

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií



***Novodobá česká mozaika jako výtvarný  
prostředek  
a  
společenský výraz***

*bakalářská práce*

*Veronika Vicherková  
Vedoucí práce: Mgr. Aleš Svoboda*

Praha 2008

## Obsah

Obsah .....	1
Úvod.....	3
1. Mozaika obecně.....	4
1.1 Vymezení mozaiky .....	4
1.2 Architektonický kontext mozaiky .....	5
1.3 Společenský kontext mozaiky .....	8
2. Výrazové prostředky mozaiky .....	10
2.1 Barva.....	10
2.2 Světlo.....	12
2.3 Struktura a skladba .....	13
2.4 Monumentalita .....	15
3. Poznámka k historii mozaiky .....	16
3.1 Starověk, antika .....	16
3.2 Křesťanský středověk .....	18
3.3 Exkurz do novodobých dějin .....	20
4. Mozaika na českém území.....	23
4.1 Kořeny zájmu .....	23
4.2 Historické mezníky české mozaiky v 1. polovině 20. století.....	26
4.2.1 Poslední soud na Zlaté bráně katedrály svatého Víta.....	26
4.2.2 Osvald Polívka, Itálie v Čechách.....	27
4.2.3 Viktor Foerster, první český mozaikářský ateliér.....	29
4.2.4 Moderní doba .....	30
4.2.5 Osobnost Františka Kysely, mozaikářský ateliér Marie Foersterové .....	30
4.2.6. Třicátá léta .....	32
4.3 Závěr. Doba poválečná a další vývoj .....	36
<b>Literatura:</b> .....	38
Slovníky a encyklopedie: .....	38
Mozaika světová:.....	38
Česká mozaika:.....	38
K problematice architektury, umění v architektuře a monumentálního umění: ...	39
Náboženské umění v 19. a 20. století: .....	39
Literatura o Praze: .....	39
Další literatura: .....	40
Internetové zdroje:.....	40
Soupis realizací ateliéru Marie Foersterové:.....	41
Seznam vyobrazení: .....	42
Obrazová příloha .....	47

## Úvod

Mozaika je pojem, se kterým se setkáváme překvapivě často. Vyjadřuje jeden ze základních principů, kdy se drobné částičky spojují do vyššího smysluplného celku. Výsledný tvar znásobuje energii, vnesenou každou jednotlivou částicí, aniž by zcela popřel jejich původní autonomii. Vytváření mozaikových obrazů, založené na tomto principu, má tisíciletou tradici a je rozšířeno po celém světě. Úsilí, námaha a hluboké soustředění, vynaložené při zrodu mozaikového obrazu, v něm zůstává obsaženo v podobě pulzujícího napětí a je jádrem jeho působivosti. Přesto však mozaika jako umělecký druh stojí na okraji zájmu dnešní doby, uměleckých tvůrců, teoretiků i publika.

Tato práce se věnuje mozaice jako uměleckému druhu a vznikla ve snaze umění mozaiky poněkud zpřístupnit a teoreticky reflektovat jeho výrazové možnosti a výtvarné prostředky, přičemž je nezbytné pohovořit i o technické stránce. Mozaika je snad nejvíce ze všech malířských technik spoutána svou materiálovou podstatou i technologií zpracování, jež určují výsledný vizuální efekt. V otázkách techniky budu vycházet nejen z několika odborných publikací, ale i z vlastní praktické zkušenosti s vytvářením mozaik z různých materiálů a z konzultací s dalšími praktikujícími mozaikáři.<sup>1</sup>

Práce je rozdělena do dvou částí: první se věnuje mozaice z teoretického hlediska, zabývá se vymezením mozaiky jako uměleckého druhu a jejím vývojem. Druhá část výběrově mapuje mozaikářské aktivity na českém území v rozsahu omezeném na území Prahy a období od konce 19. století přibližně do poloviny století dvacátého.

Počet literárních pramenů k tématu mozaiky je poměrně skrovný<sup>2</sup>, což potvrzuje zvláštní nepostižitelnost tohoto umění. Většinou se jedná o podrobné monografie k jednotlivým historickým lokalitám. Odborných děl, která by sledovala vývoj tohoto uměleckého druhu v průběhu celé jeho pět tisíc let dlouhé historie, je z důvodů obsáhlosti tématu pouze několik<sup>3</sup>.

O mozaice na českém území dosud vyšlo jen několik článků a studií v odborných a kulturních časopisech, práci většího rozsahu v současné době připravuje František Tesař, dlouholetý vedoucí mozaikářské dílny Ústředí uměleckých řemesel (ÚUR).

---

<sup>1</sup> Především mozaikáři František Tesař z Čáslavi a Libor Havlíček z Brna. (Tesař 1988; Losos 1984)

<sup>2</sup> Nepočítáme-li ovšem všelijaké příručky a návody pro domácí kutily, kterých se naopak v poslední době objevuje stále více.

<sup>3</sup> V češtině taková souborná publikace dosud nevyšla; údajně měla být připravena k publikaci objemná studie M. Ajvaze (st.), jejíž rozsah ovšem nemám ověřen. Podle sdělení M. Ajvaze ml. se jeho otec zajímal především o antické a starokřesťanské mozaiky. Články J. Broula (Broul 1994) i M. Ajvaze naznačují, že by předmětem jeho práce měla být i mozaika česká. Další české prameny uvádím v příslušných poznámkách a v připojeném seznamu literatury. Z cizích publikací se jedná o práce: E. W. Anthony: *A History of Mosaics*, Boston 1935; P. B. Hetherington: *Mosaics*, London 1967, P. Fischer, *Das Mosaik*, München 1969; J. M. Hasewell: *Manual of Mosaics*, London 1973, který je právě už zčásti návodem k tvorbě, nebo F. Rossi: *Mosaics: A Survey of their History and Technic*, London 1970. Texty v češtině uvádím v seznamu literatury.

## 1. Mozaika obecně

Skutečnost, že umění mozaiky stojí mimo pozornost dnešní doby, je do jisté míry pochopitelná, neboť se jedná o umění výjimečné a porozumět mu není snadné. Příčinu musíme hledat v samotném charakteru mozaiky, a také v širokém záběru tohoto pojmu, pod který lze zahrnout pestrou škálu výtvarných forem, od jednoduché řemeslné dekorace k výsostným monumentálním dílům. Postihnout mozaiku ve všech jejích aspektech je téměř nemožné, jelikož je spojena nejenom s tématy monumentality, užití výtvarného umění v architektuře a veřejném prostoru, ale i otázkami dekorativnosti či angažovanosti umění. Další kapitolu by mohla tvořit problematika stylizace, provedení předlohy nebo třeba otázka kolektivní tvorby atd., což jsou témata v průběhu 20. století hojně diskutovaná, odpovídající nárokům, které byly na umění kladeny. Právě proto zaznamenalo „muzivní umění“<sup>4</sup> od konce 19. a v průběhu 20. století jisté oživení – ať už v oblastech s nepřetržitou mozaikářskou tradicí, jako je Středomoří, Jižní Amerika či Rusko, tak také například v severských zemích, ve Velké Británii (kde je dochováno velké množství mozaik antických) a střední Evropě<sup>5</sup> – přestože se jedná o techniku neobyčejně pracnou a zdlouhavou, která kráčí přímo opačným směrem, než jaký sleduje současná tvorba, usilující často o okamžitý efekt.

### 1.1 Vymezení mozaiky

Mozaika spadá do široké kategorie **inkrustace**, tedy opatřování povrchu z jednoho materiálu vrstvou materiálu dalšího. Je to plošná výtvarná technika, jejímž principem je skládání drobných samostatných prvků – valounků, kamenných kostiček, skleněných smaltů, keramických střepů či kachlů – různých tvarů, jejichž **nespojitosť** zůstává patrná i po začlenění do většího celku. Prvky zůstávají odděleny zřetelnou spárou, která tak představuje jeden z podstatných výrazových prostředků mozaiky a odlišuje mozaiku ve vlastním slova smyslu od příbuzné techniky intarzie<sup>6</sup>.

Tvar jednotlivých částic bývá různý a dále určuje vyznění celku. Mozaika v nejužším slova smyslu užívá prvky přibližně stejné velikosti arbitrárního tvaru<sup>7</sup>, ať už nepravidelného či pravidelného. Tím se vymezuje dále pojem vlastní mozaiky od speciálního případu mozaiky řezané, zvané *opus sectile*, která pracuje s částicemi přiřezávanými do tvaru plnovýznamového. Do této kategorie spadají dvě techniky: technika *cosmati*<sup>8</sup>, která z přesně řezaných kamenných destiček vytváří geometrické obrazce a ornamenty, a tzv. florentinská mozaika neboli *pietra dura*, kde jsou

<sup>4</sup> „Musivní umění“ je výraz používaný v nečetné české literatuře o mozaikářském umění, odvozený z latinského „opus musivum“ = dílo pro musaeum. Museem byla zahrada Múz, často zdobená právě mozaikovými chodníky, kašnami aj.; termín užil už Kryštof Harant z Polžic v 2. pol. 16. stol. ve svém cestopisu z výpravy do Benátek.

<sup>5</sup> S mozaikami se setkáme také v oblastech mimo euro-americkou kulturní sféru – v Africe, Asii i Oceánii. Z důvodu rozsahu je však není možné do této práce zahrnout.

<sup>6</sup> Intarzie je dekorativní technika, která skládá do sebe přesně zapadající plošky k vytvoření celistvého povrchu. Většinou je prováděna v drobném měřítku s materiály snadněji zpracovatelnými, jako např. se dřevem, perletí, slonovinou aj. Další rozdíl spočívá také v tom, že materiál bývá vkládán do zahloubeného povrchu, zatímco u vlastní mozaiky je kladen na povrch a většinou spárován tmelem. O spáře se zmíním ještě později.

<sup>7</sup> Jednotlivá částice je sama o sobě pouze barevnou hodnotou, tvarová hodnota vystupuje až v celku, složením těchto částí.

<sup>8</sup> Technika *cosmati* se nazývá podle italského kamenického rodu *Cosmati* (12.–14. století); typické jsou pro ni geometrické vzory a obrazce, sestavované z přesně tvarovaných destiček barevných mramorů (čtverce, kolečka, trojúhelníky aj.), někdy kombinovaných se sklem, většími kamennými deskami nebo vápennou maltou. Takto byly zdobeny především podlahy, ale i oltáře či stěny. Styl *cosmati* je zřejmě odvozen již od antických vzorů a je zde patrný také značný vliv islámského umění. Mimo Itálii jsou dochovány krásné podlahy např. ve Westminster Abbey v Londýně, ale i jinde.

z polodrahokamů vyřezávány autonomní smysluplné tvary, např. části florálních nebo figurálních motivů. Do této kategorie by patřily i nejrůznější skládané kachlové obrazce, velmi oblíbené i ve 20. století; a v širším pojetí také klasická vitráž.

Výše zmíněné speciální oblasti se už dále věnovat nebudu, neboť hlavním zájmem této práce je mozaika klasická, složená z arbitrárních tvarů. Nejčastěji to byly drobné kamínky, obláčky, šterk a keramické střepy nebo také kamenné kostičky, zvané *tesserae*, a o něco později také skleněné smalty, kostičky ze skelné masy. Tento materiál je vsazován do cementové malty a případně dále upravován broušením a hlazením. Tak vzniká pevný povrch vysoké trvanlivosti, který při kvalitním provedení snese i značnou zátěž. Ve spojení s estetickými možnostmi přímo vyzívá k uplatnění v užité tvorbě i v architektuře. Nejprostší a pouze řemeslnou aplikací principu mozaiky je prostý obklad z drobnějších komponent, který získal široké uplatnění zejména po vynálezu jeho průmyslového zpracování. Mezi mozaikové techniky patří rovněž teraco<sup>obr. (1)</sup>, technika dodnes užívaná, známá už od 5. století př. n. l., tedy drobná kamenná drť zalitá ve vápenaté maltě, jejíž povrch je posléze broušen a leštěn. Takto provedené plochy bývají rámovány vzorovanými pásy a ornamenty z teraca nebo mozaiky a v některých případech již představují vykročení do sféry užitého umění.

Na závěr tohoto oddílu není v českém kontextu bez zajímavosti zmínit se také o mozaikové dlažbě v exteriérech. Ta byla v českých městech zaváděna od 30. let 19. století, nejprve v Praze (tzv. pražská mozaika) a později i jinde, např. v Kutné Hoře, Čáslavi či Kolíně. Většinou byla dlažba vytvářena z lokálně dostupných materiálů, jejichž specifické vlastnosti (různá štěpnost, barevnost ad.) daly vzniknout specifickým vzorům. Podle Hany Zachové se od poloviny 19. st. do poloviny st. 20. vyvinul na našem území rejstřík chodníkových vzorů, který nemá jinde v Evropě obdoby.<sup>9</sup>

## 1.2 Architektonický kontext mozaiky

Mozaika se již od svého počátku vyvíjela v úzké vazbě na architektonické prostředí a po celou dobu své historie se pohybuje na pomezí užitnosti a dekorativnosti. Známe sice případy, kdy je mozaika umístěna na volný panel, oproštěný od architektonického (objektového) kontextu – kromě panelů historických<sup>10</sup> jsou také příklady z novější doby, u nás třeba tři mozaikové panely provedené podle návrhů Jana Zrzavého<sup>obr. (2)</sup> – tato díla však působí neúplně.<sup>11</sup> Pevné spojení mozaikového obrazu s podkladem nemůže být zrušeno a užitná funkce předmětu (povrchu), které mozaika vychází svými vlastnostmi vstříc, dále určuje způsob provedení mozaiky a její vizuální působivost. Zároveň je třeba si uvědomit, že to jsou právě funkční či provozní předpoklady, které vedou k širokému uplatnění mozaiky a inkrustace obecně. U mozaiky zasazené v architektuře je třeba odlišit dva základní typy, které

<sup>obr. 1a</sup>) Teraco s teselovým vzorem. Národní Muzeum Praha, kolem 1890. 1.b) Teraco kombinované s technikou *cosmati*. Malá bellevue, zahrada Na Valech, Pražský hrad, kolem 1925.

<sup>9</sup> Hana Zachová: *Chůze ve městech v 19. a první polovině 20. století*, s.169–183.

*Zprávy památkové péče*, roč 60, 2000, č. 9, s. 258–267, Praha: Státní ústav památkové péče, 2000.

<sup>10</sup> Z antiky se dochovaly např. přenosné podlahy, určené do stanů vojenských velitelů, jinak se však většinou jedná o fragmenty celistvých povrchů – *emblemata*, což jsou ústřední motivy, zpracované na panel.

<sup>obr. 2)</sup> Jan Zrzavý, dílna Jana Tumpacha Tři mozaikové panely pro světovou výstavu v Paříži 1937.

<sup>11</sup> To je patrné v případech, kdy jsou např. fragmenty antických podlahových mozaik vystavovány v muzeích na stěnách, nebo jako by byly závěsným obrazem. Desky emblemata byly nežádka z kamene, ale i na dřevěném panelu materiál mozaiky svou hmotností takřka vylučuje možnost takový obraz zavěsit či přemísťovat. Případá mi, že použití mozaiky v takových případech poněkud ztrácí smysl.

v důsledku odlišných funkčních požadavků vystupují bezmála jako dva samostatné umělecké druhy.<sup>12</sup>

Prvním z nich je mozaika **podlahová**, která musí být pevná, tvrdá a hladká a jako taková má také působit. Zároveň je na ni pohlíženo většinou z poměrně malého odstupu, totiž z výše lidských očí, takže je možné zaznamenat i jemné detaily, které ve větším odstupu zanikají. Používá se tedy drobnějších kamenů a pevnější skladby, povrch bývá hlazen a leštěn a je kladen důraz i na pevné vyplnění spár. Ohled na funkci plochy podlahy ovlivňuje také volbu stylu – podlahová mozaika by neměla vytvářet iluzi nepatřičných objemů, prostorů a nerovností, zároveň však, díky malému odstupu, může zobrazit i drobné motivy (vzory). Typ podlahové mozaiky se nejvíce uplatnil v antickém světě a staří řečtí mistři dokázali naznačené momenty dovést k dokonalosti. Podle Kathrine Dunbabin<sup>13</sup> existovalo v antice dvojí pojetí podlahové mozaiky: mozaika jako celkové dekorativní ztvárnění povrchu podlahy a mozaika jako obraz na podlaze. V obou těchto pojetích je patrná tendence k dekorativnosti a stylizovanosti; díla iluzivně naturalistická (např. mozaikový obraz Thumisu či notoricky známé a kopírované *emblem*a s pijícími holubi) představují v dochovaném souboru podlahových mozaik exkluzivní výjimky, spíše výstřelky helénské módy, vytvořené za cenu obrovského úsilí a někdy i popření charakteru média, se záměrem napodobit malbu (potažmo skutečnost) a „nachytat“ diváka. Většinou bývají však tato díla zakomponována do dekorativně ztvárněného rámce, který vymezuje možné „šálení obrazu“<sup>14</sup>.

V běžné produkci byly mytologické výjevy, žánrové obrázky i geometrické vzory prováděny v omezené barevné škále, dané převážně přírodními materiály, často jen dvoubarevně (černo-bíle), případně čtyřbarevně. Ornamenty a figury byly umisťovány na jednobarevné pozadí, jehož plochy byly vymezeny rámcem ozdobných bordur. Bordury měly i orientační význam: s jejich pomocí byl prostor místností segmentován a hierarchizován z hlediska funkce a provozu. V římských *cubiculích* (ložnicích) se mozaikou vyznačovalo místo pro lůžko, v chodbách byl užíván průběžný ornament, směřující kroky návštěvníka, místo pro *stibadium* (jídlna či večeřadlo s půlkruhovým rozvržením) bylo zdobeno mozaikou ve tvaru uzavřeného „U“. Také z námětů je možné usuzovat nejen na funkci prostoru, ale i mnohé o majiteli domu. Podle propracovanosti dekoru je možné rozpoznat, jednalo-li se o část domu spíše provozní, či reprezentativní.

Mozaikové dlažby se užívalo v antických domech téměř všude. Mozaika vystupuje z interiéru i do polootevřených peristylů, atrií, zahrad a svatostánek. Pro další vývoj je významné spojení mozaiky s vodou – v lázních a *nymphaneích*<sup>15</sup>. Tato konotace, která zůstává platnou dodnes, mohla podle J. Gage<sup>16</sup> sehrát klíčovou úlohu pro adaptaci mozaiky do křesťanských chrámů, kde byla asociována s duchovní očistou a svátostí křtu. Právě *nymphanea* a *grotty* byly místem, kde byly v antice mozaikou zdobeny kromě podlah také stěny a fontány.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Podle K. Dunbabin byly skutečně takto chápány v antice; soudí tak podle různých termínů - *musivarius* a *tesselarius*, z nichž první odlišuje mozaikáře, pracujícího na stěnách a klenbách od mozaikáře-dlaždiče. Dunbabin, K.: *Mosaics Of Greek And Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 236.

<sup>13</sup> Dunbabin (1999), s. 327.

<sup>14</sup> Dunbabin (1999), na více místech, m.j. s. 327.

<sup>15</sup> *Nymphaneum* – místo s pramenem, zasvěcené nymfám, často pojaté jako grotta s fontánou.

<sup>16</sup> Gage J.: *Colour and culture*. London: Thames and Hudson, 1993, s. 44 a následující. Gage se dokonce domnívá, že by tato konotace mohla být rozhodující i při samotném výběru techniky pro výzdobu chrámů.

<sup>17</sup> Dunbabin (1999), s. 236.

S nástupem křesťanství se z kultovních důvodů rozvinul více druhý základní typ mozaiky, mozaika **nástěnná**<sup>18</sup>, ačkoliv stále zůstává i tradice mozaikových podlah s geometrickými, florálními i zvířecími motivy.

Funkce stěny je oproti podlaze mnohem méně náročná, a pro případné výtvarné ztvárnění tedy i méně svazující. Povrch stěny není vystaven velké zátěži, nemusí být hladký ani jednolitý – lze na něj použít i méně odolné materiály stejně jako jejich kombinace, volnější je zacházení s barvami i se strukturou. Nástěnná mozaika může vystupovat i do třetího rozměru, používat prvky rozdílné velikosti, stejně jako kombinovat materiál různých vlastností (např. odlišné tvrdosti, různé povrchové úpravy), což by na exponované ploše podlahy bylo jen stěží možné. Také prostorové podmínky stěn jsou odlišné. Odstup bývá zpravidla větší, otevřený monumentálnějšímu měřítku i expresivnější stylizaci. S přechodem k nástěnné mozaice se postupně stalo výsadním materiálem sklo, jež oproti přírodním materiálům rozšiřuje barevnou škálu a skýtá i další optické vlastnosti, kterých je možno na stěně dobře využít; v interiéru byly oceňovány zejména světelné kvality (Byzanc), zatímco v exteriéru možnost barevného zpracování fasády. Zatímco v interiérech mozaika mnohdy pokrývala celé klenby, stěny, sloupoví i podlahy, na fasádách mozaika většinou zdobila (a zvýrazňovala) tektonicky význačné články (portály, ostění, tympanony, suprafenestry, římsy, sloupy apod.), v některých případech však byla užita i ke ztvárnění celého průčelí – především pod vlivem islámských kachlových dekorací – architektonické články pak určují rámce kompozici mozaiky. S nástupem dekorativismu, secese, art deco je s mozaikou nakládáno i volněji, mozaika překračuje tyto tektonické rámce; zlomovým bodem v tomto vývoji jsou pak nejspíš stavby Antonia Gaudího (1852–1926; např. Casa Batlló z let 1905–1906<sup>obr.3</sup>) a Juana O’Gorman (1905–1982; celá budova jeho Univerzitní knihovny<sup>obr.4</sup>) v Mexico City z roku 1952 je pokryta mozaikou). Úloha mozaiky v exteriéru se neomezuje jen na fasády domů, ale v návaznosti na tradici antických grott a zahrad se uplatňuje také v architektonickém ztvárnění přírodního prostředí a v zahradním umění.

