

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
*FILOZOFICKÁ FAKULTA*  
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

*OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

# Vývoj a užití mozaiky v 50. letech 20. století v českém prostředí.

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Aneta Břehová

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D.

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 25. 6. 2009

Děkuji prof. PhDr. Pavlu Štěpánkovi, Ph.D., za odborné vedení diplomové práce a Janu Chmelařovi a Františku Tesařovi za poskytování rad a materiálových podkladů k práci.

## Obsah

1. Úvod.....	5
2. Vývoj literatury k tématu .....	6
3. Technika mozaiky .....	8
3.1 Používané materiály a pojiva.....	8
3.2 Postup při vytváření mozaiky .....	9
4. Historie mozaikové tvorby v Evropě .....	11
5. Mozaiková tvorba v českých zemích do roku 1948.....	14
6. Užití techniky mozaiky v rámci sovětské propagandy .....	18
6.1 Monumentální umění .....	20
7. Mozaiková tvorba první poloviny 50. let 20. století v českém prostředí .....	23
8. Druhá polovina 50. let.....	37
9. Závěr.....	41
10. Poznámky.....	42
11. Seznam použité literatury.....	49
12. Summary.....	53
13. Seznam vyobrazení.....	54
14. Obrazová příloha.....	58



## 1. Úvod

Cílem práce je zmapovat vývoj mozaikové tvorby v průběhu 50. let 20. století v českém prostředí a její využití v rámci komunistické propagandy, zasadit ji do kontextu tehdejší situace české výtvarné scény, vytvořit přehled významných osobností spojených s tématem a uvést jejich stěžejní díla. Součástí práce je rovněž stručný přehled vývoje muzivní tvorby v rámci evropského umění od počátků až přibližně do poloviny dvacátého století, osvětlení vzniku tradice mozaikové tvorby v českých zemích a základní popis postupu vytváření mozaikářského díla včetně příkladů používaných materiálů. Úkolem práce naopak není popsat všechny realizace v této technice a uvést všechny autory, kteří se na nich v daném období podíleli, ale poukázat pouze na ty nejdůležitější.

Téma jsem zvolila nejen díky mému osobnímu zájmu o toto problematické období českých dějin výtvarného umění, ale také proto, že je mozaika často nekompromisně odsuzovaná a opomíjenou technikou naší umělecké tvorby, ačkoliv představuje poměrně běžnou součást architektury u nás. Uniká tak zájmu nejen veřejnosti, ale i pro její existenci mnohem důležitějšímu zájmu památkářů, což má za následek postupnou likvidaci mozaik. Zavrhoványi se pak ve většině případů stávají mozaiky s ideologickou náplní poplatné minulému režimu. Nehodnotí se jejich umělecká ani řemeslná kvalita, nepřihlíží se k době a podmínkám, ve kterých vznikly, ale stále zůstávají spíše v pozici nepříjemného symbolu minulosti. Vyrovnání se s těmito díly a především s jejich zvráceným ideologickým obsahem sloužícím socialismu nepovažuji za jednoduché, je však podle mého názoru nutné o nich diskutovat i mimo okruh zainteresovaných odborníků, protože stále zůstávají součástí naší historie.

## 2. Vývoj literatury k tématu

Výčet literatury obsahuje pouze díla, která se podrobněji zabývají tematikou mozaikové tvorby v 50. letech 20. století, nikoli ta, která se jí zabývají pouze okrajově.

Původem ruský chemik Michal Ajvaz je autorem kapitoly o mozaice v knize *Sklo ve stavebnictví*<sup>1</sup>. Nejprve zde nastiňuje obecný vývoj mozaikové tvorby ve světě a v našich zemích, pokračuje tendenčně pojatou statí o společenském úkolu dnešní mozaiky, dále se zabývá spíše chemickým rozborem českého mozaikového skla a nakonec popisuje provádění mozaiky. I přes ideologický podtext zde Ajvaz vytváří jeden ze základních informačních zdrojů pro historii českého mozaikářství. Této publikaci předcházely odborné články, např. *O dobrém a špatném mozaikovém materiálu*<sup>2</sup>, který byl uveřejněn v časopise *Architekt SIA* v roce 1941. Podobně laděný článek<sup>3</sup> od stejného autora, tentokrát ovšem až z roku 1958, byl otištěn v časopise *Umění a řemesla*.

V časopise *Výtvarné umění*, hlásné tribuně minulého režimu, vyšel v roce 1953 článek architekta a výtvarného teoretika Josefa Rabana s příznačným názvem *Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění*<sup>4</sup>. Stejně jako Ajvaz se nejprve stručně zabývá historií muzívního umění u nás, poté popisuje díla vzniklá na počátku padesátých let, přičemž jako vzor pro českou mozaikovou tvorbu a její využití v rámci monumentálního umění uvádí Sovětský svaz.

Taktéž ve *Výtvarném umění* byla v roce 1954 otištěna stat'<sup>5</sup> historičky umění Jany Hofmeisterové soustřeďující se pouze na mozaikovou výzdobu síně Rudé armády Národního památníku v Praze od Vladimíra Sychry. Autorka zde osvětluje okolnosti vzniku díla a popisuje jej.

Podobně pojatý jako výše zmíněné časopisecké příspěvky je i text<sup>6</sup> historika umění Arseny Pohribného v časopise *Umění a řemesla* z roku 1961, s tím rozdílem, že díky roku vydání svého příspěvku může obsáhnout českou

mozaikářskou tvorbu až do konce 50. let. Pohribný se zde také více soustředí na technickou stránku tvorby.

Až z konce 80. let pochází učební publikace *Mozaikářství*<sup>7</sup> sepsaná mozaikářem toho času zaměstnaným v Ústředí uměleckých řemesel Františkem Tesařem a mozaikářem Antonínem Kloudou. V úvodu se nachází opět historický přehled mozaikářské tvorby, na který navazují konkrétní dílenské umělecko – řemeslné postupy vzniku mozaiky. Vzhledem k době vydání této knihy už bylo možné se v historické pasáži obejít bez dříve nutných ideologických vsuvek a podtextů. Podle mého názoru velmi přínosnou prací komplexního rázu bude chystaná kniha F. Tesaře, která by měla zmapovat celý vývoj a techniku české mozaiky.

Z poznatků F. Tesaře vychází i článek Karla Fabela *Mozaika zblízka a dnes*<sup>8</sup> z časopisu *Umění a řemesla* z roku 1988, který popisuje soudobou situaci v mozaikářské dílně Ústředí uměleckých řemesel. Text obsahuje cenné informace o činnosti a problémech dílny.

Naposledy vyšel článek<sup>9</sup> Antonína Langhamera v časopise *Sklář a keramik* z roku 2003 a dále je nutno zmínit heslo *Mozaika*<sup>10</sup> v *Dodatcích Nové encyklopedie českého výtvarného umění*. Oba texty stručně shrnují problematiku české mozaikářské tvorby od středověku až po současnost.

### 3. Technika mozaiky

Mozaika je výtvarnou technikou prováděnou skládáním kostek ze skla, keramiky nebo přírodního materiálu, čímž vznikne výsledný obraz.

Kostky jsou vysazovány do malty, tmelu, natavené na sklo nebo hliníkový plech, a to buď přímo na stěnu, nebo nejprve negativně na papír a teprve poté na plochu stěny<sup>11</sup>. Technika mozaiky bývá nejčastěji realizována jako interiérová nebo exteriérová součást architektury, méně obvykle se s ní můžeme setkat jako s volným panelem, či jako s povrchovým řešením plastik. Známé jsou i podlahové mozaiky, ty mají však většinou pouze dekorativní charakter. Různorodost muzívního obrazu závisí na mnoha faktorech, jako je například velikost a tvar teselů, způsob jejich vykládání nebo použitý materiál.

Tato část práce bude nejvíce vycházet z páté kapitoly knihy *Sklo ve stavebnictví*<sup>12</sup>, jejímž autorem je Michal Ajvaz a dále z učebního textu<sup>13</sup> pro mozaikáře autorů Antonína Kloudy a Františka Tesaře.

#### 3.1 Používané materiály a pojiva

Nejběžněji používané mozaikářské materiály v sledovaném období jsou kámen a sklo.

Kamenný materiál se vybírá především podle jeho štípatelnosti, povrchové struktury, barevnosti a odolnosti. Jako nejvhodnější se proto jeví materiál, který není ani příliš měkký (např. pískovec), ani tvrdý (např. žula), což splňují hlavně různé druhy vápenců, především mramory. Mozaikáři kameny nejčastěji získávali přímo z kamenolomů, nebo jim byly dováženy z kamenoprůmyslu ve formě desek, přičemž se užíval i odpadový materiál<sup>14</sup>. Větší kusy kamene se dále štípaly na požadovanou velikost na ručním štípacím strojků. Při vysazování mozaiky se kameny tvarují do konečné podoby za použití kleští nebo utínky a kladiva, aby seděly do obrazu. Dále se dají ještě obrušovat a leštit. Kamenné mozaiky mají jiný charakter než skleněné, vypadají přirozeněji, protože díky nestejně velikosti teselů

nejsou tolik popisné, lineární a plošné, ale působí reliéfněji. Naopak nejsou příliš vhodné při vytváření kompozic s detaily, což je spíše výsadou skleněných smaltů. K největšímu uplatnění kamene při vytváření mozaik u nás došlo až v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století, například při výzdobě pražského metra.

Skleněné mozaikové smalty jsou z chemického hlediska sklem a vyrábí se tedy jako ostatní druhy skla, z běžných sklářských surovin<sup>15</sup>. Jejich barevnost je způsobena přísadou barvicích sloučenin, většinou kyslíčnicků kovů. Sklovina se ještě rozžhavená lisuje na desky, které jsou pak štípány stejně jako u kamenné mozaiky.

Jako pojivo se nejčastěji používá cementová malta, vápenocementová malta nebo různá lepidla a pryskyřice.

### 3.2 Postup při vytváření mozaiky

Nejprve je nutné zvětšit autorský návrh do měřítka 1 : 1, na základě kterého se mozaika vysazuje trojím způsobem.

V prvním případě se mozaikový obraz nejprve negativně nalepí na papír [22] a poté se při montáži vtlačuje spodní stranou obrazu do malty. Výhodou tohoto postupu je možnost připravit si mozaiku již předem, přičemž autor není vázán na místo, kde bude mozaiku vysazovat. V ateliéru si naopak umělec nemůže navodit stejné světelné podmínky, které budou panovat v prostoru určenému k realizaci díla, což způsobuje mnohé problémy. Tento způsob se v 50. letech používal zřejmě nejčastěji<sup>16</sup>.

Druhou možností je vysazení obrazu přímo do předem upravené omítky. Tato metoda je mnohem obtížnější, ale na druhou stranu může takto mozaikář lépe uplatnit své výtvarné schopnosti, mozaika má často živější strukturu povrchu.

Třetí způsob, kombinujícím oba předchozí, spočívá v tom, že se mozaika nejprve vysadí na panely, které se pak montují na místo určení. Zachovává si

výhody předešlých postupů, nevýhodou ale může být především obtížná manipulace s panelovými deskami.

Po osazení mozaiky je nutno zahladit viditelné spáry po montáži.

#### 4. Historie mozaikové tvorby v Evropě

První doklady o mozaikách nalézáme už v období starověku v egyptském, asyrském, babylónském a perském umění, kdy byly složené převážně z přírodních kamenů, někdy také z keramiky. Například Sumerům sloužily jako materiál kusy lazuritu, vápence, lastury nebo mušlovina<sup>17</sup>.

Na území Evropy se muzívni technika poprvé rozšířila v antické kultuře. Její počátky jsou spjaté s Řeckem a odtud se pak rozšířila do celého Středomoří. Od jednoduchých podlahových mozaik ornamentálního rázu se vyvinula až ke složitým figurálním kompozicím v období helénismu. V římské době byly mozaiky hlavně záležitostí bohatých vrstev obyvatelstva, které si jimi zdobily své příbytky (viz např. některé domy v Pompejích), a tak důležitější byla jejich formální dokonalost a řemeslná virtuosita než závažnost obsahu. Umělci – mozaikáři často jen napodobovali soudobé tabulové obrazy a snažili se jim co nejvíce přiblížit (o tom svědčí např. zmenšování formátu kostek a barvení spár mezi nimi<sup>18</sup>), což vedlo k popírání charakteru mozaiky. Tento jev také dokládá, že muzívni technika nahrazovala nástěnnou malbu jen tam, kde se mohla uplatnit její vysoká odolnost. Teprve v období císařského Říma, kdy se již v mozaice začíná vedle kamene užívat také barevný skleněný materiál, nabývaly kompozice na větší obsahovosti a stávala se z nich samostatná umělecká díla, čímž již předjímalý rozkvět této techniky v ranně křesťanském a byzantském umění. Římané umísťovali mozaiky jak na stěnách, tak na geometricky rozvržených podlahových dlažbách.

Ve 4. století se s mozaikami setkáváme v rámci ranně křesťanského umění například na klenbách ochozů mauzolea dcery císaře Konstantina (později chrám Santa Constanza). Už opravdu monumentální užití muzívni techniky lze najít v Ravenně ve stavbách z 5. a 6. století (např. v S. Apollinare Nuovo, mauzoleu Gally Placidie nebo S. Vitale) a neméně významný soubor se zachoval v chrámu sv. Marka v Benátkách (ze 12. a částečně i 13. a 14. století). Mozaiky v této době

obecně sloužily nejen k výzdobě stěn a kleneb bazilik (nalezneme je především v apsidě a na triumfálním oblouku), baptisterií nebo mauzoleí, ale především k demonstraci nových myšlenek, jako názorné zobrazení biblických příběhů a podstaty křesťanství. Změnila se i forma. Umělci již tolik nedbali na realistické ztvárnění skutečnosti, modelaci tvaru nebo barev, ale spíše se snažili jasně a srozumitelně vyjádřit daný námět. Rozhodujícími prvky se tak staly barvy a linie.

V byzantské říši byla mozaika vedoucí výtvarnou technikou až do 14. století, kdy jí začala významně konkurovat freska. Kamenné mozaiky byly v Byzanci nahrazeny skleněnými s barevnou glazurou, přičemž tesely se opracovávaly podle tvaru, který měly v kresbě zaujímat. Zářivě zlaté barvy pozadí bylo docíleno tak, že se na kostku přiložila zlatá fólie a ta se za tepla překryla tenkou vrstvou průsvitného skla<sup>19</sup>. Mozaiky se nejčastěji zasazovaly do malty<sup>20</sup>. Západní umění, hlavně italské, bylo byzantským vlivem silně ovlivněno, a tak zde vznikají samostatné mozaikářské školy v Římě, Benátkách, Florencii nebo na Sicílii.

V pozdním středověku sice vytváří návrhy pro mozaiky i slavný Giotto (např. v chrámu sv. Petra v Římě), ale obecně se význam a postavení mozaikové techniky začíná snižovat a také dochází k rozkolu v tvůrčím procesu mezi fází vytváření návrhu a jeho samotným provedením v architektuře. Mozaikáři se znovu stávají spíše řemeslníky než umělci. Renesance pak znamená pro tuto techniku úpadek.

