

Z dějin českého mozaikářství

Veronika VICHERKOVÁ; Magdalena KRACÍK ŠTORKÁNOVÁ

ANOTACE: Článek pojednává o historii a vývoji muzivního umění v Čechách, především v průběhu 20. století. Představuje některé specifické vlastnosti a polohy uměleckého druhu – zejména skleněnou mozaiku – stejně jako důležité osobnosti s mozaikou spojené. Poukazuje také na souvislosti historického vývoje a fenoménu mozaikářství v Čechách. Zabývá se stručně rovněž problematikou mozaiky z hlediska památkové péče.



1

Úvod

Prvotní novodobý zájem o muzivní umění v Čechách byl veden vlasteneckým úsilím o zachování dokladů slavné historie. Záhy se však mozaika v Čechách prosadila jako autonomní umělecká forma, přijímaná do určité míry jako umění národní. Od první třetiny 20. století se začala rozvíjet osobitá „škola české mozaiky“ živená mj. také tradicí domácího sklářství. Ve 30. letech se tak československý stát stal jednou z mála evropských zemí produkujících mozaikové sklosmalty. Inovace na poli sklářské výroby přinesly od 60. let 20. století další polohu muzivní tvorby využívající prefabrikovaná a sintrovaná mozaiková skla. Technologický a estetický rozvoj se ovšem nevyhnul ani tradičním formám a materiálům. Vedle skleněné se prakticky již od počátku jejích novodobých dějin v Čechách rozvíjely také materiálově i technologicky odlišné druhy muzivní tvorby, a sice mozaika keramická (především řezaná keramická mozaika firmy Rako ad.) a velmi specifická mozaika kamenná.¹

Tato stat' se zabývá především mozaikou skleněnou; přináší průřez historií muzivního umění v Čechách od druhé poloviny 19. století a v průběhu století 20., představuje klíčové osobnosti „české mozaikářské školy“.

Počátky muzivní tvorby v Čechách

Muzivní umění jako samostatná výtvarná disciplína se na českém území začalo rozvíjet až koncem 19. století, kořeny zájmu o tento umělecký druh jsou nicméně mnohem hlubší a jsou zajímavým způsobem svázány s počátky památkové péče v Čechách. Nejstarším muzivním dílem na našem území je vyobrazení Posledního soudu na Zlaté bráně katedrály svatého Víta, Václava a Vojtěcha, které nechal zhotovit císař Karel IV. po návratu z druhé římské cesty vykonané u příležitosti korunovace Alžběty Pomořanské římskou císařovnou. Tato historická událost se také stala centrální scénou „pozemské sféry“ výjevu, kde je zobrazen císařský pár adorující obraz Posledního soudu. Podobnou historickou konotaci má zachycení

Obr. 1. Praha, katedrála sv. Víta, Vojtěcha a Václava, Zlatá brána, výjev Posledního soudu, 1370–1371. Foto: Jan Gloc, 2010.

veraikonu v ozdobné borduře horního plánu mozaiky – ten odkazuje k vzácnému obrazu, jež Karel IV. získal od papeže Urbana V. a který je dodnes nejcennější součástí svatovítského pokladu. Je pozoruhodné, že k mozaikové výzdobě slavnostního vstupu do katedrály se císař rozhodl právě až po návratu z Itálie, neboť střední část průčelí Zlaté brány původně zaujímal okno, které bylo pro umístění mozaiky druhotně zazděno.² Karel IV. se právě

■ Poznámky

1 K oběma těmto specifickým disciplínám viz samostatné stati V. a A. Paříkových a P. Bauerové a kol. v tomto čísle ZPP.

2 Josef Krása – Josef Němec, Svatovítská mozaika. K restauraci obrazu Posledního soudu na jižním portálu katedrály, *Umění* VIII, 1960, s. 374–386.

tímto zlatým obrazem vědomě přihlásil k tradici římské říše (podobně jako kdysi Karel Veliký nechal svou pohřební kapli v Čáchách vyzdobit mozaikami); a podobně jako on se právě prostřednictvím mozaiky přimkl k dědictví slavné historie čeští vlastenci na konci 19. století. Vlastenecký étos zůstal pro mozaiku příznačný minimálně celou první polovinu 20. století a v tomto duchu byla také svatovítská mozaika vykládána. Její italský základ byl rozvinut na české půdě, společně s italskými mozaikáři pracovali i domácí řemeslníci. O podílu české a italské práce lze dnes jen spekulovat, nicméně námět, stylově odvozený snad z díla Nicoletta Semitecola, přisuzoval prof. Matějček malířům z Theodorikova okruhu.³ Jako potvrzení „ryze“ českého výkladu díla byly posléze chápány výsledky chemické analýzy skleněných smaltů mozaiky, kterou provedl VÚS v Hradci Králové v 50. letech.⁴ Ty prokázaly vysoký podíl draslíku, jaký je typický pro sklo vyráběné v Čechách za použití potaše z popela bukového dřeva, na rozdíl od smaltů italských, sodných.

Unikátní dílo, vytvořené v letech 1370–1371, zůstalo na dalších pět století osamoceným solitérem;⁵ pro podrobnější výklad odkážeme k dalším statím⁶ a pro naše účely zdůrazníme několik následujících faktů: právě užití draselného skla zapříčinilo brzké korodování obrazu a bylo také důvodem k jeho následným opravám. Na rozdíl od zemí s živou mozaikářskou tradicí byly u nás zásahy do díla minimální (povrchové)⁷ a mozaika se tak dochovala ve velmi autentické podobě až na práh 20. století. Teprve v 19. století, v klimatu rodící se památkové péče, se mozaice dostalo soustavnější pozornosti a po neúspěších dílčích oprav⁸ se začalo uvažovat o zevrubnějším restaurování, které nakonec vedlo ke vzniku svěbytné české muzivní tradice.

Restaurování, ke kterému koncem 19. století došlo, bylo podloženo vědeckými základy. O správném postupu měla rozhodnout komise odborníků, která se několikrát sešla v 80. letech. Členy komise byli mj. ředitel největší mozaikářské společnosti Compagnia Venezia Salviati Luigi Solerti, Albert Neuhauser z Tiroler Glasmalerei (firma Neuhauser)⁹ a profesor Grandi, vrchní papežský konzervátor. Komise opakovaně doporučila 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 pohledu je pozoruhodné, jak pečlivě bylo sejmutí provedeno, včetně dokumentace původního stavu – Jindřich Eckert pořídil detailní fotografie a František Sequens (vedoucí ateliéru náboženské malby na AVU) podrobnou malířskou kopii 1 : 1 a otisk. Mozaika byla se-

jmuta včetně části podloží a v dílech uložena ve Vladislavském křídle Pražského hradu na dlouhých 20 let; dokumentace je dodnes uchována v Archivu Pražského hradu. Teprve v roce 1909 bylo rozhodnuto, že navzdory dřívějšímu doporučení komise bude znovu osazena mozaika původní, nikoliv kopie, k čemuž byl vybrán mozaikář Viktor Foerster (1867–1915), zakladatel prvního mozaikářského ateliéru v Čechách.