Předestřené způsoby využití mozaik v architektuře potvrzují organickou svázanost mozaiky s architekturou a vysokou funkčnost a životaschopnost tohoto spojení. Mozaika uplatněná v architektuře přináší estetické i funkční kvality – barevnost, spojenou s určitou členitostí povrchu, který je chráněn trvanlivým materiálem mozaiky. Z estetického hlediska skýtá mozaika oproti malbě také možnost hlubší práce s odstupem, proměňujícím se s pohybem diváka: při pohledu z dálky předkládá smysluplnou kompozici forem, při pohledu zblízka pak bohaté škály barevných úlomků a dynamických struktur, rytmizovaných linií.

Pro plné využití všech výhod, které mozaika architektuře nabízí, je třeba navázat úzkou spolupráci mezi architektem a umělcem, což platí obecně, neboť každé umělecké dílo by mělo být zohledněno už od prvotních plánů nové budovy či urbanistického celku. Případné dodatečné umístění by mělo být řešeno i z architektonického hlediska. Bohužel tato samozřejmá myšlenka zdaleka není součástí běžné praxe.

---

<sup>18</sup> Užívání křesťanských motivů na podlahách, po kterých se šlape, bylo nepřipustné a bylo definitivně zakázáno roku 427 n. l. Theodosiánovým kodexem. Fischer, P.: *Mosaic. History and Technique*. London: Thames and Hudson, 1971, s. 69.

<sup>obr.3</sup> 3) Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, Španělsko, kolem 1905–1906.

<sup>obr.4</sup> 4) Juan O’Gorman, Univerzitní knihovna, Mexico City, 1952.

### 1.3 Společenský kontext mozaiky

Každé užití výtvarného umění v architektuře s sebou přináší řadu problémů, které se umění volného nedotýkají. Vždy se jedná o záležitost velice nákladnou, vyžadující štědrého investora, a to tím spíše, je-li dílo přímou součástí provozu, jak bylo naznačeno výše. Takový investor si pak ovšem osobuje právo určit námět daného díla a ovlivňuje často i způsob jeho provedení. Záleží na uvědomělosti zadavatele, jeho postavení, smýšlení vzdělání i vkusu, neboť užitě umění musí být užité nejenom provozně, ale i takřkajíc společensky. Takové umění odráží ducha doby, její módu, mentalitu, aktuální dění, nezřídka i politické či filozofické spory apod. a především zájmy zadavatele; o to větší by však měly být nároky na estetické kvality užitého umění, aby se nestalo jen propagačním plakátem, programovou manifestací, nebo stylovou hříčkou. Závažnost užitého umění je dána také tím, že je leckdy jediným uměním, se kterým se lidé běžně setkávají. V případě umění užitého ve veřejné sféře platí požadavek přísného hodnocení dvojnásobně, z hlediska estetického a z hlediska etického. Umění ve veřejné sféře je uměním, před kterým není úniku, a má veliký vliv na kultivaci vkusu obyvatel daného prostředí, nehledě na jeho psychologickou působivost.

Ještě větší váhu je ovšem třeba přisoudit také obsahu díla z hlediska etického. Většina uměleckých děl, o kterých zde hovoříme, se řadí mezi díla monumentální, to znamená díla velká nikoliv (jen) svým rozměrem, nýbrž hloubkou svého poslání, obsahu a zpracování, která mají *připomínat* veliké myšlenky, osobnosti a události. „Monumentalita není jen v nadnesených rozměrech prostorů a hmot, ale především v kráse a ušlechtilosti materiálů a ve správně volených proporcích i poměrech tvarů k prostoru v jejich velkorysé jednoduchosti, jež dovede vyzvednout rysy podstatné a vyloučit vše podružné, co by mohlo ohrozit celistvost a pádnou hutnost formy.“<sup>19</sup>

Co bylo řečeno, platí beze zbytku i o mozaice. Vzhledem k zeměpisnému rozšíření i délce trvání jeho dějin prošlo umění mozaiky nespočetnými proměnami a bylo vytvořeno mnoho odlišných typů, které zřetelně reflektují kulturní a společenský vývoj lidstva. Zmíním se zde jen o třech nejdůležitějších etapách vývoje mozaiky, které se odehrály v rámci evropského kulturního regionu. Nastínění tohoto procesu zde může být pouze rámcové, jednotlivá údobí nejsou striktně časově vymezena, přechody mezi jednotlivými typy jsou pozvolné a najdou se ovšem i případy, které z naznačeného schématu vybočují, ať časově nebo regionálně.

V antickém starověku sehráli významnou roli individuální objednatelé, mozaiky plnily funkci dekorace v soukromých palácích, byly známkou luxusu, měly reprezentovat bohatství jejich majitele, oslavovat jeho rod, úspěchy a umění žít. Sloužily pro potěšení a často zobrazovaly žánrové a groteskní náměty, mytologické výjevy. V tomto případě zůstaly skutečností čistě privátní, v interiérech určených omezenému publiku vybraných hostů. Funkce těchto mozaik byla především dekorativní, zábavná a reprezentativní, čemuž odpovídal také jejich styl – především dekorativní a módní, v němž byla namísto i určitá líbivost. V antických městech bylo užíváno mozaiky i ve veřejné sféře, i když méně než v soukromých domech. Zpravidla byly zřizovány donací bohatých patriotů, například ve veřejných termech, gymnáziích nebo menších svatyních, méně často v divadlech. Taková donace byla skutkem pro veřejné blaho a vysoce prestižní záležitostí, která vynesla svému patronovi další věhlas.

<sup>19</sup> J. Květ: K výstavě monumentálního umění, in *Volné směry*, 38–40, 1940–41, s. 42.



Mozaiková výzdoba se užívala po celém římském impériu a byla chápána jako příznak vysoké helénské kultury, i v nejzazších provinciích se jejím prostřednictvím bylo možné symbolicky přihlásit k vládoucí římské vrstvě. Médium mozaiky tak získalo jistý politický rozměr, který byl v dalších staletích naplňován nejrůznějšími idejemi.

Postupné změny společenských poměrů i filozofie v prvních stoletích našeho letopočtu, přerod antické kultury v kulturu byzantskou a křesťanskou, přinesly proměnu také v umění. Se soukromými objednateli se setkáme jen zřídka, mozaika postupně přešla do služby státu a především církve, kde setrvala až do 18. století. Veškeré myšlení a konání se soustředilo k Bohu, moc a bohatství v rukách panovníka a církve umožňují monumentální oslavu Boha a jeho zástupců na zemi. Mozaika v té době důstojně ztvárňuje náboženské i politické ideály, její okázalá nádhera je odleskem Boží slávy a potvrzením od Boha dané moci. Spojení mozaiky s křesťanskou kulturou představuje jeden z vrcholných okamžiků evropské civilizace: mozaika pozvednutá ze země na stěny a klenby křesťanských chrámů zhmotňovala v prostoru iluminační teologii, hluboké duchovní založení mozaiky a meditativní způsob jejího vytváření souzněl s náboženskou naukou i emotivním zaujetím víry. Stylizace obrazu spolu se zvláštními světelnými podmínkami překračovala skutečnost vezdejšího světa, zpřítomňovala okamžik věčnosti i Boha samého. Ze společenského hlediska tedy sehrává mozaika opět úlohu adorační a reprezentační, všechn její lesk však náleží Bohu a donátoři vstupují do role devoce.

S nástupem moderní společnosti se – v návaznosti na vývoj v malířství – začalo mozaiky využívat i ke zpracování světských témat. Její smysl však zůstává stejný – stále je zde určujícím pojmem reprezentativnost, vznešenost, sláva, velikost, skvělost a trvalost. Napoleon nechává vyzdobit komnaty v Louvru mozaikovými podlahami, dovolává se dědictví římského impéria. Staletá zkušenost křesťanských ikon dodává i ráz duchovnosti a tajemna, třpytivost a lesk evokuje pohádkové bohatství, ornamenty připomínají Orient. S počátky designu se mozaika stala opět módní záležitostí, její hlavní význam spočíval v dekorativnosti a možnosti stylizace. V této podobě dospěla mozaika až k revolučním proměnám 20. století. Dějinné události této doby přinesly obrodu monumentálního umění v nové rovině: byl kladen důraz na jeho angažovanost, sdělnost, přístupnost. I v tomto období se mozaika dokázala uplatnit, hlásajíc ideály humanismu, pokroku, sociálního hnutí.

Z tohoto náčrtu je patrné, jak velice je monumentální užitě umění podřízeno své společenské funkci. Závěrem můžeme shrnout: mozaika v celých svých dějinách zůstává uměním efektním a honosným, evokujícím stálost a stabilitu, moc a slávu, uměním, které na jednu stranu ve svém nepoddajném materiálu více odolává módním stylovým výstřelkům, a zároveň na druhou stranu uměním, jehož výraz je nutně určován přáním objednavatele, účelem stavby, v níž je situováno, i momentálními společenskými poměry.

## 2. Výrazové prostředky mozaiky

### 2.1 Barva

Mozaika se řadí mezi malířské techniky – jedním ze základních výtvarných prostředků mozaikového obrazu je tedy barva a barevný tón. Oproti malbě tekutými pigmenty však pracuje s materiálem, který skýtá omezenou škálu **diskrétních** barevných tónů, jež neumožňuje spojitou valérovou výstavbu plochy a objemu. Barva tak v mozaikách získává zcela abstraktní charakter, je poněkud uvolněna ze svých předmětných vazeb a podřizuje se pouze základním optickým zákonům: zákonu kontrastu komplementárních barev a zákonům barevné adice. Mozaika pracuje s přímým barevným tónem, jehož intenzitu stupňuje anebo tlumí přidáním („prohazováním“) kamenů barvy jiné – jedné i více. (Stále se přitom jedná o diskrétní škálu, pohybující se „skokově“ napříč barevným spektrem – na rozdíl od tekutého pigmentu, který je schopen obsáhnout spektrum kontinuálně, v plynulých přechodech.) Tak může dosáhnout velkých prostorových rozdílů i jemnějšího modelování objemů. Omezené barevné prostředky s jednoduchými zákonitostmi samozřejmě určují, že forma jimi vytvořená bude poměrně jednoduchá a abstraktní, oproti právě např. valérové malbě tekutými pigmenty, která je schopna dosáhnout až naturalistického vyznění. Antika dokázala naplno využít omezené barevné škály přírodních kamenů, řecké mozaiky v odvážné stylizaci s jistotou využívaly dvou kontrastních barev (většinou černou a bílou), případně tvořily troj- nebo čtyřbarevně. V římské mozaice byla kromě černo-bílých vzorů v oblibě také silná barevnost, odlišující se od ztlumenějších řeckých tónů, v případě barevné modelace však stačil náznak, který vytvořil objem několika správně směřovanými řadami kamenů třeba jen ve třech odstínech. V obdobích, kdy móda diktovala naturalismus (tedy v několika vlnách od 2. století př. n. l. do 1. století n. l.) bylo někdy nutné uchýlit se k praktikám, které jsou povaze mozaiky cizí. Diskontinuální barevná škála přírodních kamenů, obohacená keramikou, fajánsí a sklem i barvenými kameny, byla doplněna malbou a zabarveným tmelem. Tím byly vyplněny spáry mezi miniaturními kameny a tak bylo docíleno malířského vyznění obrazu, za cenu popření charakteru média. V téže době však zároveň vzniká nepoměrně větší množství mozaik, které naplno využívají možností svého materiálu i techniky, a to i v případě, že vytvářejí trojrozměrné obrazy; k modelaci objemu je často místo valérového odstupňování užito barevného tónu, který přibližně (např. tepelnou hodnotou) odpovídá některému intervalu valéru, který by měl následovat v plynulé škále. Tento barevný tón buď tvoří uzavřenou plošku, nebo jsou linky jednotlivých barev do sebe šachovnicovitě „zapouštěny“, čímž vznikne plynulejší přechod. Bohužel se po staletích stala vzorem mozaikářské práce spíše díla první skupiny (tyto „neparavé“ mozaiky).

S přechodem na stěnu vstoupila mozaika do světa, který byl tradičně oblastí malby, a tudíž kladl na práci s barvou větší nároky. Zavedení skla, umožněné právě tímto přechodem, barevné možnosti mozaiky nesmírně rozšířilo<sup>20</sup>. Pro středověké mozaiky však nebyla ideálem malba imitující skutečnost; technika zůstává podřízena pouze výrazu materiálu a chtění tvůrce. Pod vlivem estetiky z východu přicházejících kočovných kmenů vzrostla obliba drahých materiálů a byly více ceněny jasné a syté barvy. S barvou, osvobozenou z vázanosti na realismu, se zachází volně a expresivně. Je jí přisuzována zvláštní hodnota, na skutečnosti nezávisající, zprvu daná estetickými kvalitami barvy, k nimž později přistupují další symbolické významy.

---

<sup>20</sup> Ke zbarvování skla dochází postupně – barva ve skelné hmotě „nabíhá“ a proces je možno zastavit na požadované intenzitě či tónu. Barevné možnosti skleněných smaltů jsou tedy téměř neomezené.

Mozaika svými výrazovými prostředky tomuto cítění přesně vyhovovala: obraz buduje plošně, čistými barevnými tóny, nechává zaznít hodnoty jednotlivých barevných smaltů a jejich vzájemných kontrastů a souzvuků. Nezobrazuje pomíjivou skutečnost pozemského světa, ale symboly světa věčného a pravého; objem jen naznačuje: barvou, kontrastem barevných smaltů, aditivním sčítáním barevných hodnot, dotváří jej skladbou kamenů a jejich linií. Zcela upouští od zobrazování prostoru – podobně jako v antice, také středověká mozaika nechává své figury volně spočívat na prázdném pozadí, případně naznačí linií hranu země. Středověká mozaika prostor nezobrazuje, ale vytváří: prostor symbolický, supranaturální. Využitím zlata ve výplních pozadí, prohazováním barev i strhujícím leskem povznášá pozemské do nadpozemských sfér. Síla působivosti středověkých mozaik je dodnes zřejmá a jejich expresivní tendence byla znovu zhodnocena v malbě až prahu 20. století.

V dějinách umění jsou ovšem epochy, kdy byla ideálem umění mimeze. V těchto obdobích mozaiky uvolňují své místo malbě. Počínaje renesancí dochází k úpadku techniky mozaiky, která je nucena následovat malbu a znásilňovat svou podstatu i podstatu materiálu. Mozaiky se v tomto období stávají dokonalým řemeslným převáděním malby do jiného média. Ve snaze přiblížit se tekutému pigmentu dochází k rozšiřování barevné škály – italské mozaikářské dílny užívaly 16. století více než 10 tisíc odstínů skleněných smaltů!<sup>21</sup> Mozaika „Poslední soud“ (1371) na katedrále sv. Víta na Pražském hradě<sup>obr.</sup>, kterou lze považovat za zdařilé využití specifík mozaikové techniky, je vytvořena pomocí 31 odstínů skleněného smaltu.<sup>22</sup> Sklářská huť pod ÚÚŘ vyráběla ještě v 70. letech přes 4 tisíce odstínů mozaikářského skla – toto množství bylo původně vyvinuto k provedení malířských kartonů Maxe Švabinského v katedrále sv. Víta.<sup>23</sup> Se stejným cílem je také zmenšován a zjemňován rastr obrazu, objevuje se snaha o potlačení spáry. Obrazy takto vytvořené jsou sice řemeslně dokonalé, avšak v této dokonalosti působí mechanicky a popírají specifika média.

Citlivější pochopení charakteru mozaiky vede k větší stylizaci a plošnosti obrazu (ačkoliv naprosto není nutné zcela se vzdát modelace objemu) a expresivnímu způsobu zacházení s barvami. Expresivnost způsobu využití barev již byla načrtnuta, zde snad jen ještě doplním, že časté užití zlata a oživení jednobarevné plochy prohazováním prvků barvy jiné způsobuje značnou dynamizaci jinak statické plochy, k čemuž význačně přispívá i využití povrchových světelných kvalit materiálu – lesklosti či matnosti a jejich kontrastu, průsvitnosti či neprůhlednosti materiálu, o čemž se zmíním ještě později. Posledním, leč velmi podstatným momentem barevné působivosti mozaik je využití spáry mezi jednotlivými barevnými kameny (smalty). Toto rámování barevných plošek patrné při detailním pohledu se při pohledu z odstupu proměňuje v jakousi pulzující plasticitu a latentní hybnost obrazu. Je tedy nesmyslné pokoušet se o potlačení spár např. pomocí „lokálně“ zabarveného tmelu anebo totálním zpevněním skladby kamenů. (Kompozice jednotlivých prvků s potlačením spáry využívá florentinská mozaika, která se však svým charakterem blíží spíše intarzii.) Tmavě působící spáry navíc zesílí sytost barev. Kromě toho lze pomocí spáry kresebným způsobem naznačit i jemné detaily.

---

<sup>21</sup> Čtyroký, V.: Česká mozaika, *Sklářské rozhledy*, 18, 1941, sp. ed.  
<sup>obr.</sup> viz obr. 20

<sup>22</sup> *Technologia Artis* 3, 1993, s. 53.

<sup>23</sup> Ajvaz, M.: O dobrém a špatném mozaikovém materiálu. *Sklářské rozhledy*, 18, 1941, sp. ed., s.13.

## 2.2 Světlo

Světlo je důležitou estetickou kategorií, která byla pro svou nehmotnou povahu obzvláště ceněna zejména ve středověku.

V antických mozaikách je světlo zachyceno dvojím způsobem: nejprve je zastoupeno pouhým vyhraněným kontrastem černé a bílé – většinou světlých figur na tmavém pozadí. S nástupem mimetického helénského stylu se (pod vlivem malby) začíná uplatňovat stínování. K naznačení modelace objemu se v černobílých mozaikách přidávají jeden či dva další tóny (většinou hnědá nebo šedá), zároveň se však vyvíjí i mozaika plnobarevná, užívající plnou škálu barev, s jejíž pomocí jsou zachyceny světelné odlesky i stíny ustupujícího objemu. Světlo je v tomto případě velice často zachyceno právě pomocí stínů: má být vyvolána iluze reálnosti figur a předmětů – ty pak vystupují do mělkého prostoru mezi divákem a plochou pozadí, na kterou (iluzivní) dopadající světlo promítá jejich stín. (Krásným motivem, na kterém je možno tento jev dobře ukázat je motiv „nezametené podlahy“<sup>obr. (5).</sup>) Tento způsob zachycení světla je určován v první řadě malířským přístupem, je však zajímavé, že v modelaci objemů a k zachycení odlesků a stínů se na plnobarevných mozaikách můžeme setkat s použitím kontrastů doplňkových barev nebo teplotních kontrastů, které se jinak v soudobé tvorbě vyskytují mnohem méně (pokud lze ovšem soudit z dochovaných nálezů).<sup>24</sup>

Zcela jiný přístup ke světlu zaujímá středověké výtvarné umění. Světlo zde nabývá ontologického významu, umělec se nesnaží zachytit časoprostorový jev světla, ale jeho metafyzickou podstatu. Mozaika byla, podobně jako vitráž, pro toto pojetí světla obzvláště vhodným médiem. Postupné zavedení skleněných smaltů znamenalo skutečnou proměnu světelných kvalit obrazu, světlo dopadající, ozařující figury obrazu se změnilo na světlo vyzařované, z obrazu (fakticky) vystupující. Skleněné smalty – opakní, průsvitné i čiré, lesklé i matné kameny (případně keramické kachle, perleť apod.) samy od sebe odrážejí světlo různým způsobem, působivost mozaikového lesku však byla ještě stupňována tím, že se jednotlivé kameny vsazovaly do pojícího tmele nerovnoměrně hluboko, případně v různých úhlech. Tím byl vyvolán fazetový efekt odrazu světla, který dokáže svým třpytem a mihotáním zcela zaplnit prostor, do něhož je obraz situován, a dokonale uchvátit vše, co se v něm nalézá. Nadto středověká mozaika užívala v hojné míře i ve velkých plochách také zlato (a příležitostně i stříbro), jehož zářivost byla zesilována překrytím vrstvičkou průhledné skloviny, jejíž barevný nádech modeloval barevný akcent zlaté plochy. Z takto přesevětleného pozadí pak vystupovaly figury provedené spíše plošně v pestrých a jasných barvách (případně jen v náznaku modelované pomocí kontrastů barev, často se zvýrazněnou konturou) a ocitaly se společně s divákem v jakémsi imaginárním nadpozemském prostoru. Není divu, že v tomto období (cca do 13. století) zaujímá mozaika výsadní postavení mezi výtvarnými technikami, které se snaží napodobit její světelné kvality.

