

Keramická řezaná mozaika RAKO – znovuoobjevení zaniklé technologie

Vojtěch PAŘÍK; Anežka PAŘÍKOVÁ

ANOTACE: *Emil Sommerschuh, zakladatel keramické továrny RAKO, otevřel vývoj zcela novému směru v umění mozaiky. Mozaika velkých rozměrů, která byla realizována na průčelí Hlaholu, ukázala už v roce 1905 možnosti využití této technologie pro architekturu. Příspěvek představuje některá díla, na nichž továrna RAKO spolupracovala s významnými umělci na počátku 20. století.*

Úvod

Vedle kamenné a skleněné mozaiky je již od antiky běžně známa též mozaika keramická, při níž jsou terakotové prvky řezány z destiček (dlaždic) či přímo lisovány do požadovaných tvarů, čímž je dosahováno naprosté přesnosti.

Bez přínosu rakovnické keramické továrny RAKO, jejíž tradice byla založena zahájením výroby žáruvzdorných cihel a rezných dlaždic v roce 1883, si nelze vývoj keramické mozaiky na našem území představit. O rozvoj továrny se nejvýznamněji zasloužil Emil Sommerschuh (1866–1920),¹ který nejen vytvářel nové technologické postupy, ale také navázal spolupráci s řadou významných umělců – malířů, sochařů a architektů. Zejména díky jeho mimořádnému nasazení tak mohla vzniknout díla, jejichž vysokou uměleckou hodnotu a technologickou preciznost můžeme obdivovat i dnes.

Značná část secesních návrhů realizovaných továrnou RAKO pocházela od profesora dekorativního umění Uměleckoprůmyslové školy (UMPRUM) Jana Beneše, v oblasti mozaikových obrazů pak vynikal Jano Koehler či Jakub Obrovský. V sochařské keramické tvorbě se proslavili zejména profesori UMPRUM Josef Drahoňovský, Stanislav Sucharda a Ladislav Jan Šaloun.

Architekt Jan Kotěra projektoval samostatný pavilon Keramika na jubilejní pražské výstavě v roce 1908 a spolu s Janem Benešem ovlivnil výraznější prosazení keramiky v architektuře na počátku 20. století. Projevilo se to zejména při realizaci pražského Obecního domu, Hlavního nádraží, přestavbě lázeňského města Luhačovic, kostela sv. Jiří na Vinohradech a na mnoha dalších stavbách nejenom v České republice, na nichž lze doposud najít značku RAKO.

Emil Sommerschuh, syn známého keramika a výrobce kachlových kamen Václava Jana Sommerschuha (1825–1892), pocházel z rodiny, která provozovala kamnářskou dílnu v Praze již od poloviny 18. století. Sommerschuh spolu s dalšími společníky zejména z ro-



1



2

diny své manželky Boženy Kasalovské koupil rakovnickou továrnu v roce 1898. V roce 1907 byla továrna RAKO prodána knížeti Janu II. z Lichtenštejna, který již vlastnil keramický závod v Poštorné u Břeclavi. Emil Sommerschuh byl jmenován generálním ředitelem takto spojených závodů – Lichtenštejnských keramických továren v Rakovníku a Poštorné. V době jeho působení byla technika keramické řezané mozaiky dovedena k dokonalosti a umožnila tak vznik monumentálních keramických děl.

Emil Sommerschuh již dne 20. 12. 1905 podal u Národního úřadu průmyslového vlastnictví v Paříži žádost o patentování specifického postupu tvorby keramické řezané mozaiky, který přímo v textu patentu přirovnává k florentinské mozaice vytvářené z řezaných kamenných tessera. Patent vydaný pod číslem 360.696² se týká postupu výroby keramických segmentů, které byly vytvářeny zasucha

Obr. 1. Jano Koehler, Hrobka Emila Sommerschuha, 1926, keramická řezaná mozaika. Bubenečský hřbitov, Antonína Čermáka 84/2, Praha 6. Foto: Vojtěch Pařík, 2014.

Obr. 2. Jano Koehler, Hrobka Emila Sommerschuha, 1926, keramická řezaná mozaika. Bubenečský hřbitov, Antonína Čermáka 84/2, Praha 6. Detail podpisu a vrocení. Foto: Vojtěch Pařík, 2014.

■ Poznámky

1 Ladislav Hanzlíček, Příspěvek k dějinám „RAKO“ závodů v Rakovníku, Rakovník 2003, s. 12. Viz též Historie RAKO [online], dostupné z WWW: <http://www.rako.cz/o-nas/historie-spolecnosti/historie-rako.html>, vyhledáno 13. 6. 2017.

2 European Patent Office. Original document: FR360696 (A) _ 1906-04-28, dostupný z WWW: https://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=FR&NR=360696A&KC=A&FT=D&ND=3&date=19060428&D=B&locale=en_EP#, vyhledáno 22. 5. 2017.



3

Obr. 3. Hostýn, Křížová cesta. XI. zastavení. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Obr. 4. Hostýn, Křížová cesta. I. zastavení Pilátův soud. Stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.



4

opakovaným lisováním z práškových jílu a následně vyřezávány do požadovaných tvarů. Nezabývá se však ještě další, neméně důležitou etapou spočívající v aplikaci glazur na tyto segmenty. Až nanesené glazury jsou pak jednotlivými tesseraми vytvářejícími mozaiku.

Trvalo dalších zhruba dvacet let, než akademický malíř Jano Koehler (1873–1941)³ dopracoval i tento následný postup k dokonalosti. Skvělý figuralista Karel L. Klusáček sice ve spolupráci s továrnou RAKO realizoval již v roce 1905 rozměrnou řezanou mozaiku ve štítu budovy Hlaholu v Praze, ale oproti pozdější formě, kterou dal glazované mozaice Jano Koehler, se stále jednalo pouze o přepis malovaného obrazu do keramiky.

Na bubenečském hřbitově v Praze, kde Koehler vytvořil technikou keramické řezané mozaiky hrobku rodiny Sommerschuhovy (obr. 1), můžeme sledovat všechny zásady tvorby tohoto specifického typu mozaiky. Značkovitý podpis Jana Koehlera „Koe“ je v tomto případě doplněn vročením 1926 (obr. 2). Je zřejmé, že v této době již Koehler plně pochopil všechny zákonitosti uvedené techniky.

Dokonalá řezaná mozaika je zde v originální podobě bez jakékoli údržby a hrobka dokonce s odtrhaným nápisem nepietně změnila majitele. Vzhledem k tomu, že mozaika nebyla nikdy restaurována, je možno studovat i původní materiál spár, který hraje v celkové kompozici velkou roli. Vizuálně je zřejmé, že vápenná malta byla doplněna cihelným prachem, tedy antu-

kou. Jak je patrné z naznačeného spárování v glazuře všech segmentů, původní záměr byl, aby spáry byly hnědé.

Následující text představuje některá díla, na nichž továrna RAKO spolupracovala s významnými umělci. Technologie keramické řezané mozaiky dosáhla svého vrcholu v díle Jana Koehlera na Hostýně, jak je patrné ve srovnání se staršími mozaikami v průčelí budovy Hlaholu či v interiérech Obecního domu v Praze.

Dalšími zajímavými ukázkami z dílen RAKO jsou příklad figurálních prostorových mozaik v průčelí domu Pojišťovny Praha a příklad komplexního řešení keramické výzdoby interiéru hotelu Imperial v Praze.