V průběhu 20. století podstoupila svatovítská mozaika Poslední soud ještě několikrát proces čištění a konzervace (ve 20. a 50. letech), zatím poslední několikaleté restaurování bylo dokončeno roku 2000. Čeští restaurátoři tentokrát spolupracovali s GCI (The Getty Conservation Institute).¹⁰

Viktor Foerster (1867–1915): restaurátor i svébytný umělec

V souvislosti s restaurováním svatovítské mozaiky bylo zmíněno jméno Viktora Foerster. Poněvadž aktuálně vychází o Foersterově osobnosti samostatná publikace,¹¹ zmíníme jej jen v základních obrysech. Právě on totiž založil v roce 1904 první český mozaikářský ateliér. Viktor Foerster studoval mezi léty 1891–1896 na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru žánrové malby Maxmiliána Pirnera. Pocházel z hluboce duchovně i umělecky založené rodiny a stejně jako jeho bratr Josef Bohuslav nebo blízký přítel František Bílek hledal ve své tvorbě nový výraz této duchovnosti. Podobně jako okruhu Katolické moderny (k němuž se ani jeden ze zmíněných přímo nehlásil) i jim bylo blízké umění nazarénní, jeho tvarová čistota, oproštěnost, symbolismus. Možnost obrody náboženského (či duchovního) umění byla dobově spatřována i ve využití tradičních uměleckořemeslných technik, mj. nástěnné malby, vitráží a sgrafit. Mozaika byla vzhledem ke své starokřesťanské tradici preferovanou technikou, a tak na našem území vznikl v první čtvrtině 20. století velký soubor mozaik s náboženskou tematikou.¹² Z hlediska našeho tématu bylo klíčové Foersterovo setkání s beuronskými mnichy,¹³ kteří v závěru století pracovali na výzdobě kostela sv. Gabriela na Smíchově a v klášteře Na Slovanech. I pro tzv. beuronskou školu byl typický důraz na řemeslné zpracování a byli to právě beuroni, kteří zprostředkovali Foersterovi zkušenost s uměním mozaiky. Foerster dokonce odešel do beuronského kláštera v Monte Cassinu, aby se zde této technice naučil. (V klášteře v Monte Cassinu setrval téměř dva roky a stal se zde žákem Petera Desideria (pátera Lenze), bývalého profesora düsseldorfské akademie a tvůrce beuronského výtvarného kánonu.) Ihned po návratu z Itálie Foerster za-

ložil mozaikářskou dílnu, nejprve v areálu Jiřského kláštera, později v domě U Zlatého jablka na Úvoze a nakonec v Mnichovicích u Prahy. Těžištěm Foersterovy tvorby zůstaly práce s ná-

■ Poznámky

3 Antonín Matějček, *Mozaika a problém barvy*, *Volné směry* XV, 1911, s. 32–39.

4 Karel Hetteš, *O původu skla svatovítské mozaiky v Praze*, *Zprávy památkové péče* XVIII, 1958, č. 1–2, s. 22. – Marie Nečásková, *Mozaika posledního soudu na chrámu sv. Víta*, in: *Technologia Artis* 3, Praha 1993.

5 Dílem osamoceným u nás, ovšem nikoliv v celé západní oblasti, jak bývá často mylně uváděno. Přibližně v 80. letech 14. století se objevily další exteriérové mozaiky v polském Kwidzyně a v Malborku. Více k těmto dílům viz statě M. Kozarzewského a D. Hradila s kolektivem autorů v tomto čísle ZPP.

6 Mimo výše uvedené např. Antonín Podlaha, *Mozaikový obraz na chrámu svatovítském*, *Památky archeologické a místopisné* XXI, 1904–1905, s. 219–228. – Ivana Kyzourová, *Historie oprav a současná údržba mozaiky s Posledním soudem na Zlaté bráně katedrály sv. Víta*, *Zprávy památkové péče* LXX, 2010, s. 326–330. O aktuálním stavu mozaiky podrobně také stat' M. Nečáskové a kolektivu v tomto čísle ZPP.

7 Viz výše citovanou stat' Kyzourová (pozn. 6).

8 1837 – pod dohledem dvorního malíře Eduarda Gurka pro špatnou soudržnost omítkových vrstev s podkladem upevněna železnými hřeby a doplněna freskou malířů Kandlera a Lhoty. 1856 – znovu osazen odpadlý horní pás ornamentální bordury. 1879 – již na popud Jednoty pro dostavění Chrámu nechal Josef Mocker mozaiku vyčistit broušením pískem a pro zjasnění a konzervaci natřít fermeží.

9 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. Viz samostatnou stat' Marie Luisy Storch a Elisabeth Maireth v tomto čísle ZPP.

10 Více výstupy výzkumného úkolu 2012–2015 NAKI DF12 P011 OV017: *Technologie údržby a konzervace mozaiky Posledního soudu a metody restaurování-konzervování středověkého a archeologického skla* – k tomu též článek I. Kučerové a kolektivu v tomto čísle ZPP.

11 Magdalena Kracík Štorkánová – Martin Hemelík, *„Tvá práce svítí, Marie, modlitbou k Viktorovi.“ (Prolínání životních a uměleckých osudů Viktora a Marie Foersterových)*, Praha 2017 (v tisku).

12 Mezi neaktivnější umělce v tomto směru patřil Jano Koehler (1873–1941). Kromě četných vitráží, sgrafit a fresk vytvořil např. mozaiku Krista pro kostel v Kyjově, mozaiky pro interiér kostela sv. Vavřince v Hodoníně nebo pro kostel v Prostějově. Podrobněji samostatná stat' Vojtěcha a Anežky Paříkových v tomto čísle ZPP.

13 Více k beuronům zejm.: Helena Čížinská, *Beuronská umělecká škola v opatství svatého Gabriela v Praze*, Praha 1999. – Eadem, *Isis-Madona, Staletá Praha* XXX, 2014, s. 25–65.



2

Obr. 2. Viktor Foerster, *Madona na kostelu Panny Marie Sněžné v Praze*, 1903. Foto: Klaudie Debnárová, 2016.

boženskou tematikou (byť samozřejmě neodmítal ani drobnější zakázky dekorativního rázu),¹⁴ pro něž je charakteristická právě i „beuronská stylizace“.

K těm nejznámějším patří *Madona na kostelu Panny Marie Sněžné* (obr. 2) v Praze (1903), *Madona Svatohostýnská* na Hostýně nebo mozaiky pro pražské Emauzy. Pozoruhodné a stylově více symbolistní jsou společné práce V. Foerster a jeho blízkého přítele Františka Bílka, zejména pro kostel sv. Bartoloměje v Pelhřimově.¹⁵ Snad jedinou výjimkou profánního námětu byl „Modrý Merkur“ pro školu v Českých Budějovicích.¹⁶ Foerster se věnoval mozaikářské činnosti až do své časně smrti roku 1915. Jeho mozaiky se vyznačují jemnou, přesnou a hladkou technikou, drobnými kameny s malým vyzněním spáry. Výrazem se přibližují byzantským ikonám: zlaté pozadí kontrastuje s plnými sytými barvami statických figur pevného tvaru, který je zdůrazněn jemnou konturou. Foersterovo dílo v oblasti mužívní tvorby představuje jakýsi archaicky nadčasový proud, který pootevřel cestu nového vývoje k autonom-

ní umělecké disciplíně. Foersterův mozaikářský ateliér v rukách vdovy Marie Viktorie Foersterové zůstal prvořadým místem české mozaiky až do konce první republiky.