S nástupem renesance znovu narůstá zájem o zobrazení vezdejšího světa, mozaika se opět ocitá pod vlivem malby. Světla je zde opět užíváno jako světla vnějšího, v mozaice se objevují stíny i šerosvit. Specifické světelné kvality skleněného smaltu bylo využíváno stále méně a mění se způsob skládání mozaik, neboť přílišný lesk by zabránil čitelnosti obrazu. Od 15. a 16. století, kdy bylo cílem mozaikářů dosáhnout

<sup>obr. 5)</sup> Herakleitos, Nezametená podlaha, 2. st.

<sup>24</sup> Srov. K. Dunbabin (1999), s. 25.

malířského výrazu, se zcela upouští od plastického ztvárnění povrchu a usiluje se naopak o povrch co možná rovný; v průběhu 18. století vytvořila papežská sklářská huť dokonce skleněné smalty s menší zářivostí, které měly svým matným leskem napodobit vzhled olejových maleb a fresek.

Světlo však zůstává pro mozaiku důležitým výrazovým prostředkem; lesk a zářivost jsou kvalitami, které evokují vznešenost, honosnost a luxus. Možnost kombinovat materiály s různými optickými vlastnostmi, různou povrchovou úpravou, různým způsobem lomu a odrazu světla zůstává jednou z hlavních předností mozaiky, pro niž byla mozaice dáвана přednost před malbou a i v moderní době byla mozaika umisťována v prostředí, kde bylo třeba zlepšit světelné podmínky.

### 2.3 Struktura a skladba

Velmi důležitým výrazovým prostředkem mozaiky je skladba kamenů a v případě nástěnné mozaiky i strukturace povrchu. Kompozice tvarů může být zcela strnulá, jak vidíme třeba na byzantských obrazech, avšak právě detailní způsob skládání barevných částíček je tím, co oživuje nehybné zástupy svatých pulzující vnitřní dynamikou.

I v případě způsobu skladby kamenů a využití jejich texturálních vlastností je třeba rozlišovat mezi mozaikou podlahovou a mozaikou nástěnnou. U antické podlahové mozaiky, tvořené buď z hladkých valounků anebo broušené a leštěné do hladkého kompaktního povrchu, můžeme hovořit spíše jen o charakteru kamenů (velikosti, tvaru) a způsobu jejich skladby. (Strukturovanost povrchu valounkových mozaik měla být vzhledem k funkci podlahy spíše potlačena, a nebyla jí proto přisuzována další, tedy výtvarná hodnota, která by ji psychologicky zvýrazňovala.)

Již od antiky se v jediném obraze uplatňují různé velikosti kamenů. Pro detail tváře či jemnější prokreslení plastického tvaru bylo užíváno prvků drobnějších, pro vyplnění plochy prvků větších, spojených volnější vazbou s větším vyzněním spáry. Již jen kontrast jemného a hrubšího rastru plochy vytváří v obraze vnitřní napětí značně opticky působivé.

Tvar jednotlivých kamenů – valounků, střeplů či tesserae-kostiček – určuje celkový charakter obrazu. Protože nelze vytvořit skutečně ostrou hranu pomocí oblých prvků, obraz působí oblejším, organičtějším dojmem, naopak obraz složený z kostiček vzbuzuje pocit větší ostrosti, geometričnosti, nerostnosti.

Také rytmus skladby, uvolněnost či puritánská svázanost kamenů vnáší do obrazu emotivní kvality, s jakými se lze setkat u gestické a akční malby. Výsledkem je stopa tvůrce obrazu, který jako by jen propůjčil svou energii materiálu. Způsob kladení kamenů – *andamento* – sloužil za záměrný výrazový prostředek již v antice a o jeho významu svědčí propracované názvosloví, které se k němu váže. Mozaika – *opus musivum* – mohla být seskládána různým způsobem: např. *opus paladianum* nebo též *signinum* je mozaika ze střeplů, působící neuspořádaně, rozházeně a expresivně. Mozaiky z kostiček vzbuzují dojem většího řádu, i zde se však projevuje různý způsob vyplňování plochy řadami kostiček. Nejdynamičtější je způsob *opus vermiculatum*<sup>25</sup>, kdy několik linek kamenů v pozadí obkružuje, zvýrazňuje figury, ve

---

<sup>25</sup> Autoři se bohužel v tomto názvosloví zcela neshodují; *opus vermiculatum* bývá vykládán výše uvedeným způsobem jako termín, týkající se stylu skladby (Fischer, P. (1971), s. 147), ale i velikosti kamenů, zatímco

volné ploše se pak řádky různě vlní a kroutí jako „červíci“ (z lat. *vermiculum* = červík), tento způsob kladení kamenů také nejlépe dovede vykreslit objem. Mnohem ztrnuleji působí *opus tesellatum*, který skládá řádky kamenů rovnoběžně, většinou vodorovně. S tímto stylem se setkáváme spíše jen u pozadí. Dále bývají rozlišovány *opus alexandrinum*, způsob, v němž jsou kostičky skládány zcela nahodile, bez řádkování; nebo *opus regulatum*, poněkud sterilní (avšak při ručním provedení náročný) způsob kladení kamenů do pravouhlé osy, který hojně využívá průmyslová mozaika. Zmíněné způsoby skládání kamene se mohou ve volné ploše rozvinout až v jakýsi druhý dekorativní plán. Ve dvacátém století se můžeme setkat s minimalistickou monochromatickou mozaikou, jejímž jediným výrazovým prostředkem je právě *andamento* a šířka spáry mezi kameny.<sup>obr. (6)</sup>

Způsob skladby kamenů je velmi důležitý i při vytváření figury, kdy je třeba se podřídit vytvářené křivce a detailu. Řádky kamenů logicky obtékají tvar, který vyplňují, plocha organicky narůstá od obrysové linie ke středu; v těchto soustředných vrstvách se vytváří dojem objemu (podobně jako šrafurou v kresbě či grafice), který může být podepřen i barevným odstupňováním.

V detailu je třeba dbát na umístění spáry tak, aby nemístná spára mezi kameny detail opticky nerozbila, nevytvořila prasklinu nebo v tváři nevhodnou grimasu, ale zároveň je možné využít spáry téměř kresebným způsobem k dotažení rysů. Optického zesvětlení v modelaci lze dosáhnout užitím větších kamenů (lícni kost, brada, čelo, nos) a eliminací tmavě působící spáry. Samotným tvarem jednotlivého kamene (je třeba odlišit od užití skutečně významově tvarovaných kamenů) můžeme evokovat reálné objemy – použitím vhodného úlomku pro špičku nosu apod.

Volnější podmínky stěny otevřely možnost zasáhnout i do třetího rozměru, již mozaika plně využila zejména ve středověku a v moderní době. Od středověku nechává vyznít plastický povrch štípaných a sekaných skleněných smaltů (tzv. lasturovitá štěpnost je specifickou kvalitou mozaikářského skla) či nebroušeného kamene, v době moderní strukturu surového kamene (u nás velmi významně a záhy), strukturální kontrasty kombinovaných materiálů (*mixed media*), zapojuje i *object trouvé*... Tyto materiály vnášejí do obrazu podobné kvality, jaké nacházíme i v malbě pastózními pigmenty anebo v obrazech informelu (jde však o srovnání s díly o několik století mladšími). Oproti malbě je mozaika přímo svou hmotou organicky spojena s architekturou – překročení k výrazovým prostředkům architektury je tedy nasnadě. Právě strukturace povrchu umožňuje mozaice vstoupit do prostoru ještě hlubším způsobem, než je pár centimetrů materiálu – pomocí světla, jak bylo zmíněno výše.

Členitost povrchu novodobých mozaik pak přesahuje až na pomezí reliéfu (ve skle např. Svolinského orloj v Olomouci<sup>obr. (7)</sup>; v kameni četné strukturální mozaiky v pražském metru, např. ve stanici Florenc) uplatňuje opět optické hry světla a stínu, zejména jedná-li se o mozaiky ve volném prostoru, který umožňuje pohyb diváka<sup>26</sup>.

---

Dunbabin tento termín vysvětluje pouze jako práci z miniaturních kamenů (i jen několik milimetrů) (Dunbabin (1999), s. 343)

<sup>obr. 6)</sup> Aleksandra Kasuba, Monochromatická mozaika, 1961.

<sup>obr. 7)</sup> Karel Svolinský, Mozaikářská dílna ÚUR, 1951–1952.

<sup>26</sup> K tomu viz literatura k tématu umění v architektuře v připojeném seznamu.

## 2.4 Monumentalita

V neposlední řadě určuje působivost výtvarného díla i jeho rozměr, přičemž je nasnadě, že umění užitá v architektuře zaujímá často veliké rozlohy, což obzvlášť platí o mozaice. V dnešní době je zvykem nazývat každé umělecké dílo velkých rozměrů monumentálním, avšak umění, které aspiruje na monumentalitu, musí splňovat i jiné podmínky než jen veliký formát, jak bylo řečeno již výše. Nelze se zde pouštět do širokých úvah na toto téma, omezím se pouze na konstatování, že monumentální umění užitá v architektuře vyžaduje kromě přiměřeného námětu i odpovídající provedení. Veliká plocha komunikuje, vyzývá ke sdílení, nelze na ní tedy ztvárnit cokoliv. Má-li jít o dílo veřejné, je vhodné, aby bylo provedeno srozumitelně. To vede k určité jednoduchosti podání i námětu. Pavel Janák<sup>27</sup> k tomu říká: „Mluvit se zdí znamená mluvit tak, aby tomu bylo šíře, ba nejšířeji rozumět. Na zdech se vždy malovalo jen to, co mělo obecný obsah. Musely to být závažné věci, věci všech, etický děj, událost. Malíř podával pohled na ně, třeba s krásou, ale věc byla hlavní, nikoliv otázky o formě a kráse.“ K tomu lze podotknout, že u mozaiky je závažnost tématu násobena její trvanlivostí. Styl výtvarného díla v architektuře bývá tedy mnohdy poplatný dobové konvenci a uplatňuje nekonfliktní dekorativní krásu, která by ve volném umění mohla být posuzována s despektem. Max Švabinský ve svém zamyšlení na toto téma zdůrazňuje právě dekorativní složku monumentálního umění (– a možná i proto sahá v návrhu mozaik pro Síně padlých po povzneseném parnasistickém stylu malířsky bohatě modelovaných figur, který není médiu mozaiky úplně vlastní). Zde ovšem narážíme na problém hranice, která odděluje umění od dekorativního řemesla a která je u mozaiky pro její materiální podstatu velmi neostrá. Podle Josefa Kaplického je tato hranice dána rozsahem tvůrčích sil umělce. Velikost umění spočívá v odhadnutí správného měřítka pro určité téma a určitého člověka-tvůrce; příliš velká rozloha přesahující síly člověka by dílo rozměnila v pouhou dekoraci, příliš zdrobnělé pojetí by rozptýlilo myšlenku v nečitelnou zrně. (V této souvislosti si dovoluji vložit poznámku, že mozaika je zřídka dílem jediného člověka a tvůrčí snahy jednotlivců se mohou v ideálním případě v „kolektivním díle“ sčítat.)

Pro uzavření této krátké úvahy lze říci, že mozaika mnohdy zřejmě aspiruje na monumentalitu (jak jsem se pokusila vysvětlit už výše), a ačkoliv jí ne vždy dosahuje, uchovává v sobě zvláštní napětí mezi jednoduchostí a hloubkou, lapidárností a zdrobněním, nadčasovostí a dobovostí.

---

<sup>27</sup> Janák, P.: Malíř a zedř. *Volné směry* 1940–41, s. 50.

### 3. Poznámka k historii mozaiky

Vzhledem k obrovskému časovému i prostorovému rozšíření mozaikové výzdoby je nemožné probrat v této práci více než jen určité mezníky, které jsou pro vývoj tohoto média považovány za klíčové. Více pozornosti zde věnuji vývoji na evropské půdě v období od 15. století, neboť materiál antických i byzantských mozaik je poměrně více zpracován v monografiích jednotlivých lokalit.

#### 3.1 Starověk, antika

Lze předpokládat, že technika mozaiky v podobě prostého dláždění byla známa už v paleolitu. Nejstarší dochované dekorativní mozaiky pocházejí z konce 4. tisíciletí př. n. l. z Warky (Uruk), kde byly k vyzdobení (a zpevnění) chrámových sloupů užity keramické kuličky či válečky v červené, bílé a černé barvě, skládané do různých geometrických vzorů.

Z období 1. poloviny 3. tisíciletí (přibližně 2600 př. n. l.) se dochovaly různé luxusní předměty (např. poháry, skříňky) vykládané polodrahokamy a perletí. Do téže doby se datuje i tzv. Urská standarta, destička vykládaná zlomky lapisu lazuli a postavičkami z perleti (spíše *opus sectile*), stejně jako první mozaika z *tesserae*, drobných kosteček či trojúhelníčků, které nahradily původní válečky na chrámových sloupech. Nemáme doklady o tom, že by se v následujícím tisíciletí na euroasijském kontinentě užívalo mozaikové techniky, vyjma prostého dláždění z oblázků či kamenů. Od 9. století př. n. l. (ve Středomoří od 5. st. př. n. l.) se začínají objevovat první dekorativní vzory, černobílé či trojbarevné, s florálními nebo geometrickými motivy. Nejstarší dochovaná figurální mozaika (tedy mozaika, kde figura tvoří ústřední motiv a není součástí ornamentu či vlysu) – Bellerofón na okřídleném koni – pochází z Olynthu přibližně z r. 420/410 př. n. l. Opět se jedná o bílé figury na tmavém pozadí, jejichž styl je grafický a plošný, podobný stylu vázové malby.

Další vývojový stupeň představují mozaiky z Pelly<sup>obr. 8</sup>, přibližně z konce 4. století. Zde se poprvé objevuje modelace plastického objemu, který je naznačen pomocí stínování světlých figur několika odstíny šedých a růžových oblázků. Kromě toho je užito i několika dalších barev (hnědé, červené, černé, okrové), které kolorují některé detaily (vlasy, rty, srst), a také olověných proužků, které vytvářejí oblázkovým plochám pevné kontury. Podle K. Dunbabin byly tyto trojrozměrné oblázkové obrazy exkluzivní výjimkou, avšak tendence ke zobrazování třetího rozměru byla všeobecná a vedla až ke vzniku mozaikových *tesserae*.<sup>28</sup> Mozaikové kostečky, umožňující udržet pevné linie tvarů, se objevují v průběhu 3. století př. n. l. na různých místech Středomoří, např. na Sicílii či v Alexandrii. Zprvu jsou skládány stejně nahodile jako oblázky či střepy, ale záhy se vytváří typický způsob řádkování. Zároveň se rozrůstá škála užívaných barev, rozvíjí se technika *emblemata* a mozaiky začínají napodobovat malbu. (Helénský iluzionismus a styl napodobující malbu je ve své vypjaté podobě omezen na konec 2. st. př. n. l., v dalším období dochází k jeho poměrnému uvolnění a přizpůsobení povaze mozaikové techniky. A dále také zdaleka ne všechna *emblemata* užívala zabarveného tmele, a ačkoliv jsou tvořena z miniaturních kamenů, jejich velikost odpovídá velikosti celého obrazu.) Je ale nutné si uvědomit, že tato móda napodobování malby se vztahuje skutečně spíše jen na tyto centrální panely (*emblemata*), zatímco ostatní mozaiky vytvářejí celistvé dekorativní designy,

<sup>obr. 8</sup> Oblázková mozaika z Pelly. Gnosis, Lov na jelena., přibližně 300 př. n. l.

<sup>28</sup> Dunbabin (1999), s. 18.



keré je více možné připodobnit ozdobným textiliím nebo malbě architektonické. I na těch se mnohdy uplatňují jisté iluzivní prvky (stín, světelné odlesky), modelace trojrozměrného objemu nebo náznak prostoru, síla těchto mozaik však vychází právě z této zkratky, z napětí mezi charakteristickým stylem skladby kamenů a řádkování a náznakem skutečnosti.<sup>obr. (9)</sup> Zároveň je důležité podotknout, že malířsky pojatá *emblemata* byla součástí celkového designu mozaikové výzdoby, který těžil i z kontrastu velmi jemné skladby *emblemata* a hrubší skladby ostatních ploch.

Mezi mozaikami, které se dochovaly z období 2. a 1. st. př. n. l., je třeba zmínit práce z Pergamu, Herkulanea či Pompejí, z nichž však ty nejnámější spadají do kategorie malířsky pojatých mozaik a jejich síla pochází velkou měrou právě z kontrastu mezi malířskou koncepcí a dokonalým technickým provedením. V Pergamu tvořil mozaikář Sosos, který je autorem nejenom zmiňovaných Pijících holubů<sup>obr. (10)</sup>, ale i volněji provedené Nezametené podlahy<sup>29</sup>. V Pompejích byla (kromě zmiňovaných mozaik Dioscurida ze Samu a dalších) v roce 1831 objevena tzv. Alexandrijská mozaika<sup>obr. (11)</sup> (bitva mezi Alexandrem a Dariem), která je datována přibližně do roku 200 př. n. l. a je unikátní nejen svou rozsáhlostí a jemností provedení, ale i složitou kompozicí překrývajících se figur. (Tato mozaika je dnes vystavena v Národním archeologickém muzeu v Neapoli, ovšem na stěně, přestože původně byla umístěna na podlaze. Zde se nabízí otázka, do jaké míry bylo možné tento obraz spatřit skutečně vcelku, jak to umožňuje vertikální umístění s dostatečným prostorem pro odstup. V původní situaci musela nejspíš mnohem silněji vyznít precizní mozaiková technika. Divák měl také příležitost prohlédnout si detailně skladbu kamenů. To myslím otevírá prostor pro polemiku s výklady, že helénské mozaiky měly vypadat jako malba; jejich pojetí sice vychází z malířsky provedených předloh, ty jsou však často naprosto přesvědčivým způsobem převedeny do mozaikové techniky. Osobně bych tyto mozaiky chápala jako doklad šíře možností tohoto uměleckého druhu.) Další z významných mozaik v helénském stylu je Nilská mozaika z Palestriny<sup>obr. (12)</sup>. Byla vytvořena přibližně kolem 100 př. n. l. a zobrazuje tehdy časté a módní exotické téma nilské krajiny, je však výjimečná svou rozsáhlostí (5,85 x 4,31 m) a velkým množstvím detailních scén. Tato mozaika byla součástí komplexu svatyně bohyně Fortuny Primigenie, jejíž kult byl v té době spojován s kultem egyptské bohyně Isis. Její původní umístění muselo být velice působivé, neboť byla součástí *nymphanea* a po jejím povrchu měl protékat pramen. Bohužel byla objevena už počátkem 17. století a záhy vyjmuta ze své původní situace a vystavena v Římě.

V průběhu 1. století byla malířská koncepce postupně opouštěna, namísto toho vzrůstá obliba nejrůznějších opakujících se vzorů (ať plastických nebo plošných), figurální scény jsou pojmány grafičtější způsobem a oproti helénskému pojetí netvoří uzavřenou kompozici, ale jsou součástí celkového dekorativního rozvrhu; stejně tak *emblemata* již netvoří centrální motiv, avšak bývají zakomponována jako opakující se prvek celoplošného kobercového vzoru. S tímto pojetím mozaik se můžeme od konce 1. století setkat na různých místech ve všech oblastech, kam zasahovalo římské impérium (v Evropě v Římě, Ostii, ale třeba také ve Fishbournu,

---

<sup>obr.</sup> Jako příklad viz obr. 9) Dioscuridés ze Samu: *Pouliční muzikanti*, emblema. Pompeje, Ciceronova vila, cca 100 př. n. l.

<sup>obr.</sup> 10) Sosos z Pergamu, Pijící holubi, emblema. 2. st. př. n. l.

<sup>29</sup> Originál se nedochoval, avšak tento motiv byl opakován v četných kopiích. Viz obr. 5) Herakleitos, Nezametená podlaha (*asarotos oikos*).

<sup>obr.</sup> 11) Bitva mezi Alexandrem a Dariem, konec 2. st. př. n. l. Pompeje, Dům u Fauna.

<sup>obr.</sup> 12) Nilská mozaika z Palestriny, 3/4 2. st. př. n. l.

Meridě, Trevíru, Kolíně, Vídni a jinde), ale i v dalších stoletích po rozpadu Římské říše, neboť právě tento kobercový styl byl adaptován pro výzdobu křesťanských chrámů. V severozápadních provinciích bylo typické spíše geometrické pojetí, zatímco ve východních a jižních částech (severní Afrika, Malá Asie) se objevovaly více florální motivy a narativní figurální scény. Jedním z výjimečných monumentů z období 2. století je Hadriánova vila v Tivoli, kde se dochovaly ukázky všech dobově užívaných typů mozaik. Klasickou mozaiku v nejreprezentativnějších prostorech zastoupilo *opus sectile*, zatímco v ostatních částech se setkáme s florálními ornamenty nebo s geometrickými bordurami, do nichž jsou zasazena ještě malířsky pojatá emblemata (mj. i emblema Pijících holubů; vědci dosud vedou spory, zda se jedná o opakované použití helénských prací, nebo zda jde o díla nově vytvořená). Významný je pro nás i fakt, že se v Hadriánově vile dochovaly také zbytky nástěnných a nástropních mozaik.

