Dále vyřadovani žesně
 od oltářního obrazu, aby přišli emocionálně. To šelali vědy,
 a v této době opavilže. Oteví má opat být vše než před
 tím klásem pro obraz, vyřadovani zpočátku a vromost
 Tento dvam vlastně doati předloženi požadavků nemohi o-
 pět vyhovět šelaly z domokoh malitě.

Had oltářem na jikni straně kněžíšě je obraz , líčel
 art Sv. Josefa. Ani v této pozici době nepřetli tento ná-
 mě na přitačlivosti , kterou má od samého začátku 17. sto-
 letí. V době baroka byl Sv. Josef ustaven jako patron
 plašné artí. Běže pvyk zjednotěn na prozra loži , jako
 by se skládal ku epdnu . Opodní pvyaj jako trnidičké a
 česně nástroje na znamení , že pracoval až do poslední
 chvíle před smrtí . Maria pvyk podna kopyčejně v tlože re-
 signaci. Kristus pvyk líčen jako mladý muž , který se naklá-
 ní směrem k Josefovi a ukazuje rukou k nebi. Garantí tlu-
 ry , zejména anděl , a to od počtu 1 do do počtu 10 , jvi
 značnou variabilitu. Konstatně se zde vykyují však dva
 andělé , z nichž jeden přebírává anděla života , druhý an-
 děla artí. Kompozicně a ikonograficky je Kráskový obraz
 příbuzný s obrzem Trevisanino z počtu 18 an lignis v
 Římě. Ještě pavy trvali na podobné počtu , a Krásker
 patně znal tento obrz s graficé reprodukce. Zjedukoval
 ale počet andělů na pouhé dva. Všechna se ložem seotl anděl
 života a dobročivějšelá kahanem a v předu u nepou pak anděl
 artí , který sklnl a obrzol hlavu , jako by z líčosti a-
 stnu , že musí odněst duši Josefova. Proti Trevisaninu za-
 znamenáváme daleko větší rozdíly v kompozici , formální
 provedení a celkové duhu obrz.

Zajímavé je kompozice , protože se do značné míry lí-
 šeme rozhodla o sboru tohoto obrz. Předně zjišťujeme doati

vysoký nadhled, se kterého je výjev malován. Náhled je tak silný, že působí, i když se díváme na obraz se spodu, protože je upevněn nad oltářní mensou a tabernáklem dosti vysoko. Tento náhled nás jakoby vtáhne do scény, zvyšuje bezprostřednost líčení a působí přímo divadelně. Kompozice je ovládnuta dvěma diagonálami. Na delší diagonále jsou tři postavy: anděl smrti, Josef a anděl života. Josef se nám jeví při všem náhledu ve zkratce, protože jsou jeho nohy pokrčeny v kolenu. Tato diagonála měří hloubku prostoru, a postavy jí vázané se nikterak netísí. Druhá kratší diagonála probíhá Kristovým tělem, jeho hlavou, a váže i hlavu Marie. Prvá diagonála nás vede zcela neomylně k hlavě Josefově. Druhá diagonála se pak protne s první velmi blízko Josefově hlavy, tedy tam, kde je ideový střed obrazu, který splývá se středem kompozičním. Tato kompozice je vyvážená, jasná a přehledná, a při tom neomezuje nikterak celkovou hybnost a svižnost obrazu.

Druhým neméně důležitým kompozičním prostředkem je světlo. Je to světlo imaginární, mystické, vysoce citově působivé, avšak ve svém konečném účinku veskrze skutečné. Světelný zdroj spíše tušíme než vidíme. Je jím kahanec v ruce anděla života. Nevidíme přímo oheň, ale zář mísící se ve spodních partiích s dýmem odráží se nahoře od draperie. Zde vyvolává silný reflex, a tento reflex je jakýmsi sekundárním zdrojem světla. Zde je vrchol světelného kůželu, který osvětluje celou figurální scénu. Ta je tedy osvětlena v celkovém dojmu jedním světelným zdrojem a je osvětlena úplně věrohodně. To je složité a rafinované osvětlení, které působí nakonec tak přirozeně: Tím, že Kracker zakry vlastní oheň, vyhnul se staršímu pojetí temnosvitu, kde konečným výsledkem byla plastičnost a reliéfní působení. Krackerův šerosvit je měkký a neubírá nic z volného malířského přednesu.

vysoký nahled, se kterým je výjev milován. Nahled je tak
silný, že působí, i když se díváme na obraz se spodu, proto
že je upraven nad střední měrou a tabulárním dolem výsoce.
Tento nahled má jakoby vzhled do země, avšak je bezprostřed-
něst líbezný a působí přímo divadelně. Kompozice je oválná
dvěma diagonálními. Na delší diagonále jsou tři postavy: an-
něl umělci, Josef a angličtina. Josef se má být při něm
nahledu ve zkratce, protože jsou jeho nové pokusy v ko-
feno-u. Tato diagonála máli nízkou postavu, a postavy jí
vzhled se nikterak nestyl. Ústřední diagonála: profese
Krištofův dělník, jeho hlava, a vše i hlava žije. Tři di-
agonála má vede zcela nevyváženě k hlavě Josefovy. Dvě dia-
gonála se pak protíná a první velmi blíže Josefovy hlavy, se-
dy tam, kde je ideový střed obrazu, který splytvá se středem
kompozice. Tato kompozice je vyvážená, jevná a přehledná,
a při tom nomenkuje nikterak celkovou výhled a svázanost obra-
zu.

Druhým nomenkuje dělníka kompozice, jehož postava
kam je vzhled. Je to vzhled inspirovaný, estetický, výsoce ci-
lově působivý, avšak ve své konečné ústřední postavě skuteč-
ně. Vzhledně druhý spíše snáze než vzhled. Je jim kámen v
rukou angličtina života. Vzhledně přímo oheň, ale při kláse se
ve spodních částech a dříve otáčí se něžně od doprava. Má
vypořádání silný reflex, a tento reflex je jakýsi ekonomický
druhým vzhled. Má je vzhled vzhledně kámen, který ověř-
uje celou figurální scénu. Za je tedy ověřena v celkově
dojem jedné vzhledně stráž a je ověřena ústřední věrohodně.
To je klíč a ratiševně ověřený, které působí nahoru tak
přirozeně: Tam, že Krištof máry vzhled oheň, vypnutí se star-
šlmu pojetí činnosti, kde konečně vzhledně byla působiv-
nost a vzhledně působení. Krištofův žeravý je měkký a houpl-
ivý a vzhledně malířské přehledu.

Na světle, respektive na šerosvitu, jsou závislé i ostatní složky malířské výstavby, tedy kresba i barva. Nejvíce na nás však zapůsobí kolorit. Barev není málo, ale není vlastně jediné barvy, která by se uplatňovala, byť poněkud, izolovaně. Všechny barvy jsou podřízeny světlu, a to světlo je teple zlatité. Zlatový je anděl života, do teplého tónu jsou zbarveny inkarnát, pokrývky i roucha. Teplé zlato strhuje i barvy chladné. Modrý plášť Ježíšův nevyráží ze souzvuku a světlejší roucho modré Mariino je v některých partiích úplně přebarveno zlatým světlem. Jsou to zejména partie rukávů, které jsou blízko středu obrazu, a kde by izolovaná barva působila obzvláště rušivě. Jinak jsou tu ještě bělavé šedi, a hnědi s nádechem do zelena, malinová červeně Ježíšova roucha, a jasnější červeně roucha aděla smrti. Káňel světla přechází do tmy pozvolna. Nikde není ostrého přechodu; nejvíce působí partie za Josefovou hlavou, kde vidíme, jak zlaté světlo se mísí s dýmem kahance. Kouř a světlo zde vytváří jedinečné efekty. Důležitě je, že teple zbarvena jsou i ta místa, která jsou ve stínu. Celá malba je provedena uvolněným, širokým a virtuózním tahem. Malba je pečlivá, ale nepůsobí akademicky. Jsou tu široké, tence nanášené plochy a nechybí ani lazury, ale nikde se neuplatňuje mastný vzhled. Nikde nejsou skvrny, malíř pracuje v samých dlouhých a širokých tazích.

Ve figurální typice sledujeme jistou podobnost s Brandlem. Hlavně Svatý Josef je Brandlovská figura. Ale andělé naproti tomu jsou donnerovské bytosti. Tváře jsou jemnější než byly v první čtvrtině století, ale výraznější, než obvyklé tváře kolem padesátých let. Duchovní náplň obrazu je na tuto dobu v našem prostředí úplně mimořádná. Výjev umírání je idealisován při vší konkrétnosti líčení. Je to vidina právě tak jako skutečnost.

tak jako ukážou.

idealizace při velkém množství lidí. Je to vidina právě
dobu v našem prostředí úplně mimořádná. Výtvarník je
zvláště kolem podobných let. Duchovní dělník obrácen je na tuto
nož byly v první světové válce, ale vztahy, než ověřit
naproti tomu jsou demokratické bytosti. Tvoří jsou jasnější

die. Hlavní částí jsou Brantlovská lípna. Ale andělé
Ve lípnařině úplně zvládnou jasnou podobnost a bran-

líp pracuje v nových dimenzích a šířkách svých.
nikde se nepoužívá žádný vzhled. Nikde nejsou žádné, na-
tu širší, ještě nezávislé plochy a nebyly ani jasně, ale
celá řada. Čas je pozitivní, ale neprobíhá akademicky. jsou
eklam. Čas se je prováděna zvláště, široká a virtu-

Důležité je, že se je objevuje jsou i ta místa, která jsou ve
důležitějším. Čas a světlo se vytváří jedinečné efekty.

se rozložením hlavy, ale vidím, že každé světlo se svět a
povolím. Nikde není ostrého přechodu; nejvíce jsou plochy
něžli červené roucha náhle smrti. Každé světlo přechází do své
a následem do zelené, zatímco červené světlo roucha, a jas-

obvlněná roucha. Vlastně jsou se ještě nějaké šití, a někdy
jeon blíže středě obrácen, a kde by izolovaně byla působila
vono zlaté světlo. jsou to nějaké partie roucha, které

je roucha modré barvy je v některých partiích úplně přibar-
onidání. Když nějaké roucha nevyběhl ze soustavy a světlo-
veny inkarnát, pokrývky i roucha. Teplé místo vzniklo i barvy

zlaté. Zlatový je anděl života, do teplého jsou jsou zar-
ně. Všechny barvy jsou podobnými světlem, a se světlo je teplo
jedinečné barvy, které by se uplatňovala, by je podobně, izolov-

nda však způsobí kolerit. Barvy není žádné, ale není vlastně
nížky malířské výtvarny, tedy krasa i barva. Nejvíce na
na světlo, respektivně na barvy, jsou zvláště i ostatní

malířské hodnoty obrazů jsou mimo pochybnost. Virtuózní provedení neubralo nic z procítění. Je to jeden z nejzávažnějších Krackerových projevů, rozhodně bychom v malíři nehledali freskaře s převahou dekorativního citění. Nezapřel sice docela freskaře v elegantním a bravurním podání, ale vložil nad to do obrazu ještě mnohem více. Plně respektoval všechna stará práva oltářního obrazu a vložil tam i hodně osobního procítění, rozhodně více, než bychom až do nedávné doby byli chtěli očekávat a připustit. Dnes se nám začíná objevovat, že konec baroka nebyl tak jednoduchý, jak se dříve předpokládalo, a že barok nehynul neschoucně v projevech rokokové idyly a nakonec klasicistní reakce. Začíná se nám teprve objevovat, že alpské země a s nimi i země přilehlé vzepjaly se po padesátých letech, byť i na krátko, k projevům, které v mnohém připomínají vrcholný a pathetický barok. Barokní mysticismus vzplanul v těchto letech v Bavorsku, Švábsku a i v okolních oblastech. Benátské malířství se svým věným přednesem, a klasicistní Vídeň musily se nějak vypořádat s tímto nárazem, který, jak se zdá, nešel zhora, z umění dvorského a šlechtického, ale tentokrát zdola, z citového fondu širokých vrstev. V obrazech této doby cítíme, že malíři v malbě náboženských temat nehledají poučení jen v malířství italském, ale že oba vrcholy severského malířství, Rubens a hlavně Rembrandt, mají nyní v samých koncích baroka ještě mnoho co říci.

Není vyloučeno, že k tak velkému výkonu přiměli Krackera i sami objednavatelé. Po malířské stránce je tento obraz do značné míry syntésou mnoha proudů 18. století. Nejvíce nás překvapí nové zhodnocení šerosvitu, který neztratil na své přitažlivosti ani na v této době, a tam, kde šlo o dramatický účinek, byl stále nepřekonanou hodnotou do té míry, že se k němu uchýlil i freskař.

„alibě h-dnoy obrasť jsou jako podybnost. Vtrčeni
provedeni nuprasie nie a podybnost. Je to jeden z nejzavaz-
nějšich Kraskovych projevů. Vyrobnost podybn v seřiti ne-
hledali fraska a podybnost dekorativního objektu. Nezapřel
ale docela fraska v elegantně a pravoulně podobně, ale
vložili nad to do obrasť ještě mnohé vloce. Vím respektovat
všechnu staré práva občanského obrasť a vložili tam i podobě
osobního podybnost, rozhodně vloce, než podybnost až do nezávě-
doby byli občani očekávat a podybnost. Dnes se nám začíná
objevovat, že konec baroka nebyl tak jednotný, jak se dřív-
ve předpokládalo, a že barok nebyl jednotným v projevu
rozkově idly a nekonec klasifikací reakcí. Začíná se nám
teprve objevovat, že alibě sám a s nimi i země přírodně vze-
ptaly se po podybnostech letech, byli i na krátko, k podybnost,
které v mnohých případech vtrčily a podybnost barok. Barok-
ní vysočtější vzplanu v těchto letech v Havranu, Švédsku
a i v okolních oblastech. Barokně malířství se svým vtrčím
podybnost, a klasifikací všech malířů se nějak vypořádá s kla-
sového, který, jak se zdá, nebyl ztracen, a malíř dvorského
a šlechtického, ale šlechtického stala, a odtavěto fonta širo-
kých vtrčev. V obrasť této doby odliš, že malíři v malbě
náboženských témat nehledali podobně jen v malířství šlechtickém,
ale že opa vtrčily evropského malířství, Rubens a hlavně
Rembrandt, kteří byli v samých koncích baroka ještě mnoho se
řlo.

Nebyl výlučným, že k tak velkým výkonům přiměl Krasko-
va i sami objektivně. Po malířské stránce je tento obrasť
do značné míry vynikl mnohým podybnost. Nejvíce
nás překvapí nové zpodobení šlechticů, který neztratil na-
vše přitačlivosti ani se v této době, a tam, kde šlo o drama-
tický útinek, byli stále nepřekonatelnou hodnocou do té míry,
že se k němu nepřiblíží i fraska.

Zde vidíme nejlépe, jak se po padesátých letech zřetelně oddělil proud freskové malby od malby oltářních obrazů.

Na protějším oltáři je obraz Navštívení Panny Marie. Jako kompoziční předloha uplatnila se nejpravděpodobněji volně interpretovaná skica stejného námětu od Daniela Grana, která je v grafické sbírce kláštera Sv. Floriána v St. Polten v Rakousku. Jde o mravoličný obraz. Výjev se odehrává na ulici před vchodem do domu na schodech. Ústředním motivem je setkání Panny Marie s Alžbětou. V přítmi vchodu do domu více tušíme než vidíme "achariáše. Ostatní figury nespojují přímo s tímto dějem. Celý obraz je uzavřen v definovaném prostoru divadelně pojatém. Postavy jsou plasticky plné, pádné, v přirozených postojích, živě a mravoličně pojaté. Obraz je zářivě přirozeným světlem, připomínajícím atmosféru vpozdvečer. Kolorit je teplý a je podřízen přirozenému světlu. "arev je hodně, ale celkový dojem není dojem barevnosti. V celku vidíme, že jsou tu v zásadě tytéž tóny, kterých Kracker užíval ve fresce. Tedy hlavně neutrální, ne však bezvýrazné akorády zelené s fialovou, hnědé s meruňkovou a mnoho odstínů šedí. Akord červené s modrou je vlastně omezen pouze na šat Mariin, avšak ani tento akord nedominuje nikterak pregnantně. Lazur je proti předchozímu obrazu méně. Není vyloučeno, že byl obraz původně sytější v koloritu, ale že vybledl působením slunce, které sem dopadá oknem jižní stěny. Figurální typika je pestrá. Dominuje zde mohutná statuární a ponderózní postava Marie zřejmě v jiném stavu, avšak barperie zmírňuje drastičnost tohoto zjevu, ačkoli jí v zásadě zcela nezastírá. Figurální kanon a zejména hlava nese zřejmě Krackerovo úsilí o klasicistní typ ženy. Nos, oči, ústa a pak hlavně účes tomu nasvědčují. Rozhodně zde není Maria žena mladá. Velmi životně a přesvědčivě působí zjev Alžběty, která je podána jako starší

Zde vidíme nejčastěji, jak se po nedostatečném řešení
 oddělil proud frekvence malý od malý ovládnutí obrazu.
 Na protějším okraji je obraz navěšovaný Fanny Marie. Jako
 kompozici přebíhá uplatnila se nejpravděpodobněji volně
 inspirovaná skicou stejného názevu od Daniela Grana, která
 je v grafické sbírce Křišťana sv. Floriána v St. Pölten v 18-
 kousku. Je o mravotvorný obraz. Výtvarně se odlišuje na místě
 před vchodem do domu na neobdobí. Ústředním motivem je so-
 klad Fanny Marie a Alžběty. V příslušném vchodu do domu vlevo
 tuším na vidění "scharifské". Ostatní figury nesouvisí při-
 mo a přímo dětem. Děti obraz je uzavřen v delimitovaném prost-
 ru divadelně pojatém. Postavy jsou plasticky plné, pěkné,
 v přirozených posezech, živé a mravotvorné pojetí. Obraz je
 čistě přirozený světlý, připomínající klasické výtvarné
 kolorit je teplý a je podřízen přirozenému světlému. Právě je
 hodné, ale celkový dojem není dojem barvnosti. V celku
 vidíme, že jsou tu v zřetelě tytéž věci, kterých Krišťan učil
 de Fresco. Tedy hlavní naučitel, na však doprovázen skvělými
 zvěřmi a zvířaty, hradě a keramikou a mnoha ostatními věci.
 Akord červené a modré je vlnitý, ozven pouze na řadu Krišťan,
 avšak ani tento akord nedominuje nikterak programně. Jasně
 je proti přechodnému obrazu světlý. "Děti vlnitě", že byl obraz
 původně vyřezán v koloritu, ale že vlnitě přechodně slunce,
 které sem dopadá oknem jižní stěny. Regurální typika je pue-
 trk. Dominuje zde mohutná struktura a podstatně postava Ma-
 rie Alžběty v jiném stavu, avšak barvy zůstávají krásně
 most těchto zjevných, akordů je v zřetelě zcela nezastřen. Třeba
 řádně kanon a rozjetá hlava nosí stejné Krišťanovo řešení o
 klasifikaci typ ženy. Nos, oči, ústa a pak hlava vše tomu
 navěšují. Rozhodně ale není Maria Krišťanová. Veškeré živé
 a přesvědčivé působí zjev Alžběty, která je podána jako starší

žena s osahlou a výrazně promodelovanou tváří. Jedinečnost jejího zjevu ostře kontrastuje s Mariinou typičností. V její tváři i pohybu je vyličeno pohnutí, kdežto Maria je v majestátném klidu. Zaujetí skutečností smyslně zažítou pak vidíme zvláště v komparech oblečených v soudobé, i když poněkud stylizované šaty. Obzvláště dobrý je kučeravý chlapeček pojatý takřka portrétně. Zde máme silný dojem, že Kracker dobře znal flámskou malbu. I v této pozdní době působí ještě na chvíli Rubens, i když někdy jenom odleskem a prostřednictvím jihoněmecké oblasti. I celkový teplý kolorit by ukazoval spíše k malbě flámské než soudobé benátské. Bylo-li u předchozího obrazu dominantou citové prožití látky, zde je to značně sdílný a flámsky monumentalizovaný realismus. Oba tyto obrazy ukazují nám Krackera jako malíře, který ovládá stejně dobře fresku, jako malbu oltářního obrazu, a tedy jako malíře, který byl v té době malířem hledaným.

Krackerova činnost v Jasově 1762 - 1765.

J.L. Kracker odchází z Prahy r. 1761. R. 1762 shledáváme se s ním daleko od Prahy, až v blízkosti Košic, v klášteře premonstrátů v Jasově. Dostal se tam patrně prostřednictvím premonstrátů v Louky. Odtud pocházel převor kláštera Ondřej Sauberer. V Jasově pobyl Kracker do r. 1765 a svou činností obohatil naše malířství přínosem, který je stejně důležitý jako byla jeho pražská činnost.

Máme-li sledovat Krackerovu práci v Uhrách, je třeba podívat se alespoň zběžně na toto prostředí v 18. století. Boj, který sváděli Habsburkové s protestanty, šlechtou a Tárky v Podunají a v přílehlém hornatém území dnešního Slovenska od začátku 17. století, skončil vítězně pro Habsburky, nejprve vítězstvím u Vídně, a pak likvidováním posledního stavovsko-protestantského povstání Františka Rákoczyho II. r. 1710.

žena a omaršion a výrazně prohodolovanou světlí. Jedná se o
jejího zjevu ozeře kontrastuje a Marlinou výložností. V její
světí i pohybu je vyloženo pomněl, kdežto Maria je v nejvyšší
něm klidu. Zaměřit skutečnost nějakou asilou pař vidlas zvid-
ěně v komparacch odležených v souobě, i když pomněna zvil-
sovane šaty. Opavěně dobrý je kučeravý odlepac potajný lakika
povržená. Žte máne stiny dojem, že Kraker dobře znaí fím-
akou malbu. I v této podobě dobře přechodí ještě na chvíli rubana
i když někdy jenom odležen a prostěbnostvím jiboněskobě e-
blatí. I seikový šepý kolovis by ukazoval spíše k malbě fím-
aké než souobě podobně. Bylo-li u přeborného obranu domi-
nancou oizové profilu štky, zde je to známe odliný a fíměny
monumentalizovaný realismu. Oba tyto obraty ukazují nám Krac-
kova jako malíře, který ověděl sejně dobře fíměnu, jako mal-
bu oizéřního obranu, a tedy jako malíře, který byl v té do-
bě malířem předním.

Krakerova dílna v Jasoě 1902 - 1905.

1.1. Kraker obdržel a Pravy r. 1901. R. 1902 zhládkám
se a ním šaleko od Pravy, až v blízkosti Kolfo, v křižně
přemostěná v Jasoě. Došel se tam patně prostěbnostvím
přemostěná v Louky. Odtud pocházel převor křižera Gndřej
šubert. V Jasoě popyl Kraker do r. 1905 a svou dílnou
opomati naše malířství příměm, který je sejně doležitý
jako byla jeho pražská dílna.

Něme-li sledovat Krakerovu práci v Úndob, je třeba
podívat se alespoň zblžně na toto prostředí v 18. století.
Boj, který zvdělil Hababurkové a protestanty, šlechetou a
třpy v šeduně a v příblížném rozvátě území šlechetno šio-
venska od začátku 17. století, skončil vítězně pro Hababur-
ky, nejprve vítězství u Vládně, a pak likvidována poselst-
ho stavovsko-protestantského povstání Pražského Rknošeho II.

r. 1710. Teprve po tomto roce mohlo nastat plné pronikání stře-
doevropského baroka do Uher. V 17. století omezovalo se proti-
reformační úsilí vedené jesuity pouze na jednotlivé bytí důle-
žité zásahy. Teprve nyní tedy mohl být vývoj zrychlen. Ovšem
důležité je uvědomit si, že ona dlouhá doba zrání, kterou po-
třebuje každý styl, zde chyběla, a že barok byl v Uhrách impor-
tem a nestal se uměním národním. Vše, co by jen trochu mohlo
připomínat vrcholný barok, bylo vytvořeno v poměrně velmi krátké
době, a již od třicátých let začal zde působit vídeňský klasi-
cismus a rokoko jako systém po vítce výzdobný. Velké osobnosti
vrcholného baroka sem nezasáhly, a když sem začaly přicházet,
hlavně z Vídně, velké osobnosti, byl již barok bez bývalé dravé
síly, protože již byl prosycen klasicismem. Klasicismus byl pak
přijat v Uhrách takřka bez výhrady a velmi rychle. Architektura
tvořila zajímavá díla prodechnutá klasicismem, a ovlivňovala tak
sochařství i malířství. Kromě toho dostalo se již ve velmi časně
době Uhrám klasicistního nárazu z rukou nejpovolanějších; Georg
Rafael Donner přišel do Bratislavy na pozvání arcibiskupa Estez-
házyho a strávil v Bratislavě jedny ze svých nejlepších let. Kro-
mě plastiky zasáhl též podstatně do architektury a tím i do ma-
lířství souvisejícího s architekturou. Ovlivnil citění objedna-
vatelů do té míry, že ti to žádali napříště díla proniklá duchem
klasicismu, i když tato mluvila ještě barokním přízvukem. Ve fre-
skovém malířství jsme svědky toho, že vrcholná fáze, tedy ta,
kdy freska popírá klenební závěr, takřka úplně chybí. Sestavit
vývoj fresky v Uhrách není snadné, protože až do čtyřicátých
let umělci sem přicházející nebyli síly prvotřídní, a mezi fres-
kaři nenacházíme domácí umělce. V dalším vývoji freska směřuje
k tomu pojetí, kdy se mění v nástropní obraz a více méně respek-
tuje strop.

Jedině Paul Troger v kostele Alžbětinek v Bratislavě nama-
loval fresku, která strop prolamuje. / 1739- 1742/.

... r. 1710. Teprve po tomto roce mohlo nastat plynulý rozvoj architektury
... do evropského baroka do Uherska. V 17. století označovali se proti-
... reformace a její vedoucí teologové pouze na jednotlivé případy
... které zůstaly. Teprve nyní tedy mohly být vytvořeny. Ovšem
... dálejší je uvědomit si, že ona dlouhá doba trvala, kterou po-
... třebuje každý styl, aby se vyvíjela, a že barok byl v Uhersku inor-
... zem a nastal se změna náhledů. Vše, co by jen trochu mohlo
... připomínat vrozený barok, bylo vytvořeno v poměrně velmi krátké
... době, a již od třicátých let začal zde působit vládní klasici-
... stismus a to jako výsledek vývoje osobnosti. Velké osobnosti
... vrozeného baroka neměly, a když se někdy přirovnával,
... hlavně z výhledu, velké osobnosti, byl již barok bez důležitých
... styl, protože již byl projevem klasicismu. Klasicismus byl pak
... přijat v Uhersku takřka bez výhrady a velmi rychle. Architektura
... tvořila zejména díla probošpůvskými klasicismem, a ovlivňovala tak
... označovat i malířství. Kromě toho dostalo se již velmi daleko
... době Uhersku klasicismu nejen z rukou nepovolných, jako Georg
... Daniel Donner přišel do Bratislavy na pozvání arcibiskupa Zde-
... kardo a strávil v Bratislavě jenom se svým nájemcem. K ro-
... mě plastiky začali též podléhat do architektury a tím i do ma-
... lířství souvisejícího a architektury. Ovlivnilo i ostatní obzvlá-
... stě do té míry, že tato škola nepřijala díla probošpůvskými
... klasicismem, i když tato mívala ještě barokní přívusky. Ve 17-
... skovém malířství jsme svědky toho, že vrozené též, tedy ta,
... kdy třeska poprvé klenbu završila, takřka úplně opyl. Sestavila
... vývoj třesky v Uhersku není snadné, protože až do třicátých
... let umělec neměl příležitost nepříliš slyšet prvotní, a mezi tres-
... kání nepochybně došel umělec. V dalších vývoji třesky směřuje
... k tomu pojetí, kdy se mění v nástrojní obraz a více méně rozep-
... tuje strop.

Jedině Paul Troger v kostele Ažbětinském v Bratislavě nana-
... loval třesku, která strop prolamuje. \ 1739-1742 \

Ale již před ním o pár let dříve / 1736/ Antonio Galli Bi-
 biens vyzvořil v kostele Nejsvětější T.ojice v Bratislavě
 dílo, které, jak se zdá, daleko lépe vyhovovalo místnímu cítění. Jeho freska je zjevem o to paradoxnějším, že je malována na klenbě dosti rozlehlého prostoru vybudovaného na základě elipsy. Tedy na klenbě, která přímo volala po ilusivní fresce. Na místo toho vidíme šedozeleným chiaroscurem malovaný ilusivní tambur s kasetovanou klenbou a lucernou. Není zde perspektiva světla, a tak všechny části jsou stejně krotké, stejně barevné, a celek působí dojmem geometrického ornamentu. Základní podmínka barokové fresky, totiž vésti oko diváka do imaginárního světa, zde nebyla splněna. Prostor je zcela ve smyslu racionálního cítění uzavřen a pouze vyzdoben.

Většina kostelů je budována jako sled polí zařazených plackou a nepřipouští velkého rozmachu. A freskaři se obyčejně nezmocňovali ani těchto ploch celých, jen malé části ponechávali pro figurální výjevy. Ostatek tvoří pak ornament. Rozlehlé stavby chrámové s centrální orientací vznikají v Uhrách teprve později a jsou již vyloženě klasicistní,

Kolem poloviny století přichází do Uher freskaři vyšší úrovně, protože Vídeň a přilehlé kraje jsou satureovány uměleckou prací, a freskaři jsou nuceni hledat zakázky v provincii, a to především v Uhrách, protože zde začíná čilá stavební činnost. Haulbertsch i Kracker, abychom jmenovali pouze ty, o které nám nejvíce jde, přinášejí sem mnoho barokního cítění, ale musí se čím dále tím více vyrovnávat v požadavky objednavatelů, kteří mají k věci vyhraněné stanovisko. I tak je jejich přínos cenný. Ovšem klasicistní architektura již sama ovlivňuje jejich práci tak, že na dlouho proti jejímu duchu malovat nemohou.