V Evropě se začala mozaikářská technika znovu rozvíjet až v průběhu 19. století. Byla používána v sakrálních stavbách i jako dekorativní součást architektury (zejména veřejných budov, bankovních domů, spořitelen atd.). Postupně vznikla tři nejvýznamnější evropská centra mozaikářské produkce: Paříž, Benátky a Německo<sup>21</sup>. V Paříži byla mozaikářská dílna pod vedením italského mistra nejprve založena pro výzdobu Louvru a až v roce 1876 byla ustavena Ecole Nationale de la Mosaique. V Benátkách, tradiční baště této techniky, založil Antonio Salviati okolo roku 1860 dílnu, která například prováděla mozaiky v londýnské katedrále sv. Pavla. Německo se stalo jedním z center mozaiky díky firmě Augusta Warnera,



činné od roku 1889 zhruba do poloviny 20. století, která vyvážela svá díla do celého světa.

Na přelomu 19. a 20. století mozaiky oživila secese, která si je oblíbila hlavně pro jejich barevnost a dekorativní účinek. Pozornost mozaice věnovaly především vídeňské ateliéry<sup>22</sup> a známe ji i z děl Gustava Klimta (např. v Palais Stoclet v Bruselu). Známá jsou i díla Antonia Gaudího, který vyvinul svou osobitou techniku kombinující skleněné smalty s úlomky skla, keramiky nebo porcelánu, jak to lze vidět v parku Güel (z let 1900-1914) v Barceloně.

V Itálii se ve 20. století touto technikou proslavil Gino Severini, autor mozaiky v kostele v Tavennes ve Švýcarsku (1930) nebo na univerzitě v Padově (1939-1950). Inspiroval se ravenskými mozaikami, ale zároveň do svých realizací vnášel i nové prvky. Z francouzských umělců uvedme např. Jeana Bazaina nebo Jeana Gaudina. Experimentální práce v této technice prováděli i slavní malíři jako Georges Braque, Henri Matisse, Marc Chagall nebo Fernand Léger. Samostatnou kapitolou je pak rozvoj a užití muzívní techniky v první polovině 20. století v Mexiku.

Tato éra znovuzrození mozaiky pak předznamenala její široké uplatnění ve službách sovětské propagandy a její následný rozmach v zemích tzv. východního bloku. V menší míře si však ponechala svůj prostor i v západních zemích.

## 5. Mozaiková tvorba v českých zemích do roku 1948

Informace k této kapitole byly čerpány především ze studie Antonína Langhamera<sup>23</sup> publikované v časopise *Sklář a keramik* v roce 2003 a dále z hesla *Mozaika*<sup>24</sup> od Aleny Adlerové z *Dodatků Nové encyklopedie českého výtvarného umění*. Oba texty dobře shrnují základní osu vývoje našeho mozaikářství.

Až do 19. století se s mozaikou u nás takřka nesetkáme. Jedinou dochovanou výjimku představuje mozaika *Posledního soudu* [1] umístěná na jižní stěně katedrály sv. Víta v Praze. Jde o dílo v našich zeměpisných šířkách a v době, ve které vzniklo, zcela ojedinělé. Rozsáhlá kompozice byla dokončena roku 1371 a dodnes se vedou spory o jejím autorství. Jedna z verzí počítá s tím, že byla provedena benátskými mozaikáři podle návrhu českých umělců<sup>25</sup>. Mozaika byla čištěna a restaurována již brzy po svém dokončení, v 19. století musela být kvůli kritickému stavu dokonce načas snesena. Poslední, zatím úspěšná restaurace, probíhala v letech 1998 - 2000. Mozaika *Posledního soudu* však rozhodně neznamenalala počátek tradice této techniky v našich zemích. Ta byla vytvářena teprve na konci 19. a na počátku 20. století<sup>26</sup>.

Jeden z prvních architektů, který se rozhodl tuto techniku použít k výzdobě svých staveb, byl Osvald Polívka (1859-1931). Ve své době byl pro svůj talent vyhledáván bohatými investory a jeho hlavními zakázkami proto byly návrhy bank, spořitelen a pojišťoven, jejichž výzdobu svěřoval umělcům jako byl Mikoláš Aleš, Jan Preisler, Karel Špillar nebo František Urban. Polívkovy stavby nebyly samozřejmě doplněny pouze mozaikovou výzdobou, ale převážně plastikami a reliéfy od význačných českých tvůrců. Muzívní technika se poprvé objevuje ve čtrnácti lunetách lunetové římsy [23] Živnostenské banky v Praze, navržené v polovině devadesátých let. Zde dal architekt prostor Mikoláši Alšovi, autorovi desítek dalších návrhů v architektuře, samotné provedení návrhů v mozaice (u všech Polívkových staveb) pak obstarala firma Alberta Neuhausera v Innsbrucku, která používala italský materiál<sup>27</sup>. Na další Polívkově realizaci tentokrát z přelomu

století, dnes již neexistující Živnostenské bance v Praze, se nacházely vertikální mozaikové pásy, členící její průčelí. Jejich autorem byl František Urban. Rudolf Pošva<sup>28</sup> v takto umístěné mozaice, která zde představovala jediný vertikálně členící prvek průčelí, spatřuje nahrazení klasického architektonického členění, které Polívka v té době vnímal již jako přežitek, ale ještě se ho nedokázal vzdát. Urbanovu mozaiku (*Apoteóza Prahy*) nalezneme i na další z architektonických staveb, totiž na fasádě budovy Městské pojišťovny v Praze z poloviny devadesátých let 19. století. Z úplného počátku století následujícího pak pochází mozaika Jana Preislera na téma *Obchodu a Průmyslu* [2, 24] na již secesním průčelí Novákova obchodního domu v Praze. K malířově přínosu je zde zajímavé opět zmínit poznámku Rudolfa Pošvy<sup>29</sup>, který uvádí, že se nejedná o typické dílo z Preislerova prvního syntetického období, protože je zde vzhledem k dekorativní funkci díla zdůrazněna barevnost kompozice. S tímto jevem se budeme pak setkávat u návrhů malířů pro mozaikové obrazy častěji. Mozaika podle Preislerova návrhu zdobí také průčelí přístavby Zemské banky v Praze z let 1911-1912. Je nutno ještě zmínit mozaiku *Apoteóza Prahy* [3] na Obecním domě v Praze od malíře Karla Špillara z prvního desetiletí 20. století. Pro všechny tyto realizace byla důležitá především osobnost architekta, bez níž by tyto ve své době výjimečné syntézy výtvarného umění a architektury nevznikly. Právě on dal na svých stavbách možnost se takto monumentálně projevit nejen autorům, kteří by se jinak k pracím tohoto charakteru zřejmě nedostali, ale hlavně muzívní technice samotné. I když podle názoru Michala Ajvaze se z těchto děl staly díky necitlivé práci cizích mozaikářů a cizího mozaikového materiálu a i přes vynikající autory návrhů pouhé „*efektní pestrobarevné výplně fasád*“<sup>30</sup>.

Významným přínosem a skutečným mezníkem pro českou mozaiku se stalo na počátku 20. století založení první mozaikářské dílny u nás malířem Viktorem Foersterem, který se s touto technikou seznamoval dva roky v Itálii<sup>31</sup>. Foerster, sám silně nábožensky založený, vytvářel mozaiky jen podle svých vlastních návrhů především pro sakrální objekty. Uveďme alespoň *Madonu* [25] pro kostel Panny Marie Sněžné v Praze nebo *Svatohostýnskou Pannu Marii* pro poutní kostel na

vrchu Hostýn. Všechny mozaiky byly ještě sestaveny z italského materiálu, a protože se záhy začala vytrácet jejich barevnost, myslelo se, že nejsou pro naše podnebí vhodné. Mozaikář František Tesař však v devadesátých letech minulého století dokázal, že chyba byla v nevhodné omítce, která se vlivem kyselých dešťů rozpouštěla a tím mozaiku zakalovala<sup>32</sup>.

Po Foersterově smrti v roce 1915 převzala vedení dílny jeho manželka Marie Viktorie Foersterová – Jesenská. Pod jejím vedením byly realizovány už jen návrhy jiných autorů jako např. *Koupání žen* (1930-31) [26,27] podle návrhu Rudolfa Kremličky v paláci Fénix v Praze nebo *Adam a Eva* [15] a *Ukřižování Krista* [28] pro katedrálu sv. Víta od Karla Svobinského. Činnost dílny byla ukončena ve třicátých letech.

Díky vzestupnému zájmu českých architektů o mozaiku vyrobil Sklářský výzkumný ústav v Hradci Králové ve dvacátých letech první mozaikové sklo pro naše přírodní podmínky. Právě tento ústav umožnil roku 1929 začínajícímu umělci Josefu Novákovi (a v roce 1930 i Stanislavu Ulmanovi) studijní cestu do Itálie za účelem osvojení si mozaikářské techniky. Po svém příjezdu pak realizoval řadu mozaik, mezi jinými návrh Františka Kysely pro Bartoňovu kapli ve Svatovítské katedrále (1934 - 1936). Byl to také on, kdo u nás jako první začal zhotovovat kamenné mozaiky z přírodních materiálů<sup>33</sup>. Kamenná mozaika *Pastýř* byla oceněna zlatou medailí na Světové výstavě v Paříži roku 1937. Ve třicátých letech se více rozvinula stavební činnost v odvětví veřejných staveb a zároveň s možností vystavovat na velkých mezinárodních výstavách v oboru užitého umění se vytvořily lepší předpoklady k rozvoji mozaikářské techniky<sup>34</sup>.

Počátkem třicátých let založil architekt Jan Tumpach mozaikářskou dílnu v Praze – Záběhlicích, kde byl od roku 1931 zaměstnán hutní inženýr Michal Ajvaz, významná postava českého mozaikářství. Ajvaz postupem času vynalezl přes 4 000 barevných odstínů skleněných smaltů, které se od italských lišily vlastnostmi i barevnou škálou<sup>35</sup>. Z této dílny vzešla spousta zakázek, mezi jinými např. *Kde domov můj* Jakuba Obrovského pro Památník národního osvobození v Praze na Vítkově, *Alegorie sklářství* (1936) Oldřicha Žáka pro Městskou

spořitelnu v Železném Brodě, mozaikový panel Jana Zrzavého pro československý pavilon Světové výstavy v Paříži roku 1937 nebo převedení Alšových chátrajících nástěnných maleb ve Staroměstské radnici do mozaikové techniky. V poslední jmenované realizaci, provedené mezi lety 1936 – 1939, se povedlo uvést „*v náležitý soulad ornamentální plošnou mozaiku s figurální prostorovostí, čehož nebylo u Alšovy generace*<sup>36</sup>.“

Po smrti Jana Tumpacha v roce 1937 převzal jeho dílnu jeho bratr František, který ji vedl až do roku 1949.

V roce 1938 vznikly v Praze hned dvě nové mozaikářské dílny. První, s názvem Mozaika, založili Alois Klouda s Michalem Ajvazem, druhou potom Stanislav Ulman v Glam – Gallasově paláci. Nejznámější zakázkou Kloudovy a Ajvazovy dílny byly tři mozaiky podle návrhu Jana Preislera pro Průmyslové muzeum v Hradci Králové z roku 1941, z produkce Ulmanovy dílny pak uveďme mozaiku podle návrhu Jaroslava Bendy pro knihovnu v pražském Klementinu. Za Druhé světové války však obě dílny z důvodu nedostatku zakázek zanikly.

Pokud jde o výuku muzívní techniky, zabýval se jí od třicátých let Oldřich Žák v jeho ateliéru bižuterie v železnobrodské sklářské škole. Sám i vytvořil např. mozaiky pro kostel sv. Jakuba v Železném Brodě a také rozvinul miniaturizovanou mozaiku ze skleněných nitek, kterou zdobil šperky a dekorativní předměty.

V roce 1947 pak obnovil svou pražskou mozaikářskou dílnu jak Stanislav Ulman, tak Michal Ajvaz, který založil v Letohradské ulici v Praze firmu Česká mozaika.

## 6. Užití techniky mozaiky v rámci sovětské propagandy

I přes úspěchy techniky mozaiky v období předcházejícím a existenci mozaikářských dílen u nás, měly největší podíl na jejím vzestupu v éře komunistické nadvlády v českých zemích příkazy a vzory vycházející ze Sovětského svazu. Anatol Vasiljevič Lunačarskij se ve svém článku<sup>37</sup> z roku 1933 zmiňuje rozhovor s V. I. Leninem o myšlence programu monumentální propagandy, což byl plán, který požadoval rozvoj monumentálního umění jako „prostředku výchovy lidových mas.“ Lenin v něm hovoří o Campanellově utopii *Sluneční stát* a popisuje zde stěny jeho „*fantastického socialistického města*“<sup>38</sup> pokryté freskami, které „*vedou k občanské ctnosti (...), podílejí se na výchově a vyučování nových pokolení*“<sup>39</sup>. Přemýšlí o možném následování těchto příkladů, avšak dodává, že pro ruské klima nejsou fresky vhodnou technikou a uvažuje tedy hlavně o sochařích a básnících. „*Na různých viditelných místech na vhodných stěnách či na nějakých speciálních stavbách přímo k tomuto účelu určených by bylo možné rozmístit krátké, ale výrazné nadpisy, obsahující nejzásadnější principy a hesla marxismu (...). Je důležité, aby byly dostupné masám, a aby přímo padly do očí (...), aby byly odolné vůči našemu podnebí, aby nepodlehly a nedaly se narušit ani větrem, ani mrazem či deštěm*“<sup>40</sup>. I když Lenin tehdy na muzivní techniku ještě nepomýšlel, její charakter a vlastnosti jsou pro jeho plán monumentální propagandy velmi příhodné. Odtud byl tedy zřejmě už jen krok k zavedení Leninova plánu do praxe a požadavku uplatnění mozaiky v jejím rámci. Je ovšem nutné zdůraznit, že toto tvrzení je pouhou hypotézou, jejíž ověření již není v rozsahu této práce.

Zářným příkladem využití mozaiky jako součásti sovětské monumentální propagandy by mohla být výzdoba některých stanic moskevského metra od Pavla Dmitrijeviče Korina, Vasila Fjodoroviče Bordičenka nebo Alexandra Alexandroviče Dejneky, kde se tato technika uplatnila v plné monumentalitě. Jako příklad uveďme alespoň mozaiky ze stanic Majakovskaja [4,29] od známého

ruského malíře Alexandra Dejneky, protože jeho malířské dílo mohlo později spatřit české publikum při výstavě čtyř sovětských umělců v Praze v roce 1954 (viz s. 23). První úsek metra byl zprovozněn roku 1935, Dejneková výzdoba však vznikla až s budováním dalších úseků, v roce 1938. Z autorových vlastních poznámek<sup>41</sup> se dovídáme, že hlavním problémem pro něj bylo osvojení si mozaikové techniky, která byla v Rusku tehdy novinkou, dále uvedení svých představ v soulad s architekturou. V poznámkách je dále uvedeno, že předtím pilně studoval fresky a mozaiky starého Ruska. Důležitým faktem je, že Sovětský svaz neměl, narozdíl od nás, téměř žádnou novodobější mozaikářskou tradici, a právě proto se musel Dejneka učit tomuto umění prakticky od úplných základů. Naopak na našem území mohli umělci vycházet z práce čtyř dílen, které se od počátku dvacátého století mozaikou zabývaly. Proto došlo k tak nebývalému rozvoji muzívního umění právě v Československu, a to do té míry, že čeští umělečtí řemeslníci dodávali mozaikářský materiál do Sovětského svazu. Ze SSSR proudily naopak ideové pohnutky k využití této monumentální techniky, ale samotné mozaikářství zde bylo na mnohem nižší úrovni než u nás. Českým umělcům byla hlasateli nové ideologie soudobá sovětská umělecká tvorba předkládána jako příklad a cesta, kterou by se měli ubírat. V oblasti mozaikářství to byly nejčastěji právě mozaiky moskevského metra<sup>42</sup>: *„I skutečnost, že se mozaiková technika uplatňuje právě na této stavbě, která je pýchou celého Sovětského svazu a jeho materiálů, dokazuje ostatně význam mozaiky a ocenění, které se jí v Sovětském svazu dostává. Jistě bychom si měli i my ještě více uvědomit velké úkoly, nesmírný kulturní význam celé této práce a dát jí v plné míře pracovní podmínky tomuto významu odpovídající (...)“*<sup>43</sup>.

