

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Jana Höferová

Technologický vývoj mozaikářského řemesla

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Konzultanti:

Prof. Giordana Trovabene

Prof. Danila Venuto

PhDr. Miroslav Kudrna

Mistr uměleckého řemesla v oboru mozaika a výtvarník František Tesař

2012

Bibliografická citace

Technologický vývoj mozaikářského řemesla [rukopis]: diplomová práce /
Jana Höferová; vedoucí práce: PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. -- Praha,
2012 -- <135> s.

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

24. 6. 2012, Jana Höferová

Děkuji vedoucí diplomové práce PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. za odborné vedení.

Děkuji všem odborným konzultantům:

Prof. Giordaně Trovabene za upřesnění informací o historii techniky mozaiky a poskytnutí fotografického materiálu.

Prof. Danile Venuto za poskytnutí informací o technice práce mozaikářské školy Friuli.

PhDr. Miroslavu Kudrnovi za upřesnění informací o tvorbě Viktora Foerstra

Mistru uměleckého řemesla v oboru mozaika a výtvarníku Františku Tesařovi za odbornou konzultaci v oblasti techniky české mozaikářské tvorby.

Dále děkuji:

Gaia Elisabetta Unfer Verre z Archivio Storico Diocesano di Lucca za poskytnutí kopie textu Anonymního traktátu z Luccy.

Dr. Marco Pascoli za pomoc s překladem staroitalského textu.

Bc. Martě Höferové za pomoc s anglickým překladem.

Mgr. Dagmar Milotové za korekturu textu.

V neposlední řadě děkuji svým rodičům za stálou podporu při studiu.

OBSAH

I. Úvod	6
II. Přehled literatury	10
III. Historický vývoj mozaiky	13
3. 1 Původ mozaiky	13
3. 1. 1 Předchůdce vlastní mozaiky	13
3. 2 Řecká mozaika	16
3. 3 Římská mozaika	18
3. 3. 1 Od období republiky do počátku císařství	18
3. 3. 2 Od doby Augustovy do konce 2. století	19
3. 3. 3 Provinční školy	20
3. 3. 4 Období 3. století	24
3. 3. 5 Podlahové mozaiky pozdní antiky	26
3. 3. 6 Provinční oblasti	27
3. 4 Nástěnná mozaika	30
3. 5 Raně křesťanská mozaika	30
3. 6 Byzantská mozaika	34
3. 6. 1 Ravenna	34
3. 6. 2 Křesťanský Východ	39
3. 6. 3 Předikonoklastická mozaika	40
3. 6. 4 Období ikonoklastické	41
3. 6. 5 Období postikonoklastické	43
3. 6. 6 Podlahová mozaika	45
3. 6. 7 Vrcholná fáze byzantské mozaiky	45
3. 7 Pozdní fáze byzantské mozaiky – středověká mozaika doby Paleologů	51
3. 7. 1 Středověká mozaika v Praze	54
3. 8 Mozaika v období renesance a baroka	57
3. 9 Moderní mozaika	60
3. 9. 1 Česká moderní mozaika	63
IV. Technologický vývoj mozaiky	66
4.1 Řecká mozaika	66
4. 2 Římská mozaika	68
4. 3 Raně křesťanská mozaika	71
4. 4 Byzantská mozaika	73
4. 5 Středověká mozaika	74
4. 5. 1 Česká středověká mozaika	76

4. 6 Novověká mozaika	77
4. 7 Moderní mozaika	81
4. 7. 1 Česká moderní mozaika	83
V. Závěr	87
VI. Obrazová příloha	91
VII. Seznam vyobrazení	120
VIII. Seznam použité literatury	125
IX. Anotace	134

I. Úvod

Mozaika má v umění napříč tisíciletími svébytné postavení. Od období antiky, kdy ovládla celé středomoří, zůstala i přes náročnost a nákladnost své tvorby aktivním uměleckým projevem až do současnosti, a to nejen v cizině, ale i na našem území. Přečkala tak období útlumu a „degradace“ vlastní techniky v souvislosti s rostoucí oblibou malby v období renesance a dočkala se opětovného rozmachu v 19. století. Ač byla velkou část minulého století mozaika vyučována v rámci oboru uměleckých řemesel na UPŠ v Praze a také v rámci oboru klasická mozaika na SUPŠS v Železném Brodě, přesto je českými uměnovědci tato technika stále značně opomíjena, což se odráží i na nedostatečném počtu českých publikací, které se tímto výtvarným projevem zabývají. Malá náprava nastala v posledních letech, a to nejspíše díky celkovému restaurování naší nejvýznamnější mozaiky, tj. Posledního soudu na jižním průčelí pražské katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha, které v naší zemi zřejmě podnítilo nový zájem o mozaiku obecně. Ve snaze napomoci lepšímu povědomí o této výjimečné technice bych se proto chtěla ve své práci, záměrně nazvané *Technologický vývoj mozaikářského řemesla*, neboť mozaika je především umělecké řemeslo, zaměřit na proměnu této starodávné techniky napříč staletími, představit umění mozaiky v jejím historickém vývoji s důrazem na změnu technických postupů práce a na srovnání české tvorby se zahraniční.

Uměním mozaiky jsem se začala poprvé hlouběji zabývat v roce 2005 při svém pobytu v severoitalské Ravenně, kde jsem jeden rok navštěvovala obor mozaika na Akademii výtvarných umění a posléze druhý rok studovala mozaikářství na CPFP (Centro Provinciale di Formazione Professionale). Díky tomu jsem poznala technický postup tvorby mozaiky a získala kontakty na současné mistry ve svém řemesle. Jelikož u nás není dostupná téměř žádná odborná literatura k dané problematice, požádala jsem o stipendium na tříměsíční pobyt v italských Benátkách, kde je v četných knihovnách¹ na 350 titulů, které se zabývají nejen historickým vývojem, ale i archeologickými průzkumy a v neposlední řadě také restaurováním jednotlivých mozaik nebo celých cyklů. Díky tomuto stipendijnímu pobytu jsem se dostala k potřebné odborné literatuře a zároveň navázala kontakt s prof. Giordanou

¹ Biblioteche Fondazione Giorgio Cini, Biblioteca BAUM Università Cà Foscari di Venezia, Biblioteca nazionale marciana, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, Biblioteca del Museo Correr, Biblioteca Centrale di Ateneo, Biblioteca della Stazione Sperimentale del Vetro.

Trovabene, jejímž hlavním zaměřením v oboru dějin umění je právě mozaika a která na benátské univerzitě Ca' Fosacari vede seminář, který jsem v rámci pobytu navštívila.

Práci jsem rozdělila do dvou částí. První má encyklopedický charakter a je zaměřena na širší historický přehled sledovaného tématu. Jelikož je ve většině české literatury popsána historie mozaiky velmi stručně, ráda bych zde zmínila většinu podstatných dochovaných děl. Jejich výběr je však přesto omezen, a to především dostupnou literaturou a rozsahem diplomové práce. Ve druhé části se pokusím shrnout všechny načerpané informace o technice mozaiky v jednotlivých obdobích s ohledem na dostupné prameny.

Úvodem je však ještě nutné se zmínit o samotném pojmu mozaika a objasnit si terminologii mozaikářského řemesla.

Termín mozaika vykazuje jistou podobnost s termínem „múza“, proto ho někteří odvozuji od řeckého *μουσαϊκόν* (mousaicon), tj. dílo múz.² V dnešním světě je však mozaika chápána jako obecný pojem pro obraz sestavený z kostek, střípků nebo prvků různých rozměrů a velikostí, které dávají dohromady konkrétní obraz, ač jsou jednotlivé částečky samostatně bezúčelné. Dá se uvažovat o srovnání s obrazy pointilistů, kteří své obrazy tvoří jednotlivými tečkami, z nichž žádná za sebe nic neznamena, ale v celku tvoří celistvý obraz s jasně danou kompozicí. Na stejném principu funguje i tvorba mozaiky. Jen je namísto teček použito kostek, v moderní době též jiných prvků (střepů, knoflíků, luštěnin aj.), princip práce a výsledný efekt zůstávají stejné. Obě výtvarné techniky pracují s pohledem diváka z dálky.

Ovšem v mozaikářském oboru je terminologie mnohem složitější, proto zde uvádím alespoň základní přehled pojmů, které ve své diplomové práci používám:

Emblema [1] – slovo odvozené z řeckého *emballo* („daný dovnitř“). Definuje panel s mozaikou typu *opus vermiculatum* vytvořený v dílně a připevněný k desce z travertinu nebo pálené hlíny a poté umístěný do středu mozaiky typu *opus tessellatum* nebo *signinum*, jejichž užití je dokumentováno od období helenismu po 2. století po Kr. a největšího rozkvětu dosáhlo v 1. století př. Kr.

Mosaico „a canestro“ [2] – podlahová dekorace složená z kostek obdélníkového tvaru a různých barev, které byly sdruženy do dvojic a po dvojicích kladeny na plochu střídavě, jednou svisle podruhé vodorovně.

²PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 15.

Mosaico minuto romano[3]– miniaturní mozaika vytvořená kostkami o velikosti 1 mm, které jsou nasekány ze skla speciálně tvarovaného do dlouhých tenkých tyčí. Technika vznikla v Římě kolem roku 1730, stala se velice oblíbenou a využívanou i po celé následující století.

Opus alexandrinum [4] – technika podobná opus sectile, avšak využívající barevně omezeného množství mramorové intarsie (nejčastěji červeného porfiru a zeleného mramoru z Prata) pro podlahovou výzdobu především v období středověku. Prvně užito nejspíše za Alessandra Severa, odtud název alexandrinum.

Opus lapilli [3] – technika využívající k dekoraci podlahy oblázky (lat. *lapilli*) z řeky.

Opus lithostrotum [6] – termín odvozený z řeckého *lithostroton* (slovo složené z *lithos*, tj. kámen, a *stronnyimi*, tj. položení, pokrytí), který označuje všechny typy podlah (z destiček, z kostek i z mramorové intarzie).

Opus musivum [7] – termín dříve používaný jen vzácně, a to výlučně v souvislosti s mozaikami ze skleněných kostek, které pokrývají stěny a klenby, začíná být dnes užíván pro obecné určení typu uměleckého vyjádření, tj. mozaiky.

Opus scutulatum [8] –podlahová dekorace tvořená úlomky z kamene nebo mramoru různé barvy a formy, obecně kosodélníkové³, které měly stejný rozměr a různou barevnost (nejčastěji černou, bílou a šedou).

Opus sectile[9] – podlahová nebo nástěnná dekorace složená z malých, různě barevných mramorových destiček, sice různého tvaru (trojúhelníky, čtverce, obdélníky, kosodélníky aj.), ale zato stejné síly (tloušťky), která byla užívána k vytvoření kompozic většinou geometrických.

Opus segmentatum[10] – povrch podlahy složený z kousků kamene různé velikosti, barvy, formy i síly (tloušťky), které jsou posazeny vedle sebe bez užití jakéhokoliv vzorce.

Opus signinum [11] – podlahové pokrytí na bázi vápna a cocchiopesta, tj. hliněné pasty,⁴ do níž byly vkládány kamínky od sebe vzdáleny ve větších rozestupech, které tvořily jednoduché vzorce.

Opus tessellatum[12] – odvozeno od slova *tessella* (tessera) tedy kostka. Termín užíváný pro definici podlahové dekorace, složené z kamenných nebo mramorových kostek nejčastěji o velikosti 1–2 cm.

³ Odkud je odvozeno jméno (*scutula* = kosočtverec, kosodélník).

⁴ Tento podklad byl složen ze směsi různobarevných kamenů a kousků pálené hlíny, která napomohla k dosažení červené barevnosti podkladu.

Opus vermiculatum[13]– termín pro mikromozaiku, který popsal užil Plinius ve svém spisu *Naturalis Historia* jako podlahu s „centro vermiculato“⁵ nejspíše proto, že mu malé kostky někdy o velikosti pouhých tří mm připomínaly shluk červíků (vermi). Tato technika dokázala díky jemnosti kostek perfektně napodobit malbu.

Palladiana[14]– novodobá technika inspirovaná antickým opus incertum⁶, využívající nepravidelných tvarů sekaného kamene či dlaždic.

Pietre dure[16] – jedná se o dekorativní umění, u něhož se k tvorbě obrazů používá do různých tvarů nasekaných, na míru sedících a vysoce lesklých, barevných kamenů (především mramoru, polodrahokamů a někdy i drahokamů), jejichž sestavení je tak přesné, že kontakt mezi jednotlivými sekcemi je prakticky neviditelný.

Pique assiette[17] – novodobá technika, u níž se namísto skleněných či kamenných kostek k tvorbě obrazců používají nalámané a do potřebného tvaru upravené kousky keramiky.

⁵ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 28.

⁶ *Opus incertum* (**obr. 15**) byla technika obvykle používaná od 2. století př. Kr. do poloviny 1. století př. Kr. pro venkovníchodníky, jejichž velké plochy byly skládány z tisícůmalých kouskůmramoru nebojiného přírodního kamene, z nichž každý měljiný tvar.

II. Přehled literatury

V cizojazyčné literatuře najdeme mnoho publikací, článků a slovníkových hesel, která s tematikou mozaiky souvisí. Jak už zaznělo v úvodu, např. jen v samotných Benátkách se nachází v tamních univerzitních, městských, státních i soukromých knihovnách okolo 350 titulů. Proto si zde dovolím uvést jen ty, které odpovídají specifikům zadání diplomové práce, obsahují přehled dochovaných děl a popisují technologické postupy.

Velice podrobně zpracované slovníkové heslo *mozaika* nabízí text G. Boviniho, který najdeme v *Enciclopedia unoversale dell'arte* (svazek IX) z roku 1963. O něco stručněji popsali mozaiku M. Torelli a E. Bairati v encyklopedii *L'Arte* (MAT-REM), vydané roku 2002. Velice dobře zpracované heslo zaměřené na mozaiku antickou je textem D. Leviho a je součástí *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* (svazek V), publikované roku 1963. Stejně tak podrobně zpracované je i heslo o mozaice středověkého umění od B. Finstera v *Enciclopedia dell'arte medievale* (svazek VIII) z roku 1997.

Obecný přehled o umění mozaiky nabízí G. Padoan ve své práci *Il mosaico (Sviluppo storico)* z roku 1961. G. Padoan nejprve popisuje vývoj podlahové mozaiky od počátků po benátskou tvorbu 13. století se stručným popisem postupu práce. Poté zmiňuje systém práce u nástěnných mozaik, typy materiálů a kompozic. Následuje podrobnější historický popis mozaikářské tvorby od raně křesťanské mozaiky po polovinu 20. století s důrazem na produkci v Itálii. Dalším dílem s podrobně popsáním historickým vývojem je kniha *Il mosaico attraverso i secoli* z roku 1988 od H. Lavagne. V první části se autor zamýšlí nad srovnáním umění mozaiky s malířstvím. Následují úvahy o současném stavu výzkumu, o technických problémech a o možnostech restaurování. Hlavní částí publikace je však historický přehled od období antiky po soudobé umění mozaiky s popisem vývoje stylu a ikonografie. Ve stejném roce jako H. Lavagne publikuje C. Bertelli knihu *Il mosaico*, ve které s kolektivem autorů stručně popisuje jednotlivá období od antiky přes raně křesťanský a byzantský svět, renezanční, baroko až po historické slohy a moderní tvorbu. Každá kapitola je na konci obohacena o fotografickou dokumentaci zmíněných děl.

Technikou mozaiky se podrobně zabývá publikace *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi* z roku 1990, kterou napsal I. F. Roncuzzi. Text je rozdělen do pěti částí. První se zabývá původem termínu mozaika a popisem

jednotlivých typů. Druhá část obsahuje seznam používaných materiálů. Třetí zmiňuje různé techniky. Čtvrtá seznamuje s metodami práce na mozaice a pátá popisuje aplikace podlahové a nástěnné mozaiky v době antické i moderní. V roce 2001 sepsala M. Farneti slovník *Glossario tecnico-storico del mosaico*, ve kterém je ve dvou jazycích (italsky a anglicky) popsána stručná historie mozaiky, materiály, pracovní nástroje, technické postupy a terminologie. Práce nazvaná *Marmi e altre pietre nel mosaico antico e moderno. Note storiche, classificazione e proprietà dei materiali* a sepsaná C. Fiorim, R. Barbonim a L. Saragonim v roce 1998 nabízí velice dobré zmapování kamenného materiálu. Autoři se sice zprvu stručně zabývají historií mozaiky a vývojem této umělecké techniky, převážná část textu je však zaměřena na geografické zmapování, popis, využití a časové zařazení kamenného materiálu užívaného v mozaice antické i moderní. Vše je fotograficky zdokumentováno.

Prameny, tj. text Vitruviův a Plinia Staršího o tvorbě antické mozaiky, je zaznamenán v díle U. Pappalarda a R. Ciardielli nazvaném *Mosaici greci e romani. Tappeti di pietra in età ellenistica e romana* a sepsaném roku 2010. Pliniův text cituje také R. Frasca v publikaci *Educazione e formazione a Roma. Storia, testi, immagini* z roku 1996. Anonymní traktát z Luccy o postupech práce na mozaice ve středověku je fotograficky zdokumentován a z latiny do italštiny přepsán v publikaci *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea* z roku 2003 od A. Caffara. *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento* od P. Pogliani a C. Seccaroniho z roku 2010 obsahuje různé anonymní traktáty o tvorbě mozaiky v období novověku. Postup práce českého mozaikáře z období po polovině 20. století sepsali F. Tesař a A. Klouda v roce 1988 a publikovali ho pod názvem *Mozaikářství: učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář*.

Podíváme-li se na českou literaturu pojednávající o umění mozaiky, zjistíme, že od doby sepsání učebnice o mozaikářství od F. Tesaře a A. Kloudy se v posledních letech zájem o mozaiku zvýšil a bylo jí věnováno hned několik prací. V říjnovém čísle Akademického bulletinu z roku 2001 vyšel článek H. J. Hlaváčkové s titulem *Mozaika Posledního soudu na Zlaté bráně katedrály svatého Víta*, který byl v druhé části doplněn text M. Nečáskové o postupu restaurátorských prací. Velice podrobný článek o téže mozaice, který najdeme ve Zprávě památkové péče 62, č. 6, z roku 2002, se jmenuje *Restaurování mozaiky „posledního soudu“ umístěné nad jižním vstupem do Svatovítské katedrály na Pražském hradě* a sepsali jej A. Martan a M. Martan. Bakalářská práce V. Vicherkové z roku 2008 má název *Novodobá česká*

mozaika jako výtvarný prostředek. Autorka v úvodu mozaiku popisuje jako výrazový prostředek pracující s barvou a světlem. Dále následují kapitoly o její struktuře a skladbě, na které navazuje velice stručná historie mozaiky. Hlavní část práce je zaměřena na umění mozaiky v naší zemi od počátku 20. století až do doby poválečné. Českou mozaikářskou tvorbu minulého století zmapovala o rok později ve své bakalářské práci také

A. Břehová. *Vývoj a užití mozaiky v 50. letech 20. století v českém prostředí* se zaměřuje především na mozaiky vytvořené v rámci komunistické propagandy. V témže roce napsala na téma *Problematika restaurování – konzervování historické mozaiky* svou bakalářskou práci i V. Maurovou. Popisuje vývoj a historii mozaiky a vše doplňuje o konkrétní příklady tvorby u nás i ve světě. Nechybí ani popis některých druhů mozaik, obecné charakteristiky materiálů, postupy restaurování – konzervování mozaik a možnosti údržby. V roce 2010 vznikla další bakalářská práce nazvaná *Řecká mozaika*. Její autorka K. Klímková se v ní zaměřila na proces tvorby, principy vzorů a vývoj řecké mozaiky od oblázkové k tesserové s podrobnějším popisem nejznámějších lokalit. A v neposlední řadě stojí za zmínku aktuální publikace, která právě vychází a jejímž autorem je M. Kudrna. Kniha s názvem *Viktor Foerster (1867-1915): Výtvarné dílo aneb Umění cestou k nejvyššímu poslání* popisuje život a dílo významného českého malíře i mozaikáře. Nechybí ani část věnovaná tvorbě jeho manželky Marie Viktorie Foersterové – Jesenské.

III. Historický vývoj mozaiky

V následujících kapitolách je zaznamenána produkce mozaiky napříč staletími s důrazem na geografický vývoj a jeho důsledky, odrážející se ve formě a ikonografii tvorby.

3. 1 Původ mozaiky

Není zcela jisté, kde přesně vlastní mozaika vznikla. Mezi odborníky jsou při diskuzích na toto téma zmiňovány jako možná místa vzniku různé země, např. Egypt, Řecko, Turecko, Kartágo, Sicílie, Španělsko.⁷ Technika mozaiky byla nejspíše vynalezena, zapomenuta a pak znovuobjevena vícekrát a v různých regionech Středomoří. Jak zmiňuje F. Rossi: „*Všichni učenci souhlasí s uznáním původu mozaiky na Východě, i když je obtížné určit dobu jejího prvního vzniku.*“⁸

Stejně jako každá umělecká technika má i mozaika své prapředky.

3. 1. 1 Předchůdce vlastní mozaiky

Mezi nejstarší nalezenou výzdobu mozaikového typu patří dekorace chrámů v sumerském městě Uruk, kde byly ve 2. polovině 4. tisíciletí př. Kr. „*k vyzdobení (a zpevnění) chrámových sloupů užity keramické kuličky či válečky v červené, bílé a černé barvě, skládané do různých geometrických vzorů*“.⁹ Jedná se o tzv. kolíkovou mozaiku. Hliněné kuličky či válečky byly červeně a černě malované nebo ponechané v přírodní hliněné barvě a jejich seskládání vedle sebe tvoří vícebarevné obrazy podobného efektu, jakého bylo později dosaženo u mozaiky složené z kamenných kostek (tesser).¹⁰ Z geometrických vzorů zde můžeme vidět trojúhelníkové dekorativní motivy, motivy cik-cak a kosočtverců.¹¹

O dekoraci kolíkovou mozaikou u Chaldejců (přibližně 2500 let př. Kr.) se zmiňuje F. Fasolo v publikaci o sanktuáriu bohyně štěstí v Palestrině, kterou napsal ve spolupráci s G. Gullinim: „*Často se v chalkedonské architektuře, jak říká Fasolo, nacházejí stěny tvořené z hlíny, které byly ozdobeny zvláštní mozaikou živých barev, sestavenou ze spousty hliněných kolíků zasazených do stejného povrchu zdiva a na*

⁷ LAVAGNE 1988, 39.

⁸ ROSSI 2002, 16.

⁹ VICHERKOVÁ 2008, 16.

¹⁰ Odvozeno z latinského slova tessera (kostka, krychle).

¹¹ BOVINI 1963, col. 675.

základě jejich pomalování černou, červenou nebo žlutou, které vystupují na povrch, představovala zvláštní a fascinující efekt.“¹²

Z nejstarší starověké dekorace typu mozaiky stojí za zmínku také tzv. Urská standarta, objevená v městě Ur (rovněž v Mezopotámii), pocházející z doby 2600 př. Kr. Dva panely zachycují na jedné části scény z války a na druhé scény míru. Struktura dekorace je velice zajímavá, neboť je každý panel rozdělen do tří horizontálních pásů. Každý pás je ohraničen mušlemi a části postav jsou tvořeny kamennými prvky, perletí a hlínou. Není možné mluvit zde o vlastní mozaice, protože prvky, které tu tvoří obraz, svou formou tradiční tessery nepřipomínají. V tomto případě se jedná spíše o typ inkrustace,¹³ který můžeme vnímat jako předchůdce nebo nejstarší typ tzv. opus sectile, jehož „*prvky byly původně upevňovány na dřevěné desky za pomoci směsi z živce*“.¹⁴ Obraz vyniká prostřednictvím kusů barevného mramoru, kamene a výjimečně i drahých kamenů. Ty jsou osekány dle obrysu figur a snaží se dosáhnout tvaru jednotlivých postav za pomoci různě nasekaných nebo stínovaných částí. Výsledný dojem se má co nejvíce podobat obrazu složenému z velkých „skvrn“ použitého materiálu.

Díky kolosálním glazovaným hlínám antického města Susa v Persii a též některým zbytkům mozaik v egyptských hrobkách je jednoduché prokázat, že jakékoliv další použití smaltů na zed' mohli později Římané převzít právě z Východu.¹⁵ Jak ale správně zmiňuje D. Levi ve svém textu k antické mozaice, dekorace mezopotámských stěn terakotovými kuličky a stejně tak nástěnná dekorace ze smaltovaných desek v Egyptě nemají s technikou mozaiky mnoho podobného. Mohou jí být inspirací, technika je však odlišná.¹⁶

U výše uvedených příkladů se jedná buďto o dodatečně obarvené části terakoty (zatímco u mozaiky je užito vlastní barvy kamene, později i skla), nebo o typ zpracování podobající se spíše intarzii než mozaice, protože „*jednotlivé části mozaiky jsou zaměnitelné, po rozebrání tedy není možné na základě tvaru znovu s jistotou říci, kam daný článek patří, oproti tomu dílky intarzie mají většinou tvar části zamýšleného obrazce*“.¹⁷

¹² ROSSI 2002, 16.

¹³ Umění inkrustace bylo vlastní mnoha národům (Mezopotámii, Egyptu, oblasti Uruk-Varka i starým Mexičanům).

¹⁴ ROSSI 2002, 18.

¹⁵ RICCI 1914, 3

¹⁶ LEVI 1963, 211.

¹⁷ KLÍMKOVÁ 2010, 7.

Přesto je nutné poznamenat, že nejstarší dekorace mozaikou ze skleněného smaltu a inkrustace ze stejného materiálu byly používány u Egypťanů při výzdobě chrámů a paláců již od konce 1. dynastie (tj. kolem poloviny 3. tisíciletí př. Kr.). Již Plinius připisuje objev skla obchodníkům s kysličníkem sodným (tvořeným z uhličitanu sodného, přítomného v přírodě v krystalových masách).