Nejvíce se sžil s místními požadavky Lotrinčan Joseph Chamant. / 1699- 1768/ . Až r. 1938 podařilo se J. Cincíkovi

11
Ale již před ním o pohlaví a věku \ 1735 \ Antonio Gualdi 11-
blaga vyzvořili v kostele Nejsvětější Tělo v Bratislavě
dlho, které, jak se zdá, daleko lépe vyhovovalo slavnosti ob-
čanské. Jeho frezka je zjevně o to parádnější, že je najo-
všim na klenbě dosti rozlehlejšího prostoru vyzdobeného na zá-
kladě stěp. Tedy na klenbě, která dříve volala po líbezných
frezce. Na místě toho vidíme neobvyklý chrámový náro-
vaný líbezný řádur a kasejovanou klenbu a lustronu. Klen-
ba perspektiva světla, a tak všechny části jsou stejné koso-
vé, stejně barvané, a celok působí dojmem geometrického orna-
mentu. Základní podoba d'rové frezky, což vědí oko di-
vka do imaginárního světa, zde nepřijímá spínána. Prostor je
zcela ve smyslu racionálního efektu uzavřen a pouze vyzdoben.
Věštin kostel je budována jako před polí zájmových
placem a nepřipouští žádné rozměry. A frezka je obydlená
nemohoucí ani těžit plod světla, jen málo světla proniká-
vají pro figurální výjevy. Ostatně tvrdí pak ornament. Roz-
lišné stavy chrámové a centrální o-fantazie vznikají v U-
hrách teprve později a jsou již výše než klasická.

Kolem poloviny století přibývá do Uher frezkaři výšší
úroveň, protože Vláda a příslušné kraje jsou zakroveny max-
imálně prací a frezkaři jsou nuceni hledat zájmy v pro-
vinci, a to především v Uhrách, protože zde začíná být stag-
vední úroveň. Následně i Krakov, slyšeno jmenovali
pouze ty, o které nám nejvíce jde, přičemž se jim znova prac-
ního efektu, ale musí se jim dělat tak více vyzdobovat v po-
žadavky objektivně, kteří mají k věci vyzdobené slovovisko.
I tak je ještě přímocenný. Ovšem klasická architektura
již sama ovlivňuje je již předtím, že na dílnu proti je-
jím duchu malovat nemohou.

Nejvíce se zájím a slavními požadavky latinská Joseph
Gnamant \ 1898-1908 \ 43 r. 1938 podal se J. Gnamantovi

osvětlit tohoto malíře . Jeho zásluhou je nyní spojeno jméno Chamanovo s rezkovou výzdobou šaštínského poutního kostela / Fresky 1756- 1757./ Až do té doby byly připisovány jakémusi blíže neurčenému Italu Chiamantimu . Chamant jeví se nám ve svém díle jako dekoratér , který je stejně dobře poučen o pozzovském architektonickém systému jako o tiepolovském stříbrném světle , avšak který ve své fresce jeví nepřítomností střízlivost, ba chladnost. I když jeho dílo barevně není docela na výši, znamená po konstruktivní stránce přínos čehosi nového. Vidíme, že Chamant nejen že nevyužívá plochy celé placky, ale že ilusivní architekturou již ruší její oblínou a předstírá plochý strop , na který posazuje fresku ve funkci nástropního obrazu. Jeho ilusivní architektura má tedy právě opačnou funkci než architektura pozzovská. Ta otvírala architekturu, tato ji zavírá. Cítíme chladný odstup racionalistův, kterému snahy po spojení nebe a země jsou cizí a který maluje tak, by nebylo pochyby o tom, že jde o dekoraci a umělecký projev, a ne o pokus spojení nebe a země. Na jedné fresce vidíme ilusivní architekturu malovanou bez jakékoli účasti světla, takže působí čistě jako ornament. ^{Se Chamanovým} ~~Krackerovým~~ dílem Kracker patrně přišel do styku r. 1757. Již v Praze jsme viděli, že do menších fresek , do kterých Kracker pravděpodobně zasáhl, dostávaly se rysy , které není možno odvodit z Vídeňské akademie, a které jeví jakousi příbuznost s Chamantovým dílem. Na první pohled by se zdálo , že Chamantovo dílo historisuje. Jistě že ano, ale anticipuje zároveň. Snaha po uzavřeném a všestranně definovaném prostoru je snahou , která nejsilněji ovládá freskařství od šedesátých let. Ovšem ani v této fázi vývoj fresky není tak docela jednoduchý a působí ještě jiné vlivy než racionalismus. Uhm jsou v této době jedním z důležitých jevišť , kde se odehraje poslední zápas mezi barokem a klasicismem. Že se tam stane, není ani tak zásluhou uherské výtvarní tradice, ale spíše prostě tím, že jak se

novou úroveň vývoje umění, ale právě proto, že jak se
si barokem a klasicismem. Že se tam stane, není ani tak záhu-
lná a důležitá, jako se odehrává poslední kapka mo-
řské vody na racionálním. Účast jsou v této době jed-
notlivými ovládnutými frekventy od hedešských let. Ovšem ani v
neuvěřitelně a všestranně delirujícímu prostoru je známo, která
historizuje. Láska je ano, ale anglicky zhruba po
všechno. Na první pohled by se zdálo, že Ghananovo dílo
dešně akademie, a když jeví jakousi příchuť a Ghanano-
vé akademii, dostávají se tyto, které není možné odvést z vl-
dílní, že do menších frez, do kterých Krasok pravděpodob-
ně Krasok patrně přišel do svých r. 1757. Žil v Brně jako vi-
ce Ghananovský jako ornament. Krasokovský dílem
vidíme lineární architekturu založenou na jakékoli úběh
projekt, a ne o poznání spojení s kras. Na jedné frezo
tak, by nebylo pochopí o tom, že jde o dekoraci a umělecký
kterému analy po spojení s kras. Je to oči a který má
tekturu, jako ji zavítá. Ghanan ovládnutý otáčen racionální
opačnou funkcí než architektura pozemská. Na ovládnutí archi-
teptního obrazu. Jeho lineární architektura má tedy právě
střed plochy strop, na který postavuje frezu ve funkci ná-
ky, ale že lineární architektura již není její opínání a před-
všim. Vidíme, že Ghanan nejen že neovládá plochy celé ploš-
ně na výšce, znamená po konstatování střední příčiny železi na-
křivost, ba chladnost. I když jeho dílo buravě není docela
brněn avšak, avšak který ve své freze jeví naprosto stří-
pozemské architektónické systémy jako o spolupovězení stří-
ve svědčí jako dekorativní, který je stejně dobře poučen o
ai díle navrženém Iseu Ghananovským. Ghanan jeví se nám
\ Frezy 1756-1757. \ Až do té doby byly připisovány jenému
no Ghananovs a rezkou výstřední hedešského pozemského kostela
jed-

zdá v Uhrách bylo v této době nejvíce finančních prostředků, aby mohly být uskutečněny podmínky většího měřítka. Bude vylíčeno níže, jak do tohoto vývoje zasáhli objednatelé.

Ve fresce tedy bude napříště převládat snaha o uzavření a definování prostoru. Množí se případy, kdy je strop kasetován, ornament geometrický převládne nad ornamentem rokokovým, a mizí stále více ona rokoková lehkost a zdání improvizace. Malba ilusivních architektur nabývá převahy nad otevřeným nebem. Tato architektura však již zavírá klenbu čím dále tím více. Vznášeli se v takovémto uzavřeném prostoru nadzemské bytosti, jsou malovány tak, jako by se vysunovaly směrem k divákovi. I toto pojetí je vlastně rušivějším barokního cítění. Dokoze v kupolích mizí barokní pojetí, které dovedlo roztočit hmotu a strhnout postavy ve vír. Nyní bývají postavy umístěny kolem okraje a přiřazovány jedna vedle druhé, vázány v jednoduché geometrické vzorce. Roste záliba v ruinách, vegetace řídne a usýchá a stává se jen jakýmsi schematem. Figury jsou stále štíhlejší. To je hlavní línie fresky. Je zde ale i řada malířů, kteří patří k svým cítěním k předchozí generaci a kteří jsou ve svém díle exponenty pozdně barokního názoru na fresku. Jejich fantasie a jejich smyslové zažívání námětu přizpůsobuje se jen těžko dobovému cítění. Na samém konci baroka tvoří díla přímo eruptivního charakteru, a máme někdy dojem, že i za cenu křečovitosti. Jejich barvy se přímo rozhoří a žhnou tak, jak jsme to neviděli ve fresce po celý barok. Jindy zase povolí úzdu svému sensualismu, a krásné lidi sladí s přírodou v jediný celek, připomínající sen. A jindy opět zvolí náměty tak dramatické, jako na samém začátku baroka. Boj, triumf a zmítání, vše podané s dosud nevídanou technickou dokonalostí, to vše nacházíme až do konce třetí čtvrtiny století. Udivuje nás úplně nezvyklý rozsah barev-

že v Uhrách bylo v této době nejvíce finančních prostředků,
aby mohly být uskutečněny podstatně větší stavební práce. Bude vy-
šeno níže, jak do tohoto vývoje zasáhli jednotlivci.

Ve třech tedy bude například přehledat snaha o uzavře-
ní a delimitování prostoru. Mnohdy se připadá, kdy je strop kasa-
tován, ornament geometrický přehledně nad ornamentem rokokov-
ým, a níže stále více ona rokoková jemnost a zdání šprovořas-
ce. Malba ilustrativních architekturních návrhů přehledně nad osvětlením
nebo. Tato architektura však již zavádí křivku čím dále tím
více. Vnější-li se v takovémto uzavřeném prostoru nacházejí
přístřešky, jsou malované tak, jako by se vypínaly směrem k ní-
vě. I toto pojetí je vlastně racionálním barokním účelem.
Dokonce v kupolách níže barokní pojetí, které dovedlo rozso-
vit prostu a strhnut postavu ve výš. Nyní převládá postava u-
cháňovaná kolem okraje a přizpůsobená jedné velké drůbě, vzhá-
ny v jednoduché geometrické vzorce. Roztažení v různých,
vegetace řídká a usměrněná a stále se jen jakýmsi schématem. Pi-
ctury jsou stále šibelejší. To je hlavní línie tvorby. Je
zde ale i řada malířů, kteří patří k svým účelům k přehá-
zení generací a kteří jsou ve svém díle exponenční podobně barok-
ního názoru na frezku. Jejich fantazie a jejich empaiové záhl-
vání námětu přizpůsobuje se jen těžko dobovému účelu. Na sa-
mém konci baroka tvoří díla přímo eruptivního charakteru, a
máme někdy dojem, že i se sebou křehčivostí. Jejich barvy se
přímě rozhořčí a šnou tak, jak jsme to neviděli ve fresce do-
ceň barok. Jiný zase povolí úždu svému sentimentalismu, a krásně
líbí si ať s přirodou v jediný celek, připomínající sen. A
jiný opět zvolí náměty tak fantastické jako na samém začá-
tku baroka. Boj, triumf a smrt, vše podané s došedí nevda-
nou technickou dokonalostí, to vše nacházíme až do konce tří-
ti čtvrtiny století. Uživuje nás úpiné nezvyklý rozsah pře-

ných kvalit. Od sytého a plného tónu až po takřka úplné od-
hmotnění. Od reliéfně svalnatých figur až do nehmotných vidin.
Ale při tom již cítíme, že právě v tomto okamžiku maximálního
vypjetí freska vlastně přestává býtí freskou. Cítíme, že zde
byla únosnost fresky přeceněna a že není již cesty dále.

Nutně se nám klade otázka, co bylo příčinou zániku ba-
rokní fresky. Příčin bylo jistě mnoho. A při tom velmi důleži-
tou roli hrály i motivy mimovýtvarné. Po výtvarné stránce vidí-
me, že ve třetí čtvrtině století nastal mezi architekturou a
malířstvím tak zásadní protiklad, že konflikt mezi těmito dvě-
ma výtvarnými obory byl nevyhnutelný. V takovýchto kritických
ohvívách architektura se obyčejně ukazuje jako suverénní čih-
tel. Strhne práci malíře na svou stranu. Neoklasicistní archi-
tektura vytvářela prostor na podkladě racionalismu. Barokní fres-
ka směřovala se jen těžko s tímto kursem a vždy jen za cenu zná-
silného své podstaty. Malířství naproti tomu tvořilo ještě i
ve třetí čtvrtině století díla tak citově podložená, a někdy
dokonce tak exaltovaná, že nebylo možno jeho zájmy sladit se
zájmy architektury. Citové vzplanutí malířství třetí čtvrtiny
století nevyšlo z fresky. Vyšlo z oltářních obrazů, a dnes se
nám zdá, že nejsilnější popudy vycházely z jihoněmecké oblasti.
Podaří-li se dokázat, že největší malíř středoevropského okru-
hu této doby, F.A. Maulbertsch, souvisel svým vyučením přímo s
jihoněmeckým malířstvím, pak bude dán důkaz pro tuto domněnku.

Krackerovo dílo s Maulbertschovým dílem souvisí. Kracker
ovšem není ani zdaleka malířem Maulbertschova formátu. Ale i
tak Krackerovo dílo šedesátých let je velmi dobrým příkladem
posledního vzplanutí baroka u nás.

jeho kvalita. Od svého a jiného tomu se po zákona řízení ob-
 hraním. Od jejího avasného řízení se do nemociho vřídil.
 Ale při tom již ovláde, že právě v tomto okamžiku maximálně
 vypořádá frekvence vřídilých částí. Ovláde, že zde
 byla následnost frekvence přeměny a že není již ovláde.

 Kruh se nám klade otázka, co bylo příčinou změny na-
 rodu frekvence. Příčina byla již mnohá. A při tom velmi důležitá
 jsou její prvky i motivy minovřídilých. Po výstavě změny vřídil
 na, že ve třech částech vřídilých nastal mezi architektury a
 malířství tak zásadní protiklad, že konflikt mezi těmito dvě-
 ma výstavovými obory byl nevyměnitelný. V takovýchto kritických
 okamžicích architektura se objevuje někdy jako sudověrná díla-
 tel. Štěpna předel malíře na svou stranu. Neoklasická malíř-
 stva vytvářela prostor na pozadí racionalismu. Barokní fre-
 kvence malířství se jen těžko a často křive a vždy jen na okamžik
 vlnitě své podstaty. Malířství naproti tomu svojí jemnou a
 ve třech částech vřídilých díla tak ovláde podobou, a někdy
 dokonce tak exaltovaně, že někdy někdy jako nějaké dílo se
 chýjí architektury. Ovláde vřídilých malířství třech částech
 vřídilých nových a frekvence. Vřídilých a vřídilých obrát, a dne se
 nám zde, že nejzákladnější podstaty vřídilých a vřídilých díla.
 Podání-li se dokáže, že největší malířství vřídilých obrát
 na této době, P.A. Malířství, související s tím vřídilých díla a
 vřídilých malířství, pak bude tím důkaz pro tuto domněnku.

 Krasokovo dílo a Malířství ovšem tím souvisí. Krasok
 ovšem není ani žádná malířská Malířství Malířství. Ale i
 tak Krasokovo dílo vřídilých díla je velmi dobrým příkladem
 poselství vřídilých díla a nás.

J.L. Kracker přišel do Jasova asi ihned po své činnosti v Praze. Měl vyzdobit freskami a oltářními obrazy kostel kláštera premonstrátů, zasvěcený sv. Janu Křtiteli. Nad hlavním oltářem je obraz představující Kristův křesť. Je datován rokem 1762 a je pravděpodobné, že byl prvním jeho dílem v Jasově, a že byl pro něho jakousi zkouškou. V majetku kláštera je ^{k němu} skica, která má pro nás stejný význam jako obraz sám, protože nám dává nahlédnout do krystalizačního procesu uměleckého díla.

Vzorem k této skice byla pravděpodobně kompozice J. M. Schmidta / Kremserschmidt/ dochovaná ve skice, která je ⁽⁵²⁾ praxák v Barokmuseu ve Vídni. Podobnost obou projevů je více než nápadná. Jasovská skica nám ukazuje Krackera jako plnokrevného malíře pozdního baroka, který svou malířskou vizi vrhá rychle na plátno a energickými tahy štětce vybavuje tvary a napíná reliéf ostře nasazenou barevnou skvrnou. Ve skice jasně cítíme světelně vyvinutou silokřivku, která váže postavy. Tato silokřivka začíná v pravém rohu dole, ve skupině ženy kojící dítě, s chlapcem a starým mužem. Dále probíhá prohnutým tělem Kristovým, pokračuje v holubici a končí na nebi v postavě Boha Otce. Cítíme prudký závih silokřivky a cítíme, jak je zrak diváka přitahován světelně akcentovanou skupinou v pravo dole. Velmi podobně komponoval některé obrazy i Maulbertsch.

Ovšem toto pojetí neuplatnilo se v konečné redakci v plném rozsahu. Došlo k figurálním změnám, ale to není podstatné. Důležité je, že původní hybná kompozice byla nahrazena daleko méně vznošenou kompozicí oněřejského kříže, kde obě skupiny v popředí se uplatnily skoro stejně, a v levo za Kristem namalována je skupina lidí a strom, které kompozičně takřka úplně paralyzují původní hyperbolu. Toto kompoziční schéma bylo již dávno běžné.

Malba je pečlivá a má již skoro nádech k akademismu. Vše je vázáno měkkým šerosvitom, a vše je jakoby přelito smalem. Nic není syrového a vše je zjemněno a zušlechtěno. Toto konečné provedení bylo asi podmíněno přáním objednavatelů. Ovšem Krackerův temperament byl potlačen.

Při důkladnějším prohlížení obrazů nemůžeme se zbavit dojmu, že to nebyl jen sám Kremerschmidt, který poskytl Krackerovi poučení. Celé pojetí výjevu křtu jako mravoličného obrazu zasazeného do romanticky pojaté krajiny, to vše nás vede daleko hlouběji do minulosti. Dýše odtud flámské pojetí, a konečně obzvláště silnou příbuznost sledujeme s Elsheimerovým Kristovým křtem v Londýně. ⁽³³⁾ Že Kremerschmidt chodil na potaz ku starým Flámům a Holanďanům, to víme. Zde má dojem, že Kracker dělal totéž. Je zde třeba předpokládat, celou řadu mezičlánků, a jedním z nich by mohla i rytina augšburského rytce Martina Engelbrechta / 1684- 1756/. Je známo, že jak rakouští tak jihoněmečtí malíři této doby historisovali a že flámská a holandská malba 17. století leckdy znamenala pro ně východiště z dobových rozpaků.

V kostele jsou dále čtyři menší oltáře s výjevy : Sv. Ondřej a Sv. Jan Nepomucký, Umučení Sv. Barbory, Sv. Anna a Marií, a posléze obraz Neposkvrněného Početí.

Motiv Neposkvrněného Početí je oblíbený v celém údobí baroka. Literatura i výtvarné umění se snažily ze všech sil, aby vysvětlily toto mysterium. Maria bývá líčena jako půvabný dívčí zjev, a i vyložení naturalisté podkládali při zobrazování tohoto výjevu všechnu tvrdost poznání, a naopak snažili se o vyjádření něhy. Tehdy byla Maria líčena jako zjev veskrze konkrétní, často jakoby vzata ^{přímo} ze života a pouze zušlechtěna. Zde však vidíme jakousi povšechnost. I rozevlátá draperie je jaksi abstraktní. Jsou zde samé velké plochy, které působí dekorativně, ale málo přesvědči-

Kaiba je psal a na jím skoro náhodně k akademianu.
Vše je vzhledně nějakým šerováním, a vše je jakoby přelice
emalim. Někdy není srozumitelné a vše je zjevně a zvlášť
no. Toto konečně provedení bylo asi podobného přelice
navazová. Ovšem Krakerův šerování byl podobný.
Při dokládání přelice obrázku nevědomě se zvaly
dojmu, že co nebyl jen sám Krakerův šerování, který poskytl
Krakerovi podobný. Každé pojedl výtvaru křtu jako pravouš-
něho obrázku zaznamenáno do rozsáhlých pojedl krajiny, to
vše nás vede dáleko hlouběji do minulosti. Dříve obití lím-
ně pojedl, a konečně opavil se s jinou příbuzností
vše a Křakerův šerování Křakerův šerování v Křaker-
šerování podobí na pozas ku šerování Křakerův šerování,
to vše. Že má dojmu, že Kraker dělal podobě. To vše
na přelice, celou řadu šerování, a jenom a nich by
kopie i rytina angličtinského výtvaru Křakerův šerování
1884-1885. To vše, že jak výtvaru tak šerování
má být šerování historického a že šerování a šerování
Kaiba I. pojedl šerování Křakerův šerování a šerování
šerování šerování.

V každém jsou dále šerování šerování a výtvaru : sv.
Ondřej a sv. Jan Nepomucký, šerování sv. Barbory, sv. Anna
a Marie, a podobně obrázku šerování šerování.
Motiv šerování šerování je podobný v každém šerování
šerování. Literaturní i výtvarně užití se šerování se všech
ali, aby výtvaru šerování šerování. Marie šerování šerování
šerování šerování, a i výtvaru šerování šerování při
šerování šerování výtvaru šerování šerování, a šerování
pak šerování se o výtvaru šerování. Šerování šerování šerování
šerování šerování, šerování šerování, šerování šerování
a pouze šerování. Že vše šerování šerování šerování
i šerování šerování je šerování šerování. Šerování šerování
šerování, šerování šerování, šerování šerování.

vě. Největší rozdíl proti pracím v Praze vidíme v koloritu. Temnosvit se rozplynul v jakousi barevnou alhu. Prostor, draperie, kolorit i figurální typy, všechno je abstraktní. Celý obraz není prost jisté manýrovanosti a nechybí ani celkový sladký nádech. Ve figurálních typech a gestech andělů a Marie zaznamenáváme nejtěsnější souvislost s Maulbertschovými skicami. ^(33a) Ovšem kolorit bychom těžko mohli odvodit od Maulbertsche. Je to kolorit přímo nápadně připomínající svým emailovým vzhledem kolorit manýristický. A pak je zde detail, který nenacházíme široko daleko ve vídeňském okruhu. Tím jsou světelné paprsky, jsoucí dle útist Boha- Otce přes holubici do Mariina klína. Tento motiv vidíme ale v jihu německém malířství, a to ve fresce, u Spieglera. ³² Zase se ocitáme v oblasti mysticismu, který zde sráží s manýrovanou hladkostí a snahou po akademickém působení. Takovýchto protikladů je v malířství této doby plno.

Při obraze Umučení Sv. Barbory vidíme, že kompozice je takřka doslovným opakováním Trogerovy skicy se scénou kamenování Sv. Štěpána z r. 1745 pro oltář v Badeně u Vídně. Trogerova skica je ve vídeňské Albertině. ⁽³⁴⁾

Obraz Sv. Ondřeje a Sv. Jana Nepomuckého je vázán do značné míry starším citěním, s kterým jsme se shledali již v padesátých letech. Je zde důsledná redukce objemu do plochy, a pracování se širokými barevnými plochami. V popředí vyráží pouze několik naturalistických detailů.

Práce na malých oltářích asi opravdu nebyla Krackerovým vlastním polem. Zdá se, že na malých oltářích zkoušel to, co později chtěl plně uplatnit ve větších rozměrech. Kracker byl svým zájmem jinde. Byl poután freskovou výzdobou kostela a dvěma velkými oltáři po stranách

12
ve. Největší rozdíly proti prsou v Frase vidíme v kolo-
řtu. Temněší se rozlišují v jakosi barvenou míru. Pro-
stor, drapérie, kolořit i figurální typy, všechno je ab-
straktní. Celý obraz není prostě jasné maprování a ne-
ohyblí ani celkový rádek nádech. Ve figurálních typech a
gestech andělů Marie zasněžená nešťastně se souvisejí
a manipulačnými silami. Ovšem kolořit zjednotí všechny
mohli odvodit od Manipulačného. Je to kolořit přesně nádech
připomínající, avšak zcela odlišný vzhledem kolořit manipulač-
ný. A pak je zde detail, který nepochybně říká o něco
ve vlněném okruhu. Tím jsou všechny paprsky, jsoucí
a jsou Boha-Oce přes kolobok do kolořitní míry. Tento
motiv vidíme ale v jinotajnosti celkově, a to ve frase,
a spíše. Těže se celkem v oblasti kolořitní, který
máte určitě a maprování nádechů a zjednotí po všech stránkách
přesně. Kolořitní přehled je v celkové části body
plno.

Při obrázku umístění av. "aropry vidíme, že kompozice
je takřka dobovýma opakována. Programový zkrat se zjednotí
kamenovými av. Štěpána z r. 1745 pro oltář v Bohem u vlt-
ně. Programová akce je ve vlněném albertině.
Obrázek av. Ondřeje a av. Jana Nepomuckého je vlněná
do značné míry starší albertině, a kolořit jako se shledává
jít v padavých částech. Je zde dostatek redukce objemu do
plochy, a pracoval se širokým barveným plochami. V po-
předí vtrhl pouze několik naturalistických detailů.
Předem na místě oltářích nelze opravit nebyla koloř-
kerovými vlastními poler. Zde se, že na místě oltářích zjed-
něl se, se později našel jiné uplatnění ve vlněných roz-
tech. Kolořit byl vždy zjednotěn. Při použití fraso-
vou výhledem kolořit a všem vlněným oltářím po stránkách

ústředního prostoru kostela.

V majetku kláštera je ještě jedna skica, která nám opět ukazuje pravou tvář Krackerova umění. Je to Cesta proroka Eliáše, skica, která řešila návrh na fresku. Freska podle této skicy provedena nebyla, a je nejpravděpodobněji, že to byly námitky se strany objednavatele, které rozhodly proti návrhu. Zdá se, že v Uhrách barokní exaltované cítění nenacházelo patřičnou odezvu, a že bylo žádáno spíše formálně dokonalé a ne příliš osobní dílo. Ve skice vidíme boj a zabíjení, vidíme velmi rozlehlou škálu barevných kvalit a jsme ochotni se stotožnit s objednavatelem, který měl patrně námitky. V této skice cítíme vliv Maulbertschův více než kde jinde. Jak by byl Kracker tuto skicu realizoval, zůstává otevřenou otázkou. Barevné těžiště je tak nesporně u spodního okraje obrazu, že freska by bývala musila být pojata jako nástropní obraz. Pro pohled z jediného místa. A podíváme-li se na architekturu, ve které měl by být návrh realizován, pať cítíme, že by asi nebylo řešení nejšťastnější.

Jasovský klášter byl stavěn v letech 1745-1765, za opatství Ondřeje Sauberera. Dnes na základě slohového rozboru přisuzujeme stavbu vídeňskému architektu Antonínu Pilgramovi. Interiér kostela je vůbec nejlepším interiérem na Slovensku a patří mezi nejzajímavější projevy pozdní středoevropského baroka.

Vkročíme-li do jasovského kostela, působí na nás jako centrála se silně zdůrazněnou podélnou osou. Střed tvoří příčně orientovaný obdélník podobný skoro čtverci, se skosenými rohy. Zaklenut je vysoko vzdutou plackou. Do šíře je tento prostor roztažen dvěma dvakrát odstupňovanými výklenky, zaklenutými opět výškově odstupňovanými pásy valené klenby. Lon-

V majetku kláštera je ještě jedna skice, která nám opět ukazuje pravou tvář Krasnerova umění. Je to deska pro rok 1886, skice, která řeší návrh na fronsku. Prosa podle této skice provedena nebyla, a je nepravděpodobnější, že se byly namítky ze strany občanstva, které rozhodly proti návrhu. Zdá se, že v ústřední části existovaly dvě různé varianty patřičného obzoru, a že bylo třeba upřesnit formální dokonání a ne příliš osobní dílo. Ve skice vidíme totiž a zřejmý, vidíme velmi rozdílnou práci barokových kras-
 lit a jako ochotní se stotožnit s občanstvem, který měl patrně namítky. V této skice dleje vliv Nauderbachův více než kde jinde. Tak by byl Krasner tuto skicu realizoval, sčítavý otevřenou obzorem. Navzdory těmto je tak ne-
 sporně u epodního obráje obranu, že fronska by byla součástí být počata jako nástropní obráz. Pro pohled z jediného místa. A podíváme-li se na architekturu, ve které má být návrh realizován, pak vidíme, že by se nemohlo řešit nešťastně-
 št.

Navazující klášter byl ovšem v letech 1742-1752, za opatřitel Ondřeje Šandera. Dnes na místě stálo vždy rozporu přilnavšíme stavbu viděnému architektu Antonínu Pilgrasovi. Interiér kostela je vřec naplněn interiérem na stovkách a patří mezi nejzajímavější projevy barokní stavebního umění.
 Vročíme-li se časově kostela, počítá se jako genera se silně střeženou podobou osou. Střed evropské přel-
 ně orientovaný obdélník podobný kore čtverci, se akcenty na rohy. Základ je vřec vřecní plošnou. Do ní je tento prostor rozdělen dvěma dvířky obepnutými výklenky, zakle-
 nutými opět výškově obepnutými přes valand klenby. Lan-

longitudinálně přstupují k tomuto prostoru dva prostory odpovídající intervalu sdružených pilastrů, tyto prostory jsou zaklenuty klenebními pásy. Dále longitudinálně navazují opět dva prostory založené na příčně orientovaných obdélníkových a zaklenuté plackami, ale značně méně vzdutými, než placka ústředního prostoru. Opět longitudinálně se připojují další pásy. Konečně kněžiště a hudební kružta jsou založeny rovněž na obdélníkových a zaklenuty plackami ještě ploššími než byly předtím.

Vidíme tedy, že výsledný prostor vznikl přiřazováním menších prostorů k prostoru základnímu. Je to ona stereometrická aglomerace tak příznačná pro druhou čtvrtinu osmnáctého století, a to zejména v Čechách. Avšak ani ve třetí čtvrtině neztratila mnoho na přitažlivosti, a zdá se, že vídeňští architekti propagovali tento způsob stavění v Uhrách se značným zdarem. Pro přechod od rokokové hravosti a pávabu ku klasičistní pádnosti, určitosti a velikosti byl tento typ jazyky předurčen. Pozoruhodné je výškové ubývání od středu a to jak směrem podélným, tak i příčným. V klenbě střídá se nestejně vysoko vzdutá placka s nestejně vysokým klenebním pásem. Celý interiér působí vzcným, lehkým a vzdušným dojmem. K celkovému klidu interiéru přispívá i úplně stejnoměrné a neemocionální osvětlení devíti okny, která jsou nestejně velká a jejichž velikost se řídí velikostí dílčího prostoru, který osvětlují.