Osvald Polívka (1859–1931)

Zcela odlišnou cestou, byť rovněž italským zprostředkováním, dospěl k umění mozaiky Osvald Polívka. Ze své pozice architekta hledajícího inovativní výtvarné formy posunul vývoj českého mozaikářství daleko dopředu, ačkoliv v celé své kariéře spolupracoval téměř výlučně s innsbruckou firmou Neuhauser.¹⁷ Díky inovativní nepřímé metodě¹⁸ pro něj firma vyráběla mozaiky na zakázku podle dodané předlohy. Onen vývojový skok tak musíme hledat nikoliv v rozvinutí mužívního stylu či domácí tvorby, ale zejména ve formálním spojení mozaiky a architektury. Mimoto se Polívka stal pravým propagátorem mozaiky a kromě prostoru, který mozaice poskytl na fasádách svých staveb, zasloužil se i o vznícení zájmu v řadách nejlepších domácích malířů své doby, např. Jana Preislera, Mikoláše Alše, Karla Špillara anebo Františka Urbana.

Ačkoliv v mozaikách Polívkových staveb najdeme především tradičněji laděné dekorativní náměty a architekt mozaiku zprvu využíval pře-

vážně jen coby barevný akcent svých staveb, pevně svázaný tektonickou strukturou, postupně mozaice otevřel téměř celou plochu fasády a učinil ji ústředním motivem kompozice celé stavby.¹⁹ Zohledňuje přitom nejen barevný rozvrh obrazu, ale i jeho tvar. Tato tendence vrcholí na přelomu století ve stavbách Obecního domu (1905–1911) a především v případě domu U Nováků (1902–1903) (obr. 3). Dům se stává nositelem vize zprostředkované mozaikou, bez ohledu na tektoniku stavby volně rozvinutou napříč fasádou. Podobně jako v dalších případech také zde provedla dílo podle návrhu Jana Preislera firma Alberta Neuhausera z Innsbrucku. Mozaika je vytvořena z italské skloviny tzv. nepřímou metodou vysazování, její povrch je tedy vcelku hladký, smalty jsou drobné a tvarované v poměrně protáhlé obdélníčky, což vyvolává dojem vnitřního proudění a dynamiky. Výraz mozaiky však zůstává spíše malířský, využívá široké škály barevných odstínů se svěží barevností a zářivostí a místy rozvíjí až manýristickou hru barev.

Přestože v Polívkových stavbách nebylo ještě dosaženo maximálního rozvinutí možností mužívní techniky, závažnost Polívkova přínosu spočívá – kromě opravdu hojného uplatnění mozaik v jeho realizacích – i ve skutečnosti, že navázal spolupráci s předními českými výtvarnými umělci a přivedl je k této výsostné disciplíně; některým z nich tak poskytl jedinečnou příležitost k monumentálnímu rozmachu jejich díla.

■ Poznámky

14 Příkladem jsou třeba ozdobné vlysy pro Živnostenskou banku Osvalda Polívky na Příkopě nebo štít Grandhotelu Evropa na Václavském náměstí od Jana Letzla.

15 Přátelská symbióza Foerster a Bílka a pelhřimovského děkana Františka Bernarda Vaňka dala vzniknout pozoruhodné křížové cestě, výzdobě kostela i betlému. Mozaikou byly nakonec ztvárněny jen stěly vstupní brány na pelhřimovský hřbitov, které však musely být po dvou letech (roku 1908) sejmuty. Muzeum Vysočiny Pelhřimov, Fond František B. Vaněk kč. 1–2, 4–5.

16 Dílo však bylo zničeno, až v 90. letech 20. století vytvořil jeho rekonstrukci mozaikář František Tesar.

17 To platí opět o monumentálních realizacích, drobné dekorace byly i domácího původu, např. právě i z dílny Viktora Foerster.

18 Podrobně v úvodním Glosáři pojmů v tomto čísle ZPP.

19 Pro Polívkovu tvorbu je obecně příznačné uplatnění originálního dekoru. Vzpomeňme např. pojišťovnu Praha na Národní třídě, kde podobnou funkci ústředního motivu tvoří keramický reliéf Ladislava Šalouna a kompozici doplňuje mj. prostorový elektrifikovaný světelný nápis „Praha“ na mozaikových polích. K tomu více Rudolf Pošva, *Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky*, *Umění XXXV*, 1987, s. 449–454.



3

K moderní mozaice

Úvodní etapu českého mozaikářství symbolicky ukončila 1. světová válka a smrt prvního mozaikáře Viktora Foerstera roku 1915, avšak mladý československý stát připravil klíčící disciplíně více než úrodnou půdu pro další rozvoj. Právě mladá demokratická republika skýtala řadu monumentálních zakázek, pro něž hledala vhodnou reprezentativní formu. Mozaika svou uměleckořemeslnou podstatou velmi vyhovovala i snahám o moderní monumentalitu a poválečný vývoj mozaiky v Čechách byl úzce spojen s progresivními osobnostmi výtvarné scény, stejně jako s pokrokovou institucí Uměleckoprůmyslové školy, kde se v řadách pedagogů sešli například Jan Kotěra a Jan Preisler anebo František Kysela. Právě tito umělci se intenzivně zabývali otázkami spojení architektury s výtvarným uměním. Jejich společnou odpovědí je např. Muzeum v Hradci Králové, kam Jan Preisler navrhl ještě před válkou čtveřici mozaik²⁰ a František Kysela vitráže.

Zejména osobnost Františka Kysely (1881 až 1941) je hluboce spojena s představou dekorativismu první republiky. Právě tvůrce prezidentské standarty se stal velkým propagátorem uměleckořemeslných technik a svůj zájem přenesl i na své studenty v ateliéru dekorativního kreslení. Sám vytvářel návrhy na monumentální díla využívající mozaikové techniky a povzbudil tak mj. obnovení mozaikářského ateliéru Viktora Foerstera, jehož se ujala vdova po Foersterovi Marie Viktorie Foersterová. Kysela rovněž navázal kontakt s Výzkumným ústavem sklářským (VÚS) v Hradci Králové a podnítil zde pokusy o výrobu mozaikových smaltů.²¹ Kýžené spoje-

ní s průmyslovou výrobou sice v tuto chvíli nepřineslo ovoce v podobě velkokapacitní výroby, ale vážný zájem VÚS o techniku mozaiky přinesl alespoň stipendium pro studium mozaiky v Itálii dvěma Kyselovým žákům Stanislavu Ulmanovi a Josefu Novákovi. Oba později založili vlastní mozaikářské dílny.