Urská standarta je dokumentem dané doby díky odolnosti své techniky, tolik podobné právě technice vlastní mozaiky. Abychom našli díla technicky více podobná vlastní mozaice, musíme se posunout o víc než tisíc let vpřed. Podlahy nádvoří asyrského paláce v Arslan-Tash a Til-Barsib¹⁸ na severu Sýrie byly vytvořeny v 9. století př. Kr. z velkých oblázků o průměru 5–8cm.¹⁹ Ty tvoří šachovnicový motiv, někdy s kruhy vepsanými do čtvercových polí. Podobným typem jsou podlahy tvořené drobnějšími oblázkami o průměru 1–2cm z 8. století př. Kr., které byly objeveny v roce 1953 americkými archeology v městě Gordion ve Frýgii (Malá Asie). „Koberec“ o velikosti 10x11m představuje dekorativní motiv připomínající „patchwork“. Jsou zde využity oblázky čtyř barev (bílé, žluté, červené a černé) tvořící asymetrickou kompozici z jednoduchých geometrických motivů, v nichž převládají čtverce, trojúhelníky, obdélníky, šachovnice a diamanty s hákovými a svatoondřejskými kříži nebo ornamentální rozetové motivy o šesti listech v kruhu.²⁰

Podlahové mozaiky veřejných prostranství z 8. století př. Kr., velice podobné těm v Gordion a s jistotou datovatelné díky přítomnosti keramiky Fénicičanů, se nacházejí také ve španělském Cástulo, kde jsou pozůstatky chrámu La Muela. Mozaiky z této doby byly nalezeny také na Krétě, v Istmii a Spartě. Henri Lavagne ve své publikaci *Il mosaico attraverso i secoli* zmiňuje, že ač je možnost srovnání filiálék z Východu s potomky produkce řecké, španělské a sicilské nejistá, pravděpodobně se jedná o předchůdce vlastní západní mozaikové produkce, a že „*myšlenka využití oblázků z řeky k vytvoření jednoduchých motivů na pokrytí podlahy byla vyvinuta pro nízké náklady více řemeslníky*“²¹ v různých oblastech. Přesto nelze opomenout ani možnost, že se tato technika dostala na opačný konec Středomoří právě díky Fénicičanům, kteří v celé této oblasti provozovali rušný obchod.

¹⁸ Nyní Tel-Ahmar.

¹⁹ Již v době minojské kultury se objevuje užití valounů k hydroizolaci veřejných prostor. Tato tradice je však zastavena úpadkem mykénské kultury, ovšem po čase se opět navrátila v podobě užití menších oblázků.

²⁰ LAVAGNE 1988, 39–40.

²¹ LAVAGNE 1988, 40.

3. 2 Řecká mozaika

Starověké Řecko nenabízí nic srovnatelného s frygijskými nebo sicilskými podlahovými mozaikami. Ty byly sice tvořeny oblázky, ale tvořily jen geometrické obrazce, a neměly tudíž tak velký umělecký účín, jako tomu bylo od konce 5. století př. Kr. v Řecku, které vyvinulo vlastní techniku figurální mozaiky z oblázků. Ta se nejspíše nechala inspirovat právě tvorbou z 8. století v Gordion a navázala na ni.²² Mezi další významné oblasti výskytu mozaiky z oblázků patří Atény, Pireus, Assos, Korint, Olymp, Sicione, Pellene, Sparta, Mozia a Morgantina na Sicílii, Sevastopol na ukrajinském poloostrově Krym, Piréné a Tarsus v dnešním Turecku. Z jednoduché geometrické dekorace se tak postupně přechází k motivům rostlinným, po nichž výzdoba postupně dospěla k mozaice figurální s motivy zápasů grifů a zvířat, k mytologickým a loveckým scénám. V helénistické době vznikají figurální čtverce (tzv. emblemata), které jsou vždy orámovány ornamentálními motivy. Tato díla přebírající mytologické motivy z řeckých váz a látek dekorují podlahy všech pokojů a patří výlučně do bohatých soukromých vil, kde jsou znamením jejich hodnoty.²³

Velké komplexy tohoto typu mozaik objevili archeologové v řeckých městech Olynth a Pella. Ty jsou výtečnou ukázkou mozaikářské tvorby na území Řecka především z konce 4. a z průběhu celého 3. století. Ornamentální motivy zde rámuji každý čtverec, ve kterém jsou obrazy inspirovány nejen náměty z malovaných váz a mytologickými figurami, ale i scénami z historie.

Dokumentace děl tohoto typu v Itálii, Řecku ani v Palestině či severní Africe nepřekračuje 2. století př. Kr. Z míst, která stojí za zmínku, můžeme jmenovat: Pompeje, Aquileiu, Řím, Ostii, Sicílii, Délos, Pergamo, Alexandrii a Antiochii.

Původ vzniku vlastní mozaiky, kterou lze chápat jako „*monumentální plošnou výzdobu, ornamentální nebo figurální, složenou z kamenných, keramických, skleněných kostiček či hranolů, upevněných tmelem případně omítkou na podklad*“²⁴ - tj. opus tessellatum, není jednoznačný. Existují dvě hlavní teorie, které předkládají možný původ opus tessellatum. Někteří badatelé zastávají názor, že první impulz ke změně

²² LAVAGNE 1988, 40–41.

²³ Např. ze stovek analyzovaných obydlí v Olinthu jich bylo jen 11 obohaceno o podlahovou dekoraci, LAVAGNE 1988, 41.

²⁴BENEŠOVÁ 2002, 255.

z oblázkové techniky na kostičkovou proběhl na Sicílii.²⁵ Této verzi nasvědčuje jeden literární pramen v souladu s archeologickým svědectvím. Popis Moschiona z Phaselisu²⁶ o krásné podlahové mozaice s vyobrazením celého příběhu Troje, která dekorovala luxusní jídelnu slavnostní lodi Syrakúsia, ocitoval ve svém spisu *Deipnosophistai* řecký spisovatel Ateneo z Naucrati. Tuto loď, kterou Archimédés sestavil v roce 240 př. Kr. a jež měřila 55 metrů, daroval král Geron II. ze Syrakús egyptskému králi Ptolemaiovi III. Loď byla poté přejmenována na Alexandris.²⁷

Tuto tezi podpořil také fakt, že v domě Ganymede v Morgantině (střední část Sicílie), postaveném počátkem kralování Gerona II.²⁸ a zničeném hned po jeho smrti, byly mozaiky tvořeny technikou, kterou je možné považovat za přechodnou mezi mozaikou oblázkovou a kostičkovou (tessellatum). Tato přechodná technika, tzv. opus signinum,²⁹ už byla tvořena kostkami pravidelného tvaru i stejných rozměrů (většinou bílé, někdy černé barvy), avšak ty byly do podkladu vkládány ve větších vzdálenostech. Nejedná se tedy ještě o vlastní mozaiku, kdy je celý povrch pokryt kostkami, zato tu však již bylo dosaženo hladkého povrchu. Navíc u Atenea se nenacházejí žádné zmínky o dalších mozaikách četných budov v Alexandrii. A co více – vedle špatného, často málo významného a ne příliš četného svědectví mozaik z Alexandrie a celého Egypta můžeme zaznamenat bohatou a až do konce helénského období kvetoucí tvorbu mozaik na území Sicílie a v celé Itálii.

Druhým diskutovaným místem zrodu opus tessellatum je severoafrické město Alexandria. V publikaci *Mosaici greci e romani* uvádí U. Pappalardo a R. Ciardiello podstatné zjištění, že „užití mozaiky pro dekoraci kabin lodi bylo v módě právě v Alexandrii a na Sicílii, která byla kulturně závislá na Egyptu“.³⁰ Jelikož byly na Sicílii navíc nalezeny mozaiky podepsané Alexandrijci, je možné usuzovat, že loď vyzdobili právě mistři z Alexandrie. Navíc byly v Alexandrii, v městské části Shatby, nalezeny dvě mozaiky, ve kterých se mísí oblázková technika s kostičkovou. Řadu let byl těmto dílům připisován „neoklasický charakter potvrzující zřejmé topografické doklady pro pozdní helénistické a raně římské období“.³¹ Prof. W. A. Daszewski, polský archeolog, však poukázal na neplatnost tohoto tvrzení a zmínil, že archeologicky vhodnějším obdobím je období raných Ptolemájovců. Toto své tvrzení doložil na méně vyspělé

²⁵ O sicilském původu opus tessellatum napsal v roce 1960 zajímavý článek K. Phillips do *American Journal of Archaeology*.

²⁶ Historik a lodní technik antického Řecka.

²⁷ LEVI 1963, 212.

²⁸ Geron II. vládl v Syrakuse mezi léty 270–215 př. Kr.

²⁹ Tento typ mozaiky se v oblasti severní Afriky objevuje v Kartágu, ale tam pochází až z 1. století po Kr.

³⁰ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 110.

³¹ DUNDABIN 1999, 25.

technice u mozaiky Válečníka. Ta podle Daszewského ilustruje proces experimentů a vývoje mozaikové techniky v Alexandrii v průběhu 3. století př. Kr.

Jelikož však k upřesnění datace mozaik ze Shatby zatím nedošlo, je technika v Alexandrii stejně jako technika opus signinum v Morgantině považována za proces, který vedl v průběhu 3. století př. Kr. k vývoji techniky opus tessellatum.

3. 3 Římská mozaika

První římské mozaiky nemají speciální znaky v ornamentice, aby se dalo kritickým zkoumáním pokračovat v genealogii mozaiky. Alexandrie se jeví jako pokračovatel techniky, ne však její počátek. Je to jižní Itálie, Magna Grecia, dříve kolonizovaná Řeky, kde se v helénské době tvoří první významná centra mozaiky tessellatum v Palermu a Pompejích. Magna Grecia byla bohatá oblast. K výzdobě domů se tady užívala inkrustace zdí mramorem a nástěnná malba. Je tedy logické, že i podlaha musela být bohatě zdobena.

3. 3. 1 Od období republiky do počátku císařství

Nejstarší starověká literatura zmiňující se o mozaikách tessellatum se nezdá být starší než z 2. poloviny 2. stol. př. Kr. Nejvýznamnější komplexy tohoto nejstaršího období umění vlastní mozaiky pocházejí ve skutečnosti jak z Itálie, tak z Řecka. Ve starověké literatuře se o mozaikách tohoto typu zmiňuje až Plinius Starší ve svém spisu *Historia naturalis* a to o dílech Sosa z Pergama z 2. století př. Kr. Především dvě jeho díla byla předlohou četným replikám: „tzv. *Nezametená podlaha = ασόρωτοζοικος, zobrazující rybí kosti, skořápky, stopky z ovoce a další zbytky od stolu vrhající stíny na podložku*“³² a mozaika s námětem „*napájejících se holubic sedících na římse mísy*“.³³

Důležitý komplex mozaik opus tessellatum je možné najít především na řeckém ostrově Délos (2. století–86 př. Kr.), kde byl v Domě delfinů nalezen podpis Feničana Asklepiada z Aradosu. Dále v Pergamu, kde byl mezi fragmenty nalezen podpis umělce jménem Sophilos, v Alexandrii, v Palestině, na Maltě a ve všech částech Apeninského poloostrova.

Mozaikám tohoto období vévodí ta, jež je pro svou důležitost, krásu a rozměry nejznámější. Byla objevena v Pompejích v roce 1831, zdobila centrální místnost

³²KLÍMKOVÁ 2010, 35.

³³KLÍMKOVÁ 2010, 36.

Faunova domu a znázorňuje Alexandrovu bitvu s perským králem Dareiem III.³⁴ Spoustu let byla tato mozaika popisována jako záznam bitvy u Issu z roku 333 př. Kr., ale Paolo Moreno³⁵ ve své publikaci *Apelle. La battaglia di Alessandro* poukazuje na aspekty, které nasvědčují tomu, že se jedná o zobrazení bitvy u Gaigamél z roku 331 př. Kr.³⁶ O kterou bitvu se jedná, se však nikdy s určitostí nedozvíme, snad že by se našel písemný pramen, který by o jejím vzniku pověděl více. Pro její systém emblému však lze říci, že není vzdálena helénskému období. Její datace spadá do doby mezi 2. a 1. století př. Kr. Dalšími náměty užitými při výzdobě Faunova domu byly: oběti fauna a nymfy, ryby všeho druhu plující v moři, okřídlený Eros se zapřaženým tygrem, kočka chytající kohouta, lev zakusující kořist a motiv napájících se holubic. Ze stejné doby jsou také pompejské mozaiky kopírující malby z 3. století př. Kr., podepsané Dioskuridem ze Samu.

Na začátku 1. století př. Kr. se vlivem klasické reakce mění vkus a v důsledku toho začínají být emblémata vzácností, až dochází k úplnému a velice rychlému vymizení obrazové mozaiky z podlahy a jejímu nahrazení čistě geometrickou dekorací. V Pompejích je vidět její obohacení o další témata, jako jsou kružnice (dům Meleagra), pletence (dům Cinghiale), typ meandru zv. „keypattern“ (dům Lucrezia Frontone) a především od dob Nerona hvězdy tvořené kosočtverci a čtverci (dům Orso). Mozaiky s těmito náměty byly vedle Itálie vytvořeny také v Gálii, Německu a severní Africe. V Itálii se začíná v průběhu 1. století př. Kr. tvořit také černobílý styl, tzv. bianconero, který vznikl pravděpodobně v Římě a svého vrcholu dosáhl ve 2. století (Ostie, Pompeje).

Toto období rovněž vykazuje tvorbu opus scutulatum. Pokrytí podlah mozaikou tohoto typu bylo využíváno spíše k tvorbě pozadí. Nejhezčí příklady poskytují Řím, Pompeje a Aquileia.³⁷

Po polovině 1. století př. Kr. se postupně užití mozaiky rozšiřuje z podlahové dekorace přes výzdobu sloupů, nik, fontán i tumb až po stěny a na klenby budov. K této inovaci dochází právě na území Itálie.

³⁴ K vytvoření této mozaiky byly použity jen čtyři hlavní barvy: bílá, žlutá, červená a černá, a jejich kombinace, LEVI 1963, 213.

³⁵ Bývalý ředitel Archeologického institutu Univerzity v Bari a poté řádný profesor Historie starověkého umění na římské univerzitě La Sapienza. Od roku 1992 je vedoucím katedry Archeologie a dějin řeckého a římského umění na univerzitě Roma Tre.

³⁶ Široce rozšířené označení bitvy u Issu za historické vítězství je podle Morena mylné. Podle něj byla největším vítězstvím právě až následná bitva u Gaigamél.

³⁷ LAVAGNE 1988, 47.

3. 3. 2 Od doby Augustovy do konce 2. století

Od roku 40 př. Kr. se stává Itálie hlavním centrem mozaikářské produkce. Nejbohatší dokumentace se nachází v Pompejích, ale podobné podlahy byly v početném množství nalezeny i v Římě a ve zbytku Itálie. Tessellatum dominuje také celému 1. století a hlavním centrem jeho produkce se stal Řím.

Kolem poloviny 1. století se začínají v motivech objevovat zvířata (např. známý pompejský „Hlídací pes“), vícebarevné mytologické krajiny a krajina nilského povodí. Stále častější začínají být také černé siluety lidských postav na bílém pozadí. V tomto období tak vedle sebe vznikají obrazové mozaiky helénské tradice (přetrvávající především v Alexandrii) a černobílá figurální mozaika, která bude velice populární především po celé následující století.

Zatímco v době Augustově je známa tendence k pravidelnosti a stylizaci, s Flaviovci (2. polovina 1. století) se objevuje zvláštní bohatý iluzionismus. Následně za Hadriána (1. polovina 2. století) je dosaženo kompletního mistrovství techniky a dekorativních prvků užitých dle klasické tradice. Největší expanze římské mozaiky nastává za vlády Severů (počátek 3. století), kdy se dramatická témata zobrazují pomocí stále více štěpených formálních témat. Dokumentem tohoto dlouhého vývoje jsou četné nálezy v Ostii.

3. 3. 3 Provinční školy

Zrodem a vývojem provinčních škol, věrných především helénské tradici, je charakteristické 2. století. Italská škola však stále žije a odkrývá nové vzorce. Podlahy z calcestruzza³⁸ a dlaždic, hojně užívané až do 1. století, jsou umísťovány do vedlejších místností a ztrácejí uměleckou hodnotu.

Ještě na počátku 2. století jsou v módě jednoduché polygonální motivy. Stále se vyskytují také černé a bílé čtverce, osmicípé hvězdy tvořené kosočtverci a keypatterny. Od počátku století tyto motivy stále častěji obsahují ornamentální motivy, mezi nimiž převažují různé typy pletenců (především Šalamounův uzel). Motiv copu, který dříve tvořil vnější okraj mozaiky, se začíná vkládat dovnitř obrazu, aby jím byly ohraničeny figury, které se začínají přemísťovat do samostatných medailonů. A pro stejný účel se

³⁸ Tj. betonu (směsi z písku a cementu).

užívá též motivu věnce. Pro lepší zakřivení copů i věnců se figury stále častěji objevují v mnohoúhelnících. Násobením těchto motivů se téměř zcela ztrácí bílé pozadí. V této době také začíná převažovat dekorace rostlinná nad geometrickou. Právě svou stylizovaností předcházela styl geometrický tzv. květinovému. Ten se začal tvořit v době Adriánově (kolem roku 120) stále v černobílé barevnosti a dal život ornamentální skladně vyjádřené stylizovaným listovím.

Repertoár černých siluet na bílém pozadí, které dominovaly celému 2. století, byl různorodý: mořští tvorové, nymfy, kentauři, četné mytologické prvky, scény z tělocvičny a amfiteátru. Stále více je v oblibě téma ročních dob, které odráží soudobé náboženské tendence.

a) Galie a Německo

Dílny v jižní Gálii produkují především malířské vícebarevné mozaiky. Města Glanum (kde se objevily první galské mozaiky z 1. století př. Kr.), Orange, Aix-en-Provence, Nîmes a Narbonne nabízí série podlah opus signinum, scutulatum a sectile výborného italského stylu a skladby. Především v provincii narbonnské je styl podlahové mozaiky tak blízký tomu v Římě, Aquileii a Ligurii, že můžeme uvažovat o přítomnosti putovních kvalifikovaných pracovníků příšlých z Itálie. Tuto tezi podporuje např. mozaika nalezená v Lillebonne (dnes uložená v muzeu v Rouen), která obsahuje podpis autora, jenž pocházel z jihoitalského Pozzuoli. Dílny severní Galie, z Německa a ze Španělska nepřijímají lehce černobílý květinový styl nebo siluety z Itálie a ani polychromie figur z Afriky a z Východu. V Gálii a v Německu pokračuje strohý styl alespoň do poloviny 2. století, ačkoliv dekorace je bohatší (především rozety a květiny) a pozadí přeplněné. Především ve dvou nejvíce plodných dílnách, Lyonu a Vienne, které ležely na toku řeky Rhony, se začala projevovat originalita galo-římské mozaiky. Zatímco jižní Galie se omezuje na opakování prvků italské školy, severní část rozvíjí své formy: čtvercová pole, která jsou vyplněna stylizovanými květy, jsou tvořena sítí zkřížených paprsků. Začíná se zde objevovat květinový styl. Květy jsou doprovázeny malými předměty převzatými z mytologie a každodenního života.³⁹ Vliv německé dílny v Trevíru trval až do 1. století po Kr. a té v Kolíně nad Rýnem až na do konce impéria. Jejich produkcí jsou podlahy klasického stylu s repertoárem motivů spíše literárních než mytologických.

³⁹ Panovy flétny, hole satyrů, amfory, lampy, mušle, divadelní masky aj.

b) Španělsko

Také ve Španělsku strohý styl degeneruje: vícebarevné figurální medailony vložené do velmi jednoduché černobílé geometrické osnovy se objevují jen v posledních letech 2. století. Černobílé siluety se zde zřejmě uplatňují ještě před 3. stoletím.

c) Maďarsko, Balkánský poloostrov a Británie

I zde se ve starověku nacházely mozaikářské dílny. Na území Balkánského poloostrova a v Maďarsku zůstávají kompletně u klasického černobílého stylu, zatímco ve Velké Británii byl vliv Itálie minimální a převládla tam vlastní originální produkce. Na jihu Anglie působily tři školy (Yorkshire, Dorset a Gloucestershire), v nichž se objevuje zvláštní záliba pro středový obraz s námětem Orfea se zvířaty.

d) Severní Afrika

Všem provinčním dílnám vévodí ty severoafrické, jejichž produkce je nejkreativnější a nejplodnější. První důležitý komplex v severní Africe, objevený italským archeologem v roce 1913, je ten z 2. století ve Zliten s četnými figurálními mozaikami, které jsou tvořeny v opus vermiculatum. Nejzajímavější je vlys her v cirku, které rámuje obdélník z opus sectile, ve kterém jsou vloženy emblémy s rybami. Tato tradice figurálního vlysu použitého jako rám spadá do řecké mozaiky z oblázků. K alexandrijské tradici se přidělují některé emblémy s náměty z venkovského života a nilských scén. Navíc se zde emblémy zvětšují a začínají zabírat prostor celé místnosti. Vedle tradice figurálního vlysu existovala také škola malířské mozaiky helénské tradice, jejíž aktivita je potvrzena ve vile ve Zliten. Geografická blízkost sjednocená charakterem repertoáru vede k umístění centra tvorby do Alexandrie.

Na začátku 2. století lze zjistit dílnu v severoafrickém městě Byzacéna, ve které přežívají některé alexandrijské prvky jako vlys s boji kentaurů, s trhy či nilskou tematikou. V 1. polovině 2. století vzniká v Kartágu jedna dílna příbuzná s byzacénskou, která tvoří mozaiky vícebarevného květinového stylu s italskou dvoubarevností. Kolem poloviny 2. století tvoří dílny z Byzacény figurální obrazy obdivuhodného malířského realismu, stojící na pevné geometrické osnově a obložené

květinovou dekorací velké elegance, která ještě ponechává viditelnou velkou část bílého pozadí (Neptunův triumf ze Shebba a z Acholly).

V Numidii produkuje stejná škola dionýskou mozaiku z Gemila a k tomu je přičítán také motiv thiasos, tj. Dionýsův mořský hodokvas, na mozaice v Lambaesis, podepsaný řeckým jménem Aspasios. Tento podpis má velkou důležitost, protože v tomto období představuje výjimku a navíc potvrzuje orientální původ alespoň nejhlavnějších mistrů školy. Konec století je charakteristický velkou aktivitou: dílny, které dosud existují především ve velkých přístavech, se násobí a zabydlují se ve vnitrozemských městech. Ve figurálních obrazech se znovu objevuje impresionismus, který je vyjádřen s velkou razancí pohybu a patosu. Přetížená dekorace má často vzhled tapisérie jako např. v domě Asiniuse Rufinuse v Acholle, datované do roku 184.

e) Sýrie

Francouzsko-americké vykopávky odhalily, že v Antiochii není žádná mozaika vytvořená před začátkem 2. století, ačkoliv podpis Asklepiadese z Aragosu v Délos dokazuje, že v době helénské existovali syřští mozaikáři. Domy předcházející zemětřesení v roce 115 měly jednoduché geometrické podlahy, příbuzné s pompejským stylem. Bílé pole není příliš naplněné dekorací a ta je přednostně tvořená květinami uzavřenými v mřížový. Vložené panely mají hojný ornament: rozety a především čtverce viděné v perspektivě. Malířská mozaika je dobře představena obrazy klasického realismu jako Paridův soud. Dekorace podstupuje v průběhu staletí několik variant: v italské ani v severoafrické verzi se nenachází stopy „květinového stylu“ a tvořivé úsilí umělců se soustředí do figurální dekorace. Impresionistická Claudio-flavijská tendence je ještě patrná v mozaikách domů s atriem (Paridův soud, boje pijanů), ale tak jako v Africe je nahrazena malířským realismem, který dosahuje dokonalosti v domě Kalendáře. Odkryté podlahy představují obřadné (oslavné) a divadelní tendence inspirované evidentně tragédií a nápodobou. Prvky jsou obvykle odlišné od těch na Východu: zde se zdá inspirace více literární a bohatší, protože mytologická tradice je v řecké literatuře více živá.

Dekorace vil z Antiochie je velmi podobná té z jednoho domu v Korintu (1. polovina 2. století) a také jednoho domu v Miletu (kolem roku 200). Z těchto srovnání lze odvodit, že styl syřské školy nebyl příliš odlišný od té z Řecka nebo z Malé Asie.

Neucelený charakter mozaik zmíněných oblastí nám neumožňuje určit hlavní tendence jednotlivých „škol“. Nicméně můžeme alespoň určit původní prvky, jejich základní odlišnosti a charakterizovat stylistické zvláštnosti. To nám umožňuje rozdělení na mozaiky „východní“ a „západní“. Ze své helénské tradice odvodila mozaika „východní“ podlahu se čtvercovým obrazem umístěným do středu místnosti, který je obklopený jednoduchými motivy, které dávají středu vyniknout. Jedná se o výše uvedené emblémy, které stanovují konkrétní místo pohledu na obraz. Namísto toho mozaika „západní“ svou skladnou bourá centrální umístění a stává se komplexem figur neomezeně rozmístěných. Figury je tak možné vidět i odvrácené jedny od druhých. Mozaikář tím docílil toho, že ať už příchozí přišel do místnosti z kterékoliv strany, obraz byl pro něj čitelný a kroužením po místnosti se mohl pobavit čtením ostatních obrazů. Další odlišnost se týká motivů. V mozaikách „východní“ se zdá být seznam geometrických motivů značně limitovaný a většinou převzatý z tradiční architektonické dekorace či dekorace váz. Má však svůj značný význam, když dává vyniknout centrálním figurálním prvkům, které jsou zde naopak velmi bohaté, poučné a založené na mytologických legendách, ze kterých jsou občas odvozeny jiné varianty. „Západní“ mozaika produkuje naopak značně obecně rozšířená mytologická témata, která často končí jako stereotypní. Avšak ve tvorbě geometrických motivů, arabesek a stylizované vegetaci je velmi vynalézavá. Poslední odlišností je výzdoba dle funkčnosti sálu, která byla na Západě běžná, jak to dokládají např. mozaiky pompejského psa s nápisem „cave canem“ u vstupu do domu, obrazy atletů v tělocvičně, scény Neptunovy námožní přehlídky či Afroditin triumf v lázních, obrazy milenců v ložnicích, témata spjatá se symbolikou vzkříšení či nesmrtelnosti v hrobkách, mytologické a náboženské scény v chrámech atd.⁴⁰ Na Východě takový důraz na spjatost výzdoby s funkcí kladen není.

3. 3. 4 Období 3. století

Se třetím stoletím, na rozdíl od dění ve stoletích předešlých, jsou spojovány jen dva stylové směry: římská škola zůstává věrná černobílé až do konce století, ale ve zbytku Itálie a ve většině provincií se objevuje nová estetická koncepce relativně jednotná, charakteristická svým použitím jednobarevné dekorace na přeplněné ploše,

⁴⁰ Pokaždé je však nutné zvážit druhou možnost a rozlišovat, kdy nastává opačný proces, tj. kdy a do jaké míry je naše určení funkce dané místnosti ovlivněno její výzdobou.

kde se mísí figury, rostlinné a geometrické motivy. Jen syrská škola zůstává relativně nezávislá a konzervativní.