Kostel je zasvěcen Sv. Janu Křtíteli, a fresková výzdoba znázorňuje výjevy z jeho života. Freskařská práce začíná nad Pímsou. Základní tón zdi, respektive klenby, je šedozeleň. Ornamenty jsou hnědofialové. Takéž v hnědofialové jsou části iluzivní architektury a pak vázy a kartuše. Zlata je málo, výzdoba zlatem je velmi diskrétní a omezuje se na některá rámování fresek a některé ornamenty. Kytice ve vázách jsou převáž-

-období přepnutí k sousto prostorů dva prostory obpo-
 vladatel intervalu sdružených písků, tyto prostory jsou na-
 klenné. Klennými písků. Tato konjugativní navazují opět
 dva prostory založené na příčné orientovaném obdélce a
 zaklenné pískami, ale značně méně vedoucími, než pískami
 středního prostoru. Opět konjugativní se připoutají další ob-
 oje. Končící kněžské a hudební kruha jsou založeny rovněž
 na obdélce a zaklenné pískami ještě pískami než byly pře-
 dejší.

Vidíme tedy, že vřadový prostor vznikl přičleněním
 menších prostorů k prostoru základnímu. Je to ona arabská
 okružnice tak přičleněná pro druhou částinu osmácté-
 atole, a to zejména v úseku. Avšak ani ve třetí části
 nastává mnoho na příměritelnost, a tak se, že vřadění ar-
 chitektní propagování tamto způsobem se v úseku se značně
 odrazem. Pro přechod od rožně vedoucí a návratu na klenné
 vlastní podobnosti, určitosti a velikosti byl tento typ
 předurčen. Posledně je výzkovně odlišný od ostatních a to jak
 směrem podřídným, tak i příčným. V klenné části se nastojí
 výsoko vřadění písků a nastojí vysokým klenným pískem. Co-
 li interier písků významu, jenž a vřadění hojně. K cel-
 kovému klennému interieru přiléhá i čísla neustanně a neustojí
 další ověřením dává okny, která jsou nastojí veškeré a je
 velikost se řídí velikostí celého prostoru, který ověřují.

Kolem je navázan dv. Janu Křížem, a frezové vřadění
 zahrnuje výjevy a je to života. Frezové písků každé na-
 klenné. Zaklenné sáně, respektive klenné, je bezobrazné.
 Ornamenty jsou jednoduché. Částečně v nádobitě jsou části
 lineární architektury a pak vždy a karavě. Klenné je jako
 vřadění klenné je velmi důležitá a osazuje se na některé r-
 nování frez a některé ornamenty. Klenné ve vřadění jsou převáž-

ně červené a modré. V rozích placky klenoucí se nad hlavním prostorem tyčí se ilusivní architektura s konsolami a nikami, v kterých sedí sochařsky pojatí, zelenomodrým chiaroscurem malovaní evengelisté. Zbývá zhruba kruhový prostor s nepravidelnými okraji, lemovaný kartušemi a částmi ilusivní architektura. Tato placka je vysocce vzdušná, takže připomíná spíše klenbu v kupoli. Freska zde^{na} malovaná líčí Sv. Jana Křtitele, vítajícího Krista na poušti. První klenební pásy přisedající longitudinálně jsou bez figurální výzdoby, a jsou zde pouze kytice ve vázách na konsolách a ornamenty a kartuš. První placky jsou vyzdobeny kyticemi v rokažových kartuších, a freskám byla ponechána přesně orámovaná plocha přibližně tvaru elipsy s vmačknutými boky. Klenební pole blíže k chóru líčí útěk do Egypta a vraždění nemluvňátek. Pole bližší k hudební kruchtě líčí stětí Sv. Jana Křtitele.

Druhý klenební pás na straně chórové je vyzdoben ornamenty a alegorickými postavami znázorňujícími Starý a Nový Zákon. Druhý klenební pás směrem ke kruchtě je vymalován podobně jako jemu odpovídající protějšek, ale dvě postavy zde namalované jsou postavy proroků. Jeden prorok drží tabuli s nápisem: Parate viam Domini, citát to z bible, označený C 40, V 3, Isa. Druhý prorok má tabuli s nápisem: Preparabit viam ante faciem meam. Melechias C 3, V. 1. Tento prorok ukazuje směrem k Janu Křtiteli na hlavní fresce.

Na klenbě nad hudební kruchtou znázorněn je dobře nám známý výjev Sv. Cecílie, hručící se skupinou andělů a anđílků. Celý výjev je posazen do ilusivní architektury. Na klenbě nad kněžištěm je namalována ilusivní architektura a kartuše. V nikách jsou umístěny kytice ve vázách. Pro figurální výjev zobrazující Narození Jana Křtitele a tří králů

řádný výjev sopránovýho Karla Křiváka a tří králo-
vských nad kněžstvem je namalována literární architektura a
dlhá. Celý výjev je posazen do literární architektury. Na
zadní výjev Sv. Cecílie, vedoucí se skupinou andělů a so-
na křesťanské nad kněžstvem křesťanskou křesťanskou je dobře znám

hlavní třese.

V. I. Tanco prook ukazuje směr k Janu Křivákovi na

napřím : Reparábil vian ante Tanco mem. Melochias G. J.

die, označený G. 40, V. 3, Ica. První prook se začíná a

drží tabuli a napřím : Tanco vian Domini, oltář so a pi-

posavy se namalované jsou posavy prooků. Jeden prook

lova podobně jako jsou odpovídající prooků, ale dvě

Nové křesť. První křesťanské básně se křesťanské je vyan-

ornamenty a literárními posavami křesťanskými básně a

První křesťanské básně se křesťanské je vyan-

ana Křiváka.

namalované. Poje blíží k křesťanské křesťanské 1931 a 1932 sv.

nebo pole blíže k křesťanské křesťanské do křesťanské a vyan-

vand plocha přibližně tvaru elipsy a vyan-
křesťanské křesťanské, a křesťanské byla posavena přímé křesťanské

menty a křesťanské. První písky jsou vyan-
a jsou zde pouze křesťanské ve vyan- na křesťanské a vyan-

ni páry přibližně křesťanské jsou bez literární výstavy,

ana Křiváka, vyan- křesťanské křesťanské. První křesťanské

posavené zpěně křesťanské v křesťanské. První křesťanské 1931 sv.

literární architektura. Páry písky je vyan- a křesťanské křesťanské

a nepřevládající okraj, křesťanské křesťanské a křesťanské křesťanské

source majované vyan- křesťanské. První křesťanské křesťanské

literární, v křesťanské se křesťanské křesťanské a křesťanské křesťanské

na křesťanské a křesťanské. V křesťanské písky křesťanské se nad křesťanské

na křesťanské a křesťanské. V křesťanské písky křesťanské se nad křesťanské

na křesťanské a křesťanské. V křesťanské písky křesťanské se nad křesťanské

na křesťanské a křesťanské. V křesťanské písky křesťanské se nad křesťanské

před Herodem ponechána je přesně ohraničená, zhruba krá-
hová plocha.

Při rozboru barokní fresky nás především zajímá její
vztah k architektuře. Ptáme se, zda-li malíř klenbu nebo
strop respektuje, nebo zdali hmotný závěs popírá. Dále sledu-
jeme, zda a jak ilusivní architektura nebo jen dekorativní a
ornamentální prvky souvisí či nesouvisí s architekturou in-
teriérů. Celkové pojetí i forma fresky obyčejně závisí na
těchto okolnostech. Proto jsou zde klenební pole nepřiliš
velká, a protože celý prostor je tvořen adicí jednotlivých
ploch, nebude zde mnoho místa pro velký a dynamický rozběh.
Jediné místo, kde by se něco podobného mohlo uplatnit je
klenba hlavního prostoru, která je dosti rozlehlá, a přibliž-
ně centrálně orientovaná. Ilusivní architektura v rozích
placky je jakýmsi pokračováním skutečné architektury. Pásky zdi
odpovídající koseným rohům čtverce hlavního prostoru jako by
se rozšiřovaly směrem vzhůru. Není to ale klasický způsob na-
vázání na architekturu. Články jsou tak dekorativně přehodno-
cené, že tvoří pouze odrazíště pro oko a dekorativní passepa-
tout. Kracker si vytvářel lepší místo pro rozvinutí zamýšle-
né komposice, aby se zbavil nevýhodných rohů klenby a mohl roz-
vinout osvědčenou kruhovou komposici. Tím mohl použít placky
jako kupole, skonstruovat výjev pro pohled se všech stran a
ilusivně otevřít klenbu. Fresky v prvních plackách jsou svým
pojetím nástropní obrazy v nejužším slova smyslu. Oriento-
vány jsou pro jediný pohled. Tento způsob pojetí menších pla-
cek se osvědčoval po celé osmnácté století.

Freska nad kruchtou tkví svými kořeny v pojetí dřív-
ější, které ale kupodivu i v této pozdní době je stále
ještě aktuální. Zde oblaka a figury se vysouvají z architek-
tonického rámce a jako by sestupovaly s nebe a spojovaly tak
pozemského diváka s prostředím nebeským.

nové písmo. Před tímto písmem je třeba upozornit, že skupina kř-

Při rozboru barokní řecky má především záležet její
vztah k architektuře. Tím se, zda-li má být klášter nebo
strop respektuje, nebo zda-li má být pouze dekorativní a
jeho, zda a jak lineární architektura nebo jen dekorativní a
ornamentální prvky souvisí či nespojuje s architekturou in-
teriéru. Gelkové pojmy i forma řecky souvisí s klášterem
těžko odlišitelně. Proto jsou zde klášter jako nepřítel
veřejný, a protože celý prostor je tvořen tímto jednotlivým
ploch, nebude zde mnoho místa pro veřejný a dynamický rozbor.
Jediné místo, kde by se mohl podobně rozbor uplatnit je
klášter hlavněho prostoru, který je částí rozboru, a příbuz-
ně centrálně orientovaně. Lineární architektura v rozbor
plátek je jakási pokračování a rozšíření architektury. Když zde
odpovídá rozboru hlavního prostoru jako by
se rozšiřovaly směrem ven. Není to ale klasický způsob na-
výhled na architekturu. Jediný jeon tak dekorativně přehledně
soud, že celý prostor obsahuje pro oko a dekorativní pasáže
font. Práce se vyznačuje tím, že se rozvíjí směrem
k kompozici, aby se zbyl největší rozsah klášter a celý roz-
vinout osvědčenou křivkou kompozici. Tím se může plátek
jako kupole, kompozice výtvar pro pohled se všech stran a
lineárně otevřít klášter. Práce v prvních plánech jsou svým
pojetím nástrojní obraty v největší slova zpráva. Práce-
vény jsou pro jediný pohled, takže způsob pojetí není jen
tak se osvědčoval po celé osvědčené zřízení.
Práce nad křivkou čísel vyžaduje kořeny v pojetí dí-
vějším, které ale kupole i v této podobě je stále
ještě aktuální. Zde občas a řízení se vysouvají s architek-
tonického rámcu a jako by se spojily s nebo a spojily tak
posamokého diváka a prostředím nepokoj.

Nejzajímavější a nejpoučňější pro dobovou tendenci je freska nad kněžištěm. Zde popřel Kracker oblinu klenky tím, že tu namaloval takřka kvadraturistickou architekturu zobrazující hranatý, všestranně definovaný prostor s plochým stropem, na kterém je dokonale ohraničena plocha pro nástropní obraz, konstruovaný opět pro jediný pohled. Zde jsme tedy svědky toho, že freskař nepociťuje klenbu jako výhodu pro své záměry, ale ruší ji, protože chce malovat nástropní obraz v plně definovaném prostoru.

Tato zběžná přehlídka nám ukázala, že každou klenbu a v ní fresku řeší Kracker zvláštním způsobem. Používá jak starších tak i nejnovějších receptů, a jeho tvorba zde nám dokazuje, jak rozmanité vlivy se uplatňovaly ve fresce třetí čtvrtiny století. Bylo zde cítění rokokové, klasicistní a nechybělo ani pathetické vzepjetí barokní se svým mysticismem a visionářstvím.

Nejvíce nás samozřejmě zaujme freska nad ústředním prostorem, líčící Sv. Jana Křitele vítajícího Krista na poušti. Konstruována je pro pohledy se všech stran. Je to zajímavé vyprávění na které je možno se dlouho dívat a stále nacházet nové, zajímavé detaily. Není to freska, která by strhla a zavalila emocí, je to projev velmi kultivovaného sensualismu. Převaha líčení je úplně na zemi. To, co Kracker v Praze jen napověděl, zde plně vyznává. Opájí se krásami této země a malebností přírody lidí. Poušť se změnila v subtropickou krajinu plnou vegetace. Jsou zde stromy, kameny a kusy země, vše bujné akypící. Jsou zde lidé, mnoho lidí, skupiny, davy zástupy. Vše organizováno a ukázněno zkušeným režisérem. Někde nejsou lidé manačkáni, nikde nejsou prázdná místa a všude se něco děje. Skupiny jsou vázány ve větší celky, aby si divák mohl vybrat: buďto prohlížet detail nebo vnímat celek. Lidé jsou oblečení různě. Je zde hodně kostýmů orientálních, a různých jednoduše stylisovaných.

Největšími a nejdůležitějšími pro dobovou tendenci je třeba
 na nás kladit. Zde popíši Kráček obilnu klenu 18m, 50 10
 namalovali takřka kvadraturou, vzhledem k tomu, že
 hranatý, všeobecně delší, prostor a plocha a prostor, na
 které je dokonale chráněna plocha pro následný obrat, kon-
 struovaný opět pro jejího porost. Zde jsou tedy všechny tyto
 je třeba nepočítat klenu jako výhled pro své zdraví, ale
 musí jí, protože chce mít své následný obrat v jiné delší
 než prostoru.

Tato zřejmě přehlídka nás ukázala, že každou klenu a v
 ní třeba být Kráček zvláště zřetelně. Poukazuje jak star-
 šon tak i nejvyššího receptu, a jeho tvorba zde nám uká-
 zuje, jak rozmanitě vliv se uplatňují v rámci těchto čtr-
 lity osobitě. Bylo zde několik receptů, klasifikací a nechy-
 bělo ani patetické vzpěty, dokonce se svým vyústěním a vi-
 sionářstvím.

Nejvíce nás samozřejmě zaujal Kráček nad ústředním prosto-
 rem, který je. Jeho klenu vztahujícího Kráček na pouhých. Kon-
 struována je pro pohledy se všech stran. Je to zejména výpravo-
 věná na které je možno se dívat a etika nachází nové,
 zejména detaily. Mění se Kráček, které by měla a zaslouží e-
 moct, je to projev velmi kultivovaného senzualismu. Převaha
 lidem je úpíně na smí. To, co Kráček v Praxi jen napovídá,
 zde plně vynáší. Opět se klademe této země a malování pří-
 rody a lidí. Půvab se nachází v soustředěném krajinném plánu se-
 řazen. Jsou zde stromy, kameny a kvet země, vše bujné a výplod.
 Jsou zde lidé, mnoho lidí, skupiny, davy, skupiny. Vše organizo-
 váno a uskutečněno vzhledem. Může nejen lidé usměšknouti,
 nikdy nejsou předání slava a vlna se nás děje. Skupiny jsou
 vedeny ve větší celky, aby se dávali nahlí výraz i bujné profil-
 šel detail nebo vlnat celky. Lidé jsou oblékáni různě. Je zde
 hodně krásných orientací, a různých jednoduše stylizovaných.

Lidé jsou ještě malebnější než v Praze. Tam jich bylo méně, byli větší, ostřejí řezaní, tvrdší v obrysech a plastičtější v reliéfech. Zde se obrysy rozplývají a detaily měknou. Postavy mají více ohvění, které jim přidává života. Celý výjev při větší konkrétnosti působí dojmem snu. Zrak diváka se ale znovu vrací tam, kde je Kracker mistrem. Je to líčení přírody. Již při líčení přístavu Sv. Mikuláše v Praze dokázal, kde byl svým srdcem. Tam ale i když líčil romantické ruiny, přeci jenom musil malovat mnoho hranaté architektury, nutící k určité tvrdosti. Nyní, když maluje svou vysněnou a vybáňanou poušť, je docela rokokovým člověkem, jehož fantasie si libuje v bujně vegetaci a nepravidelných a nespoutaných tvarech plných rozmarů. Stačí jen si všimnout, s jakou láskou maluje stromy. Někdy je oklestí, aby odvedl daň dobovému romantismu, ale nejčastěji je ponechává v celé plnosti a bájnosti. Nemaluje strukturu stromu, ale pojímá jej jako čistě malířskou záležitost, odvrhne detail a maluje strom ze samých skvrn, které při odstupu splynou v jedinou ohvějící se masu. A těch různých zelení! Od hráškové a jarní zeleně přes olivovou a zelenohnědou až do temně zelenomodré. Jeho barvy se rozmnožily proto Praze o další odstíny, avšak celek působí při tom méně barevně. To proto, že Kracker vykopal velký krok ku předu. Celý výjev obestřel skutečnou atmosférou, která působí, že příroda vypadá jako příroda a ne jako sesazované útržky. Freska je prosvícena, a světlo spolu s atmosférou přebarvuje a odbarvuje základní ton. Tím je docíleno zaenění i toho, že postavy a příroda splynuly v jediný celek. Strom a člověk jsou malířsky stejně důležití a jsou malování se stejným zájmem. Vypadá to jako by na místo pouště byla zde subtropická krajina právě po dešti, kdy pára vystupuje ze země a vytváří dusnou atmosféru.

Lidé jsou ještě maloměšťáci než v Praze. Tam jsou lidé méně
 byli větší, ostřejší čenani, tvrdší v obrysoch a plastičtější
 v reliefech. Že se obrysy rozplývají tělesně měkce. Po-
 vy mají více ohýbné, které jim přidává života. Celý výjev při
 při konkrétnosti působí dojmem smutku. Tak divák se ale znovu
 vrací tam, kde je Erastov mistr. Je to lidem přirody. Jit
 při lidem přelázu Sv. Mikuláše v Praze dokonal, kde byl svj
 erdem. Tam ale i když lidem romantické tvny, přeci jenom mu-
 ali malovat mnohé hrané architektury, dávali k určité tvrdo-
 sti. Byli, když maluje svou vybranou a vybranou pouh, je
 došla rýsovací živost, jehož fantazie si libuje v putně
 vegetaci a nepravděpodobných a nepoužitelných tvarů-
 Ustál jen si vědomí, a jakou líkadou maluje stromy. Někdý je
 okleštal, aby odvedl dan odpovědnou romantismu, ale nešťastněji
 je ponechává v celém pínání a bójnosti. Němaluje strukturu
 stromu, ale pojímá jej jako čistě malířskou existenci, odvr-
 ne detail a maluje směr ze svých skvrn, které při obzoru
 splynou v jedinou ohýbnou směr. A těch rázůch zůstali 60
 hrůžkové a jarní zelené přes olivovou a zelenobílé. A to semná
 zelenobílé. Jeho barvy se rozmanitěly proto žezlo o šedí od-
 stny, avšak celak působí při tom méně barvené. To proto, že
 Erastov vykoukal velký krok ku předu. Celý výjev opeštel sku-
 lečnou atmosférou, které působí, že přiroda vypadá jako při-
 roda a ne jako sesazená útržky. Praska je prosvětlená, a světlá
 spou a atmosférou přebývá a odparuje zhlédal son. Tam
 je dočleno zanedá 1 ton, že pasavý a přiroda splynul v
 jediný celak. Smot a šlovek jsou malířsky stejné dělicí a
 jsou malováni se stejnou křivkou. Vypadá to jako by se mlato
 pouště byla ode subtrahováno, kde line právě po dešti, kdy práva
 vstupuje se zemi a vytváří dvanou atmosféru.

Při této fresce, která je jistě z jenu z nejlepších Krackerových prací a ^{vkrádá} velmi zajímavých fresek celé střední Evropy obzvláště, se nám ~~klade~~ otázka o kořenech Krackerova umění. A tu nás stopa vede na Moravu, k dílu Paula Trogera. Podíváme-li se na fresku v klášteře v Hradišti, kterou maloval Troger v letech 1726-1730, ³⁶ vidíme, že je Krackerova freska takřka doslova její replikou. Jsou zde nápadné ikonografické i kompoziční shody. Ty skupiny, ten natažený stan mezi stromy, i ten chlapec, který vylezl na strom a mnoho jiných podobností vedou nás přímo sem. V Barok Museu ve Vídni je Trogerova skica ³⁷, která ukazuje, podle čeho freska v Hradišti vznikla. Podle této kicy namaloval Troger ještě jednou celý výjev v letním refektáři premonstrátského kláštera v Gerasu v Dolním Rakousku r. 1738. Ovšem Krackerovo pojetí, byť kompozičně a ikonograficky na tomto tak závislé, jde dále. Koloristicky a v souhře světla s barvou je o tolik domyšlenější, že je třeba její považovat za dílo neméně původní než Trogerovo. A ihned se vkrádá další otázka: proč použil Kracker tohoto starého motivu? Byl to nedostatek invence? Myslím, že ne. Zachovaná skica nám ukazuje, že chtěl Kracker malovat v duchu doby, a můžeme říci, do určité míry i v duchu umění Maulbertschova. Mám za to, že rozhodující slovo měl objednavatel, tedy představený kláštera Ondřej Sauberer. Ten pocházel z Moravy z premonstrátského kláštera v Louce. Je více než pravděpodobné, že znal fresku z premonstrátského kláštera v Hradišti, a je proto na snadě domněnka, že chtěl mít stejnou fresku ve svém novém působišti, v klášteře v Jasově.

Kracker ukázal se v této fresce jako lyrik a člověk, kterému asi čistě rokokové cítění bylo nejbližší. Důsledný ilusionismus je zde doveden na samý pokraj možností. Bez pomoci ilusivní architektury a bez jiných osvědčených praktik,

54

Prí této frázě , která je jistě z jazyka a nejlépe
Krausových prací a k velmi zajímavých frázím se od
fráze odvíjí, se nám více odhalí o kořenech Krausova
umění. A tu nás vede na Horavu, k dílu Paula Trogera.
Podíváme-li se na frázku v Křišťale v Hradčích, kterou má-
val Troger v letech 1730-1735, vidíme, že je Krausova fra-
za taková dostává její repliku. Jsem zde nešťastně konstatu-
ji také i kompoziční shodu, i srovnání, svou náležitou shodu mezi
frázou, i ten obsah, který vylíčí na obraz a snové jazyk
podobnosti vzhledu příloze sem. V 2. díle Krausova ve Vídni je tro-
gerova frázka, která ukazuje, podobně jako frázka v Hradčích
vznikla. Podie této frázky namaloval Troger ještě jednou so-
u výtvar v letech 1730-1735. Ověřte si Krausova počty, při kompo-
ziční a ikonografické shodě tak zvlášť, že dílo. Koloris-
tičky a v souhrnu světlá a barvou je o tolik zajímavější,
že je třeba jej považovat za dílo německé původu než Trogerovo.
A hned se vrátíme k též otázce: proč použil Kraus tato
starého motivu? Byl to nešťastek invenční? Nebo, že na. Za-
chovaní práce nám ukazuje, že chtěl Kraus malovat v duchu
doby, a máme říci, že určitě má i v duchu umění Haidbert-
schova. Má se to, že rozhodující slovo měl objasňovat, se-
by předatavě křesťanské křesťanské. 2. a podobně z Ho-
ravy z pronesl křesťanské křesťanské v Louvi. Je více než pravdě-
podobné, že znal frázku z pronesl křesťanské křesťanské v Hra-
dčích, a je proto na místě domněnka, že chtěl mít stejnou fra-
zu ve své nové předělání, v Křišťale v Jarově.

Kraus ukázal se v této frázě jako jazyk a slovník,
kterému asi šlo o to, aby se odvíjela. Během i-
nventivního je zde veden na každý pokročilý možnost. Bez po-
moči lineární architektury a bez jiných svědčících prvků,

Pouze a barvou a světlem je klenba tak dokonale odlehčena. A při tom je nebe tak málo, a celé vypravování se odehrává výhradně na zemi.

Další fresky malované v prvních dvou plackách ukazují nám Krackera dramatického. Útěk do Egypta a Vraždění ne-mluvnátek jsou dvě scény stažené do jednoho obrazového celku. V levo je utíkající Alžběka, tisknoucí k sobě maličkého ~~k sobě maličkého~~ Jana. Utíká a ohlíží se po neviditelném pronásledovateli. V pravě je skupinka matek plačících nad svými zavražděnými dětmi. Je tu matka v tiché resignaci, matka v pláči, upírající utírající si oči kapesníkem, a matka patheticky vzepjatá, s hlavou zvrácenou vzad a rukama široce rozepjatýma. Avšak dramaticčnost není v postavách, ta je v přírodě, do které je výjev zasazen a v atmosféře. Skály kořeny, a boučkou zpřerážená stromy vytvářejí tu jeviště, na kterém se odehrává tragédie. Dusná atmosféra nad zemí houstne v temné mraky pokrývající nebe. Vše je romantické a visionářsky upravené pro emocionální účinek. Barvy jsou syté a teplé, a opět lidé jsou Krackerovi stejně důležití jako příroda. Neváhám říci, že právě v této fresce zvítězil zájem o zobrazení přírody a atmosféry. Tam, kde již Kracker dramatické nestačil, tak dílo dokončil Kracker-barokní romantik.

Další dramatickou freskou je Stětí Jana Křtitele. Celý obraz připomíná opět divadelní inscenaci a je vlastně velmi podobný výjevu v kapli Sv. Tekly v Praze II. Výjev se odehrává na jakémsi mostě před vězením. Salome obločená do šatu renesanční šlechtičny přijímá hlavu Jana Křtitele na mise, kterou drží služka. Hlavu drží za vlasy kat oděný jako římský voják. Bezvládné a asinalé tělo Jana visí za ruku ze šibenice. Po stranách stojí římsští vojáci a další diváci. Kulovitá romantická architektura a nebe pokryté obláčky do-

Pouze a barvou a světlem je klidně tak dokonale odlišena.
A při tom je nebe tak mlčí, a celý vypravování se odehrává
výchradě na zemi.

Další frekvence malované v prvních dvou plátech ukazuje
na Kravara dramatičtější. Účel do skupce a vztahů ne-
míváček jsou dvě sedm státní do jedné obrázového nej-
m. V jeho je učiněný alibek, státní k sobě malíčkem
a sobě malíčkem sama. Ustředí a omlít se po neviditelné
představě. V pravě je skupina malá plátek nad avy-
mí zavazadlymi děmi. Je tu malá v líbce psaní, a malá
ka v pláti. Společně utvářel si oči kapavky, a malá
pachetky vstáje, a malou svrženou vrad a rukama si-
poc rozepjatá. Avšak dramatičtější mal v postavách, a
je v přírodě, do které je výjev nasazen a v atmosféře. Malý
kapky, a bouřkou zpřehledněná směry vtváří tu jistě,
na které se odehrává tragédie. Ústředí státní nad zemí bou-
ze v samé srážce porušitel sebe. Vše je romantické a vial-
níčky upravené pro emocionální účel. Prvy jsou vřde a
teplé, a opět lidé jsou Kravaroví státní dělníci jako při-
roda. Nevdna říci, že právě v této frekvenci státní zájem o
srozumění přírody a atmosféry. Tam, kde je Kravara-
dumna-
stí nastalí, tam dle dokončí Kravara-beroucí romantik.

Další dramatickou frekvencí je státní Jana Křtitele. Celý
obraz připomíná před diváckou inscenací a je vlastně velmi
podobný výjevu v kapitě sv. Tekly v trase II. Výjev se ode-
hrává na jakési mostě před vězení. Nalome odlišně do ná-
tu renesanční filozofie přijímá hlavu Jana Křtitele na mše,
kterou drží alibek. Hlava drží se vlny kat oběť jako při-
ně vohr. Rozvídné a státní státní, ana vial se rukou si-
penice. Po stránkách státní říše vojáci a další diváci. Ku-
livoval romantické prostředí a nebe pokryté oblaky do-

kreslují jeviště. Barvy jinak pestrá a syté jsou uvedeny v harmonii. Nejvíce působí jeho fialové akarmínové, které potom strhují všechno kolem.

Dojmem klidného divadelního líčení působí freska nad kněžištěm. V levo je líčeno narození Jana Křtitele a v pravo výjev tří králů před Herodem. Obě výjevy jsou umístěny do interiéru kupolové stavby. Velmi zajímavě zde působí hlavy žen, které jsou již silně klasicistní. Dobová tendence fresky je pak zřejmá ve snaze uzavřít prostor a nechávat na obraze co nejméně nebe. Srovnáme-li tuto fresku s jinou freskou stejného námětu, malovanou J.V. Spitzarem, / 1711- 1773/ ve Vraném na Slánku, z r. 1760, vidíme, že šlo patrně o stejnou grafickou předlohu.

Fresku nad hudební křuchtou mohli bychom na první pohled považovat za úplně konvenční pojetí, kdyby zde nebylo něco tak charakteristického pro tuto dobu. Tato klenba je ze všech nejméně osvětlena, protože sem světlo dopadá pouze jedním oknem. Kracker by byl mohl odpocí tomuto nedostatku tím, že by byl celý výjev zalil chladným mléčným světlem lomeným do stříbrna, tak, jak to vidíme v Praze u Sv. Mikuláše. Ale i zde zůstal věrný teplému koloritu a jeho barvy jsou syté. Do oblaků namíchal zlatou barvu, která krásně zachycuje světlo a rozděluje je po celé klenbě. Účinek je překvapující: celá freska je zalita zlatým teplým světlem, a zde i skeptický divák cítí, že se nebo otvírá přímo zde až z hudební křuchty od varhan je tam jen skok. Sochy andělů na varhanech jako by byly pouze hutnější andělé než ti malovaní, kteří se vysunují z klenby směrem k diváku. I v této pozdní době sochař a malíř dovedou vytvořit zázraky ilusionismu.

krasnjí tvář. První jinak patří a své jsou ve-
běny v harmonii. Hlavně působí jeho krásné
ně, které potom stáhně všechno kolem.