Období první republiky bylo pro mozaiku velice plodné. Jedním z nejsledovanějších úkolů byly práce v katedrále sv. Víta, k přípravě svatováclavského jubilea i výročí ČSR, kde se mozaika dostala znovu ke slovu v dílech Františka Kysely a Josefa Nováka (kaple Bartoňů), Marie V. Foersterové (státní znak), Maxe Švabinského a Stanislava Ulmana. Podobnou závažnost měl i chystaný památník legionářů na vrchu Vítkově a byla zde i řada úkolů drobnějších. Náročná reprezentativní technika se stala součástí dekorativního stylu první republiky a mozaika byla de facto přijata za umění národní, o čemž svědčí i skutečnost, že právě mozaiky velice často reprezentovaly Československo na světových výstavách.²²

Ve 30. letech nacházíme v úzkém pražském okruhu hned tři mozaikářské dílny – zmíněných Kyselových žáků Josefa Nováka²³ či Stanislava Ulmana a také obnovený ateliér Marie V. Foersterové. Výuka oboru mozaika byla nadto zavedena na sklářské škole v Železném Brodě pod vedením profesora Oldřicha Žáka (1900–1983, žák J. Horejce na Uměleckoprůmyslové škole).

Z realizací Marie V. Foersterové patří bezesporu k nejzdařilejším spolupráce s Františkem Kyselou na vlysech pro ministerstvo sociální

Obr. 3. *Osvald Polívka, Jan Preisler (předloha), fasáda domu U Nováků v Praze, realizace firma A. Neuhausera, 1902–1903. Foto: Klauďie Debnárová, 2016.*

■ Poznámky

20 Byly dokončeny až ve 30. letech podle Preislerových pastelových skic Josefem Novákem a dílnou Aloise Kloudy a Michaila Ajvaze.

21 Od roku 1924 – tato snaha byla vedena myšlenkou ozdobit český svatostánek českým sklem.

22 Na světové výstavě v Paříži v roce 1937 byla prezentována kamenná mozaika *Pastýř* od Josefa Nováka a byla oceněna hlavní cenou. Tamtéž vystavil Jan Tumpach skleněné mozaiky dle návrhů Jana Zrzavého (dnes ve sbírce UPM). 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“ z dílny Michaila Ajvaze a Stanislava Ulmana. Štít Roškotova pavilonu zdobil mozaikový státní znak od Marie V. Foersterové. Další mozaiky byly též na výstavách uměleckého průmyslu apod. (např. Milán, Benátky aj.). Tento trend se udržel po celé 20. století a zastoupení českých mozaik na světových výstavách je předmětem probíhajících výzkumů.

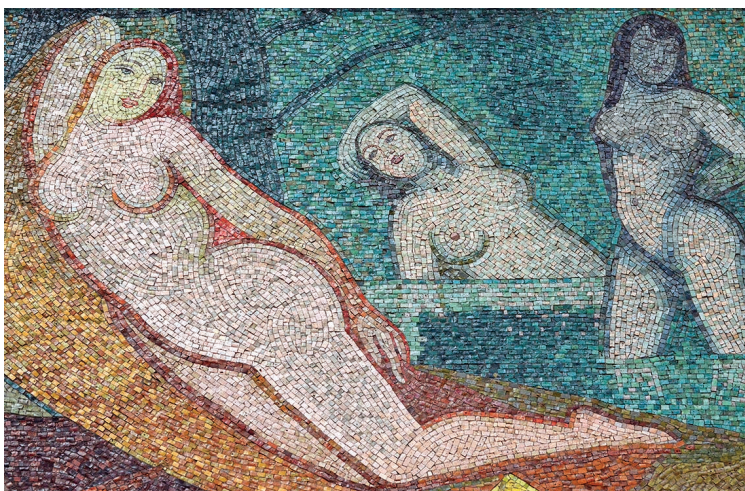
23 K dílu Josefa Nováka viz samostatnou stať Pavly Baurové a spoluautorek v tomto čísle ZPP. K rozboru realizace v Bartoňově kapli viz Veronika Vicherková, *Novodobá česká mozaika jako specifický druh umění v architektuře druhé poloviny 20. století* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění, FF UK v Praze, Praha 2014.



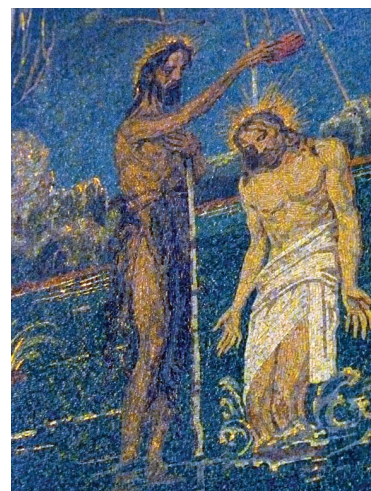
4



6



5



7

Obr. 4. František Kysela, Marie V. Foersterová, *jeden ze sedmi mozaikových vlysů ve dvoraně ministerstva sociální péče v Praze, 1935–1936*. Foto: Klaudie Debnárová, 2016.

Obr. 5. Marie V. Foersterová, Rudolf Kremlička, *Koupání žen, detail, Palác Fénix v Praze, 1930–1931*. Foto: Klaudie Debnárová, 2016.

Obr. 6. Dílna Jana Tumpacha podle návrhu Josefa Lieslera, *mozaikové panó ve vestibulu Základní školy sv. Voršily v Ostrovní ulici v Praze, 1938*. Foto: Veronika Vicherková, 2015.

Obr. 7. Max Švabinský, *Křest Kristův, katedrála sv. Víta, návrh 1948–1949, realizace v 50. letech 20. století*. Foto: Veronika Vicherková, 2014.

péče (1935–1936) (obr. 4) nebo s Rudolfem Kremličkou v Paláci Fénix na Václavském náměstí (1931) (obr. 5), a dále s Karlem Svobodským na mozaikách v lunetách předsíně Zlaté brány (Ukřižování a Vyhnání z ráje, 1939–1945).

Většímu uplatnění mozaiky ve stavebnictví stál ve 30. letech v cestě snad jediné chybějící dodavatel mozaikových sklosmaltů. Když pokusy hradeckého VÚS nepřinesly výsledek,

příležitosti se chopil zdatný stavební podnikatel Jan Tumpach (1883–1937), který se sklářským chemikem – technologem Michaiilem Ajvazem (1904–1994) výrobu smaltů úspěšně zavedl. Tumpachova dílna,²⁴ v níž se sdružili schopní výtvarníci, absolventi Uměleckoprůmyslové školy – mj. Antonín Morávek, Alois Klouda a Stanislav Ulman –, realizovala za krátkou dobu svého trvání překvapivě množství zakázek, od drobných dekorativních prací až po monumentální státní zakázky. Z drobnějších pražských realizací uvedeme alespoň dvě mozaiky ve vestibulu Základní školy sv. Voršily v Ostrovní ulici podle návrhu Josefa Lieslera (obr. 6) a Minářovu mozaiku pro palác Klas v Opletalově ulici. Velkou prestiž dílně přinesly práce ve Staroměstské radnici v roce 1937 – zde mozaika nahradila původní nástěnné malby. Přípravou kartonů podle originálních Alšových návrhů i samotnou realizací byl pověřen Stanislav Ulman. Velkým státním úkolem byla výzdoba Památníku národního osvobození na hoře Vítkov. Mezi léty 1935 a 1939 zde byla realizována monumentální mozaika *Kde domov můj* podle návrhu Jakuba Obrovského v předsálosti hlavní lodi, a dále pro *Síň padlých*

legionářů podle návrhů Maxe Švabinského. Právě pro tuto příležitost vyvinul Ajvaz na umělcovo přání na 4 000 barevných odstínů smaltů. Jan Tumpach zemřel v roce 1937; část zakázek pak převzaly dvě nástupnické dílny (první vedl Stanislav Ulman, další Michail Ajvaz spolu s Aloisem Kloudou). Tumpachovu firmu spravoval až do roku 1949 Janův bratr František Tumpach (obr. 8).