Výše zmiňovaný Alexandr Dejneka je autorem návrhů 35 obrazů z cyklu mozaik moskevského metra, které tématicky seřadil do jednoho celku s názvem *Jeden den v naší vlasti*. Pohledy na letadla a parašutisty na modrém nebi se zde střídají s kouřícími továrnami a pracujícími dělníky. Mozaiky zde tak nahrazují kapitalistické reklamy a návštěvníkům metra jsou zde předkládány jako typické obrazy ze země, ve které se nacházejí. Tento jev je jeden z mnoha vlastností

sovětské monumentální propagandy, jejíž principy měly zanedlouho dorazit i k nám. Veškerý vývoj muzivní techniky u nás ve sledovaném období se rozvíjel v rámci tohoto monumentálního umění, byl jedním z jeho programů, a proto je nutné si ho více přiblížit.

## 6.1 Monumentální umění

Debaty o monumentálních tendencích v umění se u nás rozvíjely už od počátku 30. let spolu se snahou o vyjádření patosu a vlastenectví, ale v podstatě se tyto tendence podařilo uvést do praxe až po Druhé světové válce<sup>44</sup>.

Je zřejmé, že monumentalita v umění se uplatňovala zvláště v těch obdobích, kdy bylo nutné, aby jejím prostřednictvím byly hlášány základní myšlenky dané epochy, které se rodily z hlav vůdčích osobností země a bylo potřebné je srozumitelně a jednoduše předat lidu. Nejznámějším příkladem mohou být nástěnné malby a mozaiky v raně křesťanských svatyních, sloužící jako tzv. bible chudých, tedy jako jednoduché vyobrazení biblických příběhů pro negramotné. Tyto výjevy propagovaly křesťanství, jeho zákony i představitele. A na podobném principu stavělo i monumentální umění ve službách komunistickému režimu. I zde se hledala prostranství, která byla nejvíce lidem na očích, kde se shromažďovali, a kde tedy měly myšlenky obsažené např. v nástěnné malbě největší dosah. Umělecká forma musela být navíc jednoduchá a srozumitelná, aby každý poznal hlavní myšlenku díla. Důležité také bylo alespoň počáteční nadšení umělců pro věc a ochota vyjadřovat svým dílem především ideje režimu, což bylo hlavním kritériem při hodnocení jejich děl. Do popředí se tak většinou dostali průměrní umělci, kterým nevadilo toto podstoupit, zatímco výrazné osobnosti s vlastním názorem byly nuceny ustoupit do pozadí.

Ve svém nejslavnějším období kritiky opěvovaná sovětská sochařka Věra Ignatjevna Muchinová, autorka proslulého sousoší *Dělník a kolchoznice*, vytvořeného pro Mezinárodní výstavu v Paříži v roce 1937, se ve svých úvahách<sup>45</sup> o monumentálním umění přímo odvolává na starší epochy, z kterých je nutno si



brát příklad. Má na mysli především antiku, ale upozorňuje, že nelze tyto příklady bezvýhradně přenášet do naší doby, ale naopak je jí přizpůsobit. Jako odstrašující období pak uvádí éru rokoka, protože tehdy bylo umění tvořeno nikoli pro lid, nýbrž pro uzavřenou skupinu „buržoazie.“

Monumentální umění bylo typické pro umění socialistického realismu, jehož zásady vyplývaly především z textů a projevů Andreje Alexandroviče Ždanova, který se považoval za interpreta Stalinových názorů na (původně literární) uměleckou tvorbu. Podle Ždanova mělo být socialistickorealisticke umění mimo jiné optimistické, třídní, tendenčně laděné, mělo přetvářet pravdivou skutečnost tak, aby působila výchovně a zobrazovat hrdiny socialismu<sup>46</sup>. Formálně čerpalo toto umění především z tvorby 19. století.

„Oficiální“ sovětsí a později i čeští teoretici a kritikové umění se také drželi Leninova prohlášení „*umění musí patřit lidu*“<sup>47</sup>. Takže zatímco „*v kapitalistické společnosti nemají lidové masy, zaměstnané bojem o krajíc chleba, možnost více se vzdělávat*“<sup>48</sup>, „*v socialismu umění poprvé dostává „možnost odpovídat zájmům lidu, jeho dávným touhám“ a je logické, že „čím větší je kontakt umění s životem člověka, tím silnější je jeho působení*“<sup>49</sup>.“ Toto by mohlo odpovídat na otázku, proč se vlastně u nás setkáváme v éře socialismu s formami monumentální propagandy i na takových místech, jako jsou závodní jídelny, sokolovny, nádražní haly nebo budovy Jednotných zemědělských družstev. Teoretici požadovali, aby se i „obyčejní“ dělníci zajímali o umění a byli v tomto směru gramotní. Nejen horní vrstvy společnosti, ale všichni bez rozdílu budou mít přístup k umění, ale jen k takovému, které se líbí všem a nese nějaké ideologické poslání. „*Skutečná lidovost (umění) předpokládá nejen přístupnost formy, ale i obsahu, blízkého lidovým zájmům. Současně je důležité být vždy o krok vpředu, ale neztrácet kontakt s konzumentem umění. Sepětí se zájmy lidu je nejdůležitější pákou pro to, aby se lid kulturně rozvíjel (...)*“<sup>50</sup>.

Hlasatelům těchto názorů se skutečně podařilo udělat z monumentálních děl s výchovným a ideologickým posláním ikony, které dnes chápeme v negativním slova smyslu jako symboly socialismu nebo totality obecně, kvůli tomu se stávají

jedním z terčů nejostřejší kritiky. Díky jejich trvanlivosti jsou stále součástí veřejných architektur a hlásají svou ideologii, příkladně ukazují ideální umělecký projev své doby. *„Epocha budování socialismu, kde s rozvojem nejvyšší techniky jde ruku v ruce i mohutný rozvoj kultury, je povinna zanechat po sobě nejtrvalejší doklady vyspělosti svého umění<sup>51</sup>.“*

Striktně socialistický obsah mělo však u nás monumentální umění především do poloviny padesátých let. Pak se spolu s uvolňováním poměrů jeho obsah více zneutralizoval a začal spět k většímu důrazu na formální stránku díla a dekorativnost. U nás se v tomto druhu umění kromě mozaiky nejvíce rozvíjela plastika, reliéf, sgrafito, vitraj nebo keramická panneau.

## 7. Mozaiková tvorba první poloviny 50. let 20. století v českém prostředí

Po komunistickém puči v únoru 1948, kdy se moci ve státě ujala komunistická strana se začala měnit i role kultury. Ta se pomalu dostávala do područí režimu, což vyvrcholilo v první polovině padesátých let obdobím známým jako období stalinismu. Jeho nejtvrďší linie byla u nás prosazována zhruba do roku 1953, kdy J. V. Stalin zemřel, ale doznívala ještě do roku 1956, který byl ve znamení Chruščovova odsouzení kultu osobnosti, po němž nastalo chvílemi citelnější, jindy méně citelné uvolnění, tzv. „tání.“

V rámci sovětizace české kultury byla jako nejdokonalejší výtvarný projev umělcům předkládána metoda socialistického realismu<sup>52</sup>. Problémem ovšem bylo, že ani oficiální čeští umělci často nevěděli, jak této metody dosáhnout a probíhaly neustálé debaty o jeho podobě. První ukázkou této metody měla být výstava čtyř sovětských umělců (jedním z nich byl výše zmíněný A. A. Dejneka) na Slovanském ostrově v Praze v roce 1947, která přinesla českému publiku jisté rozčarování. Zatímco výstava dosáhla velké návštěvnosti, což bylo vykládáno jako doklad toho, že toto umění je skutečně „lidové“, vzdělanější veřejnost se podivovala nad zastaralostí sovětského malířství<sup>53</sup>. I přes obdiv a úctu projevovanou Sovětskému svazu se nakonec čeští umělci a kritici shodli na tom, že tuto podobu sovětského malířství nelze přenášet na české umění, protože to vyrůstá ze svých domácích tradic, a půjde tedy svou vlastní cestou<sup>54</sup>.

Vlivem dalších událostí se tento předpoklad ukázal jako takřka nereálný. V roce 1948 vznikl Svaz československých výtvarných umělců, řízený komunistickou stranou, který *„se stal orgánem kontrolujícím a po všech stránkách určujícím veškerou výtvarnou tvorbu ve státě. Stanovy svazu se spěšně přejímaly ze sovětského svazu a jen povšechně se přizpůsobovaly domácím podmínkám“*<sup>55</sup>.

Metoda socialistického realismu se mimo jiné vyznačovala zvýšenou spoluprací architektů s ostatními výtvarnými obory, hlavně sochaři a malíři, pro něž byla výzdoba nových staveb zdrojem zakázek. Jestliže před Druhou světovou

válkou byli hlavními klienty umělců soukromé osoby nebo společnosti, nyní se jím stával výhradně stát. Při stavbě konkrétních budov byla vyčleněna část celkových nákladů, které musel architekt využít k pořízení umělecké výzdoby<sup>56</sup>. Architekti prostřednictvím těchto výtvarných doprovodů také splňovali nároky funkcionářů na ideologické poslání stavby, kterým šlo jen použitím čistě architektonických nástrojů špatně vyhovět<sup>57</sup>. Mozaika byla v tomto ohledu velmi drahou záležitostí, ale vzhledem k její trvanlivosti se do ní investovat vyplatilo.

Dobová sovětská teorie umění považovala za přínosné a doporučovala využití mozaiky v architektuře, přičemž jako názorný příklad měly sloužit hlavně mozaiky antické a byzantské<sup>58</sup>. Časopisy, založené počátkem padesátých let právě k propagaci stalinského umění, přinášely pravidelně články o muzívním umění, které velmi nápadně nabádaly umělce k využití této techniky. Jako ukázkový příklad by mohl posloužit článek Josefa Rabana ve *Výtvarném umění* z roku 1953. Raban požaduje, aby *„jedinečné vlastnosti mozaikové techniky byly v plné míře využity pro výzdobu vnějších stěn i vnitřních prostorů našich staveb, aby právě naše doba obnovila slávu mozaiky<sup>59</sup>.“* Dále je nutné, aby architekti *„dovedli ocenit význam tak cenného materiálu, jakým je mozaika, a uplatnit v praxi její vynikající vlastnosti a jedinečný účín předurčený pro dekorativní umění<sup>60</sup>.“* Tyto teoretické požadavky by však nešly realizovat bez umělecko – řemeslné základny české mozaiky. Navažme tedy nyní na předchozí kapitolu o vývoji mozaikové techniky do roku 1948 a sledujme její vývoj dál.

Poté, co byl znárodněn průmysl, přešla pražská dílna Michala Ajvaze s názvem Česká mozaika pod Ateliéry národního podniku Umělecké sklo v Novém Boru a dílna Stanislava Ulmana byla roku 1949 nejprve začleněna do Ústředí lidové umělecké výroby a poté sloučena s ateliérem M. Ajvaze. Konečně v roce 1954 přešla společnost Česká mozaika pod správu Družstva uměleckých řemesel, které pod svým vedením soustředilo celkem 55 dílen. Až do roku 1956 byla mozaikářská dílna vedena inženýrem Ajvazem, poté převzal její vedení Alois Kudláček.

Jméno Michala Ajvaze se objevuje v historii české mozaiky velmi často. Základním zdrojem informací o jeho životě může být článek<sup>61</sup> Julia Broula v časopise *Sklář a keramik* z roku 1994.

Michal Ajvaz, narozený roku 1904 na Krymu přišel do Československa po První světové válce a vystudoval zde Vysokou školu báňskou v Příbrami. Už ve třicátých letech se zabýval výrobou mozaikových skleněných smaltů, které by byly vhodné pro naše přírodní podmínky. Díky podpoře vrchního ředitele n. p. Sklární Union v Teplicích Vladimíra Mainera vybudoval v Hostomicích nedaleko Teplic velkokapacitní dílnu se třemi pánvovými pecemi, dvoukomorovou chladicí pecí a pákovými lisami<sup>62</sup>. Ajvaz dosáhl velkých úspěchů, české smalty se vyvážely i do zahraničí a v Sovětském svazu z nich bylo vyrobeno šest velkých mozaik pro moskevskou stanici metra Komsomolskaja. Ipřes tyto úspěchy byla však jeho dílna v polovině padesátých let zrušena a Ajvaz tedy pokračoval ve své práci v mozaikářském ateliéru v Ústředí uměleckých řemesel. Inženýr Ajvaz také pravidelně přispíval do periodik o výtvarném umění nebo uměleckých řemeslech a na konci svého života zamýšlel shrnout své zkušenosti v knižní podobě. Jeho text však zůstal pouze v podobě rukopisu a jeho vlastníkem se stal Ajvazův syn, který stále doufá v jeho vydání a odmítá komukoli do textu být jen nahlédnout. Rukopis by byl ovšem zcela nepochybně přínosný, protože měl obsahovat nejen historii muzivní techniky a autorovy vlastní zkušenosti s ní, ale i 150 barevných fotografií<sup>63</sup>.

Mezi první zakázky sloučených dílen Česká mozaika patřila realizace skleněných mozaik podle návrhů Maxe Švabinského. V katedrále sv. Víta to byla skleněná mozaika *Křest Krista* a o něco později šest lunet určených pro loggii Národního divadla v Praze. Max Švabinský byl jako národní umělec v této době velmi populární, a proto mu bylo v dobových člancích pojednávajícím o muzivní technice vyhraněno vždy přední místo a autoři článků nikdy neopomněli uvést jeho zásluhy. Umělci jako byl on, většinou názorově neměli nic společného s budováním socialistického státu sovětského stříhu, „*tvořili* (např. Josef Lada, Karel Svoboda nebo Václav Rabas) *však menší okruh slavných umělců, jejichž*

*jména sloužila komunistické moci k zaštitění tvrdých mocenských zásahů do života výtvarné obce před veřejností<sup>64</sup>.“*

Švabinský vyzdobil již před Druhou světovou válkou Sín padlých bojovníků na hoře Vítkově v Praze. Kompozice [5] sestávala se čtyř postranních polí, na nichž nalézáme průvod plaček, alegorii republiky a plačící personifikaci Prahy a dvou nástropních polí, které jsou pokryty personifikacemi hvězd a nebeskou mlhovinou<sup>65</sup>. „*Má-li být udělána řekněme mozaika, zvolený motiv musí být již předem koncipován jako mozaika a musí být pro mozaiku vhodný. Nelze cokoli provést v této technice – třeba výjevy z trhu<sup>66</sup>,“* řekl umělec v rozhovoru pro *Výtvarné umění*. Mozaika *Křest Krista* nebyla Švabinského první prací pro svatovítskou katedrálu, navrhoval pro ni ještě vitraje, jedna z nich se nachází stejně jako mozaika v kapli sv. Ludmily. Jde o kompozici *Seslání ducha svatého*, kterou chtěl autor doplnit ještě vhodným námětem mozaiky, aby tak sjednotil celý ikonografický program kaple. Návrh z roku 1939, provedený olejomalbou a realizovaný kvůli válečným událostem až v roce 1950, je obdobou umělcovy starší litografie z roku 1931<sup>67</sup>. Po osazení mozaiky na zeď byl Švabinský vyzván k vytvoření jejího protějšku, a tak vznikl v roce 1954 návrh na kompozici *Proměnění Krista na hoře Tábor*, který ovšem kvůli nedostatku financí v mozaice provedený nebyl. Zobrazoval Krista, vznášejícího se vzhůru, pod nímž byl zástup učedníků v čele s Mojžíšem a Eliášem<sup>68</sup>. Návrh a přípravný karton pro mozaiku odkoupila od malíře Jednota pro dostavbu chrámu a později Kancelář prezidenta republiky<sup>69</sup>.

