

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění



Diplomová práce

Bc. Veronika Vicherková

Novodobá česká mozaika jako specifický druh umění v architektuře druhé poloviny 20. století

Modern czech mosaic art as particular art in architecture of 2nd half of 20th century

Praha 2014

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D

Poděkování

Děkuji panu Františku Tesaři za poskytnuté informace a materiály, paní doc. Marii Klimešové, za trpělivé vedení a dále všem, kdo byli nápomocni při vzniku této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 15. srpna 2014

.....

Klíčová slova (česky)

česká mozaika (muzivní umění), umění v architektuře, 2. polovina 20. století, specifika uměleckého druhu, vývoj, autoři, realizace

Klíčová slova (anglicky):

czech mosaic art, art in architecture, 2nd half of 20th century, distinctive character of particular art, development, authors, projects

Abstrakt (česky)

Předkládaná práce se věnuje mozaice jakožto specifickému druhu umění v architektuře. Přibližuje výrazové možnosti mosívního umění. Popisuje podmínky umělecké tvorby pro architekturu v Československu ve druhé polovině dvacátého století. Seznamuje s historií a vývojem mosívní tvorby v první a druhé polovině dvacátého století v Čechách. Představuje nejvýznamější autory a realizace. Poukazuje na dnešní problematické vnímání umění z doby komunistického režimu. Dále předkládá ilustrativní výběr realizací v obrazové dokumentaci a také písemný seznam dohledaných realizací.

Abstract (in English):

Present thesis is focused on mosaic art as a particular type of art in architecture, shows the specific means of expression in mosaic art. It describes the political and sociological conditions of connection of architecture with applied art in Czechoslovakia in 2nd half of 20th century. It follows the history and development of mosaic art in first and in second half of 20th. century and represents the main authors and projects. It points the problematic today's reflection of public art of communistic era in Czechoslovakia. The thesis brings a selected image-catalogue and comprehensive written inventory of traced projects.

Obsah

Úvod.....	3
I. Umění v architektuře po únorovém převratu.....	5
50. léta.....	6
60. léta a normalizace.....	7
II. Mozaika jako umělecký druh.....	10
Vymezení mozaiky.....	10
Výrazové prostředky: materiál, struktura, skladba, barva.....	10
Materiál a struktura.....	10
Skladba.....	11
Barva.....	12
Monumentalita.....	12
Spojení s architekturou.....	13
III. Mezníky českého mozaikářství.....	15
Autoři a realizace před únorem 1948.....	15
Viktor Foerster (1867- 1915).....	16
Osvald Polívka (1859 - 1931).....	17
30. léta.....	17
František Kysela (1881-1941).....	18
Jan Tumpach (1883-1937).....	19
Max Švabinský.....	20
Musivní umění po převratu.....	21
60. léta a normalizace.....	24
Závěrem.....	26
Shrnutí.....	28
Literatura a zdroje.....	29
Periodika:.....	32

Prameny:.....	35
Internetové zdroje.....	35
Katalog autorů a realizací.....	38
Příloha I – Soupis prací ateliéru Marie Foerstrové.....	38
Příloha II – Soupis realizací.....	38

Úvod

Záměrem této práce bylo přispět ke zkoumání problematické kategorie umění v architektuře, a sice prozkoumáním jedinečného fenoménu novodobé musivní tvorby v Čechách. Zároveň bylo cílem alespoň rámcově zmapovat bohatý soubor realizací druhé poloviny dvacátého století v Čechách a neomezit se přitom výhradně na nejdůležitější reprezentativní díla, ale zohlednit i menší práce dekorativního charakteru. V návaznosti na moji bakalářskou práci s názvem „Novodobá česká mozaika jako výtvarný prostředek a společenský výraz“ se i zde věnuji mozaice, jakožto zcela specifickému uměleckému druhu, který na našem území zaznamenal v průběhu 20. století neobyčejný rozkvět. Předkládaná práce v první části nastiňuje historickou situaci po roce 1948, určující podmínky pro spojení architektonické a výtvarné tvorby, ve druhé části se již zabývá mozaikou jako uměleckým druhem a přibližuje její specifické výtvarné kvality a výrazové možnosti. Ve třetí části je pak načrtnuta historie českého mozaikářství od jeho počátků na konci 19. století, sleduje vznik samostatných mozaikářských dílen až do jejich znárodnění. Následuje oddíl, věnovaný musivní produkci po převratu v únoru 1948, který s sebou přinesl kromě znárodnění průmyslu včetně „průmyslu výtvarného“, i celkový ideologický obrat, proměnu klimatu a také naprostou proměnu v motivaci a zadávání uměleckých zakázek. Smyslem předkládané práce bylo také alespoň výběrově zdokumentovat tvorbu mozaikářského ateliéru, který vznikl zahrnutím soukromých mozaikářských dílen předpřevratové éry pod organizaci Ústředí uměleckých řemesel. V tomto směru byla popudem mimo jiné i skutečnost, že mnohá díla „veřejného umění“ dotčeného období jsou v dnešní době velice ohrožena a hojně zanikají, mnohdy aniž by byla zdokumentována či odborně posouzena, a často z důvodu domnělé ideologické nevhodnosti, či prostě z důvodu, že vznikla v problematičtém období.

Revize literatury a současný stav bádání

Umělecký druh mozaiky zůstává stále stranou teoretické reflexe i kunsthistorického uchopení. Je tomu tak nejen vzhledem k problematičtému statusu na pomezí uměleckého řemesla a dekorativního umění, ale mnohdy i kvůli kolísavé kvalitě a problematičtému obsahu. Navíc se ocitáme v oblasti umění užitého v architektuře, což je oblast tak složitá a rozmanitá, že představuje problém i z hlediska metodického. (V otázce metodického přístupu je recentně nejnávodnější publikací pravděpodobně „*Umění jako dekorace a symbol*“ Romana Praha a Petra Šámala¹, zabývající se uměním v architektuře období historismu secese a rané moderny.)

1 Praha, Roman a Šámala, Petr. *Umění jako dekorace a symbol: výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny*. Praha, 2012.

Novodobá česká mozaika je dosud velice málo probádaným tématem, dosud nevyšla žádná soubornější práce, literatura se omezuje na několik (důležitých) objemnějších statí² a mnoho rozptýlených zmínek víceméně zpravodajského charakteru v nejrůznějších periodických či monografiích autorů návrhů či staveb. V posledních letech pak vzniklo několik nepublikovaných školních prací, které jsou rovněž cenným zdrojem informací. Českou mozaikou v 50. letech se zabývá Aneta Břehová z olomoucké univerzity ve své bakalářské práci z roku 2009, „*Vývoj a užití mozaiky v 50. letech 20. století v českém prostředí*“. Technologická stránka mozaikářské tvorby je námětem práce Jany Höfferové „*Technologický vývoj mozaikářského řemesla*“ z pražské Katolické teologické fakulty roku 2012. Přínosné byly i další studie, zabývající se uměním v architektuře: Veroniky Synkové „*Užité umění v architektuře města Ústí nad Labem v letech 1945 – 1989*“ nebo disertace Kateřiny Pažoutové „*České výtvarné umění v architektuře 60. let 20. století*“

Je velikým problémem, že mnohá realizovaná díla nejsou nijak dokumentována, nebo jsou dokumentována velice kuse, neexistuje žádná souborná databáze, která by shrnovala alespoň základní údaje o existenci díla, jeho autorství a umístění. Mnohé realizace tak vlivem stavební činnosti nebo zanedbané péče beze stopy zanikají, některá díla jsou ničena záměrně, z důvodu údajné ideologické nevhodnosti nebo z pouhé neinformovanosti. Předkládaná práce přináší jako první vykročení v tomto směru v samostatném oddílu soupis prací, realizovaných v pražské mozaikářské dílně pod správou Ústředí uměleckých řemesel (ÚÚŘ), jehož základním zdrojem byl retrospektivní rukopisný soupis pana Františka Tesaře, který vedl mozaikářský ateliér od roku 1963 až do privatizace roku 1993. Tento soupis byl doplněn o realizace dohledané v různých zdrojích, ponejvíce v ročenkách „*Spolupráce výtvarníka s architektem*“ vydávaných pod hlavičkou družstva Dílo od roku 1972 až do roku 1989, které podávají přehled realizací umění v architektuře, vzniklých pod záštitou družstva. (Tyto soupisy zahrnují i umělecký design a řemeslné doplňky.) Další položky pak tvoří „náhodné nálezy“, sesbírané z nejrůznějších článků a publikací, nebo i v terénu. U některých se mi nepodařilo dosud dohledat autora, anebo naopak dosud nebylo možné (především z důvodu, že díla jsou rozeseta po celé republice) zjistit jejich současný stav a pořádit alespoň základní dokumentaci. Ideálním výstupem budoucího studia je tedy založení databáze (s možností napojení na některé již existující platformy – např. chystanou platformu www.publicart.cz, nástupnickou platformu www.socharstvi.info, zpracovávající informace o umění ve veřejném prostoru) a postupné doplňování dokumentace.

2 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

I. Umění v architektuře po únorovém převratu

Únorový převrat přinesl zásadní změny i ve sféře umění. Našeho tématu se tato proměna dotýká v mnoha ohledech. Kromě příklonu k sovětskému modelu tvorby proklamovaném na Sjezdu národní kultury v Praze v červnu 1948 šlo i o proměnu organizace uměleckého a uměleckořemeslného provozu, které souvisela mj. i se zestátněním průmyslu a povinnou institucionalizací umělecké a uměleckořemeslné práce.

Ústředním motivem výtvarné tvorby se stalo umění v architektuře, neboť politické události znovu oživily diskuzi o společenské funkci umění, vedenou po celé Evropě od počátku 40. let. Umění se mělo stát komunikačním prostředkem a mělo kultivovat a zlidštit prostředí, zcizené v důsledku industrializace a dopadů druhé světové války. Bylo třeba nalézt cestu k nové monumentalitě, vyvinout obecně sdělnou a srozumitelnou formu umění a s její pomocí předávat vznešené poselství nově formulovaného humanismu. Cílem všech tvůrčích snah bylo vytvořit zdravé životní prostředí pro zdravé jednotlivce i společnost. Cesta k tomuto ideálu byla spatřována v syntéze umění, v níž by své úsilí spojili architekti a výtvarníci všeho druhu.

V socialistickém zřízení byl program obecného humanismu modifikován v socialistickém smyslu, což se projevilo nejenom v oblasti ikonografie. Politizace umění byla mnohem širší; umění bylo pojato jako nejúčinnější prostředek pro výchovu a vzdělávání společnosti, jím předávaná idea socialismu měla zaplnit veřejný prostor všude, kde se pohybovalo větší množství lidí. Tím byla zaručena rovná možnost přístupu ke kulturním statkům a zrušena třídní bariéra, vydělující potencionální elitu konzumentů umění v galeriích či soukromí. Společenská důležitost umění se odrazila ve vytvoření mimořádných materiálních podmínek pro tvorbu, a plnění veřejného prostředí uměleckými díly bylo po roce 1961 zajištěno i legislativní cestou³. Stát, který se po zestátnění průmyslu i stavebnictví stal monopolním objednavatelem garantoval, že v investiční výstavbě případně podíl investované částky právě na výtvarné dotvoření projektů. V praxi se jednalo podle společenského významu stavby a místa od 1 až do (ve výjimečných případech) 4,2 procenta z celkové investice. Byla vytvořena Nomenklatura staveb a objektů, která určovala koeficient společenského významu konkrétní budovy a místa, klíčový pro výsledek propočtu investice do umění.⁴ Díky legislativnímu opatření se umělecká díla dostala nejen do skutečně veřejných staveb typu škola, nádraží či kulturní dům, ale i do nejbizarnějších kontextů průmyslových a zemědělských zařízení např. elektráren, tepláren, výkrmen kuřat atp. To vedlo samozřejmě i k určité devalvaci umění, které přestalo být výstavním a výjimečným momentem ve veřejném prostoru a stalo se jakousi tolerovanou, nevnímanou stafáží či kulisou. Pokles hodnotnosti veřejného umění byl způsoben i mechanismem, který určoval, který umělec získá kterou zakázku, přičemž hlavním kritériem nebyla v první řadě umělecká kvalita díla, ale jeho ideová náplň a angažovanost autora. Každý návrh procházel procesem komisního schvalování, dílo bylo mnohonásobně prověřováno, zda splňuje ideologické požadavky stanovené v zadání. V první instanci měl oprávnění vybrat si ke spolupráci umělce, který souzněl s jeho vlastním tvůrčím nastavením,

3 Nejprve Vyhláškou ministerstva školství a kultury č. 149/1961 o nákupu, zadávání a prodeji děl výtvarných umění a o některých dalších opatřeních v oboru výtvarných umění z 12.12. 1961, později komplexněji roku 1965 Usnesením vlády ČSR č. 365/1965 o řešení uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě a jeho prováděcími vyhláškami.

4 Pažoutová, Kateřina: České výtvarné umění v architektuře 60. let 20. století, Brno 2004, s. 16
Kořínková, Jana: Čtyřprocentní umění? Vetřelci a volavky, Praha 2013.

architekt, jehož výběr pak musel být schválen komisí. Výtvarný projekt včetně finanční rozvahy byl povinnou součástí projektové dokumentace stavby, což otvíralo možnost k skutečné syntéze umění s architekturou.

Výtvarné umění se mělo znovu stát nevyhnutelnou součástí architektury, na druhou stranu ale padl na jeho tvůrce nezáviděníhodný úkol, aby dořekl to, co přece jen abstraktnější architektura říci nedokázala (či nechtěla), a naplnil vágně formulovaný obsah ideje socialistického umění. Výsledkem bylo, že se k dílu často dostávali autoři pochybné úrovně a naopak mnozí i špičkoví výtvarníci byli nuceni v případě realizací v architektuře upustit od progresivních (individualistických!) projevů a snížit se k nenápadnému a nezávadnému řešení, které by bylo celospolečensky srozumitelné⁵. Normalizovaná nenápadnost a repetitivní opakování neustále týchž schémat, námětů a také početnost tohoto uměleckého inventáře způsobily, jak upozorňuje mj. Tomáš Pospiszyl v knize *Vetřelci a volavky*⁶, že toto umění zcela ztratilo svou kýženou proklamativní funkci a stalo se naopak téměř neviditelnou, nesrozumitelnou a nepochopenou stafází, která dnes zbytečně chátrá v našich městech.