Ještě před válkou Stanislav Ulman realizoval mozaiku pro knihovnu Klementina podle návrhu Jaroslava Bendy a M. Ajvaz s A. Kloudou mj. zbylé tři Preislerovy mozaiky pro Kotěrovo muzeum v Hradci Králové. Za války byly obě dílny uzavřeny pro nedostatek zakázek, ale hned po válce obnovil M. Ajvaz spolupráci s Maxem Švabinským na Křtu Kristově v katedrále sv. Víta (obr. 7). Právě tato realizace na nejposvátnějším místě českých zemí byla podnětem pro obnovení práce na mozaikových smaltech. Michailu Ajvazovi se podařilo díky podpoře Vladimíra Mainera

■ Poznámky

²⁴ O dílně podrobně článek Zuzany Křenkové v tomto čísle ZPP.



8



9

Obr. 8. Dílna Jana Tumpacha podle návrhu Jana Zrzavého, mozaikové panely pro světovou výstavu v Paříži, 1936–1937. Sběrka skla Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Foto: Veronika Vicherková, 2013.

Obr. 9. Karel Svoboda (realizace ÚUŘ), orloj na Horním náměstí v Olomouci, 1951–1952. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2013.

a sklárny Union v Teplicích vytvořit první specializovanou velkokapacitní výrobu sklosmaltů v Hostomicích u Bíliny.²⁵

Paradoxem zůstává, že právě práce v katedrále byly dokončeny až po únorovém převratu (1951). Snad právě tyto nehotové zakázky českému mozaikářství zajistily zachování mozaikářských dílen i ve změněném režimu. Nová politická situace se tak podepsala citelně nejprve v reorganizaci dílen, které byly zestátněny a sloučeny pod hlavičkou ÚLUV (Ústředí lidové umělecké výroby) a později ÚUŘ (Ústředí uměleckých řemesel); vliv ideologie se promítl v produkci významnějších zakázek až s jistým zpožděním.

Po roce 1948

Po komunistickém převratu došlo k rychlému zestátnění většiny uměleckořemeslných dílen, které byly jako speciální oblast výroby zahrnuty do organizace Ústředí uměleckých řemesel (ÚUŘ, 1952–1954 Družstvo UR). Ta měla za úkol pěstovat tradice uměleckého řemesla (mj. i výukou učňů-řemeslníků), zároveň byla ekonomickým subjektem s vlastním mechanismem produkce, propagace a odbytu doma i v zahraničí (prodej prostřednictvím družstva Dílo, zprostředkování zakázek tzv. Výtvarnou službou). Dalším úkolem byl experimentální vývoj a inovace řemeslných postupů, materiálů a produktů. Mozaikářská dílna ÚUŘ se tak stala takřka monopolním dodavatelem klasických mozaik po celém Československu; jen zřídka mozaiky vznikaly přímo v ateliérech umělců, a i tehdy prostřednictvím Díla nebo VS; produkcí průmyslových neštípaných mozaik se zabývaly Železnobrodské sklárny a sklárny v Jablonci nad Nisou. Dílna, vedená nejprve Michaillem Ajvazem, posléze Antonínem Kudláčkem a později Františkem Tesařem, měla ve svých nejlepších letech na 20 zaměstnanců, v 80. letech jich ubylo na pouhých osm.²⁶ Sídliila až do svého zániku v 90. letech v Letohradské ulici v Praze, 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* (přímou metodou vysazování). Právě panelizace, sledující aktuální vývoj ve stavebnictví, byla asi nejživotnější inovací zavedenou ve výrobě v 70. letech 20. století.

■ Poznámky

25 Přes veliký úspěch českých sklosmaltů byl ovšem provoz v hostomické sklárně již roku 1954 přeorientován na výrobu chemického skla a mozaikové smalty se pak vyráběly v malých pecích přímo v mozaikářské dílně. Josef Broul, Vzpomínka na ing. M. Ajvaze, otce české mozaiky, *Sklář a keramik* XLIV, 1994, s. 154.

26 Karel Fabel, Mozaika zblízka a dnes, *Umění a řemesla* č. 2, 1988, s. 12–15.

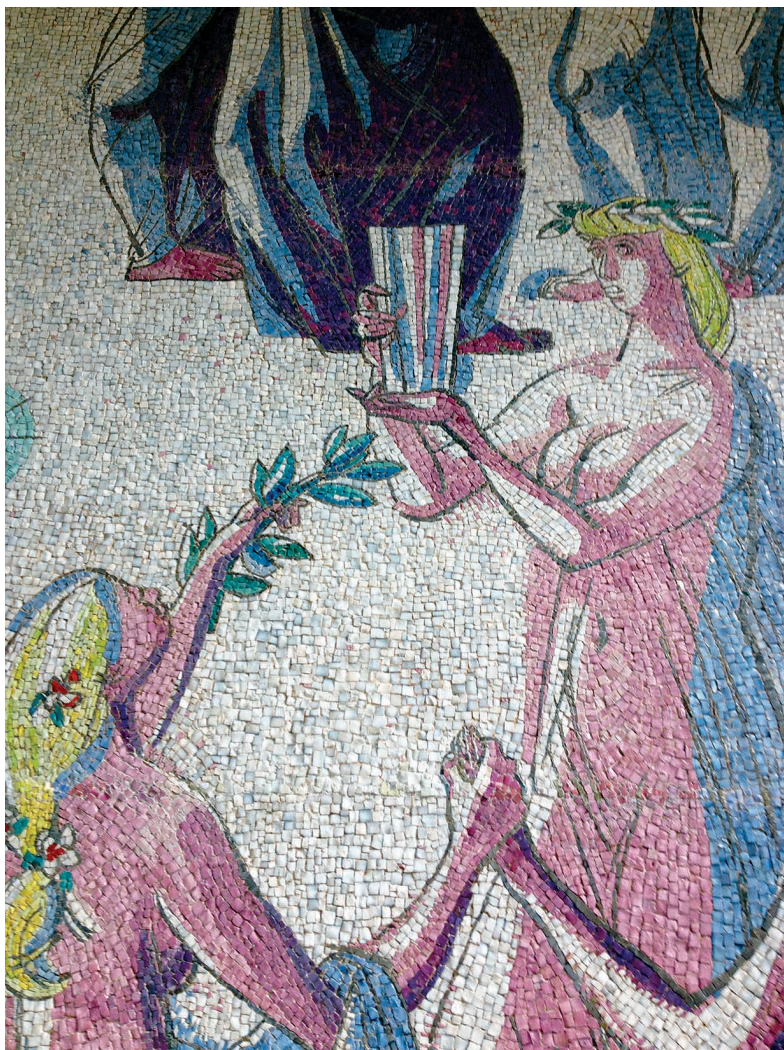
Obr. 10. Jan Kaplický (realizace ÚUR), *Hold Sklu, mozaika pro expozici skla na Expo 1958 v Bruselu, Severočeské muzeum v Liberci. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2016.*

50. léta přinášejí v oboru mozaiky bizarní směsici realizací. Vedle Švabinského mozaik v katedrále sv. Víta, na Vítkově nebo lunet pro Národní divadlo se objevují i díla politicky angažovaná. Monumentální umění, provedené v kvalitních a trvanlivých materiálech uměleckořemeslnými postupy, bylo preferovaným projevem socialistické kultury (na věčné časy) a indoktrinace mozaiky tak byla nevyhnutelná, v čemž jistě sehrál svoji roli i příklad SSSR a skutečnost, že mozaiky jsou zpravidla kolektivním dílem.