Další monumentální zakázku získal Max Švabinský v Národním divadle, konkrétně nahrazení maleb Josefa Tulky v loggii budovy. Umělec sám navrhl, aby byly jeho kartóny provedeny v mozaice, s vírou, že jim tím zajistí lepší trvanlivost<sup>70</sup>. Návrhy vznikly mezi lety 1949 – 1951 a záhy byly převedeny do mozaiky. Tulkovy malby již byly sňaty, když přišel restaurátor František Petr s návrhem, že malby ošetří tak, že budou moci být znovu osazeny. Autentické malby Josefa Tulky měly samozřejmě přednost, a tak se pro Švabinského mozaiky hledalo nové umístění, které se nakonec podařilo nalézt v Kroměříži, v umělcově

rodišti. Původně byly umístěny v tzv. Colloredově kolonádě v Podzámecké zahradě, dnes je areál, v němž jsou lunety osazeny, součástí kroměřížského hotelu Octárna. Lunety oslavují, vzhledem k jejich prvotnímu plánovanému umístění, významné osobnosti naší národní historie. Najdeme zde kompozice *Věšticí Libuše* [6], *Jan Žižka vedoucí Tábority* [7], *Karel IV. zakládající univerzitu* [8], *Jan Amos Komenský loučící se s domovem* [9] a *Budovatelé Národního divadla*. Navazují přitom na mánesovsko – alšovskou tradici historické malby, avšak na kvalitě jim podle mého názoru ubírá jejich přehnaná, až kýčovitě působící barevnost, kterou chtěl autor zřejmě zajistit výraznost a dobrou rozpoznatelnost výjevů v rámci architektury, do které byly určeny.

Umělec při navrhování kartonu nejprve provedl malé přípravné skicy tužkou, poté je převedl do oleje a zasadil do makety Zítkovy loggie, následně tyto olejové návrhy zvětšil do velikosti jedné desetiny konečné realizace<sup>71</sup>. V další fázi nakreslil tužkou rozčtverečkové kartóny, které byly již předlohami definitivních temperových návrhů. Ve svých úvahách Švabinský později napsal: „*Co může být v umění vznešenější, více povznášející, než spojení malířského díla s architekturou*“<sup>72</sup>, a ve svém článku<sup>73</sup> pro časopis *Hollar* zdůrazňoval, že on dělal mozaiku vždy jen bez obrysových kontur, tedy bez „kresby“, což kompozici dodá jisté plastičnosti, o kterou usiloval. „*Tvrdí se, že mozaika může být řešena jenom plošně, ve stylu odvozeném z románských mozaik. Byl to velkolepý styl, ale myslím, že my v tomto stylu pracovat nemůžeme. (...) Realismus a impresionismus příliš na nás působily na to, abychom jejich vymoženosti neuplatňovali také v mozaice*“<sup>74</sup>. Švabinského přínos pro muzívní techniku zcela jistě bude spočívat v jeho celkovém přístupu k těmto zakázkám. Nezajímaly jej pouze jeho návrhy, ale byl neustále přítomen i ve fázi vykládání mozaik, protože si uvědomoval, že kvalitní návrh nezaručí i kvalitní výslednou podobu díla. O jeho maximálním zaujetí pro techniku, ve které zrovna pracoval, svědčí i výše uvedené myšlenky a problémy, kterými se zabýval. V tomto svém komplexním pojetí zakázky by tedy mohl opravdu sloužit jako vzor, nikoli však ve všech bodech jeho mozaikářské tvorby, jak mu to prisuzoval dobový tisk.

Jeho poslední prací v této technice byla *Kytice vítězství* [10,30] pro bývalý Hotel Družba v Praze, vytvořená v roce 1955. Mozaika je zasazena do stěny nejhonosnější části hotelu, který byl ve své době jedním z nejluxusnějších v Praze. Její námět je opět vlastenecký. Velkou část kompozice zaujímá mohutná barevná kytice na pozadí české krajiny s horou Říp, nad kterou se vznáší obrovská mračna, z nichž vychází ženská postava, představující zřejmě alegorii Vítězství, která drží v ruce vavřínový věnec opatřený trikolórou.

Z komplexnějšího pohledu představuje Švabinského monumentální práce v architektuře spíše okrajovou složku jeho celoživotního díla, nejvíce je dnes ceněn za práce vzniklé v jeho symbolistně – secesním období kolem roku 1900, což však neupírá jeho návrhům na mozaiky přední místo ve vývoji české muzivní tvorby.

V této technice se prosadil i jiný český malíř, Josef Novák. Novák poté, co v roce 1927 ukončil svá studia na Uměleckoprůmyslové škole u Františka Kysely, odcestoval díky ročnímu státnímu stipendiu do Itálie, aby zde studoval techniku mozaiky (viz s. 16). Po svém návratu realizoval nejprve díla jiných autorů, ve 30. letech ale už začal pracovat na mozaikách dle vlastních návrhů, za něž byl dokonce oceněn na milánském trienále a na Světové výstavě v Paříži. Po válce, v roce 1950, vyzdobil nástěnnými mozaikami novou školní budovu v Kralupech nad Vltavou. Nad dveřmi vstupní haly se nachází výjev *Průmysl vítá školní dorost* a v aule pak kompozice [12] vytvořená na téma hudebních skladeb rodáka z nedaleké Nelahozevsi Antonína Dvořáka (*Novosvětská, Rusalka, Vodník, Holoubek, Slovanské tance, Husitská*)<sup>75</sup>. Zvláště monumentalita a objemovost alegorie Průmyslu s mohutnými upracovanými rukama v prvně zmíněném výjevu nejvíce připomíná nastupující umění socialistického realismu.

Hlavní těžiště tvorby Josefa Nováka ovšem spočívá spíše v umění karikatury a ilustrace (také takřka veškerá literatura zmiňující tohoto malíře se zabývá právě těmito složkami jeho práce), mozaiková tvorba tvoří pouze malou, ale nezanedbatelnou část jeho díla.

Pro úplnost dodejme ještě dílo vytvořené v roce 1952 podle návrhu dalšího českého umělce, Vojtěcha Tittelbacha pro Hrzánský palác v Praze, který byl tehdy



přestavován pro účely ministerstva kultury, později předsednictva vlády. Podlouhlý mozaikový pás znázorňující hrající si děti a nazvaný *Pionýři* [13] byl součástí socialistickorealistických děl, která byla v paláci instalována a měla tak zajistit přítomnost nové ideologie v pozdně barokních a rokokových interiérech budovy. Historik umění Jaromír Neumann této Tittelbachově práci vytýkal to, že zde malíř *„ještě nepřekonal poměrně aditivní skladbu a poněkud stereotypní rytmickou vazbu, kterou mu vnucoval formát“*<sup>76</sup>.“ Tittelbach, známý spíše pro jeho surrealisticky laděnou tvorbu, se po válce přiklonil k metodě socialistického realismu, k čemuž později podotkl: *„Ačkoliv to není právě v oblibě, musí se přiznat, že jsem zmíněnému tlaku podlehl naprosto dobrovolně. Až na několik nepovedených věcí, jakých je v každém díle dost, považuji svou produkci za přirozenou etapu vývoje jednoho výtvarného názoru“*<sup>77</sup>.“ Z jeho monumentálních děl je známá ještě nástropní malba v museu Klementa Gottwalda v Praze, jinak přispěl do vývoje českého umění 20. století spíše svou malířskou tvorbou.

Dalším českým umělcem, který vytvořil návrh pro mozaikový obraz byl Karel Svolinský, podle jehož předlohy byla závodem Česká mozaika realizována výzdoba orloje [14,31,32] na radnici v Olomouci.

Orloj z 15. století, v minulosti mnohokrát opravovaný, měl být v posledních dnech Druhé světové války poškozen dělostřeleckými granáty ustupujících Němců. Pravdou však je, že poškození nebylo nijak zvlášť závažné. Začalo se tedy pracovat na obnově poničených částí, ale řídicí městské orgány rekonstrukci zastavily a rozhodly o provedení nové podoby orloje, která by lépe vyhovovala jejich ideologickým záměrům. Byl proto vypsán konkurs, ale ze tří předložených návrhů nebyl přijat ani jeden a o vypracování návrhu byl požádán Karel Svolinský<sup>78</sup>. Nejspíše to nebylo ani tak proto, že byl rodákem z nedalekého Svatého Kopečka, jako spíše proto, že patřil ke konzervativní linii umělců, kteří měli navíc zkušenosti s monumentálními realizacemi (ve čtyřicátých letech vytvořil kromě vitrají dva návrhy na mozaiky s názvem *Ukřižování a Adam a Eva* [15] pro jižní portál katedrály sv. Víta). Práce se nicméně táhly až do roku 1955, kdy byl orloj slavnostně odhalen. Prodlevy způsobovaly zejména neustálé politické

tahanice<sup>79</sup>. Svolinský podnikl i přes své zkušenosti s technikou mozaiky, v roce 1948 studijní cestu po Itálii. Definitivní kompozice, která je výsledkem kompromisu mezi Svolinského představou a představami komise, je směsí folklórních hanáckých tradic a nových budovatelských idejí. Zatímco tedy v horní části mozaikové stěny jsou umístěny scény s hanáckých zvyků *Honění krále* a *Průvod královniček*, v dolní části jsou strnulé a unifikované postavy dělníka a výzkumníka, zajišťující celé výzdobě ideové poslání. Po stranách jsou pak v kruhových medailonech umístěny mánesovsky laděné symboly jednotlivých měsíců roku.

Historik umění Pavel Zatloukal shrnul funkci výzdoby orloje takto: „*Jedním z jeho zřejmých cílů bylo vytváření optimistické kulisy, jiným, ale s tím prvním nezbytně úzce spjatým, mýcení kořenů starých kultur. Toto vymycování souviselo konkrétně v Olomouci, v jednom z hlavních středoevropských kulturních a církevních center, s pokusem převrstvit věkovité nánosy novou ideologickou slupkou*<sup>80</sup>.“ Ideologické prvky celé výzdoby olomouckého orloje byly také příčinou debaty o jejím osudu po listopadu 1989. Nakonec bylo rozhodnuto o jejím zachování, ale není vyloučeno, že to nebylo rozhodnutí konečné. Podle mého názoru je však zejména horní část orloje provedena po mozaikářské stránce kvalitně. Problémem je spíše nutnost zaměřit se při posuzování kvality jen na formální stránku věci a snažit se oprostít své hodnotící mechanismy od jejího obsahu. Toto se stává obecnou překážkou při hodnocení děl socialistického realismu, které jsou často vnímány a posuzovány nikoli jako umělecká díla, ale jen jako „*ilustrace k politickým dějinám totalitních režimů*<sup>81</sup>“, a proto jejich objektivní a nestranný rozbor pochází většinou od autorů ze zemí, které se bezprostředně se socialistickým realismem nestřetly<sup>82</sup>.

Svolinského mozaikářskou práci z roku 1954 *Svatý Jiří* najdeme ve farním kostele v Trhových Svinech. Práce měla být původně také součástí svatovítské katedrály, ale i přes obrovské úsilí, které jejímu osazení věnovala mozaikářka Marie Foersterová, skončilo dílo nakonec v Trhových Svinech<sup>83</sup>. Později, v roce 1977 byla podle autorova návrhu provedena ještě mozaika s názvem *Strom života*

pro školní budovu ve Zlíně, kterou se Svolinského předlohy pro mozaikové obrazy uzavírají a zůstávají v okrajové pozici v rámci jeho celoživotního rozsáhlého díla, které je dnes ceněno především v oblasti umělcovy ilustrační a grafické tvorby. Je však nutno dodat, že monumentální zakázky Karla Svolinského se neomezovaly pouze na mozaiku, ale prováděl i návrhy na vitraje, tapiserie a nástěnné malby.

Věnujme se však nyní realizaci, která se stala symbolem muzívního umění socialistického realismu a padesátých let obecně. Řeč je o mozaikové výzdobě Síně Rudé armády v Památníku národního osvobození na hoře Vítkově v Praze. Jejím autorem je Vladimír Sychra, který však navrhoval karton [16] pro mozaiku již na konci čtyřicátých let, o kterém je nutno se alespoň krátce zmínit.

Vznikl v roce 1949 pro kryptu Památníku obětem nacismu v Ležácích, jehož autorem byl architekt Ladislav Žák. Rozměrné pole, určené pro mozaiku, měřilo 3 krát 6 metrů. Kompozice zobrazuje krajinu, po níž jsou rozeseta lidská těla, vyvraždění obyvatelé Ležáků. Historička umění Tereza Petišková<sup>84</sup> trefně poznamenala, že jen jejich vykloubené paže dávají tušit, že jsou postavy mrtvé, jinak bychom si mohli myslet, že jen usnuly po těžké práci. Zároveň dodává, že se Sychra v tomto případě zřejmě inspiroval kompozicemi italského levicového malíře Renatta Guttusa. Sám umělec později řekl: „ (...) *moje mozaika pro Ležáky byla určena do nevelké krypty, kde jsem právě chtěl dosáhnout mocného účinku srážkou dvou prostorových koncepcí, těsného architektonického prostoru a oné jakoby do nekonečna ubíhající pláně, na níž jsou rozeseta mrtvá těla zastřelených. Obraz jsem úmyslně předimenzoval, abych diváka přímo zavalil tragédií, která se tu odehrála. Škoda, že celá věc se nerealizovala. Byl to jeden z úkolů, který mne nejvíce zaujal*<sup>85</sup>.“ Zakázka však nakonec realizována byla, ale až po smrti autora, kdy byla nejprve osazena na panely a poté v roce 1990 umístěna v Památníku.