Následující staletí (3.–5. st.) přinášejí další tvořivé rozvinutí námi sledovaného uměleckého druhu, neboť téměř ve všech provinciích vznikají mozaikářské dílny, které ve vlastní produkci přizpůsobují tradované římské vzory místnímu naturelu. Nelze zde vůbec obsáhnout širokou škálu regionálních stylů, neboť díla, která vznikala v této plodné době, lze v severních provinciích přirovnat nejspíše ke geometrizující ornamentice doby románské či gotické, zatímco v jižnějších oblastech (Iberský poloostrov, Tunis, Sýrie) nám svou bohatostí připomenou spíše cosi jako baroko.

Od 4. století již začíná být patrný vliv náboženství: křesťanství a ve východních provinciích také judaismu a od 8. století i islámu. Klasické dekorativní postupy jsou přejímány pro potřeby nových ideologií. Teprve postupně se vytvářejí nové výzdobné prvky a mnohé starší přetrvávají, pouze naplněny novými významy.

### 3.2 Křesťanský středověk

Jedním z dochovaných příkladů postupného přerodu římské kultury v kulturu křesťanskou, který je zachycen v mozaikové výzdobě, je mozaika na klenbě mauzolea svaté Konstancie (Santa Constanza) v Římě.<sup>obr. (13)</sup> Nejedná se sice o nejstarší křesťanskou mozaikovou výzdobu (tato pochází přibližně z r. 354/358; starší, které zdobily především podzemní katakomby a plynule pokračovaly v tradičním způsobu výzdoby hrobek, se dochovaly jen ve zlomcích), její význam však spočívá v tom, že se jedná patrně o nejrozsáhlejší dochovanou výzdobu klenby z římského období.<sup>30</sup> Jiným příkladem by mohla být podlahová mozaika z Aquileje (severní Itálie), kde je obvyklá římská bukolická scenerie přizpůsobena zobrazením Dobrého pastýře a podobně i dalšímu běžnému námětu – zobrazení mořských živočichů a rybolovu – je vložen náboženský význam zpodobněním scén z biblického příběhu Jonáše a velryby.

Od Milánského ediktu (r. 313), který uznal náboženskou toleranci a povolil křesťanství jako oficiální náboženství, se mohla více rozvíjet křesťanská ikonografie a pro potřeby nové církve vznikaly četné svatostánky (především baziliky a centrální stavby – mauzolea a baptisteria), ať už nově postavené nebo adaptované starší pohanské stavby. Bylo nutno vytvořit zcela nový výzdobný systém, což byl úkol náročný nejenom technologicky, ale i ideologicky. Spojení církevní a světské moci v

<sup>obr. 13</sup> Mozaika na klenbě v mauzoleu Sta. Constanza

<sup>30</sup> Klasický pozdně římský styl: čisté bílé pozadí pokryté dekorativně stylizovanými úponky révy.

osobě císaře Konstantina I. Velikého (ačkoliv sám přijal křest až těsně před smrtí) se odrazilo v mohutné stavební činnosti i v nebyvalé nádheře výzdoby; pod jeho patronátem vzniklo mnoho církevních staveb nejenom v Římě (bazilika sv. Petra, San Paolo Fuori Le Mura, Santa Agnese, jehož součástí je zmiňované mauzoleum sv. Konstancie, San Giovanni Laterano a další), ale i v Aquileji, v Miláně, Ravenně, Jeruzalémě, v nově založeném hlavním městě Byzancionu (Konstantinopoli, zde mj. i chrám sv. Sofie). Dílo, kterému Konstantin položil základy, se rozvíjelo i v následujícím století. Většina z těchto staveb byla zdobena neuvěřitelně bohatými mozaikami, které hojně využívaly zlata a plných barev skleněných smaltů, mnohdy i polodrahokamy a perleť. Bohužel většina těchto raných mozaik prošla za staletí četnými úpravami a opravami, takže se nedochovaly v původní podobě. Přesto zmíním z této doby alespoň mauzoleum Gally Placidie v Ravenně<sup>obr. (14)</sup>, jednu z nejlépe dochovaných mozaikových výzdob 5. stol. Rané období vrcholí vládou Justiniána I. (527–565), jehož portrét se dochoval v mozaice kostela San Vitale<sup>obr. (15)</sup> v Ravenně. Také zde už je patrný rozvoj byzantského stylu: figury zobrazené převážně frontálně se stávají plošnějšími a stylizovanějšími, ačkoliv si alespoň ty důležité zachovávají individuální rysy. Vytváří se také hieratický rozvrh celé stavby, který bude platit následujícím období: kopule se člení do horizontálních a vertikálních plánů, zatímco spodnější části, pendetivy, trompy, spodní niky i stěny, jsou chápány samostatně. Tomuto rozvrhu je přizpůsobena i výzdoba – je hierarchizována nejen námětově, ale i barevně – do spodnějších pásů spadají náměty více světské a barvy temnější, pro závěr klenby jsou vyhrazeny motivy nejposvátnější a barvy nejsvětější a nejzářivější.<sup>31</sup> Výjevy jsou více provázány se strukturou stavby, obrazy směřují pohled diváka k důležitým místům chrámu. Tomuto rozvrhu odpovídá výzdoba kostela S. Appolinare in Classe (r. 549), kde je naplno rozvinuta křesťanská symbolika. Do dalšího vývoje výrazně zasáhly obrazoborecké spory a ikonoklasma (724–843), které souzněly se silicím vlivem islámu, přicházejícím z východu. (Do tohoto období spadají rozsáhlé plochy mozaik v mešitách v Jeruzalémě či Damašku či o století starší mešita v Cordóbě, které jsou dílem byzantských mozaikářů.) Zákaz zobrazování živoucích bytostí ovšem platil pouze pro sakrální oblast, v palácích se nadále objevují výjevy z lovů, bojů apod., jaké známe z helénské tradice. Po skončení tohoto zákazu se naplno rozvíjí hieratický byzantský styl, zdůrazňující plošnost, linearitu, dekorativnost, nádheru barev a materiálů. Vliv byzantské kultury se rozšiřuje společně s křesťanstvím; Karel Veliký si z Itálie přináší do Cách nejenom císařskou korunu z rukou papeže, ale i předobraz korunovační kaple (inspiroval ho kostel S. Vitale), ale i mozaikové podlahy a sloupy, které dostal od papeže darem. V 11. století dosáhl byzantský styl až do Kyjeva, kde se v rámci ortodoxní církve uchoval v téměř nezměněné podobě. Mozaiky z tohoto vrcholného období můžeme najít nejenom v Konstantinopoli (Děesis v chrámu Haia Sophia), ale i v Řecku (kostel Daphni, klášter Nea Moni na ostrově Chios), v Turecku (klášter Kariye Camii, kolem 1320), na Sicílii (v Palermu se dochovala nejenom např. Palatinská kaple, ale i krásné mozaiky na stěnách a podlahách v královském paláci z 12. stol.). Takto bychom mohli pokračovat přes celou Itálii, pro nás je však důležité zmínit ještě alespoň katedrálu v Torcellu<sup>obr. (16)</sup>, jejíž mozaiky, které vznikly kolem roku 1200 (ale byly průběžně upravovány a v 19. století byly nahrazeny kopiemi), mohly být předobrazem našeho Posledního soudu na Sv. Vítu.

<sup>obr. 14</sup> Mauzoleum Gally Placidie v Ravenně, r. 425–430.

<sup>obr. 15</sup> Bazilika San Vitale, Ravenna, kolem 540.

<sup>31</sup> Fischer, P. (1971), s. 72.

<sup>obr. 16</sup> Poslední soud, katedrála v Torcellu, kolem 1200/19. st.

### 3.3 Exkurz do novodobých dějin

Styl muzivního umění se vyvíjel vždy v úzké vazbě na ostatní malířské techniky a především techniky architektonické malby. Oproti malbě byl však vždy konzervativnější, pomaleji reagoval na módní vlny a zaznamenával je až s určitou prodlevou. Už od antiky mozaika převáděla malířské předlohy, vůči malbě si však stále zachovávala svá stylová specifika. Ve středověku dominantní styl byzantských mozaik, jak se zdá ovlivnil, i ostatní malbu, především ve způsobu zacházení s barvami. Peter Fischer se domnívá, že mozaiky, jaké se dochovaly např. v Kyjevě, svou linearitou, ostrými úhly, plošností barev i výraznými konturami předznamenávají severskou gotickou malbu<sup>32</sup>.

S počátkem 14. století začíná vzrůstat zájem o zachycení reality vezdejšího světa, vystižení prostoru i pohybové akce. Mozaika v architektuře pomalu ustupuje fresce, z monumentálně rozpjatých kleneb přechází v drobnokresbu ikon, které vytvářeli mniši v klášterních dílnách, na luxusní předměty bohatých sběratelů nebo do ornamentální dlažby.

Práce mozaikářských dílen nikdy úplně neustaly, neboť bylo třeba opravovat díla poničená při zemětřeseních apod. V roce 1218 byly renovovány mozaiky v S. Paolo Fuori Le Mura a na přelomu 13. a 14. století také S. Maria Maggiore a S. Giovanni v Lateráně, avšak z hlediska stylového znamená následující dlouhé období spíše regresi. Výsadního postavení se nyní dostalo pružné malbě tekutými pigmenty, jejíž měkké valéry mohly vystihnout nejjemnější odstíny. Malba se uplatnila především ve formě závěsného obrazu, ale i ve spojení s architekturou. Tenké vrstvy barevné omítky ovšem podléhaly snadno zkáze, proto se zrodila idea nahradit plynulé tahy štětce pevnými a trvanlivými skleněnými smalty, a vytvořit tak „malbu na věčnost“. Dosáhnout plynulých malebných valérů a tvarů, zachytit šerosvit, perspektivní prostor, měkké křivky těl a drapérií znamenalo pracovat s kameny o velikosti několika milimetrů a škálou barev až několik tisíc odstínů. Zřetelné spáry jsou nadále nepřípustné, stejně jako kdysi přínosná nerovnost povrchu. Mozaikářští mistři sice dokázali docílit malířského efektu, mozaika tím však spíše utrpěla, stala se pouhou nápodobou a ztratila vlastní živost. Postupné pronikání malířského stylu do mozaiky bylo úspěšeno i tím, že předlohy vytvářeli uznávaní malíři jako Giotto (v Římě), Cimabue (v Pise), Giorlandaio (ve Florencii) a později Tizian, Tintoretto, Veronese a mnozí další. Jen málokterý z nich, zejména v pozdější době, se přitom podílel na samotném provádění mozaiek, a tak se mohlo stát, že výsledná díla postrádají velkolepost svých původců. V 16. století se navíc zrodila myšlenka nahradit poškozené fresky mozaikami, tedy **provést malbu** skleněnými smalty<sup>obr 17</sup>(17). Takto byly nakonec přetvořeny malby v bazilice sv. Petra, a papež Sixtus založil pro tyto práce roku 1585 stálou papežskou mozaikářskou dílnu. V roce 1727 papež Benedikt XIII. zřídil i vlastní sklářskou huť (dosud se mozaikové smalty dovážely z Benátek), jejíž huťmistr Alessio Mattioli dokázal vytvořit na 28 tisíc odstínů barev skleněného smaltu. Technologie výroby mozaikového skla byla dále zdokonalována a koncem 18. století vynalezl Giacomo Raffaelli technologii tažené skloviny, která umožnila vyrábět *tesserae* menší než 1 mm.<sup>33</sup> Období napodobování malby a stylové stagnace mozaiky přetrvalo až téměř po práh 20. století. V 18. století se papežská dílna kromě

<sup>32</sup> Fischer, P. (1971), s. 85.

<sup>obr 17</sup> 17) Rafael, Proměnění Páně, originální malba z roku 1520 byla v letech 1758–1767 provedena v mozaice.

<sup>33</sup> Meyer, A. (1990), s. 489.

plnění úkolů v architektuře věnovala zejména kopírování slavných obrazů a také provádění replik antických a středověkých mozaik ve zmenšeném měřítku.

Nové oživení mozaikářské aktivity přineslo 19. století. To bylo na jednu stranu obdobím, kdy vzrůstá zájem o archeologii, historické památky a památkovou péči – v tomto směru bylo provedeno mnoho oprav a rekonstrukcí na historických objektech, bohužel však tyto zásahy mnohým památkám spíše uškodily. Na druhou stranu mozaika nachází nové uplatnění: v modernizující se společnosti se objevuje řada témat, která přímo volají po zpracování v mozaice. 19. století se nese ve znamení hledání národní i společenské identity, nově vznikají nejrůznější vzdělávací a kulturní instituce, dobově příznačným typem staveb jsou velké veřejné budovy – muzea, akademie, banky apod., jejichž náročné zadání vyžadovalo plnit bohatou ikonografii národní a skupinové reprezentace, ukázat pokrokovost, vyspělost i tradici, reagovat na názvuky sociálního hnutí i průmyslové přestavby a reflektovat přitom také vývoj estetiky a umění, kultivovat vkus a zachovat i jistou míru funkčnosti. Ve všech těchto případech se uplatnila mozaika alespoň v podobě krásných mramorových dlažeb nebo keramických obkladů. Tak vznikla koncem 18. století císařská mozaikářská dílna v Paříži, roku 1804 první mozaikářská akademie v Miláně a později podobné instituce v Kyjevě, Petrohradě, Cáchách, v Jižním Kensingtonu i jinde. Některé z těchto dílen se věnovaly jen opravám a kopírování starých děl, jiné přinesly i skutečně tvůrčí oživení muzivního stylu. Právě Anglie byla místem velikého obrození, neboť zde mohly mozaikářské dílny navázat na kořeny hluboko založené pozdně římskými mozaikami dochovanými po celé Británii, mozaikami ze 13. století ve Westminsteru a v Canterburry a jejich činnost byla povzbuzována i rodícím se hnutím Arts and Crafts a skupinou praeraffaelistů. Tyto plodné podmínky přinesly později ovoce v podobě prvních moderních mozaiek Borise Anrepa a dalších. Britský smysl pro kultivovanou zdobnost a imperiální honosnost – ve spojení s podnikavostí a tradicí manufakturní výroby – dal vzniknout mnoha vynikajícím mozaikovým dílům.

Dobová atmosféra pokroku a průmyslové výroby se odrazila i na poli uměleckého řemesla a mozaikářství, a to nejenom v oblasti výroby skleněných smaltů, ale i v technice samotného skládání mozaik. Již od antiky se běžně užívala metoda práce v dílně, kdy se na zvláštní panely vytvářely propracované mozaikové obrazy – tzv. metoda emblematická. Panel byl pak vcelku vsazen na místo určení a jeho okolí bylo doplněno jednotlivými kameny a ozdobnými bordurami. Jinak se práce prováděly *in situ*, což bylo náročné časově i finančně. Obrovským přínosem v tomto směru byl tedy vynález metody reverzního skládání podnikatele Antonia Salvatiho, obnovitele sklářské výroby na ostrově Murano. Pod tlakem konkurence se začal od roku 1877 věnovat výhradně mozaikám a vymyslel způsob, jak se vyhnout zdlouhavému přímému skládání. Mozaika byla celá vytvořena v dílně, lícovou stranou přilepena na podkladový papír (byla tedy skládána reverzně, rubem vzhůru), na kterém byla přenesena a osazena na místo určení. Po osazení se papír odstranil, mozaika začistila a umyla. Tato inovace umožnila vytvářet mozaiky na sklad a dodávat na objednávku jako kterékoliv jiné průmyslově vyráběné zboží a firma Salvati záhy získala zakázky po celé Evropě: v Německu (renovace katedrály Karla Velikého v Cáchách, 1870), ve Francii (pařížská Opera a Parthenon, kostel Notre Dame de la Garde v Marseille), v Anglii (katedrála St. Paul v Londýně, Westminster Abbey) i na českém území (odborné konzultace při opravě mozaiky Poslední soud na katedrále sv. Víta). Monopolnímu postavení se ovšem těšila pouze do roku 1889, kdy po jejím vzoru vstoupila do sféry průmyslové výroby mozaik také německá firma Puhl und Wagner (fungovala až do roku 1969), která díky zdokonalení způsobu segmentace mohla v dílně vytvářet mozaiky o velikosti až 12 m<sup>2</sup>. Obliba mozaikové výzdoby stále

stoupá, a tak vznikají další mozaikářské dílny: ještě v 80. letech vzniká v Innsbrucku firma Neuhauser (hojně působící i u nás, především ve spolupráci s Osvaldem Polívkou), v roce 1908 zakládá Leopold Forstner firmu Wiener Mosaik Werkstätte (spadající do okruhu Weiner Secession, která je známá svou spoluprací s Otto von Wagnerem, Gustavem Klimtem, Josefem Hoffmanem) a ještě před koncem století vzniká také první mozaikářský ateliér na českém území. Reverzní metoda výroby znamenala obrovské rozšíření možností mozaikové výzdoby, ale přinesla i nebezpečí další degradace, spojené se sériovou výrobou. Nejautentičtější způsobem vytváření mozaik stále zůstává skládání *in situ*, neboť atmosféra místa se zřetelně odrazí ve výsledné práci; mimoto reverzní metoda nedovoluje téměř žádnou strukturaci povrchu (ta v době vzniku této technologie stejně nebyla žádoucí) a segmentace obrazu často zůstává patrná i po osazení (někdy se může vlivem dilatace obraz zcela rozpadnout). Přesto však musíme konstatovat, že tyto technologické inovace<sup>34</sup> pomohly překlenout krizi modernizace ve stavebnictví a byly častým argumentem propagátorů muzivního umění.

---

<sup>34</sup> Samozřejmě se jedná o inovace v oblasti materiálů; další podstatnou inovací, která přinesla možnost udržet krok se zrychlující se výstavbou, byla technologie skládání na síť a později technologie „panelace“, o kterou se zasloužili i čeští výtvarníci.

## 4. Mozaika na českém území

### 4.1 Kořeny zájmu

Nárůst zájmu o umělecký druh mozaiky na českém území v 19. století byl určován vlivy přicházejícími současně z několika směrů. Z nejšířšího hlediska lze konstatovat, že i u nás probíhala celková modernizace společnosti, nesená rozvojem průmyslu, spojená s měnící se strukturou obyvatelstva, rozvojem měst a jejich asanací. Mění se postavení šlechty, církve i měšťanstva, rodí se národní identita, společenský a spolkový život (který do značné míry supluje život politický) a to vše se samozřejmě zviditelňuje i v umění a architektuře. V takto překotné době je logickou reakcí pátrání po kořenech lidstva (národa) a obracení se k historii, tradicím i kulturním památkám, které jsou nyní podrobeny systematickému vědeckému výzkumu. Jedním z hmatatelných projevů tohoto směřování byl počátek památkové péče (jak bylo zmíněno výše) a na našem území např. také ustavení Jednoty pro dostavění Chrámu svatého Víta v roce 1859. V tomto počínu se sdružují všechny naznačené momenty – chrám byl emblematickou stavbou – „památníkem nejen církevním, ale i národním“.<sup>35</sup> Nadto právě katedrála sv. Víta nese na svém plášti „klenot muzivního umění“, který – neutěšeným stavem a nevyhnutelností oprav – připomněl českým zemím polozapomenutý umělecký druh.

Rozvoj vědy, kultury, národopysku přinesl vznik mnoha akademických institucí, ale i menších zájmových spolků, což se odrazilo i ve zvýšené potřebě reprezentativních staveb, nejen těch velkých (národních) – bylo postaveno Národní divadlo, Národní muzeum, Dům umělců – ale i skromnějších, k jejichž financování se sdružilo mnoho „běžných občanů“; a samozřejmě stále existovali i jednotliví bohatí mecenáši, nyní z řad podnikatelů.

19. století přináší změny i v umění. Jedním z momentů, které jsou z hlediska zájmu o muzivní umění podstatné, je zmiňovaný obrat k historii. Již 18. století vytvořilo kult antikismu (do značné míry i pod dojmem objevení Pompejí a Herkulanea v roce 1738), který byl zprostředkován i akademickými institucemi; pozornost umělců byla směřována do Středomoří, především do Itálie. Patřilo k dobrému vzdělání podniknout studijní cestu do lůna evropské civilizace – Říma, Florencie, Benátek, a nejruznější instituce udělovaly stipendia určená právě pro cesty na jih. Zároveň do vnitrozemí putovaly četné sběratelské artefakty<sup>36</sup> a podstatným médiem byla i literatura. Zápisky z cest po Itálii psal Goethe, Schiller i Ruskin (z nichž všichni psali i o Pompejích). U nás vycházejí oblíbené cestopisy a poznámky z cest, často i na pokračování v časopisech, z nichž některé pravidelně informují o aktuálním dění v místech archeologických průzkumů. Mezi významné šířitele italské osvěty patří např. Tyrš, který nachází za Alpami ideály humanitní i estetické, zatímco Kollár tam pátral po slovanských kořenech v byzantské tradici. Také u nás se ustavují nadace, umožňující italskou cestu mladým umělcům, ale i bez ohledu na to proud poutníků do Itálie ve 2. polovině 19. století sílí (i s přispěním rozvoje železnice), ba lze říci, že většina výrazných osobností naší kultury té doby skutečně prošla italským školením. Dojmy, s nimiž se vracely do Čech, byly jistě různé a mnohdy rozporné, mnozí z nich však mezi nejpůsobivější výslovně řadí i mozaiky.