50. léta

Počátek padesátých let přinesl s revoluční vlnou příval angažované tvorby, která se pokoušela dostat Ždanovovým zásadám⁷ pro tvorbu socialistické kultury. Za tvůrčí metodu byl vyhlášen socialistický realismus, který neměl být popisným naturalistickým realismem, ale měl předkládat vize revolučního vývoje a interpretovat skutečnost a historii tak, aby mohly působit výchovně. Také byl vymezen okruh „povolených či preferovaných námětů“: témata revoluční (historické události či vize pokroku), hrdinská (vůdci a revolucionáři), budovatelská (práce a projekty), socialistická (civilní, humanistická)⁸. Opadající revoluční nadšení, znechucení služebností socialistického umění a posléze i dvojí vystoupení Nikity Chruščova s kritikou ozdobnictví v architektuře (1954) a kritikou kultu osobnosti (1956) vedlo k odklonu od prosovětského modelu tvorby⁹. Jisté uvolnění přinesly i „první poválečné konfrontace na mírovém poli kultury“ – první mezinárodní výstavy. Potřeba reprezentace otevřela cestu k novému vývoji, který se ubíral již zcela jiným směrem. Československá kultura stanula opět na hranici východního a západního bloku a doufala ve vytvoření specifického modelu socialismu. Syntéza, kterou se podařilo uskutečnit v Bruselu 58, byla nejenom syntézou umění s architekturou, ale i syntézou realismu a abstrakce. Opouštění socialistického realismu v architektuře vedlo k návratu k principům funkcionalismu, který po vnitřní revizi dospěl k nové možnosti uplatnění výtvarného umění, přičemž

5 Jak upozorňuje Pospiszyl (2013): získání zakázky ve veřejném prostoru představovalo v druhém plánu pro autora výzvu k zákopovému poměřování sil – co ještě zvládne obhájit, kam dokáže posunout hranici únosnosti, jaké poselství dokáže zašifrovat...

6 Karous, Pavel, ed.: *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)*, Řevnice 2013

7 Ždanov, Andrej Alexandrovič: *O umění*. Praha 1950. Mj. historická pravdivost měla být přetvořena k ideovému působení ve prospěch budování socialistické společnosti. Umění bylo proklamativně instrumentalizováno pro mocecké účely.

8 Petišková (2002).

9 Je nicméně nutné poznamenat že prosovětské směřování nikdy nebylo přijato bezvýhradně a konfrontace s oficiální sovětskou kulturou u příležitosti výstavy Sovětských výtvarníků roku 1947 vzbudila značné rozpaky.

tato tendence byla celoevropská¹⁰. Abstraktní umění, kritikou avantgardy obviňované z vyprázdněnosti a nesrozumitelnosti, získávalo novým uplatňováním v architektuře nový význam, byť poněkud popularizovaný a značně zploštělý důrazem na dekorativnost, což ovšem na druhou stranu v našem prostředí legalizovalo užívání abstraktivních forem i ve veřejném umění. Na poli monumentálního a veřejného umění lze u nás od 60. let sledovat dvojí směr tvorby. První angažovaný, revoluční, uplatňovaný především na úkolech zvláštního politického zájmu¹¹, který se stále zabývá povolenými tématy socialistického realismu; a druhý civilní, který se záhy odklání k mnohem méně patetickým, obecně lidským námětům i formám. Zároveň došlo k jakémusi sofistickování propagandistického obsahu. Socialistická společnost poněkud dospěla, již nebylo žádoucí, ani možné předkládat poslání uměleckých děl prvoplánově realistickým ztvárněním. Zatímco civilní náměty podávaly revoluční a socialistické myšlenky v interpretaci (čtení v kontextu všeobjímající socialistické rétoriky), v angažovaném umění mohly být naopak tyto obsahy reprezentovány nově i prostřednictvím modernistické formy, či pouhým náznakem. Mimoto se novým okouzujícím námětem stal také vesmír a jeho dobývání, téma, ač zdánlivě všelidské a spojující, přece hluboce politizované, naplněné rétorikou (socialistického mírového) pokroku a mocenským soupeřením východního a západního bloku počínající studené války.

60. léta a normalizace

Šedesátá léta přinesla na okamžik jisté uvolnění (reorganizace Svazu československých výtvarných umělců s povolením vzniku tvůrčích skupin roku 1956); upuštění od přísného stalinského realismu a hlásání idejí socialistické revoluce otevřelo cestu k uplatnění (staro)nových námětů i možnost stylové rozrůzněnosti. Veřejné umění přestalo být uměním boje a stávalo se více uměním pro život (jistě i s odkazem na námět bruselské expozice, ale především v rámci vládnoucí atmosféry „socialismu s lidskou tváří“), stalo se mnohem civilnějším, méně monumentálním. To bylo dáno i zaměřením stavební činnosti především na řešení bytové otázky a související občanské vybavenosti. Stále přitom platila zásada, od roku 1965 podložená i zákonem, prosazující kultivaci životního prostředí začleněním uměleckých děl. Kromě tradičních reprezentativních staveb (správní střediska – národní výbory, administrativní budovy podniků; kulturní střediska - divadla, kina, knihovny; rekreační střediska – restaurace a hotely) se umělecká díla uplatnila také v areálech nových sídlišť – v rámci obchodních středisek, zdravotnických zařízení, škol, sportovních areálů. Důležité bylo ovšem i budování širší infrastruktury – především dopravní. Ve sledovaném období vznikly například mnohé hodnotné nádražní budovy (Pardubice 1958, Cheb 1962, Ostrava - Vítkovice 1967, Praha – Hlavní nádraží, Praha

10 K tomu např.: Paul Damaz: Art in European architecture, New York 1956. Diskuse byla vedena v podstatě tím směrem, že nová internacionální architektura umožňuje uplatnění nových forem umění. Cílem byla skutečná syntéza, tvorba jednotného životního slohu, mající také za předpoklad jednotnou a obecně platnou ideu. Je třeba mít také na zřeteli, že ideál socialismu byl v poválečném období celoevropsky sdílený a srozumitelný.

11 Ideologicky nejzávažnější úkoly byly často plněny umělci, sdruženými ve speciální organizaci Armádního vojenského studia. To bylo založeno roku 1953 a podmínkou pro přijetí umělce byla především jeho politická uvědomělost. I v létech odměrku a tání zůstalo výspou přežívajícího socialistického realismu. AVS zaniklo až v roce 1995. V souvislosti s naším tématem připomeňme například Radomíra Koláře, který byl dlouholetým členem AVS anebo soubor mozaik různé kvality, dochovaný ve vojenském újezdu v Milovicích. Viz Katalog 26.

Libeň 1978, aj.), a i zde dostalo výtvarné umění svůj podíl. Rozvoj dopravy byl ovšem pevně provázán s budováním nové průmyslové základny, neboť průmyslová výroba byla pod tlakem Sovětského svazu přeorientována na těžká výrobní odvětví. Tato skutečnost podmínila rozvoj nových průmyslových center a oblastí - např. Mostecka, Ústecka či Ostravska, a tak právě i v těchto oblastech nalzáme postupně stále větší množství realizací umění v architektuře.

V civilní výstavbě¹² byl od počátku 60. let kladen zvýšený důraz na typizaci a využití prefabrikátů (tento trend byl opět celoevropský a byl proklamován hned po válce na mezinárodní konferenci v Lausanne), což proměnilo nejen výraz architektury, ale i její vztah s výtvarným uměním. Dochází k opětovné autonomizaci umění a architektury: jejich na okamžik nabyté pevné spojení v ideálu bruselské syntézy se pod tlakem prefabrikace a zlevňování výstavby (ale samozřejmě také vlivem proměny stylu – s opuštěním bruselského dekorativismu a návratem k internacionálnímu stylu, prosazováním hi-tech, nebo naopak příklonem ke skulpturalismu, brutalismu či postmoderně) znovu rozpadá, výtvarné umění v rámci architektury je nahrazováno výtvarnými doplňky urbanistického charakteru (exteriérové plastiky, skulptury, dělicí stěny, krajinářské zpracování) anebo je zastoupeno závěrečným dotvářením interiérovým designem. K tomuto, do jisté míry retrográdnímu vývoji, přispěly nemalou měrou i politické události konce šedesátých let, pražské jaro. Sedmdesátá léta tak započala novou vlnou represí, organizačních přeskupení, cenzury. Slibně se rozvíjející spolupráce výtvarníků a architektů byla podkopána novým zákazem všech tvůrčích skupin (včetně například tzv. Huti Karla Praga, která měla syntézu umění přímo v programu)¹³ a novou přísnější centralizací veškeré tvorby, která i ekonomickým tlakem nutila výtvarníky ke kompromisům. Změna polohy umění uplatněného v architektuře směrem k designu, byla dána i skutečností, že v rámci uměleckého řemesla a užitého umění měli tvůrci přeci jen o něco volnější tvůrčí podmínky, než v ostře sledovaném volném umění. Léta normalizace přinesla ve výtvarném umění mnoho paradoxů. Došlo k rozštěpení výtvarné scény, a oficiální tvorba tíhla spíše k dekorativnosti a neangažovanosti, ač byl deklarován opak, prosazovaly se hlavně apolitické náměty a přípustné byly i některé formy abstrakce. Znovu proklamovaná metoda socialistického realismu byla přizpůsobena době – akceptováním různé míry stylizace (někdy i pramenící z řemeslného nezvládnutí) a různých modernistických postupů. Z dnešního hlediska přinesl tento způsob tvorby někdy i docela zajímavé fáze abstrakce a realismu (příkladem může být např. tvorba sochaře Rudolfa Svobody).

Dalším paradoxem bylo napojení výtvarného umění na hospodářskou základnu. Umělci se na jednu stranu potýkali s nedostupností technologií a nedostatkem materiálu (což někdy vedlo i k inovativním řešením), na druhou stranu byly významné zakázky neuvěřitelně štědře dotovány. Zároveň v rámci netržního hospodářství s levnou pracovní silou i energií bylo někdy možné uplatnit technologie tak náročné, že znovuvytvoření některých artefaktů by v dnešní době již bylo nepředstavitelné a ekonomicky neúnosné.¹⁴ Zajímavým fenoménem bylo od šedesátých let také propojení výtvarné tvorby s průmyslovou výrobou. Spolupráce mezi výrobními podniky a výtvarnými umělci se totiž

12 Pod tímto termínem rozumím běžnou, „užitkovou“ výstavbu, jako protiklad významných reprezentativních staveb.

13 Přílišná tvůrčí spolupráce umělců hrozila samozřejmě v nastalé politické situaci rizikem formování organizovaného odporu, proto bylo pro vládnoucí režim přínosnější rozptýlit tvůrčí skupiny na masu jednotlivců v centrální organizaci, jejímuž tlaku podléhal jednotlivec snadněji. K tomu více např. Jiří Šetlík, Léta sedmdesátá a osmdesátá, Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Praha 2007, s. 369 - 373.

neodehrávala na úrovni vývoje designérských prototypů a jejich následného uvedení do výroby, ale mnohem spíše na úrovni osobních kontaktů, (oboustranného) plnění jednotlivých zakázek, popř. propůjčení technologie či materiálu k vytvoření ojedinělých artefaktů.

Oč více se rozcházely cesty industrializovaného stavebnictví a výtvarného umění, o to silnější probíhala diskuze na téma syntetického propojení umění s architekturou. Na sjezdech Svazu československých výtvarných umělců (jak již bylo řečeno, i v návaznosti na předválečnou diskuzi o monumentálním umění, a v padesátých letech především s ohledem na hledání podoby monumentálního vyjádření socialistického realismu) byla opakovaně proklamována společenská závažnost takového úkolu, který byl pojímán široce jako tvorba životního prostředí. Vyvrcholením těchto diskusí byl dvoudenní seminář v Libicích v březnu 1977, který se pokusil o chybějící ucelenější revizi dosavadní tvorby¹⁵ i deklaraci zásad pro tvorbu budoucí. Tento seminář byl zároveň přípravou pro Mezinárodní sympozium o otázkách výtvarného umění a architektury v Moskvě následujícího roku. Výsledkem libického semináře byla kromě dvou retrospektivních publikací (Dvorská, Pavla: *Současná monumentální tvorba*. Praha 1978; Karbaš, Jiří: *České výtvarné umění v architektuře 1945 – 1985*. Praha 1985.) také další zákonná opatření, jejichž potřeba byla na semináři formulována: Zásady uplatňování výtvarného umění v investiční výstavbě, schválené Usnesením vlády ČSR č. 85 z 8. března 1978 a jejich Metodické směrnice z května téhož roku a dále Usnesení vlády ČSR č. 333 z roku 1982, upravující znovu využití investičních prostředků ve výstavbě. Pokus o propojení autorských svazů architektů a výtvarných umělců se nicméně již neuskutečnil a také linie vývoje architektury a výtvarného umění se po průsečíku šedesátých let stále více vzdalovaly. Přesto přinesla osmdesátá léta ještě mnohé význačné realizace, z nichž některé se dokončovaly až po roce 1989 (např. Mozaiky Jaroslava Róny na sídlišti Stodůlky, nebo některé stanice pražského metra. Po sametové revoluci a změně Ústavy se veřejné umění v rámci tržního systému ocitlo v pozici outsidera a stalo se i obětí obrazoboreckých nálad společnosti¹⁶. Jak upozorňuje Pavel Karous, podle jeho soukromé evidence, od roku 1989 do dnešní doby zaniklo jen na území Prahy na 400 děl veřejného umění, která prokazatelně nebyla nijak ideologicky poplatná, zatímco počet děl nově realizovaných (bez ohledu na uměleckou kvalitu) lze spočítat v řádu desítek.

14 To se týká například právě skla, nejen třeba tavených obřích plastik Brychtové a Libeňského, které mají v dnešní době skutečně nevyčíslitelnou hodnotu a přesto jim není mnohdy věnována dostatečná péče.

15 Přes aktuálnost tématu syntézy výtvarného umění s architekturou byla reflexe konkrétních výsledků kusá; v 60. letech sice proběhlo na toto téma několik výstav, např. roku 1961 výstava *Realizace ve Špálově galerii*, avšak trvajících diskuzí se prozatím nedobraly hmatatelnějších výstupů.

16 To platí samozřejmě i o dílech uměleckého designu – právě problematika zachování autentických interiérů, které byly mnohdy plnohodnotnými uměleckými díly celých kolektivů autorů, je v dnešní době jednou z nejpalčivějších otázek současné památkové péče. Vybavení interiérů podléhá nejspíše proměnám dobového vkusu.

II. Mozaika jako umělecký druh

Pro přiblížení uměleckého druhu mozaiky a pochopení jeho specifických kvalit se pokusím v tomto exkurzu stručně popsat specifické výrazové možnosti musivní tvorby, přičemž zde vycházím jednak z konzultací s mozaikářem panem Františkem Tesařem, z jeho učebního textu pro mozaikáře¹⁷, vydaného pro potřeby ÚUŘ a v neposlední řadě z vlastní praktické zkušenosti s technikou mozaiky. V naplnění svébytnosti uměleckého druhu spatřuji do značné míry kritérium, určující hodnotu výsledného díla (s vědomím problematičnosti a křehkosti každého takového hodnocení). V historii mozaiky můžeme vysledovat vývoj musivního stylu od rozkvětu a plasticity přes období stagnace a úpadku, kdy mozaika byla jen trvanlivější náhradou malby. Je třeba ještě poznamenat, že vývoj mozaiky jde paralelně s vývojem malířských technik, ovšem s nutným omezením a opožděností, které jsou dány jednak materiálovostí média, jednak zákonitostmi, které svazují umění v architektuře.