Malíř Vladimír Sychra se zabýval monumentálními díly hlavně po Druhé světové válce. „*Po válce, když jsme začali usilovat o nové socialistické umění, bylo mi jasné, že závěsný obraz je většinou intimní záležitostí, že hlavním problémem nového umění bude nová monumentalita*<sup>86</sup>.“ Kromě mozaik dělal i návrhy na vitraje nebo gobelíny, od roku 1946 vedl nejprve přípravku a poté až do své smrti

školu figurální a monumentální malby na Akademii výtvarných umění v Praze. V roce 1959 získal vyznamenání „Za zásluhy o výstavbu,“ Petišková ho charakterizuje jako umělce schopného se vždy přizpůsobit „*momentální společenské objednávce při zachování kvality a působivosti celku díla.*“<sup>87</sup>

V roce 1954 se stal Sychra vítězem soutěže na výzdobu Síně Rudé armády [17,18], která byla zprovozněna roku 1955 jako součást již zmiňovaného Památníku národního osvobození v Praze, jehož autorem je architekt Jan Zázvorka. Památník byl postaven mezi lety 1929 – 1932 a jeho účelem bylo uctění památky českých legionářů a českého odboje v První světové válce. V letech 1946 – 1949 byl opraven a rozšířen a roku 1951 zde byly uloženy urny předních zakladatelů KSČ, čímž byla změněna ideová koncepce celé stavby v panteon komunismu. V roce 1953 zde bylo vybudováno mauzoleum Klementa Gottwalda. S vývojem Památníku se samozřejmě pojí i vývoj a obsahová stránka jeho výzdoby.

Prostor síně, původně navržené jako pamětní síň účastníků druhého odboje, navrhl architekt Zázvorka jako 7,5 metrů vysokou a 16 metrů dlouhou apsidu, její stěny nechal obložit načervenalým sliveneckým mramorem, jen západní stěnu pokrývá mramor šedé barvy. Uprostřed stojí symbolický sarkofág sochaře Karla Pokorného. Kolem obvodu apsidy stojí osm meziokenních pilířů vytvářejících osm polí o velikosti přibližně 7 krát 2 metry, která měla být pokryta mozaikami s námětem osmi bitev, která svedla sovětská vojska na osvoboditelské cestě od našich východních hranic k Praze. Vzhledem k jejich vertikalitě zde ale Sychra porušil soutěžní řád a navrhl do nich osm postav vojáků [33,34,35,36,37,38,39,40] různého zaměření (partyzán, parašutista, dělostřelec, odstřelovač, tankista, samopalník, vozataj, příslušník pěchoty<sup>88</sup>), kteří mají ztělesňovat Rudou armádu. Vojáci stojí v kontrastu, kdy jedna noha je vždy vysunutá jakoby ven z obrazu, čímž chtěl autor dosáhnout větší plasticity. K tomu dopomáhá i jednotné tmavě zelené pozadí s rudou vlajkou nahoře, ze kterého figury iluzivně vystupují. Těla a tváře vojáků jsou pojata velmi realisticky a do detailů a působí pietně vážným a monumentálním dojmem. Jsou orámované ornamentem známým z ravenských mozaik a stojí na iluzivních soklech, na kterých najdeme vzletné verše Vítězslava

Nezvala a pletené věnce. Tváře jednotlivých příslušníků sovětské armády jsou značně individualizované. Těchto osm postav, provedených ve velmi jednotném šedozeleném odstínu, kontrastuje s jasně modrým mozaikovým stropem posetým hvězdami, ve kterém je proveden znak Československa. Celkový prostor se měl podobat symbolickému mauzoleu, jako bylo například mauzoleum Gally Placidie v Ravenně z 5. století<sup>89</sup>.

V památníku takového charakteru je tedy užití muzívní techniky v této době logické, zejména pro její trvanlivost a dekorativní účín, ale snad také pro zdůraznění spřízněnosti prostoru s byzantskými a raně křesťanskými chrámy. Nejde však o spřízněnost duchovní, zde jsou tradiční křesťanské symboly nahrazeny symboly vlastenectví a především vítězství Rudé armády, přeneseně pak celého Sovětského svazu. Již několikrát zmiňovaná Tereza Petišková shrnula výzdobu celého prostoru takto: „*V případě výzdoby Síně Rudé armády je možné výjimečně, v rámci oficiálního umění padesátých let, mluvit o pozoruhodné kvalitě uměleckého díla, které bere v potaz architektonickou, výtvarnou, plastickou, barevnou i světelnou stránku prostoru*<sup>90</sup>.“ Všechny tyto stránky pak společně vytváří „Gesamtkunstwerk,“ tak oblíbený v socialisticko – realistickém umění<sup>91</sup>. Vladimír Sychra zde nejen velmi dobře navrhl jednotlivé kompozice a zkušeně je přizpůsobil nijak lehkým podmínkám daným architektonickým řešením síně, ale jeho návrhy jsou podle mého názoru také kvalitně převedeny do muzívní techniky, což je zásluhou závodu Česká mozaika.

Pro úplnost dodejme, že v komplexu Památníku národního osvobození se nachází na západní stěně předsálí mozaika Jakuba Obrovského *Kde domov můj* ze třicátých let 20. století, provedená v dílně Jana Tumpacha, ze stejné doby pak pocházejí již zmíněné mozaiky Maxe Švabinského v Síni padlých bojovníků a konečně tendenční kamenné mozaiky z let 1962 – 1963 provedené podle návrhů Radomíra Koláře (*Husitství*), Anny Suchardové – Podzemné (*Selské bouře*), Karla Stříbrného (*Dělnické hnutí, První světová válka*), Josefa Mertlíka (*Rok 1948*), Oldřicha Oplta a Martina Sladkého (*Odboj a Osvobození*) a Alfréda Fuchse (*Únor*). V posledně zmíněném souboru mozaik se však příliš neuplatnil autorský

přístup jednotlivých umělců<sup>92</sup>. V současné době probíhá restaurace Památníku, restaurací mozaik v tomto objektu se zabývá F. Tesař.

Monumentální realizace Vladimíra Sychry spadají hlavně do období po Druhé světové válce, zatímco na konci 50. let se opět vrátil k své intimnější předválečné, převážně malířské, tvorbě. Jeho posledním dílem v mozaice je triptych *Hudba, Tanec, Divadlo* z roku 1960 pro Kulturní dům v Ostravě.

Jak už jsem předeslala, 1. ledna 1954 předal národní podnik Borské sklo mozaikářskou dílnu, sídlící v Praze na Letné, Ústřednímu družstvu uměleckých řemesel, které fungovalo již od roku 1952 a mělo zachránit různé druhy uměleckých řemesel před jejich zánikem způsobeným znárodněním soukromého majetku. Z vedení dílny, která je nyní jediná v ČSSR, odešel o dva roky později Michal Ajvaz a nahradil jej do roku 1963 Alois Kudláček. Kudláček, narozený v roce 1912 se nejprve školil u Jana Tumpacha, poté, mezi lety 1937 – 1943, studoval na UMPRUM v Praze u profesorů Františka Kysely a Josefa Nováka, dvou významných představitelů českého mozaikářství<sup>93</sup>.

Družstvo uměleckých řemesel spadalo do roku 1953 pod družstvo Tvar, následně bylo zařazeno do Družstevní práce. Tu přejímá roku 1956 ministerstvo školství a kultury jako svou hospodářskou organizaci nazvanou Ústředí uměleckých řemesel (dále jen ÚÚŘ)<sup>94</sup>. Zákonem stanovený úkol tohoto podniku zněl takto: „*Provádět uměleckořemeslná díla, výrobky a práce nejen klasickými, ale i novodobými metodami a uměleckořemeslnými technikami ve všech oborech, které jsou založeny na umělecké činnosti a tvůrčím zásahu lidské ruky*“<sup>95</sup>.“ Mezi tyto obory patřila například textilní a gobelínová tvorba, kamenosochařství, keramika nebo medailérství. Důležitá pro mozaikářskou dílnu byla spolupráce uměleckých řemeslníků s výtvarníky, protože tyto dvě funkce již v této době ve většině případů nezastávala pouze jedna osoba. Pro doplnění dílen mladými řemeslníky byla založena učňovská škola, která však brzy zanikla, protože vyučení lidé odcházeli příliš často pracovat mimo ÚÚŘ a měli jen průměrnou řemeslnou zdatnost<sup>96</sup>. Noví pracovníci byli proto dále vybíráni mezi absolventy vysokých a průmyslových škol výtvarného směru<sup>97</sup>. V časopise *Umění a řemesla*<sup>98</sup> z roku 1963 se však dozvíme,

že jen pět zaměstnanců mozaikářské dílny ÚUŘ má vysokoškolské vzdělání, zatímco ostatní jsou absolventy uměleckých učilišť (bohužel zde není uveden jejich celkový počet). Je to v podstatě odůvodněno tak, že k osvojení si tohoto řemesla je nutná především dlouholetá praxe, kterou když daný zaměstnanec získá, nemůže čekat příliš vysoké finanční ohodnocení své práce. To tedy zřejmě spolu s fyzickou náročností řemesla a jen malým prostorem pro vyjádření svých vlastních tvůrčích představ nejvíce odrazovalo vysokoškolsky vzdělané pracovníky.

Vůbec stanovení podílu uměleckých řemeslníků na celkovou podobu díla je značně problematické. Josef Raban<sup>99</sup> přirovnal poměr mezi autorem návrhu a provádějícím uměleckým řemeslníkem k poměru mezi skladatelem a reprodukčním umělcem, s čímž však nesouhlasí současný největší znalec české mozaiky, vedoucí mozaikářské dílny ÚUŘ v letech 1963 – 1992, kdy zanikla, František Tesař. Ten zdůrazňuje, že umělecký řemeslník pevně sleduje návrh umělce a nevnáší do něj tedy nic svého.

Více jak polovinu archivu mozaikářské dílny ÚUŘ nyní vlastní právě František Tesař, kterému se podařilo odkoupit ji po pádu komunismu, a tím ji zachránit před zničením. Nyní připravuje publikaci o české mozaice a většina novodobějších článků o této problematice vychází z jeho materiálů. Popis organizace a produkce dílny by jistě vydal na samostatnou kapitolu. Z materiálů, které se mi podařilo získat zde tedy alespoň jako příklad uveďme informace z článku Karla Fabela v časopise *Umění a řemesla*<sup>100</sup> z roku 1988, který vznikl na základě autorova rozhovoru právě s Františkem Tesařem.

Podle Fabela měla dílna do počátku 60. let dvacet zaměstnanců, postupně se však s ubýváním zakázek jejich počet snížil až na osm pracovníků v roce 1988. Tři z nich byli navíc důchodci, kteří jistě nemohli zvládat manipulaci s těžkými předměty, která je v tomto oboru nutná. Dílna neměla žádné učně, uchazečů o práci mozaikářů bylo ale dost, i když převážně z řad žen. Nástupní plat každého zaměstnance propočítávaný formou časové mzdy činil 1 200 korun, po pětadvacetileté praxi se zvýšil na 2 700 korun (průměrná hrubá mzda v roce 1989

se pohybovala okolo 3 100 Kč). Každá zakázka byla dílně zadána prostřednictvím podniku Dílo, to znamená, že chyběl přímý kontakt pracovníků s investorem, což je velmi nevýhodné. Veškeré návrhy prošly předtím, než se dostaly do dílny, schválením tzv. Uměleckou komisí Svazu československých výtvarných umělců a již výběr autorů návrhů do soutěží byl velmi přísný, v mnoha případech mělo již zadání politický charakter. Přesto se občas, zvláště v pozdějších letech, některému z autorů nebo architektů povedlo v návrhu prosadit své vlastní požadavky. Mozaikářská dílna ÚÚŘ byla bezpochyby největší svého druhu u nás a byly v ní realizovány všechny nejdůležitější zakázky po celém území nynější České republiky.



## 8. Druhá polovina 50. let

Smrt J. V. Stalina a Chruščovova kritika stalinského kultu osobnosti přinesla uvolnění, které bylo nejprve patrné v literatuře, ale postupně se začalo projevovat také ve výtvarném umění. Vedení Svazu československých výtvarných umělců však stále prosazovalo realistické znázorňování s prvky ideologie a snažilo se bránit abstraktivistickým projevům zejména mladší generace výtvarníků. O metodě socialistického realismu lze mluvit do roku 1955, kdy začala jeho intenzita polevovat, zcela pak vymizel do konce padesátých let<sup>101</sup>. Teprve v šedesátých letech začalo konzervativní jádro Svazu ztrácet svůj vliv, který načas převzali mladí progresivní umělci. Zpočátku šlo o navazování na tradici předválečného modernismu, který nemůže být charakterizován jako radikální nebo výrazně novátorský, ale přece jen šlo o projevy individuálního rázu<sup>102</sup>. Na konci padesátých let se pak vyrojilo mnoho uměleckých skupin různých kvalit, které se snažily vytvořit opozici k Svazu československých výtvarných umělců<sup>103</sup>. Nový rozvoj abstrakce ve výtvarném umění odstartovala výstava Expo v Bruselu v roce 1958. Historik umění Vojtěch Lahoda napsal, že se abstrakce po tomto roce šířila jako „*mor znakových forem*“<sup>104</sup>.

Na velkém úspěchu Československa, výstavě Expo 58, byla prezentována i díla v technice mozaiky. Celý pavilon architektů Františka Zubra, Josefa Hrubého a Zdeňka Pokorného se umístil na prvním místě a k tomu získal ještě Zlatou hvězdu a velké množství dalších cen, medailí a diplomů. Autoři návrhů výzdoby interiéru i exteriéru pavilonu byli vybíráni na soutěžích, pořádaných za tímto účelem.

Mozaika byla použita na výzdobu interiérové fontány, vytvořené podle návrhu malířky, průmyslové a textilní výtvarnice Dany Hlobilové, která byla tehdy ženou architekta Jaroslava Kadlece, který byl zase asistentem architekta Adolfa Benše, jemuž byla tato zakázka právě na základě soutěže svěřena. K výrobě celé fontány bylo určeno ÚÚŘ, tedy i k provedení mozaiky, která pokrývala bazén

fontány. Mozaika se skládala z ručně štípaných<sup>105</sup> skleněných kaménků modré barvy, jen na okrajích jsou kostky se zatavenou zlatou folií, představující slunce. Na nádrž fontány plynule navazovala mozaiková stěna od stejné autorky a ze stejného materiálu, která byla však převedena do muzívní techniky až přímo na místě<sup>106</sup>, což svědčí o přítomnosti některých členů pražské mozaikářské dílny na Expu v Bruselu, kde byla fontána oceněna čestným diplomem. Použití mozaiky zde bylo jistě upřednostněno díky její odolnosti, takže mohla tvořit výplň bazénu neustále napuštěného vodou, ale také díky barevnosti a zářivosti způsobené použitím zlaté folie. Třpyt jednotlivých kostek mohl ještě umocňovat blyštící se vodní hladinu a zurčící vodu protékající horní částí objektu. Restaurované dílo je nyní umístěno v atriu Národního technického muzea v Praze.

Zatímco zde sloužila mozaika spíše jako dekorace, skutečný obraz v této technice na světové výstavě byl proveden podle návrhu Josefa Kaplického. Mozaika *Hold sklu* [19] byla stejně jako u fontány Dany Hlobilové vysazena do epoxidové pryskyřice. Postavy žen zaujímající různé pózy jsou zde pojety spíše konzervativním ilustrátorským způsobem v barevně střízlivých pastelových tónech. Historička umění Pavla Dvorská popsala Kaplického monumentální tvorbu jako spojení „moderního výrazu s klasicizujícím pojetím“<sup>107</sup>. Kompozice je nyní umístěna v depozitáři Severočeského muzea v Liberci a čeká na restaurátorský zákrok, který se kvůli nedostatku financí zatím nepodařilo uskutečnit.

