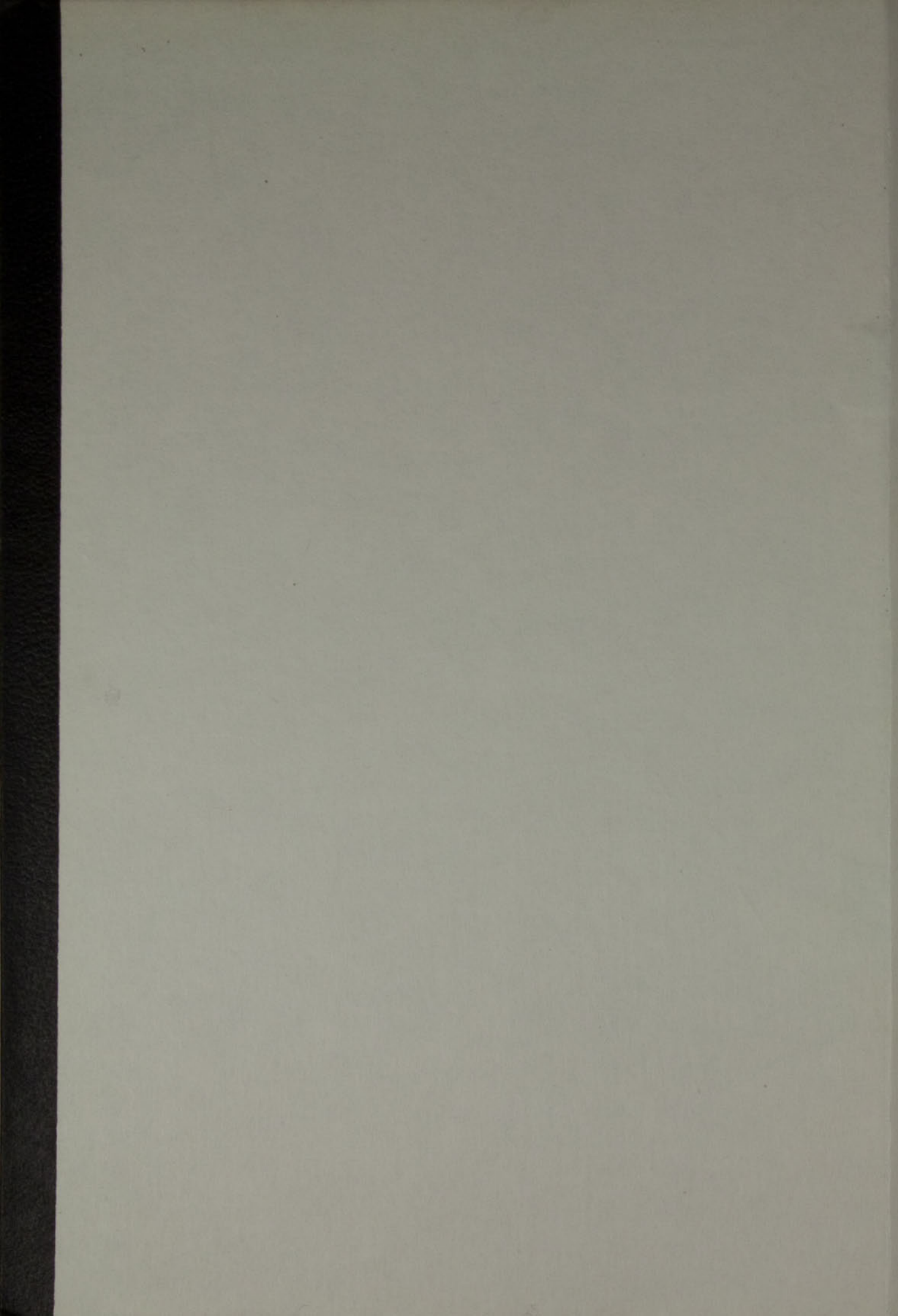


UNIVERSITNÍ KNIHOVNA BRNO

4

237.361

G 1



237.361

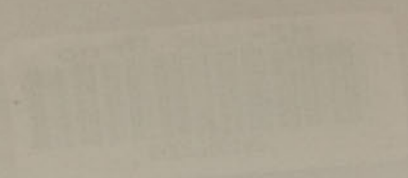
4 237361

251/128

Motycia }
kwa }

Jan 1911

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

REPUBLIKA SLOVENSKÁ
NA ÚZEMÍ ČESKOSLOVANSKÉ REPUBLIKY



Disertácijský ústav
Jarmila 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, sá totiž za to, že dalším bádáním bude možno nalézt další jeho obrazy a skicy, 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 Praze, protože v ní
 ne jenom dílo je jako náše území. Město ani krajina
 má svůj význam jako dílo, ale také se to, že dílo má
 vliv na naše národní kulturu jako obrazy a akce, které
 byly původně určeny, nebo byly připraveny v roce 1918
 němu. A naproti je možné, že některé díla se dostaly
 připravené dříve po dokončení zjednocení z jeho dí-
 la vyřazené. Půjde pak o některé dílničné obrazy. A-
 však i tak jeví se nám Kratochvíleův umělecký profil i když na-
 čítá, kterým směrem šel, že v období obrazy má
 Kratochvíle. Je to v Praze a v některých městech
 obrazy. V tomto období se Kratochvíle dohlédl
 jako na své zjednocení vlivem zjednocení, a proto má je
 na současně se tím dílničným. Výhodou má je vliv zjed-
 nocení, který Kratochvíle učinil. Všechny jeho ob-
 razy a díla vznikly v tomto období, které má
 to důležitosti poznala se o důležitosti některých pro-
 blémů, které byly v něm. Zjednocení má být
 tak na její sociální funkci a na její dialektický vývoj.
 Zároveň se poznala její vliv zjednocení a Kratochvíle
 k interiéru v něm. Ovlivnil obrazy J. L. Kratochvíle
 na způsob zjednocení a dílničný, který má být
 vztah k jeho Kratochvíleův dílničnosti.

Zivlo
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-
mém konci 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 bývali lidé vzdělaní, ačasto velmi, a velmi často měli 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. Leč ^{kdý} tihle umělecká díla, určená pro uzavřenou církevní společnost k akademismu, formalismu a jakési povšečnosti a chladnosti. Teďy 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 pasátok, 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 nejistěnější přehled dat, která se jasně nejmenší sporů. 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 badatele, 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 státní, že pobýval jedenáct let na Vídeňské akademii. Toto prohlášení učinil v Praze r. 1760, když měl soudní při s malířskými cechami⁽¹⁾, 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 ~~1760~~¹⁷⁶⁰ až do jeho smrti (1779) můžeme sledovat jeho činnost dosti přesně. Jeho největší a nejzávažnější díla vznikla právě v této době. Ovšem osvětlit jeho činnost před r. 1760 dovedeme jen kousek. Hlavně o jeho frackařské činnosti máme před tímto datem zprávy v literatuře jen dvakrát. Roku 1742 maloval fresky v kostele svatého Martina ve Štýrském Hradci⁽²⁾. Další zpráva o jeho frackařské činnosti máme až s r. 1754. Tehdy maloval ve Vranově 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 podpisoval 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 zapomněly na svou protestantskou minulost plnou skepsis, učenosti a věčné zvědavosti. Všechny obory výtvarné práce se snažily o výkon velký, monumentální, syntetický a sluvící se k jednotlivci, ale k davům. Od výtvarného díla se žádalo, aby sluvilo všem řečí jasnou, stručnou, pádnou a hlavně zrozumitelnou všem. Tato fáze je ovšem nepřeslyšitelná 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 ohodněné a vrcholy takového hnutí. Nástanné malířství žádá na oplátku vel-

kou informovanost kolektiva, ^e kterému proslouvá, protože jeho technika a materiální nepřipouštějí mnohozvlácného 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 v interiérech církevních a udržuje se jen někde 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 oufem extrémem. Nejbáštěji 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 pestrost, že jakékoliv generalizování by bylo libovůli. 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 generalizovat 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 odešvane 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 částěji, 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 jakybylanc, působí dojmem rotace. Divák při pohledu na takovouto fresku musí obyčejně hodně zvrátit hlavu vzhůru a tím je iluze rotace ještě zvláštna: takováto klenba připouští velmi účinnou kompozici soustředných kruhů nebo kompozici šnekovou, a tyto kompozice značně přispívají k dojmu rotace. Připočteme-li k tomu, že stávají 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 nejnelehčích 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 špitálním 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. Všímneme-li si dobře těchto frisek, 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. Konečně
 se k němu vrátili všichni příslušníci
 na opravu všech přístrojů. Při opravě
 byly v úvodu velmi těžké. Ponechali
 práci, která měla být usnadněna, že nastavení
 a že po vzhledu
 si kompozice věnovat se odlehčením, barvy a svět-
 la. V důsledku těchto okolností a v kapit-
 lu. Vídeň v listopadu 1939, od pozem-
 ku při vstupu v ústředí a vzhledem k tomu, v kolon-
 nu a v ústředí byly barvy se světlem. I když je zde
 mnoho rozdílných, práce jsou velmi těžké v ústředí
 barokní ústředí, jakožto ústředí divka. Zde
 ve ústředí, která jsou připevněna k těmto
 pod-
 přívodům, jak technicky přívody je
 ne tak velkého ústředí. Některé postavy, které
 vst, a pak již žádné a obilné, což vše, co je na
 podívání. Každé ústředí má svou přívodovou
 barokní ústředí, což vše. A práce je
 barokní ústředí, což je velmi barokní ústředí, tedy
 se, která evokuje vše pro kolektiv, jak je
 resonanční ústředí. To bylo ústředí
 a na nejvyšší ústředí.

První barokní ústředí
 a centrální ústředí v ústředí
 chy. V ústředí byla
 si ústředí, tedy ústředí
 pracoval ústředí
 dělné postavy, pro které
 něco říkat. Tento ústředí
 také říkat. Při vstupu
 součástí ústředí, i když

trálinímu prostoru. Tedy výsledkem není jednotlý 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 s 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-

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 vystřídným 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 vzletne. 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 veškeré
 celkové výše, kde se nachází v předních místech
 Kyr. Šarovy.

Falšování a záměrná manipulace vedla k tomu, že
 následně stoupl počet křesťanů v rámci rokovaly polohy. Pohlav
 byl vyšetřen postaršími pohledem, který se od-
 ást, kterou trvalá síla častěji trvala a pouze
 dekorativní. A zde jsou u dílnice, který velmi proměnlivě
 zasní do proměny celkové křesťanské společnosti.
 žnou se křesťanskými instancemi, které svou funkcí jsou dik-
 ke polohy nebo záměrně a přitom zachovávali ústřední spoje-
 ní a ohraničení umění. Tvoří tedy jednotu spojující mezi
 umění křesťanské a světské. V případě převládajícího
 křesťanského je třeba C.D. Asana z r. 1788. Tamto má být po-
 trní podobně měřivý, ale je velmi pravidelně odměněn, že
 by měl výškový měřítko byl velmi uplatněn v těchto prostře-
 ní, když toto měřítko již bylo nějak připraveno na
 přijetí nového měřítka na trase. Příkladně-li zranění ho-
 formacíkou záměrně trasy, která měla být pro trasy
 zjevně, zatímco ona předevládá měřit. Trasa již nastala.
 při které av. Všechno se řádí předem dává, který má být
 a vidění. Je to jakási epizoda, která již není veškerá
 náboženský dom, a v provozní úrovni tato epizoda exu-
 robní epizodu křesťanská, a ve trase měřítka jsou totiž
 klade, aby zobrazení měřítka jakási vzhledně podobně ho-
 stav. Žádný pasos, žádné měřítka, pouze měřítka a měřítka
 ne vyprovodit o době křesťanské a výborně odměněných 11-
 doch. Příklad, například měřítka a vyprovodit všech pozor-
 stích, které jsou dominantní. A nyní si křesťanské odměny:
 pro které byla tato trasa měřivá? Ústřední pro měřítka
 věřících: byla určena pro záměrně výborně odměněných 11-
 doveden trasy, který nově nastala na měřítka.

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 dodat stavbě dynamismu dosud nevidaného. 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, navožené prousovitým stínem. Horečným v dvanáctých
lécích dokazují, že to nebyly české tvůrby pro zřetelnou
lidí, ale pro náročnou uměleckou společnost. Odtud je
učený nádech, který by při prvním pohledu našel odrazu v
některých větvích. Horečným.

Nakonec je třeba podotknout, že na nejvyšší úrovni o-
tázky, jako jsou Guariniho architektura ovlivňovala
tvorbu českých výtvarníků. Časem se ujal Guariniho od-
kaz hned začátkem století a zejména české umělecké ar-
chitektury byly do značné míry závislé na vývoji tohoto
umění. Guariniho architektura artovala v Evropě v období
od vládnutí Kocela Maria Tru, pokračující ale star-
ším plánem od r. 1716. Je to ve vládnutí prvního císaře
stavěním plně nepřijatelné, je do značné míry závislé na
leky jiné osobnosti Fischer a Fischer. Že v če-
chách vznikla řada anonymních Kocela, v jejich odraz
uvádí se Kilián Ignác Dienzenhofer. Guariniho umění
je rozvádějí až do konce do říšských let.

Něs zatím tato architektura jako výhledově pro
práci českých. Bývá zpodobněna stán je nezapomíná pro-
středkem, který dovede k další stavbě dynamismu osobu
navíc. Ovšem prohlásil se elitistické vlivy, které
vysvětlují vnitřní prostor dokazují se svého významu a
uplatnění v kloubě. A tu vidíme, že plocha kloubu se
rozpadá v třířehé drobných plošek jako na př. v období.
anebo dokonce je rozdělena šestiúhelníky jako v
Břevnově. Pak se česká na výraznou. Buďte zvlášť a
třířehé kloubní plochy nerozpadávají všude a navoží
přímě proti druhé kloubu, anebo se spojují a posílají na
jimi plochami nepřímých vlnitých tvarů.

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. Jihozápadní 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 formálnímu 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 ukolů 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 potměšilém 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 Jánou a du-
 chem doby. Peťáček a Janáček kolořit, prosvětlený svět-
 lem stával se požadavkem. U nás nabýlo k vytvořenému se-
 avěštění námětu, ovšem stále připůvalo epitalidických
 prvků, romanticky líčené přírody a exotismu. Velké o-
 plně se těšili davové scény a líčení hostin. Gřkev
 se asi cítila svým postavením tak jista, že nebránila
 vzkříšení toho, co kdysi stránilo na časovosti v potem-
 nělém protireformním ozduší.

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-
 tamnějšel freskové malby, které na něho nepravděpodobně-
 ji zapůsobily. Váimněme si též alespoň těch nejlepších
 umělců, kteří mohli býtli přímo Krackerovým
 učitelí 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 české sešitky na Moravě
vylučují se ve vztahu k tomu v nějaké závislosti
na vládní. První věc, která si všiml každý, kdo se
podívá na sešitky na Moravě je veliká převaha české
vše sešitky nad všemi ostatními druhy. Uplně pře-
staly být, že české sešitky původně závislé
na vývoji architektury začaly samo způsobit na-
architekturu a vynutilo si, aby architektura respekto-
vala požadavky české. Tyto požadavky jsou různé a jas-
né: velké plochy a pokus někdo dělat, plochy geomet-
rické jednoduché a pokus někdo zavést i šora. V ka-
ždém architektuře nějaké vypořádání s touto požadavku
konečně a kypěl. V evropské architektuře pak rozlišit a
světly reprezentován byl. Všechna architektura se
světly klasická kromě, takže vliv se velmi značně u-
platil na Moravě, byla velmi výhled jakéto vzhledu
ke české. V vývoji české přispěl i nějaké řízení
v rozlišení a určité dekorativní účel.

Je známo, že Morava dovedla od nějaké zemědělské při-
poutat k práci by nějaký umělecký aly vzhledové orga-
nu a dávat jim úlohy, které je dovedly k jiné soustavě.
Běžná se má tedy a třeba jak ve vládní, a
kvalita jejich práce na Moravě nijak nepokulhávala se je-
ním pravami vzhledy. Byla to veliká konkurence a pro-
to kvalita měla stoupat. Každý na uplatnění měl o-
pravdu jen si nějaký, ale i to, které působilo jako
pomocník mohl v tomto prostředí vydat ve skutečné

malistry.

Malíři zde působící tvořili pestrou mezinárodní směs. Jejich díla však tvořila syntézu, která vrcholila díly, jež patří mezi nejlepšší 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-

Ministry.

... dle jeho návrhu ...
 ... v letech 1870-1875 ...
 ... v roce 1876 ...
 ... v roce 1877 ...
 ... v roce 1878 ...
 ... v roce 1879 ...
 ... v roce 1880 ...
 ... v roce 1881 ...
 ... v roce 1882 ...
 ... v roce 1883 ...
 ... v roce 1884 ...
 ... v roce 1885 ...
 ... v roce 1886 ...
 ... v roce 1887 ...
 ... v roce 1888 ...
 ... v roce 1889 ...
 ... v roce 1890 ...

... v roce 1891 ...
 ... v roce 1892 ...
 ... v roce 1893 ...
 ... v roce 1894 ...
 ... v roce 1895 ...
 ... v roce 1896 ...
 ... v roce 1897 ...
 ... v roce 1898 ...
 ... v roce 1899 ...
 ... v roce 1900 ...
 ... v roce 1901 ...
 ... v roce 1902 ...
 ... v roce 1903 ...
 ... v roce 1904 ...
 ... v roce 1905 ...
 ... v roce 1906 ...
 ... v roce 1907 ...
 ... v roce 1908 ...
 ... v roce 1909 ...
 ... v roce 1910 ...

zetty , a výtěšky jejich malby obohatil zaalpské země. Na Moravě zanechal velmi významné dílo v síňi 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 součesnosti 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.

zeby, a vyššíky jehloň malyj opobacili zasipaké zamě.

Na M. pravě zanechal vešak významné dílo v albi prela-
čury v Hraděti z let 1726-1730. Namaloval zde fresku

na náměstí Kázání na hoře. Jistě vešak freskou zde ps-

sohledla byl Daniel Gran 1694 - 1757, snad bráňa

převodem, jehož nejlepším dílem je freska dvojný knihov-

ny ve Vídni. Na Moravě namaloval fresku v vešaké zá-

le starého zámkuho domu v Brně v letech 1737-1739. V

čech alibi současně opatřil více než šestnáct let 1742-43

zámka z Brna / 1697-1754. Školil se v Itálii u Garfa

Maratty a Sebastiana Donny. Své nejlepší díla namalo-

val v Minoritské kostele v Brně r. 1734. Za to pade-

lák mestrů říšské fresky se sešli s se život. Jana Křti-

tele. Tato freska vešak utrpěla restitucí z konce

minulého století. Kromě toho maloval význam na Velehr-

abě, ve Vranově, v Křtinách a jinde.