Dojem krásného divadelního líčení působí třeba
nad kněžským. V jeho je líčeno narozem Jana Křtite-
le a v pravo výtav při královi před hrotem. Osvětlení
jeon umělého do interiéru kupole stavy. Vešmi za-
jímavé zde působí hlavní žen, které jsou již sice křa-
stolání. Dobře zachované frezky je pak zřejmě ve ana-
se uzavřít prostor a nacházet na obrze do nejedné no-
ba. Společně-li jsou frezky a jinou frezku stejného ob-
řtu, malované J.V. Spitznerem, \ 1711-1713 \ ve Vraně
na stěnu, z r. 1760, vidíme, že jeho práce o stěnu
grafickou předlohu.

Frezku nad vstupní kruhou mohli vyhotovit na první
pohled považovat za úplně konvenční počínání, kdyby zde
nebylo něco tak charakteristického pro tuto dobu. Tato
křivka je se všemi nejedná ověřena, protože sam své-
to dopadá pouze jedním oknem. Křivka by při mohi odpo-
moci souso nedostatek být, že by při celých výjev křiv-
chistým měřením světloměrů do stěny, tak, jak
to vidíme v frize u sv. Mikuláše. Ale i zde státní vr-
ně špičku křivku a jeho prvky jsou své. Do ohled
nastal zlatou barvu, která krásně zachycuje světlé a
rozlišuje je po celé křivce. Účinek je překvapující: se
je frezka jako křivka světlá světlá, a zde i křiv-
stoký divák oček, že se nebo otvírá přímé zde s hu-
běny kruhy se vstupem je tam jen křiv. Svoje měří na-
vzranně jako by byly pouze hutnější měří než si má-
vaní, kteří se vyznají a křivky směrem k divákovi. I v
toto pozadí době souhrn a malíř dovedou vytvořit krásný
ilustrovaný.

V Praze použil Kracker zlata jen v nepatrné míře. Ale víme, že Maulbertsch zlata používal více. Víme, že maloval v Komárně fresky pro jezuitský kostel r. 1760. Kostel byl zničen zemětřesením r. 1763, a o vzledu fresek dovidáme se pouze ze zachovavšího se popisu. Dočítáme se tam, že v jedné fresce barvy/ " pyropum imitantur " Maulbertsch užil tam asi sněsí bronzu a zlata, tak jako ne př. ve Vídni ve freskách v Burgkapelle. ⁽³⁸⁾ Je velmi pravděpodobné, že se Kracker naučil tomto zlacení od Maulbertsche.

O freskách jasevského kostela jako o celku můžeme říci, že jsou výrazem vyzrálého a kultivovaného freskaře, který je v jádře rokokovým, citlivým člověkem a který svůj osobní názor dovede v této době s úspěchem uplatňovat, i když přijímá podněty nové. Jeví se nám zde jako jeden z příslušníků generace, která prošla Vídeňskou akademií, a která, i když není nikterak původní v námětech, přeci jenom proti generaci předchozí znamená dovršení barokního iluzionismu. Až v této pozdní době vznikají fresky, které mají velký barevný rejstřík a které dovedou interpretovat jakoukoli atmosféru. Tím jenom je potvrzeno starší poznání, že vývoj barokní fresky nedál se nárazy velkých osobností, ale že postupoval v souvislé řadě a závisel na technickém zdokonalování, které se dále z generace na generaci až k samému konci baroka.

Ještě jednou dokázal Kracker v interiéru jasevského kostela své mistrovství. Jsou tu oba velké postranní oltáře v ústředním pr@otora, které zabírají celou stěnu.

V jasevském interiéru setkávají se dva velké proudy tro-

kokový půvab a nová klasicistní velikost. Již první pohled na oba oltáře nám napoví, že zde byl při práci i při rozhodování někdo, kdo mnoho viděl a kdo měl dobrý vkus. Takovéto řešení oltáře je u nás neobvyklé, a vidíme, že tento oltář řešil architekt a svou prací limitoval podíl sochařské a malířské výzdoby. Takovéto řešení bylo běžné v Itálii od dob renesance, ale severně od Alp po celou dobu baroka byl oltář vázán přežitky staršího cítění v podstatě ještě gotického. Vyměnilo se tvarosloví, ale dojem hravosti a sestavování celých oltářních kulis z jednotlivostí, někdy přímo připadající jako hračkářství, zůstal. Architekti se řešením oltáře nezabývali, a podívali se na rytiny reprodukcující interiéry navrhovaných barokních kostelů, nenacházíme nic, co by počítalo s řešením oltáře. Jejich provedení bývalo ponecháno truhlářům a řezbářům, a ti s architekturou cítili jen do určité míry. Dodávali oltáře do všemožných interiérů a obvykle se řídili hlavně jeho výškou při rozvržení celé kompozice. Ranně barokní oltáře, které bývaly umísťovány v prostorech architektury gotické, jsou zajímavým dokladem, jak se truhláři a řezbáři dovedli v rozměru přizpůsobit každému interiéru a jak při tom zůstávali věrni svým řemeslným praktikám.

Oltář vrcholného baroka se snažil o maximální se-pjetí soch a obrazů na epickém a dramatickém základě. Ranné rokoko tuto jednotu rozpíná a sleduje především zájem dekorativní. Velký oltářní obraz bývá umístěn na zdi a oltářní mensa s nástavcem bývá zapojena opět v kulisu, která se otvírá postranními vratky vedoucími za oltář. Řezbářská a sochařská výzdoba je náročná. Množství detailů bývá posouváno s takovou jemností, že se dožaduje nejen zrakového, ale přímo hmatového vaimání. Převaha plastyky je taková, že jsou případy, že oltářní obraz odpadá

korový dvůr a nově klasifikoval velikost. Již první po-
 hled na opačném směru napoví, že zde byl při práci i při
 rozhodování někdo, kdo znovu viděl a kdo měl dobré vno-
 Taková řešení odtud je v nás neodvratně, a vidíme, že
 tento odtud řeší architekt a svou práci realizoval podří-
 sochařské a malířské výhledy. Taková řešení byla při-
 ně v Itálii od dob renesance, ale zejména od 19. století
 dobu baroka byl odtud vědecký přístup stavěním odtud v
 podstatě ještě gotičtější. Vymáhlo se tvarosloví, zís-
 dojech pravosti a sestavení odtud odtudních kulis a
 jednotlivostí, někdy přímo připomínající jako hraběšství,
 kárali. Architekti se řešením odtud nezabývali, a podí-
 vání-li se na různé reprodukované interiéry navržené
 barokně kárali, nemohlo být nic, co by podléhalo a re-
 šena odtud. Jejich provedení odtud ponechalo tvrdě-
 řm a řešením, a to s architekturní odtud jen do ur-
 čité míry. Dobráli odtud do vědomých interiéru a o-
 přežné se říšili řívan. Jeho výhled při rozvržení celé
 kompozice. Řešení barokní odtud, které odtud uvažov-
 ny v prostoru architekturní gotičtější, jsou zřejmě
 dokladem, jak se tvrděli a řešili odtud v rozmanitých
 epizodách každému interiéru a jak při tom zůstávali věrni
 svým řešením praktickým.

Odtud vzhledem baroka se značí o maximální so-
 pteři s odtud na epizodě a dramatickém záměru. Ře-
 ně ryzě jako řešení rozpisu a odtud převedla záměr
 dekorativní. Velký odtudní obraz odtud uvažuje se zde a
 odtudní menší a následně odtud zapojena odtud v kulis,
 která se odtud postavením vrtěky vedoucími za odtud.
 Řešení a sochařské výhledy je náročné. Množství řeši-
 íd odtud podáváno a takovou jasností, že se dočítá se-
 jen krakověno, ale přímo hravěno vlněno. Převládá pře-
 stý je taková, že jsou přírody, že odtudní obraz odtud

vábec, a je zobražován sochou, nebo spíše skupinou soch. tak je tomu na příklad při oltáři od Ant. Brauna u Sv. Mikuláše v Praze I., kterýžto oltář je nyní ve Velké Černoci u Žatce. Po polovině století kromě citění řezbářského začíná se i v Čechách uplatňovat pádnější, byť i leckdy schematictější a povrchnější citění, které přichází z klasicistní Vídně. Mízi náročný detail, a pádnější a větší sochy bývají stavěny na konsoly vedle menší. Velký obraz bývá rámován jednoduchým rámem, který nese již jen zbytky bývalé náročné dřevosazby. Tatovéto řešení oltáře viděli jsme již u Sv. Mikuláše v Praze III. Ovšem v Čechách se neuplatnilo toto pojetí plnou vahou, protože starší hravé a řezbářské pojetí trvá. A zdá se, že ani architektura nebyla příliš příznivá novému chápání oltáře.

V Uhrách je vliv Vídně přímější, zabíravější a pro-
patrnější. Architektura zde má vedoucí slovo. A pracuje velkou, přehlednou a stišenou plochou. Architekt určuje podíl práce sochaře, řezbáře a malíře. Víme, jak G.R. Donner ovlivnil plastiku celého širokého vídeňského okruhu, a jeho obraz byl závazný i pro sochaře, kteří kromě pádné a sevřené klasicistní formy milovali bohatě rozčleněný a dekorativně působivý rokokový výraz. Řezbářství ztrácí charakter virtuosity a pracuje hutnějšími a výraznějšími tvary. Ovšem není tomu tak všude, ale přece jen tento kurs je kursem hlavním.

Tomuto celkovému skládání mělo sloužit i malířství. Tu však musíme uvést, že malíři, kteří sem přicházeli, a jmenujme třeba jen Krackera a Maulbertsche, pocházeli z krajů, kde došlo k onomu významnému vzepjetí malířské myšlenky po polovině století, a proto tito malíři nepodrobova-

však a je narkotická nemoc, nebo spíše skupina nemoc.
tak je tomu na příklad při očištění od Ant. Bruma u Sv.
Klimenta v Praze I., kterýžto očištění je nyní ve Václavě
černou u Šance. Po polovině století kromě očištění řez-
nického začal se i v českém uměleckém obhájení, byl
i řezby ochotnější a povznesenější očištění, které
přinesl a klasifikoval Václav. Místo národní detail, a pak
nějaké větší sochy stávající stavěny na křesle ve výšce an-
ty. Velký obrat přelomově se objevil v letech, když
nase již jen spíše přelomově objevil. Přelomově
řezání očištění viděl jsem již u Sv. Klimenta v Praze III.
Očištění v českých se nepočítalo jako detail plnou vahou,
protože stálo právě a řezběné počal být. A zde se,
že ani architektura nikdy přelomově přelomově novému obhá-
ní očištění.

V úvodu je vliv Václav přelomově, zaprvotněl apro-
to také přelomově. Až do konce se od tohoto očištění. A
přelomově vlivem, přelomově a přelomově přelomově. Architekt
určuje podíl práce sochaře, řezání a sochy. Vlastně jak
G.R. Donner ovlivnil plastiku očištění řeznického v českém
obhájení, a jeho obrat byl převzat i pro sochaře, který kro-
mě přelomově a řezběné klasifikace formy ovlivnil podání řez-
ání a dekorativně přelomově řeznický vliv. Řeznický
střední charakter vlivem, a přelomově přelomově vlivem a vlivem
nějaké tvary. Očištění pak jsou tak vlivem, ale přelomově
jenže kura je kura přelomově.

Touto stránkou vlivem přelomově přelomově i přelomově.
Tu však musíme uvědomit, že přelomově, kterýžto přelomově, a
přelomově přelomově přelomově a přelomově, přelomově
kraj, kde bylo k očištění vlivem přelomově přelomově přelomově
jenže po polovině století, a přelomově přelomově přelomově

li se tak bezvýhradně klasicistnímu cítění, které od nich chtělo v první řadě dekorativní účinek. Co chvíli vybuchoval jejich temperament, a co chvíli prolamovali plátno iluzivním způsobem nebo vrhali na plátno své horké a vzrušené víse, které ne vždy zapadaly do stále chladnější architektury. Zde právě tak jako ve fresce nanášely na sebe dva protiklady tak silně, že naděje na smíření již nebylo. Krackerova práce v Uhrách dokládá, jak musil stále více činit ústupky místnímu vkusu a jak jeho obrazy ochladly a nakonec působily jako plátna dekorativní. Objednavatelé žádali díla neodporující klasicistnímu kursu, a velký mecenáš umění, jagerský biskup K. Esterházy, byl známým stranníkem klasicismu a i taková malířská individualita, jakou byl Maulbertsch, musila se přizpůsobit jeho přání. Že se ta stalo, za cenu ztráty všech hodnot barokního malířství je samozřejmé. A podlehl-li Maulbertsch musil Kracker podlehnout dříve.

Po celou dobu baroka vidíme, že klasicismus existoval, a více, že jeho vliv na všechny obory výtvarné práce byl velký. Ba můžeme říci, že nejdokonalejší díla barokní architektury, skulptury i monumentální malby vznikala, když došlo k syntézi vzrušené barokní fantazie s klasicistně cítěným výtvarným řádem. Po celou dobu baroka dovedly se vždy nějak obě složky srovnat, a až na konci třetí čtvrtiny století dochází v umění k tak nepřeklenutelné propasti mezi klasicismem a barokním cítěním, že jedna strana musí nutně podlehnout. Zdá se, že to byl též archeologický charakter tohoto období klasicismu, který baroku zasadil jednu z posledních ran.

S vídeňským klasicismem se srovnávalo barokní cítění dobře. Oba postranní oltáře v jasovském interiéru

... a tak bezvýhradně klasifikovanou oblast, která od
nich odešla v první řadě dekorativní ústředí. Co chvíli
vypoučoval jejich temperament, a co chvíli prolamovali
přísnou disciplínu způsobem nebo vrhali na přísnou své hor-
ké a vzrušené více, které ne vždy zapadaly do stáje chlad-
nější architektury. To právě tak jako ve Francii nacházely
na sebe dva protiklady tak silné, že nacházely na setkání
jiskřičky. Kraskerova práce v Umělecké dílně, jak známo
stále více šlape ústupky místnímu vkusu a jak jeho práce
odhadly a dokonce přehodily jako přísná dekorativní. Opatřil
navíc šelby díla neodporující klasifikovanému vkusu, a
veliké množství umění. Japonský básník K. Kasamatsuy, byl zhr-
ně stranník klasického a i takové malířské individu-
lity, jakou byl Kubizmus, ať už se přizpůsobil jeho
příkladem. Že se to stalo, že tomu stálo všech hodnot pa-
rochne malířství je samozřejmé. A podobně-li Kubizmus
musí Krasker podléhat dříve.

Po celou dobu práce viděl, že klasifikace existo-
vat, a více, že jeho vliv na všechny obory výzvěrné práce
byl velký. Je třeba říci, že nejúčinnější díla práce
na architekturu, skupiny i monumentální malby vznikla-
je, když došlo k syntéze virtuálně barokní fantazie a kla-
sické oblasti výzvěrné práce. Po celou dobu práce do-
vedly se vždy nějaké obě složky rovněž, a až na konci
přelí čtvrtiny století došlo v umění k tak nepřekonatelné-
mu propasti mezi klasifikací a barokní oblastí, že
jedna strana musí nutně podléhat. Žádné, že se byl těm
archeologický charakter tohoto období klasifikace, který
průměrně zasahoval jednu a polovinu ran.
S viděním klasifikace se rovněž jako barokní ob-
lasti došlo. Ona postavení oblasti v japonské interiéru

dokazují, že tomu tak je.

Nad dvou velikých postranních oltářích dokázal Kracker, že všude tam, kde se mu dostalo velikých ploch k náležitému rozběhu, vydal ze sebe díla nadprůměrná. Dále dokázal, že jeho síla spočívá v těch druzích malířské tvorby, které souvisí s architekturou nejbližší, tedy ve fresce a nástěnném obraze. A aby tyto obrazy jsou nástěnnými obrazy v nejužším slova smyslu, protože ve stěně bylo pro ně přímo vyspořeno místo, a obrazy sem byly vsazeny a ohrámovány jednoduchým rámem. Dole pod obrazem vidíme dva otvory ve zdi, které fungují jako průduchy, aby plátno a jeho podložka mohly dýchat. Vidíme, jak celá stěna působí jako jediný veliký oltář a jak tomu pomáhají všechny články kolem, které mají jinak čistě tektonickou funkci. Z hladkého mramorového soklu vyrůstají mohutné sloupy a ploché pilastry, které svírají liseny, do které je umístěn obraz. Výška soklu udává míru pro vývin součástí oltáře a pro výšku alegorických soch sedících po stranách. Mezi sloupy na konsolách stojí sochy světců, které doplňují celkové uspořádání oltáře.

Celý oltář je zalit plným světlem, které sem dopadá velkým oknem z protějščí stěny. Architektura, plastika i malba srostly zde v jediný celek, který při vši živosti působí prostě, pádně a monumentálně. Před rozbořením obrazu je poučné všimnout si malých obrázků v nástavcích, jež dokreslují celkovou proměnu citění. I v době vrcholného baroka, natož pak v době raného rokoka, byly takovéto obrázky místem, kde malíři podkládali jak všecken pathos, tak i touhu po velkém působení. Ba naopak, vkládali sem všecken lyrismus a prováděli takovéto obrazy s drobnopisnou péčí. Figury bývaly malé, a bývaly zde genrové výjevy plné detailů. Tyto obrazy bývaly určeny pro porcování z blízka a pro zažívání každé podrobnosti.

řad dvou velikých postaveních ošklivých dokazují Brac -
 ker, že vůbec tam, kde se mu dostalo velikých ploch k ná-
 ležitnému rozpisu, vydal se sebe dle nápravných. Dle
 dokazují, že jeho stla apodily v řadě různých malých
 které souval a architekturnou najdiké, tedy ve třech a
 následně obrac. A zde tyto obraty jsou následující obr-
 ay v nejvyšší síle, protože ve stěně bylo pro ně
 přímo vysořeno místo, a obraty nem byly vskazy a obrac-
 ny jednoduše řemes. Dole pod obracem vidíme dva obraty
 ve stě, které fungují jako obracovy, aby přímo až do pod-
 ložka mohly dělat. Vidíme, jak se stla stane plochý jako
 jediný veliký oškliv a jak tomu pomáhají všechny stěny ko-
 lon, které mají jinak úplně zkonstruovanou funkci. Z hledě-
 ho mravnového se jim vyžadují rovněž slovy a plochý pi-
 lasy, které vytváří řízení, do které je umístěno
 výška sekin udává stly pro vývin součástí oškliv a pro
 výšku akorických sekin sestává se zbraněch. Ke stly slovy
 na koncích stly slovy světo, které doplní seřově
 napořádání oškliv.

Další oškliv je stla plyná světo, které sem dopadá
 velký okem a prosítí stly. Architekturně, piasika i
 malba prosily sta v jediný oškliv, který při vší šivocí
 působí prosit, přání a soustředěné. Před rozporom obr-
 anu je pouhý významní ni malých obraců v následcích, že
 dokreslují seřověn prosím oškliv. I v době vřevněho
 baroka, natož pak v době raného renesa, byly takovéto o-
 braky mlacem, kde malíři kochkali tak všechno baroc,
 tak i souhu po velkých přechod. Na napak, viděli sem
 všechno lymacem a provádějí takovéto obraty a drobnos-
 nou pětí. Figurly děvaly mlac, a děvaly sta genové vje-
 vy jiné detaily. Tyto obraty děvaly určeny pro porov-
 ní x piaska a pro zvláštní každé podrobnosti.

Zde je tomu jinak. Velké, ploše vyvinuté figury tís-
ní se v rámci a jsou určeny pro pohled i z větší dálky.
Lyrismus zde ovšem zůstal. Na nástavech jsou zobrazeny
výjevy Klanění králů a Klanění pastýřů.

Velké obrazy těchto oltářů jsou, jak bylo řečeno,
obrazy nástěnné, a tedy tvoří jakýsi přechod mezi zá-
věsným obrazem a freskou. Při jejich rozboru i hodno-
cení musíme vycházet, podobně jako je tomu u fresky, z
architektury, protože architektura rozhoduje vlastně
o celém jejich ustrojení. Takovéto obrazy, jsou-li vy-
ňaty ze svého architektonického rámce, pozbývají smyslu,
a jsou torsem původního záměru. Mohou být špatně po-
chopeny jako povrovní, na rychlo udělané, nebo nedokon-
čené. Je ale si třeba uvědomit, že čím blíže se dostane
obraz k architektuře, tím že je více třeba zjednoduše-
vat a tím více že je třeba kolorit obrazu přizpůsobit ko-
loritu fresky.

Na obraze Zázraku Sv. Augustýna vidíme světce sedí-
cího na kameném trůnu a přičítajícího knihu. U jeho nohou je
anděl, který drží světceovu berlu. Na spodu obrazu jsou
zmítající se, svalnatá těla poražených bludů. Nahoře v
oblacích je Bůh Otec, chytající se přijmou zmučené tělo
Kristovo, které přinášejí vzhůru andělé. Celým výje-
vem je kulisa barokně klasicistní architektury. V průhle-
du arkády vidíme světce ještě jednou. Zde je zobrazen
ve chvíli, kdy našel na mořském břehu dítě.

Při rozboru tohoto obrazu pomůže nám, srovnáme-li
ho s jedním obrazem Tiepolovým, který je z doby o málo
let dřívější, a kde se zdá, že Kracker znal Tiepolův o-
braz z grafické reprodukce, při čemž si zachoval znač-
nou míru osobní umělecké svobody. Tím obrazem ^{je} „Sv. Te-
kla osvobazující Este od moru.“ ³⁹ Obraz je datován rokem

že je tomu jinak. Veliké, ploché vyvinuté figury sta-
 ni se v rámci a jsou určeny pro pohled i z větší blízkosti.
 Lyrismus zde ovšem zůstává. Na nastavení jsou zobrazeny
 výjevy klasické architektury a klasické architektury.

Veliké obrazy těchto stěn jsou, jak bylo řečeno,
 obrazy nástěnné, a tedy tvoří jakási plocha mezi zá-
 věnými obrazy a frezou. Při jejich rozboru i hodno-
 cení musíme vycházet, podobně jako je tomu u frezky, z
 architektury, protože architektura rozhoduje vlastně
 o celém jejich uspořádání. Takovéto obrazy, jsou-li vy-
 řádky se světlou architektonickou rámcem, pohybuje směrem
 a jsou částečně převládající směrem. Mohou být i špatně po-
 chopeny jako povrchal, na výšce udělané, nebo nedokon-
 čené. Je ale ai třeba uvědomit, že čím dříve se dostane
 obraz k architektuře, tím je více třeba zjednotit ko-
 vat a tím více je třeba kolovat obrazu přechodit ko-
 loritu frezky.

Na obraze Základu sv. Augustýna vidíme světlou sedl-
 ořno na kamenném stěnu a přelichu kolonu. U jeho nohou je
 anděl, který drží světlou barvu. Na spodní obraz jsou
 zaměřeny se, svázané s tímto povrchem stěny. Nahoře v
 oblouku je HOP Ocas, který se pohybuje směrem k
 Kristovu, které přináší vzhled anděla. "a celým výje-
 vem je kulisou barvy klasické architektury. V pravo-
 du arkády vidíme světlou část stěny. Zde je zobrazen
 ve chvíli, kdy našel na nožkách přechod dítě.

Při rozboru tohoto obrazu pomůže nám, zrovnaže-li
 ho a jedním obrazem Tropolovské, který je z doby o něco
 lat dřívější, a kde se zdá, že Kristus znal Tropolov o-
 bráz a grafické reprodukce, při čemž si zachoval znač-
 nou míru osobní umělecké svobody. Tím obrazem "Sv. Te-
 kla osvobodující kate od mrtvého" přes je datován rozem

1758 a je v kostele Sv. Tekly v Este v Itálii. Ve výši diváková oka je architektura, působící jako jeviště. Zde spočine oko na výjevu dítěte tisknouceho se k prsům mrtvé matky. Odtud je zrak veden k postavě světlice, a od této postavy k výjevu na nebi. Po vykonání této cesty, která vedla od bídy země k nebeské blaženosti, může se divák pokochat překrásnou krajinou, která je pozadím obrazu. Je zde pohled na město a jsou zde hory.

Kracker si při kompozici obrazu počíná podobně. Ve výši horizontu jsou schody, v pravém rohu dole jsou barevně syté postavy bludů, které neomylně upoutají divákov zrak. Vztažená ruka kacíře, vedená k světcově hlavě, a jeho mitra udají směr k výjevu na nebi. Při této kompozici nás napadne, že Kracker nejen že Tiepolovo dílo znal, ale že mu také dobře rozuměl a proto při své práci jej nekopíroval, ale s rozvahou užíval jeho motivů. Při celkové podobnosti obrazů je zde totiž jeden zásadní rozdíl, který ukazuje, že Kracker patří již jiné poloze než Tiepolo. V Tiepolově obraze vidíme krajinu, cítíme hluboký a daleko se táhnoucí prostor. Plátno je otevřeně zcela freskařským způsobem, tedy barevně světelným ilusionismem. Úplně stejně si počínal Tiepolo, když maloval nástěnné fresky ve vile Valmaraně u Vicenzy. I když při Tiepolově práci musíme odečíst něco na to, že láskyplné zobrazování krajiny patřilo odedávna mezi speciální benátské záliby, a že se z touto zálibou museli srovnat takřka všichni benátské malíři, přeci jenom vidíme, že Tiepolo zde vyznává zásadně pozdně barokový, barevně světelný ilusionismus. Naproti tomu Kracker má tuje prostor málký a kulisovitě uzavřený. I když jsou zde naznačeny tři prostorové plány, přeci jenm výsledný dojem je dojem jediného plánu. Tento obraz se drží v ploše, neprolamuje násilně zeď, ale respektuje ji již

1758 a je v kostele sv. Terky v Bate v Ialili. Ve výši
 diváková oka je architektura, působící jako žvýčková
 spojuje oko na výjevu díla s tímto obrazem a k pram
 ve masy. Odtud je však veden k postavě avéřské, a od ní
 to postavy k výjevu na nebi. Po vykonání této části, která
 se veda od bídy země k nebeské blaženosti, může se dí-
 věk pokochat překrásnou krajinou, která je pozadím obra-
 zu. Je zde poleh na město a jsou zde hory.

Kracker ai při kompozici obrazu podobně. Ve
 výšce horizontu jsou obědy, v pravém rohu jsou jsou pa-
 rovné a je postavy bídy, které neovlivňují upoutání divá-
 kův krak. Vstane rukou kaciže, vedení k avéřské hlavě
 a jeho místa násti směr k výjevu na nebi. Při této kom-
 pozici nás napadne, že Kracker nejen že Tispolovo dílo
 znal, ale že mu také dobře rozuměl a proto při své pře-
 oti jej nekopíroval, ale a rozvojem ukřival jeho motivy.
 Při celkové podobnosti obrázů je zde totiž jeden zásad-
 ů rozdíl, který ukazuje, že Kracker patří již jiné polo-
 ze než Tispolo. V Tispolově obraze vidíme krajinu, oči-
 me hluboký a daleko se táhnoucí prostor. Rádina je otevře-
 ná zcela široká a spůsobem, tedy barveně světlým
 finisismem. Úplně opačné ai počínal Tispolo, když na-
 loval nástině krajiny ve vile Jaisarand u Vicensy. I
 když při Tispolově práci musíme občas něco na to, že
 ideálně zpracování krajiny patří do období mezi spo-
 cialní barokem a klasicismem, a že se a tento období museli
 vyrovnat s taká věcná barokní malířství, přeci jenom vi-
 díme, že Tispolo zde vyniká skutečně jedním barokovým,
 barveně světlým finisismem. Proti tomu Kracker na-
 gnuje prostor šířky a klasicistně uzavřený. I když jsou
 zde naznačeny tři prostorové plány, přeci jsou výšejší
 dojem je dojem jediného plánu. Tento obraz se drží v
 ploše, neprolíná se nástině, ale respektuje ji již

zcela ve smyslu klasicistního cítění. I když je zde ještě dosti barevně světelného ilusionismu, přece hlavní slovo zde má zcela zvláštní rytmický sklad barevných ploch. Rozdíl v barevných a světelných kvalitách není zde ani zdaleka tak velký jako u Tiepola.

Právě ten nápadný rytmus barevných ploch vede nás k druhému pólu umění třetí čtvrtiny 18. století. Jedním pólem byl benátský ilusionismus, který se uplatňoval i v samé klasicistní Vídni, až hluboko do třetí čtvrtiny století. Druhým pólem neméně závažným byl francouzský klasicismus. Ovšem je nutno ihned říci, že tento klasicismus nemá nic společného s dogmatickým římsko-německým neoklasicismem Mengsovým. Nic takového zde není. Zde je cítit vliv klasicismu v podstatě barokního, který po celém 17. a 18. století neztratil raison d'être, a který se uplatňoval plnou vahou tam, kde byl obraz součástí architektury a tam kde obraz tuto architekturu musil plně respektovat a pouze dokreslovat. Bylo tomu tak u dekorativních nástěnných obrazů. I sama Itálie vykonala mnoho na tomto poli, hlavně v 17. století, zejména školou boloňskou. Nicméně však benátské malířství se svým ilusionismem a se svou potřebou nespoutaného malířského projevu a zejména záliba ve fresce, která v 18. století zachvátila po příkladu Benátek celou střední Evropu, odsunuly tento druh malířství na vedlejší kolej. Tak bylo na Francii, aby řekla v tomto druhu malířství poslední slovo. Racionelní a konstruktivně zaujatý francouzský duch se uplatňoval v tomto oboru zvláště dobře. Klasicismus byl zde nejdůležitější vývojovou silou. Kromě toho působila i francouzská nechuť k fresce a záliba ve velkých nástěnných dekorativně působících obrazech od začátku druhé poloviny 17. století. Tato záliba vedla malíře k řešení všech otázek, které souvisely s výstav

neola ve svých klasických dílech. I když je zde
 ještě dosti barvně avšak jeho literární, přec div-
 ní slovo zde má zcela zvláštní význam a jeho barv-
 ných plach. Rozšíř v barvených a avšak jeho kvalitách
 není zde ani zdálo se tak velký jako v Tisíce.