Vymezení mozaiky

Mozaika je to plošná výtvarná technika, jejímž principem je skládání drobných samostatných prvků různých tvarů, jejichž nespojitost zůstává patrná i po začlenění do většího celku. Jednotlivé 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. Tvar jednotlivých částic bývá různý a dále určuje vyznění celku. Mozaika v nejužším slova smyslu užívá prvky přibližně stejné velikosti arbitrárního tvaru, ať už nepravidelného či pravidelného, čímž 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, která z přesně řezaných kamenných destiček vytváří geometrické obrazce a ornamenty, a tzv. florentinská mozaika neboli pietra dura, kde jsou z polodrahokamů vyřezávány celé plnovýznamové tvary výsledného obrazu. Do této kategorie by patřily i nejrůznější skládané kachlové obrazce, velmi oblíbené i ve 20. století; a v širším pojetí také klasická vitráž. Podobně jako v malbě i u mozaiky můžeme sledovat rozličné charakteristiky rukopisu, které jsou určovány právě volbou kamenů – jejich materiálem a způsobem zpracování, stejně jako způsobem jejich skladby. Přitom je třeba stále mít na mysli skutečnost, že mozaika se od svých prvopočátků vyvíjela jako bytostně užitá technika ve spojení s architekturou, tedy že kromě dekorativní funkce musela splňovat i určité funkční parametry, které dále vymezují výrazové její možnosti. V tomto ohledu nabízí volnější pole působnosti mozaika nástěnná, v jejímž rámci bylo teprve možné rozvinout pestrost mozaikové techniky v plné šíři, s využitím možnosti kombinací materiálů různých kvalit (tvrdosti, štěpnosti, trvanlivosti) i různé struktury výsledného povrchu.

Výrazové prostředky: materiál, struktura, skladba, barva

Materiál a struktura

Nejvýraznějším výtvarným prostředkem je samozřejmě materiál, přičemž se nejčastěji využívá přírodních kamenů, keramiky a skla a popř. i dřeva, kovu, a různých prefabrikátů (kovových součástek, umělé hmoty apod.). Z různého způsobu zpracování pak vychází výsledná struktura povrchu, která je zásadní výtvarnou kvalitou mozaiky. V průběhu 20. století dospěl vývoj mozaiky – paralelně s

17 Tesař, Fr.: *Mozaikářství*, učební text pro obor mozaikář; Praha: Institut ministerstva kultury ČSR, 1988.

malířskými technikami - až na hranice reliéfní tvorby, v zásadě však mozaika zůstává plošnou technikou. V případě kamenné mozaiky se nejčastěji užívá přírodních oblázků či valounků, nebo štípaných kostiček, které bývají broušeny do kompaktního hladkého povrchu. Ve druhé polovině 20. století však došlo k rozvinutí kamenné mozaiky z lomového kamene nepravidelných tvarů, která nejlépe vyhovovala svým hutným materiálovým výrazem dobovému výrazu (brutalistní) architektury.

Také skleněná mozaika umožňuje různou strukturaci povrchu: klasické mozaikové sklo se štípe takzvanou utínkou do typického lasturovitého lomu¹⁸, který odráží světlo specifickým způsobem. Především ve středověku se často využívalo skladby technikou alla prima (tzn. přímo do pojícího tmele), přičemž se kameny vsazovaly různě hluboko či v různém úhlu naklopení, což opět povrch oživilo různými odrazy světla a stíny. Ve 20. století začala být využívána i prefabrikovaná skleněná mozaika, jejíž povrch je naopak dokonale hladký (mozaikové kostky jsou lisovány formou nebo do kleští), čehož bylo mnohdy využito právě v kontrastní kombinaci se štípanými (skleněnými) kameny.

V tomto místě je důležité zmínit ještě podstatnou charakteristiku české skleněné mozaiky: od 30. let 20. století, kdy se začalo používat nově vytvořené české mozaikové sklo, lze vysledovat vývoj specifického musivního stylu s bohatším strukturním výrazem. Je to dáno mj. chemickým složením českých smaltů, které se od do té doby používaných smaltů italsko-rakouské provenience liší nejen barevností¹⁹, ale i vyšší tvrdostí a plastičtější lomem. Obtížnější zpracovatelnost vede k využití živější skladby nepravidelně velkých tessels, stejně jako k větším uplatnění výtvarnosti spáry, které česká mozaika dokázala výborně využít a zúročit.

Struktura povrchu mozaiky je ovlivněna různými způsoby realizace. Kromě metody alla prima byla koncem 19. století vyvinuta metoda nepřímá, reverzní, kdy se mozaika skládá v dílně - kameny se lepí lícovou částí na pomocný podklad z papíru či gázy, poté je přenesena na místo určení a vtlačena do předem připraveného tmele. Poté je pomocný podklad, zakrývající líc mozaiky odstraněn. Mozaiky provedené touto metodou jsou hladké, ochuzené o živou strukturaci povrchu přímé skladby. Na druhou stranu představovala tato metoda veliký progres ve prospěch zrychlení i zlevnění procesu výroby, a z hlediska časové náročnosti i možnost zvýhodnění mozaikové výzdoby oproti malbě. Zároveň je však také prvním vykočením k průmyslové výrobě, která činí z umělecké mozaiky pouhou řemeslnou dekoraci. Od 50. let rozvinuli severoitalští mozaikáři metodu skládání na perlinku, která zůstává součástí podkladu. Již od antiky se mimoto využívá možnosti skládání na přenosné panely (původně spíš jen velikosti závěsného obrazu = emblema), přičemž tato metoda byla hojně využita a zdokonalena od 50. let u nás, i v souvislosti s rozvinutím strukturní mozaiky (která je pro českou tvorbu typická).

Skladba

Velmi důležitým výrazovým prostředkem mozaiky je způsob skládání jednotlivých kamenů a volba jejich tvaru. Podobně jako u malby tahy štětce, tvar jednotlivých kamenů – valounků, střepů či tesserae-kostiček – určuje celkový charakter obrazu. Mozaika může například pracovat s pravidelně tvarovanými kmeny přibližně stejné velikosti, nebo naopak v rámci jediného díla dosáhnout bohatého

18 Ajvaz, Michail: Mozaiková skla. Sklář a keramik, 24, 1974, s. 329.

19 Tamtéž, s. 331. a dále Švabinský Max: O mosaice a vitrailli, Hollar popř. *Výtvarné umění*, VI, 1956, 2, s. 8–12.

expresivního výrazu kontrastem jemného a hrubšího rastru kamenů různých velikostí. Také rytmus skladby, uvolněnost či pevná svázanost kamenů s potlačením spáry vnáší do obrazu rozdílné kvality, s jejichž krajní polohou se lze přirovnat gestické a akční malbě. Způsob kladení kamenů – *andamento* – sloužil za záměrný výrazový prostředek již v antice a jeho význam odráží propracovaná terminologie jednotlivých způsobů skladby. Mozaika – *opus musivum* – mohla být seskládána různým způsobem: např. *opus paladianum* nebo též *signinum* je mozaika ze střeptů, působící rozházeně a expresivně. Mozaiky z pravidelných kostiček, skládaných do řádek, vzbuzují dojem většího řádu, i zde se však projevuje různý způsob vyplňování plochy řadami kostiček. Nejdynamičtější je způsob *opus vermiculatum*, kdy linky v pozadí obkružují figuru a volné ploše se pak řádky různě vlní a kroutí jako „červíci“ (z lat. *vermiculum* = červík), tento způsob kladení kamenů také nejlépe dovede vykreslit objem. Dále bývají rozlišovány *opus alexandrinum*, způsob, v němž jsou kameny skládány zcela volně bez řádkování; nebo *opus regulatum*, 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. Spára je přitom plnohodnotným výtvarným prvkem stejné hodnoty jako samotné kameny a může být využita dotvoření detailu podobně, jako linie v kresbě.

Barva

Mozaika se řadí mezi malířské techniky a barva je tedy jedním ze základních výtvarných prostředků. Oproti malbě tekutými pigmenty však pracuje s materiálem s omezenou škálou diskrétních barevných tónů, což neumožňuje spojitou valérovou výstavbu plochy a objemu. Podobně jako v případě malířského pointilismu, barva v mozaikách získává zcela abstraktní charakter a podřizuje se pouze základním optickým zákonům. Objem je budován pomocí kontrastu barev a barevné adice, intenzita barev je tlumena či stupňována tzv. „prohazováním“ kameny barvy jiné – jedné i více. Plynulých barevných přechodů je dosaženo jen optickým sčítáním.

Specifické výtvarné prostředky určují výslednou formu díla: mozaika tenduje ke stylizaci a abstrakci, oproti právě např. valérové malbě tekutými pigmenty, která je schopna dosáhnout až naturalistického vyznění. V historických obdobích, kdy byla uměleckým ideálem dokonalá mimeze, ustupovalo se někdy k praktikám, které jsou povaze mozaiky cizí. Pro vytvoření dokonalé iluze docházelo k maximálnímu zdrobnění skládaných kamenů, popřípadě k dobarvování tmelu ve spárách. Tak bylo docíleno malířského vyznění obrazu, za cenu popření charakteru mozaiky.

Dalším přirozeným rysem mozaiky je její dekorativnost, daná už pouhou volbou materiálu. Mozaika snadno překročí meze realismu směrem k abstrakci, v moderní mozaice se mnohdy projeví ono rozpouštění reálné formy ve stupňované stylizaci, tím spíše, že se zde pracuje i s principem „pixelace“. Realistický obraz v monumentálním měřítku přestává být se zmenšujícím se odstupem čitelný a stává se abstraktní hrou materiálu, barev a struktur.

Monumentalita

Mozaika patří mezi bytostně monumentální formy, k čemuž je předurčena už svým technologickým základem. Už pouhá skutečnost, že se jedná o médium, určené k prezentaci v rámci architektury, ale i mimořádná nákladnost materiálu a provedení vede k politizaci tohoto uměleckého druhu. Velká investice se musí nutně projevit ve způsobu čtení prezentovaného díla. Ekonomické ukazatele nejsou

však dostatečným kritériem k posouzení uměleckého fenoménu. Za tisíciletou historii své existence získal sledovaný umělecký druh určité konotace, které nevyčteně ovlivňují způsob pohlížení na umělecké dílo. Kromě bohatství, luxusu, okázalosti a efektnosti, mozaika evokuje například také stabilitu, stálost nebo až nadčasovost. Obsah, prezentovaný v mozaice, získává na síle právě i náročností provedení, nákladností a trvanlivostí materiálu. Častou motivací k uplatnění mozaiky byla i možnost přivlastnění si obrazu mocné a vyspělé kultury, pro kterou bývala mozaika typická; po vzoru hrobek římských panovníků nechal Karel Veliký vyzdobit mozaikami svoji pohřební kapli v Cáchách; stejná idea (následnictví impéria) mohla stát na pozadí myšlenky vyzdobení Katedrály sv. Víta mozaikou. Navození pocitu sakrality a povznesenosti zase mozaika posloužila v četných válečných památnících druhé poloviny 20. století, podobně měla posloužit na počátku 20. století ve snahách obrození církevního umění aluzemi starokřesťanské tvorby.

Problém monumentálního umění spočívá především v problému sdělnosti a srozumitelnosti, klade etický nárok na obsah a zároveň vyžaduje uplatnění specifické formy. Pavel Janák 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.“²⁰ K tomu lze podotknout, že u mozaiky je závažnost tématu násobena její trvanlivostí.

Z formálního hlediska inklinuje monumentální umění s ohledem na srozumitelnost k nekonfliktnímu klasicizujícímu jazyku s důrazem na dekorativnost, jaký by ve volném umění stěží obstál.

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 (zjednodušením, stylizací) a hloubkou, lapidárností a zdobením, nadčasovostí a dobovostí.

Spojení s architekturou

Mozaika je uměleckým druhem bytostně určeným pro spojení s architekturou. Byla vždy oceňována především pro svoji trvanlivost a odolnost a schopnost vytvářet esteticky vysoce hodnotné a přitom funkční povrchy. Historicky byla nejprve uplatňována na podlahách, později na stěnách, vždy v pevné vazbě na strukturu a tektoniku stavby. Tradiční bylo i využití mozaiky v zahradní a krajinářské architektuře (nejrůznější grotty, fontánky, sedile...). V historii se uplatňování uměleckých děl v rámci architektury řídilo poměrně přísnými pravidly ohledně umístění v rámci celku stavby (na fasádách i v interiéru), která určovala i způsoby čtení a interpretace celého díla. Pro mozaiku bývalo vyhrazeno místo na fasádách - především na portících, tympanonech, na atikách, pod hlavní římsou či v lodžích; na rozdíl od sgrafita nepokrývala celou plochu fasády a bývala vymezena do lunet, medailonů či vlysů. S celoplošným využitím se naopak můžeme setkat v interiérech, kde bylo s mozaikou nakládáno v podstatě stejně jako s malbou; pokrývala stropy, klenby i stěny, ale také podlahy. V průběhu dvacátého století došlo spolu s radikální proměnou architektury i k reinterpretaci jejího vztahu k výtvarnému umění. Ve chvíli, kdy po peripetiích funkcionalistické restrikce bylo výtvarné umění znovu přijato za plnohodnotnou a žádoucí součást architektury, otevřela mu moderní podoba internacionálního slohu cestu k rozvinutí nových forem a propracování nových způsobů integrace v rámci architektury. Jednoduché tvary budov s hladkými, nečleněnými fasádami vyvázaly výtvarné dílo z dřívějšího tektonického řádu. Artefakt tím nabývá větší autonomie, jeho vazba na architekturu je

20 Janák, P.: Malíř a zeď. *Volné směry* 1940–41, s. 50.

mnohem volnější (a o to aktuálnější problémem se stala otázka syntézy). Jednu z maxim tohoto nového vztahu v rámci musivního umění (ačkoliv kroky tímto směrem podnikla už secese) představuje Univerzitní knihovna Juana O'Gormana v Mexiku, dostavěná roku 1952, kde mozaika pokrývá celou fasádu budovy, dá se říci, že budovu přímo ovládla. Mimo plošné pojednání celých stěn se rozvinulo – paralelně s vývojem v malířství (již v kubismus, ale nyní nově v hnutí hard edge) – využívání neobvyklých formátů a tvarů mozaikových obrazů, volně osazovaných na prázdné plochy fasády.²¹ Jinak ale zůstávají některá poměrně ustálená umístění, opakující se i díky typizaci výstavby; v exteriéru mozaiky často zdůrazňují některé významné části v rozvolněném půdorysu budov, např. v rámci pavilonové výstavby se opakuje vyzdobení vstupního nebo jinak exponovaného pavilonu (typicky např. školy - budova ČVUT, základní školy v Katalogu). Zůstávají některá tradiční umístění s vazbou k portiku, atice či korunní římsě, okenním otvorům. V interiérech bývají mozaikou zdobeny nejčastěji čelní stěny vstupních foyerů, schodišťové haly, ale také zasedací místnosti, jídelny apod. Ve spojitosti s typizací budov a využíváním prefabrikátů nabývá na významu urbanistické zpracování staveb (budovy se stávají komplexy a vytvářejí jakousi vnitřní krajinu), a také umělecká díla vystupují z přímého kontaktu s budovami do tohoto rozšířeného pole; mozaiky pak zdobí v exteriéru nejrůznější dělicí stěny, podchody, loubí atp.²² Samostatnou kapitolu pak představuje opět využití mozaiky v krajinářské a pomníkové tvorbě.²³

Pro spojení mozaiky s architekturou bylo v průběhu druhé poloviny dvacátého století klíčové rozvinutí technologií, umožňujících realizaci mozaik v dílně s následnou montáží hotového díla do hotové stavby. Společně s výrobou prefabrikovaných sintrovaných smaltů tak vznikla de facto další kategorie musivní tvorby, pomalu směřující k úplné prefabrikaci (počítačovým programem řízené skládání pravidelných lisovaných kamenů v pravoúhlém rastru), ke které však ve sledovaném období zatím nedošlo. Pro sintrovanou mozaiku se používalo lepení na perlinku²⁴, popřípadě natavování na skleněné desky či plechy²⁵, pro klasické smalty především reverzní technika nebo panelizace. V Katalogu upozorníme na některá zajímavá nebo naopak typická řešení zapojení mozaiky v rámci architektury.