Josef Kaplický, všestranný umělec byl mimo jiné významným pedagogem pražské vysoké uměleckoprůmyslové školy (dále jen VŠUP). I když byl v podstatě donucen opustit svůj obor monumentální malby a „od nuly“ začít budovat ateliér skla, dokázal tuto svou novou školu vyzvednout mezi jednu z nejvýznamnějších. Stále však pokračoval v řešení výtvarných děl v architektuře, především technikou vitráže a mozaiky. Teorii mozaikové tvorby (pouze její návrh, nikoli samostatnou realizaci) vyučoval také na VŠUP. Realizace návrhů byla tehdy především u takto významných děl ponechána dílně ÚUŘ, jen tehdy, neměl-li investor tolik finančních prostředků, svěřil návrh i provedení díla například některému z lokálních výtvarníků, kteří neměli takové finanční požadavky.

Na konci svého života, v roce 1960, vytvořil Josef Kaplický ještě jednu mozaiku. Kompozice s názvem *Selská svatba* byla určena pro halu svatební síně bývalého Národního výboru ve Zlíně. Obrazová plocha je členěna do šesti polí, ve kterých se nacházejí postavy ženicha, nevěsty a svatebních hostů, oděné do lidových krojů. Výtvarný styl je zde takřka totožný s Kaplického mozaikou vytvořenou pro Expo.

Mezi Kaplického žáky patřili mimo jiné i Václav Kopecký, František Burant a Adriena Šimotová, kteří v jeho ateliéru navrhli mozaiku koncipovanou jako triptych taktéž pro Expo 58. Fotodokumentace díla včetně jeho umístění bohužel není známa ani Adrieně Šimotové, jedné z jeho tvůrců.

Zdůrazněme, že mozaiky vzniklé pro Expo 58, které měly reprezentovat Československo, jsou již zbaveny jasných ideologických nánosů a zapadají tak mezi ostatní díla této výstavy a předcházejí již dalším mozaikářským realizacím šedesátých let. Příprava československé expozice sice probíhala v letech 1957 a 1958, tedy v období snahy o znovuupevnění politické moci vládních představitelů a vlny perzekucí, které se rozběhly po projevech revizionismu v roce 1956, avšak o podobě expozice se rozhodovalo právě v roce 1956 a další události ji už nemohly zásadně změnit<sup>108</sup>. „*Nad výstavou, jejími přípravami a podobou samozřejmě bděl Ústřední výbor KSČ (...), ale jeho role byla oslabována výraznými vůdčími osobnostmi, které měly na zřeteli spíše vytvoření kvalitní, moderní, mezinárodně akceptovatelné expozice než striktní dodržení ideologicky motivovaných pokynů. Ani kontrola či sebekontrola ve vztahu k Sovětskému vztahu nebyla výrazně omezující*<sup>109</sup>.“

Tuto novou tendenci představují mozaiky v interiéru nádražní haly v Pardubicích pocházející z přelomu 50. a 60. let, především mozaika Jaroslava Moravce.

V roce 1957 byla osazena první z nich, *Hrady a zámky* [41] malíře a grafika Richarda Landra. Na podélném pásu nad jednou z kratších stran haly je schematicky znázorněná mapa tehdejšího Československa, do které jsou

vyznačeny nejvýznamnější památky jednotlivých měst. Tato mozaika je tedy spíše názornou mapou než uměleckým dílem v pravém slova smyslu.

V podmínkách soutěže, vyhlášené roku 1957 na protějškový obraz, byla umělcům ponechána volná ruka při stanovování tématu mozaikové výzdoby, ovšem s ohledem na fakt, že „*budované nádraží je největším ze všech stavěných v době výstavby socialismu*<sup>110</sup>.“ Zároveň nebyla doporučena tematika průmyslu a zemědělství „*nebude-li pochopena způsobem naprosto nekonvenčním*<sup>111</sup>.“ Po delších peripetiích se stal vítězem soutěže malíř Jaroslav Moravec, který na pásu mozaice vymezeném spodobnil alegorie jednotlivých souhvězdí [42] a povedlo se mu do celého obrazu zakomponovat i velké nástěnné hodiny, nahrazující Slunce. Už v zadání soutěže na tento projekt stálo, že umělci se musí vyrovnat s nástěnnými hodinami umístěnými veprostřed budoucí kompozice a bude tak nutně tvořit nedílnou část výzdoby<sup>112</sup>. Námět celé kompozice se zde přesunul do oblasti vesmíru a nemá tak žádné, alespoň jednoznačné, ideologické téma. Naopak podle mého názoru vychází z požadavku zapojení hodin do obrazu, kde právě jejich tvar a umístění ve středu panelu vybízí k jejich znázornění jako Slunce působící jako středobod, kolem kterého se odehrává vše další. Autor zde mohl uplatnit svůj vlastní výtvarný názor a vlastní téma, což se pak stane znakem další generace umělců.

## 9. Závěr

V práci byla popsána mozaiková tvorba v českém prostředí v 50. letech 20. století, uvedeny faktory, které na ni působily. Mozaikové realizace a její autoři, stejně jako autoři návrhů, byli zařazeni do kontextu doby a širšího vývoje mozaikové tvorby u nás. Dále se práce snaží odůvodnit příčiny nebývalého rozmachu mozaiky v umění socialistického realismu a uvádí základní postupy při vytváření mozaiky. Pro základní orientaci byl popsán vývoj mozaikářské tvorby v Evropě a v našich zemích. K textu je přiložena fotodokumentace důležitých realizací.

Z práce vyplývá, že česká mozaiková tvorba sice byla ovlivněna ideologickými pokyny ze Sovětského svazu, ale formálně a materiálně vycházela z vlastních tradic českého mozaikářství. Tvorba se dělila do dvou linií, jednu představovali autoři návrhů striktně se držící teoretických zásad socialistického realismu, druhou výrazné osobnosti, které dokázaly uplatnit i svůj vlastní výtvarný názor. Návrhy byly většinou prováděny zavedenými umělci, zatímco realizace návrhů ve většině případů náležela anonymním uměleckým řemeslníkům pracujícím v mozaikářských dílnách. I mozaiková tvorba podléhala významným politickým událostem a společenským náladám 50. let, důkazem je např. uvolněnější tvorba na konci 50. let.

V dalším bádání na toto téma by bylo přínosné podrobněji rozpracovat příčiny využití mozaiky v rámci komunistické propagandy, dále práci mozaikářů v Ústředí uměleckých řemesel a fungování jejich dílny a nepochybně také navázat na období 50. let a pokračovat ve zkoumání české mozaikové tvorby dalších let.

## 10. Poznámky

<sup>1</sup> Michal Ajvaz, Mosaika, in: Arnošt Štulík (ed.), *Sklo ve stavebnictví*, Praha 1955.

<sup>2</sup> Michal Ajvaz, O dobrém a špatném mozaikovém materiálu, *Architekt SIA V*, 1941, č. 9.

<sup>3</sup> Michal Ajvaz, Tradice a budoucnost mozaiky, *Umění a řemesla*, 1958, č. 3.

<sup>4</sup> Josef Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 5-6.

<sup>5</sup> Jana Hofmeisterová, Mozaiky pro síň Rudé armády v Národním památníku na hoře Vítkově, *Výtvarné umění IV*, 1954, č. 4.

<sup>6</sup> Arsen Pohribný, Česká mozaika z hlediska své techniky, *Umění a řemesla*, 1961, č. 2.

<sup>7</sup> Antonín Klouda - František Tesař, *Mozaikářství: Učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář*, Praha 1988.

<sup>8</sup> Karel Fabel, Mozaika zblízka a dnes, *Umění a řemesla*, 1988, č. 1.

<sup>9</sup> Antonín Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách, *Sklář a keramik 53*, 2003, č. 4-5.

<sup>10</sup> Alena Adlerová, heslo Mozaika, in: Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Praha 2006.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 520.

<sup>12</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1).

<sup>13</sup> Klouda – Tesař (viz pozn. 7).

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>15</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1), s. 120.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>17</sup> Henry de Morant, *Dějiny užitého umění: Od nejstarších dob po současnost*, Praha 1983, s. 178.

- <sup>18</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1), s. 103.
- <sup>19</sup> Morant (viz pozn. 17), s. 238.
- <sup>20</sup> Ibidem.
- <sup>21</sup> Catherine Harding, heslo Mosaic, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 22, New York 1996, s. 163.
- <sup>22</sup> Gilles Néret, *Gustav Klimt*, Praha 2007, s. 56.
- <sup>23</sup> Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách (viz pozn. 9).
- <sup>24</sup> Adlerová, Mozaika (viz pozn. 10).
- <sup>25</sup> Josef Krása, Josef Němec, Svatovítská mozaika: K restauraci obrazu Posledního soudu na jižním portálu katedrály, *Umění VIII*, 1960, č. 4, s. 378 a 380.
- <sup>26</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1), s. 106.
- <sup>27</sup> Miroslav Míčko - Emanuel Svoboda, *Mikoláš Aleš: Nástěnné malby*, Praha 1955, s. 106.
- <sup>28</sup> Rudolf Pošva, Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky, *Umění XXXV*, 1987, č. 5, s. 451.
- <sup>29</sup> Ibidem, s. 456.
- <sup>30</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1), s. 107.
- <sup>31</sup> Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách (viz pozn. 9), s. 74.
- <sup>32</sup> Ibidem.
- <sup>33</sup> Ibidem, s. 75.
- <sup>34</sup> Eva Balaščíková, Dílo Karla Svobodského pro chrám sv. Víta v Praze, in: Eduard Burget, Roman Musil (eds.), *Karel Svoboda [1896-1986]* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001, s. 107.
- <sup>35</sup> Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách (viz pozn. 9), s. 75.
- <sup>36</sup> Míčko - Svoboda (viz pozn. 5), s. 154.
- <sup>37</sup> Anatol Vasiljevič Lunačarskij, *Lenin o monumentalnej propagandě*, *Litěraturnaja gazěta*, 29. 1. 1933, s. 4-5. Citováno z: Jaromír Neumann (ed.), *Sovětské výtvarné umění: Soubor theoretických studií*, Praha 1951, s. 22.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 22-23.

<sup>41</sup> Vladimir Sysojev, *Alexander Deineka: Malerei, Graphik, Bildhauerkunst, Monumentalwerke und literarischer Nachlaß*, Leningrad 1982, s. 14. Pozn.: V českých publikacích je téma mozaiky v díle A. Dejneký zmíněno jen okrajově, proto cituji do německého jazyka přeloženou literaturu.

<sup>42</sup> Ajvaz, Mosaika (viz pozn. 1), s. 119.

<sup>43</sup> Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění (viz pozn. 4), s. 530.

<sup>44</sup> Tereza Petišková, Oficiální umění padesátých let, in: Marie Platovská, Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V: 1939-1958*, Praha 2005, s. 346-347.

<sup>45</sup> Věra Ignat'jevna Muchinová, Monumentálně – dekorativní sochařské řešení v městském celku, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 3, s. 274-301.

<sup>46</sup> Petišková, Oficiální umění padesátých let (viz pozn. 44), s. 346-347.

<sup>47</sup> Anatolij Anatoljevič Korjagin, Úkoly socialistického umění při formování komunistického vědomí, in: Milan Šimek (red.), *Ideologický boj a úkoly socialistické kultury a umění při výchově člověka*, Praha 1974, s. 6.

<sup>48</sup> Miroslav Drozda, Kulturní revoluce a kulturní politika KSČ na poli umění, in: Miroslav Drozda - Radegast Parolek, *Základní otázky umění, kulturní revoluce a kulturní politiky KSČ 1: Část obecná*, Praha 1958, s. 5.

<sup>49</sup> Korjagin, Úkoly socialistického umění při formování komunistického vědomí (viz pozn. 47).

<sup>50</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>51</sup> Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění (viz pozn. 4), s. 526.

<sup>52</sup> Andrej Alexandrovič Ždanov, *O umění*, Praha 1950, s. 15.

<sup>53</sup> Otakar Mrkvička (red.), *Střetnutí: Sovětské malířství a současné umění*, Praha 1947.

<sup>54</sup> Ibidem.



- <sup>55</sup> Pavel Halík, Padesátá léta, in: Marie Platovská, Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V: 1939-1958*, Praha 2005, s. 283.
- <sup>56</sup> Vendula Hnídková, Panel bez roucha, in: Lada Hubatová – Vacková - Cyril Říha (eds.), *Husákovo 3+1: Bytová kultura 70. let*, Praha 2007, s. 63.
- <sup>57</sup> Halík, Padesátá léta (viz pozn. 55), s. 325.
- <sup>58</sup> Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum Praha 2002-2003, Praha 2002, s. 36.
- <sup>59</sup> Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění (viz pozn. 4).
- <sup>60</sup> Ibidem, s. 531.
- <sup>61</sup> Julius Broul, Vzpomínka na ing. Michala Ajvaze – otce české skleněné mozaiky, *Sklář a keramik* 44, 1994, č. 9-10, s. 154.
- <sup>62</sup> Ibidem.
- <sup>63</sup> Ibidem.
- <sup>64</sup> Tereza Petišková, Karel Svobinský a padesátá léta, in: Eduard Burget - Roman Musil (eds.), *Karel Svobinský [1896-1986]* (kat. výst. ), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001, s. 188.
- <sup>65</sup> Hana Volavková, *Max Švabinský*, Praha 1982, s. 69.
- <sup>66</sup> Josef Kaušitz, O stylu a technice nástěnného díla, *Výtvarné umění VI*, 1956, č. 1, s. 8.
- <sup>67</sup> Jana Orliková, *Max Švabinský: Ráj a mýtus* (kat. výst.), Valdštejnská jízdárna Praha 2001-2002, Praha 2001, s. 104.
- <sup>68</sup> Ludvík Páleníček, *Max Švabinský*, Kroměříž 1973, s. 163.
- <sup>69</sup> Kateřina Rusoová, *Vitráže Maxe Švabinského v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF Masarykovy univerzity v Brně 2007, s. 20.
- <sup>70</sup> Ibidem, s. 184.
- <sup>71</sup> Jaromír Pečírka, Max Švabinský, *Výtvarné umění V*, 1955, č. 2, s. 3-4.
- <sup>72</sup> Kaušitz (viz pozn. 66).
- <sup>73</sup> Max Švabinský, O mosaice a vitrailli, *Hollar XXXX*, č. 1, s. 225.