Keramické mozaikové obrazy křížové cesty na Hostýně – I. zastavení Pilátův soud

Hostýn již od pradávna přitahoval pozornost.⁴ Nacházelo se zde opevněné pravěké hradiště a od pozdního středověku je Svatý Hostýn významným mariánským poutním místem. Hostýn má dva vrcholy, na nižším z nich (718 m n. m.) stojí barokní poutní bazilika Nanebevzetí Panny Marie, na vyšším (735 m n. m.) kamenná rozhledna a větrná elektrárna. Na spojenci mezi oběma vrcholy se nachází hřbitov jezuitských mnichů a jižní úbočí dvojvrší od baziliky ke hřbitovu obepíná křížová cesta.

Stavba první křížové cesty byla na Hostýně zahájena v roce 1900. Křížová cesta, nyní zvaná Stará, byla vysvěcena roku 1902. Autorem jejích pašijových obrazů byl malíř Žůrek z Bystřice. Různorodé kapličky této křížové cesty však byly veřejností přijaty negativně. V roce 1903 byl proto přizván věhlasný architekt Dušan Jurkovič,⁵ který vytvořil mimořádný projekt nové křížové cesty, jejíž jednotlivá zastavení

jsou inspirována valašskou lidovou architekturou.⁶

Třináct kapliček křížové cesty je nepravidelně rozmístěno severovýchodně od kostela. Z vrcholu od baziliky jich osm klesá, XI. zastavení s ústředním motivem Ukřižování vyrůstá z mohutné terasy a křížová cesta končí u malebného hřbitova stávající rotundou XIV. zastavení Kladení do hrobu, která se stala pro obě křížové cesty společnou. Jurkovičův návrh XIV. zastavení nebyl realizován.

■ Poznámky

3 Hanzlíček (pozn. 1), s. 18. – Silvie Malíková, *Jano Köhler a jeho sakrální práce v Jihomoravském kraji* (bakalářská práce), Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2008, dostupné online na <http://theses.cz/id/mmk0b8/39955-411-587436.pdf>, vyhledáno 13. 6. 2017. – Eadem, *Jano Köhler: S láskou k umění a Bohu*. Hodonín 2013. Koehlerovi byl v nedávné době věnován také krátký dokument – Cine4net, s.r.o., *Film Jano Koehler*, dostupné z WWW: <http://www.janokoehler.cz/>, vyhledáno 13. 6. 2017.

4 O historii poutního místa přehledně a s bohatým seznamem literatury: Petr Kubeša, *Svatý Hostýn a jeho historický vývoj*, in: *Komponovaná kulturní krajina a možnost její obnovy a zachování. Přednášky z odborného semináře konaného v Olomouci ve dnech 22. – 23. dubna 2010*, Olomouc 2010, s. 116–147. – K poutnímu kostelu viz Miloslav Pojsl – Vladimír Hyhlík, *Svatý Hostýn. Bazilika Nanebevzetí Panny Marie*, Velehrad 1992.

5 Přehledově viz Dana Bořutová, *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*, Bratislava 2009.

6 Srov Michaela Kněžů Knížová – Zuzana Křenková – Vladislava Říhová et al., *Topografický výzkum exteriérových skleněných mozaik v ČR – odborná mapa se zaměřením na jejich výskyt a poškození* (FCHT VŠCHT Praha), Praha 2015, dostupné online na http://mozaika.vsch.cz/data/autor_jurkovic_dusansamo.html, vyhledáno 1. 6. 2017.



5



6

Jurkovičova architektura křížové cesty na Hostýně vrcholící v zastaveních IV. a XI. se stává sochou geniálně zasazenou do přírodního rámce. Je to výjimečný čin a důkaz, že i moderní architektura může pozvednout lidského ducha (obr. 3).

Základ tvarově obměňovaných kapliček trojho typu tvoří stěna z režných kamenných kvádrů s mozaikovým obrazem, jíž je představen lomenicový přístřešek, zpravidla spočívající na trámech. Zakončení stěny je obloukové nebo trojúhelníkové, stříšky jsou kryty zelenými bobrovkami a neseny dřevěnými sloupky v kameném soklu (obr. 4).

Pro malířskou výzdobu kapliček byl vybrán Joža Uprka, který navrhl obrazy všech zastavení.⁷ Realizaci obrazů prováděla firma B. Škarda z Brna⁸ tehdy novou technikou skleněné malované mozaiky, která nebyla dostatečně vyzkoušená a drsným klimatickým podmínkám na Hostýně nevyhovovala (mezi sklo a azbestový podklad vnikala voda, která mozaiku niči-

la).⁹ Z Úprkových obrazů se tak na místě zachoval pouze jediný, XIII. zastavení Ježíš své Matce na klín položen. Obrazy Ježíš umírající na kříži a Ukřižování byly včas sejmuty a převezeny na Velehrad, čímž bylo zabráněno jejich úplnému zničení.

K vytvoření nových obrazů jednotlivých zastavení tak byl následně přizván Jano Koehler. Na pašijových obrazech začal pracovat v roce 1912, ale křížová cesta byla dokončena a vysvěcena až roku 1933. Máme zde tak jedinečnou možnost sledovat vývoj technologie keramické řezané mozaiky a uměleckého zpracování jednoho tématu v období cca dvaceti let.

Koehlerovy keramické mozaiky zobrazující duchovně nejsilnější událost, která formovala naši civilizaci, intenzivně působí nejen obsahem, ale i svou výtvarnou zkratkou. Nutnost vytvořit obrazy z materiálu, který by odolal v extrémních klimatických podmínkách, spojila Koehlerovo výjimečné nadání s rakovnickou keramickou výrobou. Zdánlivé omezení grafické

Obr. 5. Jano Koehler, I. zastavení Pilátův soud, Hostýn, 1933, keramická řezaná mozaika. Stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Obr. 6. Vojtěch Pařík, Passionaria Parik, I. zastavení Pilátův soud, Hostýn, 2015, keramická řezaná mozaika. Druhý originál. Foto: Vojtěch Pařík, 2015.

formy na výrazné lineární kompozice naopak donutilo Koehlera k největšímu zjednodušení forem při zachování výrazu. Jeho zjednodušení umocnilo výraz do maximální síly. Hned na prvním zastavení nás výtvarná zkratka zákoníků v levé části obrazu vtáhne do děje svým zběsilým křikem „Ukřižujte ho!“ (Jan 19,6). Je to nadčasové vyjádření lidské zloby a závisti, která stále chce zničit dobro a lásku v člověku (obr. 5). V dalších obrazech expresivně vyjádřené Šimonovo zděšení nebo lotrova zpupnost nás nenechávají na pochybách, že se díváme na dílo světového významu. Dokonce i žánrové scény, které doplňují kompozice, jsou tak výrazné, že umocňují vypovídací sílu díla.

Možnosti členění i barev musel Jano Koehler detailně konzultovat se specialisty rakovnické keramické továrny. Je tedy zřejmé, že se vlastně jednalo o spoluautorství vynikajícího umělce a vynikajících techniků. Signování díla vlevo „RAKO“ a vpravo „JANO KOE“ nám toto spojení zdůrazňuje.

V rakovnických keramických závodech tak byly zhotovovány rozměrné obrazové kompozice dle Koehlerových návrhů. Koehler při jejich vytváření uplatnil myšlenku aplikovat techniku malovaných katedrálních oken na provedení v keramice.¹⁰ Olovo oken nahradil spárami, skleněné výplně nahradil keramickými segmenty za syrova vyřezanými do požadovaného tvaru, které byly po přezahu glazovány. Koehler návrhy s ohledem na použitou technologii ještě více malířsky zjednodušil a rozčlenil je na malé plochy definované kresbou, které až při dostatečném odstupu diváka dávají dohromady jednotlivý obraz.

■ Poznámky

⁷ Ibidem, http://mozaika.vscht.cz/data/autor_uprka_joza.html, vyhledáno 1. 6. 2017.