Vývoj školy prosazující jednobarevnost je možné sledovat v Ostii. Rostlinné arabesky květinového stylu degenerují a mizí v 1. třetině století. V nefigurálních podlahách se objevuje přísný geometrický styl: dekorativní koberec vytvořený opakujícími se jednoduchými motivy (čtverce, trojúhelníky, kruhy, váhy, rozety, štíty), které jsou tvořené černou na bílém pozadí. Ve 2. polovině století je velmi v módě mřížková dekorace, která obsahuje křížové rozety. Černé siluety lidských figur a zvířat vynikají ve velkých bílých rámečcích (čtvercových obrazech), kde se snaží některé přírodní prvky a konvenční linie země evokovat krajinu bez jakýchkoliv starostí z prostorových vztahů. Anatomie je drsně podtržena bílou linií s četnými nesprávnostmi v kresbě. Prvky jsou čerpány z patetických epizod mytologie (např. únos Persepiny) nebo mají aktuální charakter: atletické hry, oslavy, scény z každodenního života. Ve 2. polovině století kresba rychle degeneruje. Černobílý styl přežívá také ve Španělsku (mořská thiasos, nilské scény).

V severní Itálii, Německu, v dunajských regionech, Gálii, Bretani, ve Španělsku i v Africe čerpají mozaikáři charakteristickou dekoraci z tohoto období. Podlaha je rozdělena do geometrických polygonálních dílů nebo v zakřivené formě tvořena z copánků, girland, zvlněných pásů nebo šnůr, které ohraničují figury, scény nebo stylizované geometrické či rostlinné motivy, mezi kterými převládá tzv. „duha“. Pozadí kompletně mizí. Barvy jsou hodně bohaté a různé. Figurální prvky (atleti, vozatajové, múzy a roční doby) se nachází ve všech těchto regionech a byly odvozené z dekorace geometrické osnovy 2. století, jež byla pravděpodobně podporována Severovci. Tento styl prodělal vliv tapiserií: trojstranná kompozice, obraz lemovaný dvěma trojúhelníky - časté obzvláště v Německu, tak vlastně napodobuje koberec.

Vedle mozaiky z dílů se nachází především v Africe velké vícebarevné figurální obrazy, u kterých se však setkáváme s progresivní schematizací. Motivů je málo: lov, Dionýsovo vítězství, mořské krajiny a korunovace Venuše. Severoafrické město Timgad produkuje ve 3. století sérii 40 mozaik s motivy akantu, arabesky aj., které jsou tvořeny kostkami bohaté barevné škály často na černém pozadí.

Antiochie stejně jako celá syrská škola zůstala relativně věrná geometrickému koberci. Inovace jsou diskrétní: zevšeobecnění síťoviny, která uzavírá rozety a kříže, a užití motivu duhy. Tradicionalismus řídí také výběr figurálních prvků, inspirovaných mytologií. Tak jako v Africe i zde má krajina charakter spíše dekorativního pozadí.

Přesto v Sýrii v polovině 3. století vytvořila jedna místní dílna v malém městě Philipapolis⁴¹ mistrovská díla velice blízká malbě. Lze je počítat mezi nejlepší příklady místní tvorby opus vermiculatum inspirované Alexandrií. Produkce opus vermiculatum zde přetrvala až do poloviny 4. století.

Kolem roku 235 se tvoří velmi náhlý střih. Figury ztrácí jakoukoliv expresivnost, přichází menší výkon anatomie a perspektivy. Umělec představuje různé prvky těl a dekorace pod pohledem a neláme si příliš hlavu s návazností mezi různými prvky.

V období vojenských císařů (235–285) převažují stále více vícebarevné mozaiky. Podlahy jsou zdobeny pohanskými ornamenty nebo motivy mytologických scén a scén kultu, které převládají. Dějový (sít'ový) pás, který se občas objevil už v předešlých obdobích, se stává pevným prvkem a je více rozdělen v obrazy různých forem, dekorované figurami malých velikostí, které jsou častěji vyobrazeny čelně. Vedle čistě ornamentálních motivů, jsou nyní v oblibě široké pohybové scény. Objevují se také stylizovaná seskupení krajin a stromů, ve kterých jsou však kostky nižší kvality než v minulosti.

3. 3. 5 Podlahové mozaiky pozdní antiky

Důležité období přechodu z 3. do 4. století jsou mozaiky z Piazza Armerina na Sicílii, které představují velkou rozmanitost témat, mozaiky z Aquileje s křesťanskými symboly a ty z Antiochie a Apamea, které jsou těsně spjaté s helénskou tradicí. Nové impulzy přijímá Řím zvenku, především právě ze severní Afriky, kde vynalézavost a kreativita nebyly zpomaleny uměleckým konzervativismem vedoucího prostředí. O šíři afrického vlivu v průběhu prvních desetiletí 4. století svědčí např. již zmíněné mozaiky římské vily Casale v Piazza Armerina na Sicílii. Podlahy této luxusní vily jsou nepochybně africkou prací. Nasvědčuje tomu styl velice podobný produkci dílny v severoafrickém Kartágu. Jedná se o mozaiku na ploše 3500m², kterou sem v letech 310–330 přišla vytvořit skupina afrických umělců.

V přechodném období (312–350) a za panování císaře Konstantina se objevují první křesťanské mozaiky v Aquileji. Mizí zcela černobílá technika, mění se ornamentální motivy a lidské figury, vytvořené impresionistickým způsobem, přichází ještě více o plastičnost. Na podlahách v Aquileji⁴² a také v blízkém Gradu (2. polovina

⁴¹Dnes zvané Shahba.

⁴²Bazilika je zde tvořena dvěma sály o rozloze 740m² a 643m². Je tak nejrozsáhlejší dochovanou mozaikou v římském světě.

6. století) jsou vedle čistě ornamentálních motivů i raně křesťanské symboly (orant, Dobrý pastýř, Jonáš, beránci, ryby, pávi aj.). Především na velké aquilejské mozaice s námětem Jonáše je zřetelně vidět kontrast mezi realizací moře s rybami, zdařile provedenému ve stylu afrických mozaik, čemuž napomohla dlouhodobá tradice tohoto námětu, a výjevem s Jonášem a velrybou, který byl tématem novým a tedy i méně obratně pojatým. I na mozaikách z doby Justiniánovy v bazilice Tulliova založení (z konce 4. století), která byla postavena na jižním konci Aquileje v části zv. Beligna, byly nalezeny mozaiky s křesťanskou tematikou (vinice s ptáky a pávy).

V období panování císaře Theodosia (na konci 4. století) přijímá mozaikářské umění nový impulz, ale zobrazení, ačkoliv se zvětšuje, zůstává čistě ornamentální. Dobrý příkladem pozdně antické mozaiky západního stylu jsou podlahy Teodorikova paláce v Ravenně. Oproti soudobé východní produkci zde nacházíme nudnou a málo pestrou barevnost. Obzvláště v křesťanských mozaikách jsou na podlaze stále méně zastoupeny figury a náboženské motivy. V období císaře Justiniána mizí téměř všechny a převažuje ornamentální motiv širokých rozměrů.

V pozdním starověku už není podlahová mozaika známkou luxusu, ale zcela běžným užitým uměním, které dosahuje stylového a formálního vrcholu. V budovách křesťanského kultu získávají větší důležitost pro dekoraci stěny a klenby, zatímco podlahy jsou čistě geometrické.

3. 3. 6 Provinční oblasti

a) Německo, Gálie, Švýcarsko a Rakousko

V německých mozaikách bylo zjištěno pět různých období. Za zmínku stojí především centra v Trevíru a Kolíně nad Rýnem, kde byly lokalizovány školy z konce 3. a průběhu 4. století, které interpretují rýnskou tradici. Ta je patrná i u mozaiky *Oceánů* na podlaze vily v Bad Kreuznach, kde je moře plné ryb klasického vzhledu, zatímco zobrazení Poseidona, boha oceánů, s jeleními rohy a hadem kolem krku je známkou vlivu místní keltské tradice.⁴³ Mozaiky severních galských provincií (Remeš, Amiens aj.) odkrývají zřejmý vliv Porýní, zatímco provincie jižní (Lyon, Nimes aj.) byly ovlivněny spíše Itálií a severoafrickými oblastmi. Stejný vliv je patrný u mozaik švýcarských s centry v Avenches, Augst a nálezy konzervované v některých muzeích (např. Windisch). V římských městech na území Rakouska jako Carnuntum,

⁴³ Keltský bůh Cernunos je vyobrazován s jeleními rohy a hadem, symbolem kultu podsvětí.

Teurnia,⁴⁴Lauriacum⁴⁵ a Salzburg, byly nalezeny ve vilách a lázních římského období mozaiky, které vedle mytologických scén představují vyvinuté ornamentální motivy.

b) Španělsko, Portugalsko a Velká Británie

Mezi mozaikami provincií pyrenejského poloostrova, stojí za zmínku ty v muzeu v Barceloně, Madridu a ve vilách v Tossa de Mar a v portugalské provincii Alentejo s jejich četnými ornamentálními a mytologickými vyobrazeními. Pozoruhodné jsou také mozaiky v Británii, takřka všechny konzervované v British museum v Londýně, které pochází z 2., 3. a 4. století, přišly na svět především v centrech římské civilizace (Low Ham, Lullingstone).

c) Maďarsko, Balkánský poloostrov a Řecko

Bohužel jen málo víme o mozaikách v Maďarsku a v balkánských zemích. Některé mozaiky byly objeveny ve městech Ptuj, Ilidža a Stolac. Na druhou stranu víme o důležitých mozaikách ze 4. a 5. století ve dvou hlavních centrech Dalmácie: Split s Dioklecianovým palácem a blízka Salona. I některé chorvatské kostely byly vyzdobeny zajímavými mozaikami. Pozoruhodné zbytky byly nalezeny také v Řecku a mezi nimi vynikají mozaiky, které dekorují vilu z Argo a četné budovy v Kos.

d) Severní Afrika

Afrika představuje výjimku, co se týká bohatosti repertoáru a větší originality ve vícebarevnosti. Itálie začala produkovat modifikované série s ovocem, zeleninou, malými rodinnými předměty a produkty dvora a Afrika toto téma převzala a obohatila o gazely, orlice a jinou zvěř. Vedle mytologických námětů se pak objevují i scény lovů, hostin a stejně jako na Blízkém východě i personifikace. Geometrické černobílé podlahy jsou už vzácností.

e) Blízký východ

Díky své geografické izolaci zůstala tato část odolná vůči vlivu rozšířenému všude na Západě. Např. černobílé geometrické podlahy se zde vůbec nevyskytují.⁴⁶ Všude dominuje zvláštní východní styl a jeho vývoj je více originálnější než ten, který charakterizuje mozaiky západní. Mozaiky typu opus vermiculatum zde přetrvávají až do

⁴⁴ Dnes město Lendorf.

⁴⁵ Dnes město Enns.

⁴⁶ Jedinou výjimkou je Herodův palác na Masadě.

4. století.⁴⁷ Jejich výtečnou ukázkou je např. mozaika Orfeus zpívá zvířatům z Philipopolis. Navíc zde nebyl repertoár omezen na alexandrijskou mytologii, ale bylo zde využito také téma divadla, Hómerových básní a řeckého románu. Pestrost témat východních mozaik dokládá i podlaha objevená pod katedrálou v Apamee, která znázorňuje Soud nymf. Od 4. století se stále častěji objevuje personifikace⁴⁸ ztvárněná převážně ženskými postavami. Změna repertoáru přichází až s nástupem křesťanství. Předtím se však ještě východní mozaika vrací k dekorativní geometrické výzdobě a tak můžeme na konci 4. a začátku 5. století sledovat široké užití tradičních geometrických kompozic složených z osmiúhelníku a kříže. K oblíbeným patří v této době také různé pletené motivy. Ve 2. polovině 4. století zde dosahuje vrcholu také duhový styl, který se uplatňuje především u použitých motivů. V 5. století se pak navrací i motivy květinové a scény lovu a vyobrazení zvířat. Směs stylizovaných květů, střapců a drobných motivů ve tvaru srdce evokuje motiv tkaniny, vyskytující se na perských látkách a kobercích. Vliv perské ornamentiky byl v 5. století umožněn díky relativnímu klidu a tak i možné obchodní spolupráci mezi Persií a Byzancí. Dokladem této tvorby je např. velká mozaika Fénixe z konce 5. století (dnes v Louveru), která je ukázkou vrcholného díla s květinovým motivem.⁴⁹

Mnohé mozaiky z Malé Asie nebyly ještě zpracovány. K těm nejdůležitějším patří ty z císařského paláce v Konstantinopoli, kde je prozatím datace stanovena do posledních desetiletí 6. století. Četné podlahové mozaiky římských vil a kostelů existují také např. v Efezu, Mezopotámii, Sýrii a Izraeli (speciálně důležité jsou ty v městě Tabgha a v Baalbeku, ale také v Bejt Alfa, kde je patrná existence místní školy s vlastní tradicí). V Antiochii stojí za povšimnutí mozaiky z Konstantinovy vily a ty z kostelů 5. a 6. století. Pro svůj epigrafický obsah je obzvláště důležitá mozaika z Madaby (Jordánsko) představující zemi Moab, nejstarší ze všech geografických map s popisy všech cest, která vznikla pravděpodobně v době Justiniánově.

⁴⁷V Itálii opus vermiculatum mizí a ustupuje geometrické dekoraci pokryté po celém povrchu místnosti.

⁴⁸Ty jsou díky popiskům s jistotou identifikovatelné: štěstí, plodnost, spravedlnost, moudrost, filozofie, věčnost, lidský čas aj.

⁴⁹Mozaikový koberec o výšce 6 m a šířce 4,25 m čítá cca 2.500 růží (84 květů na m²).

3. 4 Nástěnná mozaika

První nástěnné mozaiky větších rozměrů se objevují v raně křesťanském období. Samotný přechod od mozaiky podlahové k nástěnné, zv. *opus musivum*, se však uskutečnil už v době římské. „*Nelze s určitostí říci kdy, ale je to pravděpodobně 2. století, kdy byly nástěnné mozaiky prvně realizovány.*“⁵⁰ V Pompejích je mozaikou zdobena jen nika fontány jedné zahrady a v Herkulánu štít průčelí rovněž u jedné zahrady, zatímco v tzv. Canopu⁵¹ Hadriánovy vily v Tivoli a především v lázních z 3. století nacházíme stopy zdí pokrytých mozaikou, z nichž lze určit, že v té době již nástěnné mozaiky existovaly.

Podle mozaik nalezených v Pompejích a lázních se zdá, že hlavní motivy využití mozaiky k dekoraci stěn byly výlučně praktické. Kostky pevně zasazené v cementové směsi nebyly jen schopny lépe odolat vlhkosti, ale díky skleněnému materiálu bylo dosaženo většího lesku a nádhery. Proto byla v místech s větší vlhkostí (fontány a lázně) použita namísto malby mozaika.

Nejstarší nástěnné mozaiky představují velice živé barvy a značnou plastičnost lidských figur. Jejich styl se orientuje obzvláště na ten helenistický a posléze přechází k římskému, méně plastickému a více impresionistickému. Vedle technického a stylistického vývoje je znám v křesťanských apsidách také vývoj tematický.

Ve 4. století byla apsida rezervována výhradně pro vyobrazení Krista a apoštolů. Poté, co za papeže Damasa (366–384) začíná kult relikvií a svatých, se začínají v apsidách objevovat také obrazy světců. Ti jsou zprvu umístěni jen po stranách Krista jakožto apoštolové vedoucí k němu jeho lid. Později jsou vyobrazováni sami, jako patroni v centru boční apsidy. Díky tomu, že se za Konstantina I. stalo křesťanství svobodným náboženstvím, se v Římě zachovalo velké množství mozaik, které jsou s pomocí *Liber pontificalis* alespoň přibližně datovatelné.

3. 5 Raně křesťanská mozaika

a) Řím⁵² a jižní Itálie

Za nejstarší nástěnnou dekoraci velkých rozměrů je dnes považována mozaika z mauzolea S. Costanza z období papeže Silvestra I. (314–335).⁵³ Dochovaly se však jen

⁵⁰ BOVINI 1963, col. 684–685.

⁵¹ Místo složené z velké uměle vytvořené nádrže naplněné vodou, ke které v závěru přilehá pavilon.

⁵² Všechny kostely, uvedené v této podkapitole bez bližšího určení, jsou římské.

⁵³ Nejstarší nástěnné mozaiky s křesťanskou tematikou, z nichž se však dochovaly jen fragmenty, vznikaly už od 2. století a našly své užití v pohřebním umění. Můžeme je nalézt v různých římských katakombách: Basilových, Kalistových, Prisciliných a především v Domitsiliných, kde byly objeveny mozaiky s námětem Krista mezi sv. Petrem a Pavlem, Vzkříšení Lazara a Tři mládenci v ohnivě peci. I v pohřebišti pod vatikánskou bazilikou sv. Petra byla nalezena mozaika s Jonášem z konce 3. století.

mozaiky ohraničující zdi. Obsahují dionýské prvky a různé motivy, rozptýlené na bílém pozadí. Ty svou formou připomínají helénsko-římské podlahy. „*Díky jedné kresbě Ciampiniho víme, že v kopuli byly vyobrazeny scény ze Starého a Nového zákona mezi leopardy (zvířaty zasvěcenými Bakovi) a svícny.*“⁵⁴ O něco později byly ke stavbě přidány malé postranní apsidy, ve kterých jsou vyobrazeny „*traditio legis*“ a „*traditio clavium*“. Figury v nikách „*mluví symbolickým raně-křesťanským jazykem a předvádají styl mozaik v hlavní lodi baziliky S. Maria Maggiore z poloviny 4. století*“.⁵⁵

Nejstarší velkoplošná mozaika dekorující apsidu se nachází v kostele S. Pudenziana z konce 4. století. Vznikla na přelomu 4. a 5. století⁵⁶ a byla často restaurována. V horní části je kresebné vyobrazení symbolů čtyř evangelistů a postavy apoštolů, které obklopují Krista, jsou plasticky provedené. Na pozadí je znázorněn Nebeský Jeruzalém a dvě ženské figury, pokládající koruny na hlavy dvou hlavních apoštolů symbolizují hebrejský a pohanský svět. Podle G. Padoana je kvůli četným restaurátorským zásahům pro nás dnes svou formou nejzajímavější kříž a Kristův trůn. Jsou totiž ukázkou „*předbyzantského, tj. anti-plastického*“⁵⁷ stylu.

Také fragmenty mozaiky v kopuli neapolské baptisteria S. Giovanni in Fonte z konce 4. a počátku 5. století jsou zajímavé. Kupoli zdobí scény z Nového zákona, kde figury vyčnívají pro svou energickou plastičnost a pro živost barev. Centrum okupuje hvězdné nebe s mohutným monogramem XP, který je doprovázen písmeny α a Ω .⁵⁸ Z období papeže Celestýna I. (422–432) pochází i mozaika z vnitřní strany západního průčelí baziliky S. Sabina, kterou tvoří dlouhý darovací nápis.⁵⁹ Po jeho stranách jsou vyobrazeny dvě velké postavy, jejichž popisy pod nimi nám prozrazují, že se jedná o personifikace „*Ecclesia ex circumcissione*“ (Církve z obřezaných, tj. Židů) a „*Ecclesia ex gentibus*“ (Církve z pohanů). Obě ženské postavy, z nichž první drží knihu Starého zákona a druhá zákona Nového, jsou projevem římské monumentálnosti.

Významné mozaiky z konce 5. a počátku 6. století se nacházejí i v kapli S. Matrona v kostele S. Prisco v jihoitalském městě S. Maria Capua Vetere. Kaple čtvercového půdorysu má křížovou klenbu a tři lunety ze čtyř dosud zdobené fragmenty mozaik. Na žebrech klenbu zdobí naturalisticky ztvárněné palmy s listy a ovocem

⁵⁴BOVINI 1963, col. 685.

⁵⁵PADOAN 1961, 40.

⁵⁶G. Padoan ve své publikaci *Il mosaico. Sviluppo storico* uvádí dataci 402–417.

⁵⁷PADOAN 1961, 44.

⁵⁸XP jsou první dvě písmena slova Christos v řečtině. Často byla tato dvě písmena vsazena jedno do druhého a ověněna kruhem. To znamenalo, že Kristus je vítěz. Monogram XP byl často doprovázen písmeny Alfa a Omega (první a poslední písmena řecké abecedy).

⁵⁹Zlatá písmena na modrém pozadí prozrazují, že stavbu postavil Pietro d' Illiria v době papeže Celestýna I.

rozjasněné zlatou. Klenební díly jsou pokryté mozaikou s motivem mohutné vázy, ze které na modrém pozadí vyrůstá bohaté listoví vinice v tmavě zelené a tyrkysové barvě, rovněž doplněné o zlatou. Mozaiky v lunetách nesou podobná témata, jaká lze pozorovat v neapolském baptisteriu, tedy bustu Krista v kruhu obklopeného písmeny α a Ω , boží trůn s býkem a orlicí (symboly evangelistů Lukáše a Jana) po stranách a v poslední lunetě zbyl už jen anděl se svatozáří (symbol evangelisty Matouše), zatímco Markův lev zcela chybí.

Hvězdné nebe je ztvárněné také v kopuli kostele Cassaranello (Otranto), jehož mozaiky klade R. Bartoccini na počátku 5. století. V kopuli a apsidální části zbyly fragmenty, které „*plně spadají do rámce římsko-ravennského umění*“.⁶⁰

Nejcennějšími mozaikami 5. století jsou ty z triumfálního oblouku a lodi baziliky S. Maria Maggiore.⁶¹ Triumfální oblouk nese ukázky scén z Kristova dětství, které však nejsou řazeny chronologicky, i zobrazení Jeruzaléma a Betléma (spodní část), Beránkova trůnu s Petrem a Pavlem po stranách a symboly čtyř evangelistů nad nimi. V kontrastu s postavami ze S. Pudenziana mají tyto charakter slavnostní a hieratický, který předznamenává první fázi byzantského stylu. Nejtradičnějším typem pro současnou tvorbu je však dvacet šest mozaik v lodi kostela, které představují scény ze života Abraháma, Jákoba i proroků Mojžíše a Jonáše. Frontálnost figur, živost barev a jednoduchá kresba vyznívají takřka infantilně „*a odhalují vliv iluminovaných rukopisů*“.⁶²

Další krok stylového a ikonografického vývoje v mozaice můžeme vidět v apsidě kostela sv. Kosmy a Damiána. Mozaika z doby kolem roku 530 nese velké figury, charakteristické pevným a slavnostním postojem bez jakékoliv plastičnosti a se širokýma očima, které vyčnívají na tmavém pozadí stylizované oblohy. Tyto postavy silně ovlivněné ravenským před-byzantismem jsou stylisticky značně odlišné od těch z triumfálního oblouku, jejichž vznik řadí G. Matthiae do doby papeže Sergia (692–701).

⁶⁰<http://emeroteca.provincia.brindisi.it/Japigia/1936/Articoli/fascicolo%201/Notiziario%20Japigia%201936%20fs.1.pdf>, 118 (20. 6. 2012)

⁶¹ Tyto mozaiky byly vyhotoveny za papeže Sixta III., tj. mezi lety 432–440.

⁶²BOVINI 1963, col. 686.

O několik desetiletí pozdější a ikonograficky shodná s apsidální mozaikou ze sv. Kosmy a Damiána je četně restaurovaná mozaika v kostele S. Teodoro. Uprostřed sedí Kristus na hvězdném glóbu, po stranách vedle něj stojí sv. Petr a Pavel a celý výjev uzavírají dvě postavy, z nichž jedna byla identifikována jako S. Teodoro, jak uvádí C. Bolgia ve své práci *Il mosaico absidale di San Teodoro a Roma. Problemi storici e restauri attraverso disegni e documenti inediti*.

Chronologicky následují četně restaurované mozaiky triumfálního oblouku baziliky sv. Pavla za hradbami (busta Krista, symboly evangelistů, dvacet čtyři starců, postavy sv. Petra a Pavla), fragmenty mozaik dvou apsid portiku lateránského baptisteria S. Giovanni in Fonte z 60. let 5. století (Boží beránek, čtyři holubice, čtyři kříže a dvanáct svitků), krypty S. Martino ai Monti (Madona se značně poškozeným portrétem sv. Silvestra z počátku 6. století) a nakonec mozaiky triumfálního oblouku baziliky sv. Vavřince za hradbami z konce 6. století (postavy sv. Hypolita, Vavřince a papeže Pelagia II.).⁶³

b) Severní Itálie a provincie

V severní Itálii se dochovaly mozaiky v Miláně. Ze 4. století pochází výzdoba kaple S. Vittore in Ciel d'oro v kostele sv. Ambrože. V centru kopule je busta sv. Viktora, obklopená korunou se symboly čtyři ročních dob, na čistě zlatém pozadí.⁶⁴ Na stěnách kaple jsou vyobrazeny postavy šesti světců: Protasia a Gervasia, Ambrože a Materna, Narbore a Felice. G. MacKie ve své knize *Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro* uvádí, že monogramy Krista, přítomné v centrální části kopule, naznačují období předcházející rok 313, zatímco nástěnné mozaiky jsou z doby následně po Ambrožově smrti, tj. po roce 397.

Z poloviny 5. století je dnes značně poškozená výzdoba kaple S. Aquilino v bazilice S. Lorenzo. Je zde vyobrazeno „Tradizio legis“ na zlatém pozadí. Z téže doby pochází také výzdoba kupole baptisteria v městě Albenga (u Savony), kde je kříž obklopený dvanácti holubicemi vložen do pozadí ze tří azurových kruhů.

Mozaiky galských provincií známe pouze z pramenů. V Hispánii se u římského provinčního města Tarragona nachází římské mausoleum Centelles z 2. poloviny 4. století, v němž jsou mozaiky se scénami ze Starého a Nového zákona patřící do stejného ikonografického okruhu jako mozaiky ze S. Costanza v Římě a z baptisteria

⁶³ Kristus, sedící na glóbu mezi sv. Petrem a Pavlem, i postava sv. Štěpána jsou z počátku 13. století.

⁶⁴ Neobvyklý případ pro období, ve kterém převládalo pozadí barvy modré.

v Neapoli. Navíc mozaiky v Centelles a v S. Costanza tvoří dva příklady míchané techniky, kde je vedle skleněné pasty použit i přírodní kámen „*způsobem, který ukazuje jak umělci, tvořící podlahové mozaiky, pracovali i na mozaikách nástěnných*“.⁶⁵

3. 6 Byzantská mozaika

Byzantská říše, na jejímž území se zrodily nové umělecké formy, jejichž důsledkem byla i velice rozšířená nástěnná a stropní dekorace mozaikou ze skleněné pasty, vznikla poté, co se po zániku Západořímské říše, zaviněném nájedzy barbarů v roce 476, stala hlavním městem zbytku říše Konstantinopol (dnes Istanbul).