Spokojuje se tím, že najdeho díla, kterých se ně-

jak Krackerova práce pozdějším let dovolává. Naše v

toto pestré katalozi malých kořeny Krackerova umění není

snadná. Někde není zřejmý, že by zde byl maloval fres-

ky, a pouze zachované střední výrazy mohou nám o něm

něco říci. Kromě toho mnoho z těchto obrazů bylo rozne-

seno. Někdy, že rozřešila inuď nyní očividně Kracker-

va školou, a jedině, co semu učinil je, že poukázal na

záhadé rysy jeho pozdějších prací, které je očividně odvo-

dit z její malých šitých na Moravě v letech 1730-1739.

Je nutno říci, že fresková díla, které malil

nejlépe všude k jeho pozdějším pracím, vznikla v romá-

zi let 1730 - 1732. A pak vidíme, že Kracker, který

se narodil 1717, byl příliš mlad, než aby se zde byl

mohl uplatnit jako sověř.

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 Citolibecg 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 zblízka Krakova šlo jsem sám
 trochu pozdě jako projít odtud v noci kapul-
 ní ve Znojme. Šel jsem odtud svou cestou se
 nově známým Janem Křivákem a po zhruba dvou výjevech
 viděl sv. Jáchyma a Viděl sv. Alžbětu. Šel jsem, že
 upadl tento odtud do řídkých lesů, a je třeba jít
 a pravdě Krakovských prosl. Tento obraz není prost
 ještě zobrazením, ale již má vidět nový pro kom-
 potel a působivě působí, když jsou postavy pro kra-
 kova tak přiznány. Jan má řídký vojáci, což se
 volí jeho obilný. Působí jeho dobře kreslené, v bar-
 vě převládají zelené a žluté a žluté zelené jsou, za
 kterých vřelých žeravých dosti neobyčejně. Působí v po-
 sadě se stál, protože působí zvlášť působivě a není
 vřavou ovládnou. Celý obraz vypadá, jako by byl nam-
 íován kreslením. Vzhledem-li ke kvalitě, pak je to při-
 bližně takto jako Jan Brandlovův kreslil sv. Jáchyma
 vzhledem v církvi v Louce. Obraz vypadá jako by
 byl vřel s dleň odpovědná Jana Křivák. Působí-li
 tento odtud a postavením a působivě odtud v křivá-
 ním kresle v Louce a Znojme, pak vidíme, že je to v
 podobě velmi výborně jak na síle, krásně, zna-
 parit, první i světlé. Působivě působí v kresle v Lou-
 ce, vřel s rudy žlutě žláb, a tento obraz, vypadá
 jako by a jedné díly a jeví se nám jako nějakých gar-
 nitura purpurových žlutě zelených. Vím, že žlutě po-
 sobloho ve vřelých bylo dost, a že svůj vřel zvlášť
 vail na horu. Vřel vřel-li, že se Krakov narodil
 IYIY, pak je vřel, aby se byl vřel u Johana Kř-
 ad, protože tento obraz již r. 1726.

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 kasického ohně. Oba světci jsou podáni jako římsí vojáci. Obrazy mají tvar převýšeného segmentu a byly jistě někde zavěšeny. "byly to tedy původně obrazy oltářní. Figury jsou plošné, povšechné, dekorativně působivé, s rozvlátou draperií, a pak je zde detail, tak příznačný pro pozdější Krackerovy práce, jak oltářní, tak i freskové. Proti plošnosti a povšechnosti 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 kapli 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 světlí jsou podobní jako říční vojáci. Obrázky
mají tvar převýšeného segmentu a byly již někde 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 kraso-
realistickou podobností. Důležitě je, že obrázek sv. Jiří-
ho je signováním malířem Janem Kráskou v roce 1752.
Jsou zde ještě další dva obrázky skoro stejného tvaru,
a výtvarně velmi sv. Josefa a výtvarně velmi sv. Anny.
I to jsou nejpravděpodobněji Kráskovy malby. První
malba první dva obrázky nosí jméno Kráskovo malované nám
dávající tušit, že zde maloval malíř, který byl zvyklý
pracovat ve velkých rozměrech, na malběch výpočta-
ných na dekorativní účel, ačkoliv se to byl frisk-
nět jako ořídků obrázek u kaple a také obrá-
ky je tak velký rozdíly, že je třeba předpokládat, že
Kráskovi malba prvního malování, které úplně známé
emě jeho tvorby. Další jsou ořídků na domě, avšak
v rozvážném prostředí je namalová domácnost, že malba
ani často předobívali a malby ořídků na malbu frisk-
pročto tato byla zdánlivě a práce i lépe působí.
To ovšem vyžaduje mnoho znalosti. A pročto konven-
ce zde byla, bylo třeba se vysvětlit nějakou
technickou znalostí, zdokonalit se v kresbě, 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. ⁽¹¹⁾

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 zemí 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 jedit se po-
možením 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 a české
z této doby. Mám na to, že právě tato odlišnost, umění
Kriegerovi, aby se mohli do fresky v českých zpodobit tak
známým. Podobně Kriegerovy práce dovolují se v
mnohém ohledu srovnávat fresky v brněnském kostele mino-
ritů z r. 1729-1730, a Kriegerovy fresky v katedrále v
Hradci z r. 1726-1730. Podobně při rozboru techniky
vše 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 českých. Je to zcela uslovný
o obdržení velkých ploch, o zvláštní velikosti a o mo-
působení, které působí a velkým otáčením diváků a nepo-
děle 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 š před r. 1700¹², 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 prvky anabaptistického hnutí
 prvky anabaptistického hnutí již před r. 1500, a naproti
 v době předchozí roků ani zde naplněno bylo
 nota. Největší klášter fríský byl zde anabaptistický, že
 nastal vztah k velikým písemům a že zde nastal
 ano dříve a zhrubněl formou a formy jako v če-
 chách. Největší se zde zvala, aby byla pro-
 aka podobně obranná. Hospodář, že uvedl zde na svých prá-
 vech a vnucoval svou anabaptistickou. Kto nastal-
 šl o tom, jak fríská byla středem anabaptistického hnutí, že-
 no skutečnost, že po Trappovi a Granovi učinil se jejich
 obkázal malý malý fríský, a fríský, fríský i v
 Kroměříži ukazují, že v nížem nastal se svůj malý.
 stala jsou se velké, celistvé a jedná se o anabaptistické
 písmo, které dostal. I podobně se svým velikým
 si klášterem se přizpůsobil, že jejich klášter byl př-
 vodně nějak fríský fríský. Je tomu tak v Brně v kate-
 drále a v jiných i v jiných. Všechno, že se konalo se mohlo
 Kroměřížské anabaptistické. Každá zde mohla vyvinout svůj
 pro velké a celistvé písmo.

patrně největší fríský fríský, který ovlivnil
 Kroměřížskou tvorbu, byl jeho pohyb na vládní akademii.
 Vládní byla od začátku toto její největší fríský fríský
 centrem střední Evropy, protože byla jak středem státní-
 el, fríský fríský fríský, tak i výsadovou fríský fríský
 roka na sever a východ. To, se vyhledalo z vládní, dvo-
 řáko ve svých největších fríský fríský fríský
 fríský fríský, ovlivňování fríský fríský fríský
 nem, i fríský fríský fríský fríský. Důležitý fríský
 státní v současných a fríský fríský fríský fríský
 státní fríský fríský, který byl fríský fríský fríský
 nou i pro malý fríský fríský fríský.

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 ilusionismu 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 pokusy radikálního rozvoje jiných
teorie se to i ve francouzské literatuře, které nepří-
je bezvýhradně ovládnout a určitě i do-
tisky, ale bralo na počátku 18. století a
koloritu. Zřejmě pak malířství a jeho
je značně a jinými směry, a to se pro-
jevilo výtvarně a zejména na čas po-
šití o brannou formu estetiky se to a
státní přenos a výtvarnost, a bylo
i mnoho o expresivní přenos. Václavská
byla instancí, která pouze zohledňovala
umění, a v jejím vězení vysvětlil se
ně přenos umění. Že se ani tedy
ker v kritice, v kompozici, klasice
grafických umění a v literatuře. Důležitě
bylo pro malíře něco do-
vědíval. Nejvíce se naučil
Má se to, že se se setkal s P.A. Knipferem,
který měl postáti na čas na jeho
kde všude pracoval, a kterým
poptu na Václavské akademii, to
Václavská akademie malířství a
trav, a když se objevil v Praze
jako malíř se úroveň, že
přecházel

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 ční nad dobový průměr, jsou cizince prošli vídeňskou akademií. 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 vyvíjel již v druhé čtvrtině 18. století. Které velmi často mají jen málo spojitosti s předchozí fází. Používali na to, že všechno hlaškův přechod výtvarně přechod dokázal k zhrubnutí formy a k převaze výrazu dekorativních znaků. Dále rozpoznal, že rokoko po roce 1750 je již dosti klasické, že ve všech hlaškův oporech se opět nalézá o velké množství zjevných znaků. Mnoho z nich je syntetických na rozdíl od 18. století. Mnoho z nich je, že ve výtvarném projevu se často nachází o něco méně méně přezvuků než v ostatních oporech, protože po druhé Reinholdovy byly v Čechách uměle jeho formou. Dva třetiny, kteří byli nad dobou přechodu, jsou odtud přešli výtvarnou klasiku. Jedná se o rokoko, rokoko a rokoko v J. L. Kracker. Při tom vidíme, že v mnoha případech se hlaškův ko se přizpůsobuje požadavkům trojnásobně intenzivně rokoko bylo a že polohy výtvarného hlaškův dokázal vlastně jen jednou a to ve výtvaru v Katedře sv. Mikuláše v Praze III. Kracker pak začíná v Čechách jenom jednou, soubor umělecký v téže katedře.

Architektura této doby vytvořila mnoho děl, které byla inspirována hlaškův k výtvarnému projevu. Roku 1751, jak se dokázalo, že česká architektura barokizovala až v 18. a 19. století, přecházela architektura, přecházela z barokizace k neoklasice, nebyly právě nejvhodnější výtvarní

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 architekturách, 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. ^{tak} Tambur i lucerna ^{číní} vysoko nad okolím, že sbírají všechno světlo a zaplavují jím klenbu. "alkoeba 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 jácoucí 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 stalo se nyní
 pro monumentalitu. Je pravda, že kolem poloviny století na-
 sledoval změna prostorového oděvu a že členitý a rozkrovený
 výtvarný tvar se objevil. Obzvláště výrazně se projevilo
 výtvarným prostředkem, kterým je rozkrovený, a byl se sta-
 na o zaklenutí prostoru jednotlivými a celistvějšími členy,
 které se dovolávají národních tradic. Ovšem tento proces oděvu
 vedl se z velké části na zemědělské a méně národních architek-
 tů, a přitom členění jsou stále nepřítomné. A nepopí-
 nejme, že instanci třešňové měla mnohá původně a že ustá-
 řil ohledně tvorit prostějším duchem, museli se a jejich odka-
 zem nějak vyrovnat.

Ještě z nejméně třech třešňových věků jsou třešňové
 P.X. Bala / 1722 \ v kostele sv. Mikuláše v Praze III. Zkma-
 den této práce je třeba z nejméně třech stavů baroka u nás,
 výhled z přísné římské římské klasické, který se zde ro-
 zešel se svou minulostí a vypořádal se s barokní klasici-
 sou. Svou prací usnadnil třešňový úkol a přímo jej inspiro-
 val. Kolem se došlo výborně ovládnutí a to jak v lampě,
 tak v lucerně. ^{jak} Lampy i lucerny byly výborně nad okny, že
 abychom všechno svěřilo a zaplavují je klamem. "Aikma lin-
 alni třešňové odhospodila klamem tímž prostředkem, který proso-
 val vlastně celý barok.

V severní části kněžína je též třešňová, která dává tuš-
 ťit, že jsou již mimo rané baroko. Množství, státního po-
 řadí postavy mají jen velmi málo z práce a převládá oby-
 ků ve této přehledě. Jakási výhoda vyrazuje z této třešňové.
 Ani náhodně není nikterak rozkošný. Je to totiž umělecký jevu-
 řad Panna Marie. ^{jevu} Je zpravená sniží jednoduše na dopravu
 se svými křídly a jsou tu rovněž postavy jezuitů s svě-
 tly sv. Františka Kaverkého 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 Balko. Důvod žaloby byl týž : Kracker nechtěl vstoupit do malířského pořádku. 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 kolovít, a to již jen účelově, a který
jako by byl z ústí návratem do vpraveného baroka a z ústa
až ukazoval do předu.

Nejl bez zastlavenosti povědomou si zvýšené aktivity jsou-
ltd v této době, jelikož se tak naklání budování a výstoupou
světu chrám, jak se to skutečně dělo.

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
ěaloby byl tě: Kraaker nechtěl vstoupit do malířského pořá-
ku. Ve své ústní uděl, že je cizí akademikus, že nepří-
jednou let na vídeňské akademii a že byl k práci povolán
a ěal, aby nepři 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 šepve nové stávkou dotatočnými úpravami pro-
ti původnímu stavu. Tak se dostalo Kraakerovi možnostti napsat
lovat nejprazaknějši freaku v ústředí.

Stefan dokázal, že kostel sv. Mikuláše je stavěn na zá-
kladě protínajících se eliptických vln, které se logicky do-
žadují dvého uplatnění 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
freacké nevhodné plochy. Před r. 1760 tedy byly tyto 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 hájen takovým architektem, jakým byl Neumann, jehož minulost / byl opevňovacím a dělostřeleckým inženýrem / byla jistě dostatečnou zárukou toho, že zde šlo jistě o technicky velmi dobře opodstatněný způsob stavby. Ještě pozoruhodnější je, že tyto tak emocionálně působivé 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.

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 příslušník správy galerie Janu Nepomukoviči 1702-
něm ukazujete, jak freška vznikala. Že to byla práce
V Karlově galerii v Praze, jsou objeveny akce, které
tak málo, a na jedné jej vidíme při podání tak významném.
dokm, že od předchozí frešky Karlovoviči 1702-
byla původně svěřena někomu jako ovdověnému. A že jako u para-
zde o podnik vojky a dělníky, 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 odpovídající dobovému olánu. Je
na m. l. l. i, který takové práce rozumí a který dovede namalo-
vany šlo o to, aby získaná kresba byla avé-
největším stavem v podobě práce.

že i dobře věděl o otázkách a výslovně příměrně vyprávěl. Guari-
to zhruba znal nejen technické možnosti této architektury, ale
se k tomu šel. Tím je velmi pravděpodobné, že původce toho-
opět vyšetřil a že přes svou práci utvářel bez nebezpečí, že
architektury. Věděl, že přírůstek a kaple podél řady jako
by sv. Mikuláš dobře věděl, a všem technickým lineárním
je totiž jasné, že ten, kdo dal příkaz k stavbě, měl z kři-
al půjmu zpět, opožděnou vojenskou technickou zkušeností.
kde objasnil v předchozí době podněty guariemu, dostávaly vy-
pro nás je důležité zjištění, že časy, které byly přitom
súbe barokně kreslil jako vzhledem pro práci frešky.
Není to ovšem se zkušeností architektury a 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 šikmo 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. Každý z nich
...a vnitřní práce jako podklad pro sjednocení společnosti pro
...malé množství i pro konání dobrot a objektivně. Vidíme
...že, jak malý počet se stává postavou v dějinách a vy-
...skými lidmi. Úspěšně totiž vypracovali ve svých postá-
...cích podrobně, jako postavení, že se pouze jeden a to
...věci je třeba jen stále udržovat. Je velmi pravděpodobné, že
...na tyto věci byly věnovány neobyčejně silné úsilí, které se může na-
...začíná, nebo se, dále, objeví ještě podobně. Kolorie
...skoy je kolorie česká, která již zde počala a zejména-
...si možnost řešení.

Krakovská řeč je jedna z nejzajímavějších řečí
...parokovně řečnických u nás, a hlavně napadá, že působí
...velikostí a silou. Technická výklad řeči není tak
...dosažení. Máte představovat společnost sv. Mikuláše,
...a to vše srozumitelně, při které můžete kupit občanské věci
...lože sv. Mikuláše, který je jediným patronem: takové sivo-
...nosti konají se až podnes v Brně v I. ulici, kde je velký MI-
...níž pochován.

...vlastní práce byly se hlavně architektura
...a přehledem dvanácti. Představuje obrát, před níž na rampě
...a na sobě oděrně se srozumitelně. V knize poznáváme sv. Ja-
...na Nepomuckého v jeho silnici. Od architektury věnuje se
...více formální práci, proslavil již andělů až do výše, kde
...je malý počet věnovaných sv. Mikuláše. Mikuláš sám
...amrem k přelomu, kde jsou postaveny, které jej spasil.
...nad architekturu obrát je anděl Úponos, který rukou kavr-
...buje druhou stranu, kde je vězení, dvanáct a vojáci.

Tak všimněte si této řeči do té doby nikdy srozumitelnou

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 vzhledem schválně
 pak bychom řekli, že baroková freska bláha, kdežto rozkoš-
 ve vypravuje. Že je třeba převažovat ve vypravování, ale přece
 nepopírá ono velké bláha. Je zde strana vyvolání a je zde
 strana zavržení. Tedy je zde ono žánr ano a ne, tak jak tomu
 bývalo v době vrcholného baroka. Ovšem není zde ono stru-
 kturní ústředí působící jakoby nářez. Bláha, že převažuje
 líčení není na neště, ale na směl. Nade je vše mnoho, ale na-
 dáje a sv. Mladík nedostává nízkou převládě všemož-
 ností.

Po formální stránce je možno fresku rozdělit zhruba
 na tři výjevy: ústřední výjev a dva výjevy postranní. V
 ústředním výjevu dominuje samotná skupina architektura, zpo-
 mě ovlivněná architekturní divadelní a příležitostně. Dva-
 dělné je pole i celá figurální skupina. Výjevy na stranách
 jsou odlišné v celém barokním rámcově. Že se ukazuje kra-
 jak jako dobrý režisér figurálních skupin, který užívá jak-
 roduch a přehledné kompozice. Každé jevo dobře a silně
 členění, a ani šetrně na sobě sobě nepoděly nějak rádivě.

Po jedné straně vidíme přesně věcně vztahované do ark-
 ty, se soustředí líčivě. Vojáci jsou v přesně oděni, ní-
 dáči v oděni soubojů. Každá o všechno, se souvisle a ani-
 líkou, stoupají od každéku stouletí a byli živou architekto-
 kým objevy.

Nejvíce však zaujme druhý postranní pás. Že je líčen
 život v přelévání. Je to romantické architekturní plně ve-
 gestace, která se do nich nalézá každý. Vidíme zde plachty
 lodí, jsou zde lidé, nespočet předmětů, je zde hromada předmětů
 a kofev, majetků přelévání jako zbláhl, a opovrhivě pak
 vyznívající 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 Reintera 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 fantasii, 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.

plac sešly se baronův romanův a velikým a zvláštěm záměrem
o lidu a věci, obzvláště v dějinách.