Právě ten úpělavý význam barvených plach vede nás
 k druhému pům našim třetí částí 18. století. Jed-
 ním pům byl benátský literární, který se uplatňo-
 val i v samé klasické Věci, a jehož do třetí

čtvrtiny století. Druhým pům neméně významným byl fran-
 couzský klasismus. Ovšem je nutné říci, že
 tento klasismus nemá nic společného s benátským
 římsko-německým neoklasickým Hengstlerem. Nic takové-
 ho zde není. Zde je otázkou vliv klasismu v podobě
 barokního, který po celém 17. a 18. století nezna-
 mál žádnou změnu, a který se uplatňoval jinou vlnou
 tam, kde byl ohrančenou architekturní a tam kde o-
 hraněn tato architekturní snahou jiné respektovat a pouze
 dohranovat. To tomu tak u dekorativních nástěnných

obrazů. I sama Italia vykonala mnoho na tomto poli,
 hlavně v 17. století, zejména školou bolonskou. Nic
 méně však benátské malířství nebylo literárním a
 ne svou potřebou neopouštělo malířského projevu a se-
 mla zvláště ve francouzské, která v 18. století zasahovala
 po příkladu Benátek celou střední Evropou, obzvláště fran-
 zo drup malířství na vedlejší koleji. Tak bylo na fran-
 cii, aby byla v tomto drup malířství poselství slo-
 vo „klasický“ a konkrétně anglický francouzský

duch se uplatňoval v tomto drup zvlášť dobře. Klasi-
 ckému byl zde největší vliv výtvarnou sférou. Kromě
 toho působila i francouzská snaha k francouzské a zvláště
 ve vztáhu k benátskému a korintovému pasyónu obrazem
 od dos druhé poloviny 17. století. Tato zvláště vedla
 malíře k řešení všech otázek, které souvisely s výtav

bou velkého monumentálního obrazu a vázaného právě tolik, architektonickým a racionalistickým cítěním francouzským, kolik ohledy dekorativními a reprezentativními. Stačí připomenout jen jména Vouet, Lebrun, a Boucher, a vidíme, že kontinuita nástěnného obrazu byla trvalá a že ani rokokové malířství nebylo pro ni podstatným nebezpečím. V jejich dílech cítíme důležitost kresby a ono zrytmování všech barevných ploch a stylisování, které způsobí, že bezprostřední malířský zážitek je realizován teprve až když prošel procesem takřka matematických úvah. Kromě toho pracovali tak, aby jejich díla mohla být převedena do geometrií a proto přizpůsobovali tomuto účelu i kolorit.

Podíváme-li se na tento Krackerův obraz vidíme, že francouzské poučení je zde zřejmé. Jsou zde tedy dva póly, jak sensuelní barokní cítění, tak i ukázkový vliv klasicismu. Avšak je zde i třetí a neméně důležitá složka, a tou je pozdně barokní středoevropský mysticismus. Podobně jsou laděny i obrazy Krackerova vrstevníka, jihoněmeckého malíře Johannaria Zicka. S klasicistním duchem tvorby se Kracker seznámil nepochybně na vídeňské akademii. Zajímavá je figurální typika. Brobná hlava světce, elegantní pohyb rukou a náročná, do široka rozložená draperie je cítění radikálně rokokové. Anděl u nohou světce je jedním z andělů, jichž rodkem začíná v sochách Donnerových. Naturalisticky pojatá, svalnatá a v kředích se zmítající těla personifikovaných bludů jsou prvkem, který nabývá zvláštní důležitosti právě na samém konci baroka, a setkáváme se s ním jak ve fresce, tak v oltářním obraze.

Pou velkého množství práce v úvodu první
 části, analytických a psychologických otázek
 francouzských, kolik otázek dekorativní a reprodukční
 částí. Každá otázka je jedním z celku, který je
 součástí, a vidíme, že kontinuita úvodu práce
 byla trvalá a že ani rozsové malby byly pro
 ni podstatně nepodstatné. V jejích otázkách dále
 křivka křivky a ona vyvíjející všech částech
 jsou a vyvíjející, které otázky, že reprodukční
 malby dle toho, že reprodukční práce se nikdy
 procesem jakékoli malby nikdy nekončí. Když toto prac-
 vání tak, aby její díla měla být přehledná a do-
 bělná a proto přehlednější, takže dle i kolik.
 Podíváme-li se na tuto práci, která vidíme,
 že francouzské poučení je to, že je, že má být
 se dle, tak zejména první část, tak i druhá
 se vlivem klasického. Když se toto i dle a dle dle
 křivka dle, a to je podstatně analytická
 analytická. Podíváme-li se na práci francouz-
 skou, zejména, zejména, zejména, zejména. A
 klasická práce dle se francouzskými dle nepo-
 chybě na vlně dle dle. Když se je dle dle
 typická. Práce dle dle, zejména dle dle
 dle, do dle dle dle dle je dle dle
 dle dle dle. Když v dle dle je dle dle
 dle, dle dle dle v dle dle dle dle.
 analytické práce, zejména a v dle dle se dle
 dle dle dle dle dle dle dle dle dle
 dle dle dle dle dle dle dle dle dle dle
 dle, a dle dle se s dle dle ve dle, tak v dle-
 ní práci.

Je zde známá nám již divadelně působící architektura, která lehce uzavírá prostor.

Nesmírně zdvažný je kolorit. Kdybychom viděli tento obraz mimo jascovský interiér, snad bychom byli v pokušení, že je to na rychlo udělané a snad nedokončené dílo. Kolorit je tupý, nesbítivý, barvy vypadají tak, jako by to ani nebyly barvy olejové. Oproti oběma oltářním obrazům v Praze jsou mnohem chlaňnější. Nejsou zde lazury a celý obraz malován je svižně, a la prima, a vlastně freskařskou technikou. Křácker zde vědomně přizpůsobil kolorit neutrální šedofialové zdi. I tento tedy dokresluje architekturu. Je zde trochu unavená harmonie vybledlých barev a záměrně se vyhýbající kontrastu. Až na dolní okraj obrazu se šerosvit rozplynul a nebyl nahrazen ani svítivostí ani důsledným světelným ilusionismem, ale záměrným dekorativním působením velkých barevných ploch. Šedozelená, resedově zelená, broskvově žlutá a všechny ostatiny fialové tvoří základ. Pouze dole v dráze, kde je barevné těžiště, uplatní se těžší tony. Jsou zde tmavě červená a hnědo až temně fialová - těla bludů. Není vyloučeno, že dnešní kolorit, který se nám zdá tím nejvhodnějším, byl způsoben až časem. Je možné, že barvy vybledly až působením slunce, které sem dopadá z jižní strany velkým oknem. Ale i tak základ mäsil být již v době dokončení obrazu stejný.

Na protějším oltáři je obraz Sv. Norberta. Zde jsme svědky ještě pabrňější snahy malívyudržet celý výjev v jediném prostorovém plánu. I zde cítíme onen mocný zdvih, který jde od skupiny kacířů přes

Je zde nutné nás již divadelní předloží architektura
která jako uzavřít prostor.

Nejméně zřejmý je kolonie. Křehká vlnitá linie
to opasí jako jasový interiér, snad vzhled byl v
pokojení, že se na tomto místě a snad někde
ještě dále. Kolonie je tu, a neobdívá, první vypo-
čítá tak, jako by to ani nebylo první ojetí. Oproti
občas několika operám v Praze jsou mnohá zvlášť
k. Nejenže jsou a celý prostor kolonie je zvlášť
ně, a je prima, a vlastně transparenční kolonie. Pro-
středně přizpůsobení kolonie se zdá být
lítovali. I tento tedy dostává zvláštní vzhled.
kde trochu uzavřen harmonie vlnitých barev a zvlášť
ně se vyznačují kontrastem. Je to jako ohraničen
se šerovité rozplynutí a není naplněn ani světlo-
stí ani dle zvláštní světelné linie. Vlnitá, ale zvlášť
ně d-konkrétně působena vlnitých barevých ploch.
šedozelená, rozetvá se, prokvetá křídla a vše-
chny ostatní lítovali tvrdě křídla. Konec toho v
šeraz, kde je barvené zvlášť, upíná se křídla tony.
Je to zde také červená a křídla se zdá lítoval - št-
je blud. Hněd vlnitá, že došlo kolonie, který
se nás tak zvláštně zdá, byl zvlášť se št-
nem. Je možné, že první vlnitá se působena linie-
ce, které se dopadá z křídla směry vlnitá směrem. a-
je i tak zvlášť měli být již v době dokončení operam
zvlášť.

Na protějším místě je obraz Sv. Hieronima. Zde
jako svědky ještě patrně byl velký malířský štětec
výtvar v jedné proscenové plánu. I zde zvlášť o-
nem nový zvlášť, který je od skupiny křídla přes

alegorické postavy čtyř dílů světa až k triumfujícím sv. Norbertovi, obklopenému hloučkem andělů a andělků. Kulisovitá architektura v pozadí může být již jen opravdu nadřehnutá, protože zde není třeba ukončovat prostor. Jediný prostorový plán je zřejmý. Všechny plně a smyslově zažité city jsou tak ukázněny architektonickým cítěním, že máme opravdu dojem nástěnného koberece. Proč předešlým obrazům je tento tmavější. Fialový nádech převládá ještě více. Zajímavé jsou čtyři postavy personifikující čtyři díly světa. Zde ještě působí Benátky zálibovým traktováním bohatých rouch.

Oba oltáře vznikly v šťastné chvíli, kdy klasicismus vídeňské architektury nebyl překážkou pro cítění oddané kultu smyslového zažívání skutečnosti. Oltářů podobně řešených nalézáme v Uhrách více, ale nikde nebylo dosaženo takové harmonie jako v Jasově.

Ještě jednou zasáhl Kracker v jasovském klášteře jako freskař. Tentokrát vymaloval strop knihovny. Nepojal jej celý pro jedinou scénu, ale rozdělil jej na tři části. V levo namaloval do kruhového formátu alegorie čtyř fakult, v pravo alegorický obraz vztahující se svým obsahem k založení kláštera. Střed je ozdoben ornamentem již silně klasicistním a výjevem oslavy budovatele kláštera opata Ondřeje Šauberera. "a první pohled stojíme před dílem zaražení snechce se nám věřit, že toto dílo vzniklo v době, kdy byly malovány fresky v kostele. Působí tak docela jinak než kostelní fresky. Považovali bychom je snad za jakési extempore. Ovšem přihlídneme-li k sociální funkci této fresky, pak se nám objasní celý rozdíl.

algoritmické postavy byly dle svého záměru
 a. Kobergerovi, obklopeni množstvím
 andělů. Kuflovicé architektura v pozadí má být
 již jen opravdu nadřazená, protože zde není třeba
 ukončovat prostor. Totéž postavy jsou je zřejmé.
 všechny jiné a zejména zřejmě tyto jsou tak ukázně-
 ny, architektonická struktura, je jako opavdu doje
 detailního koberce. Proti předešlému obrázku je tento
 zřetelný. Kuflovicé architektura v pozadí má být
 máve jsou tyto postavy personifikací svých děl
 světa. Zde ještě přechází k jinému zpracování
 detailních form.

Oba obrazy vznikly v téže době, kdy
 aliance vlněná architektury není přehlednou pro
 oběma obrazy kuflovicé zřejmě architektonické.
 Oběma podobně řešenými kuflovicé v pozadí má být
 nicméně bylo dosaženo takové harmonie jako v „a“.

Ještě jednou zechci upozornit v závěrečné části
 je jako kuflovicé. Kuflovicé vyznačují se
 nepotají se s tím, že jsou jenom obrazy, ale rozhodli se
 na své věci. V jeho naznačování do kruhového tvaru
 algoritma byly kuflovicé, v pravé algoritmické obrázek
 buď se v jeho oběma kuflovicé kuflovicé. Oběma je
 oběma obrázkem již dle kuflovicé a výjavně
 celavý budování kuflovicé oběma kuflovicé
 „a“ první podobě kuflovicé před tím kuflovicé
 se má věřit, že jsou dle kuflovicé v době, kdy byly
 malovány kuflovicé v kuflovicé. Kuflovicé tak
 nebyly kuflovicé kuflovicé. Kuflovicé
 kuflovicé kuflovicé. Oběma kuflovicé-ii kuflovicé
 kuflovicé kuflovicé, jak se má oběma kuflovicé.

byl shromaždištěm davů věřících a jeho výzdoba a hlavně fresky musily odpovídat potřebám těchto lidí, jejich vědomostem a jejich cítění. Měly citově vzrušovat a utvrzovat ve víře. Klášterní knihovna je místem pro posměrně malý okruh lidí sociálně výše postavených. Fresky zde jsou určeny pro mnohem vzdělanější a zjevnější lidi než fresky v kostele. Není třeba, aby vyvolávaly hluboké emoce. Mají pouze potěšit. Již v ranném rokoku nacházíme doklady toho, že klášterní interiéry jsou zdobeny v docela jiném duchu než kostely, a nyní takřka na samém konci rokoka je tomu nejinak. Učená je freska zobrazující čtyři fakulty. Vidíme zde alegorické postavy se svými atributy a vidíme zároveň, že celá freska má již je malý kráček k tomu, aby byly nástropním obrazem v nejužším slova smyslu. Ve středním pásu vidíme oslavu Ondřeje Šauberera. Pak jsou zde oblaka a v nich alegorické postavy držící medailon s opatovou podobiznou. Andělek vytrubuje větu: Hic est quem secula locuentur. A je zde alegorická postava držící v ruce obelisk a v druhé ruce vavřínový věnec. Zde, při této skupině jsme ochotni pochybovat, že je právě Krackerovou Ty šťihlé, přešťihlé a elegantní alegorické postavy v tak pikantním obnažení jsme nikde před tím v jeho díle nenašli. Je to úplně francouzské pojetí, které zde v knihovně určené pro vážné studium působí tak mile a osvěživě. Figurální kancn těchto postav je v podstatě manýristický. A v této době se těší veliké oblibě. Je

Je překvapující, jak široký byl výrazový rejstřík freskařů této pozdní doby. Vzdá se, že dovedli nalazovat všechno. Mystické a visionářské scény nebyly nijak na překážku tomu, aby malovali též scény plné nejrfinovanějšího sensualismu. "alantní francouzská erotika se

uplatňuje velmi značně, hlavně při zobrazování andělů. Vůbec francouzská nota získává převahu nad dřívější ranně rokokovou notou po výtece benátskou. Postavyv této době jsou štíhlé, elegantní a tak kultivované, jak jsme to nikde před tím v baroku neviděli. Je zde opravdu tolik příbuznosti s manýrismem. V ranném rokoku i abstraktní představy byly zobrazovány tak, aby působily konkrétně. Nyní abstrakce převládá stále více. Nejednou se stává, že tyto dráždivé smyslné scény dostanou se z intimních interiérů i do kostelů jak na př. v Trebišově nedaleko Jasova, a tam nepřilíh cvičená ruka vyhaluje kouzelně nainv a smyslné obrázky. A právě nyní, kdy zraková kultura vrcholí, podložena jsou předlouhým vývojem baroka, kdy všechno sublimuje k nebývalé rafinovanosti, jasně cítíme, jak blízký je konec toho všeho. Dobový racionalismus je se všemi těmito projevy v naprostém rozporu.

Než opustíme jasovský klášter, je třeba se ještě zmínit o jednom obraze, který je dnes v Slovenském národním muzeu v Turčanském Sv. Martině a který pochází z jasovského kláštera. Byl malován asi některým z Krackerových tamnějších žáků. Představuje scénu Stětí Jana Křtitele a je takřka doslovnou replikou analogického cviklu Edigensovy fresky z kostela minoritů v Brně. Onen žák maloval asi tento obraz na zkoušku ato bezpochyby podle Krackerovy předlohy či skicy. Opět stopy nás vedou, byť oklikou, na Mřavu, kde, jak předpokládám, se Krackerovi dostalo prvního školení.

uplatňuje velmi značně, hlavně při koprových
10. Všeobecně francouzské nebo italské převahy nad dřívější
raně rokokovou notou po výše uvedenou. Pochybnosti jsou
dobře jsou šité, elegantní a tak kultivované, jak
jako se říká před tím v baroku neviděl. Je zde oprav-
du veliká přehlednost a narytost. V raně rokokové
abstraktní přehlednosti byly koprové ovšem, aby přehled-
konkrétně. Byl abstrakce převládá stále více. Najednou se
člověk, že tyto dřívější zejména sebou dostanou se a in-
stancí interiéru i do koutů, jak se říká v trojité
nedaleko časově, a tam nepřítel zvidněn tuha vyhláje
konkrétně natýl a zejména obrázky. A právě nyní, kdy
er. Kvalita práce vrchol, potlučené jsou přehledně vy-
vojem práce, kdy všechno směřuje k nepřehledné rafino-
vanosti, jsou stále, jak říká, že konec toho všeho.
Dobový racionalismus je ve všech těchto projevy v na-
prospěch rozvoje.

Největšího časového klíče, je třeba se ještě
záměr o jednom obrázku, který je dnes v zvláštním ná-
rodní muzeu v Turíně, který je velmi a který pochází
z časového klíče. Věci malováni se některých z kraj-
kových samostatných částí. Přehledně jsou sčítáni
Křídla a je takto dovozenou replikou analogického
ovlivní významový frekvence z koutů a směrů v hraně. O-
nem jak maloval, ani tento obrázek na zvláštním ara bezpo-
chyby podle královských předlohy či klíče. Opět tedy
na vedení, byť oklikou, na hraně, kde, jak předpoklá-
dáme, se královské dostalo prvního klíče.

Kracker pracoval v Jasově do r. 1765. Potom byl pozván biskupem K. Esterházyem do Jageru, kde jej čekalo mnoho práce a úspěchu. Avšak i potom zajížděl za prací i dosti daleko, a ihned r. 1766 setkáváme se s ním při práci v premonstrátském klášteře v Nové Říši na Moravě. ⁽⁴⁰⁾ Tak vidíme vedle sebe dvě fresky tak úplně odlišné svým pojetím, že je třeba předpokládat, že Kracker se úsilovně vyrovnával s nějakým neobyčejně silným nárazem zvenčí. Věnujme pozornost na chvíli malíři, který porušil více méně souvislou řadu vývoje fresky svým vývojem osobním, který znamená největší vypjetí barokní fresky vůbec, ale také zároveň její labutí píseň. Tím malířem je F.A. Maulbertsch.

Maulbertschův vliv na J. L. Krackera v pozních letech padesátých a šedesátých.

Věnujme pozornost jen těm pracem, které jsou datovány přibližně jako práce J.L. Krackera. Přetvřím je si třeba uvědomit, že pro posouzení Maulbertschovy práce mají skicy daleko větší význam než hotová díla, tedy oltářní obrazy a ještě méně fresky. Hlavně při fresce je třeba vždy mnoho odečíst na práci pomocníků a na nepodájnou freskovou techniku, která, i když zvládnuta sebe lépe, přece jen má možnosti značně omezené.

Maulbertschovy skicy znamenají poslední vzplanutí barokního mysticismu, a šény vyvolané rychlými a energickým tahy štětce mění se ve více. Jsou to umělcovy osobní počitky a od diváka vyžadují, aby se do nich bluboce zadíval, aby pronikl pod jejich povrch a prožíval výjev podobně jako umělec. V těch skicách není nic poplzněného, není jediného pevného tvaru, všechno se

Krasner pracoval v Jasové de r. 1765. Potom byl
 pozvan blizkem K. Krasnerem do Jasaru, kde jej čeka-
 lo mnoho práce a úspěchu. Avšak i potom zastával se
 prací i dále v Jasové, a hned r. 1766 nastává se s
 ním při práci v promontarstevském křižovatě v Nové Říši
 na Moravě. Tam vidíme vedle sebe dvě krasny jak u-
 jiné odlišné svým pojítkem, že je třeba přehodnotit,
 že Krasner se dále v rozvoji v rozvoji rozvoji
 ne a jiným směrem zvedl. Vznikla pozorovat na ovšem
 malých, který porušil více než nezávislou svou vývoje
 krasny svým vývojem osobně, který znamená největší
 výhled barokní krasny vůbec, a to také zároveň její
 absolutní plně. Tam malba je P. A. Krasnerem.

Krasnerovy vliv na J. L. Krasnera v pozdních letech
patnáctý a šestnáctý.

Vznikla pozorovat tam tam práce, které jsou da-
 lejší příčinou jako práce J. L. Krasnera. To ovšem
 je si třeba uvědomit, že pro pozorování Krasnerovy
 práce mají velký význam vzhledem k tomu, že
 tedy odlišná práce a ještě jiné krasny. Hlavně při
 práci je třeba vždy mnoho odhalit na práci pozorovat
 a na nepodstatnou krasnou techniku, která, i když zvlá-
 nuta seba lépe, práce jen se rozvojem, stejně znamená.
 Krasnerovy práce znamenají posílení vzhledu
 barokního vzhledu, a tedy vzhledem vzhledem a em-
 cionálně byly práce vzhledem se ve více. Jako to už bylo
 osobní prožitky a odlišné vzhledu, aby se do nich
 důsledně zabýval, aby přeměnil a dále pokračoval a pro-
 šířil vzhledem jako malba. V těch letech není
 nic popíráno, není žádného pavného tvaru, všechno se

chvějše, a barvy derou se na povrch jako exploze. Dožadují se nejen divákovy zraku, ale hlavně jeho citu. Realizovat tyto vidiny v oltářních obrazech bylo těžší, ale přeci jenom možné. Zachované oltáře ukazují, jak Maulbertsch vynikal nad všechny současníky. Cítíme zde, kolik zapůsobil Rembrandt v posledním vzepjetí baroka. Toto vzepjetí barokního mysticismu po padesátý letech nacházíme v daleko širším okruhu malířů, a popudů vycházely nejpravděpodobněji z oblasti jihu německé.

Důležitě však bylo, že Maulbertsch nespojoval se realizováním vidin pouze v oltářních obrazech, ale nutil i fresku k výkonnosti dosud nevídané. Strhl-li z dosavadní cesty J. L. Kracker on sám svým příkladem, nebo byl-li Kracker stržen proudem širšího okruhu malířů je otázka, kterou dnes ještě zodpovědět nedovedeme.

Abychom si konkrétně ujasnili kolik nového přinesl Kracker do fresky, všimněme si jedné práce, která vznikla současně s Krackerovými jasovskými freskami a před Krackerovou prací v Nové Říši. Je to fresková výzdoba Erdodyovské kaple v Trenčanských Bohuslavicích v r. 1763. Zdá se mi, že pro další Krackerovu práci má toto dílo zásadní význam. Freskami v Trenčanských Bohuslavicích se naposledy zabýval J. Cincík r. 1938.

V kapli jsou menší fresky v klenbách nad vchodem, kde rokoková nota zní naplno. Taktéž je tomu v pendantivech kupole a vrásování její fresky. Sliční a spanilí církevní otcové, štíhlí andělé a kytice, to vše je neomylně rokokové, ale nenesá přímý a bezprostřední otisk Maulbertschovy ruky. Zde se pozorněji uplatnili nejvíce. Srovnáme-li na př. skicu Sv. Augustýna

obvážně, a party drom se na povrch jako explas. Po-
 duji se nejen divokou krak, ale hlavně jeho ciz. Re-
 alizace tyto vidiny v ošidných obrascích bylo 1881,
 ale přeci jenom možná. Zachování cizích usazuj, jak
 Hauptmann vynikal nad všechny soudobé. Utláče do,
 kolik započal Hauptmann v posledních vespětí barok.
 Toto vespětí barokního výtvarného výtvarného po padající řadě
 nacházíme v báseň širšího okruhu 1815, a popud vy-
 ohledy nejpravděpodobněji z oblasti jilmovské.

Další věk bylo, že Hauptmann nespotoval
 se realizováním vidin pouze v ošidných obrascích, ale
 nulli i frecku k výkonnosti drom nevděně. 1811-11 z
 dosavadní části J. L. Kraker na dva tyto příklady, na-
 po byl-11 Kraker vřelá prouba širšího okruhu 1815
 je ošidka, kterou dnes ještě odpověděti neovládáme.

špionem si konkrétně vztahil kolik nového
 přiměl Kraker do frecky, vřídíme si jedné pruce, kte-
 rá vznikla současně s Krakerovými jasovými freckami
 a před Krakerovou prací v Hově širší. Je to frecková vy-
 stoba vřídovské kaple v třináctiletých Hohnisvících
 r. 1787. Tak se st, že pro širší Krakerovu práci na
 toto širše shodně vřídíme. Freckami v třináctiletých Hohn-
 elavících se naposledy zabýval J. Grosse r. 1936.

V kapitě Janu širší frecky v křemích nad voho-
 dem, kde rokoval nosa zml napos. Někde je souv v
 poudantivních kaple a vřídovské širší frecky. Širší a
 španilí ošidné ošidové, širší širší a širší, to
 vše je neslyšně rokoval, ale neseš přely a bezprostředně
 ni ošidky "Hauptmannovy ruky. Kde se dopo ošidí uplat-
 niti nejvíce. Právě-11 na př. arion Sv. Augustina

s provedenou freskou, vidíme jasně, kolik bylo možno uskutečnit z původního záměru a nakolik "aulbertschův výtvarný názor se shodoval s názorem a technikou dokonalostí spolupracovníků.

Kam mířila "aulbertschova vůle a jak se jeho cí-
tění vymykalo z doby, dokazuje freska nad oratoriam
panstva, kde je zobrazena alegorie Církve vítězné. Před-
evším je zde prostor uzavřen ilusivní architekturou,
a postavy odtud se vysouvají směrem k oku divákovu.
Je zde neobvyklý uzal těl, ze kterého vyniká alegorická
postava církve. Je obklopena ~~anđeli~~ anđeli, kteří ji do-
provází a drtí přemoženou postavu pohanstva. Nejvíce
nás zde překvapí kolorit a celková hutnost výjevu. Není
zde vůbec nic rokokového a odhmotněného. Není zde vů-
bec nic, co by působilo dekorativní rozmarností. Freska
zde ztrácí úplně charakter fresky a působí tak hutně
a výrazně jako olejem malovaný obraz. Není zde ono po-
jetí, kdy tvar a barva byly uváděny v zájemnou harmo-
nii a kdy byl celý výjev prost^{věln} vtlen. Všechny vymože-
nosti barokního ilusionismu, získané tak důkhou pra-
cí předešlých generací, jako by neměly pro tohoto malíře
cenu a jako by se snažil přímo násilně vnutit fresce
to poddajnost, kterou dovolovala malba olejem. Jsou zde
tak veliké rozdíly světla a stínu a jsou tu tvary tak
reliéfně vykuté, jak jsme to neviděli a nikde dosud ve
fresce. Tyto světelné protiklady přirozeně působí znač-
ně emocionálně. V koloritu není zde již dřívější lehkos-
to, vzdušnosti a harmonie, zde začíná kolorit pálit svými
mystickými tóny. Toto je freska, která se úplně staví
mimo dosavadní vývoj a láme až dotud platná pravidla a
pojetí fresky.

a provedenou frekvencí, viditelnou, kolik bylo možno
nakusit z původního kámen a nakolik ^{an}aniprůchod
výtvarný názor se shodoval a názorem a technickou doko-
nalostí spolupracovníků.

Sam mlíla ^{an}aniprůchodová vůle a jak se jeho ol-
něný výtvarník a doby, dokazuje frekvence nad ostatními
panava, kde je zobrazena alegorie církevní vlády. Pře-
dávám je zde projev uzavřen liniovými a profilovými
a postavy obud se vyznačují směrem k oku diváka.
e zde neobvyklý uzel tří, se kterými vzniká alegorická
postava církve. Je omlíbená náky aněll, která jí do-
vedla a drcí přemoženou postavu panava. Nejvíce
naše zde přikvapí kolore a celkové působení výjevu. Něm
zde vůbec nic pokoušeno a omezené. Něm zde vř-
pacně, co by působilo dekorativní rozmanitost. Frekvence
zde střední úhled charakter frekvence a působí tak patně
a výtvarně jako ojetas zafovaný obraz. Něm zde ono po-
těl, kdy tvar a barva byly uváženy v zřetelnom harmo-
nii a kdy byl celý výjev prost-^{an}aniprůchod. Všechny výmože-
nosti barokního liniování, získané tak důslednou pra-
ci přehledných generací, jako by nemily pro tohoto malíře
cenu a jako by se aněll přímě odlišné vnutil frekvence
to podstatně, k-tarou dovolovala malba ojetas. Jeon zde
tak veliké rozdíly světla a stínu a jeon tu tvary tak
relativně výkud, jak jsou to neviděti k níže dand ve
frekvence. Tyto světlé protiklady přirozeně působí znač-
ně emocionálně. V kolorech není zde již důležitá funkce
se, vztahující harmonie, zde začíná kolore působit výjmi
mystickým tóny. Toto je frekvence, která se úplně staví
mimo dosavadní vývoj a íme se dand plněm ^{an}aniprůchod e
pojetí frekvence.

Balší rozchod s tradicí vidíme ve fresce ústřední-
ho prostoru. Zde vymaloval Maulbertsch výjev Nanebevze-
tí Panny Marie. Nejvíce nás opět překvapí stav fresky
k architektuře. Zde byla klenba, která přímo volala
po tom, aby malíř použil tradiční a osvědčené kompozice
soustředných kruhů nebo spirály, a aby tak bylo zo-
brazeno zdání rotace odhmotňující klenební závěr. Takové
to pojetí bylo možné po celou dobu baroka, až nyní jsem
svědky něčeho jiného. Výjev je malován pro jediný pohled
a ne pro pohledy ze všech stran, jak tomu bývalo zvykem
u takovýchto klanebních útvarů. Zde jsme svědky toho,
že freska nepociťuje již výhodu klenby, ale že ji popí-
rá a orientuje fresku jako nástropní obraz se všemi je-
ho strážnými principy. Maulbertsch ne užívá zde již kom-
pozice běžné ve fresce. Celý výjev je komponován do jed-
noduchého schématu pyramidy, kde vrchol tvoří Marie a
širokou základnou je hřbitov, na kterém se odehrává ce-
lý výjev. Celou tuto proměnu zásadní orientace fresky
vykonal Maulbertsch proto, aby mohl uplatnit neobvykle
rozsáhlou škálu jak barev, ať tak valérů. Mezi sytými
barvami líčícími zemí, a mezi odhmotněnou, jako vidina
působící, hlavou Marie a září kožen ní je takový rozdíl,
jakého se neodvážil až dosud žádný freskař. Tak je tato
freska vzdálena všeho, co bylo až do té doby vytvořeno,
o tom nejvíce poví její barvy. Není zde nic, co by
připomínalo kolorát dosavadních fresek, které ve svém
úhrnu směřovaly ponejvíce k harmonii. Zde je naopak
plno kontrastů, zde je jakési vzplanutí, které prosa-
zuje svou myšlenku i proti nárokům architektury a napí-
ná leckterou možnost fresky až na samou mez únosnosti.