21 Za příklad zde uvedme alespoň „Holubici“ Vladimíra Kopeckého v hale nádraží v Havířově (Katalog 19a), ale připomeňme, že podobným způsobem zacházel už ve 30. letech František Kysela se svými figurami v katedrále sv. Víta (Katalog 5a,b,c).

22 Zde připomeňme např. četné realizace na mosteckých terasách nebo mozaikové ztvárnění výduchu letenského tunelu od Zdeňka Sýkory z roku 1969.(Kat. 34.)

23 Zmiňme zde např. úpravu archeologického naleziště v Libicích nad Cidlinou architekta Zdeňka Rossmanna z roku 1980, využívající mozaikové panely ze štípaného smaltu s popisky nalezišť. Pozoruhodný je také Kyselův návrh mozaik pro pomník Bedřicha Smetany; ve spolupráci s Pavlem Janákem a Ottou Gutfreundem vytvořili roku 1924 unikátní koncept pomníkové krajiny. Pomník bohužel nebyl nikdy realizován.

24 Při užití této technologie zůstává estetickým problémem, že v přesném rastru pravidelných kamenů zůstávají patrné větší spáry mezi jednotlivými dílci obrazu, což působí rušivě. To je patrné i na některých dílech, uvedených Katalogu; např. Kat. 32.

25 Tato metoda se hojně uplatnila především pro materiál průsvitný, či poloprůsvitný a umožnila využití těchto mozaik na místo vitráží či tenkých dělicích příček.

III. Mezníky českého mozaikářství

Autoři a realizace před únorem 1948

Tento oddíl přibližuje stručně historii české muzivní tvorby před únorovým převratem, bez jejíž znalosti by bylo sledování dalšího vývoje obtížné.

Základní kámen českého mozaikářství představuje mozaika Posledního soudu na Zlaté bráně svatovítské katedrály. Mezi léty 1370- 1371 ji nechal vyhotovit císař Karel IV. Inspirován mozaikami, které spatřil v Itálii. Traduje se, že ji vytvořili benátská mozaikáři, ve spolupráci s českými řemeslníky, předlohu přisuzoval prof. Matějček malířům z Theodorikova okruhu²⁶. V 50. letech bylo chemickou analýzou prokázáno, že také skleněné smalty, z nichž byla mozaika vytvořena, jsou českého původu.²⁷ Svatovítská mozaika je nejenom první realizací mozaikářského díla na českém území, ale stojí i u kořene zájmu o znovuoživení techniky mozaiky v 19. století u nás. Její jedinečnost spočívá nejenom v .tom, že je nejstarší exteriérovou mozaikou na východ Rýna, ale i ve skutečnosti, že se přes četné drobné opravy dochovala bez větších zásahů až na práh dvacátého století. Složitě klimatické podmínky a chemické reakce použitých materiálů způsobovaly, že se mozaika již nedlouho po svém dokončení opětovně zakalovala, byla proto několikrát povrchově broušena a čištěna, ani podrobný průzkum však neprokázal žádné hlubší zásahy. Právě špatná čitelnost a zhoršující se technický stav mozaiky se staly v průběhu 19. století podnětem k úvahám o zevrubnějším restaurování. Roku 1837 byla mozaika pod vedením dvorního malíře Eduarda Gurka pro špatnou soudržnost omítkových vrstev s podkladem upevněna železnými hřeby se širokou hlavou, její chybějící části byly doplněny freskou malířů Kandlera a Lhoty. Roku 1856 byl znovu osazen horní pás ornamentální bordury, který odpadl při veliké bouři; v roce 1879, již na popud Jednoty pro dostavění Chrámu, nechává Josef Mocker mozaiku vyčistit - broušením pískem a pro zjasnění a konzervaci natřít fermeží. Ani tento zásah však nedokázal zabránit dalšímu oslepnutí mozaikových skel. V 80. letech 19. století se několikrát sešla komise odborníků, která měla rozhodnout o dalším způsobu restaurování. Členy komise byli mj. také ředitel největší mozaikářské společnosti Champagne Venezia Luigi Solerti, Albert Neuhauser, ředitel Tiroler Galssmalerei (firma Neuhauser)²⁸, 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 část o rozloze téměř jednoho metru), ale po letech došlo nakonec k opětovnému osazení originálu. Z dnešního hlediska je pozoruhodné, jak pečlivě a citlivě bylo sejmutí provedeno – včetně dokumentace předchozího stavu – Jindřich Eckert pořídil fotografie a František Sequens (vedoucí ateliéru náboženské malby na AVU) detailní malířskou kopii a otisk. Díly mozaiky včetně části podloží pak byly uloženy Vladislavském křídle Pražského hradu. V roce 1910 byl k rekonstrukci povolán Viktor Foerster, majitel prvního mozaikářského ateliéru v Čechách. Nebylo tedy

26 Matějček, Antonín; Mozaika a problém barvy. *Volné směry*, rč.15, 1911, s. 32-39. Národnostní otázka původu unikátního díla byla především v první polovině 20. století velice zdůrazňována. Jak už bylo naznačeno, umělecký druh mozaiky má tradičně zesílený společensko-politický akcent. V případě Svatovítské mozaiky podpořila tento způsob čtení i tradice „řemeslné zručnosti“ a „českého sklářství“. Výklad Svatovítské mozaiky jako „ryze“ českého díla byl konečně potvrzen chemickou analýzou skleněných smaltů, kterou provedl VÚS v Hradci Králové v 50. letech.(viz následující pozn.)

27 Hetteš, Karel; O původu skla svatovítské mozaiky v Praze. *Zprávy památkové péče*, XVIII, 1958, č. 1 - 2, s 22.

28 Firma Neuhauser – Tiroler Glasmalerei byla firma pro výrobu katedrálního skla a mozaiky, založená roku 1861 v Innsbrucku, hojně působila i u nás, především ve spolupráci s Osvaldem Polívkou.

vyslyšeno doporučení zahraničních odborníků k nahrazení originálu kopií a dodnes máme příležitost obdivovat původní středověké dílo (což se na mnoha místech v Itálii i jinde nepoštěstí²⁹). V průběhu 20. století prošla mozaika ještě několikrát procesem čištění a konzervace, které byly spojeny s dalším výzkumem. V 50. letech byl proveden chemický rozbor smaltů, který prokázal jejich domácí původ.³⁰ Prozatím poslední konzervace proběhla v roce 2000 ve spolupráci s GCI (The Getty Konservativní Institute), která přinesla s inovativní technologií konzervace i plán cyklického monitoringu, péče a obnovování konzervačních nátěrů.³¹

Viktor Foerster (1867- 1915)

V souvislosti s restaurováním Svatovítské mozaiky bylo zmíněno jméno Viktora Foerstra. Právě Viktor Foerster založil roku 1900 první český mozaikářský ateliér. Foerster vystudoval u Maxmiliána Pirnera na Akademii (1889-1894), společně se svým bratrem Bohuslavem patřil do okruhu tzv. katolické moderny³². Z hlediska našeho tématu bylo klíčové Foerstrovo setkání s beuronskými mnichy, kteří v závěru století pracovali na výzdobě kostela sv. Gabriela na Smíchově a v klášteře Na Slovanech. Pro beuronské práce byl typický mimo jiné i důraz na řemeslné zpracování a byli to právě beuroni, kteří zprostředkovali Foerstrovi zkušenost s musivní tvorbou³³. „Beuronská stylizace“ zůstala charakteristickým rysem všech Foerstrových – takřka výhradně náboženských³⁴ – prací, z nichž jmenujme alespoň Madonu kostela Panny Marie Sněžné v Praze (1903), anebo Madonu Svatohostínskou.

Foerster se věnoval mozaikářské činnosti až do své časně smrti roku 1915. Jeho práce se vyznačují jemnou a přesnou technikou, hladkostí, drobnými kameny, s malým vyzněním spáry. V aluzi byzantských obrazů hojně uplatňuje zlaté pozadí v kontrastu s plnými a sytými barvami, jeho figury jsou statické, pevného tvaru, zdůrazněného jemnou konturou. Jeho dílo v oblasti musivní tvorby tak

29 Právě v Itálii, silné a stále živoucí tradici mozaikářství prošlo značné množství středověkých mozaik tolika opravami a zásahy, že byl jejich původní výraz zcela setřen a pozměněn, mnohdy i záměrně.

30 Hetteš, Karel; O původu skla svatovítské mozaiky v Praze. *Zprávy památkové péče*, XVIII, 1958, č. 1-2, s 22.
Nečásková, M. : Mozaika posledního soudu na chrámu sv. Víta, *Technologia Artis*3, Praha: Obelisk, 1993.
Dostupné též online, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>, [24.4.2014]

31 Do roku 2015 je naplánováno řešení výzkumného úkolu VŠCHT, vedeného ing. Irenou Kučerovou, který sleduje dlouhodobé změny v konzervačních lacích svatovítské mozaiky. Cílem výzkumu je určit další postup péče a ochrany tohoto díla. Je zde tak patrný i posun ve filosofii památkové péče a restaurování uměleckých děl, které se vzdávají nároku na definitivní řešení ve prospěch možnosti využití aktuálních vědeckých poznatků.

32 Katolická moderna byla hnutím, které usilovalo o revitalizaci náboženského umění prostředky blízkými umění nazarénů, tvarovou čistotou, jednoduchostí, oproštěností, symbolismem a mysticismem. Obroda náboženského umění byla spatřována i ve využití rozličných řemeslných technik, mj. nástěnné malby, vitráží, sgrafit. Mozaika byla vzhledem ke své starokřesťanské tradici preferovanou technikou a tak na našem území vznikl v první čtvrtině 20. veliký soubor mozaik s náboženskou tematikou. Mezi nejaktivnější umělce v tomto směru patřil Jano Köhler (1873-1941). Kromě četných vitráží, sgrafit a fresek vytvořil např. mozaiku Krista pro kostel v Kyjově, mozaiky pro interiér kostela sv. Vavřince v Hodoníně nebo pro kostel v Prostějově.

33 Viktor Foerster strávil dva roky v beuronském klášteře v Monte Cassinu, kde se vyučil technice mozaiky.

34 Snad jedinou výjimku tvoří „Modrý Merkur“ na ZŠ v Českých Budějovicích, která však byla zničena. V 90. letech pan Fr. Tesař zrekonstruoval na původní místo.

představuje jakýsi archaický (i nadčasový proud) a jeho přínos zde musíme shledávat především ve znovuotevření pozapomenutého tématu, spíše než v iniciaci nového vývoje.

Osvald Polívka (1859 - 1931)

Pravým iniciátorem rozvoje moderní mozaikářské produkce u nás byl architekt Osvald Polívka. Ačkoliv v mozaikách jeho staveb najdeme především tradičněji laděné dekorativní monumentální náměty, Polívkův přínos spočívá ve spojení mozaikové výzdoby s profánními stavbami a v jejím uplatnění v exteriéru. Teprve díky tomu mohlo postupně dojít k inovacím v námětech i formě, jejichž vyvrcholení v Polívkově tvorbě představuje mozaika obchodního domu U Nováků.³⁵ Polívka zprvu využíval mozaiku převážně jako barevného doplňku svých staveb – vymezoval ji do drobných medailonů, lunet či vlysů, umístěných do vyšších pater fasády, takže z parteru zůstává patrný spíše jen barevný dojem³⁶. Postupně dostává mozaika v Polívkově díle stále větší prostor a stává se ústředním motivem kompozice celé stavby. Je zohledněn nejen barevný rozvrh obrazu, ale i jeho tvar. Tato tendence vrcholí na přelomu století, ve stavbách Obecního domu (1905–11) a především právě domu U Nováků (1902–3), se dům stává nositelem vize, zprostředkované mozaikou, zabírající téměř třetinu fasády. Ve všech případech je autorem základního rozvržení mozaik (včetně jejich vnitřní barevné kompozice) sám Polívka³⁷, podrobného rozpracování se ujímali přední doboví umělci – Mikoláš Aleš, Jan Preisler, Karel Špillar nebo František Urban. Mozaiky většinou provedla firma Alberta Neuhausera z italské skloviny. Jejich povrch je jen málo strukturován (byly vytvořeny reversní technikou), jejich výraz zůstává spíše malířský, figury jsou budovány precizní modelací s použitím široké škály odstínů. Skleněný materiál si uchovává svoji svěžest a barevnou zářivost a v pozadí je ponechán prostor pro volnou 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 a dynamiky. Přestože v Polívkových stavbách nebylo ještě dosaženo maximálního rozvinutí možností mozaikové tvorby, závažnost Polívkova přínosu spočívá – kromě opravdu hojného uplatnění musivních techniky - i ve skutečnosti, že navázal spolupráci s předními českými výtvarnými umělci přivedl je k umění mozaiky a některým z nich také poskytl jedinečnou příležitost k monumentálnímu rozvinutí jejich díla.

30. léta

Konsolidace mladé české republiky přinesla do začátku třicátých let řadu nových stavebních úkolů, z nichž mnohé se řadily k reprezentativním státním zakázkám. S dekorativismem 1. republiky dostala mozaika mnoho příležitostí k uplatnění těch nejreprezentativnějších národních stavbách. Důležitou roli zde sehrál i tradovaný nacionální aspekt českého sklářství, zvláště ve chvíli, kdy byla zavedena i výroba českého mozaikového skla. Umění mozaiky bylo ve 20. a 30. letech de facto přijato za národní umění, se všemi aspekty dobové rétoriky – bylo tradiční a ve své náročnosti a výtvarnosti zároveň i progresivní, jak o tom svědčí dobové reflexe i skutečnost, že mozaiky byly využity k reprezentaci československého státu na světových výstavách³⁸.