⁸ Joanna Nowak, Zapomenutá dílna B. Škarda z Brna, *e-Monumentica: elektronický odborný recenzovaný časopis věnovaný tématu mezioborové spolupráce v oblasti péče o památky a kulturní dědictví* IV [2016, č. 2 online]. Dostupný z WWW: <https://www.upce.cz/fr/veda-vyzkum/e-monumentica/2.pdf>, vyhledáno 23. 5. 2017.

⁹ Kněžů Knížová – Křenková – Říhová (pozn. 6), http://mozaika.vscht.cz/data/autor_skarda_benedikt.html, vyhledáno 22. 1. 2017.

¹⁰ Hanzlíček (pozn. 1), s. 18.

Obr. 7. Jano Koehler, *I. zastavení Pilátův soud*, Hostýn, 1933, keramická řezaná mozaika. Kresebná rekonstrukce chybějících částí – Pilát. Foto: Vojtěch Pařík, 2011.

Obr. 8. Jano Koehler, *I. zastavení Pilátův soud*, Hostýn, 1933, keramická řezaná mozaika. Grafická rekonstrukce původního kartonu – žalobci. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Vlivem působení vody a mrazu v extrémních podmínkách Hostýna po dobu téměř sta let však došlo k výraznému poškození mozaik Křížové cesty. Zejména keramické segmenty mozaik I., X. a XI. zastavení byly roztrhány na drobné lístečky. V minulosti bylo již více pokusů o restaurování tohoto díla, které však vedly jen k jeho další destrukci. Zastavení byla vlivem zatékání do staveb prosáklá vodou. Vrstvy glazur chránily segmenty proti působení povětrnosti jen z pohledové strany, což bylo dostačující do doby, dokud byly střechy kapliček v dobrém stavu.

V těchto třech případech již nebylo možno ani uvažovat o šetrném sejmutí originálních obrazů, neboť by došlo k jejich totálnímu rozpadu. Jako jediná cesta zachování zbytků originálů se jevila možnost jejich konzervace *in situ* bez použití dalších výplňových materiálů a jejich zakrytí, aby byly chráněny před další destrukcí.

Spoluautor tohoto příspěvku byl v roce 2009 osloven, aby nalezl způsob, jak tato cenná díla zachránit. Po letech usilovné práce se mu spolu s realizačním týmem postupně podařilo zrekonstruovat již zaniklou technologii řezané keramické mozaiky.

Při schůzkách se zástupci Národního památkového ústavu, ÚOP v Kroměříži se ve spolupráci s akad. architektem Markem Houskou zrodil neobvyklý návrh. Bylo rozhodnuto, že originál nebude dále zatěžován cizorodými hmotami, ale bude pouze zpevněn estery kyseliny křemičité a zakryt. Aby mohly být zachovány poničené zbytky původní mozaiky, bylo třeba vytvořit druhý originál, který se osadil na nerez-ocelovou konstrukci levitující v mělké nice kaple. Divák vlastně nepozná změnu, neboť optická hloubka niky zůstala zachována. Tento postup již byl realizován v případě I. zastavení Pilátův soud,¹¹ jehož druhý originál byl osazen na podzim roku 2015 po šesti letech usilovné týmové práce. Druhý originál by nevznikl, kdyby jeho autoři neměli pevně uložené základy řemesla z různých oborů, včetně ochoty hledat v nových technologiích to dobré, co může nahradit technologie již zcela zaniklé (obr. 6). Technologie keramické řezané mozaiky nebyla od 30. let 20. století používána. Ztratilo se nejen povědomí o postupech, ale zároveň došlo i ke změnám, které obnovení původní technologie znemožnily. Byly například vytěženy pů-



7

vodně používané suroviny, v současné době se používají jiné receptury glazur, jsou jiné pece, střep má výrazně menší nasákavost apod.

I. zastavení Pilátův soud bylo vytvořeno z 591 segmentů, které byly pak dále děleny tesserami z glazur. Keramika je doména sochařů, ale již Emil Sommerschuh přizval do svého týmu i šperkaře p. Regála, neboť vše záleželo na precizním dotažení každého detailu. I v současném realizačním týmu hraje klíčovou roli zkušená šperkařka Passionaria Pařík. Každý segment je tak vlastně samostatným šperkem.

Před zakrytím byly zbytky původní mozaiky konsolidovány estery kyseliny křemičité. Sedmicentimetrová mezera pak dává možnost odvětrání vnitřního prostoru. Desky z expandovaného skla byly vybrány jako podklad pro osazení druhého originálu proto, že mají stejnou tepelnou roztažnost jako keramika, kterou nesou.

Nezbytným požadavkem ze strany památkářů pro realizaci druhého originálu bylo vytvoření dokonalého modelu v měřítku 1 : 1. Pro tento účel bylo nutno vypracovat fotometrickou metodu, kdy stovky detailních fotografií zmapovaly povrch. Následně specialista grafik Jan Maget spojil tyto detaily v celek a digitálně zrestauroval poničená místa, čímž vznikly podklady pro dokonalý tisk na pevných deskách, který nemohl podléhat žádným velikostním změnám (obr. 7, obr. 8). Tento čtyřmetrový fotografický model pak další léta sloužil jako podklad pro přenášení všech nejjemnějších detailů. Stal se vlastně tím kartonem, který vozil Jano Koehler do Rakovníka k realizaci. Dnešní tým se tak dostal do stejného postavení vůči autorovi jako tým původní. Proto se



8

stala tato současná realizace druhým originálem. Je to obdobný proces, jako když se z grafických desek realizuje více číslovaných originálů (obr. 9, obr. 10).

Jednotlivé tekuté tessery jsou nanášeny na keramické segmenty, které byly při tvorbě původního originálu vyřezány zasyrova z hliněných podkladů o rozměrech cca 20 × 20 cm. Vzhledem ke skutečnosti, že při práci v keramice je vždy problematické smrštění při schnutí i výpalu a při tvorbě druhého originálu bylo nezbytné zachovat absolutně stejnou velikost všech segmentů, byly ořezy prováděny až nakonec po vysokém výpalu. Moderní metoda řezání vodním paprskem zajistila maximální přesnost. I zde musel grafik naprogramovat každý ořez, neboť při osazování má i každá spára svoji grafickou roli. Jednotlivé segmenty jsou odděleny mnohdy mohutnými spárami ve tmavých tónech, které vlastně suplují grafické členění olověných pásků vitráží, jež tuto techniku inspirovaly. Zvláště tam, kde chtěl Jano Koehler zdůraznit obvodové linie, je spára nejmohtnější. Další jemné, mnohdy vlasové

■ Poznámky

¹¹ Marek Houska, *Svatý Hostýn/křížová cesta – zastavení I. Závěrečná zpráva s technickou a foto – dokumentací z osazení nosné (podkladní) konstrukce pod novou kopii Koehlerovy mozaiky* (nepublikovaný strojopis), 2015, uloženo v NPÚ, ÚOP v Kroměříži, signatura R 2053. – Vojtěch Pařík, *Jurkovičova Křížová cesta na sv. Hostýně. Mozaika Jano Koehlera – I. zastavení: Pilátův soud* (nepublikovaný strojopis), Praha 2015, uloženo v NPÚ, ÚOP v Kroměříži, signatura R 2116.



9



10



11



12



13

spáry, které oddělují různobarevné tekuté tessery, jsou již tenkými grafickými liniemi s pečlivostí nanášeny na keramický podklad jednotlivých segmentů (obr. 12). V díle lze najít jak spáry v podstatě nadoraz, tak i spáry široké až 14 mm. Při kontrolních dnech na Hostýně byly po etapách porovnávány všechny vytvořené segmenty, zejména s ohledem na spárořez (obr. 11).