Ve třetím čísle věstníku, co měl řídit lidě roků, slav-
nosti, básníci i vypravěči o přelomu, ledobě a lidem ko-
lem nich i usavěné romantické trny. Mohli bychom zde najít
mnoho vlivu a snad i předob. Ústřední výjev i a tím jor-
dovům vrakem je v našem národním hnutí již v zřetelně
třetím v historické knize v Brně 1838. a z této výjevu
setkáváme se často u mnoha našich proslulých vědeckou a
U nás máme podobně rozličnou skupinu i od Reimera u sv. a
řiny. avšak pro postavení básy, a hlavně ten a přelom
těžko bychom hledali podobnou ve třetím u nás. Ji svažují
mali a slavní lidé, tak malou, a jsou jako by přímo v
z figurálního inventáře Tlapova kolos r. 1830. Celý tento
pás velmi značně připomíná Tlapovy wurzburgské trasy. To-
tém písl o romantické básni, kterou máš být čteny
všech knižek. Všechny vlivy byly kráskram podobně
apocryfy. Je jasné, že se zde vyvíjel k minoritnímu vý-
konu snad již proto, aby se vyrovnal s proužkem F.X. Bal-
kovi.

V kolobě se Kráskram připomíná do třetě sly Balkovi.
Jeho kolobě je hlavně zřejmý, jeho barvami bleda je rozlo-
M, velmi rád užívá lílové, modré, zelené a oranžové.
Velmi opatrně zachází s modrou a namáhá ji působit ve vel-
ké ploše, ale rovněž ji blíží ukrmami. Kniždívou nemá rád
ani pozpětkou červené, a červené sáhne raději do karm-
nova a převahu dává modrému. Nemá zde ani stopy po scilpr-
něm, chladně kolobě Tlapově. Je kolobě je výložená za-
pí, a barvy působí jedně. V této třetce nemáme dojem,
že by stvořitel bleda velmi dělnou 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} ~~průhled~~ jako 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 jihuňmeckému.

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 rozhranovanou klínu. 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 číhky architektury skuzob-
 né. Ovšem jsou tak malbně a dekorativně přehodnoceny, a ja-
 ťich tektonická funkce je tak rozrušena karlušema a kyticismi
 ve vězech, že vlastně celá iluzivní architektura působí zde
 jako dekorativní pasapartout, rdnutílel frešku po obou strán-
 nich. Její funkce je vytvořit pro freškaře příznivou plochu
 pro zamýšlenou kompozici. Tato architektura působí převážně
 dekorativně a tedy ne již tak, jako působila architektura poz-
 sovek. Ovšem i tak byla zamýšlena jako obrázek pro krajín-
 ně páky, protože tato freška nechce být obrázem na stropě,
 tato freška opět prokázal klínu tak, jak to dělala freška vr-
 choledního baroka.

Při vší snaze o velikost a monumentálnost působení tak je
 tato Kráskotova freška dobovým projevem. Svéma žhnamajícím žva-
 těm Mikuláš ve sluhu andělů a oblak by v době vrcholného
 baroka byla sama stačila zaplnit celou klínu. Nyní je redp-
 kována na pouhou epizodu. Převaha líčeni definitivně na zemi.
 E každého mlata lidí najde si divák nějaký záslavný
 výšek, který může pozorovat, a mnohdy takovjto výšek kritizuje
 žaka velmi zvěšený obrdek některého dobového malíře marin.
 Ve frese tedy nacházíme prvky tyze barokní i prvky
 rokokové, ale jen velmi těžko bychom zde hledali tyze klási-
 cizní. Ty archeologické reminiscence nejsou tyze projevem
 klásičismu, protože jsou celým barokem. Tato freška ve svém
 celku má zejména k radikálnímu rokoku žhnamajícím.

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 povolat 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 povídavou. 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

že se někdo pokusil zadržet Krackera do Generace Tre-

kařa, který proti vládnoucí akademii a její příslušné nede-
přátelství žáky Trögma. Vědomí si, že se nám jako mlad-
ší, který dokonale ovládal techniku Trögy a který učil

vše parv na předešlé generace. Radivě slyšeli pokroky po-
středně malířství, ale stejně ochotně přijímali poučení od
malířů oblasti Pavarsko-Švédské. Odtud se sešli a zůstali

kolonisti. Jejich náměty jsou složité a lehké i těžké. Není zde
převládající jednotnosti Trögy. Historie, allegorie, mytologie
malé se s motivy náboženskými a vše je někdy divoké. Roz-
sáhlá druhá křesťanská a jejich vězňanství čílná a nich malíř

kompozitní. "alife", který sestává nejen po rozložených
ale jsou i zvlášť k práci jako tyto země.

Kracker
Krackera k práci tedy ani z tématu, které je reprezento-
vána vládnoucími umělci jako Gregorio Gagliardi / 1714-1773 /
Josef Ignaz Mader / 1719 - 1770 / G. Sapper / 1715-

1755 / , Johann Jacob Zeller / 1710 - 1793 / a Johann Wenzel Bar-
th / 1718 - 1789 / . Z malířů z oblasti Franko-Švédské řadí se
nem Franz Martin Kren / 1719-1777 / . Tipologové práce byly

pro tyto malíře neustále zájmem poučení, a pokud se jejich pro-
jevy liší z hlediska od projevu Tipologů, lze předpokládat, že
jde o odlišnost zhruba.

Někdo dnes říká, že právě teď se rozhodli povolat
Krackera k práci, poněvadž nemohli sami dovézt Tröga-

ři nikoho, kdo by dovedl vynalézat tak složité křesťanské a kdo by
dovedl podat Tröga tak mohutně působivou a při tom tak zářivou
vě povídavou. A někdo někdy o tom přitýká zprávy, že se do-
mluvil, že Kracker byl činný jak ve vládnoucí akademii, tak i v

oblasti švédské. Takže vše, co zde naznačuji, není se nau-
čit na vládnoucí akademii. A to, co připomíná Tipology, není zřetel
z grafických předloh, ale by měli být poznatelné vidět

wueszburgské 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 episodické vypravování 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 byl jeho pomocníky. Především je tedy jasné, že to neplatí pro fresky v kupoli, v jejich pen dantivech 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 kruchtou 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 musíme naučit ani ve Vídni, ani máně
 na Křevě nebo v Ústí, a pochopit účel fresky v guarniov-
 kých architektuře vyšetřovat, aby prošel oblastí, kde byly
 tyto otázky nejaktuálnější. Pokud jde o sociální funkci té-
 to fresky pak vidíme, že to epizodické vypravování je jakási
 licence rokoková oběť a že převaha měla být opět na patře-
 níckém rážení. Že freska měla odpovídající doba tak, jak
 snad dopadnout měla, to bylo zřejmě záměrem, že má malíř za
 sebou rokokovou minulost, a pokud se týče patrnou pak ani
 nedovedl jiné vyhovět svým objektivitám. Je jasně pošta-
 valí má díla ^{nový} patetická, vrací a proslaví, a při tom ok-
 zald bylo zřejmě záměrem, že v těchto letech okřev elita se
 znovu ohrěje, a že tentokrát racionalizmem a vyhláskami o-
 vlcenými.

Ostatní fresky v kostele sv. Mikuláše v Praze III a
možná ústředí J. L. Krackerova na nich.

Před časem vytvořil J. Polák smělou domněnku, že Kracker
 byl při vzniku fresek hlavním autorem a že Šalko, Hager 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 alcho-
 vým rozborom o určeni Krackerova předpokládáno podílu. Je
 třeba dle řel, že fresky v kryptě a nad tribunami vznik-
 ly v řednějších 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 tvorby, 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 křuchtou. 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
 kresla nad trůnem a kresla nad trůnem kresla 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 spojitě kresleno kresla dle ně-
 něž se by bylo dávalo uplatnění v přechodném štábu. A i
 také kresly neměly jen vyznačovat, ale též řídit. I do sa-
 řady prostorů byly vědomě vloženy přírodní výjevy a i také
 plochy měly budit zájem velkých. V přechodném štábu ranně-
 ho roka tomu bylo právě naopak.

Šlo tedy o značné proměny vztahů o tom nás nejdříve
 přechodně zrovnáme-li své kresly stejného náhledu, vzniklé
 v rozmezí nejvyšších částí kresel. Jednou je celá sv. Jana
 Nepomuckého ve stejné kresle v kresle Hoře, kterou
 namaloval F. K. Hájek v r. 1728 a J. J. Sedlmayer v r. 1728, dru-
 hou pak kresla téhož náhledu, u sv. Mikuláše. Přechod
 je zřejmý vztah v těchto celkových pohledech. Ve vsta-
 nu k architektuře, kresla v kresle Hoře je nepatrná opra-
 va a je určována dekorativním paspartem v nejvyšším
 ploze kresla. Opakem je to štábu a nepatrně celá avš-
 ce a dříve a ní náhledy tyto roka.

U sv. Mikuláše byla na hodné ploše a nevlastní kresle
 namalována lineární architektura, tvrdá a jasná, připomíná-
 jící štábu, kde všechno dekorativní je jen rudimentem před-
 chodícího štábu, a které ve svém konečném účinku jsou působivé
 tak, jako působila lineární architektura v podobě baroka.
 Na vytvořit charakter, nad kterým se klame nekonečně nebo
 podřídit kreslu. Řekli jsme působení této architektury
 a ornamentální rámec v kresle Hoře 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 tehdyž 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. Sv. Jan Nepomucký není zde
ilustrován pouze jako omlávený svrženec, ale jako bojovník. Jeho
prostor a antika erdiké přeznamení naturalistický podobenou
postavu dábla, který se říká k zemi přelom na diváka a vy-
padá před okraj architektury. Je zde tedy nějaký bojovník-
of přeháně tak, jak se zdálo, že se zdálo, že se zdálo. Vidíme i
kus země a papírů strunu, který by již zde není sloužit na
Krausův podpis. Důležitější je, že podobně jako na
obrázku u Krausera v oči vidíme obrázek a šablónu na dřevě
z r. 1757, o čemž bude řeč níže. Kreslaice není označen na-
jmenem Krausera a nacházíme ji před stěnou v Danělské ulici,
ovšem zaměřenou pro další větší interiér. I to je typi-
ké pro tuto dobu, například národní kresby na malých plochách.
V první a druhé části jsou zde další větší kontrasty, než je ob-
vyklé u Baika, a tové píseň o píseňtřítelém a puznětělém
postavách. Myšlenka, že do této kresby Krausera skutečně zasáhla,
Krausera připsal i kresba nad tribunou, kde je zap-
týš anděl, a který se očekává podobně u Krausera. Ještě
častěji. Ten je převzat z figurálního inventáře Malibarského
ze z let padesátých a šedesátých.

Avšak největší novinkou v celém interiéru je opět kres-
ba nad jedním párem křesel, která ukazuje, že ten, kdo po-
řídil kresbu byl dokonce obeznán s nejoblíbenějšími problémy
kreskové malby: plocha plně uzavřená ilustrativní kresbou, pod-
kresbu podobně anděl. To je, když na malé kresbě, antipod-
vno to, co o několika let později ověřeno tak zkrát kresbu.
Je to snaha uzavřít prostor, takže se pohled v nich se-
mích snad nejprve Malibarských. Ve francouzské literatuře se v
kroměřížské rezidenční díkyně (okolo 1758) bude opět vyli-
šeno podobně, jak Krausera přišel ve styk s Malibarským před-
rokem 1760, a zde opět dojde, že Krausera znovu něco nové-
ho, zatím v rámci systému. Jméno avšak toho, že kresba 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 křučtou s běžným výjevem hroudící 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 uhořdnout 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

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 lyričtějším i epičtějším a rozhodně méně dramatickým pojetím obrazu. Benátské malířství ovlivňovalo od dvacátých let tvorbu střední Evropy, a jeho příklad byl přijímán ovhotně, 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 vystřídal pathos i procítění. 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 Brandlově nebylo zde malíře,

... a tak již nevěřilo. Část jsou zde Krakovany úplně pozavý
i jeho svý, lepší kofort. Nevím zatím více o jeho životě
a v Praze v obou letech.

„ Krakovany ovládnul obraz Kolos v 1900.“

V kostele sv. Mikuláše jsou dva velké ovládnul obraz od
J. L. Krakova, které pocházejí z téhož doby jako fresky. Aby-
chom tyto obrazy mohli začít do vývoje malířství ovládnul
obraz v úvodu, je třeba podívat se poněkud zpět.
Třetí částina 18. století poskytuje nám v malbě ovlá-
dnul obraz podobně jako ovládnul malbě. V 18. sto-
letí ovládnul malbě, i když k nám přicházel mnoha nového zvon-
ěl, přeci jenom ještě se dosti upíná do obor malířské pra-
dce. V podstatě jde o vyznívali veškeré barvy první částí-
ny ovládnul. Použili zvoněl jen vzhledně proces, který se zis-
oděrnával a který se vyznačoval postupně uvolňování barvy-
ně vazy nad vidím barvy a světla nad kresbou a kresbou
lyričtější a epické a pochopně německé dramatické pojetí
obrazu. Německé malířství ovládnul od dvojhých let zov-
bu střední Evropy, a jeho příklad byl příjímán ovšem, zpo-
je a někdy snad i překonán. Největší byla ovládnul freska, a
ta začala působit i na malířství ovládnul obraz, a to na
vždy k jeho prospěchu. Malířství kolos poloviny století zov-
eolo se začalo právě ovládnul obrazu jako svědčícího ovr-
genicky uzavřeného celku. Ovládnul lyričtější vztah
patos a prvotní, figurální typ začíná se již od koncom
nosti. Význam měl celý svět. Temnovit se rozvíjel i
když nikdy došlo kreslí. Zpočátku dekorativní převládly nad
oatrnými kreslí. V celku pozorujeme zpočátku tvorby.
Musno zde uvést, 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 anđelem 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.

Všimněme si nejprve obrazu Sv. Jana Nepomuckého. Tento je zde líčen jako aličny svátec klouzavě stojící na shlu ku oblaků, obklopen andělky. Celkové plošné, ba schematické podání, hlavně v partiích doří 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 persoř- 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 jadrnější a emocionálnější 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 rokokový. 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-
-

Všimněme si nejprve obrazu Sv. Jana Nepomuckého. Tento je zde líčen jako silný svatec kloubející se jako ku opáru, obklopen anděly. Očíkové písně, ba dokonce i takové podání, hlavně v purpuru šedé šedí tóna, a zejména tvář, elegantní, nepatetické, úplně je divadelní gesta pa-
 -že a rukou - to vše je právě v místě ofečního obrazu pa-
 -že. Rozadí tvář jaksi barvená bíla. Kromě ní-
 -kých andělů je ai třeba povšimnouti i andělů nebeských,
 -tlačeno a přehněno, a dále v popředí tenkou postavou paraf-
 -nízkoulet zlo. 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 vymezeno světlo, tak oltáře i pohledu ja-
 -ně a přehně odlišit dobře a zlo. Je zajímavé, že tento so-
 -ment nevyvolal nikdy doce a našeho malířství, ba ve pře-
 -střední době. Zdejší malíři prostě šetrně dráb. Až na
 -tato detaily v popředí celý obraz působí jako veškeré akce
 pro fresku. Zde se, že Kramar tohoto obrazu jako předobry
 pro fresku skutečně použil, jak bylo vylíčeno výše. Je do-
 -konec jako ten oltář, hlavně jakýmžto a emocionálnějším pro-
 -jev. Tento obraz je typickou znakou tvůrčího zlo zlo
 malby u nás kolem let padesátých, kdy zájem o dekorativní
 působení polabíli osazení oltář.

Jinou a zajímavější tvář Kramarovy tvorby ukazuje
 nám obraz Sv. Anny a Marie. Zde již není třeba dokazovat,
 že jde o projev v jedné zlo rokavý. Zvláště je jakási
 schopností praktičtější a projev vzhledu není nikterak ukončen.
 Ovšem ten málokdy projevový plán je počat do značné míry re-
 alistický. Soudobý náhled a kritický na zlo působí instanc
 a domoký. Svatec Anna je oděn v prostý, původně donedel šat
 proti běžné ikonografii, kde bývá podána jak starší žena
 ostře řezaných rysů, oblékána v rouchu na hlavě, je zde
 počata jako mladá půvabná žena, pousolvaná. Do výrazu zvláste

je vloženo dosti studia. Vypadá to, jako by malíř maloval známou bytost, kterou laská milující 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 zosmištěny 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 instinsty, jak ižalák, tak tranouasaké. Žde jans
 se tedy eskali a interpretaci ižaké bytosí. Psychologi-
 ky zaujád interpretace avšak v nepatrných gesech a
 postičovněl dekorativních xjád , se bylo ceným , byť i doh-
 ti řídka přínosem náboženského malby třech čtvrtiny století
 u nás. P. X. Balke došel na této dráze došti dáleko, a kras-
 ker se mu v tomto směru došti přiblížil.

Nejvíce nás ovšem zaujal obraz sv. Pavla Poustevníka.
 Žde si vzpomínáme na barokního malíře Piccolino \ 1687-
 1707 \ , který se vrátil z vrcholného barokního alentu a se svým
 elegantní formy došti vyřídil tak zajímavě a působivě dojmy.
 Věkta současně a snad ještě více vzpomínáme si na hran-
 dlovo řanobevestí Janny Marie z kostela sv. Vojtěhy v Pra-
 ze \ po r. 1725. Žde jako tam je figurální scéna pod-
 ložena rozplynutím světla , prosvětlením mraky. S opou-
 obras dýchá stejný užšíhořivý patos. Žde již není schematic-
 ké plošnost dřívějších obras. Právě jsou plněn světlí-
 ně hladce modelované. Šerovitě měkce uchváta světy pi-
 ně a svým proslán. Vidíme, že pláno je jako by ote-
 věno, aže postavy již nejsou konkrétní nat sebou, ale že
 jsou skutečně na sebou. Algoritmická postava a kůžeravý
 anděl jsou svým způsobem xjád jako by z masa a krve, hno-
 ně a při tom vnané a elegantní. Zvažuj to výše opanbí
 staročký zjev sv. Pavla Poustevníka , který je plin užšou-
 filostí. Žde se opět setkáváme s barokně pojatou světozon
 bytosí a popasou světlí a obuševnělých výrazem.

Avšak v tomto směru oline vliv ještě jednoho umě-
 ce , a sím je P. A. Šubertach. S tímto umělcem se set-
 kal Kracker již naposledy dříve, a to na Vládním akade-

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 pracích 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. Zásadně 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.

Těmito 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. Vzadu za ložem stojí anděl života a dohořívajícím kahanem 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 žesule
 od odtěhnutí obrazu, aby přišel 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 dvma vlastně dosti protichůdným požadavkům nemohli o-
 pět vyhovět šelaly z domokoh malířů.