35 Polívkova tvorba je vůbec zajímavá častým uplatňováním originálního dekoru, který mnohdy vychází třeba z mytologie či pohádek. K tomu více R. Pošva, *Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky*, viz pozn. 30

36 Např. Zemská banka Na Příkopě 858/20 z let 1894–6, autorem návrhů mozaikových lunet byl Mikoláš Aleš.

37 Pošva, R.: *Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky*. Umění, 1987, roč. 35, č. 5, s. 456.

František Kysela (1881-1941)

Mezníkem pro české mozaikářství bylo zavedení této disciplíny na Umělecko-průmyslové škole profesorem Františkem Kyselou. Kysela byl přímým Kotěrovým žákem a tak v jeho práci neustále sledujeme vyhraněný smysl pro střídmost a dekorativnost vyšlou kdysi z vídeňské moderny, stejně jako důraz na užítkovost a kvalitní řemeslné zpracování. Kysela zasvětil svou tvorbu dekorativním uměním a pedagogické činnosti. K vývoji musivního umění přispěl inovativním pojetím výzdoby např. v kapli Bartoňů pražské katedrály sv. Víta nebo v artriu budovy ministerstva sociální péče³⁹. Jeho nemalou zásluhou byla i propagace dekorativních technik nejen mezi svými studenty, z jejichž řad vyšli hned dva důležití pokračovatelé mozaikářství, Josef Novák a František Ulman, kterým Kysela zprostředkoval příležitost studovat musivní techniku v Itálii, pod záštitou Výzkumného ústavu sklářského (VÚS) v Hradci Králové. VÚS začal také na Kyselův podnět roku 1924 zkoumat možnosti výroby speciálního mozaikového skla.

František Kysela stál svým působením u zrodu hned tří mozaikářských dílen 30. let – kromě dílen obou jeho zmíněných žáků, Nováka a Ulmana, se zasloužil i o obnovu zaniklého ateliéru Viktora Foerster, který po manželově smrti znovu oživila jeho vdova, Marie Foersterová. Z její spolupráce s Kyselou vzešly mj. výše zmíněné mozaiky pro ministerstvo sociální péče (viz také pozn. 32). Dílna Marie Foersterové vytvořila ještě mnoho intimnějších prací z nichž dlužno jmenovat alespoň mozaiku podle návrhu Rudolfa Kremličky pro palác Fénix na Václavském náměstí⁴⁰, mozaiky Adam a Eva a Ukřižování Krista pro katedrálu sv. Víta podle Karla Svobinského nebo mozaiky pro pravoslavný kostel Zesnutí přesvaté Bohorodice (1927).⁴¹

38 Na světové výstavě v Paříži v roce 1937 byla prezentována kamenná mozaika Pastýř od Josefa Nováka a byla oceněna hlavní cenou. Na téže výstavě byly vystaveny i mozaikové panely podle návrhů Jana Zrzavého, které ve skle provedl závod Mozaika stavitele Jana Tumpacha. Ty jsou dnes k vidění ve sbírce skla v UPM v Praze. Dále na světové výstavě v New Yorku v roce 1939 byla představena mozaika podle návrhu Kamila Roškota, nazvaná „Praha – hlavní město Česko-Slovenska, jejíž první věže byly vztyčeny ke chvále boží před tisíci lety, pozdravuje New York, bránu Spojených států“, vytvořená v dílně Michaila Ajvaze a Stanislava Ullmana. Roškotův pavilon pak na štítě zdobil mozaikový státní znak, provedený Marií Foersterovou. Tím byla založena nová tradice, kterou budeme mít možnost sledovat i nadále.

39 V případě kaple Bartoňů Kysela pozoruhodně vyřezává figury z pozadí a nechává je volně spočinout na holé zdi, stejně jako nápisy citátů z Bible, čímž je neokázale zdůrazněna plasticita díla. V ministerstvu sociální péče se zase objevují náměty lyricky civilní, povznesené do sakrálního bezčasí pulsujícího zlatavého pozadí pod ochranou alegorie vítězí Pravy. Vlasteneckou náplň zobrazených výjevů podtrhují i nápisy opět volně vepsané do pozadí; ústřední heslo *Pravda vítězí* je odkazem na presidentskou standartu, jejíž konečná podoba je právě také Kyselovým dílem. Autorem mozaiky v Katedrále je jeden z Kyselových žáků – Josef Novák, mozaiky v Ministerstvu vytvořila Marie Foersterová 1935-36. Obě práce se vyznačují jemnou barevností a skvělým řemeslným zpracováním, které posouvá musivní techniku daleko dopředu a využívá naplno všech jejích již výše popsaných jedinečných možností. Obě tato díla představují jednu z vrcholných met dekorativního umění a z výsledku je patrná vysoká míra porozumění potřebám techniky, architektury, návrhu i výsledného provedení.

Jan Tumpach (1883-1937)

Rostoucí obliba mozaiky ve stavebnictví oslovila také stavebního podnikatele Jana Tumpacha, jehož nově založený závod v čele se sklářským chemikem Michaiem Ajvazem (1904-1994)⁴² začal vyrábět mozaikové smalty. Tumpachova dílna, v níž se sdružili schopní výtvarníci, prošla Umělecko-průmyslovou školou – mj. Antonín Morávek, Alois Klouda a Stanislav Ulman, realizovala za krátkou dobu svého trvání překvapivé množství zakázek, od drobných dekorativních prací až po monumentální státní zakázky. Z drobnějších pražských realizací uvedu alespoň dvě mozaiky ve vestibulu Základní školy Sv. Voršily v Ostrovní ulici 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 pod dohledem Mikoláše Alše jeho původní malby. Kartony podle původních Alšových náčrtů i samotnou realizaci provedl Stanislav Ulman. Velkou státní zakázkou byly práce pro Památník národního osvobození na hoře Vítkov. Mezi léty 1935 a 1939 zde byla provedena monumentální mozaika Kde domov můj podle návrhu Jakuba Obrovského ve vnitřní supraportě vstupní brány v předsálí hlavní lodi, a dále byla vyzdobena Síň padlých legionářů podle návrhů Maxe Švabinského. Právě pro tuto příležitost vyvinul Ajvaz na umělcovo přání na 4000 barevných odstínů smaltů⁴³. Jan Tumpach zemřel v roce 1937 a jeho dílnu pak vedl až do roku 1949 jeho bratr František Tumpach.

Z dílny Jana Tumpacha se po jeho smrti osamostatnily dvě nové dílny, které zčásti převzaly a dokončily Tumpachovy zakázky. První vedl Stanislav Ulman, druhou Michal Ajvaz spolu s Aloisem Kloudou. Ještě než vypukla válka, stačil Ulman realizovat mj. mozaiku pro knihovnu Klementina podle návrhu Jaroslava Bendy, a Ajvaz s Kloudou např. tři Preislerovy mozaiky pro Kotěrovo muzeum v Hradci Králové (první vytvořil Josef Novák). Za války byly obě dílny uzavřeny pro nedostatek zakázek, aby byly po válce nakrátko opět obnoveny. Ajvaz pokračoval ve spolupráci s Maxem Švabinským, tentokrát v

40 V případě paláce Fénix od Bedřicha Ehrmanna a Josefa Gočára (1928-1931) se příkladně podařila proklamovaná syntéza nové funkcionalistické architektury s moderní formou umění. Mozaice je přisouzeno klíčové místo v artriu, a zároveň je přirozeně zapojena do tektoniky stavby. Mozaika, umístěná na podokenní parapet v čele atria nad ústím pasáže, vnáší idylickým Kremličkovým námětem Koupání v moderním podání elegantních stylizovaných křivek do dvorany příjemnou atmosféru lesního zátiší a vytváří horizont pohledu návštěvníka, který usedl do kavárny na ochozu atria. (Katalog)

41 Soupis realizací této dílny předkládáme jako samostatnou přílohu této práce. (Příloha I.)

42 Michail Ajvaz (1904-1994), otec spisovatele Michala Ajvaze, se narodil na Krymu, vystudoval Vysokou školu báňskou v Příbrami. Produkci mozaikového skla se zabýval po celý život a podle Julia Broula (1994) měl připravit studii na téma mozaika včetně fotodokumentace akad.mal. Václava Ševčíka, k jejíž publikaci však již po zániku SNTL nedošlo. PhDr. Michal Ajvaz (nar. 1949) tuto informaci potvrzuje, avšak není ochoten rukopis vydat, nebo jinak poskytnout ke studiu.

43 Pro srovnání: Mozaika na Zlaté bráně je vytvořena s 31 odstíny (Technologia Artis 1993), naproti tomu Čtyroký (1941) uvádí, že v 16. století vyráběli benátští skláři na 10 tisíc odstínů smaltu, Meyer (1994) píše o italském huťmistrovi Alessiu Matiollim z vatikánské dílny, který kolem roku 1720 dokázal vytvořit až 28 tisíc odstínů. Barva ve sklovině je tzv. nabíhavá, inenzita záleží v délce a teplotě žíhání, tzn. že lze teoreticky vytvořit nekonečné množství odstínů, problém spočívá možnosti reprodukce. Pan Tesař uvádí, že v době jeho působení v mozaikářské dílně ÚUŘ bylo pro plnohodnotnou produkci třeba mít na skladě kolem 2000 odstínů smaltů.

katedrále sv. Víta. Právě tato realizace na nejposvátnějším místě českého národa byla podnětem pro obnovení práce na mozaikových smaltech a Ajvazovi se podařilo díky podpoře Vladimíra Mainera a sklárny Union v Teplicích vytvořit specializovanou velkokapacitní výrobu smaltů v Hostomicích u Bíliny.⁴⁴ Práce v katedrále však mohly být dokončeny až po převratu a byly to možná právě tyto nehotové zakázky, které přenesly české mozaikářství přes rok 1948 a zajistily zachování mozaikářských dílen i ve změněném režimu. Nová politická situace se podepsala nejprve citelně v reorganizaci dílen, na produkci významnějších zakázek až s jistým zpožděním.

Max Švabinský

Další osobností, která výrazně zasáhla do vývoje české mosívní tvorby je Max Švabinský (1873- 1962). Jakožto vážený umělec obrovského renomé, získal Švabinský v pokročilém věku nejčestnější zakázky na realizace v architektuře, a ačkoliv můžeme konstatovat, že těžištěm jeho tvorby zůstávají práce intimnějšího rázu, považoval monumentální tvorbu za své poslání. V monumentálních pracích tíhnul k historizujícímu klasicismu a akademickému parnasistickému stylu s důrazem na dekorativnost. Ani v návrzích pro mozaiky neupustil od svého typického šťavnatého kolorismu a jeho vysoké nároky v tomto směru byly de facto podnětem pro vývoj českých skleněných smaltů. Švabinskému mozaika doslova uhranula, jak je patrné z jeho eseje „O mozaice a vitrailli“ i ze vzpomínek Zuzany Švabinské⁴⁵; patřil k jejím nadšeným propagátorům a ačkoliv neměl zkušenosti s vlastní realizací mozaik, určovaly barevné tahy v jeho kartonech způsob kladení mozaikových smaltů. Malíř sám pak často navštěvoval mozaikářskou dílnu a dozoroval při realizaci svých předloh. Přes nesporné kvality Švabinského díla je třeba podotknout, že ve svých předlohách pro mozaiky zůstal věrný především malířskému pojetí, aniž by příliš vyšel vstříc specifickým požadavkům mozaiky. Prvořadým zájmem je pro něj dosažení vznešeného monumentálního výrazu – volbou tématu i klasicizující pojetím⁴⁶; klade důraz na figuru a její plastické vyjádření, kterého docíluje pouze barevnou modelací; vypuštění linky, coby kresebného nástroje je pro jeho mozaiky typické.⁴⁷ S patrným poučením impresionismem, nechává naplno vynít krásu materiálu v co možná nejširší škále barev. Od roku 1936 Švabinský pracoval nejprve s Tumpachem, posléze s Ajvazem a Ulmanem na výzdobě Vítkovského památníku (dvě nástěnné a jedna nástropní mozaika v Síni padlých legionářů) a Ludmiliny kaple katedrály sv. Víta (Křest Krista; zamýšlený protějšek Proměnění Páně na hoře Tábor nebyla nikdy realizována). V padesátých letech pak vytvořil návrhy pro lunetovou římsu Národního divadla, kde měly mozaiky nahradit chátrající

44 Broul (1994). Přes veliký úspěch českých smaltů byl ovšem provoz v hostomické sklárně již roku 1954 přeorientován na výrobu chemického skla a mozaikové smalty se pak musely vyrábět v malých pecích přímo v mozaikářské dílně.

45 Švabinská, Z.: Pozdní velké práce Maxe Švabinského, Muzeum: Sborník muzea Kroměřížska, 1999, s. 98-100.

46 Švabinský zdůrazňuje, 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. (Volně citováno z rozhovoru s Maxem Švabinským, uvedeného v časopise *Výtvarné umění*, VI, 1956, 2, s. 8–12.) A je to tedy především styl a námět, který podřizuje monumentálnímu zadání.

47 Ke kontuře se Švabinský vrací více ve svých návrzích pro lodžii Národního divadla, kde měly jeho mozaiky nahradit poškozené fresky malíře Tulky. Švabinský se zde nejvíce přiblížil pojetí Mikoláše Alše, což ještě podtrhla realizace v materiálu poněkud křiklavé barevnosti.

fresky Josefa Tulky (mozaiky sice byly provedeny, na místo určení však nikdy nebyly osazeny). Poslední Švabinského prací pro mozaiku byla „Kytice vítězství“, která již svým žánrem spadá plně do éry padesátých let.

Musivní umění po převratu

Po komunistickém převratu došlo k rychlému zestátnění všech pražských dílen. Ajvazova dílna byla předána národnímu podniku Borské sklo, dílna Stanislava Ulmana byla nejprve začleněna pod Ústředí lidové umělecké výroby (ÚLUV), a teprve později sloučena s Ajvazovou dílnou. V roce 1952 bylo založeno Družstvo uměleckých řemesel, které bylo konečně roku 1954 přestrukturováno v Ústředí uměleckých řemesel (ÚUŘ), organizaci resortu ministerstva školství a kultury, která měla za úkol pěstovat tradice umělecko-řemeslných dílen a zajišťovat zachování řemeslných znalostí i prostřednictvím přípravy nových učňů-řemeslníků. Zároveň byla tato organizace ekonomickým subjektem, který měl mj. také propagací-výstavami podporovat odbyt svých výrobků doma i v zahraničí (uskutečňovaný prostřednictvím družstva Dílo) a věnovat se experimentálnímu vývoji inovací řemeslných postupů, materiálů, produktů... Tato organizace tedy převzala do správy podnik Česká mozaika vzniklý sloučením Ajvazovy a Ullmanovy dílny.⁴⁸ Pražská mozaikářská dílna se tak stala takřka monopolním dodavatelem mozaikových realizací po celém Československu, jen výjimečně mozaiky vznikaly přímo v ateliérech umělců, na což ještě upozorníme v Katalogu realizací.