Původní stěp keramických segmentů měl nasákavost 6 %. Vzhledem ke zkušenostem s vysokým zatížením mozaiky extrémními povětrnostními vlivy na Hostýně byl pro současnou realizaci použit vysoce kvalitní mrazuvzdorný stěp s nasákavostí 0,5 %.

Samotná mozaika je vytvářena tekutými tesserami modelovanými z glazur v silných vrstvách do tvaru kapky. Výrazně konvexní tvar skloviny tessery je umocněn vysokým výpalem v horizontální poloze. Povrchové napětí se při výpalu ustálí a je po vychladnutí zachováno. Vznikne tak vlastně reliéfní – prostorový efekt,

kdy mozaika odráží světlo v každé chvíli jiným originálním způsobem (obr. 13).

Na mezinárodní konferenci muzivního umění MosaiCONtempo – Dai mosaici di Ravenna ai nostri giorni, konané v roce 2016 v Italském kulturním institutu v Praze, bylo možno porovnat tuto řezanou keramickou mozaiku s mozaikami z Ravenny. Prof. Enzo Tinarelli zde hovořil o světelných vibracích ravennských mozaik, vytvářených z malých skleněných tessera. ¹² Různé náklony jednotlivých skleněných tessera působí neustálé světelné proměny výsledné plochy. Podle svědectví dodnes žijících příbuzných Jano Koehler byl i v Ravenně a pochopil, že tyto stále světelné proměny dávají mozaice živost a zvláštní schopnost působit jako médium, které přenáší duchovní rozměr díla. Zatímco tessery těchto tradičních mozaik mají různorodý povrch a náklony, je nová technika keramické mozaiky ve výsledku složena výlučně z konvexních sklovitých tessera.

Obr. 9. Jano Koehler, I. zastavení Pilátův soud, Hostýn, 1933, keramická řezaná mozaika. Detail hlavy Krista. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Obr. 10. Vojtěch Pařík, Passionaria Parik, I. zastavení Pilátův soud. Detail hlavy Krista. Grafická rekonstrukce původního kartonu. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Obr. 11. Vojtěch Pařík, Passionaria Parik, I. zastavení Pilátův soud, keramická řezaná mozaika, segmenty druhého originálu. Foto: Vojtěch Pařík, 2014.

Obr. 12. Vojtěch Pařík, Passionaria Parik, I. zastavení Pilátův soud, keramická řezaná mozaika. Nandšení tekutých tessera. Foto: Vojtěch Pařík, 2013.

Obr. 13. Jan Maget, I. zastavení Pilátův soud. Řez segmentem. Patrná je výrazná konvexní forma sklovitých tessera. Blokdiagram: Jan Maget, 2017.

■ Poznámky

¹² Enzo Tinarelli, *Riflessioni sui mosaici bizantini Ravennati visti dal mosaicista*, in: Magdalena Kracík Štorkánová (ed.), *MosaiCONtempo – Dai mosaici di Ravenna ai nostri giorni*, Únětice 2016, s. 14–19.

Povrchové napětí kapkovitých tesser násobí barevné účinky glazur v neustálých proměnách. V monumentální realizaci Jurkovičovy křížové cesty, která je citlivě zasazena do horské krajiny a plně ji respektuje, je to obzvláště patrné. Světelné proměny oblohy a pohyb větvi stromů se odrážejí v mozaice, která se tím stále obnovuje a dostává život.

V keramice je vždy mnoho neznámých, a proto i autoři druhého originálu museli nejdůležitější tessery opakovat, dokud nebyly zcela totožné s originálem z roku 1933. Mezi segmenty hlavy Krista nakonec vybrali k osazení do mozaiky až osmou hlavu. Šlo tam o velice jemné detaily, které se i v peci mohly částečně proměnit. Kristus má totiž jako jediný z celé kompozice pohled obrácený mimo kompoziční vazby příběhu. Dívá se dolů na diváka, na současného člověka, a vtahuje ho svým pohledem do děje.

Je zřejmé, že Jano Koehler při grafickém zpracování návrhu I. zastavení přesně vycházel z biblického textu a do obrazu zapracoval všechny detaily procesu tak, jak je popisují jednotlivá evangelia. Kompozice scény je procítěná. Levá polovina jsou žalobci – jsou ve stínu. Přivádějí Ježíše Krista do vydlážděného prostoru před úřední budovou – praetorium, kde se konala veřejná úřední řízení. Tento prostor byl označován aramejsky „gabbatha“ a řecky „lithostroton“. ¹³ Pilát je v hloubce jeviště, na soklu svého paláce.

Diváka nejvíce zaujmou postavy křičících farizeů v zadním plánu vlevo s gesty hrožících rukou, a hlavně první z nich s holou hlavou a zběsilým pohledem. Je to spíše lůza, která se ráda účastní lynčování. Je to výrazná skupina, která dodává ději přímo zvukovou kulisu.

V kompozici je možné jednoznačně identifikovat následující postavy:

Ahasver – „věčný žid“, zlý stařec, který podle pověsti udeřil Krista holí a za trest bloudí světem a nemůže zemřít. Jde o jedinou postavu, která není zmiňována v biblickém textu, ale na počátku minulého století byla v obecném povědomí.

Kaifáš – velekněz, kterého lze poznat podle velekněžské desky na jeho prsou. Jsou na ní kameny, které symbolizují 12 rodů Izraele. Nevinně rozhazuje rukama – on to nevymyslel, to jeho tchán Annáš, který je uprostřed kompozice.

Zákoník – badatel, precizní opisovač starých textů. I tento znalec zákona však gestem dává najevo, že nepoznává mesiáše, o jehož příchodu mluví proroci.

Annáš – bývalý velekněz – vede skupinu žalobců. Výmluvným gestem hrozí Pilátovi a říká: „Jestliže Krista propustíš, jsi nepřítel císařův. Každý, kdo se vydává za krále, je proti císaři“



14

(Jan 19,12). Kněžská aristokracie kolaborovala s okupanty, protože to pro ni bylo výhodné. ¹⁴

Voják v pozadí reprezentuje římskou moc. Jeho menší měřítko dodává scéně prostorovou hloubku.

Pilát si myje ruce.

Sluha lije obřadně vodu. Justiční vražda je dokonána. Pilát podlehl tlaku, jen chce dát najevo, že to není jeho soud. Pro nás je to důležitý moment k zamyšlení nad naším vlastním chováním v dnešní době.

Ježíš Kristus – na prvních skicách ho Jano Koehler zasadil tradičně do středu kompozice, ale nakonec zvolil neobvyklé řešení. Odsunul ho zcela stranou, ale výraznou zlatou svatozáří, která upoutá pozornost na velkou vzdálenost, ho zase vrátil do děje. Koehler tak vytvořil dílo přímo interaktivní. Kristus se vůbec nezajímá o svůj osud, ale jeho pohled je upřen na nás dolů, jako by se ptal: „Budete si i vy mýt ruce nad bídou světa, anebo s tím konečně něco uděláte?“ Jeho výzva stará dva tisíce let je stále aktuální. Jen slušnost, poctivost a dobrá vůle mezi lidmi může měnit svět k lepšímu.

I. zastavení bylo vytvořeno jako poslední. Jano Koehler zde posunul dílo v nadčasové abstrakci nejdál. Předznamenal vývoj umění na desítky let dopředu. Vytvořil ho vlastně pro nás, generaci svých vnuků. Teprve my dnes jsme vývojem moderního umění připraveni vnímat dílo interaktivní a domýšlet všechny zkratky a náznaky. A to jak ve formě, tak v obsahu.