Vedoucím centrem, které dosud ovlivňovalo celou produkci mozaiky na Východě, byla Antiochie. Ta své postavení ztratila, když byla v roce 540 zničena Peršany, což také napomohlo Konstantinopoli získat vůdčí roli v oblasti mozaiky. Cílem byzantských mozaik bylo „*přizpůsobit se funkci připsané svatým obrazům v západním světě, tj. zdobit a poučovat, také s postupným rozšiřováním užití zlata*“,⁶⁶ které začalo být na Západě používáno od 2. poloviny 4. století. Nejstarší dochovaná mozaika se zlatými kostkami pochází z 3. století a byla nalezena ve vatikánské nekropoli. Jedná se o část mozaiky Krista-Apolla, vyobrazeného na zlatém pozadí s vinnou révou a s globem v levé ruce, řídicího vůz, tažený bílými koňmi.

3. 6. 1 Ravenna

V roce 402 přemístil císař Honorius své sídlo z Milána do Ravenny, která se tak stala hlavním městem západního císařství. „*Umělci tohoto období tvoří pod vlivem nebo více méně v dodržování myšlenek a ducha doby. A tak jako předpisy přicházely z Východu a Východ navrhl a požadoval barvu spíše než plastičnost, byla to barva, kdo se stal dominantním prvkem v ravennské mozaice.*“⁶⁷

Ravennské mozaiky zaujímají ve své době zvláštní místo, protože poskytují největší možnost pro srovnání přechodného období mezi uměním klasickým a vrcholného středověku. Jsou charakteristické bohatou produkcí v období relativně krátkého trvání a velkou uměleckou hodnotou. Největšího rozkvětu dosáhla ravennská nástěnná mozaika za vlády císaře Justiniána (518–565).⁶⁸

⁶⁵FINSTERA 1997, 569.

⁶⁶FINSTERA 1997, 569.

⁶⁷PADOAN 1961, 52.

⁶⁸ Ravenna byla z ostrogótského držení vysvobozena až roku 540, kdy ji na Justiniánovo přání dobyl nazpět generál Belisario.

Nejstarší nástěnné mozaiky zdobí mauzoleum Gally Placidie,⁶⁹ postavené mezi léty 425–430 po návratu Gally Placidie z Byzance do Ravenny. Je zde patrný vliv římské i raně-křesťanské dekorace. Kopule v centru stavby znázorňuje hvězdné nebe, v jehož středu je výrazný zlatý kříž a v cípech symboly čtyř evangelistů. Motiv hvězdného nebe je také na klenbě severního a jižního ramene, zatímco na klenbě východního a západního ramene se nachází motiv vinného keře. Ve čtyřech lunetách kopule jsou postavy apoštolů, v lunetě východní a západní jsou vyobrazení jeleni, v té severní (nad vchodem) je výjev Dobrého pastýře a na jižní je sv. Vavřinec (vše raněkřesťanská tematika). Mozaiky v lunetách kupole obsahují ve vrcholu široké skládané mušle, nosné oblouky zdobí široké pásy s motivem meandru, všechny postavy jsou oděné v tógách a mezi apoštoly se ve spodní části opakuje modifikovaný motiv Sosových napájících se holubic (vše antická tematika). Postavy jsou realistické, pozadí je kompletně barvy turecké modře, jen luneta s Dobrým pastýřem a se sv. Vavřincem mají prostor realisticky velmi dobře zvládnutý. „*Mozaiky v Galle Placidii dokládají mistrovství dosaženého ravennskými dílnami, které produkují velká díla 6. století.*“⁷⁰

Přibližně o dvě desetiletí pozdější jsou mozaiky z ortodoxního baptisteria postavené biskupem Neonem. Kopule je složena ze tří kruhů, z nichž centrální nese výjev Křtu Krista v Jordánu.⁷¹ Ve druhé zóně jsou vyobrazení apoštolové. Opět oděni v tógách, avšak expresivně podaní s realistickými obličejí a v živém pohybu. Prostorová hloubka zde mizí. Ve třetí zóně je iluzivní architektura inspirovaná pompejskými malbami. V této části se objevují i malé kostky bílého mramoru.

V době panování ostrogótského krále Theodoricha (493–526) na konci 5. století vzniká výzdoba ariánského baptisteria, ze které se dochovala jen mozaika v kopuli. Na ní je v centrální zóně vyobrazen křest Krista obklopený širokým pásem vnější zóny s dvanácti apoštoly v tógách, mezi nimiž jsou palmy, a nebeským trůnem mezi postavami sv. Petra a Pavla. Pozadí je čistě zlaté. Jedná se o mozaiku kopírující výzdobu baptisteria ortodoxního. Podle zpracování palem a svatozáří kolem hlav apoštolů je zřejmé, že část mezi druhou palmou zleva od trůnu a první zprava je z jiného období než zbytek dekorace. Navíc oděv sv. Petra není ze skleněné pasty, ale z bílého mramoru.⁷² Díky restaurování, které proběhlo mezi léty 1915⁷³ a 1923,⁷⁴ bylo zjištěno,

⁶⁹ Dcera východořímského císaře Theodosia I. a sestra západořímského císaře Honorio.

⁷⁰ LAVAGNE 1988, 108.

⁷¹ Velká část restaurována v polovině 19. století F. Kibelem.

⁷² Postava sv. Petra byla podle Gerola, který dohlížel na restaurátorské práce, vytvořena rukou jiného umělce.

že nejstarší částí z doby Theodorichovy je centrální mozaika spolu s částí vnější zóny, kde se nachází trůn a tři apoštolové.⁷⁵ Zbytek vnější zóny byl vytvořen v době pozdější. S. Zanella provedl roku 1953 formální analýzu zbylých devíti postav apoštolů a pro jejich podobnost se světci v S. Apollinare Nuovo je datoval do 2. čtvrtiny 6. století. Ale ani tato datace není potvrzena. Za definitivní lze považovat alespoň zjištění, že na celé dochované části pracovalo alespoň pět různých umělců ve dvou obdobích.

Na přelomu 5. a 6. století byl postaven kostel, dnes zasvěcený Duchu sv. Z výzdoby se nedochovalo nic. Protože však byly v 19. století „*pod podlahou presbytáře nalezeny četné kostky z nástěnné výzdoby*“,⁷⁶ je možné se domnívat, že koncha apsidy byla ozdobena mozaikou.

V téže době jako předchozí stavba byla za biskupa Petra (439–519) postavena biskupská kaple, kde jsou vyobrazeni různí světci uctívaní v Ravenně. V provedení se tu kombinují stylistické římské a východní formy.

Kostel S. Apollinare Nuovo⁷⁷ dal postavit Theodorich (nejspíše v 1. čtvrtině 6. století) a „*věnoval ho Spasiteli, jestli ne přímo jménu Ježíš*“.⁷⁸ Z výzdoby se do současnosti dochovaly pouze mozaiky na stěnách hlavní lodi, rozložené do tří horizontálních pásů. V levé části horního pásu jsou vyobrazeny Kristovy zázraky a napravo scény umučení a vzkříšení (všechny výjevy jsou proloženy mušlovým motivem). Podle různorodosti stylu se dá předpokládat, že scény zázraků vyhotovili jiní umělci než ti, kteří vytvořili pašijové scény. Ve druhém pásu se mezi okny nacházejí postavy světců a proroků, všechny oblečené do tunik. Z doby Theodorichovy pochází i počáteční a závěrečné výjevy nejspodnějšího pásu. V levé části na straně u apsidy je vyobrazen Kristus Vykupitel, sedící na trůnu mezi anděly, a u vchodu do kostela Theodorichův palác.⁷⁹ Na protější stěně je u apsidy mozaika Madony, rovněž na trůnu mezi anděly, a na opačném konci přístav a město Classe.⁸⁰ Všechny mozaiky z doby Theodorichovy mají své kořeny zřejmě ještě v době helénsko-římské. Zatímco mozaiky

⁷³ V tomto roce bylo baptisterium odkoupeno od soukromého vlastníka a díky tomu bylo možno provést nutný restaurátorský zásah.

⁷⁴ V tomto roce vyšla publikace *Studien zur Kunst des Ostens*, ve které byly popsány restaurátorské práce a uveřejněn závěr celého průzkumu.

⁷⁵ Třetím apoštolem, který patří do nejstarší části mozaiky, je zde (po vzoru z ortodoxního baptisteria) nejspíše sv. Tomáš.

⁷⁶ BOVINI 1954, 8.

⁷⁷ Toto jméno kostel nese od pol. 9. století, kdy sem byly z baziliky v Classe přeneseny ostatky sv. Apolináře, prvního ravennského biskupa.

⁷⁸ BOVINI 1954, 56.

⁷⁹ Před palácem se nacházelo i několik figur. Dokladem toho jsou dosud patrné části lidského těla (ruka, paže) na sloupech a závěsech paláce. Všechny figury byly nejspíše odstraněny poté, co bazilika přešla na kult katolický.

⁸⁰ I z tohoto výjevu bylo za arcibiskupa Agnella odstraněno několik figur. V první části zdíva stávaly dvě postavy a další tři v části následující. Po jejich odstranění byla místa zakryta mramorem (namísto skleněné pasty, z níž je celá mozaika vyhotovena), takže jsou patrná.

dvou slavnostních procesí⁸¹ (na jižní straně mučedníků a na severní světic, zakončeném Klaněním tří králů⁸²), které vyplňují střední část obou spodních pásů a které vznikly poté, co po roce 560 kostel přešel na katolický kult,⁸³ odhalují svou závislost na Byzanci, také díky užití stříbra, pro dodání většího lesku svatozáří, a přírodního kamene v obličejích.

Přibližně o dvacet let mladší je mozaika z kostela S. Michele in Africisco, který byl postaven za značné finanční podpory Giuliana Argentaria⁸⁴ a vysvěcen v roce 545. Mozaika, umístěná nyní v Bode Museum v Berlíně a dříve pokrývající konchu velké apsidy,⁸⁵ nese obraz mladého Krista, který drží v jedné ruce kříž, ve druhé knihu a jenž stojí mezi dvěma archanděly.⁸⁶ Mozaika triumfálního oblouku je rozdělena do dvou pásů. V horním je žehnající Kristu. Sedí na trůnu obklopen devíti anděly, z nichž sedm troubí na polnice. Ve spodním pásu bývaly postavy sv. Kosmy a Damiána, které se však nedochovaly. V apsidě i na triumfálním oblouku je čistě zlaté pozadí.

Nejcennějším příkladem celého umění ravennské mozaiky je bezesporu výzdoba presbytáře⁸⁷ S. Vitale (vysvěcen roku 548 biskupem Massimianem).⁸⁸ Zde se nachází nejúplnější realizace fúze dvou stylů a dvou typů inspirace, která je pro ravenskou tvorbu typická. Na přístupovém oblouku je patnáct medailonů, v nichž jsou busty sv. Gervasia a Protasia, dvanácti apoštolů a Krista (ve vrcholu).⁸⁹ Všechny postavy jsou vyobrazeny frontálně se zlatou svatozáří a pozadím barvy turecké modře. Okolí medailonů tvoří kontrastní improvizace barev.⁹⁰ Křížová klenba presbytáře má žebra zvýrazněna pásy s motivem květů, ovoce a ptáků, které se v centru sbíhají ve věnec, v jehož centru je na hvězdném poli vyobrazen Beránek. Každý z klenebních dílů nese jednoho anděla s rukama vztaženými k Beránkovi. Pozadí andělů tvoří akantové spirály obohacené o hvězdy, rozety, zvěř, ptáky a jednu rybu. Toto schéma je velice podobné

⁸¹ Každé bylo s největší pravděpodobností vyhotoveno jiným umělcem, protože světci vykazují určitou schematičnost a zjednodušení patrné především na uniformitě jejich oděvů, zatímco u světic je zřejmá větší variabilita i harmonická plynulost linií a živost barev.

⁸² Ti však byli z velké části restaurováni Kibelem.

⁸³ Kostel byl znovu vysvěcen arcibiskupem Agnellem a nesl jméno S. Martino in Cielo d'oro.

⁸⁴ Bankéř řeckého původu, který financoval i stavbu S. Apollinare in Classe a S. Vitale.

⁸⁵ Na počátku 19. století byl kostel odsvěcen a odkoupen do soukromého vlastnictví. V roce 1840 se dostal do vlastnictví jistého Buffa, který ho o tři roky později prodal pruskému králi Fridrichu Vilémovi IV. Ten získal od papeže Řehoře XVI. povolení k převezení mozaiky do Berlína. Po jejím sejmutí a rozdělení na jednotlivé díly byla ale nejprve převezena do Benátek. Tam byla restaurována. Pro převoz byly díly mozaiky rozděleny do pěti beden, ve kterých zůstaly uzavřeny po dalších dvacet pět let. Mezitím se jednotlivé kusy rozlámaly, podkladový papír se totiž rozpadl. Až na počátku 20. století byly díly rekonstruovány v berlínském Altesmuseum, BOVINI 1953, 18-21.

⁸⁶ Postavy archanděla Michaela a Rafaela se objevují také na mozaice v S. Apollinare in Classe, bazilice rovněž postavené Giulianem Argentarioem.

⁸⁷ Presbytář čtvercového půdorysu zakončený značně protáhlou apsidou.

⁸⁸ Dílo stejné kvality vzniklo ve 2. čtvrtině 6. století v Poreči (Istrie). Jedná se o tzv. Eufraziovu baziliku, jejíž jméno je odvozeno od biskupa Eufrazia, který ji dal postavit. V apsidě se nachází mozaika Madony Theotokos na trůnu. Je obklopena anděly a svatým. Na triumfálním oblouku najdeme mozaiku žehnajícího Krista, sedícího na zemské sféře a obklopeného apoštolů. Obě díla připomínají mozaiky ravennské.

⁸⁹ Podle podrobné analýzy O. Farioliho byly medailony vytvořeny dvěma umělci.

⁹⁰ Tato dekorace byla nejspíše svěřena pomocníkům.

tomu v arcibiskupské kapli, avšak vytvořené s novou barevností.⁹¹ Silně naturalistické jsou mozaiky na stěnách presbytáře: postavy čtyř evangelistů a jejich symboly, doplněné o krajinu s naturalistickými prvky (tráva, stromy, křoví), scéna Abrahámovy hostiny (luneta severní stěny) a scéna Ábelovy a Melchizedechovy oběti (luneta jižní stěny). Nad lunetami jsou ještě vyobrazeni proroci Jeremiáš, Mojžíš a Izajáš. Na stěně mezi presbytářem a apsidou jsou krom rostlinné dekorace i města Betlém a Jeruzalém. „*Stylisticky celá tato dekorace presbytáře, vyvážená v kresbě a škále barev a dělaná s pozoruhodnou plynulostí vyprávění, patří k místní tradici mozaiky, která ukazuje své kořeny ještě ponořené v naturalismu helénsko-římské školy.*“⁹² Podíváme-li se na výzdobu apsidy, je zde patrná stylistická odlišnost. Postavy v konše jsou více objemové, frontálně zobrazené a bez živého pohybu (oproti mozaikám v presbytáři). Mizí i zdobené pozadí, které je nahrazeno čistě zlatou. Skupinu pěti postav tvoří mladistvý Kristus Spasitel, sedící na sféře, po jeho stranách jsou dva andělé a na krajích dvě postavy: z levé strany S. Vitale, z pravé biskup Ecclesius, iniciátor stavby. Je to právě tato mozaika, kde „*je prvně v Ravenně uveden byzantský styl, ukazuje se nejen skrze nový barevně-figurální jazyk, ale také skrze stejnou volbu prvků, které patří do nádherného, vznešeného, hierarchického světa.*“⁹³ Největší vliv Byzance je však patrný na dvou panelech s průvodem císařského dvora Justiniána a Teodory. Tyto postavy jsou opět bez objemu, jakoby nadpozemské a v jejich výrazu je vidět silná expresivnost.⁹⁴ „*Účinky plastičnosti a iluzivní hloubky nejsou nyní více než vzpomínkou: všechny postavy jsou bez stínu a modelace zbaveny veškeré tělesnosti a jsou řešeny v čisté figurální abstrakci.*“⁹⁵

V roce 549 byla vysvěcena bazilika S. Apollinare in Classe, jedna z nejpůsobivějších ravennských bazilik, která svou mozaikovou dekorací, dochovanou v apsidě a na triumfálním oblouku, představuje poslední období ravennské mozaiky.⁹⁶ Dekorace vítězného oblouku je rozvržena do pěti pásů, v nichž se od shora dolů střídá modré a zlaté pozadí. První pás, čteně restaurovaný, má v centru kruh s bustou žehnajícího Krista, kterého obklopují čtyři symboly evangelistů. Druhý pás zobrazuje dvanáct stylizovaných ovcí, z nichž šest vychází z brány města Betléma a šest

⁹¹ Zatímco v arcibiskupské kapli převládá bílá barva na zlatém pozadí, zde je zlatožlutá doplněna o zelenou.

⁹² BOVINI 1955, 237–238.

⁹³ BOVINI 1955, 243.

⁹⁴ Nejlepší příkladem toho je osoba biskupa Massimiana na panelu s císařem Justiniánem.

⁹⁵ Patrně především na mozaice s císařovnou Teodorou.

⁹⁶ Dekorace byla od 7. do 19. století čteně restaurována, datace mozaik je proto velmi složitá. Přesto z posledních restaurátorských analýz vyplynulo, že dekorace v konše apsidy a čtyř biskupů mezi okny, stejně jako čtyři horní pásy triumfálního oblouku jsou z 6. století. Postavy apoštolů pochází nejspíše z konce 11. nebo počátku 12. století, zatímco dva velké panely v apsidě vznikly ve 3. čtvrtině 7. století.

z brány Jeruzaléma. Ve třetím pásu, rozděleném apsidou, jsou na každé straně dvě vysoké palmy. Čtvrtý pás nese mozaiky s postavami dvou archandělů, nalevo Michaela a napravo Gabriela. Poslední, pátý pás zdobí busty dvou evangelistů, nalevo Matouše a napravo evangelisty blíže neidentifikovaného.⁹⁷ Mozaika v konše rozměrné apsidy znázorňuje Proměnění Páně v horní části a ve spodní je sv. Apolinář v postoji oranta s dvanácti ovce u nohou. Pozadí tvoří krajina se skalkami, stromy a ptáky. V apsidě na stěně mezi okny jsou postavy čtyř významných ravennských biskupů. Z každé strany je stěna apsidy uzavřena velkým panelem, na jižní straně scéna Ábelovy a Abrahámovy oběti, na severní vyobrazení předávání privilegií pro ravennské kostely Konstantinem IV. arcibiskupu Maurovi.⁹⁸

3. 6. 2 Křesťanský Východ

První nástěnná mozaiková dekorace velkých rozměrů uchovaná v oblasti křesťanského Východu je ta v rotundě sv. Jiří⁹⁹ v Soluni.¹⁰⁰ Byla vytvořena koncem 4. nebo v polovině 5. století Odhaluje vznik zcela nové školy, která se zakládá na přeměněné technice. Mezi inovacemi, které se zde nachází, je třeba zmínit především použití přírodního kamene ve velice malých kostkách pro zobrazení těla (tónu pleti) v oblasti lidských postav. Jen nejtmaší stíny obličejů byly prováděny barevnou skleněnou pastou. Modelace v požadovaných barvách obličejů svatých osob a postupné přechody nahrazují kontrasty barev, získané kostkami skleněné pasty, které jsou vidět v ravennském ortodoxním baptisteriu. Tyto mozaiky helénského stylu se zlatým pozadím představují plasticky modelované postavy svatých a apoštolů s architektonickou krajinou, orámovanou dvěma příčnými rostlinnými motivy.¹⁰¹

V Konstantinopoli zůstaly z mozaik 6. století jen některé ornamentální motivy v nartexu chrámu Boží moudrosti.

V tomto období bylo zavedeno užití stříbra, které se hojně vyskytuje u mozaik ve sv. Jiří v Soluni, dávajícího umění mozaiky nové možnosti modelace světla. Stříbro smíchané s bílými kostkami zesiluje třpyt figur a zaujímá v dílech společné místo jako zlaté kostky v architektonických prvcích.

⁹⁷ Podle posledních restaurátorských analýz je možné s přesností datovat mozaiky prvního pásu do 6. stol (doby Justiniánovy).

⁹⁸ Tyto dva panely pochází ze 7. let 7. století

⁹⁹ Teodosiův chrám, který původně tvořil část komplexu Galeriova paláce a poté byl přetvořen v mauzoleum.

¹⁰⁰ Druhé nejdůležitější město po Konstantinopoli, dříve zv. Tesalonika, která bylo krátce před rokem 300 rezidencí císaře Galeriova.

¹⁰¹ O něco pozdější jsou mozaiky klášterního kostela v Nigde nazývaného dnes Eski Gümüş, ve kterém se dochovaly jen některé zbytky rostlinné dekorace oblouků. Tyto mozaiky odvozovaly ornamentální motivy od těch z kostela sv. Jiří v Tesalonice.

Další vývoj této tendence je z části neznámý kvůli téměř kompletní ztrátě předikonoklastických byzantských mozaik a může být proto rekonstruován pouze v obrysech.

3. 6. 3 Předikonoklastické mozaiky

Byzantské umění středního období probíhá od konce vlády císaře Justiniána (565) až do vypuknutí ikonoklasmu (726). V jednom oslavném textu na opata Desideria z Montecassina (1066–1071), „*který měl pověst, že znovuzavedl módu podlahových mozaik v kostelích jižní Itálie*“,¹⁰² Leon z Ostie napsal, že umění mozaiky zaniklo a nebylo používáno 500 let, tj. od smrti císaře Justiniána. Avšak text písemné kroniky ve staré francouzštině říká: „*Nenacházejíce (Desiderius) v Itálii lidi tohoto umění, musíme poslat do Konstantinopole a do Alexandrie pro Řeky a Saracény, kteří pro zdobení podlahy kostelů, opracovaným mramorem a různých obrazců, která nazýváme díla múzy, používali kameny různých barev.*“¹⁰³ Tento text je dokladem, že umění mozaiky zcela nezaniklo, ale že to byla především Byzanc, kdo v době raného středověku udržoval tradici a techniku umění mozaiky při životě.

Z této doby pochází votivní panel z kostela sv. Demetria v Soluni z roku 634, zobrazující patrona kostela mezi donátory.¹⁰⁴ Tento obraz je dokladem portrétu patřícího do zlatého období byzantské malby. Je zde patrná nižší kvalita především v modelaci figur. Do stejného období spadá také dekorace apsid na Kypru a v Nikáji, dokumentující mozaikovou dekoraci formy ikony.

Důležitou technickou inovací předešlého období bylo také šikmé pokládání kostek s plátkem drahého kovu, které se poprvé objevilo na počátku 6. století, ale až v následujících stoletích se stává hlavním nástrojem oživení obrazu pomocí blyštění světla.¹⁰⁵ Mozaiky v Soluni, především ty v klášteře sv. Davida (z konce 5. a počátku 6. století) a ve výše zmíněném sv. Demetriovi, představují nejlepší příklad dosaženého vrcholu umění mozaiky této experimentální fáze.

Byzantské mozaiky se rozšířily i do některých křesťanských center Středomoří. V 6. století pracovala jedna dílna z Konstantinopole v klášteře sv. Kateřiny na úpatí hory Sinaj. Na konci 7. a počátku 8. století tvoří kvalifikovaní pracovníci stejného

¹⁰² LAVAGNE 1988, 113.

¹⁰³ LAVAGNE 1988, 113.

¹⁰⁴ Donátoři se v tomto období vyobrazovali se čtvercovou svatozáří, která naznačovala, že byli ztvárněni ještě za svého života.

¹⁰⁵ Obraz byl podle Východu i nástrojem uctívání, a proto bylo božství vyjádřeno zvýšenou intenzitou záře.

původu pro umajjovské chalify mozaiky v kopuli chrámu Božího hrobu v Jeruzalémě a ve velké damašské mešitě, kde realizují jednu z největších dekorací z mramoru.

Na Západě sice došlo k značnému útlumu užití opus musivum, přesto se nám z tohoto období některé mozaikové dekorace dochovaly a to především v Římě, kde v 7. století vývoj západní mozaiky pokračuje. Dokladem toho je mozaiková dekorace apsidy v kostele sv. Anežky za hradbami z let 625–638, která opakuje mozaiky ravennského stylu. V konše je mozaika s postavou sv. Anežky mezi papežem Symmachem a Honoriem I. Postavy na čistě zlatém pozadí jsou frontální, ve slavnostním oděvu, přesto nehmotné a jako by od sebe izolované.

Z téže doby je i mozaika sv. Šebestiana na stěně boční lodi římského kostela sv. Petra v okovech s velice zajímavou ikonografií, protože světce zobrazuje jako bělovlasého starce s plnovousem. Navíc se stylově podobá více mozaikám raně křesťanským než byzantským.

V letech 642–649 byla vytvořena mozaiková výzdoba dochovaná v apsidě kaple S. Primo e Feliciano v římském kostele S. Stefano Rotondo, kde jsou na zlatém pozadí frontálně vyobrazeni tito dva světci po stranách kříže, nad nímž je v kruhu busta Krista a nad ním v modrém půlkruhu v samotné špici apsidy Holubice Ducha svatého.¹⁰⁶

Stejně tak i mozaika Klanění tří králů v kostele S. Mariia in Cosmedin v Římě má rovněž raně křesťanský vzhled, a to díky užití silných obrysů, které nahrazují modelaci.

3. 6. 4 Období ikonoklastické

V době obrazoborectví na území Byzance uprchla řada řemeslníků na Západ. Díky tomu se nám dochovalo alespoň několik ukávek soudobé mozaikářské tvorby. Mezi hlavní díla tohoto období patří na Západě mozaiky z počátku 9. století. Patří sem mozaiková dekorace římského kostela svatých Nerea a Achillea z doby pontifikátu papeže Lva III. (795–816), kde je na triumfálním oblouku v centru vyobrazeno Proměnění na hoře¹⁰⁷ a po stranách Zvěstování a Panna Maria Theotokos. Kapli S. Zeno (817–824) v římském kostele S. Prassede zdobí v klenbě mozaika busty Krista, uzavřené v kruhu a obklopené čtyřmi anděly, a na stěnách mozaiky svatých a donátorů,¹⁰⁸ všechny na zlatém pozadí. Koncha apsidy ve sv. Cecílii na Trastevere

¹⁰⁶ Květiny v trávě jsou velmi podobné rostlinám po stranách Beránkova trůnu na mozaice v ariánském baptisteriu v Ravenně.

¹⁰⁷ Typ Kristova obličej je zde už definitivně stanoven – protáhlý ovál, černé vlasy a vousy. Jedná se o syrský prototyp, který zvitězil nad antickým světlovlasým, z něhož zůstaly stopy v Ravenně, CATTANI 1972, 14.

¹⁰⁸ Kapli dal postavit papež Paschal I. na počest své matky.