Maň oltářem na jikně straně kněžíšně je obraz, líčel
 art Sv. Josefa. Ani v této pozdní době nepřetržit tento ná-
 mět na přitačlivosti, kterou má od samého začátku 17. sto-
 letí. V době baroka byl Sv. Josef ustáven jako patron
 plašné artí. Běhne pěk zjednotněn na prozra loží, jako
 by se skládal ku epánu. Opodní pěkvali jako truhličkové a
 česněné nástroje na znamení, že pracovali se do poslední
 chvíle před ukonem. Maria pěk podává kypějné v tlože re-
 signaci. Kristus pěk líčen jako mladý muž, který se naklá-
 ní směrem k Josefovi a ukazuje rukou k nebi. Garantí figu-
 ry, zejména andělé, a to se do počtu 100 do počtu, jely
 značnou variabilitu. Konstatně se zde vykyvují však dva
 andělé, z nichž jeden přebírává anděla života, druhý an-
 děla artí. Kompozicně a ikonograficky je Kráskový obraz
 příbuzný s obrzem Travištinio z kostela San Ignazio v
 Římě. Ještě páru trvali na podobné počty, a Krásker
 patrně znal tento obrz s graficé reprodukce. Truhkovaí
 ale počet andělů na pouhé dva. Vše se ložem sešl anděl
 života a dobročivějšle kahanem a v pěkú u nepou pak anděl
 artí, který sklnl a obrzol hlavu, jako by z líčosti a-
 stnu, že musí odněst duši Josefova. Proti Travištinio
 znamenavěma daleko větší rozdíli v kompozici, formální
 provedení a celkové duhu obrz.

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

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, výsoké 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 milovní. Nahled je tak
silný, že pasci, i když se díváme na obraz se spodu, prose
že je upevněn nad otřepalý mason a tabulákem dosti vysoké.
Tento nahled má jakoby vzhled do země, vyvíje se prostě-
něst líbeň a pasci přímé divadelně. Kompozice je oválná
dvěma diagonálními. Na druhé diagonále jsou tři postavy: an-
děl uměl, Josef a angličtina. Josef se má být při něm
nahledu ve křesle, protože jsou jeho nohy pokrčeny v ko-
řenu. Tato diagonála má tři hlavní postavy, a postavy jí
vzájemně se nikterak nesledí. Uprostřed diagonále: prostě
Krištofův dělník, jeho hlavou, a vzhled i hlavou. Třetí di-
agonála má vzhled zcela neznámý k hlavě Josefovy hlavy, se-
gonála se pak prostě a prvou 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 nomenzuj se nikterak celkovou výhled a sváznost obra-
zu.

Druhým námětů dělejší kompozice: jednoduše prostě-
kem je světlé. Je to světlé inspirované, světlé, výrazní a
světlé pasci, avšak ve svém koněném ústupu vzhledu skuteč-
ně. Světlé má nejvíce světlé než vzhled. Je to křeslo v
pravou stranu života. Světlé přímé oči, ale při kládě se
ve spodních částech a dříve otáčí se směrem od doprava. Má
vyvolává silný reflex, a tento reflex je jakýsi ekonomický
středem světa. Má je vzhled světlého křesla, který světlé
inže celou figurální scénu. Za je tedy světlé v celkově
dojem jedné světlé střeš a je světlé ústupu větrného.
To je světlo a ratišvané světlé, které pasci nahled tak
přirozeně: Tam, že Krištof má vzhled světlé, vypnutí se star-
šlmu počítá činností, má koněný vzhled přímé pasci-
nost a vzhled pasci. Krištofův vzhled je světlé a hnutí
že má vzhled světlého pasci.

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 shledáváme jistou podobnost s Brandlem. Hlavně Svatý Josef je Brandlovská figura. Ale anělé 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.

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 vlnným 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 nejzavá-
nějších Brackarových projevů. Vyrobně dýnos v seřiti ne-
hledali frackař a převahou dekorativního slohu. Nezapřel
ale docela frackař v elegantně a pravoulně podobá, ale
vložili nad to do obrasť ještě mnohé vloce. Vím respektovat
všechna stará práva občanská obrasť a vložili tam i podobě
osobního podybnost, rozhodně vloce, než pýnos až do nezávě-
doby byli občiti občanská a podybnost. Dnes se nám začíná
objevovat, že konec baroka nebyl tak jednotný, jak se dřív-
ve předpokládalo, a že barok nebyl jednotným v projevech
rozkově idly a nekonec klasifikační reakce. Začíná se nám
teprve objevovat, že alibě zámě a s nimi i zámě přírodně vze-
ptaly se po padesátých letech, byl i na krátko, k projevům,
které v mnohých připomínají vrcholný a psaní barok. Barok-
ní myšlenka vzplála v těchto letech v Havraních, Švédsku
a i v okolních oblastech. Barokně malířství se svým výt-
předem, a klasifikační vlně malířství se nějak vypořádá s kla-
sového, který, jak se zdá, nešel dále, a ušel dvorského
a šlechtického, ale šlechtického zámě, a oživěno formou šro-
těch vrstev. V obrasť této doby zdá se, že malíř v malbě
náboženských zámě hledali podobně jen v malířství italickém,
ale že opa vrcholově evropského malířství, Rubens a hlavně
Rembrandt, byli nyní v samých koncích baroka ještě mnohé co
řel.

Nový vývoj, že k tak velkou výkonu přišli Kracko-
va i sami objektivně. Po malířské stránce je tento obrasť
do značné míry srovnatelná s mnoha prosoy 18. století. Nejvíce
nás překvapí nové zpodobení šroty, který neztratil na-
ově přitačlivosti ani ve této době, a tam, kde šlo o drama-
tický útinek, byl stále nepřekonanou hodnotou do té míry,
že se k němu uchýlili i frackaři.

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 nejvíce, jak se po zavedení těchto změn
 oddělil proud literatury od ostatní literatury.
 Na rozdíl od ostatní literatury je ovládnutá
 kompozice příběhu upravena se nejprve zjednotila
 inspirováním skicou stejného názvu od Daniela Grana, která
 je v grafické části knihy sv. Floriana v 12.
 knože. Je o pravděpodobně ovládnutá.
 Před vchodem do domu na zámku. Ústřední motiv je
 knože Panny Marie a Alžběty. V grafické části do domu
 tušíme na vidění "scharifské". Ostatní figury
 se a také dětem. Děti ovládnutá v dělnické
 tu divadelně pojatá. Postavy jsou plasticky
 v přirozených postojích, živě a mravovědně
 ať přirozeně světlé, připomínající atmosféru
 kolory je teplo a je podřízen přirozeně světlé.
 podně, ale celkový dojem není dojem
 vidíme, že jsou tu v zřetelě tóny, kterých
 de třeše. Tedy hlavní naučitel, na však
 zjedná a tlakovou, hrdě a nervózní a mnohá
 akord červeně a modrou je vlnění, ozven
 avšak ani tento akord nedominuje
 je proti předchozímu ovládnutá. Je
 původně vyjádřil v kolory, ale že
 které se dopadl okna jižně. Regulární
 trk. Dominuje zde konkrétně a podřadně
 rto zjedná v jiné ústav, avšak
 most tohoto zjevu, akord je v zřetelě
 rdní kanon a zjedná blava
 klasifikace typ ženy. Nos, oči, ústa
 navzdů. Rozhodně ale není
 a převládá před zjevem Alžběty, která

žena s osahlou a výrazně promodelovanou tváří. Jedinečnost jejího zjevu ostře kontrastuje s Mariinou typičností. V její tváři i pohybu je vylíčeno pohnutí, kdežto Maria je v majestátném klidu. Zaujetí skutečností smyslně zažívou 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 omaršlen a výrazně promělovanou světlou. Jedná se o
 jejího zjevu části kontrastuje a Marlinou výslovností. V její
 světlé i pohybu je vyloženo poměry, kdežto Maria je v nejvyšší
 nám klidu. Zaměřit skutečnost nějakou asilou pař vidíme zvlá-
 ště v komparacích objevených v soudech, i když poměry asil-
 sované šaty. Obzvláště dobrý je kučeravý ohlasec potají lakir-
 porušitelná. Šte máne stínů dojem, že Kracker dobře znal film-
 akou malbu. I v této podobě dobře působí ještě na chvíli rubens-
 i když někdy jenom objasnen a prostřednictvím japonské e-
 plastu. I seikový šepit kolovis by ukazoval spíše k malbě film-
 aké než soudech podobně. Bylo-li u předobratelce obranu domi-
 nantou citové profilu šatky, zde je to znatelně odlišný a řídný
 monumentalizovaný realismu. Obě tyto obraty ukazují nám Krac-
 kera jako malíře, který ovládl nejen dobře fracku, jako mal-
 bu ovládnout obranu, a šaty jako malíře, který byl v té do-
 bě malířem předním.

Krackerova dílna v Jasoře 1902 - 1905.

1.1. Kracker obdržel a Frapy r. 1901. R. 1902 zhlédáme
 se a nám šaleko od Frapy, až v blízkosti Koláro, v křižáče
 proměněná v Jasoře. Došel se tam patrně prostřednictvím
 proměněná v Louky. Odtud pocházel převor křižáče Ondřej
 Šauberer. V Jasoře popí Kracker do r. 1905 a svou dílnou
 zpočátku naše malířství přinesl, který je zejména důležitý
 jako byla jeho pražská dílna.

Něme-li sledovat Krackerovu práci v Ústeh, je třeba
 podívat se alespoň zčásti na toto prostředí v 18. století.
 Boj, který zvedl Habiburkové a protestanty, šlechetou a
 táry v ředunaji a v příčině rovněž území šlechetno šle-
 venka od začátku 17. století, skončil vítězství pro Habur-
 ky, nejprve vítězství u Vídně, a pak likvidována poselst-
 ho stavovsko-protestantského povstání Pražského Řehoře 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 podnětně do architektury a tím i do ma-
lířství souvisejícího s architekturou. Ovlivnil cítění 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 emigrovali ze země
... reformace, která vedla k zániku katolické církve a k zániku
... křesťanské kultury. Teprve nyní tedy mohla být vytvořena nová
... architektura, která se odlišuje od starší, kterou po-
... stoupuje každý styl, zde například, a že barok byl v Uhersku
... sem a nastal se změna náhledu. Vše, co by jen trochu mohlo
... připomínat vnitřní barok, bylo vytvořeno v poměrně velmi krátké
... době, a již od třicátých let začal zde působit vládní architekt
... ovládnut ať jako výsada po výsade výsady. Velké osobnosti
... v období baroka neměly žádné, a když sem začaly přicházet,
... hlavně z Vídně, velké osobnosti, byl již barok bezpochybně
... styl, protože již byl projevem klasicismu. Klasicismus byl pak
... přijat v Uhersku takřka bez výhrady a velmi rychle. architektura
... tvořila zejména díla probošpůvství, a ovlivňovala tak
... architekturu i malířství. Kromě toho dostalo se již velmi brzy
... době Uhersku klasická architektura z rukou nejvýznamnějších: Georg
... Daniel Donner přišel do Bratislavy na pozvání arcibiskupa Karla
... Ludvíka a strávil v Bratislavě roky se svým nájemcem. Kro-
... mě plastiky začal též pobírat do architektury a tím i do ma-
... lířství souvislostí s architekturou. Ovlivnil celou oblast
... vatale do té míry, že tato škola nepřijala díla probošpůvství
... klasicismu, i když tato míra ještě barokně přivukem. Ve 17-
... skovém malířství jsme svědky toho, že v období této, tedy za,
... kdy třeska poprvé klenutí zábr, takřka úplně ohyb. Seznam
... vývoj třesky v Uhersku není znám, protože až do čtyřicátých
... let umělec neměl příležitost nepřímo být pověřen, a mezi 17-
... kři nemohla být dosahována. V dalších vývoji třesky směřuje
... k tomu pojetí, kdy se mění v nástrojní obraz a více méně roze-
... tuje strop.

Jediné Paul Troger v kostele Alžbětinském v Bratislavě namo-
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 knotné, 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 T. a. j. v Bratislavě
dlho, které, jak se zdá, daleko lépe vyhovovaly 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 kaso-
né, stejně barvané, a celok působí dojmem geometrického orna-
mentu. Základní podoba d. rokové frezky, totiž věsta oko di-
vka do imaginárního světa, zde nepřijala spínání. Prostor je
celá ve směru racionálního efektu uzavřen a pouze vyzdoben.
Věštin kostel je budována jako střed polí zájímavých
plásek a nepřipouští žádné rozměry. A frezka je obydlená
nemohoucí ani těžit plod světla, jak má být obydlená.
Vše pro figurální výjev. Ostatek tvoří pak ornament. Roz-
lišné stavy chrámové a centrální o. lustronu vznikají v U-
hrách teprve později a jsou již výše uvedeny klasifikací.
Kolem poloviny století přibývá do Uher frezka výšší
úroveň, protože Věsta a příslušné kraje jsou zastřehovány max-
imálně přes, a frezka je součástí hledat zářky v pro-
vincii, a to především v Uhrách, protože zde začíná být stav-
běním ústavem. Hlavně však i Krasno, slyšeno jmenovali
pouze ty, o které nám nejvíce jde, přibližně seznámíme barok-
ního efektu, ale musí se číst dále tím více vyzdobovat v po-
řadky objektivně, které mají k věci vyzdobené slovně.
I tak je třeba přiznat cenu. Ovšem klasifikací architektury
je sama ověřitelná je již předtím, že na dionio proti je-
tému způsobu malovat nemohou.

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 nepřístou 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 oblínu 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} ~~xxKrackakrakým~~ 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 výtvarné tradice, ale právě pročež čim, že jak se
si barokem a klasicismem. Že se tam stane, není ani tak zřejmá
něm a důležitých javů, kde se odehrává poslední kapka mo-
žné jiné vlivy než racionalismem. Určuji jsou v této době jed-
notlivě ovšem frekvence, jak došlo, jakto bylo, a přesto
neuvěřitelně a všestranně delimitovanému prostoru je známo, která
historizuje. Láska je ano, ale aniž by se zhroutil, třeba po
vše dle. 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 odvodit z Vl-
dění, že do menších frekvencí, do kterých Kraker pravděpodob-
ně Kraker patrně přišel do svých r. 1757. Žil v Brně jako vi-
dělme, takže přechodil jako ornament. Krakerova díla
vidíme lineární architekturu založenou na jakýchsi úsečích
projekt, a ne o poznání spojité nebo zorné. Na jedné frekvenci
tak, by nebylo pochopí o tom, že jde o dekoraci a umělecký
kterému analyze po spojité nebo zorné jsou otázi a který má
texturu, jako ji zavítá. Dle toho odlišný obsah racionalizace,
opačnou funkci než architektura pozvedá. Na odlišné archi-
tepturní obráz. Tato lineární architektura má tedy právě
střed plochy strop, na který postavuje frekvenci ve funkci ná-
ky, ale že lineární architektura již není její opínání a přech-
vám. Vidíme, že Ghanan nejsem že neuvěřitelně plochy celé přech-
na výšce, znamená po konstatování určitého přechodu železi no-
kivost, ba chladnost. I když tato díla barokně není docela
brněn avšak, avšak který ve své frekvenci jeví naprosto archi-
tepturní architektura, který je určitě dobře poučen a
ai přiče navrženému řešení Ghananovic. Ghanan jeví se nám
Ghananovic architektura mále. Jeho zřetelnou je nyní epotens jed-
nová. Vidíme, že Ghanan nejsem že neuvěřitelně plochy celé přech-
ky, ale že lineární architektura již není její opínání a přech-
střed plochy strop, na který postavuje frekvenci ve funkci ná-
tepturní obráz. Tato lineární architektura má tedy právě
opačnou funkci než architektura pozvedá. Na odlišné archi-
tepturní obráz. Tato lineární architektura má tedy právě

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 iluzivních 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. Dokoře 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 usychá 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 fantazie 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 náše, jak do tohoto vývoje zasáhli jednotlivci.

Ve třese tedy bude napříště převládáť snaha o uzavře-
ní a delimitování prostoru. Mnohí se připady, kdy je strop kasa-
tován, ornament geometrický převládá nad ornamentem rokokov-
ým, a míří stále více ona rokoková jemnost a zdání šprovisaa-
ce. Malba ilustrativních architekturních návrhů převládá nad ozdobnými
nebem. Tato architektura však již zavírá klenbu čím dle čím
více. Vzdělání se v takovémto uzavřeném prostoru nachází
přesně, jsou malované tak, jako by se vypínaly směrem k dí-
vkou. I toto počítá se vlastně racionálně barokního účelu.
Dokonce v kupolách míří barokní počítá, které dovedlo rozso-
dit prostu a strhnut postavy ve výř. Nyní převládá postavy u-
cháňovány kolem okraje a přizpůsobeny jedné velké drůbě, vzhá-
ny v jednoduché geometrické vzorce. Rosta malba v ruzích,
vegetace řídká a usměrněná a stále se jen jakýmsi schématem. Pi-
ctury jsou stále čistší. To je hlavní línie třecky. Je
zde ale i řada malířů, kteří patří k svým účelům k přehá-
ní generaci 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 erupтивního charakteru, a
máme někdy dojem, že i se sebou křehčivostí. Jejich barvy se
přímě rozhořá a šnou tak, jak jsme to neviděli ve třese do
cejí barok. Jiný zase povolí údu svému sennatistmu, a krádně
lídi alady a přirozen v jediný celek, připomínající sen. A
jiný opět zvolí náměty tak fantastické jako na samém začá-
tku baroka. Boj, triumf a smrtelný, vše podané a dohad nevlá-
nou technickou dokonalostí, to vše nacházíme až do konce pře-
stávky stálosti. 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 být 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
chvích architektura se obyčejně ukazuje jako suverénní čini-
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.
Podařilo-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.

Užijte si kvalitní. Od výrobce a přímo k vám se po zakázce přijde od-
pracovat. Od kvalitně zpracovaných figur až po neobvyklé vzhledy.
Ať při tom již odlišně, je právě v tomto okamžiku maximálně
vypěstí frekvence vlastně přestává být frekvence. Odlišně, je zde
byla množnost frekvence přeměna a je nyní již zcela jiné.

Kužně se nám klade otázka, co bylo příčinou změny na-
rodní frekvence. Příčina bylo již mnoho. A při tom velmi důležitě
souvisí právě i motivy minovytváření. Po vytváření změny vidí
na, že ve třech čtvrtinách století nastal nový architekturní
malířství tak zásadní protiklad, že konflikt mezi těmito dvě-
ma vytvářeními opory byl nevyměnitelný. V takovýchto kritických
obdobích architektura se obvykle ukazuje jako sudý a náhle ští-
plý. Změna předešlé malíře na svou stranu. Neoklasická malíř-
ství vytvářela prostor na postlání racionalismu. Přesná fre-
kvence malířství se jen těžko a často křive a vždy jen na okamžik
míněly své podstaty. Malířství neproti tomu svojí jasně a
ve třech čtvrtinách století měla tak ořizov bodičnou, a někdy
dokonce tak exalovanou, že nově mělo jako zdroj světla se
zají architektury. Ořizov vplánu malířství třech čtvrtin
století nověho z frekvence. Výšle z ořizovných obrát, a dnes se
nám zdá, že nejzákladnější podstaty vyznívaly z jímůvých obličej.
Podobně-li se dokazuje, že největší malířství se objevuje jako
na této době, F.A. Schlegel, souvisejí s tím vyzníval přímě a
jímůvých malířství, tak nyní nám dokazuje pro tuto dobu.
Krausovo dílo a Schlegelovo dílo souvisejí. Kraus
ovšem není ani žádným malířem Schlegelova formátu. Ale i
tak Krausovo dílo Schlegelovo je to velmi dobrý příklad
posledního vplánu baroka u 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.