První léta po převratu zaměstnávaly mozaikářskou dílnu především nedokončené zakázky z předchozího období – dokončoval se Švabinského Křest Krista, připravovaly se jeho lunety pro Národní divadlo. Záhy ale přišly i jiné úkoly. Značné množství monumentálních realizací uskutečněných v 50. letech bylo provedeno právě v mozaice a zdá se, že právě pro tuto techniku měl komunistický režim zvláštní slabost. Již bylo zmíněno, že monumentální umění, provedené v kvalitních a trvanlivých materiálech umělecko-řemeslnými postupy bylo preferovaným projevem socialistické kultury (kultury na věčné časy). Zvolení umělecko-řemeslné techniky bylo totiž úzce napojeno na všudypřítomnou ideologii socialistické a kolektivní práce. Mozaika je jen výjimečně dílem jediného tvůrce a dílo vzniklé spoluprací autora návrhu, řemeslníků, materiálových odborníků a architektů naplňovalo ideu socialistické práce vrchovatou měrou. Tereza Petišková v katalogu výstavy „Československý socialistický realismus 1948-1958“⁴⁹ i Aneta Břehová ve své bakalářské práci⁵⁰ nabízejí i možnost, že uplatnění mozaiky v našem monumentálním umění v 50. letech bylo přímo stimulováno ze strany Sovětského svazu, a Břehová hledá argumenty pro muzivní tvorbu přímo v úvahách o monumentální propagandě Vladimíra Iljiče Lenina⁵¹. Sovětské umění bylo předkládáno za vzor a mozaikové realizace z Moskevského metra od Pavla Emiljeviče Korina, Vasila Fjodoroviče Bordičenka nebo Alexandra Alexandroviče Dejneký z konce 30. let byly prezentovány na výstavě

48 Dílna, vedená nejprve Ajvazem, posléze Antonínem Kudláčkem a později Františkem Tesařem, měla v nejlepších letech na 20 zaměstnanců, v letech osmdesátých jich ubylo na pouhých osm, z nichž byla polovina důchodců. Dílna sídlila až do svého zániku v 90. letech v Letohradské ulici, kde byly umístěny i malé tavicí pece. Většina zakázek se realizovala přímo zde – na papír či panely, pouze výjimečně byla příležitost pro práci *alla prima*.

49 Petišková(2002), s. 37.

50 Břehová (2009), s. 18 a dále.

51 Tamtéž.

Sovětských umělců v Praze roku 1954. Již o rok dříve vyšel ovšem článek Josefa Rabana⁵² „Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění“, který mozaiku propaguje a upozorňuje na její nedocenené kvality, i její příkladné uplatnění v SSSR. Jedná se zde určitý přenos v kruhu, neboť pro výzdobu stanic moskevského metra bylo využito českého materiálu - Ajvazových smaltů z Hostomic, a sovětští umělci se mohli spíše inspirovat českými mozaikami ze 30.let.⁵³

Jednou z prvních velkých příležitostí k prezentaci nového – socialistického - způsobu tvorby byla Slovanská zemědělská výstava v roce 1948. Právě zde byly vystaveny přenosné mozaikové panely podle návrhů Václava Junka (Průmysl), Karla Putze a Jana Podhajského (Zemědělství) a Jiřího Horníka (Únor), vyrobené na zakázku Ministerstva zemědělství, které Tereza Petišková označila za „jeden z prvních projevů socialistického realismu stalinského typu“⁵⁴ u nás. Příkladů prací, které následovali tímto směrem bychom mohli uvést mnoho, od realistických portrétů vůdců a hrdinů (např. Gottwald podle Lieslerova návrhu pro Gottwaldovo muzeum v Gottwaldově-Zlíně, 1951), přes alegorie práce, socialistické idyly (Sychrova „Socialistická rodina“ v teprve nyní dostavovaném experimentálním projektu Václava Hilského a Evžena Linharta - Koldomu v Litvínově, až roku 1957⁵⁵; nebo Vojtěcha Tittlebacha Pionýři v Hrzánském paláci Pražského hradu, nyní Domě pionýrů, 1952) až po četné válečné pomníky, převážně pomníky Rudé armády (mezi jinými pomník provedený v kameni pro hřbitov v Pardubicích podle návrhu Adrieny Šimotové, r. 1951).

K nejdůležitějším realizacím patří Pámátník osvobození na Vítkově, předválečné mauzoleum padlých legionářů kde k parnasisticky nadčasovým mozaikám podle návrhu Maxe Švabinského ze 40. let přibyla roku 1956 nástrovní mozaika „Hlava noci“ ve stejném stylu⁵⁶, ale také nádherná kaple – Síň Rudé Armády podle návrhu Vladimíra Sychry z roku 1955⁵⁷, která celý památník reinterpretovala ve smyslu vládnoucí ideologie.

Mezi renomovanými autory předválečné éry vstupuje na pole musivní tvorby opět také Karel Svoboda, tentokrát s ideologicky zabarveným návrhem pro olomoucký orloj (realizováno 1954), ve kterém se snaží modifikovat podobu socialistického realismu do národního stylu pomocí mánesovsky zvolené formy i folklorního motivu⁵⁸. Jak upozorňuje Tereza Petišková: ani velcí a zavedení umělci se mnohdy neubránili působení dobové ideologie, neboť právě oni měli být prostředníky, kteří měli překlenout těžké období přechodu k nové kultuře, právě pomocí srozumitelného a přijímaného uměleckého jazyka. Tlak dobové ideologie byl obrovský, ale v raných padesátých letech panovalo ještě i skutečné nadšení a zapálení pro věc, takže tehdejší počiny nelze odsuzovat z dnešního hlediska se znalostí dalšího vývoje. Je důležité říci, že tito „velcí autoři“ se většinou k panujícím trendům sorely přiblížili pouze námětem, a z hlediska stylu zůstali věrni své dosavadní tvorbě. Dokladem toho může

52 Josef Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění, Výtvarné umění III, 1953, č. 5-6.

53 Z dnešního pohledu by například Kyselovy mozaiky v Ministerstvu sociálních věcí mohly být snadno interpretovány jako kultivovaná podoba sorely.

54 Petišková (2002), s. 22., bohužel se mi nepodařilo získat dokumentaci.

55 Katalog 16.

56 Katalog 10 b, c.

57 Viz Katalog realizací a autorů 13.

58 Katalog 12.

být poslední návrh Maxe Švabinského pro mozaiku – Kytice vítězství (1952-1953) pro hotel Internacional (Družba), panó s kyticí, podané stejným barvitým a alegorickým jazykem, jako jeho Křest Krista v Katedrále, nebo v mozaiky v Památníku. Podobně je tomu také u návrhů Vladimíra Sychry (1903-1963), který v Památníku na Vítkově projevil neobyčejný cit pro syntetické spojení výtvarného díla s architekturou, když zvolil podobně klasický (antikizující) styl jako Max Švabinský. Chtěl tak pravděpodobně dosáhnout jednotného vyznění celého památníku, spíše než se podvolit socialistickému realismu. Přesto je Sychrův starší návrh z konce 40. let pro pietní kryptu památníku v Ležákách pojat mnohem modernějším jazykem a progresivně pracuje i s formou mozaiky: počítá s rozdělením mozaikového obrazu do devíti panelů, jejichž spáry překrajují ležící figury a zesilují existenciální účín obrazu. Navíc se v případě areálu v Ležákách jednalo o skutečnou syntézu umění s architekturou, neboť projekt Ladislava Žáka od počátku s mozaikou počítal a mozaika mu zároveň byla připravena na míru. K realizaci mozaiky však došlo až v 90. letech, a možná poněkud hrubějším provedením, než by si Sychra přál.⁵⁹

Padesátá léta představují tedy období neobyčejného rozkvětu muzivního umění: v Hostomické sklárně se stále taví mozaikové smalty podle Ajvazovy receptury. Jedinečný materiál je hojně využíván a s mozaikou se mohou mladí umělci seznámit i na Umělecko-průmyslové škole u profesora Kaplického nebo na sklářské škole v Novém Boru u profesora Oldřicha Žáka. Lze opět konstatovat, že mozaika se stala součástí národní kultury, jejíž vyspělost (průmyslová zdatnost, výtvarné nadání i řemeslná zručnost) je touto mimořádně dekorativní formou prezentována na mezinárodním poli - na četných výstavách. Význam výstavnictví pro formování obrazu vlastní kultury i pro další vývoj byl mnohokrát zdůrazňován a z tohoto hlediska je pozoruhodné znovu zopakovat, na kolika výstavách byla mozaika využita k naší reprezentaci: mj. například v Paříži roku 1937, v New Yorku v roce 1939 (viz pozn. 27) a dále i později např. na mezinárodní sklářské výstavě v Moskvě 1950 -1952 (zde opět mj. Švabinského Kytice) a znovu v roce 1957 (Kaplického mozaiková plastika Eva) a konečně také v Bruselu roku 1958, kde byla mozaika prezentována hned na několik způsobů – jako dekorativní zpracování povrchu fontány Danuše Hlobilové i v podobě dekorativních panelů profesora Kaplického (Hold sklu) a jeho žáků Adrieny Šimotové, Františka Buranta a Vladimíra Kopeckého (triptych Děťství, Jinošství, Dospělý věk) a také státním znakem Vladimíra Sychry.⁶⁰ Asi není třeba znovu opakovat, jaký veliký vliv měl mimořádný úspěch československé expozice na další vývoj umění v ČSSR, pro naše téma jen dodejme, že bruselská výstava dala nový impuls k dalšímu širokému využití techniky mozaiky, jejíž uplatnění ještě dlouho přinášelo konotace na bruselský triumf české kultury. Podobně se česká mozaika objevila i v mnoha důležitých státních budovách – v zahraničí v zastupitelských úřadech ČSSR (např. pro Rio de Janeiro v roce 1954 mozaika „Selka“ podle návrhu Josefa Buranta, provedená technologicky inovativně, neboť jako pojivo byl využit epoxid; Sychrovy mozaiky pro zastupitelství v Budapešti, 1957, 1961 Kaplického mozaiky pro Peking⁶¹).

59 Katalog 15.

60 Mozaiky se však objevily i později – na světové výstavě v Montrealu v roce 1967 byly prezentovány mozaikové panely s geometrickými kompozicemi podle Ludovíta Filly a grafické kompozice Milana Lалуhy, na světové výstavě v Ósace pak byla vystavena fontána s plastickými mozaikami podle Ladislava Gnádla. Viz Katalog 17.

61 Viz Katalog 18.

60. léta a normalizace

Jak bylo naznačeno, i díky bruselskému úspěchu se stala mozaika běžně užívaným dekorativním postupem, ať už šlo o autonomní výtvarná díla, anebo jen dekorativní ztvárnění povrchu, a je pozoruhodné, jak konzistentního propojení výtvarné a architektonické formy bylo v 60. letech dosaženo. Dílem k tomu přispěla šťastná koincidence vývoje stavebnictví a výtvarného umění, dílem i inovace musivní technologie. Od 60. let byla v pražské mozaikářské dílně zavedena technologie panelizace – mozaiky byly skládány *alla prima* do kovových rámců, které byly celé upevňovány na místo určení, což spolu s reverzní technikou skladby na papír značně rozšířilo možnosti uplatnění mozaiky. Zároveň byla v železnobrodské sklárně (a později i v dalších sklárnách) zavedena výroba tzv. sintrované mozaiky – prefabrikovaných mozaikových kamenů, které se vyráběly slínáním (sintrováním) skleněných fritů z odpadního materiálu a následným vymačkáváním v kleštích. Tento materiál, ač nedosahoval takových estetických kvalit jako klasické štípané skleněné smalty, byl ale podstatně levnější a méně náročný na zpracování, což opět rozšířilo možnosti použití mozaiky⁶². Prefabrikovaná mozaika byla využívána i k doplnění klasických mozaikových smaltů, jejichž výroba nyní probíhala jen v malých pecích v mozaikářské dílně. Z dnešního hlediska je obtížné pochopit zrušení zavedeného specializovaného sklářského provozu v Hostomicích (výroba přeorientována již v roce 1954!), jehož produkce mozaikových smaltů byla později s obtížemi suplována nárazovou odkloněnou výrobou ve sklárnách v Jablonci nad Nisou, Lučanech nebo Železném Brodě.

Relativní špatná dostupnost a nákladnost mozaikového skla i proměna stylových preferencí vedla od konce 60. let k hojnějšímu uplatnění kamene. První mozaiky z povrchově neupraveného štípaného kamene u nás vytvářel pravděpodobně ve 30. letech Josef Novák. Jeho kamenná mozaika „Pastýř“ byla vystavena na světové výstavě v Paříži roku 1937, a získala hlavní cenu. Později vznikly kamenné štípané mozaiky např. pro pardubický hřbitov od Adrieny Šimotové nebo soubor mozaik z let 1962 – 1963 pro Sín tradic památníku na Vítkově podle návrhů Radomíra Koláře (Husitství), Anny Suchardové – Podzemné (Selské bouře), Karla Stříbrného (Dělnické hnutí, První světová válka), Josefa Mertlíka (Rok 1948), Oldřicha Oplta a Martina Sladkého (Odboj a Osvobození) a Alfréda Fuchse (Únor)⁶³. Konec 60. let přinesl posléze rozvinutí technologie mozaiky ze surového lomového kamene. Neupravený kámen, vyhledávaný přímo v lomech či recyklující odpadový materiál, odpovídal svým surovým výrazem lépe dobovému vývoji architektury, a jakoby odrážel i historickou situaci nastupující normalizace. S pražským jarem odešla hravá bruselská barevnost a třpyt, byla vystřídána matnou střídmou barevností a tíhou přírodního materiálu. Bohatá strukturálnost, hutná materiállovost a robustní výraz těchto mozaik snad našly poučení v brutalistní architektuře, a bez zajímavosti není ani jistá souvislost s dobovým vývojem malířství (surové přírodní materiály, hrubé zpracování, expresivita rukopisu). Autorem, který se nejvíce zasloužil o rozvinutí těchto strukturálních mozaik byl paradoxně prorežimní malíř Martin Sladký; i on je příkladem umělce, který se teprve v monumentálním umění, potážmo v mozaice, dokázal posunout nad průměr dobové prorežimní produkce; v některých

62 Na práci se sintrovanou mozaikou se od 60. let specializovali někteří výtvarníci, např. Eliška Rožátová, Jan Fišar či Jiří Nepasický. Tyto mozaiky se častěji realizovaly v Železnobrodských sklárnách, byla vyvinuta nová technologie, kdy se sintrované smalty natavovaly na plech nebo skleněné desky, což opět rozšířilo výrazové možnosti mozaiky a umožnilo její využití např. v podobě vitráží. Tato speciální kategorie české mozaiky, ač jsou některé realizace uvedeny v Katalogu (např. Kat. 29d), již přesahuje rámec předkládané práce a zasluhovala by podrobnější prozkoumání.