(kolem roku 820) nese mozaiku žehnajícího Krista Spasitele se sv. Pavlem, Cecílií a papežem Pasqualem I. (donátorem) po pravici a sv. Petrem, Valeriánem a Agátou po levici. Triumfální oblouk s mozaikou žehnajícího Krista Spasitele v mandorle, obklopeného dvěma anděly a dvanácti apoštoly, v prvním pásu a proroky Mojžíšem a Eliášem, kteří připomínají Proměnění Páně, v pásu druhém, stejně jako mozaika Panny Marie Theotokos se zástupem andělů a klečícím donátorem papežem Pasqualem I. v konše apsidy se nachází v kostele S. Maria in Domnica a byly rovněž vytvořené mezi léty 817–824. Za papeže Řehoře IV. (827–844) vznikly mozaiky v kostele sv. Marka v Římě, kde je na konše apsidy vyobrazen žehnající Kristus, po jehož pravici stojí S. Felicissimo, sv. Marek a papež Řehoř a po levici papež Marek, S. Agapito a sv. Anežka. Pod tím je v pásu vyobrazen ještě Beránek se dvanácti ovce, z nichž šest vychází z Betléma a šest z Jeruzaléma, zatímco na triumfálním oblouku můžeme vidět bustu žehnajícího Krista (v kruhu) mezi symboly čtyř evangelistů (rovněž v kruhu) a pod nimi jsou po stranách ještě sv. Petr a Pavel. Z 9. století pochází také jediná středověká mozaika dochovaná na svém místě ve sv. Petru¹⁰⁹ nad apoštolovým hrobem, která nese podobu Spasitele.

Všechny tyto mozaiky zcela ze skleněné pasty jsou dokladem pokračování ikonografického i stylového vývoje mozaik předikonoklastických, jejichž tvorbu ukončuje mozaika žehnajícího Krista ve svatyni S. Giovenale ve středoitalském městě Narni (kolem roku 880). Následuje rozmach užití zjednodušené byzantské techniky, která pro zachycení barvy pleti využívá přírodního kamene.

Do tohoto období spadá také počátek mozaikářské tvorby v Benátkách. V 8. století se Benátky vymanily z ravenského exarchátu. Přestože dříve vládl oficiálně jako byzantský úředník, došlo v 10. a 11. století k úplnému osamostatnění Benátek. Proto také ve svém počátku benátské umění určitým způsobem navazovalo na ravenské. Jak zmiňuje S. Bettini, už „*Galassi rozpoznal v mozaice boční apsidy z Torcella zlomek dekorace přímo ravenské ze 7. století*“.¹¹⁰

Baziliku Panny Marie Nanebevzaté na ostrově Torcello zdobí mozaiky, které vytvořily tři velké skupiny umělců v období mezi 7. – 12. století. K nejstarším částem již zmíněné dekorace jižní apsidy, kterou pravděpodobně vytvořili umělci přišlí z Ravenny, patří hlavy andělů ze 7. století a postavy čtyř církevních otců z 9. století.¹¹¹

¹⁰⁹ Za papeže Řehoře IV. vznikla také mozaiková výzdoba průčelí staré baziliky, z níž zbyly už jen fragmenty.

¹¹⁰ BRUNETTI/BETTINI/FORLATI/FIOCCO 1940, 77.

¹¹¹ O dalších dvou skupinách umělců, tvořících na ostrově Torcello, bude zmínka ještě později.

Ukázkou mozaikové dekorace z doby obrazoborectví na území Byzance je dochovaná mozaika v apsidě kostela sv. Ireny v Konstantinopoli, kde je na čistě zlatém pozadí velký jednoduchý kříž.¹¹²

3. 6. 5 Období postikonoklastické

Na Východě ukazují postikonoklastické¹¹³ památky 2. poloviny 9. století návrat k základním procesům, které byly objeveny před ikonoklasmem. Vyvrcholení těchto snah dokládají mozaiky z období císaře Basilia I. (867–886) v chrámu Boží moudrosti v Konstantinopoli.¹¹⁴ Mozaika Nanebevstoupení,¹¹⁵ s Kristem sedícím na trůnu, v centrálním medailonu, který v druhém pásu lemují postavy Panny Marie, svatých a apoštolů, se nachází v kopuli kostela Boží moudrosti v Tesalonice. Tato mozaika svědčí o promyšleném užití stříbra a přítomnosti široké škály barevného kamene v obličejích.

V 10. století technika sklonu kostek doznívá a stříbro začíná být užíváno jen vzácně a to pro kříž Kristovy svatozáře nebo pro paprsky světla znázorňující „*božské vyzařování ve scéně Narození, Křtu Páně, Proměnění Páně a Soslání Ducha svatého*“.¹¹⁶ Využívá se tmavší barevné škály s málo četným použitím žluté a červené.

Od 11. století převládá opět zlaté pozadí, izolující od sebe jednotlivé postavy. Ty jsou statické, se strnulým pohledem a bez větší modelace obličeje.

V této době dosáhla výzdoba centrálních kostelů na území Byzance, organizovaná podle vlastního kánonu, kanonického uspořádání, které určilo „*pro každou figuru nebo scénu konečné místo v hierarchii obrazů, těsně spjatých s architektonickou strukturou samotné stavby*“.¹¹⁷ Celá výzdoba tak byla uspořádána v kanonické hierarchii a celý architektonický koncept byl symbolický: kopule a klenba apsidy zpřítomňovaly nebe, zatímco zbytek chrámu svět pozemský. Celému chrámu proto vévodí v centrální kopuli umístěná postava Krista Pantokratora, kterou obklopují proroci, kteří na jeho příchod v průběhu dějin židovského národa poukazovali. Pandantivy vyplňují mozaiky se scénami z Kristova života (často doplněné i o narození a zesnutí Panny Marie). Presbytáři dominuje v apsidě umístěná mozaika Panny Marie

¹¹² Stejná mozaika zdobila také apsidu chrámu Boží moudrosti v Tesalonice a kostela Zesnutí Bohorodičky v Nikaji. Tato díla se však nedochovala.

¹¹³ Uctívání ikon opět povolila Theodora, matka byzantského císaře Michaela III., která byla roku 843 regentkou. Následné období, trvající až do poloviny 11. století, se nazývá makedonská renesance (843–počátek 11. století).

¹¹⁴ Ze stejné doby byly rovněž mozaiky se scénami z Kristova života a s postavami proroků a svatých z kostela sv. Apoštolů v Konstantinopoli (dnes již zničeného).

¹¹⁵ Na konci 8. století zde vznikla mozaika Panny Marie Theotokos, která dokázala přežít dobu obrazoborectví. Dalšími mozaikami z této doby byly ty zobrazující kříže, hvězdy a liturgické texty.

¹¹⁶ FINSTERA 1997, 571.

¹¹⁷ BOVINI 1963, 688.

na trůnu, kolem níž jsou andělé, „*zatímco jednotlivým figurám mučedníků a svatých jsou určena sekundární místa*“.¹¹⁸ Apsidy kaplí zdobí mozaiky s biblickými postavami, biskupy, kněžími a jáhny. V nartexu jsou umístěny scény z Ježíšova a Mariina života. Tak se vytvořil klasický systém byzantské mozaikové dekorace.¹¹⁹ První fáze klasického byzantského systému dosahuje své plnosti v Řecku. Jejimi nejlepšími ukázkami jsou mozaiky v klášteře sv. Lukáše u města Distomo a v klášteře Dafni u Athén.

Z 1. poloviny 11. století pochází dekorace kláštera sv. Lukáše, ze které se do současnosti nedochovala mozaika Krista Pantokratora v kopuli ani postavy archandělů, které byly umístěny mezi okny. Po formální stránce velice podobná dekoraci u sv. Lukáše je výzdoba kostela Boží moudrosti v Kyjevě. Datujeme ji do roku 1037. Soudobé jsou rovněž mozaiky dvou lunet¹²⁰ dochované v chrámu Boží moudrosti v Konstantinopoli. Tuto řadu doplňuje také dekorace kláštera Nea Moní na ostrově Chios z roku 1042. V 11. století tak vedle sebe probíhají dva proudy – klášterní a dvorský, který oživuje tradiční obsah.

Ke konci století došlo ke spojení těchto dvou proudů s převahou tzv. lineárního stylu, který se v této době nejvíce projevil na mozaikách kláštera Dafni u Athén (z roku 1080). Zde už je patrná tuhost linií a chudost barev, která bude typická pro komnenovské období.

Na Západě pokračoval rozkvět mozaikářské tvorby v Benátkách. V roce 1955 byly v původním kostele sv. Marka z 9. století (krypta dnešní baziliky) nalezeny na jižní stěně pěvecké tribuny (směrem k Dóžecímu paláci) fragmenty mozaiky Ukřižování s třemi Mariemi pod křížem.¹²¹ V partiích obličejů zde nacházíme užití přírodního kamene. Z toho lze usuzovat, že i původní kostel sv. Marka byl vyzdoben mozaikami, které byly vytvořeny zjednodušenou byzantskou technikou, a také „*ze starých kronik nám je předáno, že dóže Pietro Orseolo pro zdokonalení druhé dílny sv. Marka (976-978) povolala mistry z Konstantinopole*“.¹²²

Vedle Benátek se stal na Západě kolem roku 1070 důležitým centrem, které podnítilo opětovné rozšíření užití mozaiky, klášter Montecassino, když opat Desiderius, jak už bylo výše napsáno, poslal pro mozaikáře z Východu. „*Kromě skutečně ověřeného*

¹¹⁸ BOVINI 1963, 688.

¹¹⁹ Ikonografický program klasického systému je určitým způsobem naznačen už v 5. století na některých dekoracích centrálních staveb (např. ortodoxní baptisterium v Ravenně).

¹²⁰ Jedna zobrazuje žehnajícího Krista sedícího na trůnu a druhá Pannu Marii Theotokos rovněž sedící na trůnu.

¹²¹ Dnes se tento fragment nachází v muzeu baziliky sv. Marka.

¹²² VIO Ettore, 190.

vlivu tohoto velkého benediktinského kláštera na tvorbu mozaik v jižní Itálii (Capua, Salerno, S. Angelo in Formis v Campanii) můžeme říci, že obecně po celý středověk budou opatství a kostely udržovat umění mozaiky zděděné z dob pozdní antiky.“¹²³ Jak zmiňuje B. Finster, díla z Montecassina byla důležitá především pro umění mozaiky 12. století v Římě.

3. 6. 6. Podlahová mozaika

Zatímco tvorba nástěnné mozaiky na Západě stagnuje, podlahová výzdoba byla používána i nadále vzhledem k hodnotě výdrže a dekorativnímu efektu. Podlahy byly často provedeny pouze v černobílé kombinaci, navazující tak na římskou tradici. Od 11. století užití mozaikových podlah vzrůstá. Příklady můžeme najít ve Francii (S. Denis, Remeš), v Porýní (Köln), v severní Itálii (Aosta, Vecelli, S. Benedetto Po aj.) a jižní Itálii (Otranto). Mozaika z Otranta je nejkrásnějším příkladem podlahové dekorace z období středověku. V letech 1163–1166 ji vytvořil mnich Pantaleone, když v centrální lodi zobrazil Strom života s dějinami stvoření a dvanáct měsíců. Je v nich zaznamenáno, jak člověk obdělává zemi. V severní lodi je znázorněn Strom života jako symbol Posledního soudu (Ráje a Pekla), jižní lodi Strom života jako symbol vykoupení. V presbytáři jsou různé výjevy z knihy proroka Jonáše. Celá dekorace se rozkládá na 600 m². Z počátku 13. století pocházejí fragmenty mozaiky z kostela sv. Jana Evangelisty v Ravenně. Ty jsou tvořeny omezenou barevnou škálou a zachycují různé výjevy, z nichž nejzajímavější jsou scény s křížáky v bitvě u Zara a bitvě u Konstantinopole.

Zvláštní užití mozaikářské techniky se projevuje od konce 12. století. Podlahy a jiné části architektury jsou dekorovány geometrickými motivy za pomoci kostek ve tvaru trojúhelníku, obdélníku, kosočtverce, kruhu aj. Tvorbou těchto mozaik vytvořených v opus alexandrinum vynikly dvě rodiny římských mramorářů – Cosmati a Vassalletta.¹²⁴

3. 6. 7 Vrcholná fáze byzantské mozaiky

Klasické dekorativní schéma dosáhlo svého vrcholu v době tzv. komnenovské renesance (1081–1185). V jednotlivých kostelích bylo v 11. a 12. století různě obměňováno, např. postavami nebo symboly čtyř evangelistů v pandantivech či scénou

¹²³ LAVAGNE 1988, 120.

¹²⁴ Odtud je také odvozeno pojmenování těchto mozaik – cosmateschi, LAVAGNE 1988, 124.

Seslání Ducha svatého v kopuli kněžiště. „*Systém variabilní v detailech zůstává stále fixní ve svých třech základních prvcích a jejich hieratickém uspořádání. Nejprve postavy Krista a Panny Marie, které obývají „nebeskou“ sféru chrámu a presbytáře. Poté lidský život Krista, jenž se stává hlavním prvkem výzdoby chrámu, a nakonec svatých a mučedníků, v nichž Církev našla dokončení na Zemi. Ti všichni jsou rozmístěni v presbytáři, v chrámu i nartexu, podle přísných pravidel přednosti, díky nimž každá třída nebo skupina zaujímá místo, odpovídající její hodnotě a funkci.*“¹²⁵ Nejdůležitější dekorace tohoto období se však dochovaly na Západě (především na Sicílii).

Na území Byzance se od 11. století v mozaice prováděly také přenosné ikony. Některé jsou velkých rozměrů (např. ikona Panny Marie a Jana Křtitele z Konstantinopole), ty se od nástěnných mozaik mnoho neliší. Typičtější mozaiky tohoto období jsou však rozměrů menších, tvořené drobnějšími kamínky, které se nachází např. na hoře Sinaj v kostele sv. Demetria a Panny Marie.

a) Veneto

Jak už bylo výše zmíněno, na ostrově Torcello pracovaly od 7. do 12. století tři skupiny umělců. Z konce 11. století pochází výzdoba konchy jižní apsidy s mozaikou žehnajícího Krista na trůnu mezi anděly a též postavy apoštolů v centrální apsidě. Ty byly vytvořeny druhou skupinou mozaikářů pod zřejmým vlivem byzantské mozaiky 1. poloviny 11. století. Třetí skupina vytvořila ve 2. polovině 12. století mozaiku Panny Marie v konše centrální apsidy a Posledního soudu¹²⁶ z počátku 13. století na vnitřní stěně západního průčelí. Provedení je benátské, zatímco kompozice konstantinopolská.

V roce 1095 byla vysvěcena bazilika sv. Marka v Benátkách, kde se nachází mozaiková dekorace o rozloze 4000 m².¹²⁷ Nejstarší částí této výzdoby jsou mozaiky vzniklé kolem roku 1100, které zdobí niky centrálního vstupu v jižní části nartexu.¹²⁸ Ve spodní řadě po stranách vchodových dveří stojí čtyři evangelisté, zleva sv. Matouš, sv. Marek, sv. Lukáš a sv. Jan. V horní řadě pod konchou je uprostřed postava Panny Marie, na ni hledí a kterou obklopuje dvanáct apoštolů. Ze stejné doby jsou nejspíše i

¹²⁵BOVINI 1963, 688.

¹²⁶Mozaika Posledního soudu je ze tří čtvrtin restaurovaná.

¹²⁷Výzdoba celé baziliky se následně nesla až do 14. století. V průběhu celého jejího trvání byli k tvorbě mozaik zvaní mistři z Východu, a tak se dekorativní tradice tvořila v závislosti na Byzanci.

¹²⁸Ze stejné doby byla nejspíše i původní mozaika v konše, která snad dříve nesla bustu Krista Pantokratora, a v současné době je zde mozaika sv. Marta ve slávě z 16. století.

mozaiky v apsidě baziliky, kde jsou v pásu mezi okny vyobrazení sv. Mikuláše, sv. Petra, sv. Marka a sv. Ermagora.¹²⁹ Dá se předpokládat, že rovněž původní mozaika v konše apsidy nesla vyobrazení Krista Pantokratora, sedícího na trůnu, a že pocházela z téže doby. Z poloviny 12. století pochází dekorace kopulí v ose kostela.¹³⁰ První nese v centru bustu Krista Emanuela, obklopeného světcí a proroky, mezi nimiž stojí Panna Maria v postoji Oranta. Druhou kopuli zdobí mozaika Nanebevstoupení, v jejím centru je Kristus sedící na duze, obklopený čtyřmi anděly v prvním pásu, kteří ho podpírají, a dvanácti apoštoly ve druhém pásu, mezi nimiž je opět Panna Maria v pozici Oranta obklopená dvěma anděly. Třetí kopule je pokryta mozaikou Soslání Ducha svatého, v jejímž centru je trůn, na něm sedí holubice, od níž vycházejí paprsky, které dopadají na apoštoly ve druhém pásu, sedící na trůnech. A kupole v transeptu baziliky pocházejí z počátku 13. století, z nichž severní nese mozaiku se scénami ze života sv. Jana evangelisty a s církevními otci, jižní vyobrazuje sv. Leonarda, sv. Mikuláše, sv. Klementa a sv. Biagia.

b) Sicílie – Palermo, Cefalú a Monreale

Velice důležitým bodem v historii mozaikářské tvorby je výzdoba paláců a kostelů na Sicílii v době 1130–1189 za panování normanské dynastie.¹³¹ „*V průběhu tohoto období Komnenů se dělají lineární motivy stále složitější (Cefalú), stávají se nakonec nejbouřlivějšími, ve formě takřka barokní (Monreale).*“¹³²

Za Rogera II.¹³³ (1130–1154) vznikla mozaiková výzdoba kostela S. Maria dell' Ammiraglio, zv. la Martorana, který má spolu s Palatinskou kaplí nejstarší mozaikovou dekoraci tohoto období na Sicílii. Mozaiky z Martorany, jejichž tvorba začala kolem roku 1143 a byla dokončena ještě za života Rugera II., mají stejně jako ostatní mozaikové cykly na ostrově, které budou následovat, byzantskou ikonografickou koncepci, která byla v jednotlivých kostelích různě modifikována. Kopule Martorany nese mozaiku žehnajícího Krista Pantokratora, ve kterém se projevuje vliv Dafni,¹³⁴ avšak mizí strohost ikony, typická pro klášterní prostředí. Kristus sedí na trůnu obklopeném čtyřmi archanděly, v tamburu je osm proroků a v pandantivech čtyři

¹²⁹ Jejich ostatky byly do Benátek přineseny mezi léty 1071–1112.

¹³⁰ Podle S. Bettiniho se dá předpokládat, že i zde byla původně mozaiková výzdoba z přelomu století, která však byla pravděpodobně zničena při požáru v roce 1106.

¹³¹ Pevným normanským územím se stává mezi léty 1030–1035 jižní Itálie a Sicílie za Tankréda z Alatavilly. Od roku 1091 byla Sicílie zcela v držení Normanů a za panování Rogera II. Sicilského vzniklo roku 1130 Sicilské království.

¹³² BOVINI 1963, 692.

¹³³ Byl to právě on, kdo založil (nejen na svém dvoře, ale i v dalších městech na celé Sicílii) královské dílny, kde byla měřítkem hodnoty především preciznost a cena. Jedná se nejen o dílny tkalců, vyšivačů, klenotníků, truhlářů a zlatníků, ale i malířů, mozaikářů, kameníků a sochařů.

¹³⁴ Pro zřetelnou návaznost výzdoby na byzantskou tradici je tento nástěnný cyklus řazen před výzdobu Palatinské kaple.

evangelisté. Mozaika dále pokrývá všechny klenby, stěny i vnitřní stranu průčelí. Jen výzdoba centrální apsidy se nedochovala.

Vedle svého paláce v Palermu nechyl Roger II. vystavět Palatinskou kapli (1132 prohlášena za farní kostel). Mozaiky kopule byly vyhotoveny rovněž kolem roku 1143¹³⁵ a stylem navazují na dekoraci kopule v Martoraně, zatímco zbytek výzdoby pochází z doby Rugerova syna, Viléma I. Sicilského (1154–1166).¹³⁶ Díky delšímu trvání prací se zde mozaiky byzantských mistrů mísí s mozaikami jejich místních žáků. Ač je zde respektována východní ikonografická koncepce námětů, různorodost zpracování je patrná díky linearizujícím prvků, připomínajícím spíše románský styl.

Výzdoba dómu v Cefalú (stavba dokončena 1131) začala v roce 1148 a podíleli se na ní byzantští umělci, jak napovídá nejen ikonografická koncepce obohacená řeckými nápisy, ale i stylové provedení. Nacházíme zde nejčistší formu pokračování byzantského stylu. Obličej s dlouhými, ohnutými nosy a protáhlé postavy poukazují na řecké umění komnenovského období.

Za vlády Viléma II. Sicilského (1166–1189) začaly v roce 1174 práce na výzdobě katedrály v Monreale. Celková nástěnná mozaiková dekorace, která se rozláhá na 7584 m² je nejobsáhlejším mozaikovým povrchem stěn byzantského typu v celé Itálii. Jsou zde patrné stylové odlišnosti zapříčiněné změnami uměleckých škol a z toho vyplývající rozdílnost realizace. Stejně tak i rozdílnost časová mezi mozaikami v apsidě a těmi od ní nejdálšími. V Monreale tak můžeme mluvit o přítomnosti nejméně tří mozaikářských škol.¹³⁷ Většina badatelů se proto také domnívá, že mozaiková výzdobu celého chrámu neproběhla najednou ale postupně v různých desetiletích. Hlavní návrh a rozmístění cyklů v chrámové lodi se mohou skoro s jistotou připisat řeckým mistrům najatým úmyslně v Byzanci.¹³⁸ Avšak je nemožné se domnívat, že by tu byli činní ti samí umělci, kteří o čtyřicet let dříve pracovali na výzdobě Palatinské kaple v Palermu a na dómu v Cefalú. V Monreale totiž působili vedle nově příchozích řeckých mistrů mozaikáři, formující se v dílnách mistrů, kteří se učili od Byzantinců právě v období výzdoby Palatinské kaple a katedrály v Cefalú. Vlivem těchto sicilských

¹³⁵ Toto datum nese sám nápis v kopuli.

¹³⁶ Ve zprávě kronikáře Romualda Salernitana se píše, že Palatinskou kapli nechal vyzdobit mozaikami Vilém I. A jelikož v kopuli je datace uvedena, zpráva v kronice by se měla týkat zbylé výzdoby kostela. I většina badatelů se shoduje na tom, že do doby vlády Rogera II. spadá mozaiková dekorace presbytáře, zatímco výzdoba lodí kostela do doby Viléma I.

¹³⁷ Zajímavé je, že i nápisy doplňující scény v celém prostoru chrámu nám prozrazují, že zde pracovalo více škol. V prostorách kolem apsid jsou nápisy řecké, zatímco mozaiky v hlavní lodi jsou popsané latinsky.

¹³⁸ Přišli na Sicílii v 11. století v době hrabství Altavilla.

dílen vzešla pitoresknost a archaičnost některých starších scén v Monrale, jejichž vyhotovení spadá do období mezi léty 1174 a 1189.¹³⁹

Změna nastal až za Svěvů na počátku 13. století.¹⁴⁰ Tato druhá fáze dekorace se protáhla na několik desetiletí 13. století.¹⁴¹ a styl dvou odlišných benátských dílen je patrný především na mozaikách západní stěny.

První dílna ukazuje na příbuznost s dekorací prvních polí atria sv. Marka v Benátkách. Jedná se o mozaiku Madonny v lunetě nad vchodem i obě vedlejší scény. Nejen zřasení Mariina šatu ale především silné ohraničení stínu kolem jejich očí a osvětlení lícních kostí poukazují na pozdní fázi benátské mozaikářské tvorby, kterou benátští mistři uplatnili už u postav andělů při výzdobě kupole florentského baptisteria v 2. polovině 13. století. Do tohoto období také řadíme nejmladší monrealské mozaiky. Druhá dílna je charakterizována, podle Salviniho, přísným, typickým stylem západního původu z jižní části německých zemí – především Salzburgu a Augsburgu. Jedná se o starozákonní výjevy, kde v kresbě figur a krajin, ač si zachovávají svojí románskou formu, vidíme vzdálení se umírněnému uspořádání, jež vykazují mozaiky nejstarší. Mozaiková výzdoba Monreale umělecky nedosahuje úrovně výzdoby chrámu v Cefalú či Palatinské kaple v Palermu. „*Ve volbě barev chybí jemnost, v kresbě i v technice kladení kostiček se objevuje schematismus, pojetí prostorových prvků svědčí o nepochopení.*“¹⁴²

Z toho všeho lze usuzovat, že v Monreale pracovali především místní mozaikáři, kteří se sice učili u byzantských mistrů, ale jejich práce byla více zaměřena na nepodstatné dekorativní prvky. Dalo by se mluvit o drsnějším, více románském stylu, který se jeví „*jako konec byzantského slohového citění*“.¹⁴³

c) Řím

Ve 12. století umění mozaiky v Římě navazuje na modely raně křesťanského období (mozaiky v apsidách S. M. in Trastevere, S. Clemente, S. Maria Nova a S. Pietro).

¹³⁹ Je totiž více než jisté, že v roce 1189 po smrti Viléma II. práce načas ustaly, protože mniši opatství, kteří se dokonce stali jeho majiteli, zůstali bez prostředků, a nebylo tak možné pokračovat v dekorativních pracích, jež byly tolik nákladné.

¹⁴⁰ Možná dokonce podporovaných příspěvky některých papežů, jako byli Inocenc III. a Honorius III., kteří měli tuto stavbu zvláště v oblibě. Je možné, že právě tyto papežové poslali do Monreale benátské mozaikáře, kteří nedávno dokončili mozaiky v bazilice sv. Petra ve Vatikánu a sv. Pavla za hradbami.

¹⁴¹ Celá bazilika byla dokončena a vysvěcena v roce 1267.

¹⁴² AVENARIUS 1994, 454

¹⁴³ AVENARIUS 1994, 454

Z 1. poloviny 12. století pocházejí mozaiky v apsidě a na jejím oblouku v kostele sv. Klimenta. Výzdoba vítězného oblouku je rozdělena do čtyř pásů. V centru prvního pásu je v kruhu vyobrazená busta žehnajícího Krista na modrém pozadí posetém hvězdami mezi čtyřmi symboly evangelistů (rovněž v kruzích). Ve druhém pásu, který už je rozdělen apsidou, jsou vyobrazeni mučedníci se symboly svého umučení (nalevo sv. Pavel a sv. Vavřinec, napravo sv. Petr a sv. Kliment), ve třetím jsou postavy dvou starozákonních proroků (vlevo Izajáše, vpravo Jeremiáše) a ve čtvrtém jsou hradby měst Jeruzalém a Betlém, z jejichž bran vychází na každé straně šest ovcí. Takto znázornění apoštolové jsou už však součástí výzdoby apsidy, jejího spodního pásu. Nad ovcemi je v konše doširoka rozvitý motiv akantu benátsko-byzantského stylu, mezi jehož částmi jsou vyobrazeny malé postavy svatých a v jehož středu je scéna Ukřižování s Pannou Marií a Janem evangelistou pod křížem.