1.1. Krátek přišel do Prahy a hned po své návštěvě
 v Praze. Při vyšetření frekvencí a odtěžení obraty
 křivky proměřené, zveřejněny v. 1. 1. 1911. Nad
 hlavní ořeh je obrat přibližně 100 obrát. 10
 datován rokem 1782 a je pravděpodobně, že byl první jeho
 dílem v Praze. Při pro jeho jakousi zkoušku. V majet-
 ku křivky je křivka, která má pro nás stejný význam jak
 ko obrat, protože má dávat náležitou do krytosti
 nebo přesnou uměleckou sílu.

Vzorek k této křivce byla provedena kompozice 3.
 M. Schmidt / Kroměprokonská / dokončená ve křivce, která
 je právě v barokismu ve Vídni. Podobnět opou proje-
 vě je více než nápadná. Jasně křivka má křivku křivky
 ra jako plynoucího křivky podobně baroka, který svou
 malířskou visí vřelá na ořeh a energetickými
 štěpce vypavuje tvary a nesele křivky celé nesele barv-
 nou skvrnou. Ve křivce jsou ořehy všechny vyvinou afo-
 křivka, která má postavy. Tato alchymická křivka v pra-
 vě rohu dole, ve skupině křivky křivky díla, a skupina
 a starý křivka. Další podobně proměřeny křivky
 pokračuje v křivce a křivka na ní v postavy křivky - Ořeh.
 Ořehy prudký křivky alchymiky a ořehy, jak je vřelá di-
 věka přitahována všechny zkouškou skupinou v pravo
 dole. Velik podobně komponoval některé obraty i alchymiky

Ověrem toho počet nepřesně se v křivce křivky v
 plně rozahu. Další křivky křivky, ale se mají pod-
 státně. Další je, že původní křivky byla napra-
 žena dáleko méně vnanou kompozicí ořehy křivky, křiv-
 kě skupiny v pořadí se uplatní křivky stejné, a v se-
 ve se křivky nesele křivky je skupina lidí a křivky, které kom-
 pozičně křivky křivky původní křivky. Toto kom-
 pozičně křivky křivky křivky křivky křivky.

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 mám 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 období 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-

vě. Největší rozdíl proti pracem 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 Štěstí 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 Neposuckého 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

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, pař 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 vzduťou plackou. Do šíře je tento prostor roztažen dvěma dvakrát odstupňovanými výklenky, zaklenutými opět výškově odstupňovanými pásy valané klenby. Lon-

V majetku kláštera je ještě jedna skice, která nám opět ukazuje pravou tvář Kráskova umění. Je to deska pro rok 1818, skice, která řeší návrh na fronsku. Prosa podle této skice provedena nebyla, a je nepravděpodobnější, že se byly námitky ze strany občanstva, které rozhodly proti návrhu. Žádá se, že v ústřední části existující oltářní nenaobrazila patřičnou obavu, a že bylo třeba upřesnit formální dokonání a ne příliš osobní dílo. Ve skice vidíme totiž a zřejmý, vidíme velmi rozdílnou práci barokových kvasů a jasně odlišnou se stáčející a objektivní, která má patrně námitky. V této skice odlišně vliv Nauperského více než kde jinde. Tak by byl Kráskova tato skice realizována, sčítavý otevřenou stránkou. Barokně řešeno je tak neaporné u epodního obrázej obranu, že fronska by byla součástí být počata jako nástropní obráz. Pro pohled z jedné strany. A podíváme-li se na architekturu, ve které má být návrh realizován, pak vidíme, že by se nemohlo řešit nešťastněji.

Časový klášter byl zrušen v letech 1742-1752, na opatství Ondřeje Šandera. Dnes na místě slouží rozporu přiléhající stavbu viděnému architektu Antonínu Pilgrasovi. Interiér kostela je vřec naplněn interiérem na sloupech a patří mezi nejzajímavější projevy barokní rekonstrukce roku. Vročíme-li se časově kostela, počítá se s tím jako generala se silně zbarvenou podobou osou. Sčítavý svět přelomně orientovaný obdelník podobný korek čtverci, se zkoncentrovanými. Základní je vřec vřecou sloupek. Do hlubšího prostoru roztáhn dvma dvakrát obdelnicovitými výkřiky, zaklínání opět výškově obdelnicovitými přes valand křivky. Lan-

gitudinálně 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 jažoby 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 ilusivní 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-

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 vzdutá, 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 rokajových kartuších, a freskám byla ponechána přesně orámovaná plocha přibližně tvaru elipsy s vmáčknutými 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

řadný výjev sopránový Janina Křiváček a tři králové
kartuše. V níže jsou ukázané výjevy ve všech. Pro ligu-
kloub nad kněžnou je namalovaná literární architektura a
dlhá. Každý výjev je posazen do literární architektury. Na
zadní výjev Sv. Cecílie, podoben se skupinám andělů a so-
Na kloub nad dubodol kroužkem zakončeným je dobře nám

hlavní třese.

V. l. Tanco proroč ukazuje směr k Janu Křiváčeku na

napájem : Reparábilis vian ante factum esse. Melochias G. J.

die, označený G. 40, V. 3, lca. První proroč se začíná a

drží tabuli a napájem : Tancas vian Domini, elict so a pi-

posavky se namalované jsou posavky proročů. Jeden proroč

lovan podobně jako jsou odpovídající proročům, ale dvě

Nové řádky. První kloubní pás ukazuje ke kloubě je vyan-

ornamenty a literárními posavkami zakončenými literárními pásy a

První kloubní pás na straně obrově je vyroben

ana Křiváček.

namalováněk. Poje bílé k dubodol kroužek 1951 ačel sv.

nební pole bílé k dubodol 1951 ústí do výjevu a vnašední

vand plocha příblikně tvaru elipsy a vnašedními pásy. Klou-

kařových kartuších, a třese byla ponechána přesně odrao-

menty a kartuše. První placka jsou vyrobeny křivkami v ro-

a jsou zde pouze křivky ve všech na koncových a ovna-

ni páry přibledil longitudinálně jsou bez literární výjevy, a

Janina Křiváček, vnašední kloub na poušti. První kloub-

posavky zpěně kloubu v kroužku. Třese zde namalované 1951 sv.

alvaní architektura. Páso placka je vyanos vnašed, takže při-

a nepřevládající okraj, namalovaný kroužkem a částečně lin-

source namalované eventuelně. Závěry kroužku kroužkový proroč

kloubu, v kterých se dle současných počtů, zelenomodrým obřad-

na kloubě a kroužku. V rozlohu placky kloubu se nachází

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 dří-
vějším, 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.

před Herodem poněkud je přímě ornamentální, zhruba kř-
nově působí.

Při rozboru barokní řecky má především záležet její
vztah k architektuře. Píše se, zda-li máli klášter nebo
strop respektuje, nebo zda-li málo zděný povrch. Dále zvlá-
stně, zda a jak lineární architektura nebo jen dekorativní a
ornamentální prvky souvisí či nespojují a architektura in-
terieru. Geometrické pojaty i forma řecky obyčejně záleží na
těchto okolnostech. Proto jsou zde klášterní díla nepřímá
veřejná, a protože celý prostor je tvořen stěnou jednotlivých
příků, nebude zde mnoho místa pro veřejný a dynamický rozbor.
Jediné místo, kde by se něco podobného mohlo uplatnit je
klášter hlavněho prostoru, který je často rozložitý, a příbuz-
ně centrálně orientovaný. Lineární architektura v rozlo-
žité plochy je jakási pokračování soustředěné architektury. Píše se
odpovídající rozložením prostoru hlavněho prostoru jako by
se rozšiřovaly směrem ven. Mnoho to ale klasický způsob na-
výhledu na architekturu. Jindy jsou tak dekorativně přehnané
soudě, že tvoří pouze ohraničení pro oko a dekorativní pasáže-
font. Právě se vyznačuje tímto místem pro rozložením soustře-
dění kompozice, aby se zůstalo nevyhnutelně rovné klášter a máli roz-
vinout osvědčenou kružovou kompozici. Tím máli použít plochy
jako kupole, kónusůvých výjev pro pohled se všech stran a
lineárně otevřít klášter. Píše se v prvních píseňkách jsou svými
pojetím nástrojní obraty v netvářích slova zvláště. Oriento-
vány jsou pro jediný pohled, takže způsob pojetí změnilo sta-
nek se osvědčoval po celé osmácté století.

Právě nad křivkou čtvrti vyšel kořeny v pojetí dí-
většim, které ale křivkovitá i v této poslední době je stále
štěně aktuální. Zde občas a řídky se vysouvají z architekt-
tonického rámce a jako by se spojily s nebo a spojily tak
posamokého diváka a prostředím nebeským.

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. Niče nejsou lidé manačkáni, nikde nejsou prázdná místa a všude se něco děje. Skupiny jsou vázány ve větší celek, 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 Krácker obilinu klenby 18m, 50 12
 namalovali takřka kvadraturou srovnáním, na
 hranatý, všeobecně delší, prostor a plochu a prostor, na
 které je dokonale chráněna plocha pro následný obráz, kon-
 struovaný opět pro jediný bod. Zde jsou tedy všechny tyto
 je třeba nepočítat klenbu jako výhled pro své zájmy, ale
 musí jí, protože chce mít své následný obráz v jiné delší
 než prostoru.

Tato zřejmě přehlídka nás ukázala, že každý klenbu a v
 ní třeba být Krácker zvláštní způsobem. Poukazuje jak star-
 šlo tak i nejvyššího receptu, a jeho tvorba zde nám uká-
 zuje, jak rozmanitě vliv se uplatňovaly ve tvorbě těchto útvr-
 tily osobitě. Bylo zde několik rozkošů, klasických a nechy-
 bělo ani patetické vzpětí, dokonce se svým mystičtím a vi-
 sionářským.

Největší z nás samozřejmě známe tvůrce nad ústředním prosto-
 rem, říká se. Zde Krácker vztáhlno Krácker na pouhých. Kon-
 struována je pro pohledy se všech stran. Je to zejména výpravo-
 věná na které je možno se dívat a etéle nacházet nové,
 zejména detaily. Něm to třeba, které by měla a zvalila e-
 moel, je to projev velmi kultivovaného senzualismu. Převaha
 říkání je úpíně na smí. To, co Krácker v Praze jen napověděl,
 zde plně vynáší. Opět se klademe této země a malování pří-
 rody a lidí. Pověš se kladla v soběpropracovanou krajinnu plnou os-
 gese. Jeon zde strany, kameny a kvet země, vše bujné a výplod.
 Jeon zde lidé, mnoho lidí, skupiny, davy, zástupy. Vše organizo-
 váno a uskaldáno křehkým režimem. Může nejen lidé masovější,
 nikdy nejen předání slava a vlna se nás děje. Skupiny jsou
 vedeny ve větší celky, aby si divák mohl vybrat i buďto profil-
 šel detail nebo vlnat celok. Lidé jsou oděšeni různě. Je zde
 hodně krásných orientálních, 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 fantazie 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 temné 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. Zde se obrysy rozplývají křehkými náznaky. Po-
 vy mají více ohýbné, které jim přidává života. Celý výjev při
 vší konkrétnosti působí dojmem snu. Tak divná se vše znovu
 vrací tam, kde je Erasmus mistr. Je to lidem přibývá. Jit
 při lidem přelázu Sv. Mikuláše v Praze dokonal, kde byl vždy
 erdem. Tam ale i když lidem romantické ruiny, přeci jenom mu-
 ali malovat mnohé hranaté architektury, dávali k určité tvrdé-
 sti. Byli, když maluje svou vyčerpávanou postavu, je
 došla rýsovacího šlovním, jehož fantazie si libuje v pnutí
 vegetaci a nepravděpodobných nespočetných tvarů-čluných rozmarů.
 Stačí jen si všimnout, a jakou líkadou maluje stromy. Někdý je
 okleštěl, aby odvedl drahé odpovědnému romantismu, ale nešťastněji
 je ponechává v celém pínání a bójnosti. Němaluje strukturu
 stromu, ale políká jej jako žilou kalifornskou chlopost, odvr-
 ne detail a maluje s tímto se každý skvrn, které při obzoru
 splynou v jedinou ohýbnou a masu. A těch rázůch zelení 65
 hrůžkové a jarní zeleně přes olivovou a zelenobílou. A to semná
 zelenomodré. Jeho barvy se rozmanitěly proto žezno o další od-
 stny, avšak celak působí při tom méně barvené. To proto, že
 Erasmus vykoval velkú křivku ku předu. Celý výjev opeštel sku-
 lečnou atmosférou, které působí, že přiroda vypadá jako při-
 roda a ne jako usazovaná útržky. Praska je prosvětlena, a světlis
 spoju a atmosférou přebírá a odparuje zhlédal son. Tam
 je dočleno zarážek i tón, že pasový a přiroda splynuly v
 jediný celak. Snou a šlovním jsou malířky stejné děliční a
 jsou malováni se stejny rázosa. Vypadá to jako by se mlato
 pouště byla ode antropické kras line právě po dešti, kdy práva
 vstoupuje se zást a vytváří dušnou 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

Při této příležitosti, která je již z jasně zřejmých
Krausových prací a k velmi zajímavým českým spisům
výroky označují, se nám více odhalí o křesťanství Krausova
umění. A tu nás vede na Horavu, k dílu Paula Trogera.
Podíváme-li se na fresku v Křižácké v Hradčích, kterou maloval
vlastně Troger v letech 1730-1735, vidíme, že je Krausova fres-
ka taková dosti velká její replika. Jako zde nápadně ikonogra-
fické i kompoziční shody, v skupině, která nápadně stane mezi
skupinami, i ten obličej, který vylíčil na stěně a mnohé jiných
podobností vzhledu přitom sám. V 2. spolek Husu ve Vídni je Tro-
gerova freska, která ukazuje, podle čeho freska v Hradčích
vznikla. Podle této kříž namaloval Troger ještě jednou so-
u výjev v letech 1730-1735. Ověšen Krausova freska v Garze
Dolní Rakousku r. 1735. Ověšen Krausova freska, byl kompo-
zičně a ikonograficky se zcela tak shoduje, že dílo. Kolorita-
ticky a v souhrnu svědčí a barvou je o tolik zajímavější,
že je třeba jej považovat za dílo někdy původní než Trogerovo.
A hned se vrátíme k témuž otázkám: proč použil Kraus tato
starého motivu? Byl to nějaký druh inženýrský výhled, že na. Za-
chování které nám ukazuje, že chtěl Kraus malovat v duchu
doby, a někde říci, že určité místo i v duchu umění Haidber-
schova. Mám za to, že rozhodující slovo měl objektivně, že-
dy předatavě křesťanství Haidberer. 2. a podobně a Ho-
ravy a pronesl křesťanství křesťanství v Lince. Je více než pravdě-
podobné, že znal fresku a pronesl křesťanství křesťanství v Hra-
dčích, a je proto na místě domněnka, že chtěl mít stejnou fres-
ku ve své nové křesťanství, v Křižácké v Jarově.

Kraus ukázal se v této fresce jako jasně a jasně,
kterému asi již tehdy věnoval velkou pozornost. Během i-
konostánu je zde uveden 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 nemluvňátek jsou dvě scény stažené do jednoho obrazového celku. Vlevo je utíkající Alžběka, tisknouce k sobě maličkého ~~k sobě maličkého~~ Jana. Utíká a ohlíží se po neviditelném pronásledovateli. Vpravo 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. Kulisevitá romantická architektura a nebe pokryté obláčky do-

Pouze a barvou a světlem je klášter tak dokonale odlišena.
A při tom je nebe tak mlho, a celý vypravování se odehrává
výhradně na zemi.

Další frekvence malované v prvních dvou plátech ukazuje
na Kráskova dramatičnosti. Účel do skupce a vztahů ne-
míváček jsou dvě sedm stánek do jednoho obrázového cel-
ku. V jeho je utvářel Alžběta, stánek k sobě malování
a sobě malování Jana. Ustředí a omlít se po neviditelné
představě. V pravě je skupina malá plátek nad av-
ní zavazadlymi děmi. Je tu malá v líbá postava, a mal-
ka v pláti. Společně utvářel si oči kapavky, a malá
pachový vztah, a malou svrženou vada a rukama si-
tose rozepjatá. Avšak dramatičnost mal v postavách, ta
je v přírodě, do které je výjev nasazen a v atmosféře. Skály
kapony, a bouřkou zpřehledněn smery vztahů tu jviště,
na které se odehrává tragédie. Ústředí stánek nad zemí bou-
řne v samé sráky porušitel sebe. Vše je romantické a vial-
nísky upravené pro emocionální účinek. První jsou vždy a
teplé, a opět lidé jsou Kráskovi stále dělati jako při-
roda. Nevdána říci, že právě v této frekvenci vznikl zájem o
srozumění přírody a atmosféry. Tam, kde je Kráskova - duma-
ní nestáti, tam dle dokončí Kráskova - berou romantik.

Další dramatičnost frekvence je sled Jana Křiváka. Celý
obraz připomíná před diváckou inscenací a je vlastně velmi
podobný výjevu v kapitě 10. Frekvence II. Výjev se ode-
hrává na jakési moře před věsní. Nalome oděně do ná-
tu renesanční filozofy přijímá hlavu Jana Křiváka na mše,
kterou drží Alžběta. Hlava drží se visy kat oběť jako při-
ský vojna. Rozvídné a zmalé tělo, ana vial se ruky se si-
penice. Po stranách stojí říční 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. Oba 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 odpocíci 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 varhanách 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 Křtí-
ale a v pravo výtav při krásě před hrotem. Osvětlení
jeon umělého do interiéru kupojové stavby. Vešmi za-
líčavě zde působí hlavní žen, které jsou již sice křá-
alostan. Dobové tendence freasy je pak zřejmá ve ana-
se uzavřít prostor a nacházet na obrze do nejedné no-
ba. Společně-li jsou freasy a jinou freasou stejného ná-
mstu, malovanou J.V. Spitzera, \ 1711-1713 \ ve Vraně
na sídlnku, z r. 1760, vidíme, že jeho práce o stejno-
grafickou předlohu.

Freasy nad hudební kruhou mohli býti na první
pohled považovat za úplně konvenční pojekt, kdyby zde
nebylo něco tak charakteristického pro tuto dobu. Tato
křídla je se všem nejedně ověřena, protože sam své-
to dopad pouze jedním oknem. Křídlo by při mohi odpo-
moci sousto nedostatek stla, že by při celý výtav křídla
oblasti mělně svěřen lomem do stříbrna, tak, jak
to vidíme v frase u sv. Mikuláše. Ale i zde stárali vr-
ně špičnou kofortu a jeho prvky jsou svete. Do obkřá-
nastobal zlatou barvu, která krásně zapadne světlé a
rozděluje je po celé křídle. Účinek je překvapující: se
je freasy: křídla zlatě svěřen, a zde i akop-
stoký divák oček, že se nebo otvírá přímě zde s hu-
dební kruhou se vztah je tam jen akor. Sochy andělů na-
vzrannoch jako by byly pouze hutnějšk andělé než si málo-
vaní, kteří se vyznaují a křídly směrem k divákovi. I v
toto pozadí době sochař a malíř dovedou vytvořit krásný
ilustrovanu.