Není mnoho takto adresných soudobých děl. V tomto ohledu dílo snese srovnání např. s Picassovou Guernicou. Picasso tehdy v hluboké lidské spoluúčasti namaloval dílo velmi abstrahující formou a v takovém vzrušení, že

Obr. 14. Karel L. Klusáček, *Alegorie hudby*, keramická řezaná mozaika, spolkový dům Hlahol, Masarykovo nábr. 16, Praha 1, 1905. Foto: Vojtěch Pařík, 2013.

je schopen předat jeho protest s drsnou naléhavostí i dnes. Picassova Guernica byla namalována s velkou bolestí, zoufalstvím, ale také s nadějí, že se zastavíme a zamyslíme sami nad sebou.

Osobní nasazení obou umělců, soucit, protest a schopnost předat tyto silné emoce divákovi jsou srovnatelné. Budme i my oprávněně hrdí na vynikajícího umělce a jedinečné zpracování keramických specialistů, jejichž jména jsou skrytá pod druhým podpisem vlevo – značkou továrny RAKO, která pod vedením Emila Sommerschuha dala světu nový typ keramické mozaiky.

Keramická řezaná mozaika v průčelí Hlaholu v Praze ¹⁵

Dům spolku Hlahol vznikl jako secesní novostavba podle plánů Josefa Fanty a Františka Schläffera v letech 1904–1905. Jeho štít zdo-

■ Poznámky

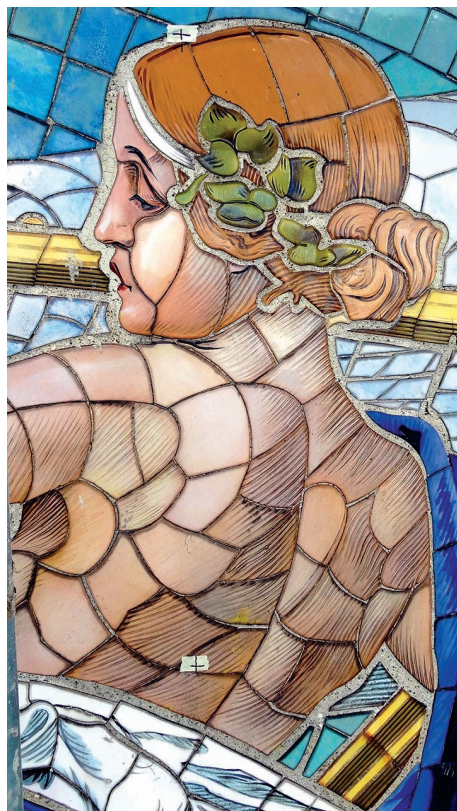
¹³ František Žilka, *Ježíš Kristus. Druhý díl: Historie jeho utrpení, smrti a vzkříšení podle všech čtyř evangelií*, Praha 1947.

¹⁴ Kurt Schubert, *Ježíš ve světle tradiční židovské literatury*, Jihlava 2003, s. 84, 115, 117.

¹⁵ K historii domu viz Růžena Batková (ed.), *Umělecké památky Prahy 2. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 1998, s. 271–272. – Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem: uměleckohistorický průvodce městem*, Praha 1958, s. 151.



15



16

bí monumentální řezaná glazovaná mozaika (šíře 11 m a výška 3,8 m), složená ze čtyř tisíc originálních tessera, znázorňující alegorii hudby (obr. 14). Dílo, vytvořené továrnou RAKO ve spolupráci s významným malířem Karlem L. Klusáčkem (1865–1929)¹⁶ roku 1905, je na začátku vývojové řady děl vytvořených technikou řezání z plátů keramické hmoty za syrova. Továrna RAKO v následujících třiceti letech dovedla zejména ve spolupráci s malířem Janem Koehlerem tuto techniku k dokonalosti. Zatímco na počátku, jak lze vidět na mozaice v průčelí Hlaholu, byly detaily figur zpracovány malířsky (plasticita tvarů byla doplňována šrafováním, mnohdy i vrypy do syrové hmoty), poslední dílo, I. zastavení Pilátův soud na Hostýně, už plně využívá keramickou technologii glazovaných ploch a nebojí se kubizujícího zjednodušování (obr. 15).

Mozaika Hlaholu je signována v levém rohu – navrhl Klusáček 1905 – a v pravém rohu – vyrobila Rakovnická šamotka.

Mozaika ve štítě Hlaholu řeší figurální části pečlivým šrafováním, ale obloha a vegetace jsou již plně abstrahovány a využívají specificky keramickou technologii glazovaných ploch. Je zde s absolutní virtuozitou vyřešen problém dělení jednotlivých keramických segmentů tak, aby dělicí spáry nerušily, ale přímo vytvářely plastické plnosti tvarů. Nejvýrazněji je to patrné na zádech alegorické postavy harfenistky plující v oblacích nad krajinou (obr. 16).

Ženské tělo je zde v keramice podáno nesmírně plasticky a jemně. Přitom se jedná o figuru vysoce nadživotní. Geniálně je vyřešeno vedení spár i kombinace jejich šířky. Spárování podporuje plasticitu a modeluje objemy figur. Široké spáry zase vytvářejí dojem prostoru zvláště tam, kde bylo třeba oddělit profil obličeje od pozadí. Struny harfy vytvářejí prázdný prostor mezi tesserami oblohy. Je dokonce velmi pravděpodobné, že spárování mělo původně barevnost cihlového orámování. V mozaikách na Hostýně tomu tak je, ale zde nebyly nalezeny zcela průkazné zbytky, proto byly původní maltové spáry v rámci restaurování spoluautorem tohoto textu v roce 2012¹⁷ jen zpevněny transparentním přípravkem na bázi silikonu.

Závažnější poškození mozaiky se nacházela zejména ve střední části, kde vlivem vlhkosti a mrazu byla hmota tessera rozpraskána a mnohde již odlámana. Tato místa bylo nutno injektovat speciální epoxidovou pryskyřicí a provést výplně chybějících částí. Závěrečné retuše sjednotily povrch. Spárování bylo mírně odvětrané, ale pouze do hloubky jednoho milimetru. Byly provedeny retuše prasklin a kvalitní hydrofobizace, která ochrání keramiku i spáry proti vnikání vody.

Po ukončení hrubých štukatérských prací byla mozaika šetrně omyta. Zajímavost této mozaiky je v tom, že už při jejím vzniku byla použita kombinovaná technika. Průzkum odhalil, že

Obr. 15. Karel L. Klusáček, *Alegorie hudby*, keramická řezaná mozaika, spolkový dům Hlahol, Masarykovo nábř. 16, Praha 1, 1905 – detail. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

Obr. 16. Karel L. Klusáček, *Alegorie hudby*, keramická řezaná mozaika, spolkový dům Hlahol, Masarykovo nábř. 16, Praha 1, 1905 – detail. Foto: Vojtěch Pařík, 2012.

draperie byly již při osazení retušovány. Z toho důvodu bylo jakékoli razantní čištění velmi nebezpečné. Klusáček byl malíř, lze tedy předpokládat, že k provedení závěrečných retuší, jejichž ztráta by výrazně poškodila barevný dojem, použil umělecké olejové barvy. Na mozaice jsou viditelné tahy štětce.

Mozaiky v Obecním domě v Praze¹⁸

Budova Obecního domu v Praze byla postavena v novobaročném a secesním stylu v letech 1906–1911 podle návrhů Antonína Balšánka a Osvalda Polívky.

V suterénu, schodišti, vestibulu, lidové restauraci a vinárně Obecního domu se významně uplatnil keramický materiál. Práce na výzdobě interiérů byly prováděny v letech 1911–1912. Monumentální kompozici Žně, realizovanou technikou řezané keramické mozaiky, navrhl malíř Jakub Obrovský (obr. 17).