<sup>35</sup> Vančura, J.: *Hradčany, Pražský hrad*, Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1976, s. 108.

Tento podnik nebyl v Evropě ojedinělý, nýbrž následoval příkladu dostavby katedrály v Kolíně n. Rýnem, podobné zákroky, jako třeba restaurátorské zákroky, doplnění výzdoby chrámů, probíhaly po celé Evropě.

<sup>36</sup> Rozsáhlou sbírku antikvií vlastnil třeba Vojtěch Lanna; pražská Akademie, založená r. 1799, nakupuje první kopie už 1803–4. Krouťvor, J. a kol.: *Cesta na jih*, Praha: Obecní dům, 1999.

„S vítězným, sebevědomým a chladným klidem stojí tu odkazy zašlých věků. Sochy, sošky, torsa, poprsí, sarkofagy, reliefs, sloupy, ornamenty, mosaiky – a člověk jde, nenasycen jedním hledá už druhé, začne pozorovat a hned se otáčí, udělá krok dále a vrátí se čtyři kroky nazad – žije nežije, dívá se a nevidí. Mramory všech barev, bronz, měď, železo – všecko to svítí hudbou, dýchá barvami, hovoří tisíciletími.“<sup>37</sup>

Italská inspirace se podstatně podepsala na podobě české architektury: česká neorenesance byla (téměř) oficiálním reprezentativním stylem 90. let a například barevnost zhodnocuje také moderna (Wagner, Kotěra, Janák, Plečnik ad.). Ve velkých pražských neorenesančních budovách mozaika zprvu příliš mnoho příležitostí nedostala, jedině snad Národní muzeum (1891) se honosí dekorativní „benátskou dlažbou“<sup>obr(18)</sup> (provedli bratři Toffolo) a drobnými ornamentálními medailony, záhy se však podobné podlahy objevují i v dalších stavbách a s přelomem století mozaika vstupuje i na stěny a fasády.

Další podněty, které vedly české umělce k muzivnímu umění, přicházely ze strany náboženství a církve. Katolická církev, jejíž postavení bylo otřeseno osvícenstvím a francouzskou revolucí, se v 19. století se střídavými úspěchy snažila udržet krok s vývojem společnosti, což ji nutilo k četným revizím a inovacím. Také ona hledala svou cestu do budoucnosti skrze historii – již v první polovině 19. století začala vznikat muzea pro postupně zpřístupňované papežské sbírky, rozvíjí se církevní archeologie, papežské výnosy určují způsob péče o kulturní památky v církevním majetku. Chtěla-li církev být i nadále studnicí kulturních hodnot, bylo jedním z nevyhnutelných kroků zakládání nových katolických akademií, více otevřených novým myšlenkám; a další z možností, jak udržet živý kontakt s moderní společností, zůstalo konečně i umění, ovšem ve své reformní podobě. V průběhu 19. století tak vzniká hnutí, které bychom mohli souhrnně nazvat uměleckou katolickou modernou a k němuž se řadí několik výrazných uměleckých skupin i mnoho jednotlivců. Jednou z prvních byly nazaréni (skupina byla ustavena ve Vídni již 1809/10, hojně působila v Římě), kteří posléze ovlivnili skupinu prerafaelistů. Obě tato umělecká hnutí nacházela inspiraci v umění časně renesance, ve středověkém, starokřesťanském a byzantském umění; především hnutí nazarénů našlo ohlas i u nás (ateliér náboženské a monumentální malby na Akademii umění a s ním spojení umělci jako J. M. Trenkwald, F. Sequens, E. Dítě a další<sup>38</sup>), především vzhledem ke spojení byzantské a slovanské kultury. V Praze však měla veliký vliv i jiná skupina obdobného zaměření: beuronská umělecká škola<sup>39</sup>, která působila v Praze od roku 1880. Beuronští mniši při výzdobě svých svatostánků běžně využívali talentu profesionálních umělců a díla beuronské školy na českém území se řadí ke světovým unikátům. Význam beuronské školy ještě vzrůstá z hlediska zaměření této práce,

<sup>37</sup> Machar, J. S.: *Řím*. Praha: Aventinum, 1928,

<sup>obr 18</sup> Národní muzeum, kolem 1890. Budovu navrhnul architekt Josef Schulz.

<sup>38</sup> Filip, A., Musil, R.: *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*. Praha: Arbor vitae, 2006.

<sup>39</sup> Kongregace benediktinů v Beuronu vznikla v roce 1863, kdy se zde po návratu z italského vyhnanství usadili němečtí mniši, kteří v důsledku represí rakouské reformační politiky, „kulturního boji proti nadvládě církve“, museli však klášter znovu opustit. Nový azyl jim byl poskytnut v Praze. Petr Desiderius Lenz, původně sochař, který vstoupil do řádu roku 1876, založil roku 1894 výtvarnou školu pro chlapce-obláty. Vypracoval kánon, jímž se řídil výtvarný projev této školy a jehož hlavní rysy sledovaly myšlenku čistoty a (ideálního) geometrického řádu. Beuronští umělci putovali po celé Evropě i v Americe do míst, kde bylo třeba vyzdobit nějakou sakrální stavbu. Kladli velký důraz na samotnou uměleckou práci, která byla chápána jako práce pro Boha.

Benešová, K.: *Emauzi: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*. Praha: Academia, 2007

Čížinská, H.: *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*. Praha: Ars Bohemica, 1999



neboť byzantinizující pojetí výzdoby poskytlo pro uplatnění mozaiky mnoho příležitostí. <sup>obr</sup>(19)

Jako poslední motiv vedoucí k oživení českého mozaikářství bych ráda vyzvedla tradici **českého sklářství**, která trvá nepřetržitě už od konce 13. století. Již ve 14. století české země prosluly různými skleněnými výrobky – především perličkami, poháry zdobenými perličkovými nálepy či taženou skleněnou nití a také barevným vitrážovým sklem.<sup>40</sup> V dalších stoletích byla zdokonalována nejen samotná výroba skla, ale i jeho následné úpravy – nejprve malbou, později rytím a broušením, zejména od 17. století, kdy byl vyvinut tvrdý a zářivý český křišťál. České sklo bylo vyváženo do celé Evropy a ve 30. letech 18. století vznikala dokonce obchodní sdružení, která měla stálé zastoupení ve významných obchodních střediscích. Čeští skláři dokázali konkurovat dokonce i sklářům z Benátek, nejen ve výrobě perliček, ale také sklem dutým a plochým. V 18. století pronikli na benátské území také výrobou křišťálových ověskových lustrů. V silícím konkurenčním tlaku průmyslového 19. století se rozšířil sortiment českého skla nejen o biedermaierské figurky, hyalit<sup>41</sup> hraběte Buquoye, ale i první evropské chemicky odolné sklo v Sázavských sklárnách Kavalier. V tomto výčtu by bylo možné pokračovat až do 20. století, jehož největším přínosem byl vzestup specializovaných sklářských škol<sup>42</sup>, kde se sklářům dostalo i výtvarného školení. K nim se přidala i pražská Umělecko-průmyslová škola a spolupráce výtvarníků se sklářskými hutěmi dala vzniknout slavnému hutnímu sklu. Meziválečné období na tomto základě rozvinulo další možnosti uplatnění skla v architektuře, především v podobě tzv. „luxferů“, skleněných tvárnic a konečně třicátá léta přinesla i první české (novodobé) mozaikové smalty.

Z tohoto souhrnu je zřejmé, že české sklo je do určité míry chápáno jako symbol „velikých schopností malého českého národa“ a s vědomím této symbolické hodnoty je počínaje národním obrozením tomuto průmyslovému odvětví věnována značná pozornost a péče. Proto bylo patrně otázkou prestiže rozvinout maximální měrou možnosti českého sklářství, přičemž muzivní umění do této oblasti zapadá. Je tedy možné, že při plnění úkolů reprezentace českého státu mohly být upřednostněny návrhy, které výše zmíněný rozměr reflektovaly. Jisté však zůstává, že skleněná mozaika několikrát reprezentovala československý stát na světových výstavách (Světová výstava v Paříži 1937, Expo v Bruselu 1958) a pokaždé se jí dostalo patřičného ocenění.<sup>43</sup>

---

<sup>obr</sup> Kostel sv. Václava na Smíchově. Mozaiky podle návrhů J. S. Trenkwalda, M. Pirnera a Z. Rudla provedla v letech 1885–1893 firma Neuhauser z Innsbrucku.

<sup>40</sup> Podstatnou zajímavostí je, že pražští skláři té doby spadali do malířského cechu.

<sup>41</sup> Tj. černé a červené tvrdé neprůhledné sklo, často zdobené zlacením.

<sup>42</sup> První z nich však vznikla již roku 1856 v Kamenickém Šenově jako škola pro odborné kreslení a modelování.

<sup>43</sup> V této stati jsem vyzvedla přínos českého sklářství muzivnímu umění, je však namístě alespoň poznamenat, že podobně přínosný i tradiční byl také průmysl keramický; za všechny jmenujme firmu RAKO, která pod vedením ředitele Emila Sommerschuha a výtvarníka Jano Köhlera zřídila divizi specializovanou na uměleckou mozaiku – řezanou (keramický obraz či reliéf byl rozřezán na nepravidelné části) či sekanou (obrazy byly tvořeny z drobných keramických komponent skládaných na vazbu, tedy bez průběžné spáry). Viz též obr. 24c). Hanzlíček, L.: *Příspěvek k dějinám „RAKO“ závodů v Rakovníku*, Rakovník: s. n., 2003.

## 4.2 Historické mezníky české mozaiky v 1. polovině 20. století

### 4.2.1 Poslední soud na Zlaté bráně katedrály svatého Víta

Nejstarší mozaikou na českém území je obraz Posledního soudu<sup>obr(20)</sup> na Zlaté bráně katedrály svatého Víta, který nechal v letech 1370–1371 vyhotovit císař Karel IV., patně pod dojmem svého italského pobytu, inspirován mozaikami v Římě, v Luce nebo možná mozaikou na katedrále v Torcellu.<sup>44</sup> Mozaika na Zlaté bráně je rozdělena do tří polí nad třemi arkádami portálu, a tyto části pak dále do dvou či tří horizontálních pásů. Ve středním poli je v symetrické kompozici vyobrazen Kristus v duhové mandorle, obklopen anděly s nástroji Kristova umučení a troubícími k poslednímu soudu; pod nimi klečí na skalnatém pásu ve dvou skupinách patroni české země. Kristova mandorla se vznáší na zlatém pozadí, kterému dodává červený nádech červené podkladové sklo zlacených smaltů, a do této výsostně sakrální sféry zasahují i postavy svatých. Teprve pod nimi, oddělení páskou, nesoucí jména patronů, klečí na modrém pozadí ve špicích nad střední arkádou také donátoři, Karel IV. a Eliška Pomořanská. V levém poli pak klečí (ve stejné výši jako Kristus) Panna Maria a šest apoštolů, v dolní části pak vstávají spasení z hrobů za pomoci dvou andělů a archanděla Michaela. V pravém poli pak symetricky k levé části klečí sv. Jan Křtitel se šesticí apoštolů a ve spodním plánu archanděl Michael se dvěma čerty zahání hříšníky do pekla. Zlaté pozadí obou bočních polí má modravý nádech, podkladové smalty jsou z modrého a zeleného skla. Není jisté, do jaké míry se na vzniku první české mozaiky podíleli domácí tvůrci; traduje se, že ji vytvořili benátská mozaikáři (ačkoliv to není nijak doloženo<sup>45</sup>), profesor Matějček nicméně zastával názor, že alespoň spodní část mozaiky vytvořili čeští řemeslníci a stejně tak předlohu díla přisuzoval českým malířům Theodorikova okruhu. V 50. letech bylo chemickou analýzou ověřeno, že také skleněné smalty, z nichž byla mozaika vytvořena, jsou domácího původu. Tím byl symbolicky dovršen význam mozaiky Posledního soudu coby základního kamene českého mozaikářství a její obrovská historická a umělecká hodnota byla znásobena hodnotou vlasteneckou.

Technika provedení naplno využívá výrazových možností média, jak byly popsány výše: povrch mozaiky je poměrně výrazně strukturován, což dává vyniknout volnému zlatému pozadí, z něhož tím zřetelněji vystupují ve zkratce pojednané figury se zdůrazněnými konturami. Objem je naznačen jen v několika liniích kamenů, většinou jen ve čtyřech či pěti světelných stupních, hlubších prostorových rozdílů je dosaženo kontrastem doplňkových barev (např. v drapérii). V detailech tváří je použito drobnějších a méně pravidelných kamínků – úlomků méně lesklého přírodního kamene, v pozadí jsou kostičky podstatně větší, ale ani zde nejsou zcela pravidelné, což vyvolává dojem vibrujícího napětí.

Mozaika Posledního soudu patří mezi evropské unikáty, jedná se o nejstarší exteriérovou mozaiku na východ od Rýna. Její jedinečnost spočívá i v tom, že přes četné drobné opravy se dochovala až na práh dvacátého století v podstatě v neporušené podobě, ačkoliv se na ní brzy po dokončení začaly projevovat první známky koroze, blednutí barev a ztráty lesku. Přesto se nedochovaly žádné zmínky o tom, že by prošla nějakými vnitřními zásahy, a neprokázal je ani podrobný průzkum. Je zdokumentováno, že roce 1619 byla mozaika nahozena maltou, která byla

<sup>obr. 20)</sup> Zlatá brána, Poslední soud.

<sup>44</sup> Dvořák, F.: *Po Pražském hradě a okolí*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 72.

Mozaika Poslední soud na katedrále Santa Maria Assunta v Trocellu je prací z 12. století, v Luce na kostele San Frediano vznikla ve 13. st.

<sup>45</sup>Hetteš, K.: O původu skla svatovítské mozaiky v Praze. *Zprávy památkové péče*, XVIII, 1958, č. 1–2, s. 22.

odstraněna až po několika letech. Teprve v 19. století se začalo vážněji uvažovat o opravě zašlého skvostu. Na příkaz nejvyššího purkrabího hraběte Chotka byla mozaika roku 1837 poprvé restaurována pod vedením dvorního malíře Eduarda Gurka: pro špatnou soudržnost omítkových vrstev s podkladem byla upevněna železnými hřeby se širokou hlavou a chybějící části doplnili malíři Kandler<sup>46</sup> a Lhota freskovou malbou. Další oprava následovala, když po bouři roku 1856 odpadl vrchní ornamentální pás, a také v roce 1879, již na popud Jednoty pro dostavění Chrámu, kdy ji nechává Josef Mocker brousit pískem a natřít fermeží. Ani tento zásah však nedokázal zabránit dalšímu oslepnutí, a tak je v 80. letech 19. století několikrát svolána komise, která má rozhodnout o způsobu restaurování a již se účastní mj. také ředitel Compagnia Venezia Luigi Solerti, Albert Neuhauser, ředitel Tiroler Galssmalerei (firma Neuhauser), a profesor Grandi, vrchní papežský konzervátor, kteří opakovaně doporučují mozaiku sejmut a nahradit kopií. Mozaika byla nakonec skutečně sejmuta (poté, co vichřice roku 1890 strhla téměř část o rozloze téměř jednoho metru) a z dnešního hlediska je pozoruhodné, jak pečlivě a citlivě byl tento zákrok proveden – včetně dokumentace předchozího stavu – Jindřich Eckert pořídil fotografie a František Sequens (vedoucí ateliéru náboženské malby na AVU) detailní malířskou kopii a otisk. Roku 1910 osadil Viktor Foerster (po šetrném odstranění části pojícího materiálu) mozaiku zpět na původní místo, avšak ani tato akce nebyla konečnou. Další oprava následovala již ve 20. letech, další v 50. letech, kdy byl proveden chemický rozbor smaltů, a po další v letech 70. prozatím poslední oprava a konzervace proběhla v roce 2000 ve spolupráci s GCI (The Getty Conservation Institute).

#### 4.2.2 Osvald Polívka, Itálie v Čechách

Jméno Osvalda Polívky (1859–1931) je nerozlučně spjato s počátky mozaikářství v Čechách. Ačkoliv byl tento architekt dlouho vnímán s určitým despektem jako historizující eklektik a zástupce oficiálního stylu přelomu století, který došel nejdále na práh secese<sup>47</sup>, je jeho dílo v poslední době více ceněno především pro jeho „protomoderní“ tvarosloví. Z tohoto hlediska bych ráda vyzvedla způsob, jakým Polívka zacházel ve svých návrzích s dekorativními prvky – jak v exteriérech, tak i v interiérech. „Nízké umění“ hrálo v Polívkově architektuře velikou roli a lze říci, že Polívkovi se prostřednictvím mozaik podařilo přenést za Alpy něco z ducha italského manýrismu (což se ovšem nedlouho po zkušenosti rokoka a biedermeieru mohlo jistě jevit zpátečnické). Celek Polívkova díla působí podobně rozporuplně a vyvolává v myslí takové pojmy jako subjektivnost, lyričnost, okázalost, teatrálnost, ale i snivost, fantasknost či symboličnost... Konečně, samotná Itálie se svou směsicí křesťansko-pohanské kultury byla nejspíš pro Polívku rozhodující inspirací<sup>48</sup>, o čemž svědčí mj. mnohé evokativní prvky, které užíval: např. interiérová fontánka (Pražská městská spořitelna v Rytířské ul., pojišťovna ve Spálené) nebo dvojité přemostění Nekázanky. Polívka navštívil Itálii třikrát a největší dojem na něm nezanechala Itálie

<sup>46</sup>Bohužel ve jméně tohoto malíře jsem se setkala v článkách o restaurování mozaiky Posledního soudu se 3 různými variantami: Kandler, Kandra nebo Kondera... Osobně bych se přikláběla k názoru, že šlo o Viléma Kandlera (1816–1896), který mj. v roce 1838 s Antonínem Lhotou provedl fresky v kapli sv. Rafaela na Klárově.

<sup>47</sup>Tento názor byl snad již opuštěn díky zájmu Zdeňka Lukeše, Dušana Seidla, Rostislava Šváchy a především Rudolfa Pošvy, kteří věnovali O. Polívkovi několik studií. Srov. Lukeš Z., Pošva R.: Neznámý Osvald Polívka. *Staletá Praha* 18, 1988, 193–207; Pošva, R.: Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky. *Umění*, 1987, roč. 35, č. 5, s. 449–4.

<sup>48</sup>K tomu stať D. Seidla Polívkova cesta do Vlach v publikaci *Cesta na Jih*, kde uvádí i četné citáty z Polívkova deníku). Kroutvor, J. a kol.: *Cesta na jih*. Praha: Obecní dům, 1999. Totéž D. Seidl (mimochodem Polívkův pravnu) potvrdil v osobním rozhovoru.

monumentální, ale spíše poetická – uličky, zákoutí, rozličné styly a materiály a hlavně drobné detaily a barevnost, kterou se snažil uchovat i ve svých stavbách v Čechách, k čemuž mu sloužila i mozaika.

V tomto směru mu ovšem patří čestné místo, neboť Polívka byl iniciátorem užití mozaiky na fasádách profánních staveb v českých zemích. Zprvu jí ovšem přikládá místo pouhého kolorizujícímu prvku – vymezuje mozaiku do drobných medailonů, lunet či vlysů a umisťuje ji do vyšších pater fasády, takže z parteru zůstává patrný spíše jen barevný dojem (např. Zemská banka Na Příkopě 858/20 z let 1894–6, autorem návrhů mozaikových lunet byl Mikoláš Aleš)<sup>obr. (21)</sup>; k tomuto pojetí se vrací znovu i v pozdějších letech, nicméně již v proměněném – secesním tvarosloví. Postupně poskytuje mozaice větší prostor, přičemž v návrhu počítá jak s tvarem, tak i s barevnou kompozicí obrazu, který nezastupitelně dotváří kompozici fasády (dostavba Zemské banky<sup>obr. (22)</sup> Na Příkopě 857/18 z let 1909–11, s mozaikami podle návrhu Jana Preislera, Pražská městská pojišťovna<sup>obr. (23)</sup>, Staroměstské nám. 932, z roku 1898, mozaika Františka Urbana). Tato tendence vrcholí na přelomu století, ve stavbách Obecního domu<sup>obr. (24)</sup> (1905–11) a především Domu u Nováků (1902–3), kdy se mozaika stává ústředním motivem fasády. U oficiální reprezentativní stavby Obecního domu musel Polívka<sup>49</sup> zachovat klasičtější přístup: působivost velké plochy mozaikové lunety je poněkud tlumena mohutnými symetricky ustupujícími bočními křídly budovy a odstíněna předsunutou vstupní balustrádou, přesto však zajímavě zvládnuté řešení složité urbanistické situace s dostatečným odstupem vytváří z dynamicky vyklenuté lunety pohledovou dominantu nároží a ve Špillarově podání proměňuje divákův pohled ve vizi zářivé slávy Matky měst.