Jednou z prvních příležitostí k prezentaci socialistického způsobu tvorby byla Slovanská zemědělská výstava v roce 1948, kde byly vystaveny mozaiky Václava Junka (Průmysl), Karla Putze a Jana Podhajského (Zemědělství) a Jiřího Horníka (Únor), vyrobené na zakázku ministerstva zemědělství, které lze označit za „jeden z prvních projevů socialistického realismu stalinského typu“²⁷ u nás. Následovalo mnoho podobných příkladů, od realistických portrétů vůdců a hrdinů (např. Lieslerův Gottwald pro Gottwaldovo muzeum v Gottwaldově-Zlíně, 1951) přes alegorie práce, socialistické idyly (Sychrova Socialistická rodina v tehdy dostavovaném experimentálním projektu Václava Hilského a Evžena Linharta – Koldomu v Litvínově – nebo Vojtěcha Tittelbacha Pionýři v Hrzánském paláci Pražského hradu).

Námětem patří do téže kapitoly také Sín Rudé armády v Památníku na Vítkově podle návrhu Vladimíra Sychry (1955), která celý památník reinterpretovala ve smyslu vládnoucí ideologie. Z výtvarného i řemeslného hlediska se ovšem jedná o vynikající dílo.

Stalinská sorela neměla u nás příliš kladnou odezvu a byla záhy změkčována, nejčastěji folklorními motivy apod. Právě tuto polohu zaujal např. Karel Svolinský, autor zmiňovaných předloh pro mozaiky v portiku Zlaté brány realizovaných M. V. Foersterovou, v návrhu olomouckého orloje (odhalení 1955) (obr. 9) špičkově rozehrávající možnosti muzivní techniky. Starší generace umělců však povětšinou zůstala věrná svému dřívějšímu stylu a nově éře vyšla vstříc maximálně námětem (např. Sychra návrhem památníku Rudoarmějců na Vítkově, Švabinský v Kytici vítězství pro hotel Internacional). Ti mladší, kteří měli příležitost seznámit se s uměním mozaiky mj. také na VŠUP u profesora Josefa Kaplického nebo na sklářské škole v Železném Brodě u Oldřicha Žáka, se již orientovali jiným směrem, který byl



10

posléze prezentován na výstavě v Bruselu 1958. Zde se mozaika dostala ke slovu hned několikrát – v podobě dekorace povrchu fontány Dany Hlobilové, ale i jako samostatná panó profesora Jana Kaplického (Hold sklu) (obr. 10) a jeho žáků – Adrieny Šimotové, Františka Buranta a Vladimíra Kopeckého (triptych Dětsví, Jinošství, Dospělý věk). Již tradiční formou byl k tomu mozaikový státní znak ve zpracování Vladimíra Sychry.²⁸

Bruselská výstava dala nový impuls k dalšímu širokému využití techniky mozaiky, jejíž uplatnění ještě dlouho přinášelo konotace na bruselský úspěch české kultury. Stala se běžně užívaným dekorativním postupem, ať už šlo o autonomní výtvarná díla, nebo jen ozdobné dokončení povrchu. Přispěla k tomu nejen šťastná souhra vývoje stavebnictví a výtvarného umění, ale i inovace muzivní technologie. Od 60. let byla v pražské mozaikářské dílně zaváděna technologie panelizace – mozaiky se skládaly *alla prima* (přímou metodou) do kovových rámců a v celku se osazovaly na místo určení, což spolu s nepřímou metodou vysazování na provizorní médium značně rozšířilo

možnosti uplatnění mozaiky (obr. 11). Zároveň byla ve sklárnách kolem Železného Brodu zavedena výroba sintrované mozaiky, velmi oblíbené ve stavebnictví do 80. let 20. století. Výroba se rozšířila i o produkci prefabrikovaných mozaikových komponentů, vymačkávaných z běžné továrně vyráběné suroviny do různých tvarů a velikostí za pomoci ručních kleští. Tento materiál dosahoval odlišných estetických kvalit než klasické štípané skleněné smalty a byl také podstatně levnější a dostupnější. Prefabrikovaná mozaika se tak velmi rozšířila a umělci zejména z okruhu železnobrodských skláren vyvinuli autonomní výtvarné postupy využívající

■ Poznámky

²⁷ Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958, katalog výstavy Galerie Rudolfinum Praha 2002–2003, Praha 2002, s. 22.*

²⁸ Mozaiky se objevily i na světové výstavě v Montrealu v roce 1967 jako geometrické kompozice Ludovíta Fully a mozaikové „kresby“ Milana Lалуhy, na světové výstavě v Ósace pak byla vystavena fontána s plastickými mozaikami podle Ladislava Gnádla.



11



12

Obr. 11. Jaroslav Moravec (realizace ÚÚŘ), *Horoskop*, 1957–1959, štípaná skleněná mozaika v nádražní budově Pardubice. Foto: Martin Hemelík, 2016.

Obr. 12. Vladimír Kopecký (spolupráce ÚÚŘ), *Cesty vody*, 1971, skleněná štípaná mozaika v úpravně vody Želivka. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2014.

vlastností prefabrikovaných smaltů²⁹ (obr. 17). Tyto smalty se užívaly i k doplnění štípaného mozaikového skla, jehož výroba současně probíhala v malých pecích v mozaikářské dílně. Z dnešního pohledu je zářející zrušení zavedeného specializovaného sklářského provozu v Hostomicích (již v roce 1954). Produkce mozaikových smaltů byla později s obtížemi suplována nárazovou odkloněnou výrobou ve sklárnách v Jablonci nad Nisou, Lučanech nebo Železném Brodě.

Koncem 60. let vedla relativně špatná dostupnost i nákladnost mozaikového skla, stejně jako proměna stylových preferencí, k častějšímu uplatnění kamene. První mozaiky z povrchově neupravovaného štípaného kamene u nás vznikly ve 30. letech (Josef Novák). Později proběhly také realizace mozaik ze štípaných kamenných tesser např. pro pardubický hřbitov od Adrieny Šimotové nebo soubor vlysů z let 1962–1963 pro Síň tradic (revolučního hnutí) v Památníku na Vítkově.³⁰

Koncem 60. let se začalo využívat i surového lomového kamene.