63 Viz Katalog realizací 14.

případech dospěl dokonce až ke strukturální abstrakci (např. budova B Fakulty stavební ČVUT v Dejvicích od Františka Čermáka a Gustava Paula).⁶⁴

Bezesporu nejsledovanější akcí výstavby 70. let bylo budování pražského metra. Byl vypracován výtvarný generel s podrobným ikonografickým programem, který určoval, jaká díla s jakým námětem budou zdobit určité stanice. Uplatnění mozaiky bylo s inspirací moskevským metrem nasnadě, byla však upřednostněna její současnější podoba - provedení v kameni, která souzněla i s celkovou koncepcí výzdoby založenou ve velké míře právě i na využití kamene⁶⁵. Pražské metro bylo vysoce politizovanou stavbou a tak některé z četných mozaik byly dobově poplatné, z hlediska musivního stylu se však řadí, i díky použitému materiálu, ke špičkovým realizacím té doby. Celý soubor mozaiek pražského metra je více přiblížen v Katalogu realizací⁶⁶.

Od roku 1970 do svého zániku v roce 1993 realizovala mozaikářská dílna ÚÚŘ na 300 mozaik v Čechách i na Slovensku, některé i v zahraničí, příležitostně vznikly i další, realizované přímo autory návrhů. Mnozí výtvarníci se na mozaiku takřka specializovali (například Houra, Bejček), ale můžeme se setkat i s realizacemi autorů, kteří se běžně zabývali volnou tvorbou. Obzvláště v případě (dnes) slavných autorů je pozoruhodné sledovat, jak úloha umění v architektuře, potažmo médium mozaiky modifikovalo jejich osobitý projev. S některými z těchto realizací opět seznamuje následující Katalog.⁶⁷

Když přehlížíme nepřeborný soubor dochovaných realizací sedmdesátých a osmdesátých let, setkáváme se se širokou škálou různých námětů, od figurálních kompozic, dekorativních zátiší, přes různé formy abstrakce, až po jakási zvláštní komponovaná loga či „vývěsní štíty“, vztahující se ke konkrétnímu účelu budovy, pro kterou jsou určeny. Právě v těchto zvláštních formách se zřetelně projevuje skutečnost, že mnozí z autorů návrhů mozaik neprošli školením, zaměřeným na monumentální tvorbu, ale často se věnovali spíše užité grafice, ilustraci apod., což je dáno patrně potřebou sdělnosti monumentální formy a zběhlosti v grafické zkratce. (Jako příklad v Katalogu 31c najdete pozoruhodně ilustrativní mozaiku ze základní školy v Ostrově nad Ohří, navrženou Vladimírem Štěpánem, zobrazující, která škola výchovou a vzděláváním, skrze vědu a umění, cílí ke vzkvétající vlasti.) Další ikonograficky pozoruhodnou skupinu prací tvoří díla, určená pro nejrůznější průmyslové podniky, kde kompozice reflektuje výrobní provoz - jako příklad uveďme mozaiku pro vodní dílo Želivka od Vladimíra Kopeckého (Kat. 19b), mozaiku pro budovu Mechaniky v Mostě od Jaromíra Čičatky, nebo mozaiku pro Lovosice manželů Solovjevových (Katalog 30). Kromě těchto zajímavých typů se setkáme s početnou skupinou figurálních a figurativních námětů, které poměrně doslovně ilustrují místo, pro které jsou díla určena - skupiny sportovců pro sportovní areály, symboly hojnosti (ovoce, stromy...) pro nákupní střediska, výjevy z krajiny - např. Řeka Františka Kalenského pro vodní dílo Orlík nebo Panoráma Prahy pro pražský hotel Košík od Josefa Lieslera. Velice početná je pak

64 Viz Katalog autorů a realizací 23.

65 Pražské metro je označováno za dobově největší a nejreprezentativnější akci československého kamenoprůmyslu, při které se uplatnily i nové, dosud neužívané technologie např. broušení a řezu kamene. Při výzdobě metra se uplatnilo samozřejmě i sklo, avšak spíše v podobě originálních obkladů a osvětlení. Z celkem devíti mozaik pražského metra byla ve skle provedena jediná, na stanici Náměstí republiky, která byla zakryta při výstavbě OC Palladium.

66 Katalog 27.

67 V Katalogu naleznete například mozaiku Mikuláše Medka na ZŠ ve Žďáru nad Sázavou z roku 1975 (Kat. 31a).

skupina děl na pomezí abstrakce, ztvárňující různé atmosférické jevy (Záření, Vysílání⁶⁸) anebo různé dimenze prostoru, nejčastěji kosmos, jak jsme upozornili již výše.

U ryze dekorativních prací bez sdělného obsahu je pak pozoruhodné sledovat, jak působivost díla hluboce tkví v použitém materiálu a těží z výrazových možností média. Opakovaně se tak setkáváme s různými sférickými útvary a geometrickými plány, které umožňují uplatnit vizuálně působivé střídání směru kladení kamenů, odrážející dynamiku vytváření mozaiky. Tyto geometrizované dekorativní plochy se často uplatňují též v kombinaci s figurativním výjevem (holubice, květ...), který mohl být v případě potřeby interpretován, jako ideologický symbol.

V 70. letech se stále více uplatňuje prefabrikovaný materiál, který značně modifikoval výraz vytvářených mozaik. Je zajímavé, že autoři s tímto materiálem povětšinou nakládali jako s náhražkou pravých štípaných skleněných smaltů (víceméně pravidelné kameny jsou dle potřeby tvarově přizpůsobovány), jen málokdy se setkáme s plným využitím kvalit tohoto materiálu, tzn. jen velmi výjimečně – pokud se nejedná o pouhé dekorativní barevné obklady – se setkáme s využitím skladby na pravoúhlo mřížku a produkcí rastrových obrazů, které mohlo být v této době významnou inovací. Dobová koincidence s vývojem informační estetiky, kybernetiky a racionalizmu v umění zde otvírala zcela novou dimenzi, jejíž potenciál však zůstal nevyužit. Jedinou (známou) výjimkou jsou mozaiky Zdeňka Sýkory (Kat. 34.), které však zůstaly ve své kategorii osamoceny.

Při tomto shrnujícím výčtu témat, jimiž se česká muzivní produkce od padesátých let zabývala, je třeba učinit poslední odbočku a zmínit sice okrajový, avšak nejtradičnější okruh, a sice mozaiku náboženskou. V průběhu čtyřicetiletého období komunistické restrikce náboženství vznikala sakrální díla jen sporadicky. Až v (režimem unavených) 80. letech vznikly některé pozoruhodné sakrální mozaiky – mnohé od mozaikáře Antonína Kloudy (1929 – 2010), dlouholetého zaměstnance mozaikářské dílny ÚUŘ - např. pro kostel Sv. Filipa a Jakuba ve Zlíně, pro kostel sv. Mikuláše v Tiché anebo pro kapli sv. Petra a Pavla na Lhotce. Další práce vznikly podle návrhů Jaroslava Šerých - např. Zdislava pro kostel sv. Jiljí v Praze, nebo Kristus – dobrý pastýř pro Charitu v Ječné ulici v Praze. Je vcelku příznačné, že na cestě za novým výrazem sakrálního umění bylo opět (podobně jako v případě katolické moderny) užito mozaiky, jako jedné z jeho nejtradičnějších forem.

Následující Katalog přináší ukázky uplatnění mozaikové výzdoby na různých typech staveb a seznamuje stručně s neaktivnějšími autory. Vyčlenění Katalogu jako samostatné kapitoly umožňuje vyvarovat se zbytečných generalizací, které by reflexe tak rozmanité škály výtvarných děl bezesporu přinesla.

Závěrem

V závěru se zastavme na okamžik ještě v současnosti, u problematiky reflexe umění éry komunistického režimu. Vnímání výtvarného umění v architektuře z této doby je stále ještě rozporuplné, obzvláště v případech, kdy umělecké dílo skutečně obsahuje odkazy na tehdy panující ideologii. Tváří v tvář takovému umění stojíme před etickou otázkou, jak s daným dílem naložit. Je legitimní takové dílo odstranit??? V následujících řádcích chci zmínit několik alternativních řešení, na jejichž lehce úsměvné krkolomnosti vyvstává zřetelně najevo, jak obtížné je pro českou společnost vyrovnat se svou nedávnou minulostí.

68 Např. mozaika Quido Fojtíka pro Výzkumný ústav radioizotopů v Praze Malešicích z roku 1979.

Asi nejelegantnější a zároveň nejkorektnější řešení bylo nalezeno v Semilech. Problematickou mozaiku z prefabrikovaných smaltů, zobrazující na ploše čtyř čtverečních metrů obří kladivo, srp a rudou hvězdu zakrývala po revoluci až do roku 2009 reklamní plocha. Po jejím odstranění a znovuoživení ideologického díla trvalo celé tři roky, než bylo nalezeno řešení, které reinterpretovalo oslavu KSČ na memento komunistické totality; mozaika byla na návrh místního starosty Jana Farského doplněna citátem filosofa George Santayany "Kdo nezná svou minulost, je odsouzen ji opakovat", vepsaném na volnou plochu fasády.⁶⁹

Jiný přístup představuje největší česká exteriérová mozaika, vytvořená v letech 1984 – 1985 podle návrhu Miroslava Houry, zdobící schodišťovou věž magistrátu Ústí nad Labem (bývalý Krajský národní výbor). Mozaika znázorňuje dějiny dělnického hnutí. V klasické kompozici narativního cyklu zaujímal centrální postavení citát z druhého článku komunistické ústavy⁷⁰, hlásajícím, že „Veškerá moc v Československé socialistické republice patří pracujícímu lidu“. Právě tento nápis byl v roce 1997 z mozaiky na objednávku magistrátu odstraněn a uvolněnou plochu zaplnila jednoduchá silueta autorova domu. Úpravu provedl v původním materiálu někdejší realizátor mozaiky František Tesař.⁷¹ Obdobně se s nevhodným motivem vyrovnalo zastupitelstvo Ústí nad Orlicí, když tamní starosta nechal rudý prapor, vlající za mladým párem na mozaice orlicko-ústeckého kulturního domu⁷², přetřít modrou barvou; je vcelku úsměvné a zároveň příznačné, že politický symbol změnil barvu u příležitosti návštěvy tehdejšího presidenta Václava Klause, někdejšího spoluzakladatele ODS, jejíž erbovní barvou je právě modrá, dokonce podobného odstínu. Celou akci inicioval starosta obce Richard Pešek, kandidát právě ODS.

Z uvedených případů je patrné, jak silně politizovaným tématem výtvarné umění v architektuře stále zůstává. Je ale nezbytné podotknout, že podobná opatření se nejednou dotknou i uměleckých děl bez přímého politického náboje. Téměř abstraktní mozaika „Člověk, dobývající nové horizonty vesmíru“ Saura Ballardiniho ve foyeru budovy Telekomunikační centrály na Žižkově byla novým majitelem, firmou Telefonica o2, zakryta a na jejím místě je nyní velkoplošný plakát s pohledem do české krajiny. Je otázkou, proč nadnárodní komerční společnost považuje za vhodnější vyzdobit reprezentativní prostory svého sídla papírovou tapetou; zakrytá mozaika přitom byla vytvořena přímo do budovy telekomunikací, a tomuto určení odpovídá i námětem a tak mohla být (dle mého soudu) snadno využita k reprezentaci telekomunikační firmy.⁷³

Uvedené případy jsou důsledkem i dokladem skutečnosti, že veřejný prostor, v němž jsou díla prezentována, podléhá stále více nejrůznějším komerčním/politickým zájmům, které jsou však

69 K tomu soubor článků Jaroslava Hořeního na zpravodajském serveru idnes.cz, http://liberec.idnes.cz/plastika-v-semilech-prezila-dalsi-hlasovani-fza-/liberec-zpravy.aspx?c=A120516_190021_liberec-zpravy_alh, čerpáno duben 2014 Katalog 33.

70 Ústava ČSSR z roku 1960, čl. 2, odstavec 1. Dostupné online: http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html

71 Viz Katalog autorů a realizací 21.

72 Viz Katalog autorů a realizací 32.

73 Mozaika není jediným uměleckým dílem, které společnost odstranila; mimo ni ještě sousoší na piazzetě budovy od Rudolfa Svobody...). Katalog 25.

krátkodobé a proměnlivé. S tímto vědomím se jakkoliv motivovaný zásah do dochovalého díla jeví méně vhodný než jeho případné zakrytí a zachování.

Shrnutí

V předložené práci jsme se pokusili uchopit málo probádaný fenomén českého výtvarného umění a sice umělecký druh mozaiky. Popsali jsme jeho specifické výtvarné možnosti, které se odvíjejí především z vlastností použitého materiálu, ale ukázali jsme také možnosti jeho zpracování, které určují výslednou působivost díla. Zjistili jsme přitom, že se v oboru české mozaiky rozvinul svébytný způsob tvorby, směřující k expresivitě a maximálnímu využití výrazových možností média mozaiky.

Zdůraznili jsme, že mozaika je uměleckým druhem bytostně spojeným s architekturou, přičemž jsme poukázali na typické anebo naopak originální způsoby uplatnění mozaiky v architektuře druhé poloviny 20. století.

Pro plastičtější vykreslení sledovaného jevu bylo nezbytné uvést dobový politicko-společenský kontext, podmiňující možnosti uplatnění umění v architektuře. Z dobového ideologického hlediska bylo umění v architektuře považováno za jednu z primárních potřeb socialistické společnosti, a proto bylo toto odvětví výtvarné produkce prosazováno a podporováno, ovšem za cenu ztráty tvůrčí svobody a podvolení se zájmům vládnoucího režimu.

Nakonec jsme představili konkrétní realizace a autory, představující mezníky ve vývoji české muzivní tvorby; nejprve v první a posléze ve druhé polovině dvacátého století. Pokusili jsme se shrnout základní tendence této tvorby a specifické způsoby uplatnění mozaiky v architektuře, přičemž tuto linii doplňujeme obrazovým Katalogem autorů a realizací, kde jsme na některé jevy upozornili v komentářích obrázků.

V závěru jsme se dotkli otázky současné reflexe umění z doby normalizace a na několika případech jsme představili konkrétní způsoby vyrovnávání se s tímto problematickým dědictvím.

Cílem práce bylo především upozornit na jedinečný a opomíjený jev českého výtvarného umění, a zároveň alespoň výběrově dokumentovat uskutečněné realizace. Soupis dohledaných realizací je přiložen v samostatné příloze a může být vstupním materiálem pro další bádání.