Galilée rozned a trochlo vidka ve frasse hudební-
no prostoru. Ede vyznavae hudební výtvar hudební-
ed Panny Marie. Nejlve eba odt překvapil eav frasy
k architektuře. Ede byla klenda, která pldno volala
po tom, aby malí používali trochlo a osvobodil kompozice
souvisejících tvarů nebo objemů, a aby tak bylo so-
pravno zdání rotace obvodního klendal zdán. Také
to pojetí bylo možné po celou dobu života, až nyní
avěky něčeho jiného. Výtvar je založen pro jediné peníze
a ne pro peníze se všem stran, jak tomu bývalo vyzna-
u takovýchto klendalích ústavě. Ede jsou avěky toho,
že frasa nepociťuje již vzhled klendy, ale že jí popl-
vá a orientuje frasu jako nástrojní obraz se všemi ja-
ho určujícími principy. Hudební tvar nejlve eba již kom-
pozice běžně ve frasse. Odt výtvar je komponován do jed-
notného souboru tvarů, kde vzhled Panny Marie a
životu zklidnou je hbitov, na kterém se odvírá se-
jí výtvar. Celou tuto program zklidní orientace frasy
vzrostl hudební tvar, aby malí uplatnil neobvyklé
rozvahou škálu jak tvarů, tak celých. Nejl výtvar
prvními lidovými zemi, a nejl obecnou, jako vidina
přehled, hlavou Marie a její kofa ul je takový rozhlí.
Také se neobtěžil až dovedl kladu frasy, a je tato
frasa vzhledem všem, co bylo až do té doby vytvořeno,
o tom nejvlce poví její barvy. Nejl zde nic, co by
připomínalo kolory hudebních fras, které ve avě-
hruhu určovaly pozice k harmonii. Ede je napak
plno kontrastů, a to je takové vzhled, které pro-
stje svou vzhledu i proti některým architektuře a napl-
na některou možnost frasy až na samou mez únosnosti.

Že Maulbertsch na Krackera zapůsobil je doklady zřejmé z Krackerových prací kolem r. 1760. Ovšem kdy již začal účinkovat vliv Maulbertschův, o tom není ještě možno říci konečné slovo. Až budeme lépe znát Krackerovu činnost v letech 1754 - 1760, snad se nám potom ledacos objasní. Zatím víme, že v době, kdy Kracker pracoval v Uhrách, Maulbertsch byl nedaleko. Byl r. 1757 v Sümegu, r. 1758-1759 v Kroměříži, r. 1760 v Komárně a r. 1763 v Trenčanských Bohuslavicích. Oba tedy pracovali několikrát nedaleko sebe, protože i Kracker pracoval střídavě v Uhrách a na Moravě. Poukázal jsem již na jisté příbuznosti z Maulbertschovým dílem při Krackerově oltářním obraze v Šaštíně z r. 1757 a při freskách u sv. Mikuláše v Praze III, tam, kde předpokládáme Krackerův zásah, tedy v postranních kaplích. To však nemělo zásadní význam na Krackerovu tvorbu, a byly to pouze nové motivy, které Kracker načerpal patrně po shlédnutí Maulbertschova díla, jmenovitě asi v Kroměříži.

Po roce 1760 Maulbertschův vliv na Krackera, jak se zdá, zesílil. V Krackerově práci se objevují hlavně po roce 1765 prvky, které nelze odvodit z ničeho jiného než z Maulbertschovy tvorby. Ovšem je nutno ihned říci, že to, co dále vidíme u Krackera a to, co se nějak dovolává Maulbertsche, je jen odleskem tohoto malíře. Kracker svým osobním založením a svou malířskou pětencí jej mohl sledovat jen do určité míry. A stále při tom působil u Krackera vliv staršího citění, které se dovolává v zásadě odkazu Stgensova a hlavně Trogerova a je doplněno dobovým formálním vytříbením. Avšak i tak znamenal pro Krackera vliv Maulbertschův značný přínos.

Již při prohlížení Krackerovy skicy v Jasově, která řešila kompozici fresky na námět Cesta proroka Eliáše nebes, cítíme jaksi, že zde je již něco, co nelze odvodit z dosavadního jeho činnosti a co musilo brát popudy jinde. Již celková výstavba, při které freska byla orientována jako nástropní obraz takto konstruovaný, je nezvyklá. I dramatické pojetí se zabíjením je cosi nového. A pak ovšem kolorit nám říká, že Kracker se zde chtěl vzdálit z dosavadní dráhy a že i on chtěl od fresky výkonost daleko větší než dosud. Byl-li Kracker v době své jasovské činnosti / 1762- 1765/ ve styku s Haulbertschem, pracujícím v Trenčanských Bohuslavicích, to jesta na opačném konci Slovenska, zůstává otevřenou otázkou. Avšak je velmi pravděpodobné, že na své cestě z Jasova do Nové Říše se zastavil v Trenčanských Bohuslavicích a že Haulbertschovy fresky zde znamenaly pro něho velmi vydatné poučení, hlavně po koloristické stránce. V Nové Říši potom maluje Kracker r. 1766, a to, co vzniká v tomto kostele a již ve fresce či v oltářním obraze, nese již zřetelně stopy toho, že Kracker hleděl k Haulbertschovi jako ku zdroji poučení a že jej sledoval až tam, kam mu dovolovala jeho malířská potence i dosavadní činnost.

Krackerova činnost v Nové Říši r. 1766.

Klášteří kostel premonstrátů v Nové Říši byl znovu zbudován po požáru v letech 1683- 1690. Je však velmi pravděpodobné, že dnešní stav pochází z doby pozdější. Nasvědčovaly by tomu klenby, které jsou ploché a zcela tak konstruované, jak bylo běžné od šedesátých let osmnáctého století. Interiér sestává z úzkého, dlouhého a pravouhle zakončeného kněžiště a z hlavního prostě-

116 při prohlášení Krasokovy akce v roce 1956, kde-
 ta měla konstatovat, že na základě Ústavy a zákona 116
 má právo, o čemž jsem již psal, že tato je již nová, co nás
 ohledně s československým právním řádem a co nás ohledně
 poprvé týká. Při celkové výstavbě, při které Krasok-
 byla orientována jako náležitý úkaz jako konstruova-
 ní, je nezbytné. I gramatické pojmy se kladly na
 nově. A pak ovšem kolísá název, že Krasok se
 má odlišit a nazývá se dle toho, že i on odlišil od
 Krasok významně dále než dříve. Byli-li Krasok
 v době své činnosti 1952-1953 ve stejné a
 Krasok, zřejmě v rámci Krasok, zřejmě odlišil
 to je naopak nové slovo, zřejmě odlišil
 odlišil. Avšak je velmi pravděpodobné, že na své době
 z časové dohody se začal v rámci Krasok
 odlišil a je Krasok, Krasok zřejmě pro
 název velmi výrazný, hlavně po kolísání
 se. V době Krasok je Krasok r. 1956, a to, co
 vzniklo v době Krasok a již v Krasok 116 v odlišil
 Krasok, což již bylo stopy toho, že Krasok odlišil K
 Krasok, jako Krasok, jako Krasok odlišil a to je odlišil
 val se, což se dovozuje jako odlišil a to je odlišil
 odlišil.

Krasokova činnost v době Krasok r. 1956.

Krasokova činnost v době Krasok r. 1956. Při zna-
 vě Krasok po dobu 1952-1953. Je však velmi
 si pravděpodobné, že dle stav pochází z doby Krasok
 Krasok, které jsou Krasok, které jsou Krasok
 Krasok tak konstruováno, jak bylo dříve odlišil Krasok
 Krasok, dle Krasok. Interier sešlá s Krasok, dle
 no a pravoule Krasok, Krasok a hlavně Krasok

ru založeného na dosti širokém obdélníku. Tento hlavní prostor je rozšířen po stranách dvěma kaplemi zaklenutými plackami. Kněžiště je zaklenuto plackou konstruovanou tak, že velmi silně připomíná valenou klenbu, do které vsikají vysoké lunety, odpovídající rytmu tří párů okenních otvorů. Mezi okny jsou umístěny hlavice pilastrů, které jsou mnohonásobně profilované a silně vyčnívají do prostoru, takže působí dojmem konsol. Na klenbě byly provedeny úpravy, aby bylo zastřeno její pravidelné geometrické působení. Stalo se tak ve cviklech, které vybíhají od konsolovitých hlavíc pilastrů. Tvrdost hran byla sražena štukovými volutami a cvikle byly rozšířeny plechem, aby zde namalované postavy mohly být rozvedeny náležitě do říše. Na konsolách sedí alegorické postavy představující čtyři díly světa. Jsou ro rokokově půvabné bytosti, tak oblíbené již od raného rokoka, protože celá tato doba si libovala v exotismu. Ikonografické předlohy pro takovéto bytosti přicházely ze soudobé grafiky poněkud z ozdobných kartuší map. S podobnými bytostmi jsme se již u Krackera setkali v Jasově v obraze Zázrsky Sv. Norberta. Malířsky jsou podány stejně jako byly v Jasově malovány postavy proroků a alegorie Starého a Nového zákona. Tím, že byl vsazen do osítky plech, jsou jejich roucha rozvlátá, a postavy mohou být náležitě hmotné a podsadité právě tak, jako byly postavy v postranních páslech u Sv. Mikuláše v Praze III. Lunety a cvikle jsou vyzdobeny ornamenty, kartušemi a kyticemi, takže pro samotný výjev zbyl místo obdélníku s nepravidelnými okraji. Ornamentika vytvořila zde tedy opět passepartout kolem fresky. Všechno, co by mohlo být jen vzdáleně připomínat iluzivní architekturu, bylo důsledně dekorativně a ornametálně přehodnoceno.

ru založeného na deseti dílech obdělání. Tento plán
 prozatím je rozšířen po stránkách svého kapitálu a
 nových plánů. Konečně je zakladatelé plánem komar-
 manem tak, že v jeho rámci připadá všem členům
 do které vložili výnosy úrody, obdělávají svým
 práci okenních otvorů. Ke každému jsou usazení
 plátno, které jsou mnohonásobně profilované a
 vyčnívají do prostoru, takže každý dostane
 klíč byl proveden úpravou, aby bylo zaručeno
 pravidelné geometrické působení. Stalo se tak ve
 klíč, které vzhledem od koncových částí plátna
 Tvrdoost hran byla určena šikovně volanými a
 byly rozšířeny plochou, aby se nabeležené
 byly při rozvedení uloženy do tří. Na koncových
 algoritmické postavy představují díly světa. Jsou
 to rozloženy rovinně plochy, tak obléhají
 něho rožka, protože každé místo si líbivě v
 slavné. Koncové plochy pro rozložení
 přiložené se součástí grafiky koncové z
 tuží např. s podobnými plochami jako se
 sestávají v zásadě v obraze. Každý dv. rozložení
 byly jsou podobné a jsou v zásadě usazené po-
 azvy prozatím a algoritmické a rovněž
 že byl veden do určité plochy, jsou
 a postavy jsou uloženy v podobě
 právě tak, jako byly postavy v
 sv. Mikuláše v Brně III. úrodné a
 ornamenty, křivkami a křivkami, takže
 výjev křivky stále obdělání a
 ornamentální vytvořila aby byly
 les frešky. Všechno, co by bylo
 postavení lineární architektury, bylo
 lineární a ornamentální působení.

Obzvláště diskrétní a nenáročná jsou barvy tohoto orámování fresky. Bledězelená, slabě šedozelená a bledě fialová tvoří zde základní akord, do kterého zapadá citronově žluté pozadí alegorických postav. Ve zbývajícím místě na klenbě je freska, představující výjev Podání klíče Petrovi. Na první pohled je nápadné, s jakým důvtipem byla celá klenba upravena pro rozlehlou fresku tak, jak to bylo odedávna zvykem na Moravě, kde malé fresky se netěšily oblibě tak jako v Čechách. Klenba tohoto prostoru by vlastně měla přirozenou tendenci rozpadnout se ve tři malé zrcadla, avšak tomu se předešlo energickým a důmyslným zákrokem, o kterém jsem se zmínil.

Kracker pojmal tuto fresku zásadně jako nástro-
ný obraz, orientovaný pro jediný pohled. Není to však pojetí zcela důsledné, protože celá dobrá svrchní třetina fresky je pokryta oblačným nebem, ve kterém mezi oblaky se vznáší anděl s takovou lehkostí a přesvědčivostí, jako tomu bývalo v době vrcholného baroka. Výjev sám se odehrává na schodech a kompozičně připomíná ústřední skupinu u Sv. Mikuláše v Praze. Je zde opět barokně klasicistní architektura s pohledem dovnitř. Kracker opět jeví se zde jako virtuos, který dovede zastříti architekturu volně plujícími chmýrami a lehkými oblaky, promísenými elegantními těly andělů, a dovede tak docela přirozeně a nenásilně spojit pozemský výjev s výjevem na nebi. Vážné a citově působivé zřeřívání výjevu pracuje se vznošenými postavami Krista a apoštolů. V popředí jsou zasní žalební Krackerovi starci.

Je zde nám již známý Krackerův kolorit s převahou teplých a neutrálních tónů, který drží vše na straně harmonie, vyhýbá se kontrastu a ládčí vše spíše k hluším

Opavěděle dletréni a nandroně jsou prvý tohoto or-
 nování frsky. Alidělané, aialé šedozeláné a bílé
 Tlalové tvoyé sje šiklání skoné, do kterého zapadá
 olironové klíče pozadí alogonického pozav. v zjevy-
 ole klíče na klíče je frska, přebavující výjev
 Pozdání klíče pozadí. Je první pohled je nřádné, a
 Jaxta dčavíkem byla celá klíče upravena pro rozložení
 frsku tak, jak se bylo očekává: zvykem na Moravě, kde
 mále frsky se nřádněly odlišit tak jako v šedých. Klíče
 na tohoto prázoru by všude měla přizpůsobenou laménou
 rozpadnout se ve tři mále tvrdá, avšak tomu se přede-
 šlo energeticky a dčavíkem skřepem, o kterém jsou se
 zaslali.

Kraker pojel auto frsku zřezané jako nástro-
 k obráz, orientovaný pro četný pohled. Něm to však po-
 Jeli zcela šedelné, protože celá doba svrchní třetí-
 na frsky je porývá oblačně nebe, ve kterém mezi o-
 bíky se vříděl agáid a takovou formou a převládá-
 vati, jako jsou tváře v hřb vřidelného baroka. Výjev
 sje se oděrné na rodech a rozpořené připomíná ú-
 zřidelné skupinu u sv. Mikulše v Praze. Je zde opět
 barokní klasická architektura a podílem dovnitř. Kras-
 ker opět jeví se zje jako virtuózní, který dověde za-
 stře architekturu vlně přiléhající oděrami a lehkými
 oblaky, proslavěnými elegantními šikláními a dovede
 tak docela přirozeně a nenápadně spojit pozemský výjev
 a výjev na nebi. Věšně a olivové pšedivě zřetřivelní
 výjevu prouže se vřidelněly sestavami klíče a spořo-
 18. V nepodání jsou rozkládané frskerozí staroí.
 Je zde na šiklání Krakerův kolozit a převahou
 řepičen a neutrdiněn sčoné, který brlí vše na straně
 harmonie, vřidě se kontrastu ašad vše splně k níže

tónů. Fialová je mu základem. Fialová je architektura, kde se i trochu uplatňuje zelená. Do fialova jsou zbarvena oblaka, která pokrývají nebe. "a nebi je velmi málo modře a daleko více je růžovofialové, a sem tam probleskuje meruňkově žlutá. I roucha andělů jsou laděna k hlubším a sytějším akordům. Tak je tomu i u rouch apoštolů. Jsou zde světle karmínové, olivově zelené a hnědožluté. Velmi málo je modré a červené. Červené jsou strženy do fialova. Největější je Petrovo roucho, protože zde je ideový a kompoziční střed, a je třeba naň upozornit. Kolorit je asi tedy tentýž jako v Jasově nebo v Fraze. Celá dosti rozlehlá barevná škála je sladěna a neuplatňuje se zde nijak příliš rozdílné valéry. Světlo odbarví a přebarví barvy, ale nenechá je ani rozhořet, ale také je docela neodhadotná. Fresky v Jasově, a tuto fresku lze v kompozici koloritu a i celkové orientaci vzhledem k architektuře považovat za typické ukázky práce generace freskařů, kteří prošli Vídeňskou akademií a naučili se nejvíce od Trogera a kteří kromě benátského příkladu všírali si i podnětů vycházejících z jižního Německa. Tyto fresky bychom mohli považovat za jakýsi kompromis mezi pateticky barokním a rokokovým cítěním.

Batování této fresky nad kněžištěm není tak docela jasné. Na fresce hlavního prostoru, o které bude řeč ihned, je sice Krackerova signatura a rok 1766, ale je otázka, nebyl-li Kracker v Nové Říši již před tím, a tedy patrně před rokem 1760. V Thieme-Beckerově Lexikonu je zmínka, že fresky v Nové Říši vznikly před r. 1760. Je možné, že před tímto rokem zde Kracker skutečně maloval a pak byl zavolán k práci do Prahy. Potom maloval, jak známo, v Jasově, a je možné, že ještě

před tím, než se usadili v Jagaru, přišel dokončit fresky v Nové Říši. Mezi oběma freskami zde je tolik zásadního rozdílu, že je opravdu velmi těžké předpokládat, že by obě fresky vznikly ve stejném roce. Je-li mezi nimi časový rozdíl oněch asi sedmi let, pak by se vysvětlilo mnoho záhad v Krakovské malbě a byl by dán důkaz pro to, až do jaké míry ovlivnil Maulbertsch Krakera, resp. jej přímo srazil z cesty.

Hlavní prostor kostela je založen na obdelníku a nepříliš velkým rozdílem stran, takže se podobá čtverci. Zaklenut je opět plackou velmi připomínající stlačenou valencou klenbu. Ze strany do ní vnikají tři páry nestejně širokých lunet. Prany jsou úplně vyhlazeny, takže je klenba jednotná. Na této klenbě Kracker vymaloval iluzivní architekturu, která velmi jasně ruší všechny oblínky klenby a nevytváří ve svém konečném výsledku nic jiného, než plochý strop. U Krakera jsme se setkali s takovýmto rušením klenby již v Jasově, avšak tam jen jako by byl zkoušel něco nového, zatím na nevelké ploše. Tam ještě iluzivní architektura nebyla prostá jistého dekorativního přízvuku. Nyní je již Kracker v popření klenby daleko jistější a může se odvážit upravit si po svém dosti velkou a komplikovanou klenbu. Jsou zde, pravda, ještě zbytky onoho cítění, kdy kolem fresky obíhalo passepartout vytvořené z dekorativně přehodnocené iluzivní architektury a rozmarné rokokové ornamentiky. Tak na příklad jsou zde ještě kytice ve vázách a jsou zde ještě kartuše, ale celek směřuje již k architektuře tak rigorosní a tak výrazné, aby nebylo pochyb, že freskař žádá úplně plochý strop. Všechny součásti iluzivní architektury jsou pevné, určité a značně opět tektonicky cítěné. Mnohoná-

sobně odstupňované římsy vypadají, jako by byly provedeny ve štuku a přímo čásky do prostoru. Výsledným dojmem je, jako by o kus výše nad ními se rozprostíral plochý strop s freskou. I v barvě jsou odlišeny velmi výrazně. Nevím, zda-li pozdější přemalba nese sílila ještě poněkud toto působení, ale i tak je zřejmé, že Kracker zde plochý strop skutečně chtěl. Pro fresku samu zbylo místo tvaru přibližně rovnoramenného kříže, tedy útvaru centrálního, a tudíž snadno připouštějícího konstrukci pro pohledy ze všech stran. Avšak Kracker orientoval nade všei pochybnost fresku jako nástropní obraz, a tedy pro jediný pohled. A tím bylo dáno takřka již všechno ostatní: kompozice, perspektiva, souhra barvy se světlem a do určité míry i kolorit. Zde malíř obětuje všechny výhody dosavadního freskového malířství a chce docílit nejvyšší možné exprese a nejvyššího účinku dramatického. Po celou dobu baroka jde paralelně s ilusionismem i ono pojetí, kdy freska respektuje strop a zůstává tak nástropním obrazem. Stačí uvést jen Weinera a Balka, abychom se přesvědčili, že tomu bylo tak. Vidíme ale, že oni, i když malovali ploché stropy, zůstávali věrni čistě freskařskému volnému přednesu. Jejich figury byly plošnější, a jen tu a tam naplnili reliéf. V koloritu se drželi zákona harmonie a pracovali poměrně nevelkými rozmezími valérů. Zde je tomu úplně jinak. Především je nutno konstatovat, že malíř zvolil velmi dramatický námět. Freska líčí Obrácení Šavlovo.

Výjev se odehrává na lesní mýtině. Ve předu jsme svědky brutálního vraždění a uprostřed je scéna, kdy z oblak prodralo se magické světlo s nápisem: Saule, Saule, quid se persequeris? A Šavel, zasažen paprskem,

padá s koně. Tento dramatický námět, tak oblíbený v ranném baroku, je nyní malován freskařem na samém konci baroka a freskař se snaží, aby jeho dílo bylo stejně expresivní jako závěsný obraz. Jak Kracker závěsný obraz stádoval je vidět dle toho, že tuto fresku komponuje takřka úplně dle zásad bitevního obrazu běžného v 17. a 18. století. Prostor je zde uzavřen jen velmi lehce mraky a stromy, a celá freska je vybudována do tří prostorových plánů. V prvním plánu je boj svalnatých těl. Postavy zde jsou mohutné, těžké a reliéfně propracované na fresku až neuvěřitelně. Zde v tomto prvním plánu je též barevné těžiště obrazu. Dále vidíme druhý plán, a tu ihned konstatujeme, že plynulé spojení prvního plánu s druhým, které je tak obtížné, dělalo určitě potíže i Krackerovi, a cítíme zde zřetelně jakýsi zlom. Druhý plán zabírá dvojici splašivších se koní a padajícím jezdcem, a velký strom. Třetí plán vytváří mraky a stromy. Skupina kata a zajatců spojuje úplně hladce druhý plán s třetím. Celý tento pohnutý výjev je kompozičně naprosto pevně vázán do schématu pyramidy, jejíž vrchol je v oblacích, odkud proudí světlo. Této ústřední pyramidě jsou pak podřízeny i menší skupinky. Zde jsme svědky Krackerovy dokonalosti v kresbě. Je pravda, že se leckterý typ opakuje, ale nyní všechny ty postavy ožily dramatickým afektem. Těla jsou pohnutá a zprohýbaná, ústa vydávají výkřiky úplně tak, jako tomu bylo v nejbaroknějších dílech.

Nejdůležitější novotou je ale barva a světlo. Světelným zdrojem je kosmické světlo, vycházející z mraků. Je to blesk, který přebarvil všechny místní barvy nejvíce ve třetím plánu, tam, kde se obloha mísí s mraky a mraky se stromy. Zde uplatňuje Krac-

31

... a konečně. Tento dramatický námet, tak obilžený v
raném baroku, je nyní malován freskami na stěně
konop baroka a freska se snaží, aby jeho dílo by
lo stejně expozitivní jako zvláštní obraz. Jak Kraker
zvláštní obraz odhaloval je vidět ale toho, že tuto fra-
sku komponuje takřka úplně ale zkrát
o/brzu děláno v 17. a 18. století. Prostor je zde
uzavřen jen velmi jemně mraky a stromy, a celá freska
je vypukována do tří prostorových plánů. V prvním
plánu je pod evaluačních též. Postavy zde jsou monu-
mé, těžké a pevně propávané na fresku a ne-
uvěřitelné. Zde v tomto prvním plánu je též barvené
zářivé obrzu. Dále vidíme druhý plán, a tu ihned
konstatujeme, že plynulé spojené prvního plánu a dru-
hým, které je tak obilžené, dělálo určitě postle i kra-
kerovi, a čímž zde zřejmě jakási idea. Druhý plán
zabírá dvojici epizodických se kral a pašajícím jed-
em, a velký strom. Třetí plán vytváří mraky a stro-
my. Skupina krala a zlatého epizodického plánu druhé
plán a strom. Celý tento pohledový výjev je kompozi-
ně naprosto pevně vázán do schématu pyramidy, takže
vrchol je v oblacích, obou prvních světlo. Třetí ú-
střední pyramidy jsou pak podřizeny i menší skupinky.
Zde jsme svědky Krakerovy dokonalejší v kresbě. Je
pravda, že se feokery typ opakuje, ale nyní všechny
ty postavy ošly dramatického efektu. Těm jsou pos-
tavené a zpodobněné, šeta vzhledy výkřiky úplně tak,
jako tomu bylo v nejbarevnějších dílech.

Natolik účinnějším novotou je ale barva a světlo.
Světelný zbrojen je komické světlo zbrojené
mraků. Je to blisk, který přebíral všechny vlastní
barvy anjelce ve světla plánu, tam, kde se običa-
měl a mraky a mraky se stromy. Zde uplatňuje Krac-

ker u něho až dosud nevidané barvy. Jen někde v mracích vidíme ještě jeho obvyklé vínově červené, lomené do fialova, a proti nim postavené maruňkové žlutí. Dáleko více je zde již čisté červené, pomerančové a čistého kadmia. Snad pozdější přemalba i zde něco přidala, ale i tak proti dřívější Krackerově harmonii je tato freska učiněným ohňostrojem. Úplně suverénně si počíná tam, kde maluje stromy osvětlené bleskem, kde zeleň mění se do žluta a do ruda a kde jsou místa, kdy nevíme, co je strom a co jsou mraky. Světlo modeluje postavy předních plánů a proti pozadí je činí o tolik hmotnějšími.

Při této fresce zřetelně cítíme, jak se Kracker chtěl vyrovnat Maulbertschovi a k jakému výkonu se dovedl vzepnout. Touha po dramatičnosti a touha proměnit celý výjev ve visí je zde tak zřejmá, že tato freska se vymyká svým cítěním ze všech dosavadních Krackerových prací. Nemohl se plně vyrovnat Maulbertschovi, ale velmi dobře pochopil jeho záměr. A právě při této fresce cítíme, jak se architektonické, racionální cítění, zasahující již do iluzivní architektury kolé, fresky dostává do nesmiřitelného protikladu s emocionální, exaltovanou a mystickou náplní fresky, která je vedena čímsi jakoby již minulým a nyní prožívajícím poslední vzepjetí, nepostrádající jisté křečovistosti. Při vší technické dokonalosti snad nemyslitelné v dřívějších generacích cítíme, že zde freska přestává být freskou v pravém slova smyslu.

I fresky v postranních kaplích ukazují, že Kracker snažil o to, aby jeho kolorit se rozhořel. Barevné světelné kontrasty mezi nebem a anděli jsou daleko větší,

ker a jeho ni jsou nevládné prvky. Jedná se v ma-
elch vidíme ještě jako obvyklé vlny červené, jomné
do říše, a proti nim soustavně narůstá síla. Da-
jako vlny je zde již bílá červená, poměrně
šlechetná karmín. Šedá postihl převala i zde něco při-
dala, ale i tak proti dřívější kráskové harmonii je
tato krása učiněná ohrožená. Úplně suverénní a
počíná tam, kde malý - a nový oavřelá dískem, kde
zelená má se do šlů a do ků a kde jsou stěže, kdy
nevládné, do je strom a co jsou prvky. světlé modeluje
postavy předních pláň a proti postvi je šil o tolik
pnebnější.

Při této kráse křehké - ošle, jak se krásk
oněi vpravat Manipulacioví a k jakém výkonu se do-
vedi vzpurnat. Touha po transiencii a čerba prozření
celý výjev ve vlni je zde tak křehká, že tato krása
se vyznačí svým ošle, ve všech dozevážlech krásk-
rových prací. Několik se při vpravat Manipulacioví,
ale velmi dobře pochopil jako záměr. A právě při této
kráse ošle, jak se zrodila, rozvíjí se, rozvíjí se
al, každá její je do ilustrací architektury kósekras-
ky dozevážle do neměřitelného prozření a emocionál-
al, exalovanou a vztahem něžní prvky, které je
vedena šle a jakoby již vlny a ual prozřívá po-
alch v rozjetí, nepostřehatelně křehké.
Při vlně technické dokonalosti ať napřívá v při-
vážlech generacích ošle, že tato krása přešle při
kráskou v pravě alové svylni.

I prvky v postaveních křehké ukazují, že krásk
aněli o to, aby jako kolit se rozvíjeli. "mrvné své-
lelné kontrast, mezi sebou a aněli jsou daleko větší,

než tomu bylo až dosud.