Mozaiky v konše apsidy kostela S. Maria in Trastevere vznikly ve 2. čtvrtině 12. století. Dekorace je zde rozvržena do tří pásů. V samotném vrcholu je motiv skládané mušle,¹⁴⁴ ve druhém pásu je vyobrazeno Korunování Panny Marie, kdy Maira sedí na trůnu vedle Krista, a po stranách stojí světci (nalevo papež Callistus, sv. Vavřinec a papež Inocenc II., napravo sv. Petr, papež Cornélius, papež Julius I. a presbyter Calepodius), ve třetím pásu stojí uprostřed Beránek obklopený dvanácti ovcemi, z nich šest vychází z hradeb města Jeruzaléma a šest z města Betléma.

V 2. polovině 12. století byla vytvořena mozaika v apsidě kostela sv. Františky Římské, také zv. S. Maria Nova, kde je ve vrcholu skládaná mušle, pod níž je v architektonické kulise umístěna postava Panny Marie Theotokos na trůnu mezi světci, Jakubem, Janem, Petrem a Ondřejem. Zde se mísí styl byzantský v postavě Panny Marie a raně křesťanský v jednobarevnosti a řasení oděvů apoštolů i architektonickém pojetí sloupů, které připomínají palmy raně křesťanských sarkofágů.

Tvorbu tohoto období v Římě uzavírá centrální část mozaiky triumfálního oblouku kostela sv. Vavřince za hradbami, tj. žehnající Kristus Vykupitel posazený na zemské sféře mezi sv. Petrem a Pavlem i postava sv. Štěpána, která byla vytvořena mezi léty 1216–1227, a mozaika s Kristem na trůnu mezi sv. Petrem, Pavlem, Lukášem a Ondřejem v apsidě kostela sv. Pavla za hradbami, k jejímuž dokončení si nechal roku 1218 papež Honorius III. poslat dva benátské mozaikáře od dóžete Pietra Zianiho.¹⁴⁵ Kristu klečí u nohou papež – donátor, v pásu pod nimi je dvanáct apoštolů a dva andělé,

¹⁴⁴ Ten se nachází např. v dekoraci lunet mauzolea Gally Placidie v Ravenně.

¹⁴⁵ Přestože mozaika přečkala požár v roce 1823, byla za účelem opravy zdi sňata a posléze ztracena, podobně jako tomu bylo později u lateránské mozaiky. Přesto se současná ikonografie mozaiky od původní mnoho neliší.

všichni od sebe oddělení palmami, směřující k oltáři uprostřed, na němž je postaven kříž.

3. 7 Pozdní fáze byzantské mozaiky – středověká mozaika doby Paleologů

Po dobytí Konstantinopole roku 1204 a jejím vyplenění ztrácí Byzanc své postavení. „Velká část byzantské civilizace emigrovala do latinského světa“,¹⁴⁶ kde přináší malířství toskánského duecenta nový náboj, který stále více ovlivňuje i stylistický vzhled mozaik. Ve 13. století tak začíná sestupná fáze umění byzantské mozaiky, při níž umělci začínají určitým způsobem rušit její specifický charakter výzkumem různých efektů a dovedností malířského umění.

a) Benátky

Dekorace baziliky sv. Marka stále pokračuje. Ze 13. století jsou mozaiky portálů průčelí a atria. Mozaiky lunet portálů zachycují momenty ze života sv. Marka,¹⁴⁷ zatímco v kopulích atria se nacházejí výjevy popisující epizody ze Starého zákona (od stvoření světa přes Abrahama a Josefa až po Mojžíše).¹⁴⁸ Ty nejpozdější jsou ze 70. let 13. století stejně jako později čteně restaurované mozaiky v kapli Zen, které tvoří přechod mezi nejstarší výzdobou atria a mozaikami trecenta.

Poslední středověké mozaiky v bazilice sv. Marka pocházejí ze 14. století a patří sem dekorace Baptisteria a kaple S. Isidoro.¹⁴⁹ Baptisterium zdobí mozaiky, které jsou ještě značně spjaty s dekorativní tradicí duecenta. Kopule presbytáře nese mozaiku Krista ve slávě obklopeného hierarchií andělů a postavy čtyř církevních otců v pandantivech. Kopuli centrální části baptisteria dekoruje mozaika Krista, který vysílá apoštoly do celého světa křtít národy, a postavy čtyř církevních otců východní církve v pandantivech. Klenba poslední, nejzápadnější části baptisteria zdobí mozaika Boha Otce mezi proroky. Na stěnách a v lunetách interiéru baptisteria jsou pak scény ze života Jana Křtitele a Krista. Klenba kaple S. Isidoro je pokryta mozaikou popisující světcův život.

¹⁴⁶ STOYANOVA 1989, 21.

¹⁴⁷ Dekorace venkovního portálu S. Alipio je jedinou původní dochovanou lunetovou mozaikou. Ostatní lunety byly později čteně restaurované.

¹⁴⁸ Mozaiky byly tvořeny v chronologickém pořadí tak, jak po sobě příběhy následují, tj. z počátku století pochází příběh knih Genesis, v nichž můžeme vidět reprodukce oděvů postav, které se užívaly už na konci 12. století, a z konce století jsou mozaiky příběhu knihy Exodus.

¹⁴⁹ Výzdoba baptisteria i kaple S. Isidoro byla vyhotovena za dóžete Andrei Dandola (1342–1354).

Svou stylistickou formou navazuje na italskou malbu trecenta, zatímco mozaiky v lunetách¹⁵⁰ nezapřou svou návaznost na ikonografii byzantskou.

b) Florencie a Lucca

V Toskánsku se nacházejí dvě důležité mozaikové dekorace 13. století – baptisterium sv. Jana ve Florencii a mozaika na průčelí kostela S. Frediano v Lucce.

V baptisteriu sv. Jana ve Florencii je mozaikou pokryta kopule a klenba apsidy. Dekorace apsidy je nejstarší částí spadající do doby kolem roku 1225 a znázorňuje v centrálním kruhu Beránka obklopeného osmi proroky, vše uzavřené ve velkém kruhu, po jehož bocích na jedné straně sedí na trůnu Jan Křtitel a na druhé straně Panna Marie Theotokos. Jak prozrazuje latinský nápis na mozaice, dílo vytvořil jistý bratr františkán Jacopo.¹⁵¹

První zmínka o mozaikové výzdobě kupole pochází z roku 1271. Mozaika o rozloze cca 1000 m² byla dokončena na počátku 14. století. Ikonografický cyklus už se zde neváže (tak jako dříve) na funkci stavby, ale spíše odpovídá stavbě církevní. Kopule baptisteria je proto dekorována mozaikou Poslední soud s velkou sedící postavou zmrtvýchvstalého Krista, hierarchií andělů a scény ze Starého i Nového zákona. Některé kartony vytvořili nejspíše Cippo di Marcovaldo, Maestro della Maddalena, Cimabue a Andrea Tafi. Jako mistři mozaikáři jsou z dochovaných pramenů známi Francesco (z konce 13. století) a Bingo a Pozzo (z počátku 14. století). „*Jestli první kvalifikovaní pracovníci, zabývající se mozaikami v baptisteriu, přišli z Benátek, autoři kartonů už v nejstarších částech výzdoby kopule prokázali, že patří do místního uměleckého prostředí.*“¹⁵²

Štít průčelí kostela S. Frediano v Lucce zdobí mozaika z 2. poloviny 13. století. Je členěna do dvou pásů, z nichž první představuje žehnajícího Krista, sedícího na trůnu, který nesou dva andělé, a na druhém pásu vidíme postavy apoštolů, které jsou uprostřed rozděleny úzkým oknem. Kartony možná vytvořil jeden umělec, ale podle stylistického vzhledu a použitého materiálu¹⁵³ lze předpokládat, že oba pásy vytvořili dva různí mozaikáři.

¹⁵⁰ V lunetě nad oltářem je vyobrazen Kristus na trůnu mezi sv. Markem a Isidorem. Na protější lunetě je mozaika Panny Marie mezi Janem křtitelem a sv. Mikulášem.

¹⁵¹ G. Vasari spojil toto jméno s osobou Jacopa Torritiho, který tvořil mozaiky koncem století v Římě. Avšak Pératé upozorňuje na styl blízký řecké tvorbě a stejně tak i Soulier upozorňuje na přítomnost stylu románské malby počátku 13. století v Toskánsku, který byl ještě značně ovlivněn Byzancí a jenž je na mozaice patrný. Další badatelé se přiklánějí k benátskému původu františkána, který měl být žákem řeckých mistrů tvořících ve sv. Marku.

¹⁵² FABRI 1960, 31.

¹⁵³ V horním pásu je užitá větší škála odstínů pro dosažení jemnějšího přechodu barev a za stejným účelem zde bylo užito i drobnějších kamínků v porovnání se spodním dílem.

c) Řím

V umění mozaiky 13. století v Římě se objevuje nové figurální pojetí ovlivněné malbou toskánského duecenta. V důsledku toho dekorovali řeční mozaikáři v závěru 13. století římské kostely podle kartonů, které vyhotovili Pietro Cavallini (S. Maria in Trastevere) a Jacopo Torriti (S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore).

V kostele S. Maria in Trastevere jsou od Pietra Cavalliniho mozaiky, které byly dokončeny v roce 1291. V pásu pod konchou jsou mezi okny čtyři výjevy ze života Panny Marie: Zvěstování, Narození Krista, Klanění tří králů a Uvedení Krista do chrámu, které jsou v řadě doplněny o Narození a Smrt Panny Marie na stěně triumfálního oblouku. Cavallini vytvořil také votivní mozaiku s Pannou Marií a postavami sv. Pavla, sv. Petra a klečícího donátora, která je umístěna v centru spodního pásu apsidy. Struktura Cavalliniho děl je „*syntetická a vyspělejší než modely stejného tématu, které lze nalézt v byzantském repertoáru*“.¹⁵⁴ Je to patrné např. u architektonických modelů, které určující obrazový prostor před Giottem.

Mozaika v apsidě S. Maria Maggiore z roku 1295, podepsaná františkánem Jacopo Torritim, zobrazuje v konše Korunovaci Panny Marie. V centrálním kruhu na modrém pozadí posetém hvězdami sedí Maria na trůnu vedle Krista, který ji korunuje.¹⁵⁵ Nad nimi je ve špici konchy holubice na pozadí tvořeném stylizovanou mušlí, kterou známe z ravenského mauzolea Gally Placidie. Dále zde nacházíme poslední akanty¹⁵⁶ benátsko-byzantského stylu, které obklopují scénu Korunování, v kombinaci s motivem několikařadého zástupu andělů¹⁵⁷ klečících u nohou Krista a Panny Marie. Po stranách stojí světci, kteří jsou rozpoznatelní díky svým atributům (nalevo sv. Petr, sv. Pavel a sv. František, napravo Jan Křtitel, Jan evangelista a sv. Antonín). Ve spodním pásu je výzdoba apsidy doplněna o scény ze života Panny Marie (Zvěstování, Narození Krista, Zesnutí Panny Marie, Klanění tří králů, Obětování Krista v chrámu). V této mozaice nacházíme spojení lineárního stylu byzantské mozaiky se stylem malby italského duecenta.

Jacopo Torriti vytvořil také v roce 1291 mozaiku Deesis v apsidě kostela S. Giovanni in Laterano, která byla kolem roku 1880 zničena a znovu vyhotovena. „*Jedna vzácná fotografie, vytvořená před zničením dovoluje konstatovat přesný*

¹⁵⁴ TIBERIA 1996, 156.

¹⁵⁵ Námět převzat nejspíše z dekorace apsidy kostela S. Maria in Trastevere.

¹⁵⁶ Zde jsou na rozdíl od těch ve sv. Klimentu obohaceny o motivy pávů a ptactva jiného druhu.

¹⁵⁷ Typické pro malby duecenta.

stylistický soulad mezi anděly lateránské mozaiky a těmi v apsidě S. Maria Maggiore, jistě dílo stejného autora.“¹⁵⁸

d) Orvieto

Mozaiky na průčelí dómu v Orvietu, byly vytvořeny z benátského skla a vyobrazují scény ze života Panny Marie a scénu Křtu Krista¹⁵⁹ z roku 1360 od Andrei l’Orcagna. Tvorba mozaik mariánského cyklu započala roku 1321 a pokračovala až do 16. století. V následujících stoletích byly mozaiky čteně restaurovány a tak jejich původní vzhled zanikl. Jedinou dochovanou mozaikou v původním stavu je scén Narození Panny Marie od Giovanniho di Leonardello a Ugolina di Prete Ilario nejspíše z 60. let 14. století.¹⁶⁰ Mozaiky z Orvieto byly později předlohou pro rekonstrukci mozaik florentského dómu v 19. století.

e) Východ

Na Východě se z počátku 14. století dochovaly mozaiky v nartexu kostela sv. Salvatora v Choře (dnes částí Istanbulu), kde dekorace započala roku 1303, a fragment mozaiky Smrti Panny Marie v kostel sv. Apoštolů v Soluni z let 1312–1315. V oděvech postav i v architektuře je cítit vliv italské malby.

3. 7. 1 Středověká mozaika v Praze

Mozaika Posledního soudu na Zlaté bráně pražské katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha je unikátní středověkou mozaikou umístěnou v exteriéru v oblasti na sever od Alp a na východ od Rýna. *„Její jedinečnost spočívá i v tom, že přes četné drobné opravy se dochovala až na práh dvacátého století v podstatě v neporušené podobě, ačkoliv se na ní brzy po dokončení začaly projevovat první známky koroze, blednutí barev a ztráty lesku. Přesto se nedochovaly žádné zmínky o tom, že by prošla nějakými vnitřními zásahy, a neprokázal je ani podrobný průzkum.*“¹⁶¹

Mozaika je umístěna na jižní venkovní kamenné zdi nad arkádovou předsíní. Předsíň byla dostavěna v roce 1367 a Zuzana Všetečková zmiňuje, že *„při opravě (mozaiky v roce 1890) bylo v místě prostředního pole mozaiky nalezeno zazděné gotické*

¹⁵⁸MATTHIAE 1967, 347.

¹⁵⁹ Ač tato scéna do série Mariánských mozaik nezapadá, byla do výzdoby zařazena a to nad severním portálem západního průčelí, jelikož se za tímto vchodem nachází křtitelnice.

¹⁶⁰ Tato mozaika je od roku 1891 uchovávaná ve Victoria and Albert muzeum v Londýně.

¹⁶¹ Klímková, 26.

okno,¹⁶² které osvětlovalo významnou kapli v patře, určenou k uschovávání českých korunovačních klenotů a nejvýznamnějších relikvií. Zazdění okna dokládá změnu výzdoby jižní fasády, ke které Karel IV. přistoupil zřejmě po návratu z druhé korunovační cesty do Itálie v letech 1368-69“.¹⁶³

Následujícího roku 1370 podle Beneše Krabice „dal také tento pan císař zhotovit a osadit nad portikem pražského kostela /obraz/ ze skla řeckým způsobem, dílem nádherným a velmi nákladným“.¹⁶⁴ V roce 1371 pak Beneš píše, že „téhož roku byl dokončen slavnostní obraz, který pan císař dal vytvořit v portiku pražského kostela jako mozaiku podle řeckého způsobu. Čím častěji jej omývá déšť, tím se stává čistším a jasnějším“.¹⁶⁵

Autor mozaiky je neznámý. Antonín Matějček se domníval, že jde o dílo benátských mistrů ve spolupráci s mistry místními, kteří se nechali inspirovat mozaikami z baziliky sv. Marka v Benátkách, a sklo, z něhož byla mozaika vytvořena, bylo dle Matějčka italského původu. Až Carlo Bertelli, inspektor Centrálního restaurátorského institutu v Římě, hledal předlohu pro pražskou mozaiku v oblasti střední Itálie.¹⁶⁶ Rodolfo Pallucchini, nejvýznamnější historik umění 20. století v oblasti benátské malby (zmapoval vývoj benátské malby v průběhu více než pět staletí), se zabýval mimo jiné i benátským malířstvím 14. století a za autora kartonů mozaiky určil malíře Nicoletta Semitecolu, žáka Guarienta d'Arpo. Karel Stejskal přišel s tezí, že krom italských mistrů se na tvorbě mozaiky podíleli i mistři již dříve v Praze usazení, kteří mohli spolupracovat též na výzdobě hradu Karlštejna a v ambitu kláštera na Slovanech.

Původní výška mozaikového obrazu činila 95 cm. Avšak do dnešní doby už se nedochovala horní ornamentální část pod římsou střechy, která měla výšku přibližně 10 cm.

Celá mozaika je rozdělena do tří vertikálních pásů (v návaznosti na členění architektury předsíně) a zobrazuje námět Posledního soudu. V ústřední části je vyobrazen trůnící Kristus Soudce jako Syn Boží ve slávě, kterou naznačují zlaté paprsky v mandorle, i jako Syn člověka, na kterém jsou patrné rány po mučení. Kristus sedí na dvou duhách, které symbolizují smlouvu mezi Bohem a lidmi. Okolo mandorly

¹⁶² Další dvě okna byla zakomponována do obrazu.

¹⁶³HLAVÁČKOVÁ 2001, <http://abicko.avcr.cz/archiv/2001/10/obsah/mozaika-posledniho-soudu-na-zlate-brane-katedraly-svateho-vita.html> (20. 6. 2012).

¹⁶⁴ LÍBAL/ZAHRADNÍK 1999, 18.

¹⁶⁵ LÍBAL/ZAHRADNÍK 1999, 18.

¹⁶⁶ Zřejmě proto, že v Benátkách byly venkovní mozaiky v prostorách konchy, zatímco na katedrálách ve střední Itálii (např. ve Spoletu z roku 1207) jsou na stěně.

je pět dvojic andělů – nahoře dva cherubíni, potom tři dvojice andělů nesoucí nástroje Kristova umučení,¹⁶⁷ a dole troubí poslední dvojice andělů na polnice, čímž oznamují Kristův druhý příchod. Pod Kristem klečí šest českých zemských patronů: (zleva) sv. Prokop, sv. Zikmund, sv. Vít, sv. Václav, sv. Ludmila a sv. Vojtěch. Pod nimi je nápisová páska s jejich jmény. Ke Kristu se spolu s českými světci modlí i donátoři mozaiky, císař Karel IV. se svou poslední manželkou Eliškou Pomořanskou. Mozaiku nahoře lemoval nejspíše po celé délce rostlinný motiv, který se dochoval jen v prostoru nad střední částí, kde rámuje zobrazený Veraikon, pravou podobu Krista. K přímluvcům se řadí ještě postavy Panny Marie a Jana Křtitele, které už jsou ale umístěny v bočních částech, stejně jako polopostavy apoštolů po šesti na každé straně. V pravém poli je klečící Jan Křtitel a tři dvojice apoštolů, z nich lze dle atributů rozpoznat v horní řadě sv. Tomáše s kopím a sv. Šimona se sekyrou, v dolní řadě sv. Filipa s křížem a sv. Bartoloměje s nožem.¹⁶⁸ Postavy JK a apoštolů jsou odděleny oknem osvětlujícím klenotnici. Ve spodní části je vyobrazeno Peklo, do něhož archanděl Michael odvádí zavržené.¹⁶⁹ V levém poli klečí Panna Maria a za ní (opět oknem do klenotnice oddělené) postavy apoštolů, z nichž lze rozpoznat v prostřední řadě nalevo nejspíše Judu Tadeáše s kyjem a napravo snad sv. Jakuba Většího s holí. Ve spodní řadě je vlevo sv. Jan a napravo sv. Petr s klíči a křížem (symbolem svého umučení). Pod nimi vstávají z hrobů vyvolení a andělé je doprovázejí do nebe, což je naznačeno prostřední trojicí. Jako možnou inspiraci tématu Posledního soudu z italského prostředí zmiňuje Zuzana Všetečková malbu v kostele s. Angelo in Formis, mozaiku z kostela S. Frediano v Luce a Giottovu malbu v Cappella degli Scrovegni v Padově. Už dříve řada badatelů, mezi něž patří např. Lionello Puppi, srovnávala mozaiku na Zlaté bráně právě s Giottovou malbou Posledního soudu z Padovy, jelikož obě díla spojují stejná gesta Kristových rukou a dynamicky pojaté Peklo. Jak zmiňuje Zuzana Všetečková, i sama drapérie adorujících postav, členěná mohutnými mísovitými záhyby, a nahá těla postav vstávajících z hrobů připomínají Giottovu malbu. Inspiraci italským prostředím dokládá rovněž na postavách andělů (na jejich dívčích obličejích, na čelenkách, oděvech i barevnosti křídel) a na postavě archanděla Michaela.¹⁷⁰ Spojení postav českých patronů s postavou Krista Soudce ve středním poli pražské mozaiky navazuje na starý vzor. Byla jím byzantizující mozaika na fasádě kostela S. Maria in Turris při vstupu do atria

¹⁶⁷ Kříž a trnová koruna, kopí, kladivo a hřeby, třtina s houbou, kleště a sloup s důtkami.

¹⁶⁸ Nůž uvádí ve svém článku Zuzana Všetečková.

¹⁶⁹ Velice pěkný detail, kdy čertík leze do tumbly pro další hříšnou duši.

¹⁷⁰ Ten je zde vyobrazen pro české prostředí dosti neobvykle v rytířské zbroji s pláštěm.

baziliky sv. Petra v Římě, vytvořená v 6. století a dochovaná pouze v renesančních kopiích. Jejím ohlasem je mozaika na fasádě domu v Lucce.¹⁷¹ Dále uvádí, že „hlavy figur ze svatovítské mozaiky sice poněkud připomínají Mistra emauzského cyklu svými plnými tvářemi, bambulovitými nosy a plnými rty, ale to vše jsou rysy odvozené z umění Guarienta d'Arpo. Rovněž andělé nesoucí mandorlu mají svůj předstupeň v andělech, jež Guariento namaloval v dominikánském kostele v Bolzanu“.¹⁷²

3. 8 Mozaika v období renesance a baroka

Od počátku 14. století pokračuje velký rozvoj malířství, především fresky a malby na dřevě, které definitivně nahrazuje umění mozaiky. Avšak zájem o mozaiku se zcela nevytrácí, jen začíná být studována spíše jako důležitý svědek klasického umění. Technika je nyní kompletně podřízena malbě a ve snaze o dosažení stejného účinku v prostorové iluzi a v plastickém reliéfu končí syntézy znázorňování a dekorace, které byly pro mozaiku typické. Původní profese mozaikáře se proto rozštěpila. Malíř poskytuje karton pro mozaiku a řemeslník ji vytváří. Přesto se našli i významní umělci, kteří se mozaikářskou praxí zabývali. Byli to např. Andrea del Castagno a Alessio Baldovinetti, který (jak uvádí Vasari) se díky jednomu mistru skláři z Rena naučil vařit skleněnou pastu. V 15. století se tak stala centrem umění mozaiky Florencie, kde tuto techniku, využívající polodrahokamů a různé intarzie, široce podporoval též sám Lorenzo Medici. Až v následujícím století se opět ujímají vedoucí funkce Benátky, kde kartony pro mozaiky vytváří Tiziano Vecelli, Paolo Veronese. Lorenzo Lotto a Jacopo Robusti (zv. Tintoretto).

Od 17. století byly často v mozaice reprodukovány slavné malby ve snaze zajistit jim stálé trvání. Tato kopírovací činnost byla široce praktikována v hlavních italských dílnách v Benátkách a v Římě (později také v Ravenně). Tyto dílny zůstávají aktivní také pro objednávky ze zahraničí a jsou v nich zpracovány i přesné restaurátorské techniky antických mozaik. Koncem 18. století začínají vznikat také dílny soukromé, v nichž se postupně přechází od čistě religionistické tematiky ke světské.

¹⁷¹ Mozaika měla pražskou katedrálu připodobnit hlavnímu křesťanskému chrámu, Svatopetrské bazilice.

¹⁷² Kaple S. Nicolo je dnes zničená.

a) Benátky

V roce 1424 umírá mistr mozaikář Jacobello della Chiesa a senát zve do Benátek toskánské malíře, aby pokračovali v mozaikové výzdobě baziliky sv. Marka. Do Benátek proto přicházejí Paolo Ucello (1425–1433),¹⁷³ Michele Giambono (od roku 1430), Andrea del Castagno (asi od roku 1441). V polovině 15. stol. tak začíná působit škola, která tvoří přechod mezi mozaikou byzantskou a renesanční.

V letech 1433–1451 vznikají mozaiky v kapli Mascoli, která je zasvěcena Panně Marii a tudíž její stěny zdobí scény z Mariina života. Mistr mozaikář Michele Giambono vyhotovil mozaiky podle kartonů Anderi del Castagno,¹⁷⁴ Andrea Mantegni a Jacopa Belliniho.¹⁷⁵

V 16. století jsou k dokončení nástěnné dekorace baziliky přizváni Tiziano, Salviati, Veronese, Tintoretto aj., kteří realizují kartony, podle nichž mozaiky vytvářejí mistři, jimiž jsou v této době Pietro de Zorzi (počátek 16. století),¹⁷⁶ Francesco Zuccato (1524–70) a jeho bratr Valerio Zuccato (1532–64), Gianantonio Marin (od 1570–1608) a jeho pomocník Alvise Gaetano (1595–asi 1631), Jacopo Pasterini (kolem 1630).

Ve 30. letech 16. století vytváří Tiziano kartony, podle nichž byla vytvořena výzdoba sakristie. V roce 1532 Tiziano vytvořil karton s postavou papeže Klementa, roku 1535 sv. Kateřiny Alexandrijské a sv. Geminiana, jejichž mozaiky můžeme vidět v atriu, a v roce 1545 sv. Marka v postoji oranta pro mozaiku nad hlavní vstup do baziliky. V interiéru baziliky je podle Tizianova kartonu mozaika Vidění sv. Jana evangelisty na ostrově Patmos z let 1560–1562, Apoteosa sv. Justiny podle Veroneseho a mozaika Apokalipsy, k níž vytvořil karton Tizianův syn Orazio Vecellia. J. Tintoretto vytvořil kolem roku 1566 karton pro Poslední večeři a Svatbu v Káně.¹⁷⁷ Obě mozaiky jsou umístěny v severním oblouku levého ramene transeptu. Roku 1577 tvoří karton pro postavu archanděla Gabriela, roku 1588 pro příběh Zuzany i starozákonní postavy Joba, Jeremiáše, Ozeáše a Mojžíše. Tentýž rok s ním začal spolupracovat syn Domenico a vytvořili kartony sv. Jana z Damašku, uvedení Krista do chrámu a Proměnění Krista na hoře Tábor. V roce 1592 vznikl karton pro mozaiku sv. Petra a o pět let později kartony se sv. Justinou a Kateřinou. Všechny namaloval sám Domenico, který po otcově smrti

¹⁷³ Z tvorby P. Ucella nezůstalo nic než jen připomínka jeho mozaiky sv. Petra na průčelí baziliky, dnes ztracená.