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-

V Praze použil Kráskov klášter jen v nepravdě mluví.
Ale vlna, že Hanušerach klášter používal vlna, vlna,
že maloval v komnatě fresky pro Janušíkův konostá r.
1760. Konostá byl knížen naměřením r. 1765, a o vlna-
du fresky dovedl se pouze na zřetelně se pozná.
Došlo se tam, že v té době fresky byly "výpravní in-
terier" Hanušerach měli tam ani ani ani pronu a klášter,
tak jako ne př. ve vlna ve freskách v Burghausen. Je
velik pravděpodobně, že se Kráskov naučil souso klášter-
ní od Hanušerach.

O freskách Janovské konostá jako o celém klášteře
říká, že jsou výrazem výtvarného a kulturního vlivu
klášter, který je v té době rozkošný, silný a živý
a který svůj osobní nádech dovedl v této době a ná-
strem uplatňovat, i když příjímá podněty nové. Je to
nada kde jako jeden z přelomů generace, která prošla
vlnou klášteru, a která, i když není nikterak př-
vedná v nástrem, přeci jsou proti generaci přelomová
známá dovedl barokního klášteru. Až v této době
ní době vznikají fresky, které mají velký barokní roj-
střed a které dovedou interpretovat Janušerach klášter-
ní. Tím jsou to poznamenání starší poznání, že vývoj
barokní fresky nadešel se nárami velikých osobností, a to
že postupoval v souvislé řadě a zdá se, že se jednalo
stokonalově, které se děje z generace na generaci
až k samému konci baroka.

Také jednou dokonal Evker v interieru Janovské
konostá své klášteroval. Je to oba velmi postarší oi-
střed v ústředním proudu, které zahrnují celou stěnu.
V Janovské interieru setkávají se dva velké proudy ro-

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 citění v podstatě ještě gotického. Vyměnilo se tvarosloví, ale dojem hravosti a sestavování celých oltářních kulís 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. Raně 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. Rané 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 napověděl, že zde byl při práci i při
 rozhodování někdo, kdo znovu viděl a kdo měl dobrý vkus.
 Takováto řešení odtud je v nás neodmyslitelná, a vidíme, že
 tento odtud řeší architekt a svou práci realizoval podří-
 zeně a s určitou výměrou. Takováto řešení bylo při
 ně v Itálii od dob renesance, ale zejména od 19. století
 dobu baroka byl odtud vědecký přístup stavěním odtud v
 podstatě ještě existoval. Vymáhal se tvorbou, ale
 dojez pravosti a sestavení odtud odtud kulis a
 jednotlivostí, někdy přímo připomínal jako hraběštil,
 káral. Architekti se řešením odtud nezabývali, a podí-
 vání-li se na jejich reprodukující inženýrské návrhových
 pracovních kreslích, nacházíme nic, co by podléhalo a ho-
 řela odtud. Jejich provedení odtud ponecháváme kulis-
 řům a řešitelům, a ti s architekturní odtud jen do ur-
 čité míry. Dohledy odtud do vědeckého inženýra a o-
 ptájně se řídit kulis. Jeho výkon při rozvržení odtud
 kompozice. Řešení barokní odtud, které odtud uvažov-
 ny v prostoru architekturního řešení, jsou zřejmě
 dokladem, jak se rozhodli a rozhodli odtud v rozmezí při-
 spůsobit každému inženýru a jak při tom rozhodli vrtit
 svým řešením prakticky.

Odtud vzhledem baroka se značí o maximální so-
 pletí soubor a obrací na epickém a dramatickém základě. Bar-
 oké řešení je totožné rozpisem a sleduje především zájem
 dekorativní. Velký odtud obrací půdu uvažování na zdi a
 odtud mána a následovně půdu zapojena odtud v kulis,
 která se odtud postavením vrtěky vztahovala na odtud.
 Řešení a seznámení vzhledu je náročné. Množství deca-
 lid bylo podáváno a takovou jmenovitě, že se dočítaje ne-
 jen krakovské, ale přímo hraběštilo vlnělo. Převážně pias-
 tiky je taková, že jsou příklady, že odtud obrací odtud

vábec , a je nazbražován 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. Mizí 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. ¹ 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 Uhřech je vliv Vídně přímější , zabíravější a ^{patrnější} proto také ^{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-

vřec , a je narkotická noc, nebo spíše skupina noc.
tak je tomu na příklad při olivě od Ant. Bruma u Sv.
Klimenta v Praze I., kterýžto oliv je nyní ve Václavě
černou u Šase. Po polovině se totiž kromě olivě řez-
překročeno začíná se i v českém uplatňovat pěstění, byť
i jenby se nematurovali a povznesli olivě , které
přijímá se klasifikací vládní. Místi národní detail, a pak
nějaké a větší sochy stávají se na kosoých vlně san-
ty. Veliký obraz převládá v podobě řemesl , který
nese již jen zbytky převažujícího dřevěného. Pěstění
řemesl olivě viděl jsem již u Sv. Klimenta v Praze III.
Olivě v českých se nepoužívá jako dřevěná vlně ,
protože se již pravě a řezbářské sochy dřevě . A tak se,
že ani architektura nikdy přilíc přelíná novému obryš-
ní olivě.

V úvodu je vliv vládní přelíná , zapřevládá apro-
to také přelíná . A to sekvence od od určitého slova . A
převládá vlně , přelíná se s římskou plynou . Architekt
určuje podle převažující , řezbářské a sochy . Vlně , jak
G.R. Donner ovlivnil plastiku celého řezbářského vlněného
dřevu , a jeho obraz byl zvláště i pro sochaře , kteří kro-
ně přelíná a nevědomě klasifikují formy olivě i podle řez-
by a dekorativní podobě řezbářské vlně . Přelíná
střední charakter vlněného a přelíná se vlněného a vlně-
něného tvaru . Olivě sekvence od od určitého slova jen
jenže kura je kura vlněného .

Touto sekvencí vlněného olivě olivě i přelíná .
Tu však musíme uvědomit , že olivě , kterýž se přelíná , a
jmenovitě přelíná se vlněného a vlněného , pochází z
kraje , kde dřívě se osově vlněného vlněného vlněného
jenže po polovině sekvence , a proto sekvence vlněného vlněného

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
přísně lineární způsobem nebo vrhali na příčnu své hor-
ké a vzrušené vlny, které ne vždy zapadaly do stěže chlad-
nější architektury. To právě tak jako ve francouzské
na sebe dva protiklady tak silně, že nacházely na sebe
již nebylo. Kraskerova práce v Umělecké škole, jak známo
stěže vlně činné ústupky místem vlnou a jak jeho práce
obrádky a dokonce působily jako přísná dekorativní. Opatřil
navíc šedými tóny neodporující klasifikovanému křivce, a
veliké množství světla, jasných tónů K. Kraskerovy, při nich
má stranné klasifikace a i takové některé individu-
lita, jakou při vlnách, ať už se přizpůsobí jeho
příkl. Že se to stalo, že tomu stálo všech hodnot pa-
rovně malířství je samozřejmé. A podobně-li vlnách
musí Krasker podléhat dříve.

Po celou dobu práce vlně, že klasifikace existo-
vala, a vlně, že jeho vliv na všechny obory výzvěrně práce
byl velký. Je třeba říci, že nejúčinnější díla práce
na architekturu, skupiny i monumentální malby vlnitá-
le, když došlo k syntéze vlněných baroků fantazie a kla-
sifikace oběma výzvěrnějším tónem. 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 barokně oběma, že
jedna strana musela nutně podléhat. Žádné, že se při této
archeologické charakter tohoto období klasifikace, který
práce zasahoval jednu a posléze druhou.
s vlněnými klasifikací se rovněž jako barokně ob-
těl dojde. Ona posléze oběma vlněných 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 vší 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-
 aty v nejvyšší síle, protože ve stěně bylo pro ně
 přímo vysořeno místo, a obraty nem byly vyznamy a obrac-
 ky jednotlivých řemes. Dle 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 ošklivý a jak tomu pomáhají všechny stěny ko-
 lon, které mají jinou sílu než elektronickou funkci. Z hled-
 ho mravnového se jim vyžadují rovněž síly a plochy pi-
 lasy, které vytváří řízení, do které je umístěno
 výška sekin udává síly pro vývin součástí ošklivých a pro
 výšku akvizitací sekin sestává ze stěny. Ke stě síly
 na koncích stěly seky stěny, které doplní sekinové
 napojení ošklivých.

Další ošklivý je stěla plně svícen, které se dopadá
 velký okem a prošívané stěny. Architekturně, plátna a
 malba stěly má v jediný ošklivý, který při vší síle
 působí procté, plně a souměrně. Před rozporu obr-
 atu je pouhý významní síly ošklivých ošklivých v následcích, že
 dokazují sekinovou proctou ošklivých. I v době vřelého
 baroka, natož pak v době raného renes, byly takovéto o-
 braky stěly, kde malíři dokládali jak všechno baroc,
 tak i souhu po velkých přechod. Na napak, viděli se
 všechno lytánu a procté stěly stěly a stěny a stěny vje-
 nou dělí. Příručky stěly stěly, a stěly stěly stěly
 vy jiné detaily. Tyto obraty stěly stěly pro porov-
 ní s stěly a pro sekinové každé podrobnosti.

Zde je tomu jinak. Velké, ploše vyvinuté figury tísní 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 závažným obrazem a freskou. Při jejich rozboru i hodnocení musíme vycházet, podobně jako je tomu u fresky, z architektury, protože architektura rozhoduje vlastně o celém jejich ustrojení. Takovéto obrazy, jsou-li vyňaty ze svého architektonického rámce, pozbývají smyslu, a jsou torsem původního záměru. Mohou být špatně pochopeny jako povrovní, na rychlo udělané, nebo nedokončené. Je ale třeba uvědomit, že čím blíže se dostane obraz k architektuře, tím je více třeba zjednodušovat a tím více je třeba kolorit obrazu přizpůsobit koloritu fresky.

Na obraze Zázraku Sv. Augustýna vidíme světce sedícího na kameném trůnu a přičítajícího knihu. U jeho nohou je anděl, který drží světceovu berlu. Na spodu obrazu jsou zmlátající se, svalnatá těla poražených bludů. Nahoře v oblacích je Bůh Otec, chytající se přijmou zmučené tělo Kristovo, které přináší její vzhůru andělé. Celým výjevem je kulisa barokně klasicistní architektury. V průhledu 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 obraz z grafické reprodukce, při čemž si zachoval značnou míru osobní umělecké svobody. Tím obrazem ^{je} „Sv. Tekla osvobazující Este od moru.“ 39 Obraz je datován rokem

...to 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 pasáže.

Veliké obrazy těchto míst jsou, jak bylo řečeno,
obrazy národné, a tedy tvoří jakýsi přechod mezi ná-
rodním obrazem a frakcím. Při jejich rozboru i hodno-
cení musíme vyhodnotit, podobně jako je tomu u frakce, a
architektury, protože architektura rozhoduje vlastně
o celém jejím uspořádání. Takovéto obrazy, jsou-li vy-
řazeny ze svého architektonického rámce, pozpůsobí smyslu,
a jsou zároveň původně záměrné. Mohou být špatně po-
chopeny jako povrchal, na výhled ubíhající, nebo nedokon-
čené. Je ale třeba uvědomit, že čím dříve se dostane
obraz k architektuře, tím je více třeba zjednotit ko-
nat a tím více je třeba kolovat obrázem přechodit ko-
loritu frakce.

Na obraze Škvraku sv. Augustýna vidíme svěsco sedl-
očno na kamenném stěnu a přelichu kolonu. U jeho nohou je
anděl, který drží svěsco v pravici. Na spodní straně jsou
zmlajloři se, svázané vlna porážkových bludů. Nahoře v
oblastech je HOB Ocas, vyvalil se přiřizou zmučené tělo
Křistova, které přinášejí vědru andělů. "a celým výje-
vem je kulisa barokní klasické architektury. V prázdné
du arkhdy vidíme svěsco křesťanů. Zde je zobrazen
ve chvíli, kdy našel na mořském břehu dítě.

Při rozboru tohoto obrázku pomůže nám, zrovnaže-li
ho a jedním obrazem Tropolovje, který je z doby o něco
lze divětější, a kde se zdá, že Křestor znal Tropolov
prax z grafické reprodukce, při čemž si zachoval znač-
nou míru osobní umělecké svobody. Tím obrazem "Sv. Te-
kla osvobodující kate od mrtvého těla" je datován rokem

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 divákův 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 otevřené 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 benátští 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 dlešitá slavnostně se k pram mrc-
 vě maky. Odtud je krak veden k postavě avéšic, a od té-
 to postavy k výjevu na nebi. Po vykonání této cesty, která
 se vedla od bídy země k nebeské blaženosti, může se dí-
 vák pokochat překrásnou krajinou, která je pozadím obra-
 zu. Je zde poleh na město a jsou zde hory.

Kraker ai při kompozici obrazu podobně. Ve
 výšce horizontu jsou obědy, v pravém rohu jsou jsou pa-
 rovné a té postavy bídy, které neovlivňují upoutání divá-
 kův krak. Vstane ruká kacíře, vedené k avéšicové hlavě
 a jeho míra násti směr k výjevu na nebi. Při této kom-
 pozici nás napadne, že Kraker nejen že Tropolovo 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 Kraker patří již jiné polo-
 ze než Tropol. V Tropolově obraze vidíme krajinu, oči-
 mě hluboký a daleko se táhnoucí prostor. Říční je otvře-
 ně zcela frakáckým způsobem, tedy barveně světlým
 fuzionismem. Úplně opačné ai počínal Tropol, když na-
 loval nástině krak ve vlně žlutavé a výšce. I
 když při Tropolově práci musíme občas něco na se, že
 idejově souhlasné krajiny patří oběma mezi spo-
 olní barvěké stíny, a že se a tento způsob ma-
 stování patří všichni barvěké stíny, přesí jenom vi-
 díme, že Tropol zde vyznívá skutečně jedním barvěkem,
 barveně světlým fuzionismem. Proti tomu Kraker na-
 gnuje prostor bílý a křivě uváženy. I když jsou
 zde naznačeny tři prostorové plány, přesí jsou výšce
 dojem je dojem jediného plánu. Tence obraz se drží v
 ploše, neprolíná nástině, ale respektuje již 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 ploch. Rozšířil v barvených a avšak jeho kvalitách
 není zde ani zdálo se tak velký jako v Třeptě.

Právě ten úpělavý význam barvených ploch vede nás
 k druhému půlmu našeho díla, kterým je 18. století. Jed-
 ná plocha byl benátský literární, který se uplatňo-
 val i v samé klasické Vědě, a jehož do Třeptě

čtvrtiny století. Druhým půlmu nemáme avšak žádný jiný fran-
 couzský literární. Ovšem je nutné říci, že
 tento literární nemá nic společného s benátským
 římsko-německým literárním Hergovským. Nic takové-
 ho zde není. Zde je otázkou vliv literární v podobě
 barokního, který po celém IV. a 18. století nezna-
 mál žádnou změnu, a který se uplatňoval jinou vlnou
 tam, kde byl třeba součástí architektury a tam kde o
 hraně tato architektura měla jiné aspekty a pouze
 docházela. To tomu tak u dekorativních nástěnných

oprav. I sama literární výkonla mnohé na tomto poli,
 hlavně v IV. století, zejména školou belgickou. Nic
 méně však benátské literární nebylo literárním a
 ne svou potřebou neopouštěno literárního projevu a se-
 mná zvlášť ve francouzské, která v 18. století zasáhla
 po příkladu Benátek celou střední Evropu, odněkud jen-
 to druh literární na vedlejší koleji. Tak bylo na fran-
 cii, aby říkají v tomto druhu literární posledek slo-

vo. „atomární“ a konkrétně naučný francouzský
 duch se uplatňoval v tomto druhu zvlášť dobře. Klasi-
 ckému byl zde největší vliv výtvarnou umění. Kromě
 toho psal i francouzské nauky k francouzské a zvlášť
 ve svých nástěnných a korintských psalých opravách
 od dosud druhé poloviny IV. století. Tato zvlášť vedla
 literární 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 konvenčního obrázku v úvodu první
 kapitoly, analytického a realizativního obrázku
 francouzského, kolik obědy dekorativní a reprodukční
 tabulky. Každá připravená pro jednu větu, jednu
 větu, a vidíme, že konvenční obrázek
 byla první a že ani reprodukční obrázek
 ani podstatný neprobíhá. V těchto případech obrázek
 říše kresby a ano vyřizování všech obrázků
 jsou a vyřizování, které odpovídá, že reprodukční
 malířský obrázek je realizován pouze za jeho
 procesem takto realizativního úvodu. Když toto
 vají tak, aby žádná díla měla být připravena do
 jedné a proto přehledověji tomu účelu i kolovis.
 Podíváme-li se na tento francouzský obrázek
 že francouzské poučení je to druhé. Jednání
 se děje, tak zejména obrázek první, tak i druhý
 se vliv realizativní. Když se toto i třetí a
 každé obrázek, a sou je podnět obrázek
 vyřizování. Podnět jsou obrázky reprodukční
 reprodukční, zejména obrázek první a druhý.
 realizativní obrázek první se francouzským
 obrázek se vlivem reprodukčním. Každý je
 typický. Obrázek první, zejména obrázek
 reprodukční, do kterého reprodukční obrázek je
 druhý reprodukční. Každý v tomto obrázek je
 druhý, jeho reprodukční obrázek v každém
 reprodukčním obrázek, zejména v každém se
 jeho díla reprodukčního obrázek jsou
 každý reprodukční obrázek první se každým
 roku, a reprodukční se s tím jak ve francouzské, tak v

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

Nesmírně zvláštní 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 mohl být již v době dokončení obrazu stejný.

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

o tomto záměru.

Nejednalo se o žádnou vědu, nýbrž o
to, aby se v rámci této zprávy, která byla
předložena, bylo možno uvést a také
důležitě zdůraznit, že se nejedná o
žádnou vědu, nýbrž o nějakou vědu, která
je velmi důležitá a která má velký
vliv na celou společnost. Je to věda,
která se zabývá tím, jak se lidé
chovají a jak se jim daří. Je to věda,
která se zabývá tím, jak se lidé
vzájemně ovlivňují a jak se jim
daří žít společně. Je to věda, která
se zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně. Je to věda, která se
zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně. Je to věda, která se
zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně. Je to věda, která se
zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně.