Hlavní technologické zásady keramické řezané mozaiky byly zde již definovány. Na základě kartonu navrženého špičkovým umělcem budou vytvořeny keramické segmenty perfektně položené glazurami, s nimiž budou jako s velkými tesserami modelovány plochy. Tento přístup je patrný na pozadí krajiny, v plasticitě monumentálně pojetého koně či v kombinaci tmavších a světlejších zelených glazur, které budují hmotu prsou vazačky snopů.

Již tehdy byla celá kompozice založena na výrazné síti spár v síle od 1 do 14 mm. Všechny

■ Poznámky

16 Kněžů Knížková – Křenková – Říhová (pozn. 6) http://mozaika.vscht.cz/data/autor_klusacek_karelladislav.html, vyhledáno 1. 6. 2017.

17 Vojtěch Pařík, *Závěrečná restaurátorská zpráva na obnovu fasády ul. Masarykovo nábřeží 248/16 Hlahol, štukové prvky, keramika, kovové prvky* (nepublikovaný strojopis), Praha 2012, 1 sv. 2 části, uloženo v NPÚ, ÚOP v Praze, signatura RZ 46 G.

18 O stavbě podrobně Hana Svatošová – Václav Ledvinka (edd.), *Město a jeho dům. Kapitoly ze stoleté historie Obecního domu hlavního města Prahy (1901–2001)*, Praha 2002 – zde zejm. kapitola Romana Praha Umění, město a národ v symbolické dekoraci. Umělecká výzdoba Obecního domu, s. 97–116. Dále např. Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy 1. Staré Město, Josefov*, Praha 1996, s. 537–542. – Hanzlíček (pozn. 1), s. 34.

Obr. 17. Jakub Obrovský, Žně, keramická řezaná mozaika. Obecní dům v Praze, 1911–1912. Foto: Vojtěch Pařík, 2017.

ny obrysové linie figur byly definovány nejsilnější spárou, plochy byly naopak osazovány nadoraz.

V jemných, citlivých a líbezných tvářích se však stále uplatňuje klasický kresebný přístup. Zde jsou keramické segmenty položené světlou glazurou, která navozuje dojem čisté pleti, a malíř po nich bravurní kresbou črtá základní linky obličejů. Přestože zásady tvorby keramické mozaiky již byly tehdy zřejmé, vývoj ještě nebyl tak daleko, aby tvůrci byli schopni takto zpracovat i jemné detaily obličejů.

Právě v kontrastu s touto mozaikou můžeme pozorovat, jak během dalších let dal Jano Koehler řezané keramické mozaice specifický výraz. Jen on dokázal abstrahovat vypjaté výrazové obličejové pro potřeby keramické řezané mozaiky a vytěžit maximum z možností práce s tekutými tesseraми. Díky Janu Koehlerovi vznikla vrcholná podoba keramické řezané mozaiky, která je osazena sklovitými tesseraми, na jejichž konvexní formě se podílí nenapodobitelný živel – oheň vysokého výpalu keramické pece.

Sommerschuhova hrobka na bubenečském hřbitově to dokazuje. Keramické segmenty jsou zde osazeny plasticky výraznými tesseraми z glazur. Tyto konvexní útvary jsou už zcela svébytným projevem a přinášejí do barevné plochy další světelné a barevné odstíny. Tento zlom byl umožněn technologií horizontálního výpalu, kdy glazura přestala být polevou a specialista keramik z ní mohl přímo modelovat sklovité tessery, které pak při vysokém výpalu získaly neopakovatelné povrchové pnutí kapkovitého tvaru. Teprve Koehler vytěžil maximum ze světelných vibrací, které jsou mozaikám vlastní.

Smrtí Jana Koehlera tento svébytný umělecký projev skončil, symbolicky právě obrazem Pilátova soudu.

Figurální mozaiky v průčelí domu Pojišťovny Praha¹⁹

Na Národní třídě v Praze se vedle tzv. Topičova paláce nachází původně empírový dům, který byl v letech 1906–1907 secesně upraven jako sídlo Pojišťovny Praha. Na jeho průčelí se výrazně uplatňují reliéfy Ladislava Šalouna úctyhodné velikosti (výška 2,87 m, celková délka obou křídel reliéfu 12,52 m – obr. 18).

Architekt Osvald Polívka určil pro reliéf prostor fasády prvního patra přerušovaný pěti okny. Pojišťovací ústav zase diktoval téma různých typů pojišťovacích záměrů. Šaloun se zhostil úkolu nadčasově. Jeho alegorické figury jsou



17

seřazeny do provázané kompozice, která podobně jako na pomníku Jana Husa představuje drama člověka od narození do smrti. Je zážitkem přecházet zleva doprava a nechat na sebe promlouvat lidské osudy. Celá monumentální kompozice je navíc umocněna barvou, kde v teplých tónech začíná a končí na krajích, ve středních partiích je studená barva symbolem nemoci, stárí a smrti. V kompozici je výrazně prolomen prostor, suggestivně nás vtahuje do hloubky až k západu slunce v pravé části za sekáčem, který končí svoje dílo. Alegorie věna je nádherně modelovaným aktem, ve kterém je vyřešen přechod z mělkého reliéfu do plné plastiky, navíc s přetočením osy těla. Je to vrchol figurálního sochařství, kde vše slouží umocnění výrazu.

Emil Sommerschuh v keramické továrně RAKO v roce 1906, tedy ihned po vytvoření obrovské mozaiky pro budovu Hlaholu, dokázal, že jeho specialisté zvládnou i čistou sochařskou práci. Převést Šalounovy citlivě modelované figurální reliéfy do keramické hmoty znamenalo opravdové mistrovství. Technicky bylo třeba reliéf 3,5 m vysoký sestavit z 534 segmentů, které musely mít žebrovaní podobné kamnovým kachlům. Jedná se navíc o velmi komplikovanou plochu o celkové rozloze 21,35 m², přerušovanou okny. Keramické glazované řezané mozaiky byly složité co do barevnosti (Hlahol a Hostýn), ale zde bylo třeba naopak barevnost utlumit, aby vynikla jemná a bravurní modelace reliéfu, který mnohde přechází v plnou plastiku. V Rakovníku pro tento účel vyzkoušeli techniku matných glazur, či spíše jen barvítek, lehce stříkaných na povrchy. Vzniklo jakési lazurování plastiky, která tak získala další rozměr. Továrna RAKO v tom

to případě opět prokázala, že ve své době byla na předním místě ve světovém měřítku. I kvalita technického provedení byla mimořádná, neboť jen na jednom místě došlo zřejmě již v peci k vlasové trhlině (břicho ženy), která byla při restaurování spoluautorem tohoto textu v roce 2013²⁰ zacelena pomocí injektáže epoxidovou pryskyřicí.

Mozaiky byly před restaurováním velmi silně zašpiněné spadem a nánosy zplodin spalovacích motorů. Po důkladném čištění a sejmutí vrstev nečistot je možno vnímat celé dílo. Na první pohled je zřejmé, že celý reliéf modeloval sám Ladislav Šaloun, a to do nejmenších detailů. Jeho bravurní sochařský rukopis, kde jsou cítit doteky jeho prstů, je při pozorování zblízka perfektně čitelný. V téže době modeloval i Jana Husa, a i zde v keramické hlíně postupoval stejně živelně a soustředěně sledoval dramatický výraz celku. Hluboce podmodelovaný vysoký reliéf dokazuje, že si nepomáhal složitým formováním, ale že se jedná o dílo modelované alla prima rovnou z keramické hmoty. Lze předpokládat, že pracoval přímo v keramické továrně RAKO, kde mu Emil Sommerschuh vytvořil podmínky ateliéru. Podpisy RAKO jsou vyřezány sochařským dráteným očkem na několika místech. Pomocníci se jistě podíleli na úpravě jednotlivých segmentů zezadu.