¹⁷⁴ Jeho kartony, především ty pro mozaiku Zesnutí Panny Marie, byly určeny pro dekoraci první poloviny valené klenby pravé strany kaple. Tyto kartony byly později ztraceny.

¹⁷⁵ Od J. Belliniho je nejspíše scéna Navštívení.

¹⁷⁶ V roce 1506 vyhotovil mozaiku Krista Pantokratora v hlavní apsidě chrámu.

¹⁷⁷ Tintorettovy kompoziční vzory scén odrážejí v biblických tématech opakující se motivy, ROSSI 1947, 43.

(1594) pokračuje v tvorbě kartonů. Vedle něj tvoří kartony pro mozaiky nově i malíři Jacopo Palma il Giovane a Leandro Bassano.

Pro mozaiku Posledního soudu, která vznikala mezi léty 1613–1640, vytvořili kartony Girolamo Pilotti (Ráj 1613), Maffeo Verona (Apokalyptičtí starci 1615, Peklo 1612), Pierto Vecchia (Jidáš oběšený na stromě 1640) a Antonio Vassillachi. Maffeo Verona vytvořil také v letech 1617–1618 čtyři návrhy pro mozaiky průčelí baziliky – Uložení do hrobu, Sestup do předpekli, Nanebevstoupení, Vzkříšení.

V 16. století začala v bazilice pracovat benátská škola, která práce na výzdobě uzavírá v 18. století. Jedním z posledních mozaikářů byl Leopoldo da Pozzo (umírá roku 1745), který přišel do Benátek kolem roku 1716 a zabýval se především restaurováním. Pracoval např. na postavě Krista Vykupitele v centrální apsidě, na mozaikách z 15. století na průčelí baziliky, na mozaice proroka Samuela v portálu S. Alipio v atriu i v nové sakristii (kolem roku 1723). V roce 1727–1728 vytvořil kartony pro průčelí baziliky Sebastiano Ricci.¹⁷⁸ Podle jeho předloh vyhotovil Pozzo mozaiky lunet průčelí spodní části atria (nad vedlejšími vchody).

b) Florencie

V 15. století realizují ve Florencii mozaiky Domenico Ghirlandaio, který vytvořil např. mozaiku Zvěstování na průčelí florentského domu, a na počátku 16. století bratři Gherardo a Monte del Fora,¹⁷⁹ významní hlavně jako malíři miniatur. Ferdinando I. de' Medici založil roku 1588 manufakturu Pietre dure nazývanou „Galleria dei Lavori“, která sídlila až do roku 1796 v Uffizzi. Tato manufaktura vyprodukovala typ mozaiky, který se ve Florencii uchytil a jehož produkce vznikaly v hojném množství až do 19. století. Jedná se o tvorbu obrazů za použití sekaných, na míru sedících a vysoce lesklých barevných kamenů (především mramoru, polodrahokamů a někdy i drahokamů.)¹⁸⁰ Toto dekorativní umění bylo a je hodně užíváno u užitkových předmětů.

c) Řím

V Římě vytvořil kartony pro Výzdobu kopule kaple Chigi v S. Maria del Popolo nejspíše Raffaello. Mozaiky s námětem stvoření světa, které v klasické syntéze

¹⁷⁸ Tyto kartony jsou dnes uchovávány v Palazzo Ducale.

¹⁷⁹ Monte del Fora vytvořil v roce 1504 mozaiku s portrétem sv. Zenobia (dnes v muzeu Opera del Duomo).

¹⁸⁰ Odtud označení Pietre dure.

připomínají pohanské a raně křesťanské motivy, realizoval Benátčan Luigi de Pace v roce 1516.

Na pozvání papeže Řehoře VIII. přišli v roce 1578 do Říma mozaikáři z Benátek, kteří zde v následujícím období vychovali své následovníky, čímž vznikla vatikánská škola mozaiky. Jedním z prvních odchovanců byl Marcello Provenzale, který v letech 1603–1612 pracoval na mozaikové výzdobě kopule baziliky sv. Petra ve Vatikánu. Zdobí ji postavy papežů a církevních otců, Vykupitele, Panny Marie, sv. Josefa a apoštolů, andělů a serafínů a žehnajícího Boha Otce v samém vrcholu lucerny. Kartony vytvořil roku 1590 Giuseppe Cesari. V pandantivech pod kopulí vznikly kolem roku 1600 čtyři kruhové mozaiky evangelistů s jejich symboly. Kartony pro postavy sv. Matouše a Marka namaloval Cesare Nebbia, sv. Lukáše a Jana pak Giovanni de' Vecchi. Od roku 1629 tvoří mozaiky pro oltáře vatikánské baziliky Provenzaleho žák Giovan Battista Calandra, který byl za papeže Urbana VIII. vedoucím dílny při sv. Petru. V letech 1656–1663 namaloval kartony pro mozaiky kaple Nejsvětější svátosti Orazio Maneti, který posléze spolu s Matteem Piccionim a Fabiem Cristofarim dohlíželi na mozaikovou výzdobu klenby a lunet kaple sv. Šebestiána. V roce 1727 byl hlavním vedoucím mozaikové tvorby ve sv. Petru ustanoven Pietro Paolo Cristofari, Fabiův syn, kolem něhož vznikla dílna zv. Svatopetrská továrna,¹⁸¹ kde začaly být využívány nejnovější chemické novinky Alessia Mattioliho. Ten přinesl kolem roku 1730 novou techniku, tzv. miniaturní mozaiku,¹⁸² jejíž obliba vzrostla především v následujícím stol.

Koncem 18. a počátkem 19. století vznikla v mozaice řada oltářních obrazů baziliky sv. Petra, které navrhli např. Carlo Maratta a Simon Vouet, hlavním mozaikářem byl Vincenzo Cocchi.

3.9 Moderní mozaika

Poté, co se roku 1798 rodí první Římská republika,¹⁸³ začala se světská tvorba více uplatňovat i ve velkých dílnách. Koncem 18. století přicházejí do vatikánské dílny Francouzi, kteří projeví o umění mozaiky velký zájem. Diplomat a francouzský novinář N. J. Hugon de Bassville napsal: *„Bylo by žádoucí, aby mezi mladými, kteří budou vysláni do Itálie, byli vybráni alespoň tři ke studiu mechanismu mozaiky.*

¹⁸¹ Tato továrna měla vlastní pec na tvorbu materiálu, který byl na rozdíl od benátského skla matný a čítal na 28 000 barev.

¹⁸² Kostky měřily jen 1 mm.

¹⁸³ Jedna z tzv. deefiných republik napoleonské Francie.

*Nezávisle na zdrojích, kterými toto umění udržuje mistrovská díla¹⁸⁴, jež čas ničí, by také mohla přinést do naší země velkou část obrovské sumy, která je zasilána do Říma pro získání (vyhotovení) obrazu v mozaice.*¹⁸⁵ Roku 1798 bylo založeno centrum mozaiky v Paříži, které v samém počátku vedl Ital Francesco Belloni.

V Itálii navazuje na počátku 19. století na umění mozaiky vatikánské dílny Milano a Neapol, zatímco Florencie pokračuje v produkci intarziové mozaiky. Historismus 19. století zaplňuje kostely, kaple, hřbitovy i veřejné budovy kopiemi a imitacemi nejvýznamnějších raně křesťanských a byzantských mozaik. Ukázkou tohoto umění je mozaiková dekorace na průčelí florentského dómu S. Maria del Fiore z 1. poloviny století, která je nápodobou původních mozaik podle vzoru z Orvieto.

Dalším důležitým zahraničním centrem umění mozaiky se stal Petrohrad, kde vznikají dílny na konci 1. poloviny 19. století. Jak uvádí D. Petochi, car Mikuláš I. navštívil vatikánskou dílnu nejprve roku 1827, poté ještě v roce 1845 a „*pravděpodobně následně po této návštěvě rozhodl car poslat do Říma několik ruských studentů, aby se umění mozaiky naučili*“.¹⁸⁶ Tak se pod vedením M. Barberiniho formuje počátek ruské mozaiky v Římě. V roce 1850 zřizuje Vincenzo Raffaelli pec pro tvorbu smaltů v budově Akademie výtvarných umění v Petrohradu. Poté se do Akademie navracují z Říma vyučení ruští mozaikáři¹⁸⁷ a spolu s nimi přicházejí i Italové, bratři G. a L. Bunafede, R. Cocchi a Rubucondi.

Roku 1847 vznikla velká mozaikářská firma Franze Mayera v Mnichově, jejíž rozměrný areál zahrnoval kanceláře, dílny, ateliéry, výstavní prostory, byty pro zaměstnance též velký úložný prostor pro materiál. V 2. polovině 19. století byla otevřena mozaikářská dílna rovněž ve Velké Británii v South Kensington museu, neměla však dlouhého trvání.

V polovině století na restaurování mozaik v bazilice sv. Marka v Benátkách spolupracoval Antonio Salviati. Jeho zájem o mozaiky ho přivedl k zájmu o sklo, až roku 1859 založil v Benátkách na ostrově Murano spolu s Lorenzem Radim dílnu na výrobu mozaikového skla. Během pár let dostával objednávky na sklo ze zahraničí. V roce 1876 tuto firmu opustil a založil jinou, jež se zabývala uměleckým sklářstvím, které se proslavilo po celém světě.

¹⁸⁴ Četná mistrovská díla byla vyhotovena v mozaice, aby se krása obrazu uchovala déle.

¹⁸⁵ ALFIERI/BRANCHETTI 1981, 22.

¹⁸⁶ BRANCHETTI 2004, 31.

¹⁸⁷ D. Petochi zmiňuje jména Solnzeff, Raiëff, Schipovaloff a Federoff.

V této době pracoval ve Francii na restaurování antických mozaik Gian Domenico Facchini. Byl to pravděpodobně on, kdo objevil tzv. nepřímou techniku, která umožnila nižší náklady tvorby mozaik pro architektonický prostor, a tím podnítila její opětovné hojné užití. Poté, co se Facchini rozhodl přesídlit natrvalo do Paříže, předal svou mozaikářskou firmu v Benátkách svému nejbližšímu spolupracovníkovi Angelovi Orsonimu, který roku 1888 založil firmu Orsoni. Ta se stala jedním z největších producentů smaltu a zlaceného skla. Rok poté byla továrna na smalty založena také v Berlíně a vedle toho i mozaikářská dílna Puhl & Wagner. Koncem století se mozaika zcela osvobozuje od područí malby a stává se opět autonomním uměním. Někteří umělci nového evropského umění kolem roku 1900 se zajímají o mozaiku pro její dekorativní hodnotu a možnost syntézy. Patří mezi ně především Antoni Gaudí a Gustav Klimt.

Antonio Gaudí, slavný katalánský architekt, dal první impulz novému období v umění moderní mozaiky, když začal spolupracovat s Josepem Maria Jujolou, který odpovídal za mozaikovou výzdobu jeho staveb. J. M. Jujola vytvořil typ mozaiky zv. Pique assiette, když začal užívat kusy rozbité keramiky upravené do různých tvarů. Nové a levnější materiály, vícebarevné a větších rozměrů umožňovaly rychlejší práci, a to nejen na rovných stěnách, ale i na tvarovaných plochách. Tuto dekoraci navíc Gaudí využíval nejen pro interiéry či exteriéry sakrálních staveb, ale také pro dekoraci předmětů běžného užití. Nejznámějším příkladem této tvorby je lavice v parku Güel. Tato technika se dvacet pět let po Gaudího smrti zásluhou Diega Riveri široce rozšířila v Mexiku.

Vídeňský malíř Gustav Klimt navštívil v roce 1903 Ravennu a nechal se inspirovat tamní mozaikovou dekorací, když jako jeden z mála umělců projektoval v letech 1905–1909 mozaiky pro soukromý palác Stoclet v Bruselu. Jeho tvorba je syntézou byzantského stylu se stylem vídeňské secese, jejímž je hlavním představitelem.

V severoitalské oblasti Friulli byla roku 1922 založena škola mozaiky Spilimbergo, jejímž ředitelem se stal Benátčan Antonio Sussi. Hlavní činnost školy byla zaměřena na podporu umění mozaiky kvůli její historické hodnotě více než pro útlum této umělecké techniky. Mozaikáři zde byli učeni spolupráci s umělci, architekty i designéry a studovali různé možnosti užití mozaiky od rozměrných architektonických ploch přes nástěnné panely k třídimenzionální struktuře a dekoraci podlah.

Rok po Friuli byla zřízena filiálka berlínské dílny Puhl & Wagner v Americe, pojmenovaná Ravenna Mosaic Company, Inc. Zdejší produkce byla neobyzantského stylu.

Roku 1923 se nově začal vyučovat obor mozaika také na Akademii výtvarných umění v Ravenně, která byla založena o století dříve. V rámci výuky byla otevřena Škola mozaiky, jejímž ředitelem se stal Giovanni Guerrini a jejímiž významnými učiteli byli Paolo Zampiga¹⁸⁸ a Renato Signorini.¹⁸⁹ „Zampiga se zasloužil o obnovu techniky raně byzantské mozaiky a o setkání se této techniky s tvorbou moderního umění. Signorini byl zastáncem přísné odbornosti, a napomohl tak výjimečné profesionální úrovni školy.“¹⁹⁰

Od roku 1934 byla škola mozaiky také v Paříži. Založil ji malíř Gino Severini, jehož mozaiky, často umístěné v kostelích, reflektují styl futuristických a kubistických maleb. Informace o tvorbě mozaik, které předával v 50. letech svým studentům, Severini sepsal. Byly však vydány až roku 1988 (dlouho po jeho smrti) pod názvem *Lezioni sul mosaico*.

3. 9. 1 Česká moderní mozaika

V českém prostředí se mozaikou kolem roku 1900 zabýval Osvald Polívka, Viktor Foerster a jeho manželka Marie.

Architekt Osvald Polívka se v českých zemích stal na přelomu 19. a 20. století průkopníkem užití mozaiky na fasádách světských reprezentačních budov, k čemuž ho inspirovaly cesty do Itálie, které podnikl. Navštívil Itálii třikrát a dekorativním užitím mozaiky se mu „podařilo přenést za Alpy něco z ducha italského manýrismu (což se ovšem nedlouho po zkušenosti rokoka a biedermeieru mohlo jistě jevit zpátečnické)“.¹⁹¹ Nejprve zdobí mozaikou jen drobné medailony, lunety či vlysy fasád, až se nakonec stává ústředním motivem, např. mozaika na průčelí Obecního domu (1905–1911) nebo Domu u Nováků (1902–1903). V interiéru se dekorace omezuje na květinové motivy. Předlohy pro figurální mozaiky vytvářeli čeští výtvarníci.

Viktor Foerster studoval v Praze na Akademii výtvarných umění, uskutečnil cestu do Paříže a Itálie. Tam také později strávil dva roky v klášteře Monte Cassino a

¹⁸⁸ P. Zampiga byl R. Signorinim v roce 1935 ustanoven učitelem mozaiky, kde setrval až do roku 1976. Vyučil tak celé tři generace ravennských mozaikářů.

¹⁸⁹ Z iniciativy učitelů akademie se v roce 1959 zrodil Ústav umění mozaiky, <http://www.accademiabellearti.ra.it/Accademia-di-Belle-Arti/Patrimonio-culturale-e-storia-dell-istituzione> (20. 6. 2012)

¹⁹⁰ FIORI/BARBONI/SARAGONI, 33.

¹⁹¹ VICHERKOVÁ 2008, 28.

vyučil se technice mozaiky. V. Foerster „přivedl z Itálie dva zručné dělníky“¹⁹² a po svém návratu do Čech založil roku 1903 první českou mozaikářskou dílnu, kde působil až do své smrti v roce 1915. Jeho mozaiky takřka všechny s náboženskou tematikou byly inspirovány byzantskou tvorbou, jak je to vidět např. na mozaikách průčelí kostela Panny Marie Sněžné v Praze (1903) a poutního kostela na Hostýně (1912). Jeho díla jsou výhradně z italského materiálu¹⁹³ a nejsou signována.

Po 1. světové válce obnovila činnost ateliéru V. Foerstra jeho žena M. V. Foersterová - Jesenská.¹⁹⁴ Realizace této doby podle návrhů různých autorů byly rovněž z italského materiálu. Zprvu šlo jen o drobnější zakázky (dekorace náhrobků na Vyšehradském hřbitově), které se však posléze proměnily ve větší práce, např. v portiku Zlaté brány, které nesou motiv Prvotní hříchu z let 1939–1942 a Ukřižování z roku 1939 a jež byly vyhotoveny podle návrhů ak. mal. Karla Svolinského.¹⁹⁵

S Marií Foerstrovou spolupracoval výtvarník František Kysela. Vytvořil nejen několik návrhů pro mozaiky, např. státní znak z roku 1929 nebo Blahoslavenství chudých duchem a lkajících z r. 1934–1936 pro tehdejší kapli rodu Bartoňů (obojí v pražské katedrále), ale především od roku 1913 působil jako pedagog na UPŠ, kde s technikou mozaiky a dekorativní malby seznamoval mladé výtvarníky, kteří se později mozaikou zabývali. Od roku 1924 začal z podnětu F. Kysely zkoumat možnosti výroby smaltu Sklářský ústav v Hradci Králové. Výroba smaltu ale tehdy zavedena nebyla. Manželé Foersterovi neměli žádného potomka, který by dílnu převzal, a tak byla její činnost roku 1938 ukončena.¹⁹⁶

„V Praze působily od počátku třicátých let tři další mozaikářské dílny – Josefa Nováka,¹⁹⁷ stavitele Tumpacha a Stanislava Ulmana – a mimo Prahu vedl na sklářské škole v Novém Brodě oddělení bižuterie a mozaiky profesor Oldřich Žák.“¹⁹⁸

Stavitel Jan Tumpach založil na počátku 30. let konkurenční dílnu mozaikářského ateliéru Marie Foersterové, čímž zařadil českou mozaiku do průmyslové oblasti designu. Nechal se inspirovat výzkumnými pokusy hradeckého Sklářského ústavu a „oslovil sklářského chemika Michaila Ajvaze, aby se zhostil výroby

¹⁹²TESAŘ/KLOUDA 1988, 9.

¹⁹³ Barevnost italského skla se však začala brzy snižovat, proto se pokládalo za nevhodné pro naše prostředí. V 90. letech minulého století však mistr mozaikář František Tesař prokázal, že nešlo o nevhodný materiál, ale o špatné pojivo v omítce, která se při kontaktu s kyselým deštěm rozpouštěla a způsobovala zakalení skla, BŘEHOVÁ 2009, 16.

¹⁹⁴ Vyučila se mozaikářství v dílně svého muže. Její tvorba však byla čistě řemeslná a nikdy žádný karton pro mozaiku nenavrhl. Všechna díla vytvořila podle předloh výtvarníků, se kterými spolupracovala.

¹⁹⁵ Tato díla jsou připisována Marii Foerstrové, která zemřela roku 1938. Datace pravděpodobně uvádí rok jejich osazení.

¹⁹⁶ KOTLÍKOVÁ 2010, 63.

¹⁹⁷ Žák F. Kysely, který získal stipendium do Itálie, kde pobýval v letech 1929–31 v mozaikářském ateliéru v Římě a v Ravenně.

¹⁹⁸ VICHERKOVÁ 2008, 33.

mozaikových smaltů pro zamýšlený podnik. ¹⁹⁹ Ing. M. Ajvaz byl první, kdo skutečně začal tavit české barevné sklo pro mozaiku a umožnil tak Tumpachovu ateliéru nezávislost na dovozu materiálu z Itálie či Německa. *„Konečně se mohla uplatnit úzká spolupráce autora návrhu, mozaikářské dílny a sklářské hutě, důležitá pro vznik hodnotného muzivního díla.* ²⁰⁰ Navíc v tomto ateliéru začali pracovat Kyselovi žáci, jako např. S. Ulman a A. Klouda.

V roce 1938 odchází M. Ajvaz z Tumpachovy dílny ²⁰¹ a spolu s Aloisem Kudláčkem v Praze zakládá podnik Mozaika. Ten se za války změnil v keramickou dílnu. Téhož roku se o založení vlastní dílny pokusil i S. Ulman. Neměla však dlouhého trvání. Přesto se o založení dílny pokouší ještě jednou roku 1947 ve spolupráci s A. Kudláčkem, který později přebírá její vedení. A o dva roky později vzniká spojením dílen Kudláček-Ajvaz-Ulman podnik Česká mozaika ²⁰² *„jako součást národního podniku sklářského sektoru“.* ²⁰³ Z této dílny pochází např. mozaika Křest Kristův v pražské katedrále z roku 1949 podle návrhu Maxe Švabinského nebo mozaiková výzdoba olomouckého orloje z let 1950–1953 podle návrhu Karla Svolinského. Podnik Česká mozaika vedl nejprve Ajvaz, od roku 1956 Kudláček a v roce 1963 převzal vedení výtvarník František Tesař, který je v čele podniku dosud.

Po 2. světové válce získala technika mozaiky *„jakožto monumentální forma a výsledek kolektivní tvůrčí činnosti v socialistickém zřízení zvláštní přitažlivost. Proto byla dále rozvíjena a dostalo se jí zprvu i průmyslové podpory, když byla v hostomické sklárně na krátký čas zavedena velkokapacitní výroba mozaikových smaltů“.* ²⁰⁴

Od 60. let minulého století je vedle skleněné mozaiky opět použit také přírodní kámen, ²⁰⁵ který se uplatňuje především u *„dominantních staveb naší výstavby, např. pražského metra, památníků, nemocnic, škol“* ²⁰⁶ i nádražních budov.

¹⁹⁹ VICHKOVÁ 2008, 34.

²⁰⁰ MAUEROVÁ 2009, 14.

²⁰¹ Po smrti Jana Tumpacha v roce 1937 vedl dílnu až do roku 1949 jeho bratr František, BŘEHOVÁ 2009, 17.

²⁰² Roku 1954 byla dílna přefazena do nově založeného podniku Ústředí uměleckých řemesel.

²⁰³ MAUEROVÁ 2009, 14.

²⁰⁴ VICHKOVÁ 2008, 37.

²⁰⁵ Kamenné mozaiky u nás jako první začal zhotovovat Josef Novák již koncem 30. let, BŘEHOVÁ 2009, 16.

²⁰⁶ TESAŘ/KLOUDA 1988, 13.

IV. Technika mozaiky

Do technologického postupu tvorby mozaiky patří jednak příprava podkladu, dále příprava materiálu a posléze samotný způsob sestavení mozaiky. V následujících kapitolách se podíváme podrobněji na technologický vývoj mozaiky v jednotlivých historických obdobích s přihlédnutím k dochovaným pramenům.

4.1 Řecká mozaika

Nejstarší dochované prameny o technice mozaiky pocházejí z 1. století. V té době římský politik Plinius Starší sepsal dílo *Naturalis Historia*. Jedná se o soubor třiceti sedmi knih, z nichž ve třiceti šesti autor zmiňuje i umění mozaiky v Řecku: „*Podlahy vznikly v Řecku a byly zdobeny malbou, než byla nahrazena mozaikovou podlahou.*”²⁰⁷ *Nejslavnějším tvůrcem umění mozaiky byl Sosa, který v Pergamu udělal mozaiku, jež nese název asarotos oikos („nezametená podlaha“), protože malými kostkami různých barev znázornil, jako by na podlaze zůstaly ležet zbytky večere a jiné odpadky, které se obvykle vymetou pryč. Je tam krásná holubice, která se napájí a stínem své hlavy dělá vodu tmavou; zatímco jiné holubice se sluní a škrábou na okraji vázy.*“²⁰⁸

Plinius dokládá: „*Podlahová dlažba byla objevena Řeky, kteří ji pokrývali jídelny. Řešení vhodné pro oblasti, kde je mírné klima, ale nevhodné pro všechny oblasti, které podléhají mrazu.*“²⁰⁹

Přesnější technický postup řecké mozaiky sice Plinius nepopisuje, avšak nám je znám díky četným archeologickým průzkumům. K provedení mozaiky v Řecku nejprve kopali do hloubky, poté byla na dno nahozena vrstva malty s oblázky a štepy kamene. Následovalo pokrytí směsí vápna, písku a popele vysoké 15 cm. Poté byla vrstva dobře vyrovnána. Nakonec do ní byla umístěna mozaika.²¹⁰ [18]

Nejstarší příklady řecké podlahové mozaiky jsou složeny z říčních oblázků převážně černobílých. [19] Později se barevná škála rozrostla a byly využívány i oblázky šedé barvy pro realizaci stínů a červené, žlutohnědé, zelené barvy pro dodání plastičnosti tvarům.²¹¹ [20] Bylo na ně užito celých, později sekaných či lámaných oblázků. „*Velikost oblázků se stala jednotnou s průměrem mezi jedním a dvěma centimetry, ale obzvláště komplikovaná místa jako obličej jsou tvořena menšími*

²⁰⁷ Mozaiková výzdoba zvitězila nad malbou, jelikož byla oproti malířskému nátěru více odolná, a to i ve vlhkém prostředí.

²⁰⁸ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 21.

²⁰⁹ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 23.

²¹⁰ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19.

²¹¹ LAVAGNE 1988, 41.

*kamínky. Velmi malé oblázky pak slouží jako kontury. Ačkoli malta mezi nimi je viditelná, oblázky jsou kladeny natolik blízko u sebe, že obrazec se jeví jako jednolitý, bez rozbitých linií a s důrazem na detail.*²¹² K ohraničení figur zde byly využívány cínové fólie nebo cenově dostupnější plátky olova. [21]

V helénském období byla vyvinuta nová technika, kdy byly pro některé fyziognomické zvláštnosti použity broušené kameny tvaru komolého jehlanu.²¹³ Tomuto typu mozaiky, složené z opracovaného přírodního kamene do formy kostek získaných z oblázků nebo z lomového kamene (především mramoru) se říká opus tessellatum.²¹⁴

Obvykle byl materiál pořizován z místních dostupných zdrojů. Upřednostňovanými materiály byly: vápenec, tuf, křemen, všechny lehko opracovatelné a dostupné v přírodě v široké škále barev. Když ale nějaká barva chyběla, používaly se drahé kameny a mramor. Pro zelené odstíny to byly: Verde antico, Verde tinos, Porfido verde antico (Serpentino), Marmo cipollino antico; pro červené, žluté a bílé barvy: mramor těžený na řeckých ostrovech Skýros a Chios a v okolí města Chalkis, Rosso antico, bílý mramor z ostrovů Thasos, Paros a Marmara; třpytivé a nažloutlé barvy: lomový kámen z ostrovů Thasos a Lesbos; černé barvy: Nero Tenaro. Výjimečně byl dopravován mramor z Egypta a Malé Asie: mramor žluté červené a fialové barvy z Frigie a mramor z Teos s barevnou škálou od bílé po šedou, od růžové po červenou, od zelené po černou.²¹⁵

Řecký proces cementových podlah s vápnem a hlínou je zdokonalen v přechodné technice opus signinum. Směs vápna a cocchiopesta²¹⁶ tvoří velice odolnou načervenalou maltu [22], do níž jsou od sebe ve větších vzdálenostech vkládány kostky nepravidelného tvaru, později kvádrové kostky na špičce z bílého a černého mramoru [23, 24], tvořící hladký povrch zdobený geometrickými motivy.²¹⁷

²¹²KLÍMKOVÁ 2010, 17.