Literatura a zdroje

- Ajvaz, Michail: Mosaika, in: Arnošt Štulík (ed.), *Sklo ve stavebnictví*, Praha 1955.
- Alena Adlerová, heslo Mozaika, in: Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Praha 2006.
- Baleka, Bohuš: *Výtvarné umění – výkladový slovník*, Praha: Academia, 1997.
- Bergmanová, Marie (red.): *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let (kat. výst.)*, Galerie hlavního města Prahy 2008, Praha 2008.
- Blažíček, Oldřich: *Slovník pojmů z dějin umění*, Praha: Odeon, 1991.
- Břehová, Aneta: *Vývoj a užití mozaiky v 50. letech 20. století v českém prostředí. Bakalářská práce*, Olomouc 2008.
- Březinová D., Bukovanská M., Dudková I., Rybařík, V.: *Praha kamenná*, Praha: Národní muzeum, 1996.
- Burget, Eduard - Musil, Roman (eds.): *Karel Svoboda [1896-1986] (kat. Výst.)*, Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001.
- Czumalo, Vladimír: *Česká teorie architektury v době okupace*. Praha: Karolinum, 1991.
- Damaz, Paul: *Art in European architecture*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1957.
- Dostál, Oldřich – Pechar, Josef – Procházka, Vítězslav: *Moderní architektura v Československu*. Praha 1970.
- Dvorská, Pavla: *Současná monumentální tvorba*, Praha: Odeon, 1978. Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*, Praha: Horizont, 1976.
- *Faktografický sborník vývoje Ústředí uměleckých řemesel v letech 1952-1972*. Praha: Ústředí uměleckých řemesel, 1974.
- Fischer, Paul: *Mosaic. History and Technique*. London: Thames and Hudson, 1971.
- Halík, Pavel: *50. léta. Dějiny českého výtvarného umění V 1939/1958*. Praha 2005.
- Haswell, John M.: *Manual Of Mosaic*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Honzík, Karel: *Tvorba životního slohu*. 3. vyd. Praha: Horizont 1976.

- Kaplický, Josef: Záznamy, Praha: Obelisk, 1970 – kap. Velké a malé umění.
- Karbaš, Jiří: České výtvarné umění v architektuře 1945–1985. Praha 1985.
- Karous, Pavel, ed. a Jankovičová, Sabina: Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons: a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989). Řevnice, 2013.
- Klouda Antonín - Tesař, František: Mozaikářství, učební text pro obor mozaikář; Praha: Institut ministerstva kultury ČSR, 1988.
- Kolektiv autorů. Praha našeho věku (čtvero knih o Praze). 1. vyd. Praha 1978.
- Korál, Antonín: Československá skleněná mozaika. Sklářské rozhledy, 1932 roč. 9, č. 6, s.81.
- Kotalík, Jiří: *Nebylo marné žít a umírat: Mosaiky Vladimíra Sychry a verše Vítězslava Nezvala v Síni sovětské armády v Národním památníku na hoře Vítkově v Praze*, Praha 1957.
- Kubička Roman – Zelinger, iří.: Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství, Praha: Grada, 2004.
- Kusák, Alexej, Mohyla, Otakar, ed. a Klomínek, Miroslav, ed.: Kultura a politika v Československu 1945-1956. Praha 1998
- Losos, Ludvík: Štukatérské a mozaikářské materiály I.,II., Praha: Institut pro vzdělávání pracovníků v kultuře a umění, 1985.
- Luxová, Viera: Malba v architektúre, Bratislava: Veda, 1989.
- Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Praha 2007.
- Meyer, Arnold: Mosaik Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken, Stuttgart: Reclam, 1990.
- Nečásková, Martina : Mozaika posledního soudu na chrámu sv. Víta, Technologia Artis 3, Praha: Obelisk, 1993. Dostupné též online, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>, 24.4. 2014
- Nováková, Zdenka: Interiér 10. Výtvarné dílo v architektonických koncepcích. 1. vyd.
- Novotný, Oldřich: O architektuře, kap. Socha a malba v architektuře, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959.
- Nový, Otakar: Soudobá architektura ČSSR. 1. vyd. Praha 1980.

- Ohniska znovuzrození, (ed. Marie Judlová), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994
- Pažoutová, Kateřina: České výtvarné umění a architektura 60. let. 20. století. Zkrácená verze Ph. D. Thesis. Brno 2008.
- Pechar, Josef: Československá architektura, 1945 - 1977, Praha 1979
- Petišková, Tereza: Československý socialistický realismus, 1948 – 1958, katalog výstavy Galerie Rudolfinum Praha 2002-2003, Praha 2002.
- Petišková, Tereza: Oficiální umění sedmdesátých a osmdesátých let. Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000. Praha 2007.
- Petrasová, Taťána (ed): Dějiny českého výtvarného umění V. Praha 2005.
- Petrová, Sylva: Sklo a keramika 1958-1970. Dějiny českého výtvarného umění VI/1. Praha 2007.
- Prahel, Roman a Šámal, Petr: Umění jako dekorace a symbol: výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny. Praha, 2012.
- Realizace, katalog výstavy, Špálova galerie v Praze, Praha 1961.
- Kateřina Rusoová: Vitráže Maxe Švabinského v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě. Diplomová práce, Brno 2007.
- Sedláková, Radomíra: Padesátá léta. Česká architektura 1945–1995. Praha 1995.
- Spolupráce výtvarníka s architektem. Dílo–ČFVU. Praha 1972–1988.
- Srp, Karel ed.: Jan Zrzavý, o něm a s ním, Praha: Academia, 2003.
- Sychra, Vladimír: Nebylo marné žít a umírat, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.
- Synková, Veronika: Užité umění v architektuře města Ústí nad Labem v letech 1945–1989. Diplomová práce, UJEP Ústí nad Labem, 2008.
- Švácha, Rostislav: Architektura 1958-68. Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958/2000. Praha 2007.
- Švácha, Rostislav: Česká architektura 1956 – 1963, in: Ohniska znovuzrození, (ed. Marie Judlová), katalog výstavy, Galerie hlavního města Prahy, 1994.
- Švácha, Rostislav: Od moderny k funkcionalismu, Praha: Victoria Publishing, 1995.
- Tesař, František: Mozaikářství: Učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář, Praha 1988.

- Toman, Pavel: 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. 154–16
- Umělecká díla Jaroslva Bejčka a Li Ki Sun v Mostě. Katalog. Most 2012.
- Vebr, Jaroslav: Soudobá architektura ČSSR, Praha 1980.
- Večeřová, Soňa: Bohumír Matal – realizace v architektuře. Bakalářská práce. Brno, 2011.
- Ždanov, Andrej Aleksandrovič: O umění, Praha 1950.

Periodika:

- Ajvaz, Michail: Mosaiková skla. Sklář a keramik, 1974, č. 24, s. 329–331.
- Ajvaz, Michail: Tradice a budoucnost mosaiky. Umění a řemesla, 1958, č.8, s. 88.
- Bartoň, Miloš: Výtvarné dílo v architektuře, in: Výtvarná kultura, 1983, roč. VII, č. 6, s. 27 – 31
- Benešová, Marie: Architektura a výtvarné umění, in: Architektura ČSSR, 1964, roč. XXIII, č. 9, s. 611 - 615
- Broul, Julius: Vzpomínka na ing. M. Ajvaze, otce české mozaiky. Sklář a keramik, roč. 44, 1994, č.9–10, s. 154.
- Burian, J.: Malíř a technika, in:Československý architekt, 1960, roč. VII, č. 13 -14, s. 7.
- Burian, Jiří: K základům syntézy umění, in: Československý architekt 1964, roč. IX, č. 4, s. 3.
- Burian, Jiří: Překonání izolace architektury a výtvarných disciplín, in: Československý architekt, 1964, roč. IX, č. 5, s. 5
- Česká mozaika zvláštní otisk Sklářských rozhledů, roč. 18, 1941
- Čtyroký, Václav: Česká mozaika I. Sklářské rozhledy, roč. 18, 1941, č. 4, s.148.
- *EXPO, čtvrtletník o účasti České republiky – EXPO Aichi 2005*, č. 6. dostupné online, červen 2008 http://www.expo2005.cz/file/u/magazine_expo_2005_0410.pdf
- Fabel, Karel: Mozaika zblízka a dnes, Umění a řemesla, č. 2, 1988, s. 77–83
- Gatz, Konrád: Architektura, barva a výzdoba, in: Výtvarné umění, 1963, roč. XIII,č. 3, s. 118 – 125.

- Giedion, S.: Ztracený smysl pro monumentalitu, in: *Výtvarné umění*, 1958, roč. VIII, č. 1, s. 34 -37,s. 34.
- Hájek, Tomáš: O specifičnosti vývoje české skleněné mozaiky a metodologii její periodizace. *Sklář a keramik*, 2013, 5-6, s. 107-110.
- Hausner, Jan: Spolupráce architektů s výtvarníky, in: *Československý architekt 1964*, roč. IX, č. 12, s. 3.
- Hetteš, Karel: O původu skla svatovítské mozaiky v Praze, *Zprávy památkové péče*, XVIII, 1958, č. 1–2, s. 22–30.
- Hofmeisterová, Jana : Mozaiky pro síň Rudé armády v Národním památníku na hoře Vítkově, *Výtvarné umění IV*, 1954, č. 4.
- Janák, Pavel: Barvu průčelím, článek publikovaný na <http://www.archiweb.cz/salon.phpaction=show&id=3229&type=17>; [cit. 24.7.2008]
- Janák, Pavel: Malíř a zeď, *Volné směry*, roč. XXXVI 1940–41, s. 48–59.
- Kvapil, Vítězslav: 10 let Ústředí uměleckých řemesel, *Umění a řemesla*, 1962, č. 4., s. 6.
- Květ, J.: K výstavě monumentálního umění, *Volné směry*, roč. XXXVI, 1940–41, s. 38 – 48.
- Kyzourová Ivana: Historie oprav a současná údržba mozaiky s Posledním soudem na Zlaté bráně katedrály sv. Víta. *Zprávy památkové péče*, 2010, roč. 70, č. 5, str. 326 – 330
- Lamač, Miroslav: Rozhovor s Vladimírem Sychrou, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 4, s. 117.
- Langhamer Antonín, *Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách*, *Sklář a keramik* 53, 2003, č. 4-5.
- Langhamer, Antonín: *Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách*, *Sklář a keramik*, roč. 53, 2003, č.4–5, s. 72–78.
- Lukeš, Zdeněk, Pošva, Rudolf: *Neznámý Osvald Polívka*, *Staletá Praha* 18, 1988,193–207.
- Marek, Jiří: Sedmdesátka české mozaikářky, *Národní listy*, 2.12.1937.
- Martan, Martin: 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.

- Matějček, Antonín: Mozaika a problém barvy, *Volné směry*, roč. 15, 1911, s. 32–39.
- Mráz, Bohumír: Výtvarné realizace v naší architektuře, *Výtvarné umění*, 1969, roč. XIX, č. 9 – 10, s. 433 - 453
- Nekrolog stavitele J. Tumpacha. *Umění*, roč. XI, 1938, str. 290.
- Novák, Josef: Skleněná mozaika a moderní architektura, *Sklářské rozhledy*, č. 6, s. 85, 1929.
- Pohribný, Arzén: Česká mozaika z hlediska své techniky, *Umění a řemesla*, 1961, č. 2, s.49–54.
- Pošva, Rudolf: Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky, *Umění*, 1987, roč. 35, č. 5, s. 449–459.
- Poznáváme malířské techniky – O mosaice; *Malba*, roč. 37, 1947, nečíslováno, s.168–169.
- Raban, Josef: Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 5-6.
- Santar, Jindřich: Československá výstava skla v Moskvě, in: *Architektura ČSSR*, 1960, roč. XIX, č. 1, s. 39.
- Sladký, Martin. Vztah architektury a výtvarného umění. *Časopis SČVU Výtvarná kultura*, 1977, č. 3.
- Spolupráce architektury, výtvarného a užitého umění, in: *Výtvarné umění*, 1959, roč. IX, č. 2, s. 54 – 63.
- Svoboda, Emanuel: Alšova mozaika ve Staroměstské radnici, Zvláštní otisk z *Věstníku hlavního města Prahy*, Praha: *Věstník hl. města Prahy*, 1937.
- Šmidrkal, Václav: Dlátém i štětcem. *Proměny AVS 1953 – 1995. Dějiny a současnost*, 2008, č. 4.
- Švabinská, Zuzana: Pozdní velké práce Maxe Švabinského, *Muzeum: Sborník muzea Kroměřížska*, 1999, s. 98–100.
- Švabinský, Max: O mosaice a vitraili, *Hollar XXXX*, č. 1, s. 225.
- Tumpach, Jan: Skleněná mosaika – mosaiky ve vestibulu Staroměstské radnice v Praze, *Styl*, roč. XXI, 1938, str. 7–8.
- Výtvarné dílo v architektuře, příloha časopisu *Československý architekt*, roč. XXIII, 1977.

Prameny:

Tesař, František: Realizace mozaikářské dílny ÚUŘ 1950 – 1993 – rukopis.

Ústava ČSSR z roku 1960. Dostupné online: http://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html

Internetové zdroje

Umělecká díla na území mostu. Čerpáno v průběhu dubna 2014.

<http://www.mesto-most.cz/umelecka-dila-na-uzemi-mesta-mostu/ds-3803>

Pražské metro.

Metroweb. Čerpáno v průběhu dubna 2014.

<http://www.metroweb.cz/>

<http://www.m40.cz/> ; čerpáno květen 2014

Žížala, Petr: Umění v metru, dostupné online: <http://www.petrzizala.wz.cz/CVUT/metro.pdf>

leden 2014

Vetřelci a volavky, databáze veřejného umění, Glassrevue, Důl architektury - čerpáno průběžně 2013-2014

www.vetrelciavolavky.cz/

www.glassrevue.cz

www.dularchitektury.cz

Mozaika Semily <http://blog.aktualne.cz/blogy/jan-farsky.php?itemid=15711>,

Mozaika Semily – idnes.cz; http://liberec.idnes.cz/plastika-v-semilech-prezila-dalsi-hlasovani-fza-/liberec-zpravy.aspx?c=A120516_190021_liberec-zpravy_alh

čerpáno duben 2014

Mozaika Ústí nad Orlicí - Orlický deník http://orlicky.denik.cz/zpravy_region/modra-je-lepsi-nez-zbijecka-rika-starosta-pesek.html čerpáno duben 2014

Mozaika Ústí nad Orlicí – idnes.cz;

http://zpravy.idnes.cz/v-usti-nad-orlici-pretreli-rudy-prapor-namodro-prijede-klaus-p5z-/domaci.aspx?c=A100831_1441859_pardubice-zpravy_klu

čerpáno duben 2014

Farnost Zlín – <http://www.farnostzlin.cz/>; čerpáno duben 2014

Katalog autorů a realizací

Příloha I – Soupis prací ateliéru Marie Foerstrové

Příloha II – Soupis realizací