■ Poznámky

19 Základní údaje k památce viz Viček (pozn. 18), s. 522–23. – Poche (pozn. 15), s. 27.

20 Vojtěch Pařík, *Závěrečná restaurátorská zpráva*. Č. p. 1011/I, Národní 7, Praha 1 – Staré Město. Viola restaurování uliční fasády. Praha 2013. 1 sv., 5 částí, uloženo v NPÚ, ÚOP v hlavním městě Praze, signatura RZ 329.



18

Obr. 18. Ladislav Šaloun, výzdoba sídla Pojišťovny Praha, keramická reliéfní mozaika, Národní 1011/7, Praha 1, 1906. Foto: Vojtěch Pařík, 2017.

Obr. 19. Ladislav Šaloun, výzdoba sídla Pojišťovny Praha, keramická reliéfní mozaika, Národní 1011/7, Praha 1, 1906 – detail alegorie věna. Foto: Vojtěch Pařík, 2017.

Specialisté v Rakovnické továrně, kterou Emil Sommerschuh skutečně povýšil na rozsáhlý umělecký ateliér, dokázali mistru Šalounovi splnit nejnáročnější přání. Podkladní glazury těla jsou prozářené jako mramor antických soch. Drahé látky a šperky vybízejí k doteku. Poslední výpal byl navíc proveden po nánosu barvítek tak, aby tvary umocnilo stínování a srazily se vysoké lesky podkladní glazury. Tak těsná spolupráce vrcholového umělce a specialistů v továrně je výjimečná. Toto dílo je výrazným příkladem splnění idejí uměleckoprůmyslového školství, které u nás mělo tradici a dokázalo překročit práh užitého umění (obr. 19).

Technicky byla keramická hmota, u níž bylo nutno počítat ještě s velkým smrštěním, zvládnuta neskutečně přesně. Ruka nevěsty, na které sedí páv, dokonce prochází štukovým ostěním okna.

Keramická výzdoba hotelu Imperial v Praze²¹

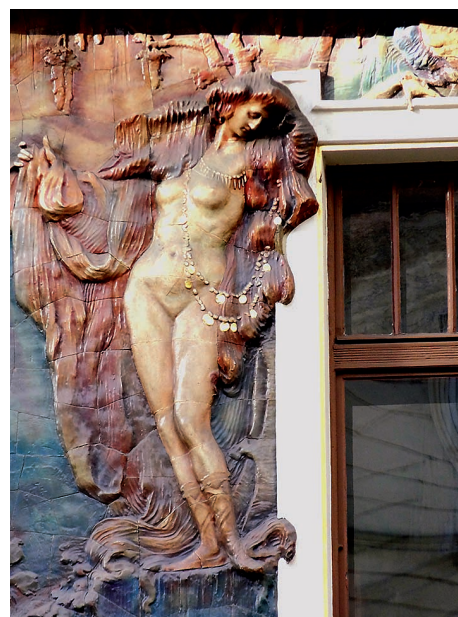
Jedinečnost kulturní památky postavené v letech 1913–1914 podle plánů architekta Jaroslava Benedikta ve stylu geometrické secese spočívá v unikátní výzdobě interiéru zejména hotelové kavárny. Zatímco keramika v kavárně navazuje na italskou renesanční majoliku, výzdoba ve zbylé části hotelu míří do Orientu. Keramické obklady a mozaiky spojují secesní výtvarný projev s inspirací vykopávka-

mi z Mezopotámie, Egypta či Řecka. Unikátní je použití starověkého sochařského tvarosloví a stáří navozujících listrových glazur v kombinaci s tehdy moderní secesní modelací. Cenné reliéfní a mozaikové obklady interiéru byly vytvořeny továrnou RAKO za špičkové sochařské a architektonické spolupráce.

Rozsáhlé restaurování v letech 2005–2007²² odkrylo nejen zářivou majolikovou barevnost keramiky, ale též objasnilo množství historických souvislostí vedoucích ke vzniku díla. Záměrem investorů, bratrů Jana a Aloise Kolářových, bylo vytvořit výzdobu hotelu z trvalých materiálů, což vynikajícím způsobem zrealizovaly rakovnické keramické závody ve spolupráci s architektem Janem Benešem (synem profesora UMPRUM Beneše a Plečnikovým žákem) a špičkovými soudobými sochaři. Interiér byl doplněn plastikami sochaře Josefa Drahoňovského.

Ve výzdobě interiéru hotelu Imperial bylo odhaleno velké množství symbolů odkazujících na národní a světové kulturní dědictví. Rozmanité inspirační zdroje vycházející z motivů ze vzdálených zemí odrážely tehdy dominující ideu pokroku a optimistickou víru v rozvoj vědy a techniky. Keramická výzdoba skrývá symboliku mužského a ženského principu a vyjadřuje ideu blahobytu a hojnosti.

Nejpůsobivějším prostorem hotelu Imperial je jeho kavárna s monumentální keramickou výzdobou stěn, sloupů a stropu. Původně živá světlá barevnost typických majolikových glazur byla ukryta pod silným nánosem špíny. Počáteční sondy čištění prokázaly, že povrchy všech keramických obkladů jsou pokryty přímo vrstvou dehtu, který zcela změnil původní majolikovou barevnou škálu, a nadto patrně



19

filmaři přestříkali pro potřeby natáčení celé plochy těžko odstranitelnými barvami. Všechny tyto nánosy byly postupně odstraňovány. Neskutečně překvapivý výsledek přineslo úplné odhalení všech původních glazur, kdy se celá kavárna přímo rozsvítila, a okry dokázaly, že tvůrci pamatovali i na barevné propojení dubového obložení a keramiky. Bleděmodré výplně pozadí lunet měly současně za úkol ještě zvětšit okna a převládající bílá maximálně odlehčit prostor (obr. 20).

Vnímání velkých plastik bylo znemožněno zcela zčernalými spárami, které bylo všude nutno obnovit a přizpůsobit barevnosti okolí. Jednalo se o kilometry spár, bez jejichž pečlivého obnovení by nebylo možno pozorovat obrysové linie figur, ale naopak by se stále vnucovalo technické členění segmentů, které bylo dáno možnostmi keramiky. Jedině barevné potlačení spár dalo vyniknout reliéfům, jež tak můžeme nyní nerušeně vnímat. Na rozdíl od mozaikových obrazů Jana Koehlera v tomto případě se spárami nebylo počítáno jako s prostředkem výtvarného vyjádření, ale byly pouze nutným technologickým prvkem.

Přelomovým bodem obnovy byl objev dobových fotografií interiéru a následná rekonstrukce plastického členění stropu navržená na jejich základě akad. architektem Markem