Neupravovaný kámen, vyhledávaný přímo v lomech či ve stavebním odpadu, odpovídal surovým výrazem lépe dobovému vývoji jak společnosti, tak architektury, která ztěžkla politickou preferencí „silikátového základu“ stavebnictví. Bruselskou barevnost vystřídal střídme tóny přírodního kamene. Autorem, který se nejvíce zasloužil o rozvinutí strukturál-

ních mozaik, byl malíř Martin Sladký; i on je příkladem umělce, který se až v monumentální formě, potažmo v mozaice, dokázal posunout nad průměr dobové prorožimní produkce. V několika případech dospěl dokonce až k strukturální abstrakci (např. budova B Fakulty stavební ČVUT v Praze-Dejvicích architektů Čermáka a Paula).³¹

Jednou z nejvýznamnějších příležitostí pro uplatnění mozaiky bylo v 70. letech bezesporu pražské metro. Výtvarný generel určil za základní materiál kámen a sklo, které se však uplatnilo spíše v podobě originálních obkladů a osvětlení. Z celkem deseti mozaik pražského metra byly ve skle provedeny pouze dvě (ve stanici Náměstí republiky, která byla později při dalších úpravách vestibulu zakryta, a dále ve stanici Skalka, autorem obou byl Jan Grimm), ostatní byly provedeny v kameni, ať už štípaném nebo lomovém. Překvapivé je, že všechny tyto práce byly provedeny technikou přímé metody vysazování.³²

Od roku 1970 do svého zániku v roce 1993 realizovala mozaikářská dílna ÚÚŘ na tři stovky mozaik v Čechách a na Slovensku, některé i v zahraničí, příležitostně vznikly i další, realizované přímo autory návrhů. Mnozí výtvarníci se na mozaiku takřka specializovali (například Miroslav Hora, Jaroslav Bejček)³³, ale můžeme se setkat i s realizacemi autorů, kteří se jinak zabývali volnou tvorbou (Mikuláš Medek, Bohumír Matal, Karel Malich).

Přehlédneme-li nepřeborný soubor dochovaných realizací 70. a 80. let, překvapí nás šíře námětů stejně jako pestrost zpracování. Zdaleka již nejde jen o ideologicky podbarvené výjevy pracujících dělníků a jásajících dětí. Užité, a přitom zobrazivá mozaika se naopak stala

jednou z nejprogresivnějších plošných výtvarných forem, spojujících výtvarné umění s architekturou. Vedle tradičních figurálních kompozic či dekorativních zátiší nacházíme různé radikální formy abstrakce (kosmos, záření, prostor), které jsou hluboce založeny na dekorativním účinku materiálu a jeho skladby, a které dostávají pointu právě spojením s architekturou (i naopak). Zajímavou specialitou oboru jsou pak zvláštní komponovaná loga či „vývěsní štíty“³⁴ reflektující konkrétní účel, případně provoz objektu, pro který jsou určeny. K nejzajímavějším na tomto poli patří práce Vladimíra Kopeckého (Vodní dílo Želivka – obr. 12 a 13) nebo Jaromíra Čičátky (budova Mechaniky v Mostě).

■ Poznámky

29 Z výtvarníků např. Eliška Rožátová, Jan Fišar či Jiří Nepasický. Tyto mozaiky se nejčastěji realizovaly v železnobrodských sklárnách (podnik Železnobrodské sklo), byla vyvinuta nová technologie, kdy se prefabrikované smalty natavovaly na plech či na skleněné desky.

30 Autoři Radomír Kolář, Anna Suchardová-Podzemná, Karel Stříbrný, Josef Mertlík, Oldřich Optl, Martin Sladký a Alfréd Fuchs.

31 Více viz stat P. Bauerové a kol. v tomto čísle ZPP.

32 V kontrastu s důslednou preferencí suchých postupů ostatních dokončovací prací v metru. Z tohoto souboru vyzvedneme expresivní dílo Saura Ballardiniho a Oldřicha Optla. K Saurovi Ballardinimu viz stat A. a L. Ballardiniových v tomto čísle ZPP.

33 Viz Jaroslav Bejček, *Umělecká díla Jaroslava Bejčka a Li Ki Sun v Mostě*, Most 2012.

34 Zde je mimochodem tradice již z antiky. Zejména v této oblasti se zřetelně projevuje blízkost muzivní a grafické tvorby a jejich společná potřeba výtvarné zkratky v drobném i monumentálním měřítku; mnozí z autorů se vedle mozaik věnovali grafice (viz např. Miroslav Hora ad.).



13



15



14

V 70. letech se stále více uplatňoval prefabrikovaný materiál, který značně modifikoval výrokové možnosti mozaik. Přesto se tento materiál často zpracovával stejně jako klasické štípané smalty (tedy včetně přisekávání prefabrikovaných tessers) a využití skladby v pravoúhlém rastru bylo naprosto ojedinělé, byť se v rámci prefabrikace nabízela a produkce rastrových obrazů mohla být dobově významnou inovací. Koincidence s vývojem informační estetiky, kybernetiky a racionalismu v umění zde otvírala zcela novou dimenzi, jejíž potenciál však zůstal nevyužit. Jedinou (známou) výjimkou jsou mozaiky Zdeňka Sýkory, které však zůstaly ve své kategorii osamoceny (obr. 14).³⁵

Podobně okrajovým, byť i podobně významným zůstal v období normalizace nejtradičnější okruh muzivní tvorby, a sice mozaika náboženská. Teprve v 80. letech mohla vzniknout některá pozoruhodná sakrální díla – zejména mozaiky Antonína Kloudy (1929–2010) 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. blahoslavená Zdislava pro kapli kostela sv. Jiljí v Praze nebo

Kristus Dobrý pastýř pro Charitu v Ječné ulici v Praze (obr. 16). 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.

Závěr

Záměrem tohoto telegraficky načrtnutého vývoje bylo poukázat na to, do jak velké míry se mozaiky staly součástí vizuální kultury a životního prostředí, které obýváme. Jeho podoba krystalizovala především během posledních padesáti let, tedy v problematické éře socialistického zřízení. Jeho odkaz jsme dodnes nedokázali kriticky zpracovat. Právě architektura zůstává dosud nejhmatalejší dědictvím této doby. Dědictvím, ke kterému teprve hledáme cestu.

Přes všechna negativa zůstává skutečností, že právě v éře socialismu se podařilo vytvořit nebývalý počet realizací veřejného umění, mozaiky nevýmaje. Legislativní opatření zajišťující podílové investice do umění nebyla specifikem socialistických států, naopak měla dlouhou tradici i v západních zemích (stejně jako u nás

Obr. 13. Vladimír Kopecký (spolupráce ÚÚŘ), *Cesty vody* (detail), 1971, skleněná štípaná mozaika v úpravě vody Želivka. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2014.