Dům U Nováků<sup>obr. (25)</sup>, moderní „obchodně-administrativní centrum“, byl tématem značně volnějším, a Polívka toho náležitě využil. Rozvinul „mozaikový koberec“ ve střední části průčelí na výšku tří podlaží a tato vertikála vystupuje z horizontálního pásu rozepjatého nad parterem. Mezi okny s jemně zvýrazněnými římsami tančí Preislerovy lyrické figury ve vlahém vánku nového století. Polívka, který je i autorem kompozice figur<sup>50</sup>, však předkládá – podobně jako u Obecního domu – vizi: figury se pohybují v imaginárním prostoru „kdesi za“ okny a fasádou Novákova domu. Polívka využil mozaiky i v následujících letech, např. na průčelích Pojišťovny Praha<sup>obr. (26)</sup> a Topičova nakladatelství (Národní třída 1010 a 1011, obojí 1906–8), avšak už v menší míře a téměř jako abstraktní dekorativní prvky, vyvázané z dřívějšího pevného architektonického rámce.

V Polívkových stavbách se mozaika objevuje často i v interiéru, v podobě bohatých květinových dekorů a secesních ornamentů na podlahách a v několika případech také na drobných fontánkách.

<sup>obr. 21)</sup> Budova Zemské banky Na Příkopě 20. 1894–1896.

<sup>obr. 22)</sup> Zemská banka Na Příkopě 18 z let 1909–11.

<sup>obr. 23)</sup> Pražská městská pojišťovna, Staroměstské nám. 932, 1898.

<sup>obr. 24)</sup> Obecní dům, 1905–11.

<sup>49)</sup> Na projektu Obecního domu se podílel také A. Balšánek, který však vytvořil především rozvržení okenních otvorů. Prostorově-hmotové rozvržení, tvar zastřešení, střední rizalit i většina interiérů je dílem Polívkovým.

Pošva, R.: Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky. *Umění*, 1987, roč. 35, č. 5, s. 457.

<sup>obr. 25)</sup> Dům U Nováků, Vodičkova 30, 1902–3.

<sup>50)</sup> Pošva, R. (1987), s. 456.

<sup>obr. 26)</sup> Pojišťovna Praha, Národní třída 1011.

Všechny nástěnné mozaiky provedla firma Alberta Neuhausera z italské skloviny. Povrch mozaik je jen málo strukturován, ale skleněný materiál si uchovává svoji svěžest a barevnou zářivost. Figury jsou modelovány s malířskou precizností širokou škálou odstínů, pouze v pozadí je ponechán prostor pro pointilistickou hru barevných kamenů. Smalty jsou drobné a tvarované (alespoň v provedení návrhů Preislerových a Špillarova) v poměrně protáhlé obdélníčky, což vyvolává dojem vnitřního proudění, barva jako by obrazem protékala. Trvanlivost a zářivost mozaikových smaltů jistě vedla Polívku k takto hojnému uplatnění mozaik na průčelích jeho domů, a ačkoliv tyto mozaiky v některých momentech sledují malířský výraz, představují důležitý mezník v dějinách českého mozaikářství. Závažnost Polívkovy práce spočívá i v tom, že navázal spolupráci s předními českými výtvarnými umělci a některým z nich poskytl jedinečnou příležitost pro monumentální rozvinutí jejich díla.

#### 4.2.3 Viktor Foerster, první český mozaikářský ateliér

Viktor Foerster (1867–1915) studoval v letech 1889–1894 na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru žánrové malby Maxmiliána Pirnera. Pocházel z hluboce duchovně i umělecky založené rodiny a stejně jako jeho bratr Josef Bohuslav se pohyboval v okruhu katolické moderny. Přátelil se i s Františkem Bílkem, se kterým se setkal už na akademii a dokonce s ním nějaký čas sdílel ateliér. Navštívil Paříž i Itálii, hluboce na něj zapůsobily byzantské památky. Po návratu do Čech brzy našel cestu k obdobně citícím beuronským umělcům, kteří v té době pracovali na výzdobě kostela sv. Gabriela na Smíchově a kláštera Na Slovanech. Spolu s nimi se pak odebral zpět do Itálie, kde strávil v klášteře v Monte Cassinu dva roky a učil se technice mozaiky.<sup>51</sup> Krátce po návratu domů založil mozaikářský ateliér – první v Čechách. První prací, kterou v Čechách provedl, je mozaikový nápis na Zlíčovské kapličky. Další, již větší mozaika zdobí kostel Panny Marie Sněžné<sup>obr. (27)</sup> z roku 1903. Foerster se věnoval mozaikářské činnosti až do své časně smrti roku 1915. Pracoval jemnou a přesnou technikou, drobnými kameny, s malým vyzněním spáry. V aluzi byzantských obrazů stavěl své figury na zlaté pozadí, užíval plné a syté barvy, důležitost přikládal kráse tvaru, zdůrazněného jemnou konturou – byl to tvar idealizovaný a nadčasový. Proto také figury působí staticky a vznášejí se ve své beztlížné záři s bohorovným klidem. Před rokem 1910 vytvořil v Emauzském klášteře a chrámu čtyři exteriérové mozaiky (Kristus a poutníci v tympanonu severního portálu, nad západním portálem sv. Salvátora, monumentálního sv. Josefa s Ježíškem na zdi kláštera; trůnící Panna Maria zanikla nejspíš při poválečné rekonstrukci<sup>52</sup> <sup>obr. (28)</sup>) a jednu v interiéru (Poutníci do Emauz). V roce 1910 restauroval se dvěma benátskými dělníky z firmy Compagnia Venezia mozaiku Posledního soudu na Pražském hradě. Tehdy byla mozaikářská dílna dočasně přesunuta z Domu U zlatého jablka do Svatojiřského kláštera. Také ostatní z jeho mozaik se věnovaly náboženské tematice (v poutní kapli na Hostýně, v Nové Říši, v Lourdech...). Výjimku z tvoří mozaika Modrý Merkur na fasádě obchodní školy v Českých Budějovicích<sup>53</sup> a několik drobnějších prací pro Osvalda Polívku (vertikální

<sup>51</sup> Jak velký byl Foersterův podíl na tamní mozaikové výzdobě se mi prozatím nepodařilo zjistit, neboť mnišské společenstvo beuronů podobně jako byzantští umělci svá díla nesignovali. Důležitý byl proces tvůrčí práce, která měla být kající modlitbou.

<sup>obr. 27</sup>) Kostel Panny Marie Sněžné, 1903.

<sup>52</sup> Benešová K.: *Emauzy : benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha: Academia, 2007, s.183

<sup>obr. 28</sup>) Emauzy

<sup>53</sup> Mozaika byla později z fasády odstraněna, ale v 90. letech opět restaurována p. F. Tesařem.

Langhamer, A.: Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách. *Sklář a keramik*, roč. 53, 2003, č.4–5, s. 74.

meziokenní pásy na budově Zemské banky na Příkopě, kterou ve 30. letech nahradila Roithova budova a státní znak na První pražské pojišťovně ve Spálené ul.) Po Foersterově smrti byla činnost mozaikářské dílny na krátký čas přerušena, ale třpytivý půvab mozaikových obrazů byl už nesmazatelně zapsán v povědomí české společnosti.

#### 4.2.4 Moderní doba

Nástup moderní doby, který se ve filozofii ohlašoval prosazováním realismu, měl svoji obdobu také ve výtvarném umění. Hmatatelným ztělesněním přerodu výtvarného citění bylo založení Umělecko-průmyslové školy (UPŠ) v roce 1885, ve chvíli, kdy se umělecký názor předávaný Akademií výtvarných umění začal jevit jako zpozdilý. Již v posledním desetiletí 19. století vystupují do popředí osobnosti, které budou ovlivňovat tvůrčí dění v první čtvrtině nového století. Roku 1895 byl vyhlášen manifest české moderny, v následujícím roce je zestátněna upadající Akademie, s čímž je spojena ideová i personální proměna UPŠ (neboť mnozí z jejích pedagogů přešli na státní Akademii). Škola chce vrátit umění životu, zaměřuje se více na užité umění a nové využití materiálů, vydává se na cestu hledání moderního slohu a jednoty výtvarné kultury.<sup>54</sup> V řadách pedagogů se opět objevují slavná jména: ihned po svém návratu ze studijní cesty v Římě zde nastupuje mladý Jan Kotěra (1871–1923), čerstvý absolvent vídeňské Akademie, žák Otty Wagnera, učí zde Jan Preisler, Karel Václav Mašek či Alois Dryák a již krátce na přelomu století tu nastupuje silná generace i v řadách studentů: František Kysela, Josef Drahoňovský, Otakar Novotný, Josef Gočár, Václav Špála, Bohumil Kubišta, Josef Čapek a další. Z hlediska muzivního umění období před první světovou válkou obdobím, kdy ještě doznívá 19. století – jednou polohou je Polívkova romantická secese, druhou výzdoba sakrálních staveb, ale již se formují nové síly. První světová válka i téměř symbolická smrt Viktora Foerstera představují v české muzivní tvorbě předěl; již před válkou vzniklo sice několik plánů, které uplatňovaly mozaikovou výzdobu novým způsobem, avšak ty byly uskutečněny až ve 20. a 30. letech.<sup>55</sup> Zkušenost světové války a vznik Československé republiky přinesly nová témata, bylo třeba vybavit mladou republiku reprezentativními správnými budovami, vzpomenout na oběti války, stejně jako pokračovat v projektech válkou přerušovaných.

#### 4.2.5 Osobnost Františka Kysely, mozaikářský ateliér Marie Foersterové

Po první světové války vstupuje do historie české muzivní tvorby několik výrazných osobností. Z řad výtvarníků se o muzivní tvorbu zasazuje především František Kysela (1881–1941). Kysela se začal o tento obor zajímat již před válkou, pravděpodobně i pod vlivem Kotěrovým, s nímž byl tehdy v úzkém styku (ve spolupráci s ním vytvořil mj. vitráže pro hradecké Muzeum kolem roku 1910). Kysela nejenom tvořil návrhy na monumentální díla, využívající mozaikové techniky, jeho zásluha spočívá i v činnosti pedagogické (na UPŠ učí již od roku 1913), při níž seznamuje studenty s možnostmi mozaiky; jeho ateliérem dekorativního kreslení prošla většina výtvarníků, kteří se později mozaice věnovali.

Na činnost svého muže navázala obnovením mozaikářského ateliéru Marie Foersterová, která má zprvu příležitost plnit jen drobnější úkoly (několik hrobek na

<sup>54</sup> Historie VŠUP na <http://www.vsup.cz/section.php?seid=7>, cit 20.8.2008

<sup>55</sup> Mezi uskutečněnými návrhy jsou např. Kotěrovo Muzeum v Hradci Králové (1908–11) s mozaikami podle kartonů Jana Preislera nebo návrhy na výzdobu kaple sv. Jana Křtitele v katedrále sv. Víta.

Vyšehradském hřbitově např. ve spolupráci s architektem Fantou, přepracování rakouského státního znaku na budově První české pojišťovny ve Spálené ul.). Nejplodnější období české muzivní tvorby přichází až později ve dvacátých a třicátých letech.

První vlna poválečné výstavby dospěla do fáze dokončování a nastává čas pro monumentální a reprezentativní výtvarné úkoly. Intenzivní práce probíhají na Pražském hradě (pod vedením Josipa Plečnika), pracuje se i na dostavbě katedrály sv. Víta, která má být dokončena ke svatováclavskému výročí v roce 1929. V této souvislosti je oživena myšlenka z poloviny 19. století na vyzdobení chrámu českým sklem a od roku 1924 se z podnětu profesora Kysely<sup>56</sup> výzkumem možnosti výroby mozaikových smaltů zabývá Sklářský ústav v Hradci Králové. Dalšími projekty započatými už před válkou jsou plánované pomníky Bedřich Smetany a Jana Žižky. V soutěži na první z nich zvítězil v roce 1924 návrh Pavla Janáka, Otta Gutfreunda a Františka Kysely, který počítal s mozaikovou stěnou s výjevy ze Smetanova života. Bohužel tato novátorská koncepce pomníku jako architektonického prostředí nakonec nebyla uskutečněna. Koncepce pomníku Jana Žižky byla po válce rozšířena na památník národního osvobození a padlých legionářů a v soutěži vyhlášené roku 1925 zvítězil návrh Jana Zázvorky a Jana Gillara, v němž bylo opět počítáno s mozaikovou výzdobou.

Ještě před rokem 1930 vzniklo v mozaikářském ateliéru Marie Foersterové několik větších prací – jednou z prvních byly tři mozaiky pro pravoslavný chrámek Zesnutí přesvaté Bohorodice z roku 1927<sup>obr. (29)</sup>; další spadá do okruhu velkých státních reprezentativních úkolů a je jí velký státní znak podle návrhu Františka Kysely v katedrále sv. Víta z roku 1929. Do tohoto okruhu patří i mozaiky pro dvoranu budovy ministerstva sociální péče postavené podle projektu Bohumila Hypšmana (1924–1931, mozaiky provedeny v letech 1935–1936). Právě práce provedené ve spolupráci s Kyselou<sup>57</sup> patří k nejzdařilejším. Soubor sedmi mozaikových vlysů vnáší do poněkud strohé monumentální budovy prvek lyrického civilismu: v jemné pastelové škále na zlatavě žlutém pozadí – to již není nadpozemská zlatá záře, ale jemné světlo všedního dne – vystupují figury prostých lidí v běžných životních situacích, pojaté s typickou Kyselovou dekorativností. Ta je až k vrcholu zesílena mozaikovou technikou, jakoby zpěvavě hravou skladbou kamenů, jejich řádkováním, stejně jako uvolněným střídáním barevných smaltů a barevných linií. Poměrně malý odstup umožňuje divákovi postřehnout i drobné detaily, ve kterých možnosti mozaikové techniky ještě více rozvíjejí dekorativní (chvílemi až geometrizující) stylizaci celku.<sup>obr. (30)</sup>

Další významnou realizací ateliéru Marie Foersterové je vlys podle návrhu Rudolfa Kremličky (1886–1932) Koupání žen v pasáži paláce Fénix na Václavském náměstí<sup>obr. (31)</sup>. Tato práce je dokladem toho, že muzivní tvorba pokročila natolik, že stále více umělců, kteří mají těžiště své práce ve „vysokém umění“ a tvorbě volné, vytváří návrhy, určené pro monumentální provedení v mozaice. Zároveň také dokládá, že citlivé provedení v materiálu může v některých případech „ze špatné

<sup>56</sup> Profesorem UPŠ od roku 1917, od roku 1921 rektorem.

<sup>obr. 29)</sup> Zesnutí přesvaté Bohorodice, pravoslavný chrámek, Olšanské hřbitovy, 1927.

<sup>57</sup> Kromě těchto uvedených je to ještě výzdoba vestibulu měšťanské školy v Litoměřicích.

<sup>obr. 30)</sup> Ministerstvo sociální péče, sedm mozaikových vlysů, 1935–1936.

<sup>obr. 31)</sup> Palác Fénix, mozaika Koupání žen, 1931.

předlohy udělat poměrně slušnou věc<sup>58</sup> a u dobré předlohy její kvality umocnit, jako se to podařilo právě v mozaice pro palác Fénix. Kremličkovy potemnělé, chladné tóny jsou prozářeny jasně skleněnými smaltů, lapidární tvary získávají živost proházením kamenů. Dominantní umístění mozaiky vnáší do pasáže klidnou atmosféru lesního zákoutí.

Marie Foersterová (nar. 1867) vedla svůj ateliér ještě koncem 30. let, kdy provedla poslední ze svých více než dvaceti realizací<sup>59</sup>. obr.(32) – dvě mozaiky „Adam a Eva“ a „Ukřižování Krista“ v portiku Zlaté brány Svatovítské katedrály (mozaiky byly dokončeny 1939). obr.(33)

#### 4.2.6. Třicátá léta

Ve chvíli, kdy ukončila Marie Foersterová svou činnost, se již neměla opakovat situace, jaká nastala po smrti jejího muže; v Praze působily od počátku třicátých let tři další mozaikářské dílny – Josefa Nováka, stavitele Tumpacha a Stanislava Ulmana – a mimo Prahu vedl na sklářské škole v Novém Brodě oddělení bižuterie a mozaiky profesor Oldřich Žák (1900–1983, absolvent pražské UPŠ, ateliéru prof. Horejce).

Josef Novák (1902–1987) byl jedním z prvních žáků prof. Kyselý, který se pod vedením svého učitele nadchl pro mozaiku. Z Kyselovy iniciativy mu hradecký Sklářský ústav poskytl stipendium na studijní pobyt v Itálii (1929–1931) ve specializovaných mozaikářských dílnách v Římě a v Ravenně. Po návratu vytvořil řadu mozaik podle vlastního návrhu, ale provedl i Kyselův návrh „Blahoslavenství chudých duchem a kajících“ v kapli Bartoňů ve svatovítské katedrále. Kysela zde dostal příležitost ztvárnit celkovou výzdobu kaple a provést jak vitráž, tak mozaiky. Také prostřednictvím citlivého přístupu J. Nováka se mu podařilo dosáhnout výjimečně celistvého účinku. Ikonografický program celé kaple „Osmero blahoslavenství“ (vypracoval profesor Cibulka) Kysela rozdělil mezi dvě stěny mozaik a vitráž, takže celá kaple je pojata téměř klasickým středověkým pásovým rozvržením. V nejvyšším místě západní stěny je umístěn obraz Krista a pod ním a na stěně protější pokračují samostatně komponované výjevy pěti blahoslavenství. Mozaika je doplněna nápisy citujícími příslušná blahoslavenství a místy též malbou<sup>60</sup>. Typicky kyselovsky stylizované figury jsou opět podány s výrazným dynamickým řádkováním a uvolněným střídáním barev (téměř „proužkování“). Je patrné, že Kysela dobře počítal s umístěním mozaik do prostoru, kde bude světelnou, a tedy i barevnou dominantou vitráž, nikoliv mozaika – volil tedy pro mozaiku jemné, téměř nevýrazné tóny, které se nebudou tříštit s dopadajícím barevným světlem vitráže. Dalším dokladem toho, jak se Kysela dokázal vcítit do prostoru, pro který tvořil, je také – novátorský – způsob, jímž umístil mozaikové figury přímo na holou kamennou stěnu chrámu (aniž by nějak ztvárnil pozadí výjevů). Docílil tak nejenom organického propojení obrazu s architekturou (obraz se vůči stavbě nijak nevymezuje), ale vyzdvihl tak i texturální kvality mozaiky a zjasnil kontury figur, kterým hrozila

<sup>58</sup> Volně citováno z Novák, J.: Poznáváme malířské techniky – O mosaice. *Malba*, roč. 37, 1947, nečíslováno, s. 169.

<sup>59</sup> Jelikož je v úplnosti málokde publikován, uvádím výčet jejích prací v samostatném oddílu za soupisem literatury v podobě, jak ho zveřejnil u příležitosti Foersterové 70. narozenin v Národních listech J. Marek, doplněný o práce, které jí připisuje A. Langhamer (2003). Marek, J.: Sedmdesátka české mozaikářky. *Národní listy* 1937, 2.12.

obr. 32) Mezi jinými mozaika Pojišťovny Continentale, Spálená 108.

obr. 33) Adam a Eva, Ukřižování Krista, Zlatá brána katedrály sv. Víta.

<sup>60</sup> S kombinací mozaiky a malby se můžeme hojně setkat v byzantské a pravoslavné tradici.



v problematickém umístění na boční stěně s malým odstupem ztráta čitelnosti. (V dnešní situaci není možné na mozaiku nahlížet zcela zpřímá, neboť kaple je oddělena mříží, a ani čelní pohled neumožňuje dobře přehlédnout celou výši stěny.) Nakonec je třeba ještě jednou pochválit Novákovo citlivé provedení, které je rytmickou skladbou harmonickým ozvukem dřívější vitráže.<sup>obr. (34)</sup>

Mezi mozaikami, které Novák vytvořil, je třeba zmínit první ze čtyř mozaik podle pastelových skic (nikoliv kartonů) v Muzeu v Hradci králové či mozaiku podle Novákova vlastního návrhu pro Sklářský ústav tamtéž. Během krátké doby pak Novák začal vytvářet také kamenné mozaiky a mozaiky kombinující sklo s kameny, a přinesl tak českému mozaikářství další kvality jemné přírodní barevnosti a dynamické skladby i textury, které našly ohlas ještě později v 70. letech (mj. mozaiky pro pražské metro). Novákova kamenná mozaika Pastýř byla prezentována na světové výstavě v Paříži v roce 1937 a byla oceněna hlavní cenou. Na téže výstavě byly vystaveny i mozaiky skleněné podle návrhů Jana Zrzavého (viz obr. 2). Tuto mozaiku však již provedl závod Mozaika stavitele Jana Tumpacha. Novák se od roku 1934 dále věnoval pedagogické činnosti a grafice.