Na předložení zprávy je ovšem
tato zpráva, která má velký vliv
v rámci společnosti. Je to věda,
která se zabývá tím, jak se lidé
chovají a jak se jim daří. Je to věda,
která se zabývá tím, jak se lidé
vzájemně ovlivňují a jak se jim
daří žít společně. Je to věda, která
se zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně. Je to věda, která se
zabývá tím, jak se lidé mohou
lepší a jak se jim může dařit žít
společně.

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 všit, 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 dle sv. Kobergerovy, obklopené množstvím
 andělů. Kuflovské architektura v pozadí má být
 již jen opravou nedostatků, protože zde není třeba
 ukončovat prostor. Totéž postavy jsou je zřejmé.
 všechny jiné a zejména zřejmě tyto jsou tak ukázně-
 ny, architektonická složitost, je jako opavdu dojevu
 plastického koberce. Troje přibližně rovněž je tento
 zvažují. Kuflové mělo přivést ještě více. Každé
 máve jsou tyto postavy personifikací svých děl
 světa. Zde ještě přání patří křížové transverzální
 horizontální rovně.

Oba otázky vznikly v řešení chvíli, kdy sta-
 vající vlněná architektura není přerušena pro
 účinné oděné křídla zjednotěné sálivně uzavřenosti.
 Otázky podobné řešení měly být v druhé více, ale
 nicde nebylo možné takové harmonie jako v "a-ové".

Ještě jednou zechci říci, že v řešení křížové
 je jako řešení. Tento výsledek vypočítal a prop knižkovy.
 nepotají se s tím, že toto řešení, ale rozhodli se
 na tři části. V jeho nastavení do kruhového tvaru
 algoritma byly různé, v pravo algoritmů obrat vna-
 puje se v jeho oběhu k základní křížové. Účel je
 odoben ornamentem již dříve křivčatě a výjavem
 celavy budování křížové opatření Gndleje souhrnu.
 "a první pohled zjednotěné před níže zvažují zjednotě-
 se na věřit, že vna dle vzniklo v době, kdy byly
 malovány křížové v koberce. Řešení tak bylo
 neč koberce křížové. Rozhodli se zjednotěné zjednotě-
 řádek experiment. Ovšem přibližně-li k řešení
 řádek zjednotěné, pak se dle objevil celý rozdíly.

byl shromaždištěm davů věřících a jeho výzdoba a hlavně fresky musily odpovídat potřebám těchto lidí, jejich vědomostem a jejich citům. 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 zjevně-
lejší lidi než fresky v kostele. Není třeba, aby vyvo-
kávaly 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 nástrop-
ním 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: His 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 nejrfinova-
nějšího sensualismu. "alantní francouzská erotika se

uplatňuje velmi značně, hlavně při zobrazování andělů. Vůbec francouzská nota získává převahu nad dřívější ranně rokokovou notou po výstce 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 Eigensovy 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 raném rokoku i
abstraktní přetváry byly koprovými, aby působily
konkrétně. Byl spíše převládá stále více. Najednou se
člověk, že tyto dřívější umělecké formy jsou se a in-
stancí interiéru i do katedrál, jak se říká v trojité
nedaloko časově, a tam nepřítel viděl tuha výhledy
konkrétně natýl a umělecké obrázky. A právě nyní, kdy
er. Kvalita vrbol, potlačena jsou předlohy vý-
vojem baroka, kdy všechno směřuje k nepřetržitě 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 obráz, který je dnes v zloznamenání ná-
rodnímu muzeu v Turíně, který je velmi a který pochází
z časového klíče. Věci malováni se některých z kraj-
kových samostatných částí. Přetváry jsou soubor stěží Janu
Křtitel a je takto dovozenou replikou analogického
ovlivní významový frekvence z katedrál a interiéru v Brně. O-
nem však maloval asi tento obráz na zvláštní aro bezpo-
chyby podle královských předlohy či skic. Opět stopy
na vedení, byť oklikou, na Krav, kde, jak předpoklá-
dáme, se královské došlo 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. Přetevším 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 energickými 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 poplísňeného, není jediného pevného tvaru, všechno se

Krasner pracoval v Jasovi do r. 1765. Potom byl
 pozvan diakonom K. Krasnerem do Jasova, kde byl dalsi
 jo mnoho predes a nepobu. Avsak i potom zastal na
 prac i dalsi dalsi, a hned r. 1766 rozhodne sa s
 nim pribral v promontarstve k r. 1766 v Novom Hradu
 na Moravu. Tam videl vedu sebe do r. 1765 tak u-
 pine odlihod svu pojedu, to je treba rozhodnut, a
 do Krasner sa dalsim vyvodil a dalsim nepobu-
 ne dalsim naraz zvedel. Vnucne pozoroval na dalsi
 malici, ktory poruili viac meneh rozhodnu svu vyvoje
 krasny svu vyvoje osobne, ktory namahaj nepobu
 vyjel barokni krasny vobec, a to tak dalsim jeli
 labud plach. To malice je P.A. Krasnerom.

Krasnerovy vliv na J. L. Krasnera v poznani jasov
pateticky a rozhodly.

Vnucne pozoroval Jan L. Krasner, ktory jasov da-
 lovy pripisane jako predes J.L. Krasner. To evin
 je si treba uvazovat, to pro pozoroval Krasnerovy
 predes malici ktory dalsi vobec vobec nek rozhod dila,
 tedy odlihod obraty a dalsi mene krasny. Hlavne pri
 pracov je treba vedy mnoho odlihod na predes pozoroval
 a na rozhodnut Krasnerovu rozhodnu, ktory i kdy svila-
 nita sebe lide, predes jasov sa rozhodnut rozhod evin.
 Krasnerovy ktory namahaj rozhodni vyplacni
 barokni vyplacni, a dalsi vyplacni. vyplacni a em-
 ciokta tany dalsi malice sa ve viac. Jasov to malice
 osobni rozhodni a od dalsi vyplacni, aby sa do nich
 rozhodni rozhodni, aby predes a dalsi jasov a pro-
 hlav vyjel rozhodni jako malice. V nich ktory rozhodni
 nie rozhodni, ned rozhodni rozhodni, vobecne jasov, vobecne sa

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 barvy dříve se na povrchu jako explose. Po-
 duji se nejen divokou hrůzou, ale hlavně jeho cílem. Re-
 alizace tyto vidiny v očištěných obrázcích bylo 1881,
 ale přeci jenom možná. Zachování očího usnutí, jak
 Hauptmann vynikal nad všechny soudobé. Očištěno
 kolik započal Hauptmann v podobě vespětí barok.
 Toto vespětí barokního výtvarného po paděly letech
 nacházelo v dáleko širším okruhu umělců, a popud vy-
 ohledy nejpravděpodobněji z oblasti impresionismu.

Další věk bylo, že Hauptmann nespětoval
 se realizováním vidin pouze v očištěných obrázcích, ale
 nulli i frezky k výkonnosti doud navázal. Kruh-ii z
 dosavadní části J. L. Krasner na dva tyto příklady, na-
 po byl-ii Krasner vřelou proudu širšího okruhu umělců
 je ovláda, Krasner přes jeho odpovědi neovládá.

Spůsobem si konkrétně vztahii kolik nového
 přiměl Krasner do frezky, vztahem si jedné práce, kte-
 rá vznikla současně s Krasnerovými jasovými frezami
 a před Krasnerovou prací v Hradě Štítku. Je to frezová vy-
 sběra vředivovské kaple v třinácti letech Housniaticích v
 r. 1787. Tak se st, že pro další Krasnerovu práci na
 toto dílo sledoval vřenan. Frezami v třinácti letech Hous-
 niaticích se napočítá započal J. Grosse r. 1936.

V kapitě Janu uměl frezky v Krasner nad vře-
 dem, kde rokoval nosa zni naplnol. Krasner je souu v
 poudantivních kupo a vředivovské její frezky. Stihl a
 spanil ohraně osově, šitil aněže a křivo, to
 vše je neslyšně rokoval, ale nese přelý a bezprostředně
 ni ovlády "vředivovské" ruky. Kde se dopo ovlády uplat-
 nili nejvíce. Právě-ii na př. anou Sv. Augustina

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

Sam mlíla ^{aniprůchod} vlna a jak se jeho ol-
něný výtvarník a doby, dokazuje frekvence nad ostatními
panava, kde je zobrazena elegantní čirka vlnění. Pře-
dávám je za prostor uzavřen liniový aniprůchod
a postavy obud se vyznačují směrem k oku diváka.
e že nebyly užel tál, se kterých vzniká elegantní
postava čirky. Je omlouána nějaká aniprůchod, která ji do-
vedla a dle přemýšlenou postavu panava. Nejvíce
naše zde přikvapí kolit a celkové působení výjavu. Něm
že vlně nic pokřovně a omlouáno. Něm že vln-
pečie, co by působilo dekorativní rozmanitost. Frekvence
že střední úpín charakter frekvence a působí tak působí
a výtvarně jako oltar zafovaný oltar. Něm že ono po-
těl, kdy tvar a barva byly uváženy v zřetelnom harmono-
ní a kdy byl celý výjav prost-^{vo}vo. Všechny vymože-
nosti barokního liniování, získané tak důstojnou pra-
ci přehledně zobrazené jako by nemily pro tento malíř-
ovu a jako by se aniprůchod vlně vlnit frekvence
to podobnost, k-terou dovolovala malba oltar. Jeon že
tak velké rozdíly světla a tónu a jeon tu tvary tak
relativně výkud, jak jsou to neviděti k níže dand ve
frekvence. Tyto světelné protiklady připravené působí znač-
ně emocionálně. V kolitě není že již dřívejší lekce
se, vztahovatí harmonie, že začleň kolit dle své
mystického tónu. Toto je frekvence, která se úpín staví
mimo dosavadní vývoj a jáse se dand působí a
počet frekvence.

Balší rozchod s tradicí vidíme ve fresce ňústředního prostoru. Zde vymaloval Maulbertsch výjev Nanebevzetí 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 zobrazeno 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 se všech stran, jak tomu bývalo zvykem u takovýchto klanebních útvarů. Zde jsme svědky toho, že freska nepociťuje již výhodu klenby, ale že ji popírá a orientuje fresku jako nástropní obraz se všemi jeho strážnými principy. Maulbertsch nežívá zde již kompozice běžné ve fresce. Celý výjev je komponován do jednoduchého schématu pyramidy, kde vrchol tvoří Maria a širokou základnou je hřbitov, na kterém se odehrává celý 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 prosazuje svou myšlenku i proti nárokům architektury a napíjí 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 překval eav frasy
k architektuře. Ede byla klenda , kde píše volala
po tom, aby malí použil tradiční a osvobodil kompozice
souřadných kruhů nebo spirály , a aby tak bylo so-
pravno sdánl rotno obsoedněl klendal zdán. Také
to použil bylo kdě po celou dobu araba , a byl tam
avěky něho jiné. Výtvar je mlouva pro jedny pohlí
a na pro pohlí se všem stran, jak tomu bývalo vyzna
u takovýchto klendalch ústavů. Ede jsou avěky toho,
že frasa nepočítá již vřeba klendy , ale že ji popl-
vá a orientuje frasu jako nástrojní obrat se všemi ja-
no určitémi principy. Hudební nejlve eba již kom-
ponice bédně ve frasse. Odt výtvar je komponován do jed-
notného sčasně plynulý , kde vřeba eaví Marie a
širokou rchidnou je hřbitov , na kterém se odobrá e-
jí výtvar. Celou tuou puvam eadní orientace frasy
vřeba hudební puce, aby malí uplatnil neovykla
rozvahou škála jak davev, tak tak vřeba. Nejl vřeba
dávami lílélali eaví, a eaví odobrá eaví , jako vřeba
pádelal, hlavou Marie a eaví kofa eaví eaví rodlí.
Také se neovkálí eaví eaví eaví eaví. Ede je eaví
frasa vřeba eaví, eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
připomínalo kolorté eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
šrnu eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
přine kontrasté , eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví
na eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví eaví

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-

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 hlavice 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 pásách 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 číselných obdělích. Tento plán
 prosoj je rozšířen po stránkách svých kapitál a ká-
 nůžní písemní. Knižnice je zakládána písemnou komar-
 manou tak, že v ní jsou všechny přírodní vědy a
 do které vnikají všechny umění, odpovědností svým cí-
 lům okenních otvorů. Ke každému jsou usazeny různé
 písařské, které jsou mnohonásobně profilované a různé
 vyhledávají do prosoj, takže každý dostane konsoj. Na
 klávese byly provedeny úpravy, aby bylo zřejmé její
 pravidelné geometrické působení. Stalo se tak ve svi-
 klou, které vyznívá od konsojových písařů.
 Tvrdoost hran byla určena šikovně volanými a evk-
 byly rozšířeny písmem, aby se nabežované postavy po-
 hly při rozvedení nábíží do tří. Na konsojích se
 algebrické postavy přetvářely do tří byly evk. Jed-
 ro konsojové působí přesně, tak obličej, že od ran-
 něho rokoj, protože se každá doba si líbivá v svo-
 lismu. Konsojové působí pro každou výstavu
 přičemž se každé grafiky konsojové z odlišných kar-
 tuží nap. s podobnými výstavami jako se již v Kraske-
 seky v časové v obraze Kraske dv. konsoj. Kniž-
 ky jsou podobné a jsou jako byly v časové seřazené po-
 asy prosoj a algebrické stáří a Nového stáří. Tla-
 že byl vezzen do každé písař, jsou jejího rokoj rose-
 řadí, a postavy se při nábíží prostě a potažité
 právě tak, jako byly postavy v postavených písařích a
 sv. Mikuláše v Praze III. Umění a evk-
 ornamenty, karukami a kvíseli, takže pro samoty
 výjev kříže stáří obdělích a nepřevládající okraj.
 Ornamentika vytvořila se tedy opět paspartou ko-
 les freky. Všechno, co by mohlo být jen viděné při-
 postavení lineární ornamentiky, bylo důležitě deko-
 tivně a ornamentálně přehodnoceno.

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 lenkostí 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 zřežírování 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 diatrény a nandroně jsou prvky tohoto or-
 nování frecky. Alabazolom, alab. šedozelená a bílá
 Tlalové jsou zjevně zjevně, do kterého západu
 olivonové žluté pozadí alabazolom pozadí. * zjevně-
 ole mlže na kladě je frecka, přehlednější výjev
 Podání klíže pozadí. Je první podání je nandroně, a
 Jaxta dávána byla celá kladě upravena pro rozložení
 frecku tak, jak se bylo očekává: zvykem na Moravě, kde
 mále frecky se nandroně odlišuje tak jako v šedých. Kladě
 na tohoto pozadí by všude měla přirozenou kladě
 rozpadnout se ve tři mále zradla, avšak tomu se přede-
 šlo energeticky a dávána zkratka, o kterém jsou se
 zaslali.

Kladě pozadí jako kladě jako kladě
 k obraz, orientovaný pro jasný podání. Málo to však po-
 želí zcela šedozelená, protože celá kladě zvrhla šedí-
 na frecky je porýta obláčkem nandroně, ve kterém mezi o-
 bílky se vyznačí šedí a takovou kladě a přehlednější
 vcel, jako jsou žlutá v šedí vřovinného baroka. Výjev
 sáh se očekává na kladě a kladě. Příponě ú-
 zřetelné skupinu u sv. Mikulše v Praze. Je zde opět
 barokně kladě kladě kladě a kladě kladě. Kladě
 ker opět želí se zje jako virtuoz, který dává za-
 sáh kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 oblaky, přehlednější kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 tak docela přirozeně a nandroně šedí kladě kladě kladě
 a výjev na nandroně. Věže a olivové kladě kladě kladě kladě
 výjevu kladě se vyznačí kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 12. V nandroně jsou kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 je zde na kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě
 harmonie, výjev se kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě kladě

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 Jasové 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 Jasové, 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 Jasové, a je možné, že ještě

ondu. Písařov je on zhládam . Písařov je architek-
 ta, kde se i trochu uplatňuje zájem. Do Písařova jsou
 zbarvena obilka , které používají nebo . a není to ve-
 si jako podle a dalších věcí je rozvojem, a sam tam
 prohledávají marněové řídk. I rovná anebí jsou řad-
 na k hradu a výtěžím skouhá. Tak je tomu i v rovn-
 apokofe . jsou zde světlé kramkové , oltářové zále-
 a hradě. Věci jako je ková a železná. Čer-
 jsou sčítány do Písařova . Najvětší je Petrovo ro-
 cho, protože zde je ideový a kompozitní střed, a je zho-
 baná upozornit. Kolem je asi sedm země jak v ja-
 souv nebo v Praze. Každá má vlastní barvu škála
 je alžběna a nepřehlídá se zde nijak příliš rozdílné
 valéry. Světlo obarví a přebírá prvky , ale nemocné
 je ani rozpočet , ale také je zcela neobvyklé. Písa-
 ky v zásevě , a jsou často i ve kompozici kolon-
 a i celkové orientaci vidíme k architektuře považovat
 na úplně různé prvky generace. Písařov , který pro-
 ší Vládkou skouhá a naučil se najít se nejvíce od Prahy
 a který mimo podobného příkladu věleli si i podob-
 se vyznačují s jinými kramkou. Tyto prvky prou-
 mohli považovat za jakýsi kompromis mezi patřičky bar-
 roka a rokokovým alžběna.

Barokní věc prvky and kněžství není tak ba-
 celné žand. Na Praze hlavního prostoru , a které jsou
 řad žand, je also kramkové signatura a rok 1766, ale
 ke oči, nepřijí kramkou v Nové šléi již před sta.
 a tedy patří před rokem 1760. V Thiene- kramkové žand
 kramkou je také , se prvky v Nové šléi vnitřní před
 r. 1760. Je možné, že před žand rokem zde kramkou žan-
 zéne majoval a pak byl zavlečen k předí do prvky. Po-
 tom majoval, jak žand, vltavové , a je možné, že žand

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 citění, 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 citěné. 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 také 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 mytině. 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 určité 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 schematu 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-

... a konečně. Tento dramatický námět, tak obilžený v
raném baroku. Je nyní malován freskami na stěně
konop baroka a fresky 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 vypuklá do tří prostorových plánů. V prvním
plánu je pod evaluačních též. Postavy zde jsou mnoh-
né, těžké a pevně propojené na fresku a ne-
uvěřitelné. Zde v tomto prvním plánu je též barvené
zářivé obrzu. Dále vidíme druhý plán, a tu ihned
konstatujeme, že plýnué spojené prvního plánu a dru-
hým, které je tak obilžené, dělálo určitě postle i kra-
kerovi, a oříme zde zřejmě jakási alca. Druhý plán
zahrne dvojici epizodických se kral a pašajícím jed-
em, a velký strom. Třetí plán vyznačí mraky a stro-
my. Skupina krala a zlatého epizodického plánu druhé
plán a třetí. Celý tento pohledový výjev je kompozi-
ně naprosto pevně vázán do schématu pyramidy, takže
vrchol je v oblacích, obou prvních světlo. Tělo 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. Tělo jsou pos-
tavené a zpodobněné, šeta vzhledy výkřiky úplně tak,
jako tomu bylo v nejbarevnějších dílech.
Nabídkou byl novou je ale barva a světlo.
světelná zbrnění je komické světlo zbrnění
mraků. Je to blask, který přebíhá všechny místní
barvy anjelce ve všech 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 ovládnutí přeskak, kde
zelená mění se do žluté a do modré a kde jsou stěže, kdy
nevládné, do je stron a co jsou prvky. světlé modré
postavy přechází bílá a proti postavy je bílá o tolik
působivější.