Jak jsem již řekl, ve fresce líčící Obrácení Šavlovo zřetelně cítíme Maulbertschův vliv. Kromě barvy a světla, o kterých jsem se již zmínil, věnujme trochu pozornosti figurálním výjevům. Řekl jsem již, že tato freska předpokládá dosti hlubokou znalost barokního bitevního obrazu. Již problém zvládnutí pohnutých scén, zabíjení a útěků není myslitelný bez velkého cviku. Totéž, ovšem v daleko větší míře, platí o scéně jezdecké padajícího s koně. Víme, že freskaři musili provést mnoho zkoušek, než mohli každou sebe menší novotu uvést ve fresku, protože korigování je při této technice tak nesmírně těžké. Pro to své figury, scény, architektury, anděly a všechno, co vsazovali do fresky, musili mít tak říkajíc v ruce. Tím se též vysvětluje též to, že u freskařů se tak často opakují nejen jednotlivé typy, ale i celé scény. Je jisté, že než Kracker namaloval do fresky koně a ty pohnuté výjevy zabíjení, musil je dlouho cvičit. Neznáme takřka nic z jeho skic, a v oltářním obraze vidíme u něho koně pouze jednou, a to v Jasově na obraze Umučení Sv. Barbory. Tam však byl kůň v klidu, a celá kompozice byla doslovnou replikou Trogerovy kompozice Ukamennování Sv. Štěpána. V širokém okruhu freskařů plačného koně nenacházíme. Až Maulbertsch zabývá se problémem bitevního obrazu, převedeného do fresky ve skicích pro fresky ve Schwechatě kolem r. 1765. ⁴⁷ Tam vidíme, kde se Kracker nejpravděpodobněji poučil a jak dobře se poučil. ⁴⁸ I scénu zabíjení kopím a útěky vojáků v pozadí ⁴⁹ známe z Maulbertschových kreseb. Uvěříme-li, jak časově blízké jsou Maulbertschovy skice pro Schwechat a Krackerova freska

Čas jsem již šel, ve Francii lidstvo obrátit

Návratem křesťanství v Evropě, v níž
 první a poslední, o kterých jsem se již zmínil, v
 Evropě se rozprostírali. Lidstvo již
 je tato frakce přehodnotit do té míry, a
 pokračování divotného obrátu. Lidstvo zviditelní
 pokračování se, zvláště a šlechtě, ať už
 bez většího ovniku. Tedy, ovšem v nějaké věci, ať
 jaké o sebě, jaké pokračování a konci. Více, že
 frakce již není převládá mnoho, než se již
 douhá, než se již novou udělá ve frakci, protože
 govorní je při této věci, jak se již zmínil. Pro-
 to své frakce, tedy, ať už jaké, ať už ať už
 no, se rozprostírá do frakce, ať už jaké, ať už
 v ruce. Lid se již vrací, ať už, že se frakce
 se tak často opakují nejen jednotlivé typy, ale i
 tedy. Je třeba, že se frakce rozšiřují do frakce
 končí a se končí vlivy, ať už jaké, ať už
 ovšem. Některé frakce, ať už, ať už, ať už
 ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 časové ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 v ruce, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 frakce, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 obrátit frakce, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 pokračování, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 dává se frakce, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 kolik r. 1782, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 podobně, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 přijal, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 časové, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už, ať už
 Návratem křesťanství v Evropě, v níž

vidíme, že Kracker byl s Maulbertschem v živém styku. Ovšem všechno, co pro tuto fresku potřeboval, nenaučil se jen od Maulbertsche, Kromě svých plíných a kořatých strojů přejal i Maulbertschovy řídké sarky, přejal i některé sošny koperské, avšak celek předpokládá velmi důkladné studium bitevního obrazu. V této době jsme vůbec svědky toho, jak právě ti nejlepší malíři bezlivě studují díla malířů starších, hlavně pak malířů 17. století. Jedním pólem jejich tvorby je potom elegantní rafinovaná forma po vzor francouzské, ale stejně lačně sahají po drsných a expresivních vzorech 17. století. Zde Rembrandt ukazuje, kolik bylo možno docílit použitím tekutého mystického světla, které sbavuje hmotnosti všechno, čeho se dotkne. Že Maulbertsch studoval Rembrandtovo Osazení Šassona, to víme. A máme to doloženo jeho skicou. ⁽⁴⁹⁾ Podobné historisování pak musíme předpokládat i u Krackera.

A nyní tím více vynikne ten přímo propastný rozdíl mezi dvěma freskami v kostele v Nové Šiši. I když ponecháme stranou otáčku ornamentiky kolem fresk jako vodítko nepřilíh apokalyptické, pak přeci jen zůstává fakt, že Kracker, který byl tak citlivý na to nejmodernější, co právě ve fresce vznikalo, byl by v téže řeči saloval dva tak zásadně odlišné projevy v jednom interiéru. Freska v kněžství ukazuje, že tam byl vzorem Tiepolo, přizpůsobený, hlavně v koloritu, místním zvyklostem. Ve fresce Obrácení Šavlova byl vzorem nade vše pochybnost Maulbertsch.

Další práce v kostele v Nové Šiši patřily postranním oltářům. Kromě toho je zde celá řada menších nepřilíh národních podobizen svatých. Jsou zde však i postranní oltáře, kde cítíme opět, jak se Kracker

vzdaluje běžného průměru, a jak se snaží vytvořit díla odpovídající obnovenému náboženskému vzplanutí. Ovšem jsou to oltáře malé, a při malých oltářích se nikdy nedařilo Krackerovi zvláště dobře. Kromě toho je možné, že již pospíchal, aby byl v Jageru, kde jej čekalo tolik práce. Tak vidíme, že oltář s obrazem Kristova křtu je doslovnou replikou ústřední skupiny téhož námětu v Jasově.

Dále je tu ale obraz Smrti Sv. Josefa, a zde vidíme, jak na sebe naráží rokokové pojetí s čímsi novým. Plně rokokovou notou zní ještě všestranně elegantní a takřka dohmatná a průsvitná postava Kristova, plná grácie. Každě, tvář i elegantní gesto pravé ruky ukazující k nebi dává nám myslit na Kernovy postavy. Měkce malebné je i poprsí Josefovo. Vůbec celý tento plán je hodně plošný. S tímto měkce podaným plánem kontrastuje poprsí, kde je zobrazena mohutnější a naturalističtější postava Marie s uplakanými očima. Vzpomeneme-li si na tu sličnou a mladistvou tvář Marie, kterou Kracker maloval pouze před šesti lety v obraze téhož námětu v Praze, pak vidíme, že rokoková sličnost a jemnost byly obětovány zvýšené expresivnosti. Totéž pozorujeme při postavách andělů a andělků. Andělé v pozadí jsou rokokově sličné bytosti, ale andělé v popředí jsou naturalističtí, málo hezcí, tlustí nošící rudě červení, takže přímo vyráží z obrazu. Jeden si hraje s kahanem a druhý se dívá na umírajícího Josefa. Již vlastně od padesátých let pozorujeme u Krackera, že i když maluje ploché postavy světců, zapostří se na nějaký detail v popředí a propracuje jej s naturalistickou podrobností.

stí. Ale nyní toto naturalisticky zalované popředí dostává nový smysl. Má dojem, že v postavě Marie i andělka Kracker značně historisuje. Nejvíce překvapí světlo, které přebarvuje všechny tóny. Je to mystické světlo, připomínající zablesknutí. Toto světlo odhaotňuje a působí docela jinak, než starší kerovit. Evidíme zde světelný zdroj a donořivající kahanec v ruce anděla světelným zdrojem ve skutečnosti není.

I v oltáři s obrazem Zvěstování Panny Marie vidíme, jak světlo dodává tajemnosti a nadpřirozenosti tomuto výjevu, a srovnáme-li tento obraz s kterýmkoli podobným obrazem předchozí rokokové fáze, ~~známá~~ ^{znamáme} ~~zde rozdíl opravdu velký.~~ Na pravé od hlavy Marie je místo, kde jako by nastala spása exploze, která dodává tolik světla, že světlo již nemodeluje tvary, ale naopak odebírá jim plasticitu ~~aprotné~~ ^{aprotné} postavy mění v přízraky. Draperie, inkarnát i předměty pohozené po zemi, to vše se mění v široké a ploché blesky. Díváme-li se na obě postavy, ale hlavně na hlavu Mariinu, se záblesky v očích, nedá se si nevzpomenout na Graca.

V obraze Sv. Norberta je do jisté míry opakována kompozice vrchní části obrazu stejného námětu v Jaso-
vě. Sv. Norbert je zde podán v obvyklém ikonografickém pojetí jako sličný mladistvý světec, který poráží ant-verpckého kacíře Tanchelma. Ten je zde zobrazen jako temná svalnatá postava s podvženou knihou, rozsy-pává je hůssie. Andílkem jej bodá Norbertovým dvojkrí-
žem. Sv. Norbert drží v ruce monstranci gotického tvaru a je obklopen andělky. V předu je anděl s ka-

kádníci. Ten je přímo vzat od Maulbertsche. V celku tedy možno říci, že zde běží o rokokové ikonografické pojetí, zobrazující glorifikaci světce. Figurální typ světce, plošně podaný a zálibně interpretovaný, to jsou rokokové prvky, ale nesmíme přehlédnout ani prvky ostatní, kterých je více a které se již vymykají z rámce rokokové estetiky. Především je zde boj dobra a zla, krásy a ošklivosti. Je zde kontrast, na jedné straně glorifikace vítězné církve, na druhé bída a ošklivost poraženého nepřítel. Tento moment býval v předchozí vývojové fázi opomíjen a nahrazován čistou oslavou. Kompozice, kolorit, světlo a souhra, resp. tvárný odboj těchto činitelů též míří mimo rokokové pojetí. Tato kompozice není plošná. Je zde sice abstraktní prostor, ale v tomto prostoru jsou rozmístěny postavy v různých vzdálenostech od divákovy oka. Postavy jsou kompozičně vázány silokřivkou jdoucí od temné postavy kacíře přes tělo anděla s kádníci až k hlavě a monstranci světce. Ještě důležitější je vazba kerosvitem. Úplně volně, a můžeme říci i mistrovsky, zachází Kracker se světlem. Tato scéna není osvětlena důsledně z jediného světelného zdroje, a pokud tomu tak je, pak není tento zdroj přirozeným zdrojem. Vypadá to jako by figurální výjev byl osvětlen blekovým světlem, uloženým za tělem anděla s kádníci. Tam je obraz nejsvětější a tam světlo klouže po širokých plochách Norbertova roucha. Ovšem toto světlo by nemohlo osvětlit andělova záda, nohu kacířovu paži. Světlo tedy opět dokreslilo visionářské působení. Nejvíce zde váží kolorit. Ani stopy po dřívějším umdlělém rokokovém koloritu. Barvy se rozhořely tak, jak jsme to u Krackerova na oltářním obraze neviděli. Na povrch se

derou norké červené a žluté a jsou vyvažovány chladnými, modrozeleně fosforeskujícími tóny. Tato podivná harmonie je zalita lazurami, takže obraz má takřka emailové vzezření. Kompoziční schéma zde není nové. To jsme viděli u Krackera již dříve. A je to vlastně kompozice Maulbertschova. Ale právě světlem a barvou je zde tak přehodnocena, že se nemůžeme ubránit dojmu, že obraz byl inspirován Maulbertschovou freskou Vítězné církve v Týněnských Bohuslavicích.

Podobně působí i protější obraz, znázorňující sv. Jana Nepomuckého.

Stručný přehled Krackerovy práce po r. 1770.

Patrně ihned po skončení své práce v Nové Říši odešel Kracker do Jageru a odtud zajišťoval za prací. Na našem území pak již ale nemaloval žádné fresky a v malbě oltářních obrazů uplatnil se patrně již jen jednou a to ve farním kostele v Banské Bystrici, kde maloval oltářní obraz s výjevem "anebevzetí Panny Marie pro hlavní oltář r. 1774." Tímto obrazem představuje se nám Kracker po osmi letech činnosti v Dolních Uhrách. A tu vidíme, že ona emocionálnost a ono vypjetí a snaha po expresivním díle ochabla. Tento obraz je již hodně akademický. Postavy, tváře i gesta jsou povšechná, v kompozici i v barvě a světle cítíme zřetelnou převahu virtuosity nad vším ostatním. Tento obrat proti posledním pracem na našem území v Nové Říši nedovedeme si vysvětlit jinak, než že umění, které vyrostlo v prostředí jiném, v prostředí se širokou barokovou základnou, nebylo časové v

Uhrách. A umělec se musil přizpůsobit. Stačí jen, abychom srovnali tento obraz s kterýmkoli dílem malíře přibližně stejné úrovně, třeba z Bavor, a rozdíl vynikne nápadně.

Ještě lépe ukáže nám konečné stadium Krackerovy práce freska, kterou namaloval v jagerském lyceu r. 1778. Tedy rok před svou smrtí. Je to freska zobrazující Tridentský koncil. Prostor je pojat jako gotický historisující interiér, který namaloval Krackerův pomocník Jozsef Tsch. Kolem dokola po okrajích je rozmístěno úplně pravidelně přes sto figur. Všichni účastníci sedí a naslouchají. Není zde akce, není zde vlastně nic z barokní fresky. Figury jsou štíhlé, lineárně pojaté, a encyklopedičnost celého výjevu je zřejmá. Jen sem tam některá figura připomene bývalého Krackera, ale i to jen vzdáleně. Není zde nic, co by vzrušovalo. Není zde jediné barokní nadsázky. Celý výjev chce být pokud možno pravdivý a objektivně zpravodajský. Historie není promísena alegorií a není vykládána libovolně a tak, aby zaujala smysly. Tato historie chce pouze divákův rozum a poučenost. Srovnáme-li tuto fresku s dobovou ilustrací encyklopedií, a učebnic, vidíme, že je to tentýž racionalismus, který dýše z obojího. Všimneme-li si pak fresky velmi pozorně, najdeme blesk, který sjel s vrcholu klenby do jednoho rohu a způsobil maličká ohníček. Tento blesk je znázorněn docela tak, jako v soudobé učebnici fyziky. A diváci jej pozorují jako fyzikální experiment v laboratoři, jako experiment, jehož výsledek již každý dobře zná. Žádné vzrušení, tento blesk již nic neosvětluje ani nepřebarvuje. A vzpomeneme-li si, že

určeb. A změna se musí přizpůsobit. Stačí jen,

společnou úroveň. Tento obsah a charakteristika dle
léto přibližně stejné úroveň, třeba a pozor, a rozdíly
vlastně nepatrné.

Ještě lépe může být koncepte sledím Kratochvíle

práce Frana, kterou nasměloval v Jagerově jazyce

r. 1978. Tedy rok před svou smrtí. Je to Frana so-

bratřel Tridentský koncil. Prostor je ještě jako

sociální historický kontext, který nasměloval Frac-

kenův poselství. Kolem dokola se opřel

Je rozlišování úpiní pravidelně přes vše lidur. Všechni

účastníci byli a neúčastníci. Ať už kdo, není kdo

vlastně nic a pracovní úkoly. Křesťanství, i-

nedrží se, a angličtinou se odlišuje výjavně

státek. Ten samý náhled lidur připomene dvě

no Kratochvíle, ale i to jen vzhledem, není kdo nic, co

by vruboval. Když zde jediné barokní nástěnk. Ge-

ij výjev což by podle možno pravdivý a objektivně

zpracovávaný. Historie není prolamem státek a ne-

ni vyhledání lidoviny a tak, aby zůstala součástí. Tato

historie chce pouze divákův rozum a pozornost. Pro-

něme-li tuto formu a odpověď lidur ani nepřijímá,

a učebnice, vzhledem, že je to jen racionální, ke-

ry úže a objektivně. Věhlasně-li si pak Frana vstal

pozorně, najdeme dílek, který stál a vrchol křesťanství do

jednoho roku a zjednotil národní občanské. Tento dílek

je zakončen součástí tak, jako v období učebnice 1978

niky. A diváci by pozorovali jako fyzikální experiment

v laboratorii, jako experiment, jehož výsledkem je

každý dobře zná. Žádné vrubání, tento dílek je nic

neověřuje ani nepřehleduje. A vzpomene-li si, že

pred pouhými dvanásti lety dovedl tentýž malíř proměnit fresku využitím blesku v učiněný ohňostroj, plný úděsnosti, pak vidíme, že konec baroka byl neuvěřitelně rychlý. A zůstává ironií, že právě v této fresce se jedná o zobrazení historické skutečnosti, která uvedla v pohyb ony síly, které po tři sta let určovaly směr výtvarného umění.

Můžeme připustit, že Kracker byl v té době již stár a nemocen, a že toto dílo nese již jen slabé otisky jeho rukou, ale všimneme-li si fresky, kterou maloval Maulbertsch r. 1781 v kapli primaciálního paláce v Bratislavě, vidíme, že jde o tentýž vývojový stupeň fresky, o když Maulbertsch jeví se zde stále ještě o několik stupňů baroknější než Kracker. I jeho freska je encyklopedií zobrazující zpola historický, zpola legendární výjev.

A tu nám zbývá pouze jedno vyvětlení: umělci, kteří až donedávna cítili barokně, musili se přizpůsobit citění svých objednavatelů natolik, že ztratili své osobní vyznání. Racionalismus a snad přímá nechuť k emocionálnosti byly v Újváros domovem, a freska, výtvarný to obor, který nejplněji vyjadřoval emoce barokního člověka, ta freska musila podlehnout nejdříve. V předchozích letech se vyostřily protiklady mezi racionalismem a posledním vzplanutím barokní myšlenky natolik, že nebylo již naděje na smír, a racionalismus zvítězil docela. Barokní freska dožívala již jen v některých jihoňmeckých a rakouských oblastech aniž dostávala nové a závažné popudy k novému rozmachu.

... před pouhými dvaceti lety dovedl tenký malý pro-
... měnit českou výtěžnou dílnu v učňovské obchodní, di-
... ňá účinností, pak vidíme, že konec práce byl nauč-
... uvěřitelně rychlý. A právě tím, že právě v této
... práce se jedná o zobrazení historické skutečnosti,
... která uvedla v pohyb své síly, které po ní sta-
... určovaly směr vývoje umění.

Někdo připomíná, že Kracker byl v té době již
... ať a nemocem, a že toto dílo nese již jen slábu o-
... stiky jeho rukou, ale vědomě-li si, že ten, kterým
... maloval Kracker v. 1851 v kapitě příměrně na
... laci v Bratislavě, vidíme, že jde o tenký vývojový
... stupeň práce, o který Kracker měl se zde stále
... ještě o několik stupňů pokračující než Kracker. I jeho
... práce je enykylopedií zobrazení a práce historiky,
... zcela legendární výjev.

A tu zde pouze jedno vysvětlení: malíř,
... který se domníval, že tímto obrazem, ať si se přepo-
... sání stěží svých objektivitě malíř, že zkrátka
... své osobní vzhled. Racionalismus a směr příměrně na-
... chůz k racionalismu byly v ústředí dovozu, a pře-
... ka, vývarný se obraz, který zejména výtahoval e-
... moze barokního slovesa, že práce malířů podléhají
... nejdříve. V předobrazech těchto se vysvětlily prozra-
... ty mezi racionalismem a posléze vzhledem barokní
... výhledy malíř, že nebylo již ještě na směr, a ra-
... cionalismus zvlášť hojně. Barokní práce dohlavna
... již jen v n. Křesťanů jinněských a rakouských obla-
... stech ani dohlavna nové a různé podoby k novému

Abychom lépe poznali prostředí, v kterém J. L. Kracker pracoval posledních třináct let před svou smrtí, podívejme se trochu na jeho poslední velkou zakázku, kterou ovšem snad ani nezačal provádět. Byly to fresky pro nový kostel v Pápe v Uhrách, který byl vystáven na příkaz biskupa K. Esterházyho. V letech 1777 - 1779 biskup vypracoval ideový program pro fresky, kterým měl namalovat stárnoucí a chřavějící Kracker. Jelikož Kracker zemřel 1./12. 1779, byl prací pověřen Maulbertsch, ale ideový program vypracovaný biskupem zůstal závazným i pro tohoto malíře. Je samozřejmé, že biskup zasahoval nejen do fresek, ale hlavně do architektury. Propagoval puritánskou střídmost a uměřenost stavby, a myslím, že není přehnané tvrdit, že toto racionalismem odcizený člověk z soci svého postavení učinil rázný konec baroku v Uhrách.

Károl Esterházy narodil se r. 1724. Studoval v Bratislavě, Trnavě a Římě. Je jisté, že římský pobyt usměrnil jeho umělecké oitění. R. 1759 byl již biskupem ve Vácu a r. 1761 biskupem v "ageru. "a jeho života bylo postaveno v Uhrách asi sto kostelů, do jejich stavby a výzdoby velmi často a podnětně zasáhl. Byl na prostý stranníkem klasicismu, a architekti, sochaři a malíři, kteří přicházeli do Uher na jeho pozvání, hlavně z Vídně, měli se podvolit jeho přání a vkusu. Zval sem umělce dobré a dovedl se postarat o jejich materiální zabezpečení. Je samozřejmé, že nejvíce pozornosti věnoval architektuře, protože dobře věděl, že architektura přímo určuje podíl i směr práce ostatních výtvarných oborů. Do práce freskařů zasahoval méně, omezuje se na vypracování ideového programu, na

schvalování skic a na dávání pokynů, čemu se umělci mají vyhnout. Jeho cíl byl jasný: potlačit exaltované barokní cítění a nahradit je klidnější a racionálnější náplní. Zbavit umělce i diváky dosavadních abstraktních představ a dosadit na místo nich chladnější a věcnější chápání historie. Samozřejmě, že nová tematika žádala i novou formu, a protože umělci v jeho službách tkvěli svými kořeny ještě v baroku, bylo nutno leckdy přímo znásilňovat jejich představy. Šlo mu o na prostý a důsledný rozchod s barokním výtvarným názorem, který on, nacionalista, pokládal za nečasový a tudíž i nežádoucí. A tak k provedení fresek v kostele v Pápě nechal přivést z Říma přímo barevné kopie manýristických fresek z kostela Santo Stefano Rotondo. Až tam šla biskupova vůle po usměrnění práce umělců.

U Krackera jsme viděli již v menší^{ch} oltářních v Jasoře, že se snažil o napodobení manýristického koloritu. Snažil se i později, o zvládnutí manýristického figurálního kánonu i o manýristickou kompozici. Benátky nepřestaly působit docela, a v oltářním obraze v Banské Štýriaci / 1774/ vidíme, jak eklekticky je spojena kompozice Ricciho s vyloženě manýristickým hladkým a svítivým koleritem. Obraz byl zřejmě proveden dle Ricciho skicy, uložené dnes v museu v Budapešti. I jeden z jeho posledních obrazů, Svatá Anna v kostele v Pápě, ukazuje k manýristickému pojetí. Eklektismus je vůbec jedním z hlavních rysů tohoto období. Ani možno jej odsoudit, protože tato doba byla dobou přechodu a tudíž bez eklektismu se neobešla. Konečně ani poslední emocionálně působivé barokní vzplanutí, které znamená v Krackerově a Maul-

konvulzivní ekie a na děvčích pokynů . Šemu se umílet
 kajl vymanit. Jeho oči byli jasně: poznatit existovane
 barokní okněni a marnosti je klidně a racionálně-
 šl náplně. Zbavit umělo i divky douvavších abstrak-
 nich přetav a dosahit na místo nich obilnějši a vě-
 věčnějši obilnějši historie. Zaměřuje , že nově zaměti-
 ka štěta i novou formu , a protože umělci v jeho sítě-
 dích tkvěti evjmi kořeny ještě v baroku, bylo nutno
 locky přine anketivovat jejich předsavvy. Čie mu o na-
 prvoty a dálejší rozchod a baroknía výsvrtným názo-
 rem , který on, racionalista , pokládá za nečasový a
 tudíž i neúčinný. A tak a provestil freesk v kostele
 v řápe nechal přivést a říka přine barvavné kopie ma-
 nifestických freesk a kostela šance štefano Hrončo.
 že tam šia blízkopov vše po naměnné přine uměle.

U Kracera žeme viděti již v minulosti
 la eové, že se snažili o napodobení manifestického ko-
 formu . Snažili se i podoběti, o vylidnění manifestic-
 kého figurálního kánonu i o esvřivnískou kompozici.
 Banětky nepřetaly přebit doba , a v ošidně opra-
 ze v Banadě švartol / 1774 / viděti , jak eklikticky
 je spojena kompozice říciho švyloné manifestic-
 kým náskyt a evlivitým kolorem. Obran byl zájem
 proveden die říciho akty , siočně šne v museu v
 Bodegěti. I jeden z jeho posledních obrázů , švata
 Anna v kostele v řápe, ukazuje k manifestickému poje-
 tí. Ekliktismus je záhe jedná a švyloné ryse šonzo
 šdoby . "nal eově je ošoubit, protože šaco doba
 byla dobou přepohnu a tudíž bez ekliktismu se nepo-
 šia. Končěni ani poslední racionalně přebitě pa-
 rokní vplniti , které znasneš v Kracerošě a šani-

bertschovské díle v padesátých a šedesátých letech, nebylo prostě eklektismu, pouze prameny poučení byly jiné.

Zůstává zcela na osobním stanovisku badatelů, aby posoudili, zda zásah racionalismu a konkrétní zásah biskupa Esterházyho byl k prospěchu či nepospěchu umění. Barokní freska i barokní obraz byly v sedmdesátých letech již dávno za svou kulminaci a byly již beztak prosyceny mnoha nebarokními elementy. Tak je možno říci, že biskupův zásah pouze urychlil vývojový proces, a díla vzniklá v Uhrách tak anticipovala příští vývoj.

Maďarský badatel Andor Figler soudí, že právě v případě Maulbertschovské vliv biskupa Esterházyho znamenal konečné a blahodárné osvobození umělce od „alpendrucku“, kterým prý Maulbertsch trpěl. Tvrdí, že ta díla, kde Maulbertsch nechal rozhořet barvy k stupni před tím nevídanému působí chladně a prázdňě.

V případě Krackerové mám do jisté míry tentýž dojem, a myslím, že Krackerův rozchod s tradicí byl lehčí, protože Kracker nebyl tak silná individualita. Je samozřejmé, že Krackerovy práce posledních let jsou plny ústupků člověka, který vyrostl v plně barokním vzduší.

I tak zůstává dílo tohoto u nás tak málo známého malíře výmluvným dokladem toho, že na samém konci baroka vznikly u nás velmi zajímavá díla.

patronové díla v podoběch a čestných listech
nebylo proto eklektismu, což znamená poučení byly
jinde.

Zatím co se na osobě stanovila báseň,
aby poznala, zda však racionalismu a rozumu se-
nepřekročila hranice, byl v prosově 51 naprosto-
onu učen. Hlavní práce i osobní práce byly v esm-
dokladých listech již dávno za svou knižnicí a byly
již dostatek prosovy, která nahradila slavnou. Tak
je možno říci, že básnický zájem pouze upadl vývo-
tový proces, a díla vznikla v Urdeh tak anglojazyka
příliš vývoj.

Maňarukův podání andor říčí se, že právě
v případě „subjektive“ vliv básnický básnického zna-
menal konečně a vzhledně osvobodil umělec od
„slovníku“, který by měl být „liberální“, tvrdí, že
ta díla, kde „liberální“ rozumí rozumět první k stup-
ni a přel. je nevládnou, která chladně a prudce.

V případě Krakerovův, že se již nikdy nezvr-
toval, a právě, že Krakerovův rozuměl a tvrdil byl job-
51. protože Krakerovy byli tak a jiná individualita.
Je samozřejmé, že Krakerovy práce postaveny tak jsou
přijímány širokou veřejností, který výrost v jiné barokní
vrstvě.

I tak závažné dílo tvoří a má tak málo známého
ažliže vzhledně rozdílné jsou, že na tomto konci pro-
ka vznikly a má velmi zajímavé díla.

Závěr.

Chceme-li stručně zrelapitulovat Krackerovu pozici v umění 18. století, pak jeho osobnost jeví se nám asi takto: Prvního školení dostalo se mu pravděpodobně na Moravě a to nejspíše ve Znojmě. Zdá se, že vlivem požadavku objednavatelů se věnoval fresce, ač o tom ještě zatím nemáme přímých dokladů. Největší vliv na jeho práci měl jeho jedenáctiletý pobyt na vídeňské akademii, kde se dostal do styku s mnoha proudy malířství této doby. Ve Vídni byl asi v letech čtyřicátých. Největší a nejsilnější vliv měl na Krackera Paul Troger. Je velmi pravděpodobné, že někdy v padesátých letech prošel jihoněmeckou oblastí. Nejméně objasněná jsou leta jeho prvního pobytu v Uhrách 1754 - 1760. Až v šedesátých letech jej můžeme bezpečně sledovat. To již byl malířem ceněným a sociálně dobře postaveným. V jeho freskařské tvorbě v šedesátých letech i nadále trvá vliv Trogerův, ale je doplňován náhlých vzplanutím barokního mysticismu. Maulbetsch i Krenser-Schmidt jsou mu nejlepšimi příklady. Po svém trvalém usazení v Uhrách ve službách jagerského biskupa rozchází se vlivem objednavatele čím dále tím více s barokní tradicí. S výjimkou několika děl patří jeho celá práce církvi. Jeho oltářní obrazy patří leckdy mezi velmi dobré práce. Jeho nástěnné obrazy v Jasově jsou u nás raritou, avšak nejvíce váží jeho dílo ve fresce, třebaže na našem území není k němu zvláště rozlehle. Závěrem tedy pokusím se zhodnotit jeho přínos k freskovému malířství baroka ve střední Evropě.

Barokní freska ve střední Evropě se vyvíjela od 17. století. Ne všechny země střední Evropy měly stejný vývoj, a také svým přínosem zasáhly v různých fázích a různým podílem. Celé 17. století je vzestupnou fází fresky. Vývoj byl pomalý, a nevážil tolik výkony jednotlivců jako spíše celkové polohy jednotlivých generací. Již dávno před tím barokní freska kulminovala, bylo freskařům jasno, o ~~čem~~ ^{než} čeho chtěli dosáhnout. Jednalo se o to, aby klenby kostelů byly zbaveny hmotné tíže a aby tak byly setřeny hranice mezi pozemským a nadpozemským světem. Tento úkol přirozeně vyžadoval dokonalé zvládnutí ilusionismu. Avšak než mohli středoevropští freskaři dosáhnout svých cílů, bylo třeba jednak dokonale se poučit v Itálii, kde měla fresková malba tradici, kdežto na sever od Alp nikoliv, a stejně důležité bylo, aby se zbavili všech výtvarných představ, které zde byly jako dědiství severské renesance, která dlouho byla brzdou pokroku barokní fresky. Dlouho trvalo, než fresky ztratily kartonové vzezření, dlouho byly fresky doslovné překlady grafických předloh s tvrdou obrysovou linií a byly pestře barevné a uvězněné do malých zrcadel, rámovaných těžkým a náročným štukem. Dalším stadiem vzestupné fáze byla ilusivní architektura, která navazovala na architekturu skutečnou. Malíři, kteří malovali ilusivní architektury, uplatňovali se dlouho do 18. století, a jejich práce, která ve vzestupné fázi urychlovala vývoj směrem k ilusivnímu otevření prostoru, pracovala potom k jeho ilusivnímu uzavření. Třetím stadiem vzestupu byla fáze, kdy klenba byla otevřená bez pomoci ilusivní architektury pouze malbou figur a nebe. Ne ve všech zemích střední Evropy došlo ve stejné době k tomuto kulminačnímu bodu, a na př. v Uhrách k němu nedošlo vůbec.