Na začátku třicátých let probíhaly ve Sklářské ústavu v Hradci Králové zkoušky na výrobu mozaikových smaltů, jejich výroba však nebyla zavedena. Této příležitosti se chopil zdatný podnikatel stavitel Jan Tumpach (1883–1937) a oslovil sklářského chemika Michaila Ajvaze (1904–1994)<sup>61</sup>, aby se zhostil výroby mozaikových smaltů pro zamýšlený podnik. Ajvazovi se skutečně podařilo tyto smalty vyvinout. Nově založený závod stavitele Tumpacha měl do začátku nejlepší podmínky. Nebyl závislý na dodávkách skloviny z Itálie či Německa, soustředili se v něm schopní výtvarníci, mj. Antonín Morávek (žák prof. Kysely a Bedy), Stanislav Ulman (Kyselův žák, který absolvoval rovněž studia v Itálii), Alois Klouda (opět absolvent UPŠ), a záhy se mu podařilo – možná i díky výhodě domácích smaltů a agilnosti svého majitele – získat hned několik významných státních zakázek.

Za krátkou dobu svého trvání uskutečnila Tumpachova dílna neobyčejné množství realizací, od drobných dekorativních prvků po monumentální reprezentativní díla. Z drobnějších pražských realizací uvedu alespoň dvě mozaiky ve vestibulu Základní školy Sv. Voršily v Ostrovní ulici<sup>obr. (35)</sup> podle návrhu Josefa Lieslera a Minářovu mozaiku pro palác Klas v Opletalově ulici.

Společensky významné byly práce ve Staroměstské radnici v roce 1937, které měly převést do mozaiky malby provedené podle kartonů a pod dohledem Mikoláše Alše. Tato akce, kterou inicioval sám Tumpach, měla zachránit vlhkostí chátrající dílo milovaného mistra a navrátit mu jeho typické rysy, které byly četnými opravami stírány. Kartony podle původních Alšových náčrtů i samotnou realizaci provedl Stanislav Ulman.<sup>obr. (36)</sup>

Ještě závažnější pak byly práce v Památníku národního osvobození na hoře Vítkov. Mezi léty 1935 a 1939 zde byla provedena monumentální mozaika Kde domov můj podle návrhu Jakuba Obrovského, která svým umístěním ve vnitřní supraportě vstupní brány v předsálí hlavní lodi poněkud ztrácí na působivosti. Díky spodnímu

<sup>obr. 34</sup>) Kaple Bartoňů z Dobenína, mozaiky Blahoslavenství, 1934–1936.

<sup>61</sup> Otec spisovatele Michala Ajvaze (nar. 1949), držitele Seifertovy ceny za literaturu.

<sup>obr. 35</sup>) Základní škola Sv. Voršily, 1937–1938 dvě mozaiková panó ve vestibulu.

<sup>obr. 36</sup>) Mozaika ve Staroměstské radnici.

osvětlení vytváří dojem divadelního obrazu, který symbolicky otevírá cestu do nového světa návštěvníkovi, jenž prošel tíživou zkušeností válečného mauzolea. Idylický výjev zanechává pocit mementa, vzpomínky na cenu, kterou stála svoboda a mír „tam venku“.<sup>obr. (37)</sup>

Společně s Maxem Švabinským vyzdobili v Památníku mozaikáři z Tumpachovy hutě Síně padlých legionářů. Právě pro Švabinského rozvinul chemik Michail Ajvaz škálu barev skleněných smaltů na čtyři tisíce odstínů, neboť Švabinský se ve svém přístupu k mozaice nehodlal vzdát výtvarných malířského impresionismu a realismu. To, co na mozaice obdivoval, byla nádhera materiálu a jeho pevné spojení s architekturou, proto jako by chtěl naplno zhodnotit bohatství, nabízené šíří spektra. Jeho mozaiky jsou pojaty s malířskou šavinatostí, přímo překypují barvami, u nichž Švabinský vyzdvihuje „barytonové ladění“, tlumenost a hloubku; Ajvazovy smalty jsou ve srovnání s italskými skutečně mnohem jemnější a méně křiklavé. Tyto kvality pak zvýrazňuje decentním užitím zlata. To, co Švabinský ve své koncepci přizpůsobuje technice mozaiky, není tedy styl provedení, ale námět. Na mnoha místech opakuje, že nástěnné dílo musí mít nevšední ideu, osobitý styl, vyzdvižený nad každodennost a pomíjivost, styl, v němž mají prvořadý význam složky dekorativní, neboť prvořadým posláním nástěnného díla je především působit dojmem malebnosti a výsostnosti.<sup>62</sup> Švabinský tedy vytváří kompozice plné důstojnosti a vznešenosti, které jsou hodny skvostného materiálu a jeho trvanlivosti, kompozice vskutku monumentální.

V Síně padlých bojovníků je zajímavě řešeno rozvržení mozaiky, která je na protilehlých stěnách místnosti rozdělena do dvou rovnoběžných vertikálních pásů zapuštěných do výklenků v obložení ze sliveneckého (červeného) mramoru. Na stropě se tyto pásy spojují v jediný výjev hvězdného nebe s alegorickými figurami tichého rozjímání a smutku. Tímto rozvrhem se podařilo do intimního prostoru kaple vnést také prvek monumentality, aniž by byla intimnost narušena. Švabinský dále rozvrhнул nástěnné pásy ještě horizontálně a zobrazil zde vždy po dvou skupinách alegorických postav v antických tógách. Celé dílo pojal s malířským impresionismem; stejně impresivním provedením v technice mozaiky, na kterém má největší zásluhu Stanislav Ulman, se podařilo však vytvořit harmonický celek, příslušející výsostnému prostředí mauzolea.<sup>obr. (38)</sup>

Výzdoba vítkovského Památníku byla dokončena až po zániku dílny Tumpachovou smrtí (1937) jeho bývalými zaměstnanci, a dala tak vzniknout hned dvěma novým mozaikářským firmám, které se o rozpracované úkoly podělily.

Jednou z nich byla dílna Stanislava Ulmana (1898–1982). Ulman dokončil práce ve Staroměstské radnici, vytvořil mozaiku podle návrhu Jaroslava Bendy v knihovně Klementina a provedl též vlastní návrh v Dryákově budově Tabákové režeje ve Slezské ulici. Po válečné odmlce realizoval ještě mozaiku pro školu v Kralupech nad Vltavou. Dílna byla po komunistickém převratu zahrnuta pod Ústředí uměleckých řemesel (ÚUR).

Druhá dílna, Michail Ajvaz a Alois Klouda, pokračovala s Maxem Švabinským ve spolupráci na mozaice pro Ludmilinu kapli v katedrále sv. Víta, avšak monumentální

<sup>obr. 37)</sup> Kde domov můj, mozaika podle návrhu J. Obrovského v Památníku národního osvobození na Vítkově.

<sup>62</sup> Volně citováno z rozhovoru s Maxem Švabinským, uvedeného v časopise *Výtvarné umění*, VI, 1956, 2, s. 8–12.

<sup>obr. 38)</sup> Síně padlých legionářů, mozaiková výzdoba podle návrhů M. Švabinského.

Křest Kristův se podařilo dokončit až po válce a znárodnění dílny v roce 1951. Švabinský zde opět uplatnil malířsky modelované figury v kompozici rozdělené do čtyř různobarevných pásem, rámované dekorativní exotickou vegetací (jakou známe ze Švabinského volné tvorby) a zkadeřenými mraky. Švabinského iluze exotické krajiny, zaujímající téměř celou plochu stěny vymezené žebrovím, je vyhoceným protipólem Kyselovu všednímu dni, umístěnému na protější straně chrámové lodi. Jako Kysela také Švabinský počítal s tím, že vyzdobí celou kapli, vytvořil návrh jak vitráže, tak i mozaik pro obě protilehlé stěny; mozaika na východní straně však nikdy nebyla provedena z nedostatku finančních prostředků. Kaple tak působí poněkud nevyváženě a výsledný dojem tříští i skutečnost, že Švabinský vedle sebe postavil mozaiku a vitráž, obě založené na barevné nádheře materiálu. Barevné světlo procházející vitráží znesnadňuje čitelnost mozaiky a podlamuje poněkud její působivost. <sup>obr.</sup>(39)

Švabinský na techniku mozaiky nezanevřel ani poté, co nebyl proveden druhý obraz ve Sv. Vítu. V polovině padesátých let vytvořil své poslední monumentální dílo – návrh pěti lunet pro budovu Národního divadla, které měly po provedení v mozaice nahradit Tulkovy poškozené malby. Tulkovy lunety byly však restaurovány a mozaiky pojaté jako panteon významných osobností dějin vlasti a divadla byly teprve později umístěny na zámku v Kroměříži; dnes jsou čtyři z pěti lunet instalovány na zdi v zahradě bývalého františkánského kláštera (dnes hotelu Octárna). Přesto se však Švabinský s mozaikou rozloučil důvěrně: Kyticí vítězství ve věžním salonku hotelu International (1955).

Mimo prací pro Švabinského dokončili Ajvaz a Klouda tři zbývající části Preislerova cyklu v Muzeu v Hradci Králové a nakonec podle návrhu Kamila Roškota mozaikový panel, nazvaný Praha – hlavní město Česko-Slovenska, jejíž první věže byly vztyčeny ke chvále boží před tisíci lety, pozdravuje New York, bránu Spojených států<sup>obr.</sup>(40), určený do Roškotova pavilonu na světovou výstavu v New Yorku (1937–1939). Pavilon byl ve štítě zdoben ještě mozaikovým znakem Československé republiky, který provedla Marie Foersterová. Výstava v New Yorku byla již druhou výstavou, na které se Československo prezentovalo prostřednictvím mozaik, nebyla však zdaleka poslední. Hned na další výstavu – v Moskvě (1950–1951) putovalo pět mozaikových obrazů různých autorů, největší slávu však získala prezentace na výstavě v Bruselu 1958, ve které mělo české sklo opět ústřední úlohu a mozaika zde byla použita hned čtyřmi způsoby – v podobě průmyslového obkladu pavilonu, v triptychu autorské trojice Adrieny Šimotové, Františka Buranta a Vladimíra Kopeckého, slavnostním panelem Josefa Kaplického Hold českému sklu a mozaikovou fontánou Danuše Hlobilové.<sup>obr.</sup> (41)

---

<sup>obr.</sup> 39) Křest Kristův, mozaika podle návrhu M. Švabinského v kapli sv. Ludmily Chrámu sv. Víta.

<sup>obr.</sup> 40) Praha – hlavní město Česko-Slovenska, jejíž první věže byly vztyčeny ke chvále boží před tisíci lety, pozdravuje New York, bránu Spojených států; panó v pavilonu K. Roškota na Světové výstavě v New Yorku.

<sup>obr.</sup> 41) Torzo mozaikové fontány Danuše Hlobilové pro expo v Bruselu 1958.

### 4.3 Závěr. Doba poválečná a další vývoj

Po druhé světové válce byly obě pražské dílny obnoveny, ale již v roce 1948 byly znárodněny a po různých organizačních změnách se staly součástí ÚÚŘ.

Technika mozaiky získala jakožto monumentální forma a výsledek kolektivní tvůrčí činnosti v socialistickém zřízení zvláštní přitažlivost. Proto byla dále rozvíjena a dostalo se jí zprvu i průmyslové podpory, když byla v hostomické sklárně na krátký čas zavedena velkokapacitní výroba mozaikových smaltů.<sup>63</sup> Národní podnik Česká mozaika se v roce 1954 vrátil zpět do Národního památníku na Vítkově a k desátému výročí osvobození vyzdobil Síně Rudé armády<sup>obr. (42)</sup> v dostavěné apsidě. Mozaika podle návrhu Vladimíra Sychry (1903–1963) zde zaujímá osm meziokenních pilířů, na nichž spočívají figury rudoarmějců, ztlumenou barevností evokující sochy. Strop je pojat jako modrá obloha s pěticípyými hvězdami. Činnost mozaikářské dílny v Památníku pokračovala ještě v 60. letech (1961–1962), kdy byl vytvořen poslední mozaikový sál, Síně tradic<sup>obr. (43)</sup>, v níž skupina autorů zobrazila výjevy z českých dějin – tradice revolučního hnutí. Nehledě na ideologickou náplň jde o závažné dílo, neboť je provedeno ze surového přírodního kamene, první takového formátu u nás a zároveň i největší. Předznamenává také další kamenné strukturní mozaiky ze 70. let, a přes jeho iniciační povahu je tu dobře využito barevných i strukturních kvalit přírodního materiálu.

Mozaikářská dílna ÚÚŘ vytvořila do konce 80. let na čtyři sta prací, z nichž však mnohé nesou stopu ideologického působení doby. Přesto mezi nimi září několik realizací a osobností, které je dlužno alespoň zmínit. Jedná se zejména o Karla Svolinského (1896–1986), grafika, malíře a pedagoga VŠUP, jehož nejznámější realizací je olomoucký orloj (1950–1953), příznačný svou robustní, dynamickou pulzující skladbou (viz obr. 7). Dále ještě alespoň Josef Kaplický (1889–1962), z jehož návrhů vznikly kromě zmíněné realizace pro Brusel např. mozaika pro čs. velvyslanectví v Pekingu, nebo výzdoba obřadní síně v Olomouci. Kaplického význam spočívá i v jeho pedagogickém působení na VŠUP.

Nakonec zbývá ještě připomenout mozaikovou výzdobu pražského metra, v níž byly zpracovány možnosti využití přírodních surových materiálů.

Mozaika je svébytným výtvarným druhem, jehož jednou z nejpodstatnějších vlastností je úzké spojení s architekturou. Při kvalitním provedení patří k nejtrvanlivějším a nejdekorativnějším výtvarným formám. V průběhu 20. století nabyla technika mozaiky nově na aktuálnosti a ve spojitosti s rozvojem průmyslu a stavebnictví zanechala výraznou a trvalou stopu v dějinách výtvarného umění. Tento vývoj se odrazil i na českém území a také díky domácí tradici sklářství zde vznikl celý soubor uměleckých děl, který zasluhuje pozornost i v širším kontextu, než je v kontext dějin českého výtvarného umění.

V úvodní části jsme vymezili jednotlivé formy uměleckého druhu, které spadají do oboru mozaiky a liší se jednak výchozím materiálem (především tvarem výchozích komponent), jednak způsobem provedení (skladbou), jednak cílovou funkcí hotového díla.

<sup>63</sup> Tyto smalty byly určeny i pro export – např. do Sovětského svazu, avšak přes značný zájem byla výroba přeorientována na produkci technického skla. Langhamer, A. (2003), s. 76. Ajvaz, M. (1974), s. 329.

<sup>obr. 42)</sup> Síně Rudé armády, Památník národního osvobození na Vítkově, 1952–1954.

<sup>obr. 43)</sup> Síně tradic v Památníku národního osvobození na Vítkově. 1962–1963.

Popsali jsme, jak propojení mozaiky s architekturou určuje výsledný vzhled mozaiky, tedy že existuje zásadní rozdíl mezi mozaikou podlahovou a mozaikou nástěnnou, a tento rozdíl se dále promítá do způsobu zacházení s výtvarnými prostředky, kterými mozaika disponuje. Požadavky podlahové mozaiky jsou více dány sledováním funkčních aspektů formy, zatímco v mozaice nástěnné (a nástropní) je ponecháno více prostoru pro rozvinutí estetické působivosti.

Ukázali jsme, že umění užité v architektuře je do značné míry závislé na společenské objednávce, a tato závislost že se odráží nejen v ikonografii a stylu tohoto umění, ale také zpětně ovlivňuje jeho percepci a další motivaci pro jeho uplatnění. Shledali jsme, že mozaika takto nabývá kromě hodnoty estetické a praktické ještě hodnotu společenskou a zároveň jsme naznačili, jak se tato hodnota proměňovala v průběhu dějin v závislosti na změnách kulturních a společenských, tedy že mozaika ve byla stabilně pocíťována jako luxusní a reprezentativní záležitost. V průběhu staletí byl tento základní obsah různě modifikován; v křesťanství byla mozaika devočním darem, Karel Veliký stejně jako Napoleon se jejím prostřednictvím hlásili k odkazu římského impéria. S industrializací přibyl další obsah, průmyslová zdatnost a pokročilost, a s rozvojem sociálního hnutí ještě hodnota kolektivního angažovaného umění, kolektivního i z hlediska „výroby“.

V další kapitole jsme probrali hlavní výrazové prostředky mozaiky, které se v základu shodují s výtvarnými prostředky malířskými, je však s nimi nakládáno specifickým způsobem. Zaměřili jsme se také na zvláštní výrazové prostředky mozaiky, strukturu a skladbu kamenů, jejich řádkování, směřování linií (*andamento*) a na možnosti jejich využití.

V dalším oddíle jsme nastínili historický vývoj využití uměleckého druhu, a to jen v omezeném rozsahu nutné souvislosti s vývojem na našem území, kterému jsme věnovali druhou část práce. V tomto nástinu také zmiňujeme, jak došlo k tomu, že umění mozaiky dočasně ztrácí svou výtvarnou autonomii i autenticitu a stává se z něj prostředek pro trvanlivou reprodukci malby.

V úvodu této druhé části jsme vytyčili několik kulturně-historických motivů, které jsme shledali za podnětné pro využití uměleckého druhu mozaiky v Čechách; mezi nimi vystupují potřeba reprezentativních staveb nově se ustavujícím moderním národním státě, rozvoj průmyslu v návaznosti na tradici českého sklářství, ale také rozvoj dopravy a cestování a v neposlední řadě i motiv estetického obdivu k antickému umění.

Posléze se jsme se dostali ke konkrétním pražským památkám a představili jsme klíčové osobnosti, které přispěli k rozvoji domácí muzivní tvorby. Muzivní umění se v průběhu 20. století v českém prostředí rozvinulo k nové autenticitě i k novým výtvarným postupům.

Tato studie popsala pouze malou část velice obsáhlého a málo probádaného tématu muzivního umění v Čechách, nadále zůstávají mnohá nezpracovaná témata, spadající do tohoto oboru, např. téma keramické mozaiky, celý soubor mozaik mimopražských, nebo podrobnější monografie jednotlivých dílen a autorů.

## Literatura:

### **Slovníky a encyklopedie:**

- Baleka, B.: *Výtvarné umění – výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997.  
Blažíček, O.: *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha: Odeon, 1991.  
Kubička R. – Zelinger, J.: *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*, Praha: Grada, 2004.  
Toman, P.: *Nový slovník čs. výtvarných umělců*, Praha: Ivo Železný, 2000.  
Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993  
Turner edition: *Dictionary of Art*, N. York, 1996, svazek 22, s. 154–166

### **Mozaika světová:**

- Dunbabin, K.: *Mosaics Of Greek And Roman World*  
Cambridge: Cambridge University Press, 1999  
Fischer, P.: *Mosaic. History and Technique*. London: Thames and Hudson, 1971  
Haswell, J. M.: *Manual Of Mosaic*. London: Thames and Hudson, 1973.  
Meyer, A.: *Mosaik Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken*,  
Stuttgart: Reclam, 1990.

### **Česká mozaika:**

- Ajvaz, M.: Tradice a budoucnost mosaiky. *Umění a řemesla*, 1958, č.8, s. 88.  
Mosaiková skla. *Sklář a keramik*, 1974, č. 24, s. 329–331.  
Broul, J.: Vzpomínka na ing. M. Ajvaze, otce české mozaiky. *Sklář a keramik*, roč. 44, 1994, č.9–10, s. 154.  
Čtyroký, V.: Česká mozaika I. *Sklářské rozhledy*, roč. 18, 1941, č. 4, s.148.  
Česká mozaika zvláštní otisk *Sklářských rozhledů*, roč. 18, 1941  
Fabel, K.: Mozaika zblízka a dnes, *Umění a řemesla*, č. 2, 1988, s. 77–83  
Hetteš, K.: O původu skla svatovítské mozaiky v Praze,  
*Zprávy památkové péče*, XVIII, 1958, č. 1–2, s. 22–30.  
Korál, A. : Československá skleněná mozaika. *Sklářské rozhledy*, 1932 roč. 9, č. 6, s.81.  
Langhamer, A.: Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách, *Sklář a keramik*, roč. 53, 2003, č.4–5, s. 72–78.  
Losos, L.: *Štukátorské a mozaikářské materiály I.,II.*, Praha: Institut pro vzdělávání pracovníků v kultuře a umění, 1985  
Matějček, Ant.: Mozaika a problém barvy, *Volné směry*, roč. 15, 1911, s. 32–39  
Martan, A. a M.: Restaurování mozaiky "Poslední soud" umístěné nad jižním vstupem do Svatovítské katedrály na Pražském hradě.  
*Zprávy památkové péče*, roč. 62, 2002, č. 6, s. 178–188.  
Marek, J.: Sedmdesátka české mozaikářky, *Národní listy*, 2.12.1937.  
Nečásková, M. : Mozaika posledního soudu na chrámu sv. Víta, *Technologia Artis3*, Praha: Obelisk, 1993.  
Dostupné též online, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>, [24.7.2008]  
Novák, J.: Skleněná mozaika a moderní architektura, *Sklářské rozhledy*, č. 6, s. 85, 1929.  
Poznáváme malířské techniky – O mosaice; *Malba*, roč. 37, 1947, nečíslováno, s.168–169.  
Pohribný, A.: Česká mozaika z hlediska své techniky, *Umění a řemesla*, 1961, č. 2, s.49–54.