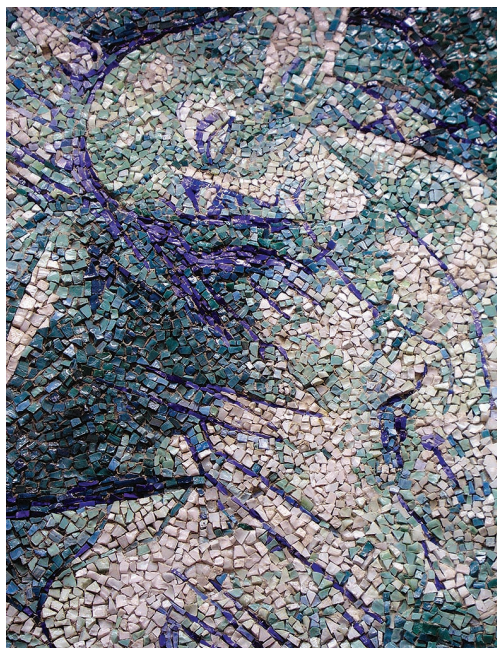
Obr. 14. Zdeněk Sýkora (realizace Sklářny Jablonec nad Nisou), *Kompozice*, 1969, sintrované skleněné tessery, výduchy odvětrávací šachty letenského tunelu. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2013.

Obr. 15. Miroslav Houra (mozaikářská dílna ÚÚŘ), *Kosmonaut*, 1987, základní škola Pod Holoměří v Ústí nad Labem. Foto: Soukromý archiv L. Hourové.

před únorem 1948). Co však bylo mimořádné, byl netržní systém hospodářství, umožňující modifikovat cenu a dostupnost téměř čehokoliv. Investice do umění a podpora výtvarníků byly nebývale štědré, byť cena těchto výhod nebyla nízká, ba naopak. Dnes je socialismus

■ Poznámky

35 Nadto algoritmus mozaikového vzoru byl v tomto případě progresivně generován pomocí počítače, samotné provedení však zůstalo věcí rukodělné práce.



16



17

Obr. 16. Jaroslav Šerých, *Kristus Dobrý pastýř* (detail), 1980, bývalá prodejna Charity v Praze. Foto: Magdalena Kracík Štorkánová, 2010.

Obr. 17. Eliška Rožátová, *Napříč kontinenty*, 1982, mozaika z prefabrikovaných mačkaných skel, Katolická teologická fakulta UK v Praze, arcibiskupský seminář, nad schodištěm. Foto: Veronika Vicherková, 2016.

minulostí a nic podobného není možné. I proto je třeba zaujmout historický odstup a uchovat historický odkaz také této epochy.³⁶

Mozaika se stala svébytnou součástí vizuální kultury (nejen) druhé poloviny 20. století. Po roce 1989 a zániku dotačního systému pro podporu veřejného výtvarného umění hledaly i mozaikářské dílny ÚÚŘ čím dál obtížněji své uplatnění. Po zániku Ústředí uměleckých řemesel byla mozaikářská dílna privatizována a po více než padesáti letech posléze ukončila svou činnost. Zbytky skladových zásob cenného sklosmaltu odkoupil mozaikář František Tesař, činný v dílně od 60. let, který dodnes tento vzácný poklad opatruje ve svém ateliéru v Časlavi, zejména pro účely restaurování mozaik. Právě z hlediska památkové péče je třeba zdůraznit, že mozaika je ve všech svých materiálových podobách oblastí více než ohroženou, ať již stavební aktivitou, neochotou vynakládat prostředky na údržbu a zachování výtvarných děl, které jsou nad rámec ekonomického provozu stavby, nebo záměrným vandalstvím či „ideologickým obrazoborectvím“, které má stále ještě tendenci tato díla (a mozaiku zvláště) vykládat jako relikty komunismu (socialismu). Stejným a nemenším problémem, i pro

historické mozaiky, je také nedostatek odborných restaurátorů školených pro techniku mozaiky (přičemž je třeba zdůraznit, že mozaikářskou specializaci nelze suplovat odborností malířskou či sochařskou) a obtížná dostupnost vhodného materiálu, zejména skla. To se týká nejen originálních štípaných sklosmaltů, které vyráběla mozaikářská huť ÚÚŘ, potažmo výše zmíněné sklárny, ale i masivně rozšířených prefabrikovaných mozaikových komponent, které se nezřídka užívaly k celkovému opláštění budov. Jedinečný výraz a barevnost skla dnes často mizí kvůli zateplení budov.³⁷

Zánik kvalitních uměleckých děl ve veřejném prostoru představuje velký společenský problém, přičemž nejde jen o osud výtvarných děl samotných. Celá epocha poválečného modernismu totiž usilovala o tvorbu celistvého životního prostředí a o hlubokou syntézu výtvarného umění s architekturou. Zánik uměleckého díla se pak rovná nevratnému poškození architektury jako takové. Příkladem za všechny může být budova magistrátu (býv. MNV) v severočeském Mostě architektů Míti Hejduka, Jana Kouby a Jiřího Spáče. Její atika byla po celém obvodu pokryta monumentálním abstraktním vlysem Mostecká krajina z lisovaných prefabrikovaných skel nebo skleněných komponentů na hliníkovém plechu, kterou podle návrhu významných regionálních autorů Li Ki Sun a Jaroslava Bejčka vytvořil podnik Železnobrodské sklo. Námětem abstraktního díla byl průřez vrstvami půdního profilu. „Pro obyvatele však nebylo dílo dosti srozumitelné, a tak se stalo předmětem negativní kritiky,“ uvedl mostecký magistrát.³⁸ Pro špatný technický stav byla celá mozaika v roce 2008 bez

náhrady demontována. Čtyři roky poté byly její relikty po repasování osazeny na schodištní věž v atriu budovy, zatímco její atika zůstala holá.³⁹

Příkladů zaniklých, zničených nebo zmizelých děl by se našly desítky (viz také další stati v tomto čísle ZPP), a tak nezbývá než v tomto nepříliš optimistickém závěru vyjádřit naději, že se do budoucna najde vůle a snad i systémové nástroje k zachování této specifické součásti národní kultury, stejně jako kvalifikovaní restaurátoři schopní této záchrany pomoci.

Za cenné informace k tématu tohoto příspěvku děkujeme panu Františku Tesařovi.

■ Poznámky

36 Více k problematice veřejného výtvarného umění před rokem 1989 viz Pavel Karous, Umělecká výzdoba sídlišť v Československu 60.–80. let, *Zprávy památkové péče* LXXV, 2015, s. 331–342.

37 Tento problém se velmi týká také keramických pláštů, ať už v podobě běžného kabřincového obkladu, různých reliéfních obkladů z poštorenské keramiky anebo originálních autorských tvarovek uměleckých keramiků (Mírová, Hladíková, Rychlíková, Samohelová ad.).

38 Karolína Tichá, Budova dnešního magistrátu, Most 2011. Dostupné <http://mesto-most.cz/radnice/d-9566/p1=1167&p2=728>, vyhledáno 15. 1. 2017.

39 Pro úplnost dodejme, že pod terasami budovy magistrátu se nachází kamenná mozaika od Josefa Menše, interiér budovy pak skrývá četná další výtvarná díla, včetně např. skleněných stěn a svítidel Reného Roubíčka. Město Most, stejně jako Ústí nad Labem a celý severočeský region, je oblastí na mozaiky nesmírně bohatou.