- <sup>74</sup> Kaušitz (viz pozn. 66), s. 8-9.
- <sup>75</sup> Jana Hofmeisterová, Mozaiky Josefa Nováka, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 1, s. 22.
- <sup>76</sup> Jaromír Neumann, Nástrovní malba Vojtěcha Tittelbacha v museu Klementa Gottwalda, *Výtvarné umění V*, 1955, č. 4, s. 177.
- <sup>77</sup> Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach*, Praha 1986, s. 34.
- <sup>78</sup> Anežka Šimková, *Olomoucký orloj v proměnách staletí*, Olomouc 1989, s. 15.
- <sup>79</sup> Petišková (viz pozn. 58), s. 42.
- <sup>80</sup> Pavel Zatloukal, „Je to velké a šťastné vaše dílo:“ Olomoucký orloj Karla Svobinského, in: Eduard Burget - Roman Musil (eds.), *Karel Svobinský [1896-1986]* (kat. výst. ), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001, s. 204-205.
- <sup>81</sup> Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005, s. 60.
- <sup>82</sup> Ibidem, s. 53.
- <sup>83</sup> Eva Balaštíková, Dílo Karla Svobinského pro chrám sv. Víta v Praze, in: Eduard Burget - Roman Musil (eds.), *Karel Svobinský [1896-1986]* (kat. výst. ), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001, s. 113.
- <sup>84</sup> Petišková (viz pozn. 58), s. 21.
- <sup>85</sup> Miroslav Lamač, Rozhovor s Vladimírem Sychrou, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 4, s. 117.
- <sup>86</sup> Nad'a Řeháková, *Vladimír Sychra: Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1986, Liberec 1986, s. 2 (neustránkováno).
- <sup>87</sup> Petišková (viz pozn. 58), s. 42.
- <sup>88</sup> Jiří Kotalík, *Nebylo marné žít a umírat: Mosaiky Vladimíra Sychry a verše Vítězslava Nezvala v Síni sovětské armády v Národním památníku na hoře Vítkově v Praze*, Praha 1957, s. 29.
- <sup>89</sup> Petišková (viz pozn. 58), s. 38.
- <sup>90</sup> Ibidem, s. 39.
- <sup>91</sup> Halík, Padesátá léta (viz pozn. 55), s. 289.
- <sup>92</sup> Petišková (viz pozn. 58), s. 40.
- <sup>93</sup> Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách (viz pozn. 9), s. 78.

- <sup>94</sup> Vítězslav Kvapil, 10 let Ústředí uměleckých řemesel, *Umění a řemesla*, 1962, č. 4, s. 127.
- <sup>95</sup> Ibidem, s. 128.
- <sup>96</sup> Ibidem, s. 130.
- <sup>97</sup> Ibidem.
- <sup>98</sup> Jiří Kotouč, Střídmě i velkoryse: časová úvaha k výhledům zachování klasických oborů umělecké řemeslné práce, *Umění a řemesla*, 1963, č. 5, s. 164.
- <sup>99</sup> Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění (viz pozn. 4), s. 531.
- <sup>100</sup> Fabel, Mozaika zblízka a dnes (viz pozn. 8), s. 12 – 15.
- <sup>101</sup> Pavel Halík, Architektura padesátých let, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V: 1939-1958*, Praha 2005, s. 326.
- <sup>102</sup> Vojtěch Lahoda, Máj 57, Trasa a obroda modernismu, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007, s. 81.
- <sup>103</sup> Vojtěch Lahoda, Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007, s. 99.
- <sup>104</sup> Ibidem, s. 103.
- <sup>105</sup> [http://www.houska-douda.cz/restoration\\_detail.php?id=139&pid=139](http://www.houska-douda.cz/restoration_detail.php?id=139&pid=139), vyhledáno 19. 4. 2009.
- <sup>106</sup> Ibidem.
- <sup>107</sup> Pavla Dvorská, *Současná monumentální tvorba*, Praha 1978, s. 18.
- <sup>108</sup> Daniela Kramerová - Vanda Skálová, Realita bruselského snu, in: Marie Bergmanová (red.), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2008, Praha 2008, s. 19.
- <sup>109</sup> Ibidem, s. 19-20.
- <sup>110</sup> Redakce, Soutěž na návrh mozaiky pro nádražní halu v Pardubicích, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 24-26, s. 15.
- <sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> **Ibidem.**

## 11. Seznam použité literatury

Alena Adlerová, heslo Mozaika, in: Anděla Horová (red.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění: Dodatky*, Praha 2006.

Michal Ajvaz, Mosaika, in: Arnošt Štulík (ed.), *Sklo ve stavebnictví*, Praha 1955.

Michal Ajvaz, O dobrém a špatném mozaikovém materiálu, *Architekt SIA V*, 1941.

Michal Ajvaz, Tradice a budoucnost mozaiky, *Umění a řemesla*, 1958.

Eva Balaščíková, Dílo Karla Svobinského pro chrám sv. Víta v Praze, in: Eduard Burget, Roman Musil (eds.), *Karel Svobinský [1896-1986]* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001.

Julius Broul, Vzpomínka na ing. Michala Ajvaze – otce české skleněné mozaiky, *Sklář a keramik* 44, 1994, č. 9-10.

Miroslav Drozda, Kulturní revoluce a kulturní politika KSČ na poli umění, in: Miroslav Drozda - Radegast Parolek, *Základní otázky umění, kulturní revoluce a kulturní politiky KSČ 1: Část obecná*, Praha 1958.

Pavla Dvorská, *Současná monumentální tvorba*, Praha 1978.

Karel Fabel, Mozaika zblízka a dnes, *Umění a řemesla*, 1988, č. 1.

Pavel Halík, Padesátá léta, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V: 1939-1958*, Praha 2005.

Catherine Harding, heslo Mosaic, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 22, New York 1996.

Luboš Hlaváček, *Vojtěch Tittelbach*, Praha 1986.

Jana Hofmeisterová, Mozaiky Josefa Nováka, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 1.

Vendula Hnídková, Panel bez roucha, in: Lada Hubatová – Vacková - Cyril Říha (eds.), *Husákovo 3+1: Bytová kultura 70. let*, Praha 2007.

Josef Kaušitz, O stylu a technice nástěnného díla, *Výtvarné umění VI*, 1956, č. 1.

Antonín Klouda - František Tesař, *Mozaikářství: Učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář*, Praha 1988.

Anatolij Anatoljevič Korjagin, Úkoly socialistického umění při formování komunistického vědomí, in: Milan Šimek (red.), *Ideologický boj a úkoly socialistické kultury a umění při výchově člověka*, Praha 1974.

Jiří Kotalík, *Nebylo marné žít a umírat: Mosaiky Vladimíra Sychry a verše Vítězslava Nezvala v Síni sovětské armády v Národním památníku na hoře Vítkově v Praze*, Praha 1957.

Jiří Kotouč, Střídme i velkoryse: časová úvaha k výhledům zachování klasických oborů umělecké řemeslné práce, *Umění a řemesla*, 1963, č. 5.

Daniela Kramerová - Vanda Skálová, Realita bruselského snu, in: Marie Bergmanová (red.), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2008, Praha 2008.

Josef Krása, Josef Němec, Svatovítská mozaika: K restauraci obrazu Posledního soudu na jižním portálu katedrály, *Umění VIII*, 1960, č. 4.

Vítězslav Kvapil, 10 let Ústředí uměleckých řemesel, *Umění a řemesla*, 1962, č. 4.

Vojtěch Lahoda, Máj 57, Trasa a obroda modernismu, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007.

Vojtěch Lahoda, Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus, in: Marie Platovská - Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007.

Miroslav Lamač, Rozhovor s Vladimírem Sychrou, *Výtvarné umění IX*, 1959, č. 4.

Antonín Langhamer, Minulost a přítomnost skleněné mozaiky v Čechách, *Sklář a keramik 53*, 2003, č. 4-5.

Anatol Vasiljevič Lunačarskij, *Lenin o monumentalnej propagandě*, Litěraturnaja gazěta, 29. 1. 1933. Citováno z: Jaromír Neumann (ed.), *Sovětské výtvarné umění: Soubor theoretických studií*, Praha 1951.

Miroslav Míčko - Emanuel Svoboda, *Mikoláš Aleš: Nástěnné malby*, Praha 1955.

- Henry de Morant, *Dějiny užitého umění: Od nejstarších dob po současnost*, Praha 1983.
- Otakar Mrkvička (red.), *Střetnutí: Sovětské malířství a současné umění*, Praha 1947.
- Věra Ignat'jevna Muchinová, Monumentálně – dekorativní sochařské řešení v městském celku, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 3.
- Gilles Néret, *Gustav Klimt*, Praha 2007.
- Jaromír Neumann, Nástrovní malba Vojtěcha Tittelbacha v museu Klementa Gottwalda, *Výtvarné umění V*, 1955, č. 4.
- Jana Orlíková, *Max Švabinský: Ráj a mýtus* (kat. výst.), Valdštejnská jízdárna Praha 2001-2002, Praha 2001.
- Ludvík Páleníček, *Max Švabinský*, Kroměříž 1973.
- Jaromír Pečírka, Max Švabinský, *Výtvarné umění V*, 1955, č. 2.
- Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum Praha 2002-2003, Praha 2002.
- Tereza Petišková, Karel Svobinský a padesátá léta, in: Eduard Burget - Roman Musil (eds.), *Karel Svobinský [1896-1986]* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001.
- Tereza Petišková, Oficiální umění padesátých let, in: Marie Platovská, Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V: 1939-1958*, Praha 2005.
- Arsen Pohribný, Česká mozaika z hlediska své techniky, *Umění a řemesla*, 1961, č. 2.
- Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Praha 2005.
- Rudolf Pošva, Plastika a mozaika v průčelích Osvalda Polívky, *Umění XXXV*, 1987, č. 5.
- Josef Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 5-6.
- Redakce, Soutěž na návrh mozaiky pro nádražní halu v Pardubicích, *Výtvarná práce IV*, 1956, č. 24-26.

Kateřina Rusoov, *Vitrze Maxe Ővabinskho v katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Praŕskm hrad* (diplomov práce), Seminář dějin umění FF Masarykovy univerzity v Brně 2007.

Nada Řehkov, *Vladimír Sychra: Výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci 1986, Liberec 1986.

Vladimir Sysojev, *Alexander Deineka: Malerei, Graphik, Bildhauerkunst, Monumentalwerke und literarischer Nachlass*, Leningrad 1982.

Aneŕka Őimkov, *Olomouck orloj v proměnách staletí*, Olomouc 1989.

Max Ővabinsk, O mosaice a vitraili, *Hollar XXXX*, . 1.

Hana Volavkov, *Max Ővabinsk*, Praha 1982.

Pavel Zatloukal, „Je to velké a Őtstn vaŕe dílo:“ Olomouck orloj Karla Svolinského, in: Eduard Burget - Roman Musil (eds.), *Karel Svolinský [1896-1986]* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2001-2002, Praha 2001.

Andrej Alexandrovi Ődanov, *O umn*, Praha 1950.

[http://www.houska-douda.cz/restoration\\_detail.php?id=139&pid=139](http://www.houska-douda.cz/restoration_detail.php?id=139&pid=139), vyhledno 19. 4. 2009.



## 12. Summary

This work describes the mosaic production in Czech lands in 1950's, and mentions the components which influenced it. Mosaic realizations and its authors, as well as authors of its designs are put into the context of the period and broader development of mosaic production in czech area. Introduced are theories dealing the causes of unusual expansion of mosaic in the art of socialistic realism. Basic techniques of creation of mosaic are also mentioned. For orientation is described the development of mosaic production in Europe and Czech lands. The work is extended of photographs of important realizations.

In the main article is first discussed possible reasons of employ of mosaic in communist propaganda and monumental art, then is described the situation of fine art in the early 1950's and then follows the development of mosaic in this period. Mentioned are the most important artists who produced mosaic designs, e. g. Max Švabinský, Karel Svolinský or Vojtěch Tittelbach. Attention is also paid to the one of the most important commission of the era: mosaic decoration of National Monument in Prague, where the painter Vladimír Sychra became especially apparent. In the next part is described development of czech fine art in the second half of 1950's which is followed by the article dealing with Expo 58 exposition in Brussels and mosaics presented there. As last is introduced mosaic decoration of railway station hall in Pardubice.

### 13. Seznam vyobrazení

1. Poslední soud, 1371, mozaika, Praha, katedrála sv. Víta, jižní vstup. Foto: Autorka.
2. Jan Preisler, Obchod a Průmysl, 1893, mozaika, Praha, Dům U Nováků. Foto: Autorka.
3. Karel Špillar, Apoteóza Prahy, 1911, mozaika, Praha, Obecní dům. Foto: Autorka.
4. Alexandr Alexandrovič Dejneka, výzdoba stanice metra Majakovskaja (detail), 1940 - 1943, Moskva. Reprodukce z: Vladimir Sysojev, *Alexander Deineka: Malerei, Graphik, Bildhauerkunst, Monumentalwerke und literarischer Nachlaß*, Leningrad 1982.
5. Max Švabinský, výzdoba Síně padlých bojovníků na hoře Vítkově (detail), 1935 - 1939, mozaika, Praha, Památník národního osvobození. Reprodukce z: Jana Orlíková, *Max Švabinský: Ráj a mýtus* (kat. výst.), Valdštejská jízdárna Praha 2001-2002, Praha 2001.
6. Max Švabinský, Věšticí Libuše, 1949-1951, mozaika, Kroměříž, areál hotelu Octárna. Foto: Autorka.
7. Max Švabinský, Jan Žižka vedoucí Tábority, 1949-1951, mozaika, Kroměříž, areál hotelu Octárna. Foto: Autorka.
8. Max Švabinský, Karel IV. zakládající univerzitu, 1949-1951, mozaika, Kroměříž, areál hotelu Octárna. Foto: Autorka.
9. Max Švabinský, Jan Amos Komenský loučící se s domovem, 1949-1951, mozaika, Kroměříž, areál hotelu Octárna. Foto: Autorka.
10. Max Švabinský, Kytice vítězství, 1955, mozaika, Praha, hotel Crowne Plaza. Foto: Autorka.
11. Josef Novák, Průmysl vítá školní dorost, 1950, mozaika, 150 x 460 cm, Kralupy nad Vltavou, vstupní hala Gymnázia Antonína Dvořáka.

- Reprodukce z: Jana Hofmeisterová, Mozaiky Josefa Nováka, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 1.
12. Josef Novák, výzdoba auly Gymnázia Antonína Dvořáka (detail), 1950, mozaika, Kralupy nad Vltavou. Reprodukce z: Jana Hofmeisterová, Mozaiky Josefa Nováka, *Výtvarné umění X*, 1960, č. 1.
  13. Vojtěch Tittelbach, Pionýři (detail), 1952, mozaika, 100 x 500 cm, Praha, Hrzánský palác. Reprodukce z: Josef Raban, Za plné využití mozaiky k obohacení našeho monumentálního dekorativního umění, *Výtvarné umění III*, 1953, č. 5-6.
  14. Karel Svolinský, výzdoba olomouckého orloje, 1947-1955, mozaika, 1200 x 500 cm, Olomouc, severní fasáda radnice. Foto: Autorka.
  15. Karel Svolinský, Adam a Eva, 1939, mozaika, Praha, jižní vstup katedrály sv. Víta. Foto: Autorka.
  16. Vladimír Sychra, návrh na mozaiku Ležáky, 1949, tempera na kartonu, 300 x 600 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum Praha 2002-2003, Praha 2002.
  - 17., 18. Vladimír Sychra, výzdoba Síně Rudé armády, 1954-1955, mozaika, Praha, Památník národního osvobození. Reprodukce z: Jiří Kotalík, *Nebylo marné žít a umírat: Mosaiky Vladimíra Sychry a verše Vítězslava Nezvala v Síni sovětské armády v Národním památníku na hoře Vítkově v Praze*, Praha 1957.
  19. Josef Kaplický, Hold sklu, 1958, mozaika, Liberec, Severočeské muzeum (depozitář). Reprodukce z: Marie Bergmanová (red.), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 2008, Praha 2008.
  20. Richard Lander, Hrady a zámky, 1957, mozaika, Pardubice, hala hlavního nádraží. Foto: Autorka.