- Pošva, R.: *Plastika a mozaika v průčelích Oswalda Polívky*,  
*Umění*, 1987, roč. 35, č. 5, s. 449–459.
- Sychra, V.: *Nebylo marné žít a umírat*,  
Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.
- Svoboda, E.: *Alšova mozaika ve Staroměstské radnici*, Zvláštní otisk z Věstníku hlavního města Prahy, Praha: Věstník hl. města Prahy, 1937.
- Švabinská, Z.: Pozdní velké práce Maxe Švabinského, *Muzeum: Sborník muzea Kroměřížska*, 1999, s. 98–100.
- Tesař, Fr.: *Mozaikářství*, učební text pro obor mozaikář;  
Praha: Institut ministerstva kultury ČSR, 1988.
- Tumpach, J.: Skleněná mosaika – mosaiky ve vestibulu Staroměstské radnice v Praze, *Styl*, roč. XXI, 1938, str. 7–8.  
*Umění*: Nekrolog stavitele J. Tumpacha, roč. XI, 1938, str. 290.

### ***K problematice architektury, umění v architektuře a monumentálního umění:***

- Czumalo, V.: *Česká teorie architektury v době okupace*. Praha: Karolinum, 1991.
- Damaz, P.: *Art in European architecture*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1957.
- Dvorská, P.: *Současná monumentální tvorba*, Praha: Odeon, 1978.
- Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*, Praha: Horizont, 1976.
- Janák, P.: Malíř a zedř, *Volné směry*, roč. XXXVI 1940–41, s. 48–59.  
*Barvu průčelím*, článek publikovaný na  
<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=3229&type=17>; [cit. 24.7.2008]
- Kaplický J.: *Záznamy*, Praha: Obelisk, 1970 – kap. Velké a malé umění.
- Karbaš, J.: *České výtvarné umění v architektuře 1945-1985*, Praha: Odeon, 1985.
- Květ, J.: K výstavě monumentálního umění, *Volné směry*, roč. XXXVI, 1940–41, s. 38–48.
- Luxová, V.: *Malba v architektuře*, Bratislava: Veda, 1989.
- Novotný, O.: *O architektuře*, kap. Socha a malba v architektuře,  
Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959.

### ***Náboženské umění v 19. a 20. století:***

- Benešová K.: *Emauzy : benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha: Academia, 2007.
- Čížinská H.: *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*, Praha: Ars Bohemica, 1999.
- Filip A., Musil R.: *Neklidem k Bohu, Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870–1914*, Praha: Arbor vitae, 2006.

### ***Literatura o Praze:***

- Březinová D., Bukovanská M., Dudková I., Rybařík, V.: *Praha kamenná*, Praha: Národní muzeum, 1996.
- Dvořák, F.: *Po Pražském hradě a okolí*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
- Švácha, R.: *Od moderny k funkcionalismu*, Praha: Victoria Publishing, 1995.
- Vančura, J.: *Hradčany, Pražský hrad*, Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1976.

### **Další literatura:**

- Gage, J.: *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*, London:Thames and Hudson, 1993.
- Hanzlíček, L.:*Příspěvek k dějinám „RAKO“ závodů v Rakovníku*, Rakovník: s.n., 2003.
- Kroutvor, J. a kol.: *Cesta na jih*, Praha: Obecní dům, 1999.
- Lydakis, S.: *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*, Athens: Melissa Publishing House, 2002.
- Lukeš, Z., Pošva, R.: Neznámý Osvald Polívka, *Staletá Praha* 18, 1988,193–207.
- Prošek, M.: *Barva v malířství, Barevný projev středověku – Byzanc*, Ústí nad Labem: Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 1983.
- Srp, K. ed.: *Jan Zrzavý, o něm a s ním*, Praha: Academia, 2003.

### **Internetové zdroje:**

Wikipedia

Hesla: Puhl und Wagner

[http://de.wikipedia.org/wiki/Puhl & Wagner#Vom Atelier f.C3.BCr Dekorationsmale rei zur Deutschen Glasmosaiken-Anstalt](http://de.wikipedia.org/wiki/Puhl_%26_Wagner#Vom_Atelier_f.C3.BCr_Dekorationsmale_rei_zur_Deutschen_Glasmosaiken-Anstalt); [cit. 20.7.2008]

Antonio Salviati, [http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio Salviati](http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Salviati); [cit. 20.7.2008]

Mosaic, [http://en.wikisource.org/wiki/Catholic Encyclopedia %281913%29/Mosaics](http://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_%281913%29/Mosaics); [cit. 16.7.2008]

<http://www.thejoyofshards.co.uk> [cit. červenec 2008]

Wikimedia

Archiweb, <http://www.archiweb.cz/>, [cit. červenec 2008]

Glassrevue, <http://www.glassrevue.com/category.asp?cid=9>, [cit. 23.8.2008]

Beuronská umělecká škola, <http://www.gymtce.cz/Projekty/k-beuron/skola.htm> [cit. 23.8.2008]

Umělecko průmyslová škola, <http://www.vsup.cz/section.php?seid=7> [cit. 20.8.2008]

Historie VŠUP, <http://www.vsup.cz/section.php?seid=7> ,[cit. 23.8.2008]



## Soupis realizací ateliéru Marie Foersterové:

- pět medailonů podle návrhu architekt V. Mayera na statku v Bukolu u Veltrus
- orloj v Plzeňské spořitelně podle návrhu J. Šimáka
- luneta v hrobce L. Nováka na Vyšehradě (arch. J.Fanta)
- čtyři medailony na domu ředitele prům. banky J. Pelikána podle návrhu arch. M. Babušky
- znak na pojišťovně ve Spálené ul.
- sluneční hodiny v sanatoriu v Luži podle návrhu M. Kredbové
- znak, medailony a panó pro soudní síň v Klatovech, návrh A. Mudruňka a B. Bendelmayer
- kostel Zesnutí přesvate Bohorodice na Olšanech, návrh I. a A. Bilibinové
- panó podle návrhu F. Kysely v měšťanské škole v Litoměřicích
- výzdoba primátorské rezidence v Městské knihovně v Praze, návrhy J. Sejpka
- sedm obrazů ve vestibulu ministerstva soc. péče, návrhy F. Kysela
- podstropení vchodu do býv. pojišťovny Continentale (arch. B. Bendelmyer), návrh A. Mudruňka (viz obr.)
- výzdoba slavnostní síně budovy Právnické fakulty (arch. A. Machoň)
- výzdoba Slavínu a dalších hrobek na Vyšehradě (arch. A. Wiehl a J. Fanta, návrhy M. Kredbová, B. Herzmannský)
- panó podle návrhu R. Kremličky v pasáži paláce Fénix (arch. J.Gočár, B. Ehrmann)
- městská spořitelna v Roudnici M: Babuška, J. Sejpka)
- sv. Barbora na továrně výbušnin ve Semtíně, návrh C. Bouda
- soudní síň v Chrudimi, návrh J. T. Blažek
- velký státní znak v katedrále sv. Víta na Pražském hradě, návrh F. Kysela (viz obr.)
- slepé okno Svatováclavské kaple tamtéž, návrh J. Šimák
- ciferník na úředním domě v Domažlicích
- ornamentace a fontánka v domě gen. Husáka
- Madona s Ježíškem na domě u Brandýsa, návrh A. Mudruňka
- Adam a Eva a Ukřižování Krista v portiku Zlaté brány katedrály Sv. Víta, návrh K. Svolinský
- šachetní dům v Jáchymově

## Seznam vyobrazení:

Není-li uvedeno jinak, pocházejí fotografie z archivu autorky.

- 1) a) Teraco s kostečkovým ornamentem  
Budova Národního muzea, kolem 1890.  
Provedení bratři Toffolo.  
b) Teraco kombinované s technikou cosmati.  
Podlaha Malé Bellevue, zahrada Na valech,  
Pražský hrad. Josip Plečnik, kolem 1925.
- 2) Jan Zrzavý, Tři mozaikové panely pro světovou výstavu v Paříži 1937.  
Provedla dílna Jana Tumpacha.
- 3) Antoni Gaudí, Casa Batlló, Barcelona, Španělsko, kolem 1905–1906.  
foto: online, 13.8.2008  
[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Casa\\_Batllo.html/cid\\_2340344.html](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Casa_Batllo.html/cid_2340344.html)
- 4) Juan O´Gorman, Univerzitní knihovna, Mexico City, 1952.  
foto: online, 13.8.2008  
[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/UNAM\\_Library.html/cid\\_1069546478\\_Biblioteca\\_Central\\_UNAM.html](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/UNAM_Library.html/cid_1069546478_Biblioteca_Central_UNAM.html)
- 5) Herakleitos, Nezametená podlaha (*asarotos oikos*), 2. st.  
foto: online, 27.6. 2008  
[http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia\\_romana/wine/unswept.html](http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/wine/unswept.html)
- 6) Aleksandra Kasuba, Monochromatická mozaika, 1961.  
Minimalistická mozaika.  
foto: Fischer, P.: *Mosaic. History and Technique*.  
London: Thames and Hudson, 1971, s.100.
- 7) Olomoucký orloj, Karel Svolinský, Mozaikářská dílna ÚUŘ, 1951–1952.
- 8) Oblázková mozaika z Pelly. Gnosis, Lov na jelena, přibližně 300 př. n. l.  
3,24 x 3,17 m  
foto: Lydakis, S.: *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*,  
Athens: Melissa Publishing House, 2002, s. 213.
- 9) Dioscuridés ze Samu: *Pouličí muzikanti*, emblema. Pompeje, Ciceronova vila,  
cca.100 př. n. l.; 0,41 x 0,43 m  
foto: Lydakis, S.: *Ancient Greek Painting and Its Echoes in Later Art*, Athens:  
Melissa Publishing House, 2002, s.223.
- 10) Sosos z Pergamu, Pijící holubi, emblema. 2. st. př.n.l., 0,98 x 0,95 m.  
foto: online, 15. 8. 2008  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mosaic\\_doves\\_Musei\\_Capitolini\\_MC402.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mosaic_doves_Musei_Capitolini_MC402.jpg)
- 11) Bitva mezi Alexandrem a Dariem, konec 2.st. př.n.l. Pompeje, Dům u Fauna.  
5,82 x 3,13 m.

- 12) Nilská mozaika z Palestriny, detail, 3/4 2. st. př. n. l.,  
současná celková velikost 5,85 x 4,31 m i tvar jsou výsledkem úpravy z 18. st.  
foto: online, 15. 8. 2008  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:NileMosaicOfPalestrina.jpg>
- 13) Santa Constanza, přibližně 353/358, Řím.  
Mauzoleum, kruhový ambit, jedno z klenebních polí.  
foto: online, 6. 7. 2008  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/90/Santa\\_Costanza\\_mosaico.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/90/Santa_Costanza_mosaico.jpg)
- 14) Mauzoleum Gally Placidie, Ravenna, 425–430  
foto: James L. Board, online 20. 8. 2008  
<http://www.pbbase.com/jboard/image/48834860>
- 15) San Vitale, Ravenna, kolem 547.  
a) pohled do kupole  
foto: James L. Board, online 20. 8. 2008  
<http://www.pbbase.com/jboard/image/48744483>  
b) pohled do apsidy, kde jsou na stěnách umístěna vyobrazení  
císaře Jusrtniána I. a císařovny Theodory s doprovodem  
foto: James L. Board, online 20. 8. 2008  
<http://www.pbbase.com/jboard/image/4874448>  
c) detail vyobrazení císaře Jusrtniána I. s doprovodem  
foto: online, 20. 8. 2009  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Meister\\_von\\_San\\_Vitale\\_in\\_Ravenna\\_003.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg)
- 16) Poslední soud, katedrála v Trocellu, původně kolem 1200, v 19.st. nahrazeno  
kopií  
foto: online, 23. 8. 2009  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Torcellomosaic.jpg>
- 17) Rafael, Proměnění Páně, Bazilika sv. Petra v Římě.  
Originální malba z roku 1520 byla v letech 1758–1767 provedena v mozaice.  
foto: online 18. 8. 2008  
<http://www.saintpetersbasilica.org/Altars/Transfiguration/Transfiguration.htm>
- 18) Národní muzeum, 1885–1891. Budovu navrhnul architekt Josef Schulz.  
Detail mozaikové dlažby a teraca (viz obr. 1a) ve vyšších patrech.  
Mozaika vytvořená z mramorů, vápenců a zeleného hadce,  
vytvořili bratři Toffolo.
- 19) Bazilika sv. Václava na Smíchově, kolem 1886.  
Návrh budovy Antonín Barvitiis 1881–1885.  
Mozaika v presbytáři podle návrhu J.M Trenkwalda.  
Provedla firma A. Neuhausera.

- 20) a) Mozaika Poslední soudu na Zlaté bráně katedrály Svatého Víta, 1370–1371.  
foto: online,  
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Katedrala\\_sv\\_Vita\\_Praha\\_mozaika\\_Posledn%C3%AD\\_soud.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Katedrala_sv_Vita_Praha_mozaika_Posledn%C3%AD_soud.jpg)  
b) detail klečící Karel IV., stav kolem roku 1993  
foto: online, 16. 7. 2008  
<http://www.technologiaartis.org/czech.html>  
c) detail po restaurování v roce 1998  
foto: Martan, A. a M.: Restaurování mozaiky "Poslední soud" umístěné nad jižním vstupem do Svatovítské katedrály na Pražském hradě, *Zprávy památkové péče*, roč. 62, 2002, č.6, s. 186
- 21) Budova Zemské banky Na Příkopě 20. 1894–6, arch. Osvald Polívka.  
Návrhy alegorických mozaik v lunetové římsě Mikoláš Aleš.  
Mozaiky provedla firma Neuhauser.  
a) návrh hlavního průčelí, 1894;  
obr.: Kroutvor, J. a kol.: *Cesta na jih*, Praha: Obecní dům, 1999, s. 122.  
b) detail části lunetové římsy  
c) detail podlahy v bankovní dvoraně
- 22) Zemská banka Na Příkopě 857/18 z let 1909–11. Architekt Osvald Polívka,  
návrhy mozaikových polí Jan Preisler, realizace fa. Neuhauser.
- 23) Pražská městská pojišťovna, Staroměstské nám. 932, 1898.  
Architekt Osvald Polívka, návrhy mozaikové lunety František Urban,  
provedla fa. Neuhauser.
- 24) Obecní dům, 1905–11, Náměstí Republiky 5.  
Architekti Antonín Balšánek a Osvald Polívka.  
a) průčelí; návrh mozaiky v lunetě průčelí Karel Špillar, realizace fa. Neuhauser.  
b) mozaika a teraco ve vstupní hale, návrh(?) a realizace G. Petrucci.  
c) řezaná keramická mozaika „Žně“ v Plzeňské restauraci v suterénu, podle návrhu Jakuba Obrovského provedla firma Rako Rakovník  
d)e) mozaiková fontánka v Salónku Boženy Němcové, návrh Osvald Polívka,  
fotografie fontánky: online, 27. 7. 2008  
[http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto\\_id=1726](http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto_id=1726)  
[http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto\\_id=1727](http://www.prazskekasny.net/detail.php?foto_id=1727)
- 25) Dům u Nováků, Vodičkova 30; architekt Osvald Polívka, návrh mozaiky Jan Preisler.  
Realizace firma Neuhauser. Dům byl navržen jako obchodně-administrativní budova.  
a) průčelí  
b) detail mozaiky
- 26) Pojišťovna Praha, Národní třída 1011, architekt Osvald Polívka. Polívka jakoby se zde vracel zpět k mozaikovému motivu lunetové římsy, který využil u budovy Zemské banky Na příkopě 20,.

- 27) Kostel Panny Marie Sněžné, 1903.  
Návrh a provedení Viktor Foerster.  
a) situace na fasádě  
b) detail
- 28) Viktor Foerster, beuronská umělecká škola.  
Klášter Na Slovanech, kolem 1910.  
a) Kristus a poutníci v tympanonu severního portálu  
b) Sv. Salvátor v tympanonu nad západním portálem  
c) Sv. Josef s Ježíškem
- 29) Zesnutí přesvaté Bohorodice, (Pravoslavný Uspenskij chrám), Olšanské hřbitovy,  
1924 –1925  
Architekt Vladimír Brandt, návrh mozaiky a vnitřní výzdoby Ivan Jakovlevič Bilibin a Aleksandr Ivanovič Bilibin.  
Mozaiky provedla Marie Foersterová, 1927.  
a) Zvěstování Panně Marii – navržen podle zázračné ikony „*Znamenije Kurskaja Korennaja*“.  
b) Archanděl Michael  
c) Hlava Kristova
- 30) Ministerstvo sociální péče, sedm mozaikových vlysů ve dvoraně, 1935–1936.  
Architekt budovy Bohumil Hypšman (postavena 1924–1931).  
Návrh mozaik František Kysela, provedla Marie Foersterová.
- 31) Palác Fénix, mozaika Koupání žen, 1930–1931.  
Projekt budovy Josef Gočár a Bedřich Ehrmann.  
Návrh mozaiky Rudolf Kremlička.  
Mozaiku provedla dílna Marie Foersterové, 1930–1931.
- 32) Pojišťovna Continentalle, 1928–1929, Spálená 108  
Projekt budovy Bedřich Bendelmayer.  
Návrh mozaiky Alois Mudruňka (1888–1956), realizace Marie Foersterová, 1930.
- 33) Mozaiky v portiku Zlaté brány katedrály Sv. Víta, 1937–1939.  
Návrh mozaik Karel Svoboda, provedla Marie Foersterová.  
a) Adam a Eva  
b) Ukřižování Krista
- 34) Kaple Bartoňů z Dobenína, mozaiky Blahoslavenství, 1934–1936.  
Návrh František Kysela, provedení Josef Novák.  
a) Blahoslavení tiší, lačnická a žízníci po spravedlnosti, milosrdní  
b) Beránek boží.  
c) Blahoslavení chudí duchem a lkající
- 35) Základní škola sv. Voršily, Ostrovní 9,  
Projekt budovy Vladimír Nevšímal a Ivan Vaníček, 1937–1938.  
Dvě mozaiková panó ve vestibulu. Návrh Josef Liesler, provedení J. Tumpach.
- 36) Mozaika ve vstupním vestibulu Staroměstské radnice, 1937.  
Mozaiku podle původních skic Mikoláše Alše provedl J. Tumpach (strop) a Stanislav Ulman ( Libušino proroctví a Hold Slovanstva městu Praze).

- 37) „Kde domov můj“, mozaika podle návrhu J. Obrovského v Památníku národního osvobození na Vítkově. Provedení dílna J. Tumpacha, 1935–1939.
- 38) Síň padlých legionářů, mozaiková výzdoba podle návrhů M. Švabinského. Provedení dílna J. Tumpacha, Stanislav Ulman, Antonín Klouda. 1935–1939.
- 39) Křest Kristův, mozaika podle návrhu M. Švabinského v kapli sv. Ludmily chrámu sv. Víta. Provedení dílna Česká Mozaika, Michail Ajvaz a Alois Klouda, dokončeno 1951.
- 40) a) Praha – hlavní město Česko-Slovenska, jejíž první věže byly vztyčeny ke chvále boží před tisíci lety, pozdravuje New York, bránu Spojených států; panó v pavilonu K. Roškota na Světové výstavě v New Yorku, 1937–1938. Podle návrhu Kamila Roškota vytvořila mozaikářská dílna J. Tumpacha.  
b) Mozaikový státní znak na průčelí pavilonu.  
obr.: *EXPO, čtvrtletník o účasti České republiky – EXPO Aichi 2005*, č. 6. dostupné online, 5. 8. 2008  
[http://www.expo2005.cz/file/u/magazine\\_expo\\_2005\\_0410.pdf](http://www.expo2005.cz/file/u/magazine_expo_2005_0410.pdf)
- 41) Torzo mozaikové fontány pro Expo 58 Danuše Hlobilové. Realizace Mozaika, dílna ÚUŘ.  
foto: online, 16. 8. 2008  
<http://www.imc.cas.cz/czwin12/imc/kult/0508.htm>
- 42) Síň rudé armády v Národním památníku na Vítkově. 1954–1955. Návrh Vladimír Sychra, provedení Mozaika, dílna ÚUŘ
- 43) Síň tradic, Dělnické hnutí. Národní památník na Vítkově, 1962–1963. Jedna ze sedmi kamenových mozaikových stěn, tato návrh Karel Stříbrný, provedení mozaikářská dílna ÚUŘ.
- 44) Strukturní kamenná mozaika Sokolovo. Vestibul stanice metra Florenc, 1975. Sauro Ballardini, Oldřich Optl, mozaikářská dílna ÚUŘ.

Obrazová příloha