Barokní česká architektura ve střední Evropě se vyvíjela od 17. století. Na všechny země střední Evropy měla stejný vliv, a také svým způsobem zasáhly v různých částech a různých postech. Od 17. století je vzestupnou částí české. Vývoj byl pomalý, a neviditelně tolik vývoj jednotlivých jako spl-
 že celkové polohy jednotlivých generací. Již dávno před tím barokní česká architektura, bylo českým jasně o-
 cam, jeho obsahi docházeli. Jednalo se o to, aby klempy
 katedrály byly zřetelně namalovány a aby tak byly zřetelné
 hranice mezi pozemky a nadzemními svahy. Tento úkol
 přirozeně vyžadoval dokonalé zvládnutí literatury. Avšak
 než mohli architekturové českou architekturu dosáhnout svých cílů,
 bylo třeba ještě dokázat se poučit v Itálii, kde měla
 české malba tradici, k čemuž na sever od Alp nikoliv, a
 stejně důležitá byla, aby se zřetelně všech výhledůch před-
 stav, které zřejmě jako důležitý završující renesance,
 která dlouho byla předem kontrola barokní české. Dlou-
 ho trvalo, než české architektury karlovské vzešly, dlou-
 ho byly české dobové přechody královských přechodů a
 tvrdou opravou lidí a byly ještě barokně a uvažované
 do malých státek, zřetelných částech a náročným žánrem.
 Další etapie vzestupně lidé byla literární architektura
 která navazovala na architekturu antickou, řeckou, kte-
 řá navazovali literární architektury, uplatňovali se dlouho
 do 18. století, a jejich práce, které ve vzestupně lidí
 uplatňovala vývoj směrem k literárnímu otevřenému prostoru,
 pracovala potom k jeho literárnímu završení. Tímto sta-
 díem vzestupně byla lidé, kdy klempy byla otevřená bez
 pomocí literární architektury pouze malou figur a nebe.
 Ne ve všech zemích střední Evropy došlo ve stejnou dobu
 k tomuto kulturnímu bodu, a na př. v Uhrách k němu ne-
 došlo vůbec.

Můžeme říci, že celá vzestupná fáze se pohybovala na dráze od racionalismu k iracionalismu. V první čtvrtině století došlo k vyvrcholení všech snah o odhmatnění klenby, o popření zemské tíže a také o nejdůležitější, unik z tohoto světa. Ovšem tato fáze, kdy vývoj kulturní, přirozeně nemohla být nijak dlouhá a ve skutečnosti také nebyla. A zase některé země udržely toto vrcholné napjetí déle, v jiných opadlo rychleji. Od této chvíle začíná fáze sestupná, která ovšem nebyla nijak plynulá, a byly zde značné výkyvy. Mnohokrát se opět freskaři snažili o popření klenby, avšak ve svém celku vývoj směřoval od iracionalismu k racionalismu. Ovšem tím, co nejvíce ovlivňovalo freskové malířství této fáze nebyl programový racionalismus, ba možno říci, že ten se objevil až na samém konci sestupné fáze, a to ještě jako síla celkem nedůležitá, jako síla, která byla spíše východiskem z rozpaků. Nejdůležitějším přínosem, který stále zlepšoval kvalitu fresky a obohacoval ji o čistě malířské hodnoty, byl dobový sensualismus stále kultivovanější. A tak vidíme, že nejlepší, formálně nejdokonalejší a barevně nejskvělejší díla vznikají právě v sestupné fázi. Můžeme říci, že vzestupná fáze byla záležitostí po výtce církevního interiéru. Sestupná fáze naproti tomu probíhala ve znamení živé dialektiky mezi malířstvím církevním a světským. Kdy se udál první náraz světského umění, propagujícího kult smyslné formy na církevní malířství, v tom se mohou názory rozcházet. Pozorujeme-li pouze území Československé republiky, pak vidíme, že na Moravě vázané nejtěsněji k Vídni stalo se tak již před r. 1700, kdežto v Čechách stalo se tak až ve druhé čtvrtině 18. století. Můžeme říci, že celé období, které znamená první odklon od vrcholného baroka, období, které je datováno přibližně 1725-1750 a které nazýváme rané ro-

Konečně přelstí, že celý vztahující k tomu se pohybuje na
 hraně od racionalismu k iracionalismu. V první části
 se objeví otázka a vyvolá další výklad a odhady
 knihy, o poznání a o tom, jak se poznání
 může rozvíjet. Ovšem tato kniha, kdy vývoj kniž-
 novy, přirozeně nese s sebou i jiné problémy a vztahy
 také byla. A také nějaké nové otázky, které
 nastaly, v jiných otázkách. On také chvilu
 řeší, že poznání, které bylo dříve jen
 a byl, ale nyní vývoj. Konečně se opět
 objeví o poznání knihy, však ve svém celku vývoj
 byl od iracionalismu k racionalismu. Ovšem to, co
 více odlišuje řecké kultury, které byly pro-
 gramy racionalismu, je něco, co se objeví
 až na samém konci vztahující k tomu, a to
 nějaké nové, které bylo dříve jen
 jen s rozdíly. Největší otázkou, která
 řešovaly kvalitu, a odlišovaly ji o něco
 od ostatních, při čemž poznání bylo kultivováno.
 A tak vidíme, že poznání, které bylo dříve
 pouze nějakým způsobem bylo vztahující k tomu.
 Konečně přelstí, že vztahující k tomu, a to
 odlišuje interieru. Konečně přelstí, že
 byla ve svém životě nějakým způsobem odliš-
 na a vědecky. Kdy se v první knize odlišuje
 o, propagační kniha, která byla na odliš-
 evy, v tom se mohou objevit poznání. Konečně přelstí, že
 se objeví československé republiky, jak vidíme, že na
 nově vědecké poznání k tomu, a to je
 r. 1700, které v československé knize se ve druhé
 knize 18. století. Konečně přelstí, že celý život, který
 byl první otázkou od vztahující k tomu, které je
 československé přelstí 1700-1750 a které nazýváme

koko, vyvíjelo se do určité míry z předpokladů vlastních, a že poučení zvenčí znamenalo jen urychlení procesu. Platí to o Čechách, o Moravě to neplatí ani zdaleka tak přesně, protože tam nedošlo k takovému zlozu jako v Čechách, a tam poloha vrcholného baroka, ovšem promíseného již dávno před tím rokokovými prvky, vydržela déle. Ptáme-li se, co bylo přínosem pro freskové malířství druhé čtvrtiny, odpovíme, že to byla svátější tematika, zájem o aktualitu, zájem o přírodu, exotismus, epičnost i lyričnost, a ve formě pročištění barev, zájem o atmosféru a celkové volnější podání. Jedním slovem je to zájem na tomto světě. Ovšem tato fáze neznamenal jen přínos, ale znamenala též jistý úpadek. Byl to úpadek monumentálního citění, převaha intimního projevu a nezájem na velkých plochách. Po polovině století nastává nové vzplanutí, které ovšem již musí plně počítat se všemi poklasickými prvky, které se zde časem nashromáždily, a proto freskařství této doby, i když se o to upřímně snaží, nemůže již dosáhnout poloh vrcholného baroka. Je opět zájem na velkých plochách, ale není již bývalého strhujícího účinku. Zde zasáhl Kracker freskou u Sv. Mikuláše v Praze III.

V Čechách již nebylo více možností, aby se uplatnil freskař velkého formátu, i Morava byla saturována, a tak od poloviny století Uhry stávají se zemí, kde se mohou uplatnit takovíto umělci. Je podivuhodnou skutečností, že země, která měla výtvarnou tradici tak hluboce přerušenu stopadesátiletým tureckým panstvím a stoletým zápasem stavovským, že tato země dovedla poutat velké umělce, dáti jim domov a velké možnosti. Zásah Uher do sestupné fáze baroka je vydatný a větší než se obyčejně připou-

ští . Zdá se, že země po všech bývalých útrapách se zotavovala velmi rychle a že po likvidační poslední stavovského povstání to trvalo vlastně nescelou generací, a již vznikají v Uhrách hodnotná díla, prochnutá duchem klasicismu. Klasicismus se stane za krátko takřka oficiálním kursem všech výtvarných oborů. Uplatňuje se i rokoko, po nejvíce jako výzdobný systém, a uplatňuje se i rokokový sensualismus, a zdejší rokoko jeví daleko více příbuznosti s rokokem francouzským než benátským. Nejvíce je klasicismem přerozeně zasažena freska. V Uhrách úplně chybí vrcholná fáze baroka, a další vývoj směřuje rychle k uzavírání prostoru, po případě k orientaci fresky jako nástropního obrazu.

Kolem šedesátých let vzplanulo na chvíli ještě naposled barokní citění, a barvy se rozhořely i ve freskách. Kraker u Uhrách nezasáhl v tomto směru, protože to, co namaloval v Jasově, je převážně rokokové, zato v Nové Říši na Mřavě zanechal dílo proniklé horkým, exaltovaným citěním. A od té chvíle vidíme, jak přibývá rychlosti směrem ku konci baroka. Vidíme, že to, co se odehrálo ve fresce kolem r. 1760 uspíšilo její zánik.

Pro naše země platí, že mezníkem ve vývoji fresky bylo dílo Reinerovo. Tam barok kulminovala tam začaly vnikat do fresky poklasické prvky. Jednalo se o změny kvantitativní. Barokní freska měla po této stránce velkou únosnost a dovedla pojmout velké množství těchto cizích elementů. Hlavně dovedla absorbovat mnoho nového po stránce námětu. Ovšem po jedné stránce byla barokní freska obzvláště citlivá a zranitelná, a to v barvě a valéru. Freska vrcholného baroka vyžadovala nescobní, jedno Duchou harmonii. Rokoko, řečně první část sestupné fáze, zaměnilo harmonie za polyfonii.

Kolem r. 1760 došlo k takovému rozchodu s dosavadní tradicí, že proměny kvantitativní zvrátily přímo celé pojetí fresky. Stal se z ní nástrojný obraz, a vývojový kruh se uzavřel. Ocitne-li se vývojový cyklus v blízkosti uzlových bodů, pak obyčejně nastává neobyčejné urychlení. Bylo-li napříště vyjednanou věcí, že je freska nástrojným obrazem, tu mohl účinkovat racionalismus a vytlačovat dosavadní sensuelní chápání. A opět vidíme, že k proměně hodnot kvantitativních v kvalitativní dochází obyčejně nějakým energickým zásahem zvenčí. V tomto případě to byla osobnost biskupa Estebaného. Je samozřejmé, že v takovýchto kritických chvílích má architektura hlavní slovo. Bylo tomu tak i tentokrát. V Uhrách nebylo vzpomínek na dobu vrcholného baroka a vývoj k racionalismu mohl být rychlý. Celá tato závěrečná fáze v Uhrách nebyla delší patnácti let. V jiných zemích střední Evropy byla ovšem delší, dle toho, jak hluboké kořeny kde barok zapustil.

Krackerovo konečné stažení fresky dokládá, že ani umělec, který tak tkvěl v baroku, nemohl se vyrovnat s požadavky doby. Trvalé hodnoty barokního malířství byly potom na nějakou dobu zasuty, protože v době, kdy vznikla jeho díla, pronikl racionalismem, byly již hodnoty barokního malířství nečasové, i když zatím nebylo hodnot, které by se jim po výtvarné stránce byly mohly vyrovnat.

XXXXXXXXXXXX

Poznámky.

- 1./ J. Foltin - Kracker, János Lukács, Jager 1909.
- 2./ J. Polák - J.L. Kracker na slovenském východě.
V časopise Matice moravské, roč. XXXXV/ 1921/
str. 70-75.
- 3./ Thieme- Becker: Künstler Lexikon XXI, str. 375.
- 4./ A. Figler : A Pápai Plébaniatemplom, Budapešť
1922. str.11.
- 5./ J. Cincík : Barokové fresky J.J. Chamanta a F.A.
Maulbertscha na Slovensku, Turč. Sv. Martin 1938,
str. 16.
- 6./ O. Blažíček : Rokoko a konec baroku v Čechách.Pra-
ha 1948. str. 33.
- 7./ Vyjasnění problémů fresky druhé čtvrti osmnáctého
století přinese ohlédená práce V. Dvořákové.
- 8./ August Prokop : Die Markgrafschaft Mähren , díl. IV,
Víděň 1904, str. 1290
- 9./ A. Matějček : Dějepis umění , díl V. Praha 1932,
str. 323
- 10./ Osobně jsem zjistil , že ve Slavonicích nejsou obra-
zy , uváděné v Thieme- Beckerově Künstler Lexikonu
na str. 375.
- 11./ Tiepolovy fresky ve würzburgské rezidenci z let
1750- 1753.
- 12./ Rottmayrova freska v Sálu předků v zámku ve Vrano-
vě nad Dyjí z r. 1694.

- 1
- Poznámky.
1. \ J. Poltin - Kraker, János Lukács, Jager 1909.
 2. \ J. Poltin - J. L. Kraker na slovenském výstavním.
 - V časopise Matice slovenské, roč. XXXV 1911.
 - str. 70-75.
 3. \ Triana-Baker: Künstler Lexikon XXI, str. 375.
 4. \ A. Pijer: A Magyar Pénzügytan, Budapest 1911.
 1911. str. 11.
 5. \ J. Gintok: Burzvácké Tréska J. G. Gintoka a P. A. Händlertsa na slovenském výstavním, str. 5. sv. Bratislava 1908.
 - str. 16.
 6. \ O. Blažek: Rokoko a kanev baroku v českém umění. Praha 1948. str. 33.
 7. \ Vydání problémů české umění druhé světové války. Praha 1948. str. 10.
 8. \ August Trokop: Die "architektonische Höhen", dtl. IV, Wien 1904, str. 190.
 9. \ A. Blažek: Dějiny umění, dtl. V. Praha 1932.
 - str. 323
 10. \ Gerd Jan Křtěl, ke vlivu umění na slovenském umění druhé světové války, vydáno v Triana-Bakerově Künstler Lexikonu na str. 375.
 11. \ Písně české ve výtvarném umění, 1950-1952.
 12. \ Notmanova Tréska v díle českém v umění ve Vranově nad Vltavou a r. 1894.

- 13./ O. Blažíček : Rokoko a konec baroka v Čechách, Praha 1946, a Pražská plastika raného rokoka , Praha 1946,
- 14./ O. Blažíček : Rokoko , str. 40.
- 14 a. / J. Polák : Čas. mat. mor. str. 31.
- 15./ O. Stefan : Příspěvky k dějinám české barokní architektury . Památky archeologické XXXV, str. 511, obr. 147.
- 16./ H. G. Franz : Die Kirchbauten des Ch. Dienzenhofer, Praha 1942, str. 41.
- 17./ Viz dílo Richard Teufel : Die Wallfahrtskirche in Vierzenheiligen, obr. 10-15.
- 18./ R. Kuchynka : Palkovy fresky v Čechách . Památky arch. XXIX, str. 165
- 19./ Blažíček : Rokoko str. 54.
- 20./ Není vyloučeno, že freska má jisté politicko-satyrické zaměření. Touto otázkou se hodlám zabývat v separátní práci.
- 21./ J. Polák : J. L. Kracker na slovenském východě, Čas. mat. mor. roč. 1921, str. 72.
- 21a./ Ty jsou dílem J. Kramolína, a bude o nich pojednáno v práci J. Liškové.
- 22./ Blažíček : Rokoko , str. 52, a obr. č. 40.
- 23./ Karl Garzarolli-Thurnlackh : Die barocke Händzeichnung in Österreich, obr. 31.
- 24./ Prokop : Markgrafschaft Mähren IV, str. 1906, obr. 1588.
- 25./ J. Cincík : Barokové fresky , obr. 12, 13, 14.

- 13. \ O. Blážík : Několik a kanon burka v českém, Praha 1948, a pražské plastika české rožka , Praha 1948,
- 14. \ O. Blážík : Několik , str. 40.
- 14 a. \ J. Polák : Čas. nov. str. 71.
- 15. \ O. Blážík : Příspěvek k dějinám české peronky architektury . Příspěvek etnologické KXIV, str. 511, str. 147.
- 16. \ H. G. Franz : Die Kirchenbauten des Ob. Donnersberger, Tra- na 1948, str. 41.
- 17. \ Als die die Kirche Toul : Die Wallfahrtskirche in vierhundert Jahren, str. 10-12.
- 18. \ A. Kuchynka : Příspěvek k dějinám v českém . Příspěvek archi- KXIX, str. 145
- 19. \ Blážík : Několik str. 54.
- 20. \ Karel Vojtěch, že Fránek na ústí poličské-azylské zeměpis. Tento odznak se podobá nějakým v sepadání podob.
- 21. \ J. Polák : J. l. Kuchynka na slavnostní výstavě, čas. nov. str. 1947, str. 72.
- 22. \ Ty jsou dílem J. Kuchynky, a také o nich pojednáno v práci J. Lábele.
- 23. \ Blážík : Několik , str. 52, a str. 5. 40.
- 24. \ Karel Gerasimovič-Tchurinský : Die barocke Wandmalerei in Österreich, str. 71.
- 25. \ Prokop : Kerkmalbau in Kärnten IV, str. 1806, str. 1988.
- 26. \ J. Polák : Barocke Fresken , str. 12, 13, 14.

- 26./ V.V. Štech: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938, obr. 174.
- 27./ J. Cincík: Barokové fresky, obr. 43.
- 28./ E. Male : L'art religieux après le concil de Trente. Paříž 1932, obr. 174 323
- 29./ Tautěž, obr. 192.
- 30./ Garzarolli- Thurnlaesch: Baroke Handzeichnung in Osterreich, obr. 27.
- 31./ Umění na Slovensku, Praha 1938, obr. 721 .
- 32./ Das Wiener Barokmuseum im Unteren Belvedere, str.126.
- 33./ W.Drost: Barokmalerei in den germanischen Ländern, str. 261, obr. 195.
- 33a./
- 34./ Baroke Handzeichnung, obr. 86, 87.
- 34./ Tautěž, obr. 62.
- 35./ V. a D. Menclovi: Bratislava. Praha 1936, str. 109-111
- 36./ Prokop : Markgr. Mähr. IV, str. 1298- 1299, obr. 1582- 1582a.
- 37./ Wiener Barokmuseum, str. 149.
- 38./ Cincík: Barokové fresky, str. 44.
- 39./ Antonio Morassi: Tiepolo, obr. 113.
- 40./ V Prokopově Markgr. Mähr. IV, str. 1307 čteme:
1770 der Mähler Kreckler / wahrscheinlich der Wiener Bildhauer ?/ gibt in diesem Jahre die Anordnung für die Ausschmückung der Neureicher Kirche mit Stukturen, welche der zwanzigjährige Bildhauer Wenzel Frchal so dann ausführt.

Je zajímavé, že tento, obvykle tak dobře informovaný badatel neví nic více o J.L. Kreckrovi, a o freskách v Nové Říši, se nezmiňuje vůbec.

- Nové Hlizi, ne naznačuju výhled.
- Podání není nic více o J. L. Kratochvíli, a o Kratochvíli v
 to zřejmě, že tento, obyčejně tak dobře informovaný
 člověk, stejně jako ostatní, neví nic o Kratochvíli.
 Kratochvíl, stejně jako ostatní, neví nic o Kratochvíli.
 Kratochvíl, stejně jako ostatní, neví nic o Kratochvíli.
40. V Prokopově ústavě, č. IV, str. 1307 ústav:
 Antonio Marassi: Gips, str. 115.
 38. Gips: Barokové umění, str. 44.
 37. Wiener Barokismus, str. 109.
 1582-1583.
36. Prokop: "Křesťanství", str. IV, str. 1308-1309, str.
 V. a D. Kralovi: Bratislava, Praha 1956, str. 108-111
34. "Umění", str. 68.
33. Barokní umění, str. 66, 67.
32. W. Prost: Barokní umění in den germanischen Ländern,
 str. 101, str. 102.
31. Das Wiener Barockismus in seinen Beziehungen, str. 106.
 Umění na Slovensku, Praha 1956, str. 741.
30. Barokní umění: Barokní umění: Barokní umění in Österreich,
 Tafel, str. 67.
29. Tafel, str. 102.
28. V. V. Šech: Österreichische Malerei und Architektur
 nové doby, Praha 1956, str. 174.

- 41./ Cincík : Barokové Fresky , obr. 33-34.
- 42./ Tamtéž, obr. 35.
- 43./ Tamtéž, obr. 41.
- 44./ Prokop : Markgr. Mähr. IV, str. 1030.
- 45./ Nebylo mi umožněno podívat se do archiválií pro neochotu představeného kláštera.
- 46./ Thieme-Becker , XXI, str. 375.
- 47./ Ovšem scénu s jezdcem a koněm vidíme u Maulbertsche již v Kroměříži r. 1758 - 1759.
- 48./ Wiener Barokmuseum , str. 56.
- 48a./ Baroke Handzeich. obr. 95.
- 49./ Tamtéž, obr. 88.
- 50./ Tamtéž, obr. 87.
- 51./ R. 1767 maleval v Japonsku v Dolním Rakousku . Viz M. Riesenhuber: Die kirchliche Barokkunst in Österreich, str. 306, 337, 585.
- 52./ Polák: Čas. mat. mor., roč. 1921, str. 74.
- 53./ Tamtéž.
- 54./ Cincík: Barokové fresky, obr. 52, 53.
- 55./ Pigler: A Pápai Plébaniatemplom , str. 52.
- 56./ Tamtéž, str. 51, pozn. č. 2.
- 57./ Tamtéž, obr. 14.
- 58./ Str. 53. Tamtéž.

41. \ Ginoir : "Barokové Prahy" , obr. 37-38.
42. \ Ginoir, obr. 39.
43. \ Tanclov, obr. 41.
44. \ Prokop : "Krátká dějiny" , IV, str. 1050.
45. \ Někdy se usobně podívá se do mřivdíl pro nec-
 oho přetavování křesťanstva.
46. \ Thoma-Hofer , XVI, str. 375.
47. \ Gvozd sedm a Janda a kóné vidíme u Hrubého
48. \ Jit v Kroměříži r. 1758 - 1759.
49. \ Winer Barokismus , str. 56.
50. \ Barok Handzel, obr. 53.
51. \ Tanclov, obr. 58.
52. \ Tanclov, obr. 57.
53. \ R. 1787 maloval v Japonsku v Dolní "skovani" . 718
54. \ H. Hrubý : Die kirchliche Barockkunst in Österreich,
 str. 306, 317, 325.
55. \ Polák : Čas. um. , no. 1921, str. 74.
56. \ Tanclov.
57. \ Ginoir : Barokové Prahy, obr. 52, 53.
58. \ Pígar : A řada vřidání, obr. 52.
59. \ Tanclov, str. 51, pozn. 5. 2.
60. \ Tanclov, obr. 14.
61. \ str. 52, Tanclov.

Seznam použité literatury.

- G. Biermann : Deutsches Barok und Rokoko. Díl I a II, Lipsko 1914
- O. Blažíček : Rokoko a konec baroku v Čechách, Praha 1948.
- A.E. Brinckmann : Die Baukunst des 17. and 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern.
- A.E. Brinckmann : Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. Berlin 1932.
- J. Cincík : Barokové fresky J.J. Chamanta a F.A. Maulbertscha. na Slovansku, Turčňský Sv. Martin 1938.
- W. Drost : Barokmalerei in den germanischen Ländern .
- M. Dvořák : Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien.
- F. Eckert: Posvátná místa královského hlavního města Prahy , Praha 1883.
- G. Fiocco: Tiepolo . Florenz 1921.
- G. Fiocco: Venetian painting of the seicento and settecento.
- A .Feulner: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland.
- A. Feulner: Bayerisches Rokoko . Mnichov 1923.
- H.G. Franz: Studien zur Barokarchitektur in Böhmen und Mähren. Víděň 1943.
- H.G. Franz: Die deutsche Barokkunst Mährens. Mnichov 1943.
- K. Garzarolli -Thurnlackh : Die barocke Handzeichnung in Osterreich. Víděň 1928.

G. Biermann : Deutsches Barock und Rokoko. DII I a II, Ispock 1914

O. Blážíšek : Rokoko a baroko v českém umění, Praha 1948.

A. E. Brückmann : Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern.

A. E. Brückmann : Von Guarino Guarini bis Galileo Galilei, Weimar, Berlin 1932.

J. Gieseler : Barocke Plastik. 2. Aufl. Gmünder a. F. A. Hantl-Verlag, na Slovanech, Trutnov 1938.

W. Groe : Barockmalerei in den germanischen Ländern.
K. Dvorák : Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien.

F. Eckert : Festschrift zum 70. Geburtstag des Herrn
Prof. Dr. F. Eckert, Praha 1937.

G. Fissoci : Typologie, Florenz 1931.

G. Fissoci : Venetian painting of the sixteenth and seventeenth centuries.

A. Fehner : Bildhauer und Maler der 16. und 17. Jahrhunderte in Deutschland.

A. Fehner : Bayerisches Barock, München 1937.

H. G. Franz : Studien zur Barockarchitektur in Böhmen und Mähren, Vídň 1947.

H. G. Franz : Die deutsche Barockkunst in Mähren, München 1947.

K. Gurscheff - Trnávka : Die barocke Wandmalerei in Österreich, Vídň 1938.

- H. Ginter: Südwestdeutsche Kirchenmalerei des 17. Barock.
Augsburg 1930.
- D. von Hadeln : Zeichnungen des G.B. Tiepolo .
- W. Hager: Die Bauten des Deutschen Barocks. 1690- 1770.
Jena 1942.
- H.W. Hegemann: Die deutsche Barockkunst Böhmens. M nichov
1943.
- K.V. Herain : České malířství od doby rudolfinské do smrti
Reinerovy. Praha 1915.
- V. Hégr: Technika malířského umění . Praha 1941.
- J. Hofman: Staré umění na Slovensku. Praha 1930.
- J. Keller: Balthasar Neumann. Würzburg 1896.
- R. Kuchynka: Palkovy fresky v Čechách . Pam. arch. XXIX.
- K. Mádl: Reinerovy fresky. Umění 1921.
- E. Mâle: L'art religieux après le concil de Trente. Paříž
1932.
- A. Matějček : Dějepis umění V. Praha 1932.
- A. Matějček : Petr Brandl , Praha 1936.
- D. Menclová: Přehled vývoje architektury na Slovensku
od 17. do poloviny p 19. století. Bratislava 1934.
- V. a D. Menclovi: Bratislava , stavební obraz města a
hradu. Praha 1936.
- A. Morassi: Tiepolo.
- Meschini: La pittura italiana del settecento. Floren-
cie 1943.
- V. Novotný: Reinerovy fresky. Umění 1942- 43.
- M. Osborn: Die Kunst des Rokoko. Die Propylaen der
Kunstgeschichte.
- F. Ohman : Architektur und Kunstgewerbe der Barockzeit.
- H . Pausner : Barockmalerei in den romanischen Ländern.
- A. Pigler : A Pápai Flébéniatemplom és Mennyezetképei.
Budapest, 1932

- W. Pinder: Deutscher Barock, die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts.
- J. Polák: Výtvarné umění na Slovensku . Slovenská čítanka 1925.
- J. Polák: J.L. Kracker na slovenském východě . Čas. mat. mor. , roč. 1921.
- A. Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Víděň 1904.
- M. Riesenhuber: Die kirchliche Barockkunst in Österreich.
- O. Stefan: Příspěvky k dějinám barokní architektury. Pam. arch. XXXV, Praha 1927.
- O. Stefan: Pražské kostely.
- R. Teufel: Die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen.
- H. Tietze: Programme und Entwürfe, zu den grossen österreichischen Barockfresken.
- Jan Tiray: Telecký okres . Brno .
- V.V. Štech: Československé malířství a sochařství nové doby , seš. 1-7, Praha 1938-9.
- O. Szényi : Régi Magyar Templomok .
- H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1926.
- V. Wágner: Dějepis výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1931.
- M. Wackernagel: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern.
- W. Weisbach: Die Kunst des Barock. Berlin 1924.
- Katalog výstavy : Pražské baroko 1938 , díl I a II.
- Katalog výstavy : Staré umění na Slovensku , Praha 1937.
- Das Barockmuseum in unterm Belvedere, Víděň 1923.

- W. Pinder: Deutscher Barock, die Grossen Baumeister des 17. Jahrhunderts. 18. Aufl. München 1932.
- J. Polak: Význam umění na Slovensku. Slovenská obrazopisná 1932.
- J. Polak: J.L. Kracker na Slovensku východě. čas. čas. nov. , roč. 1931.
- A. Prokop: Die Kunstgeschichte Böhmens in kunstgeschichtlicher Darstellung. Wien 1904.
- M. Rosenkranz: Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- O. Seifert: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- O. Seifert: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- R. Tschudi: Die weltliche Barockkunst in Österreich. Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- H. Tschudi: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- J. Tschudi: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- V.V. Štejn: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- O. Štejn: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- H. Voss: Die Kunst des Barock in Böhmen. Berlin 1932.
- V. Wagner: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- E. Wagner: Die Kunst des Barock in Böhmen. Berlin 1932.
- W. Weisbach: Die Kunst des Barock. Berlin 1932.
- Karl Vossler: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- Karl Vossler: Pilsen 1931. Pilsen 1931. Pilsen 1931.
- Das Barock in unserer Zeit. Wien 1932.



2

10. září 1969

18. října 1966

LDK 011

MZK-UK Brno



2619503358