■ Poznámky

21 Základní údaje k památce viz Batková (pozn. 15), s. 564–565.

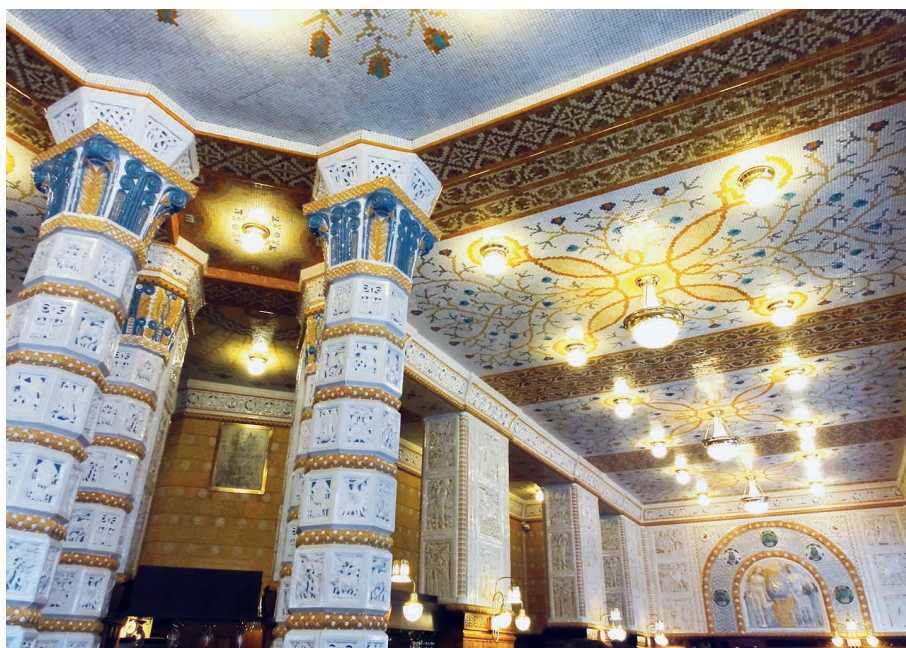
22 VAS v. o. s., Vojtěch Pařík, *Hotel Imperial – keramické obklady a mozaiky: závěrečná restaurátorská zpráva* (nepublikovaný strojopis), Praha 26. května 2007, uloženo v archivu autora.

Houskou. Osvětlovací objekty byly v prostoru kavárny důmyslně zapojeny do plastického členění stropu, čímž bylo dokonale vyřešeno hmotové vyvážení stěn a stropu. Bohatě plasticky členěné stěny kavárny nutně potřebovaly plastickou protiváhu ve stropě, kde ale nebylo možno osadit těžké reliéfní segmenty. Problém byl vyřešen tak, že na absolutní ploše mozaiky převzala roli plastiky právě svítidla, která byla přímo vrostlá do grafiky celé stropní kompozice. Architekt Marek Houska provedl detailní rozbory proporcí jednotlivých prvků a zpracoval plány, dle kterých bylo možno vytvořit jednotlivé typy svítidel. Po osazení je patrné, jakou důležitost měl tento krok, neboť celá plastika stropu tak konečně vyvažuje bohatost plastického řešení stěn, pilířů a sloupů. Můžeme zde vnímat pozoruhodné materiálové propojení, kdy na glazovanou keramiku navazují skleněné a mosazné prvky. Rekonstrukce mohla být provedena pouze díky objevu dobových fotografií, neboť původní svítidla se až na drobný detail nezachovala.

Dalším významným objevem bylo unikátní konstrukční řešení mozaiky stropu, které zamezilo budoucímu praskání. Tessery o rozměrech 2×2 cm, silné 8 mm byly před osazením za pomoci vyliisovaných drážek na zadní straně drátěným pletivem spojovány v celky o rozměrech 20×20 cm. Dohromady tak byla osazena plocha $553,17 \text{ m}^2$. Uvedené konstrukční řešení vlastně zachránilo celý obklad stropů, neboť statické porušení stropních konstrukcí vyžadovalo velmi komplikované řešení, při jehož náročné realizaci by mohly odpadat celé plochy mozaikových obkladů, ale drátěná vazba, kterou v roce 1913 vymysleli technici rakovnické manufaktury, udržela celý obklad na místě.²³

Při restaurování byly odpadlé a rozbité segmenty lepeny lepidlem na bázi polyesteru, které je schopno kvalitně scelit lomy střepů. Chybějící části byly dle stejných zachovalých jedinců zaformovány do silikonkaučkových forem, odlévány a opatřeny barevnými retušemi navazujícími na původní glazury. V případech, kdy chybělo větší množství segmentů, musely být vytvářeny nové modely a formovány do sádry. Teprve do těchto forem byla vtačována keramická hmota a dále pálena v keramických pecích tak, jako původní keramika.

Vzhledem k tomu, že se podařilo získat pro spolupráci továrnu RAKO, tedy autora původního díla, můžeme konstatovat, že doplněné rozsáhlé celky zvláště ve vinárně nejsou pouhými kopiemi, ale opět originály od stejného autora, který i po 100 letech stále žije.²⁴ Aby každý pozorovatel tohoto nádherného díla měl možnost odlišit originály vytvořené v roce 1914 (které jsou na mnoha místech signovány), byla



20

signována i nově vytvořená část stropů ve vinárně v části přiléhající k ulici Na Poříčí.

Zajímavostí interiéru jsou hodiny zakomponované do center figurálních kompozic sochaře Drahoňovského. Oba stroje se podařilo zcela zachránit a zprovoznit v originální podobě, protože i firma ELEKTROČAS, která je vybavila kvalitními hodinovými stroji před 60 lety, stále existuje. Hodiny jdou tedy se stejnými, repasovanými strojky, ale navíc jsou napojeny na řídicí jednotku, která prostřednictvím rádiového signálu předává přesný čas a dokonce automaticky mění čas letní a zimní. Hodiny jsou vybaveny i pamětí a při eventuálním výpadku elektrického proudu jsou schopny automaticky dokrokovat výpadek a dále pokračovat s absolutní přesností. U zařízení se předpokládá bezúdržbový provoz na další desetiletí.

Závěr

Keramická díla mají šanci díky profesionálnímu provedení přežít další staletí, a právě to byla filozofie zakladatele keramické továrny RAKO. Emil Sommerschuh řekl, že chce zdobit architekturu v materiálech trvalých, aby i potomci mohli díla vnímat v původních barvách. Jedině keramická glazura má totiž i po staletích původní barevné odstíny. Nepřijímá patinu a to, co na ní ulpí, je pouze špína, kterou lze odstranit.

Keramické materiály v architektuře 20. století si nelze vůbec představit bez umělců, kteří prošli UMPRUM a realizovali svá díla v ateliérech továrny RAKO. Díky restaurování se podařilo odhalit technologické postupy a srovnat přínosy jednotlivých realizací bytostně svázaných

Obr. 20. Hotel Imperial, keramické mozaiky v interiéru kavárny. Na Poříčí 1072/15, Praha 1, 1913–1914. Foto: Vojtěch Pařík, 2010.

s architekturou. Mozaika ve štítu Hlaholu, hotel Imperial, Jurkovičova a Koehlerova křížová cesta na Hostýně, Pojišťovna Praha i Obecní dům – to vše prošlo rukama rakovnických specialistů.

UMPRUM a RAKO. Za těmito značkami stojí vrcholné umění a poctivé řemeslo. Mistři, kteří prožili své životy u pecí v Rakovníku, dokázali, že jen keramika dá architektuře trvalost a živost barev. Emil Sommerschuh dokázal řemeslo povýšit na takovou úroveň, že se stalo rovnocenným spoluautorem těm nejlepším umělcům. Specialisté v Rakovníku přímo spoluvytvářeli s umělci definitivní podobu díla. Vážili si jeden druhého, což i dnes lze vyčíst ze stejně velkých podpisů. Tak náročná díla potřebovala vedení a tým specialistů. Technika musela být dopracována do nejmenších detailů.

Po sto letech stejnou cestou prošli rovněž absolventi UMPRUM Passionaria Pařík a spoluautor této studie Vojtěch Pařík. Potřeba vytvořit druhý originál byla završena po šesti letech tvrdé práce na Hostýně, v pražském ateliéru i v továrních provozech RAKO.

■ Poznámky

²³ Hanzlíček (pozn. 1), s. 32–33, 36–40.

²⁴ V současné době je značka RAKO stejně jako keramické závody v Chlumčanech a Horní Bříže součástí rakouské společnosti Lasselsberger (viz <http://www.rako.cz/>), s níž provedla fúzi v roce 2002.

²⁵ Hanzlíček (pozn. 1), s. 36.