21. Jaroslav Moravec, Zvěrokruh, 1959-1960, mozaika, Pardubice, hala hlavního nádraží. Foto: Autorka.

#### Obrazová příloha na CD

22. Lepení mozaiky na papír, Reprodukce z: Jiří Kotouč, Střídmě i velkoryse: časová úvaha k výhledům zachování klasických oborů umělecké řemeslné práce, *Umění a řemesla*, 1963, č. 5.

23. Mikoláš Aleš, výzdoba lunetové římsy (detail), 1896, mozaika, Praha, Živnostenská banka. Foto: Autorka.

24. Jan Preisler, Obchod a Průmysl (detail), 1893, mozaika, Praha, Dům U Nováků. Foto: Autorka.

25. Viktor Foerster, Madona, 1903, mozaika, Praha, průčelí kostela Panny Marie Sněžné. Foto: Autorka.

26, 27. Rudolf Kremlička, Koupání žen, 1930-1931, mozaika, Praha, palác Fénix. Foto: Autorka.

28. Karel Svolinský, Ukřižování, 1939, mozaika, Praha, jižní vstup katedrály sv. Víta. Foto: Autorka.

29. Alexandr Alexandrovič Dejneka, výzdoba stanice metra Majakovskaja (detail), 1940 - 1943, Moskva. Reprodukce z: Vladimír Sysojev, *Alexander Deineka: Malerei, Graphik, Bildhauerkunst, Monumentalwerke und literarischer Nachlaß*, Leningrad 1982.

30. Max Švabinský, Kytice vítězství (detail), 1955, mozaika, Praha, hotel Crowne Plaza. Foto: Autorka.

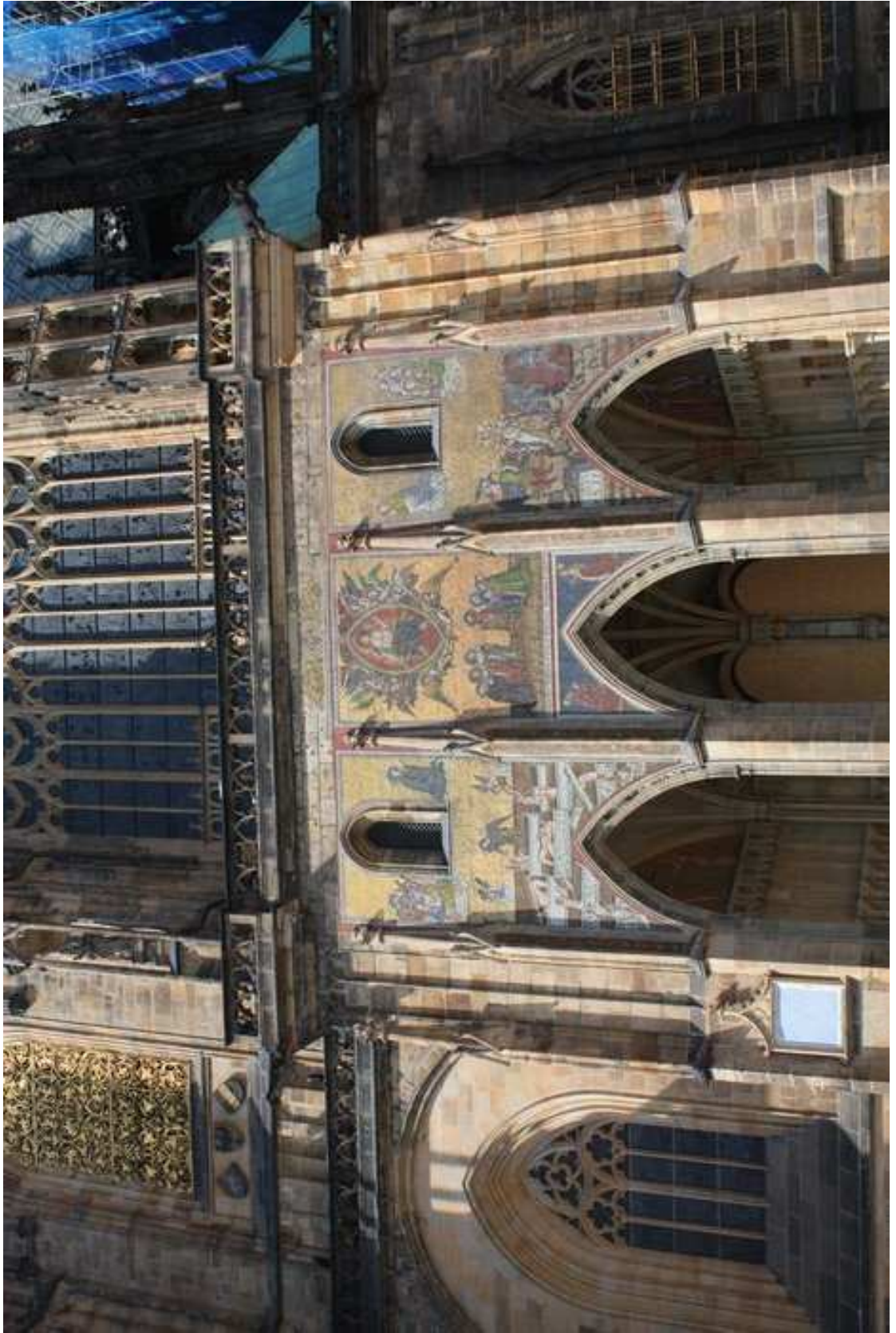
31., 32. Karel Svolinský, výzdoba olomouckého orloje (detail), 1947-1955, mozaika, 1200 x 500 cm, Olomouc, severní fasáda radnice. Foto: Autorka.

33., 34., 35., 36., 37., 38., 39., 40. Vladimír Sychra, výzdoba Síně Rudé armády (postavy osmi vojáků), 1954-1955, mozaika, Praha, Památník národního osvobození. Reprodukce z: Jiří Kotalík, *Nebylo marné žít a umírat: Mosaiky*

*Vladimíra Sychry a verše Vítězslava Nezvala v Síni sovětské armády v Národním památníku na hoře Vítkově v Praze, Praha 1957.*

41. Richard Lander, Hrady a zámky (detail), 1957, mozaika, Pardubice, hala hlavního nádraží. Foto: Autorka.
42. Jaroslav Moravec, Zvěrokruh (detail), 1959-1960, mozaika, Pardubice, hala hlavního nádraží. Foto: Autorka.
43. Ukázka práce na mozaice v Ústředí uměleckých řemesel. Reprodukce z: Antonín Klouda - František Tesař, *Mozaikářství: Učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář*, Praha 1988.

## 14. Obrazová příloha



1









3









5





6.





7.





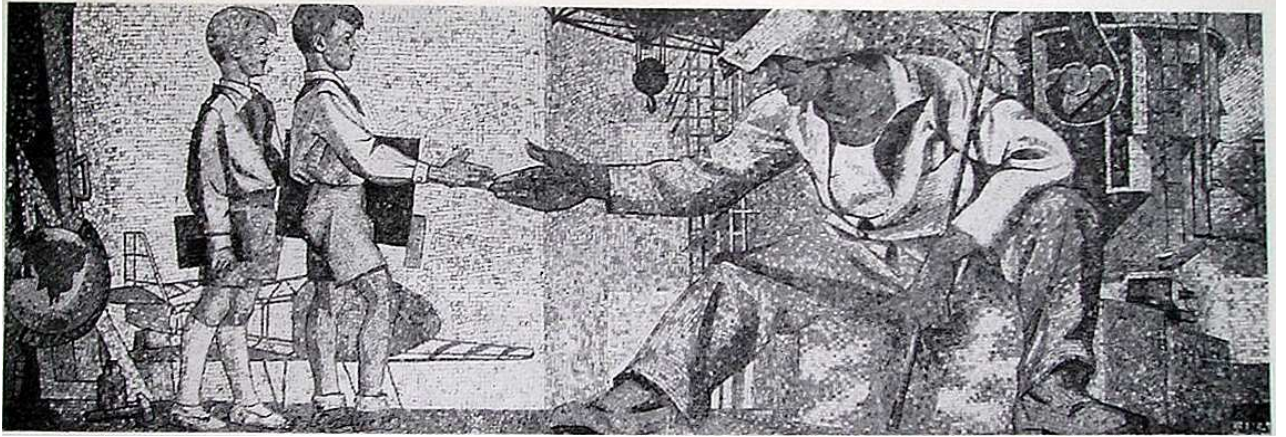










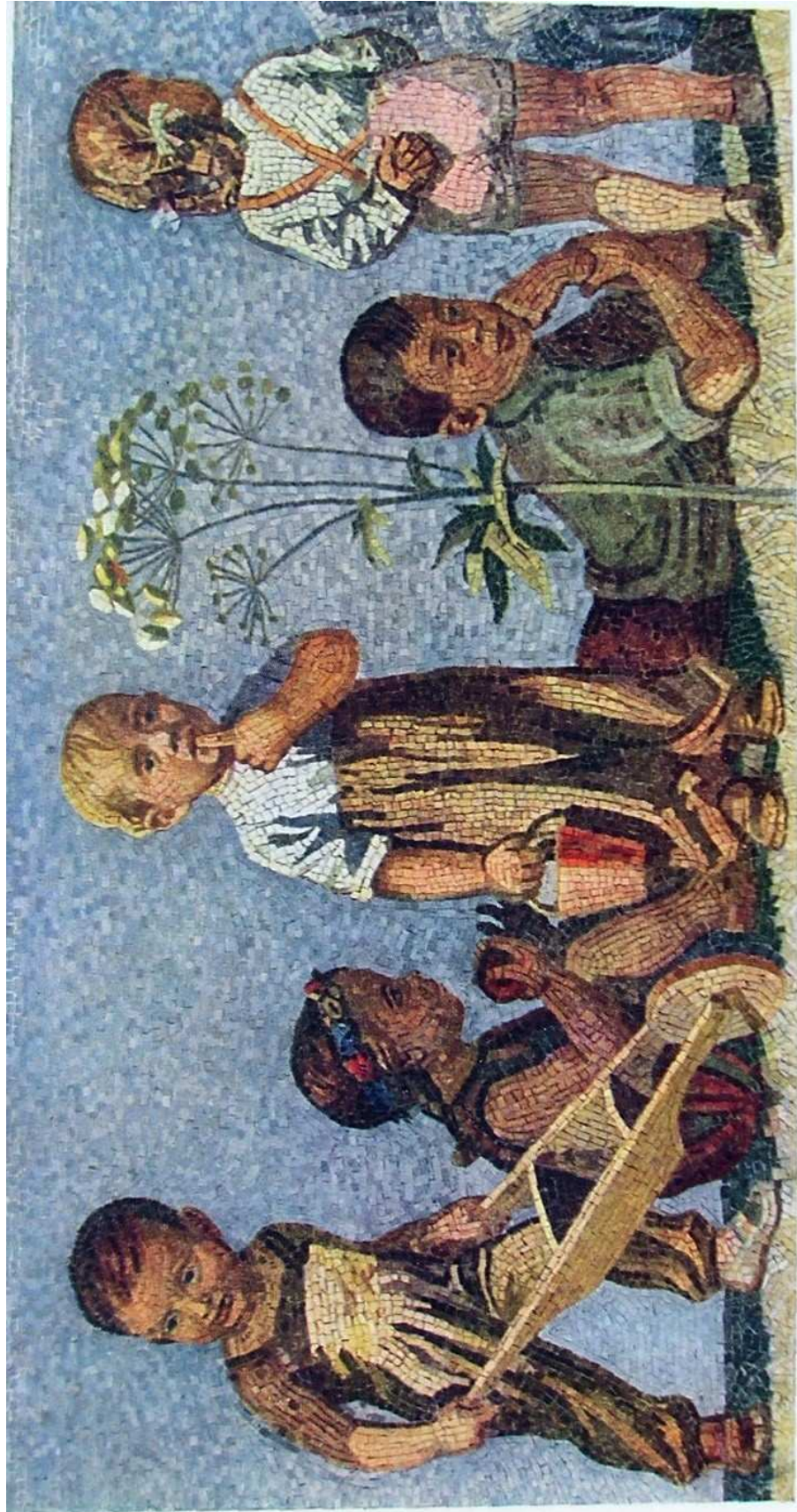


11.



12

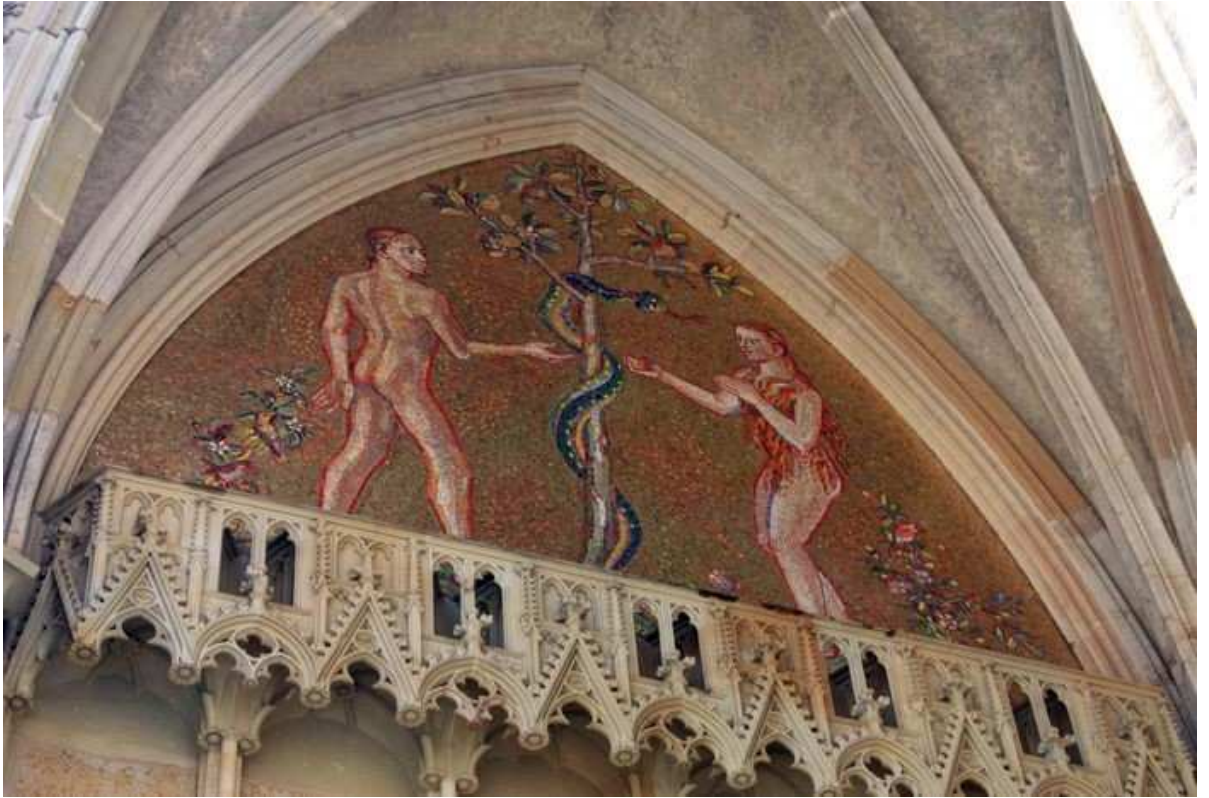












15



16





17



18