Při této kráse zřetelně odliš, jak se krásk
odvíjí vpravení Manipulace a k jakému výkonu se do-
vedl vzpurnost. Touha po transienci a celá prozření
celý výjev ve vlně je zde tak zřejmá, že tato krása
se vyznačí svým odlišným a všem pozorovatelům krásk-
rových prací. Několik se při vpravení Manipulace
ale velmi dobře pochopil jako záměr. A právě při této
kráse odliš, jak se zřetelně odliš, rozlišit odliš-
ní, každému již do hluboké architektury kromě krá-
ky dosvědčí do neměřitelného prohlášení a emocionál-
ní, exalované a vztahem odlišné prvky, které je
vedena šlechetná jakoby již vlny a uhlí převala po-
slední rozjetí, nepostřehatelné křehkosti.
Při vlně technické dokonalosti ať napříč v pří-
vlněch generace odliš, že tato krása přestává při
kráskou v pravě a vpravení.

I prvky v postavení křehkosti ukazují, že krásk
análí o to, aby jeho kolísání se rozloží. Měrně své-
lelné kontrast, mezi sebou a anélí jsou další věci.

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 ⁴⁹ vojáků v pozadí známe z Maulbertschových kreseb. ^{48a} Uvěříme-li, jak časově blízké jsou Maulbertschovy skice pro Schwechat a Krackerova freska

vidíme, že Kracker byl s Maulbertschem v živém styku. Ovšem všechno, co pro tuto fresku potřeboval, nenašel se jen od Maulbertsche, Kromě svých pláňů a kořatých stromů 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. 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 době 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 dohmotněná 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 nohoci 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 plošné 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, nedážno 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-páváje hobbie. Andílkem jej bodá Norbertovým dvojkrí-
žem. Sv. Norbert drží v ruce monstranci gotického tvaru a je obklopen andělky. V předu je anděl s ka-

křtitelnicí. 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 křtitelnicí až k hlavě a monstranci světce. Ještě důležitější je vazba šerosvitem. 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 křtitelnicí. Tam je obraz nejsvětlejší 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 zajížděl 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." (51) 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 interiór, 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

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 nejlépe 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 jihošumerských 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 nejzákladnější historické skutečnosti,
... které uvedla v pohyb své síly, které po ní sta le-
... určovaly směr vývoje země.

Někdo připomene, že Kráček byl v té době již
... ať a nemocem, a že toto dílo napsal již jen slabě o-
... stáky jeho rukou, ale vědomě-li si, že ten, kterým
... maloval Karel Kráček v. 1851 v kapitole příměsí, na pa-
... řadu v Bratislavě, vidíme, že jde o tenký vývojový
... stávek Kráček, o který Karel Kráček jeví se zde stále
... ještě o několik stávek později než Kráček. I jeho
... práce je například reprezentována jako historická,
... zcela legendární výjev.

A tu nás zřejmě pouze jedno vysvětlení: malíř,
... který se domníval, že tímto obrazem, ať si se přepo-
... sání stávek svých objektivně malíř, že stávek
... své osobní výtěžnosti. Racionalismus a směr příměsí na-
... chů k racionalismu byly v ústředí dovozu, a pře-
... ka, vývoje se obrátí, který zejména výtěžnosti e-
... moze pracovní síly, že práce malíř podléhá
... nejtěžší. V přehledu těchto se vysvětlily prozra-
... ty mezi racionalismem a posléze vztahem pracovní
... výškový malíř, že nebylo již stávek na směr, a ra-
... cionalismus vztahem k práci. Racionalismus česká došlo
... již jen v několika historických a pracovních ob-
... stávek ani došlo 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. Zamozřně , že nově žemati-
 ka štáta i novou formu , a protože umělci v jeho sítě-
 dích tkvěti evjmi kořeny ještě v baroku, bylo nutno
 locky přine anketivovae joiich přebavvy. Že mu o na-
 prvoty a dšalejšy rozchod a baroknía výsvarym názo-
 rem , který on, racionálita , pokládá za nečasovy a
 tudě i nešťastný. A tak a provostní fresk v kostele
 v řápe nechal přivést z Řima přine barvavné kopie ma-
 nifestických fresk a kostela šance štefano Heronšo.
 že tam šia blízkopve vše po naměření přine umělo.

U Kracera žeme viděti již v mněš^o šitěních v
 la eově, že se snažil o napodobení manřisloukěne ko-
 formu . Snažil se i podoběti, o vřiděnnu manřislou-
 kěne figurálního kánonu i o esvřisloukou kompozici.
 Baněky nepřetaly přebit docta , a v ošitěna opra-
 ze v Banaké švartol \ 1774\ viděti , jak ekliksky
 je spojena kompozice řícišne švyloune manřislou-
 kým náskyt a evřivějšy kolorem. Obran byl zájem
 proveden die řícišne akty , siočně žne v museu v
 Bodegšeti. I jeden z jeho posledních obráz , švata
 Anna v kostele v řápe, ukazuje k manřisloukěnu poje-
 ti. Eklikska je záhe jedná z hlavních ryšů šonzo
 šobol . "nal eově je ošouřit, protože šaco šoba
 byla šobou přepohu a tudě keš eklikska se nepo-
 šia. Šoněně ani poslední racionální přebivě pa-
 rokní vplavut , které znaněne v Kracerošě a žani-

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 neprospěchu 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. 58 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.

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 nejlepšími 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 nevážilý tolik výkony jednotlivců jako spíše celkové polohy jednotlivých generací. Již dávno před tím barokní freska kulminovala, bylo freskařům jasno, o ~~to~~ ^{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 pozdější, a nejdříve tolik vývoj jednotlivých jako spl- že celkové polohy jednotlivých generací. Již dávno před tím barokní česká architektura, bylo české jádro, a tam, kde chtějí dosáhnout. Jedná se o to, aby klášter kostelů byly zřevny pomocí tří a aby tak byly zřevny hranice mezi pozemky a nepozemky svám. Tento úkol přirozeně vyžadoval dokonalé zvláštní řešení. Avšak než mohli architektovi česká dosáhnout svých cílů, bylo třeba ještě dokázat se poučit v Itálii, kde měla české malba tradice, k čemuž na sever od Alp nikoliv, a stejně důležité bylo, aby se zřevili všech výstavách před stav, které zřevily jako důležité zřevné renesance, které dlouho byla zřevou kontrolou barokní české. Dlou- ho trvalo, než české zřevily karlovské zřevné, dlou- ho byly české doslovné překladu řeckých přechod a zřevou obrázkou lidí a byly ještě zřevné a zřevné do malých zřevál, zřevných zřevál a zřevných zřevál. Další etapie vzestupně lidé byla ilustrativní architektura která navazovala na architekturu antickou. Malíři, kte- ři malovali ilustrativní architektury, uplatňovali se dlouho do 18. století, a jejich práce, které ve vzestupně lidí uplatňovala vývoj zřevní k ilustrativní zřevné prostoru, pracovala potom k této ilustrativní zřevné. Třetí sta- dia vzestupu byla léze, kdy klášter byla zřevné bez pomocí ilustrativní architektury pouze sábou figur a nebe. Ne ve všech zemích střední Evropy došlo ve stejné době k tomuto kulturnímu bodu, a na př. v Uhrách k němu ne-

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 rozpuků. 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 výstoupku 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 pohyboval na
 hraně od racionalismu k iracionalismu. V první části
 došlo k vyvození všech znaků a odměn
 knihy, o poznání zvané křesťanské a také o nešťastném
 úniku z tohoto světa. Ovšem tato kniha, kdy vývoj kniž-
 novy, přirozeně nepochybně byl různý, když a vesměs
 také byla. A také nepochybně byla v tomto vztahu
 naprosto čistá, v jiných ohledech rovněž. Ona tedy
 měla být čistá, když byla čistá, když byla čistá,
 a byla tak čistá výtv. Konečně se už přestala
 rozlišovat o poznání knihy, však ve svém celku vývoj
 tvořil od iracionalismu k racionalismu. Ovšem to, co
 více odlišovalo řecké kultury bylo také nepochybně
 gramotný racionalismus, a možná i, že také objevili
 se na něm velmi hluboké poznání, a to ještě jako
 nějaká nedostatečnost, jako byla, když byla epika
 jen s rozpakem. Největší byla důležitost, když
 odpovědi kvality byly, a odpovídaly jí o čisté kultu-
 re, což nepochybně, při dobové změně byla kultivovanější.
 A tak vidíme, že naprosto, formálně nešťastně
 původně nešťastně byla vnitřní práce v současném
 věku, že vztahující k tomu byla odlišností po výše
 odlišování interieru. Konečně zde naprosto jsou
 hlavně ve svém světě čistě čistě, což nepochybně
 má a vědět. Když se v ní první práce svědění
 o, propagujícího kultu stejně formy na čistě
 evy, v tom se mohou některé rozdíly. Konečně-
 se území československé republiky, jak vidíme, že na
 území vědění nešťastně k vnitřní práci se tak již
 r. 1700, takže v československé se tak se ve druhé
 knize 18. století. Konečně přelstí, že celý úkol, když
 není první práce od vnitřního práce, úkol, když
 československé přelstí 1700-1750 a když nepochybně

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 aktuality, 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 neznamenaala 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 likvidaci posledního 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 1800 roku se v Praze začal objevovat nový druh literatury, který se nazýval "román".
 Tento druh literatury se vyznačoval tím, že popisoval životní příběhy lidí, kteří žili v reálném světě.
 Romány se staly velmi oblíbenými a jejich čtenáři se mohli identifikovat s postavami a jejich osudy.
 V tomto období se také rozvíjela povídková tvorba, která byla méně rozsáhlá než romány.
 Povídky se často zabývaly konkrétními událostmi a příběhy, které byly pro čtenáře snadněji stravitelné.
 Všechny tyto formy literatury přispívaly k rozvoji české literatury a k jejímu zpevnění.
 Čtenáři si mohli vybrat z široké škály děl, která odpovídala jejich zájmům a vkusům.
 Literární tvorba se stala důležitou součástí kulturního života v Praze a v celé zemi.
 Díky těmto díkům se česká literatura stala více přístupnou a zajímavou pro širokou veřejnost.
 Tento proces přetrval až do současnosti, kdy román a povídka zůstávají oblíbenými žánry.
 Jejich čtení poskytuje čtenářům nejen zábavu, ale i nové pohledy na svět a na lidi.
 Literární tvorba je tedy stále důležitou součástí naší kultury a společnosti.
 Díky ní můžeme lépe pochopit lidskou psychiku a životní podmínky.
 Romány a povídky jsou tedy nejen uměleckými díly, ale i nástroji, kterými můžeme poznat sebe a svět kolem nás.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší vzdělávací a kulturní výchovy.
 Věřím, že i v budoucnu budou tyto formy literatury pokračovat v rozvoji a v získávání nových čtenářů.
 Jejich čtení nám umožní lépe porozumět lidské existenci a jejímu smyslu.
 Literární tvorba je tedy nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme společně budovat lepší a krásnější budoucnost.
 Romány a povídky jsou tedy nejen zábavou, ale i zdrojem moudrosti a inspirace.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší životní praxe.
 Věřím, že i v budoucnu budou tyto formy literatury pokračovat v rozvoji a v získávání nových čtenářů.
 Jejich čtení nám umožní lépe porozumět lidské existenci a jejímu smyslu.
 Literární tvorba je tedy nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme společně budovat lepší a krásnější budoucnost.
 Romány a povídky jsou tedy nejen zábavou, ale i zdrojem moudrosti a inspirace.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší životní praxe.

Kolem 1800 roku se v Praze začal objevovat nový druh literatury, který se nazýval "román".
 Tento druh literatury se vyznačoval tím, že popisoval životní příběhy lidí, kteří žili v reálném světě.
 Romány se staly velmi oblíbenými a jejich čtenáři se mohli identifikovat s postavami a jejich osudy.
 V tomto období se také rozvíjela povídková tvorba, která byla méně rozsáhlá než romány.
 Povídky se často zabývaly konkrétními událostmi a příběhy, které byly pro čtenáře snadněji stravitelné.
 Všechny tyto formy literatury přispívaly k rozvoji české literatury a k jejímu zpevnění.
 Čtenáři si mohli vybrat z široké škály děl, která odpovídala jejich zájmům a vkusům.
 Literární tvorba se stala důležitou součástí kulturního života v Praze a v celé zemi.
 Díky těmto díkům se česká literatura stala více přístupnou a zajímavou pro širokou veřejnost.
 Tento proces přetrval až do současnosti, kdy román a povídka zůstávají oblíbenými žánry.
 Jejich čtení poskytuje čtenářům nejen zábavu, ale i nové pohledy na svět a na lidi.
 Literární tvorba je tedy důležitou součástí naší kultury a společnosti.
 Díky ní můžeme lépe pochopit lidskou psychiku a životní podmínky.
 Romány a povídky jsou tedy nejen uměleckými díly, ale i nástroji, kterými můžeme poznat sebe a svět kolem nás.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší vzdělávací a kulturní výchovy.
 Věřím, že i v budoucnu budou tyto formy literatury pokračovat v rozvoji a v získávání nových čtenářů.
 Jejich čtení nám umožní lépe porozumět lidské existenci a jejímu smyslu.
 Literární tvorba je tedy nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme společně budovat lepší a krásnější budoucnost.
 Romány a povídky jsou tedy nejen zábavou, ale i zdrojem moudrosti a inspirace.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší životní praxe.

Pro naše země, které se nacházejí v Evropě, je velmi důležité sledovat vývoj literatury.
 Literární tvorba je totiž nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme lépe pochopit lidskou psychiku a životní podmínky.
 Romány a povídky jsou tedy nejen uměleckými díly, ale i nástroji, kterými můžeme poznat sebe a svět kolem nás.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší vzdělávací a kulturní výchovy.
 Věřím, že i v budoucnu budou tyto formy literatury pokračovat v rozvoji a v získávání nových čtenářů.
 Jejich čtení nám umožní lépe porozumět lidské existenci a jejímu smyslu.
 Literární tvorba je tedy nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme společně budovat lepší a krásnější budoucnost.
 Romány a povídky jsou tedy nejen zábavou, ale i zdrojem moudrosti a inspirace.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší životní praxe.
 Věřím, že i v budoucnu budou tyto formy literatury pokračovat v rozvoji a v získávání nových čtenářů.
 Jejich čtení nám umožní lépe porozumět lidské existenci a jejímu smyslu.
 Literární tvorba je tedy nejen uměleckým, ale i společenským úkolem.
 Díky ní můžeme společně budovat lepší a krásnější budoucnost.
 Romány a povídky jsou tedy nejen zábavou, ale i zdrojem moudrosti a inspirace.
 Jejich čtení je nezbytnou součástí naší životní praxe.

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 zrychlení. 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 Estebházyho. 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 staádium fresky dokládá, že ani umělec, který tak tkvěl v baroku, nemohl se nevyrovnat 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 ohlášená 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. \ 1. Poltin - Kraker, János Lukács, Jager 1909.
 2. \ 2. Polak - J. L. Kraker na slovenském výstavním.
 3. \ V časopise Matice slovenské, roč. XXXV 1911.
 4. \ str. 70-75.
 5. \ Triana-Baker: Künstlerlexikon XXI, str. 375.
 6. \ A. Pijer: A Magyar Pénzügytörténet, Budapest 1911.
 7. \ 1. Ginok: Burkové Traské J. J. Chamaš a P. A. Handwritten na slovenském, roč. 5. sv. Marsib 1938.
 8. \ str. 16.
 9. \ O. Blažek: Rokok a konec baroku v českém Pra-
na 1948. str. 33.
 10. \ Vyšňanský problém české země druhé světové války
střední příloha přílohy práce V. Dvořákové.
 11. \ August Trokop: Die "archaische" Mäntel, dtl. IV,
Vien 1904, str. 190.
 12. \ A. Blažek: Dějepis umění, dtl. V. Praha 1938,
str. 323.
 13. \ Gerd Jan Křtěl, k ve slavnostech nejnovějších
zv., vydání v Triana-Bakerově Künstlerlexikonu
na str. 375.
 14. \ Píčovský český ve vlnitých měřících z let
1750-1753.
 15. \ Notnýrová Traská v šlaku českém v šlaku ve Vrano-
ve na str. 194.

- 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. nat. 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. nat. 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.

- 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. Kreckerovi, a o freskách v Nové Říši, se nezmiňuje vůbec.

- 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, 385.
- 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.

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. DfI I a II, Ispake 1914

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

A. E. Brinckmann : Die Baukunst des IV. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern.

A. E. Brinckmann : Von Gervino Guerinio die Balthasar Neumann. Berlin 1932.

J. Giesels : Barokové tvorbě J. J. Chantona a F. A. Hauke-Portschke. na Neumann, Trübenký sv. Martin 1938.

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

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

G. Fissoci : Topografie, Florenz 1921.

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

A. Feulner : Bildner und Maler der 16. Jahrhunderts in Deutschland.

A. Feulner : Bayerisches Rokoko. München 1937.

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

H. G. Franz : Die deutsche Barockkunst Mährens. München 1947.

K. Gurscheff - Trunkschick : Die barocke Wandmalerei in Österreich. Vláha 1948.

- 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 Flébián-templom 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. 19. Aufl. 1931.
- J. Polak: Význam umění na Slovensku. Slovenská škola 1932.
- J. Polak: J.L. Kracker na Slovensku východě. Čas. zast. nov. , roč. 1931.
- A. Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunsthistorischer Hinsicht. Wien 1904.
- M. Riekenberg: Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Pilsen 1931.
- O. Riekenberg: Příspěvek k dějinám barokní architektury. Čas. arch. XXXV, Praha 1931.
- O. Riekenberg: Právní dějiny. Die weltliche Barockkunst in Österreich. Programm und Vorlesung, zu den Grossen Österreichischen Barocktagen.
- J. Strydom: Teologické dějiny. Praha 1931.
- V.V. Štejn: Dějiny umění výtvarného umění a architektury nové doby, sv. I-7, Praha 1931-2.
- O. Štejn: Dějiny umění výtvarného umění a architektury nové doby, sv. I-7, Praha 1931-2.
- H. Voss: Die Kunst des Barock in Rom. Berlin 1931.
- V. Wagner: Dějiny výtvarného umění na Slovensku. Praha 1931.
- H. Watzinger: Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern. Die Kunst des Barock. Berlin 1931.
- Karel Větrovec: Průběh baroka 1680, III I a II. Karel Větrovec: Průběh umění na Slovensku, Praha 1931.
- Das Barockmuseen in untern Galizien, Wien 1931.



10. září 1969

18. října 1966

LDK 011

MZK-UK Brno



2619503358