²¹³BOVINI 1963, 676.

²¹⁴Forma opus tessellatum se tedy rodí v řeckém světě, ale její rozmach následuje především v římském období.

²¹⁵FIORI/BARBONI/SARAGONI, 39–40.

²¹⁶Cocchiopesto je materiál složený z najemno drcených úlomků cihel a jemné malty na bázi vzdušného vápna.

²¹⁷LEVI 1963, 212.

4. 2 Římská mozaika

Za první písemné zmínky o technice římské mozaiky vděčíme římskému spisovateli a architektu Vitruviovovi, který v sedmé knize svého traktátu o architektuře popsal přípravu podkladu pro podlahovou mozaiku:²¹⁸ „*Vyhotovený deskový rám se položí pod kapradiny, jsou-li, jinak pod slámu, aby bylo dřevo chráněno před poškozením vápnem. Navrch se položí štěrkový podklad (statutum)*²¹⁹ *složený z oblázků velkých jako sevřená pěst. Poté se připraví dusaná podlaha (rudus)*²²⁰ *složená ze tří částí štěrku a jedné části vápna, jestliže je podlaha dělána poprvé, zatímco v poměru 5:2, jestliže se jedná o její restaurování nebo opětovné vyhotovení. Položí se tedy tato štěrková vrstva a nechá se udusat skupinou pracovníků za pomoci dřevěných ručních válců, dokud se tloušťka nezmenší na devět uncí*²²¹ *nebo 3/4 stopy. Navrch se nanese vrstva*²²² *cocciopesto s vápnem (nukleus)*²²³ *v poměru 3:1 o výšce alespoň šest palců*²²⁴. *Nakonec na tuto vrstvu se položí vlastní podlaha s destičkami z řezaného kamene nebo ze čtvercových kostek za pomoci speciálního nářadí, trojúhelníku a vodováhy. Položí se podlahu, vzhledem k tomu, že mívají nerovnosti a hrany, vyhlazuje se způsobem, aby, pokud jsou z dlaždice, nezůstaly nějaké výstupky v šachovnicích nebo v trojúhelnících nebo ve čtvercích nebo v šestiúhelnících složených do motivu plástve, ale aby byly všechny spáry rovné a ploché. Jestliže je však podlaha tvořena z kostek, všechny úhly jsou si rovny, poněvadž kdyby tak nebylo a nebyly stejně rovné, vyhlazení by nebylo perfektní... Pro vyhlazení se tře na povrchu prášek z mramoru*²²⁵ *a navrch se nanese ochrana z vápna a písku. Mozaikové podlahy jsou obzvláště vhodné pro venkovní plochy od chvíle, kdy nosníky, pro vlhkost vzedmuté nebo pro suchost vyschlé nebo pro sesutí půdy zkrivené, ničí podlahy; k poškození přispívají také mrazy a jinovatka...*“²²⁶[25]

Rovněž Plinius Starší se zmiňuje o římské mozaice: „*Věřím, že první podlahy byly ty podepsané jmény „cizinců“ a „kryté střechami“, což jsou v Itálii ty z hlíny rozdrčené ručním válečkem*²²⁷, *jak je možné odvodit alespoň z názvu. V Římě první*

²¹⁸ U podlahových mozaik se kopalo do hloubky 2 stop (cca 60 cm). Po udusání země byla na dno položena zdvojená dřevěná deska, PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19.

²¹⁹ Tato vrstva sloužila jako prevence sesedání a možného popraskání podkladu, Klímková, 9.

²²⁰ O tloušťce cca 25 cm, PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19.

²²¹ 1 unce = 28,3495 g.

²²² Kvalita mozaiky je odvozena od složení této vrstvy, FIORI/BARBONI/SARAGONI, 24.

²²³ U opus signinum sloužila vrstva nucleus jako podlaha, u opus lithostrata a vermiculatum jako podloží pro kostky mozaiky a u opus sectile jako podloží pro destičky, PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19.

²²⁴ Tj. okolo 15 cm.

²²⁵ Vyhlažování za pomoci těsta z mramorového prášku, vápna a písku byla z povrchu odstraněna drsnost a nerovné přechody, PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19.

²²⁶ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 24.

²²⁷ Tj. z cocciopesta.

podlahy z drcené směsi byly provedeny v chrámu boha Giova na Kapitolu po začátku třetí punské války a před válkou s Kimbry (101 př. Kr.) se staly běžnými a u lidí oblíbenými.²²⁸ O samotné tvorbě pak píše: „Je nezbytné udělat jako podklad dvě zkřížené desky a přibít konce, aby se zabránilo, že se zkroutí, přidat na čerstvou směs jednu třetinu z kousků hlíny (cocciopesto). Poté je tato směs smíchaná se 2/5 vápna a udusaná ručním válcem (těžkou dřevěnou holí) s cílem snížit ho na tloušťku jedné stopy. (...) Potom se nanese jedna střední vrstva o tloušťce šesti palců a na to se položí velké desky vysoké ne méně jak dva palce (...); nakonec se povrch pečlivě vyhladí brouskem. Nedoporučuje se dělat desky z dubových prken, protože se krouží, naopak je vhodné vsunout pod vápno vrstvu kapradin nebo slámy, aby byl oslaben účinek vápna na dřevo. Je také nezbytné dát substrát z oblázků. Podobným způsobem jsou také sestaveny podlahy motivu rybí kosti z pálené hlíny.“²²⁹ [26] Dále se Plinius zmiňuje i o typu podlah, když píše: „Neměl by se přehlížet ani další typ podlahy, grecanico:²³⁰ na zemi udusané ručním válcem se položí substrát malty nebo cihlové dlažby z pálené hlíny, pak na hrubou vrstvu drceného uhlí se položí směs písku, vápna a popela o tloušťce poloviny jedné stopy, která je nanesena za pomoci trojúhelníků a vodováhy. Výsledkem je plocha, která má vzhled země, ale jestliže se vyhladí brouskem, dostane vzhled černé podlahy.“²³¹ Jako materiál, který Římané používali, uvádí Plinius různé druhy kamenů, např. čediče, porfyru, hadce, jaspisu, syenitu, žuly, které byly opracovány do malých komolých jehlanů. Na závěr se Plinius zmiňuje i o mozaikách na stěnách a klenbách: „Mozaikové podlahy začínají už za času Silly; je jisté, že dodnes existuje jedna, složená z malých destiček, kterou nechal Silla vytvořit v chrámu Štěstěny v Praeneste.“²³² Následně mozaikové pokrytí přechází ze země na klenby, kde bylo uděláno ze skla. Také toto je nedávný vynález, vlastně Agrippa nechal v lázních, které dal postavit v Římě, namalovat na cihlové zdi teplého lázeňského prostředí enkaustické obrazy, zatímco zbylé části nechal pokrýt štukem. Není pochyb, že by klenbu nechal pokrýt skleněnými kostkami, kdyby už byl tento typ dekorace objeven nebo kdyby už bylo sklo přeneseno ze stěny Scaurovy divadelní scény,²³³ jak jsme řekli,²³⁴ na klenby (architektonické).“²³⁵

²²⁸PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 21–22.

²²⁹PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 22.

²³⁰ Podlaha „al modo grecanico“ se jinak také nazývá tessellatum nebo vermiculatum.

²³¹PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 23.

²³² Dnes Palestrina, cca 35 km jihovýchodně od Říma.

²³³ Divadlo s 8000 místy nechal Marcus Aemilius Scaurus vystavět v roce 58 př. Kr.

²³⁴ O Scaurově dřevěném divadle a jeho dekoraci mluví Plinius už v kapitole 114 (téže knihy). Scéna byla zdobena třemi tisíci soch a třemi sty šedesáti sloupy, stěny měla z mramoru. Byla na výšku rozdělena do tří částí: nejnižší část s mramorovými sloupy, střední se sloupy pokrytými skleněnou pastou a nejvyšší část se sloupy ze zlaceného dřeva.

²³⁵PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 23.

Pro nástěnnou mozaiku byla důležitější příprava povrchu stěny či klenby. Římané stěnu upravili tak, že její povrch zdrsnili a tento surový povrch pokryli vápennou maltou složenou ze tří vrstev: dvě vnitřní, zv. *arriccio*, byly velmi drsné (hrudkovité) a obsahovaly sekanou slámu,²³⁶ zatímco poslední vrstva, zv. *intonaco*, měla zpravidla jemnější strukturu a obsahovala mramorový prášek, vápno a *pucolánu*.²³⁷ Do této poslední vrstvy jemné malty byly vkládány kamínky.²³⁸ [27] Kostky byly nasekány na požadovanou velikost za pomoci dvousečného kladiva nebo řezačky, z 1/2 či 2/3 své tloušťky byly do pojiva vloženy rukou nebo za pomoci pinzety. Mozaika se tvořila přímo na místě. Stejně tak i podlahové mozaiky, kde byly kostky nasekány na cca 1 cm u *lithostrata* a cca 3 mm u *opus vermiculatum*. Jen *emblemata* tvořená v *opus vermiculatum* byla připravována v laboratoři uvnitř dřevěné bedny, která se po dokončení mozaiky vložila do podlahy v místě jejího osazení. Pojivem byl tenký nátěr omítky,²³⁹ do níž byly kostky vkládány.²⁴⁰

Mozaika ke svému provedení vyžadovala předlohu, která mohla být vytvořena šídlem do čerstvé malty nebo za pomoci uhlí či rozfoukáváním prášku z uhlí za pomoci slámy. Další technikou byla *synopie*, tj. kresba růžovým okrem zředěným vodou, zvýrazňující obrysy figur a hlavních prvků, provedená ve skutečné velikosti na spodní omítkové vrstvě „*arriccio*“ pro přehlednost pozdějšího vkládání kostek.²⁴¹

U *opus tessellatum*, *vermiculatum* a u *emblemata* byly pro čtvercové i miniaturní kostky upřednostňovány vápenec a mramor, např. *Nero antico*, *Gialo antico*, *Bianco antico*, bílý mramor z Carrary a mramory řecké (výše popsané). Díky barevné rozmanitosti afrického mramoru byly římské mozaiky mnohem pestřejší. U *opus sectile*, *segmentatum* a *alexandrinum* bylo pro destičky větších velikostí užito i tvrdšího materiálu jako např. granitu, porfyru a chrysotilu (křemičitanu hořečnatého).²⁴² Červené barvy byly: *Porfido rosso*, *Rosso Brecciato*; šedožluté nebo šedočervené barvy: tunický mramor *Lumachella orientale* a *Breccia di Aleppo*; světle žluté barvy: egyptský alabastr; žlutohnědé a žlutočervené barvy: španělský mramor *Broccatello* a ze severoafrické Tripolitánie mramory *Breccia gialla* a *Breccia rossa*; barvy fialové,

²³⁶ Povrch prvních dvou vrstev byl rozvrásněn zednickou lžící, zatímco byla ještě vlhká, pro zajištění lepší přilnavosti následující vrstvy.

²³⁷ *Pucolán* („*Pozzolana*“) je jemný popel tvořený souborem skelných tufových materiálů vulkanického původu, které při spojení se vzdušným vápnem vytvoří přírodní hydraulický cement odolný proti agresivní vodě, FIORI/BARBONI/SARAGONI, 23.

²³⁸ FINSTERA 1997, 564.

²³⁹ Tento tenký nátěr omítky byl některými nazýván *sovranucleus*, FIORI/BARBONI/SARAGONI, 24.

²⁴⁰ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 19–20.

²⁴¹ PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 20.

²⁴² RONCUZZI 1990, 37.

červené až narůžovělé: Marbre Campan a barvy nazelenalé, bílošedé, tmavě hnědé až zlatohnědé: Cippolino mandorlato (oba druhy mramoru z Pyrenejí).²⁴³

Díky Pliniovi víme, že skleněné pasty²⁴⁴ bylo užito už v polovině 1. století př. Kr.²⁴⁵ Avšak do dnes dochované nejstarší doklady pocházejí z poloviny 1. století, kdy se skleněné kostky staly materiálem k dekoraci stěn fontán, sloupů a štítů. Pro svou křehkost byly kostky ze skleněné pasty použity v podlahové mozaice jen výjimečně a to v místech, kde nebyla dostupná daná barva, např. pro živou žlutou a modrou barvu. Kousky nasekané hliněné cihly často sloužili jako zdroj červené barvy (jinak těžko naležitelné). Rozmach užití kostek skleněné pasty nastal ve 3. století, a jak nám doložil mnich Theofil ve svém spisu *De diversis artibus* 12. století, když popsal přítomnost skleněného materiálu ve starověkých pohanských budovách, jednalo se o malé čtvercové kostky „*různých druhů bílého, černého, zeleného, žlutého, modrého, červeného (purpurového) skla; není to sklo průhledné, ale matné jako mramor*“.²⁴⁶ Tyto skleněné pasty byly složeny ze směsi silikátů olova, vápníku a draslíku, která se stává neprůhlednou díky lehkému zastření fosforečnanem vápenatým.

V průběhu 3. století začali římsí mozaikáři užívat také zlacené sklo, které bylo vyhotoveno vložením plátku zlata mezi dvě vrstvy skla, spodní silnější o tloušťce cca 8–10 mm a vrchní tenké destičky o minimální tloušťce (cca 1 mm). [28] Plátek zlata byl v antice aplikován za studena, pomocí lepidla byl přichycen na dno skla a na destičku.²⁴⁷

4. 3 Raně křesťanská mozaika

Od doby římské byly nástěnné mozaiky aplikovány na připravenou vápennou maltu stejným složením vrstev: dvě vnitřní, zv. arriccio, byly velmi drsné²⁴⁸ a obsahovaly vápno smíchané s mramorovým nebo cihlovým práškem a sekanou slámu, zatímco poslední (tenčí) vrstva, zv. intonaco, do níž byly vkládány kostky, měla zpravidla jemnější strukturu a obsahovala mramorový prášek. Povrch prvních dvou

²⁴³ FIORI/BARBONI/SARAGONI, 41–47.

²⁴⁴ Užití skleněné pasty jako kostek bylo známo už Egypťanům (např. Džosérova hrobka měla stěny pokryté smaltovanými plátky obdélníkového tvaru, jejichž vnější povrch byl pokryt nazelenalou glazurou), ale v řecké mozaice tato technika známa nebyla.

²⁴⁵ Jakékoli použití skleněné pasty na zeď převzali Římané z Východu, což lze prokázat díky glazovaným hlinám antického města Susa v Persii a prostřednictvím některých zbytků mozaik v egyptských hrobkách, RICCI 1914, 3.

²⁴⁶ FIORI/BARBONI/SARAGONI, 55.

²⁴⁷ FARNETI 1993, 70.

²⁴⁸ V některých případech byl zdrsňen i povrch samotné zdi a často, především u kleneb a oblouků, byly k posílení přilnavosti první vrstvy užity hřebíky, BOVINI 1963, col. 647.

vrstev byl rozvrásněn zednickou lžící, zatímco byla ještě vlhká, pro zajištění lepší přilnavosti následující vrstvy.²⁴⁹

V Římě, Florencii a také v Ravenně se pracovalo se dvěma nebo více podkladovými vrstvami následujícím způsobem: na hrubou zeď byla nanesena hrudkovitá malta a na to byla dána vrstva směsi z mramorového prachu, hašeného vápna a pucolánu. Poté se vše navlhčilo a na to byly nahozeny další vrstvy stejného složení. Do poslední byly vkládány kostky.²⁵⁰ Bylo zde tedy užito stejné techniky, která byla popsána již Pliniem Starším.

K tvorbě mozaiky se používaly také přípravné kresby, zv. kartony.²⁵¹ Na Východě někdy mistři lehce naznačili hlavní linie kompozice přímo na holou stěnu. Ve většině případů se však nacházejí přípravné kresby na druhé podkladové vrstvě. Tak tomu bylo po celý středověk na Západě. Ve většině případů tyto přípravné kresby odhalují, jak se kompozice změnila před realizací mozaiky. Podrobnější přípravná kresba pak byla namalována na poslední vrstvě omítky, aby poskytla návod mozaikářům, kteří vkládali kostky. Tyto kresby se značně liší jedna od druhé a byly provedeny v hrubých náčrtech obrazů vždy s málo barvami. Jsou vidět v místech, kde odpadly kostky. Místa, která byla pokryta pozlacenými kostkami, byla značena žlutou nebo červenou barvou. [29] Žlutá a světle zelená byly v raně křesťanských mozaikách přítomny jako doprovodné barvy zlaté. Pro získání zvláštních efektů u architektonických prvků bylo užito i bezbarvé sklo.²⁵²

Přesný počátek užívání zlaceného skla v mozaice není znám. S jistotou však můžeme říci, že zlacené kostky lze datovat nejpozději od 3. století. [30] Kolem roku 400 se objevily skleněné kostky s plátkou stříbra. Jejich příprava byla totožná jako u skleněných kostek, jen byla mezi skleněné destičky vložena namísto zlaté fólie stříbrná.²⁵³ [31]

V pozdně římském období bylo v západní mozaice téměř zcela upuštěno od použití přírodního kamene. Výjimkou je kostel S. Costanza v Římě, kde je pozadí tvořeno malými kostkami bílého mramoru.²⁵⁴ [32]

²⁴⁹ FINSTERA 1997, 564.

²⁵⁰ RONCUZZI 1990, 206.

²⁵¹ Přípravné kresby v životní velikosti sloužící k definování obrysů kompozice a přehlednému rozdělení prostoru, FIORI/BARBONI/SARAGONI, 25.

²⁵² FINSTERA 1997, 564–565.

²⁵³ FINSTERA 1997, 565.

²⁵⁴ FINSTERA 1997, 566.

4. 4 Byzantská mozaika

S pádem impéria nastal problém, kde najít skleněný materiál, který vyžadoval náročnou a drahou technologii pro svou produkci. Byla to právě Byzanc, kdo se zasloužil o pokračování tradice tvorby skleněné pasty pro mozaiky.

Technika byzantské mozaiky dovedla k dokonalosti pokrývání stěn a především kleneb. Díky četným průzkumům víme, že byly v klenbě někdy užity hřeby s širokou hlavičkou²⁵⁵ k ukotvení dvou vnitřních vrstev na zeď.²⁵⁶[33] U byzantské a později i středověké mozaiky byly někdy namísto tří vrstev malty použity jen dvě. Výška vrstvy hrubé malty, která byla složena z vápna smíchaného s mramorovým nebo cihlovým práškem a slámou, byla obvykle mezi 3,5–7,5 cm.²⁵⁷ Poslední vrstva byla opět tenčí a jemnější, obsahovala slámy málo nebo žádnou a byla nanášena po malých plochách od 20x35cm po 50x50cm.²⁵⁸ Pravidlem bylo, stejně jako u malby, že kladení kostek do malty bylo započato v nejvyšším bodě klenby (stěny) a postupně se pokračovalo shora dolů. Většinou byly vyhotoveny nejprve části figurální a poté následovala výzdoba pozadí.²⁵⁹ Výjimečně tomu bylo naopak. Kostky přírodního kamene byly obvykle kladeny těsně k sobě, takže omítka ve spárách byla viditelná minimálně.²⁶⁰ Byzantská mozaika využívá drobnější kostky přírodního kamene pro pleť a skleněné kostky klasických rozměrů pro zbytek výzdoby.²⁶¹[34] U byzantských mozaik se s užitím perleti začínají vyskytovat i „kostky“ kulaté a oválné.²⁶²[35] Hlavní strukturu formy, ve které mají kostky pestrou barevnost, podtrhují tmavé linie, jež dají vyniknout postavě a objektům.²⁶³[36, 37]

Byzantská mozaika se navíc vyznačuje užitím různě velkých kamínek upevněných do omítky pod rozdílným úhlem, který zesiluje jas a přitom není při pohledu zespoda okem rozpoznatelný.²⁶⁴ V provedení raně křesťanských mozaik a v počátcích byzantské mozaiky byla snaha vyhnout se příliš jednotné záři (zlaté) plochy,

²⁵⁵ U některých mozaik bylo napočítáno až 37 hřebíků na 1 m², RONCUZZI 1990, 207.

²⁵⁶ V průběhu staletí často zapříčinil průběh oxidace kovů zvýšení objemu těchto hřebíků, což mohlo následně způsobit vážné poškození mozaiky, do níž byly hřeby vloženy, FINSTERA 1997, 654.

²⁵⁷ V Ravenně bylo nalezeno více vrstev směsi vápna, mramorového prášku a plev trávy, zato nebyl přítomen písek ani prášek z dlaždic jako v Řecku, FIORI/BARBONI/SARAGONI, 25.

²⁵⁸ BOVINI 1963, col. 674.

²⁵⁹ Začalo se skládáním vnějších obrysů figur a poté se přešlo na povrch vnitřku. Nice figur byla obklopena jednou řadou (nebo více) kostek stejné barvy jako pozadí. V jeho zbytku byly kostky kladeny v liniích víceméně horizontálních, které obrysy figur uzavíraly. Když bylo pozadí tvořeno kostkami od sebe daleko posazenými a v šikmé poloze, vnější obrys byl obvykle vynechán, BOVINI 1963, col. 675.

²⁶⁰ FINSTERA 1997, 567-568.

²⁶¹ Přírodní kamen v oblečení a jiných částech, než je pokožka, byl užít až v pozdně byzantské mozaice doby Paleologů. Užity byly především vápenec, mramor a granit – černé, bílé, krémové, okrové, žluté, hnědé a červené barvy, FINSTERA 1997, 566.

²⁶² FINSTERA 1997, 565.

²⁶³ LEVI 1963, 147.

²⁶⁴ LEVI 1963, 147.

a proto byly do omítky vloženy všechny kostky s lehce odlišným sklonem.²⁶⁵ Prvním datovaným příkladem užití zclaceného skla pod šikmým úhlem byla výzdoba kostela sv. Polyuktav Konstantinopoli založeného ve 20. letech 6. století. Od 9. do 12. století přestala být tato metoda sklonu zlatých kostek užívána a její opětovné užití nastalo v době pozdně byzantské, v období Paleologů. Technika sklonu kostek se na Západě příliš nerozšířila a měla by být považována za výraz technického zdokonalení dosaženého Byzantinci.²⁶⁶[38]

V byzantské mozaice bylo zclacené sklo vyhotoveno tak, že byl plátek zlata položen na zadní stranu desky a přikryt tenkou vrstvou skleněného prášku. Vše bylo následně stavěno tak, aby vznikla kompaktní sklovitá hmota s fólií uvnitř.²⁶⁷

Především ve špatně osvětlených místech se k dodání větší intenzity lesku zlata začalo užívat míchání zlatého skla s plátkem stříbra. [39] Podle potřeby bylo použito rozdílné množství skla se stříbrnou fólií. V některých případech se vyskytují stříbrné kostky vedle skla se zlatou fólií jen v poměru 1:10, jindy i 3:10.²⁶⁸

4. 5 Středověká mozaika

Z období středověku se dochovalo několik pramenů o technice mozaiky, z nichž velice významný je traktát *Compositiones ad tingenda Musiva*,²⁶⁹ složený ze tří středověkých rukopisů a sepsaný mezi léty 769 a 816. Nacházíme zde pro nás důležité popisy malty, tavení skla a proces tvorby mozaikového skla i skla s plátkem zlata či stříbra.

O maltě: „*Jak se musí připravit malta. Dej jednu část vápna, čtyři části písku, 1/3 cihlového prášku, bezpochyby jeden congius²⁷⁰ vody, dva sextary²⁷¹ prasečího tuku. Poté vše smíchej a nech odpočinout jeden týden. Jestli tu směs necháš odpočinout déle, bude to lepší. Poté musí být opakovaně zalita (namočena) podle míry (množství), jak bude třeba. Když je dokončena, tehdy pracuj.*“²⁷²

O tavení skla: „*Existuje jeden druh písku, který se nachází na několika místech. Tento písek se nachází v některých italských horách; existuje však kámen, který má*

²⁶⁵ Navíc byly do zlatého pozadí často vkládány kostky obráceně, aby byl povrch oživen tmavšími plochami, BOVINI 1963, col. 675.

²⁶⁶ FINSTERA 1997, 567-568.

²⁶⁷ RONCUZZI 1990, 82.

²⁶⁸ FINSTERA 1997, 568.

²⁶⁹ U nás známý jako *Anonymní traktát z Luccy*.

²⁷⁰ Congius je objemová míra Římanů, která odpovídá dnešnímu objemu cca 3,3 litru.

²⁷¹ Sextarius je rovněž objemová míra Římanů, která odpovídá dnešnímu objemu cca 0,5 litru.

²⁷² CAFFARA 2003, 56.

barvu skla, načernalého. Toto je příprava: vezmi jednu část tohoto písku, dej ho vhodným způsobem do pece. Zahřej pomocí hořících uhlíků a sklo bude hned tekuté, ale ještě nepoužitelné. Odděl z něho písek a vodou ho očisti od prachu a nech ji odtéct. Sestav pec na sklo s dvěma měchy a tav tentýž produkt jako předchozí sklo tak, jak se taví smůla; odstraň toto první sklo, které je nepoužitelné, rozbij ho (na malé kousky) a přetav v téže peci jako smůlu.²⁷³

O barvení všech mozaik: „Barvení zelené. Vezmi pět liber hmoty jemného skla, dvě unce bezolovnatých měděných pilin a dej to do nové hliněné nádoby, vytvoř oheň a vař to po šest dní ve spodní části sklářské pece; a pak vše vyndej, rozemel najemno a tav ještě jednou. Tak se barví zelená.²⁷⁴

O plátku zlata: „Jak se dělá lístek zlata. Tav spolu se zlatou cihlou jednu unci byzantského zlata, jednu unci čistého stříbra a očisti ho od olova a pak ho tav. Po tavení stluč plátek a poté, co je natenko stlučen, ho nařež přesným způsobem na pět byzantských tremiss.²⁷⁵ A poté, co nabyly stejné formy – je-li jeden (plátek) delší nebo kratší, vyrovná se jak délka, tak šířka pomocí kladívka – budou-li stejné, musí být získáno ze dvou uncí osm plátků. Zahřej to na ohni, tepej a drž to železnou pinzetou. V každém případě tepej, ale musí to být uděláno zevnitř ven, dokud to na středu nebude tenké. A když budou širší o polovinu, přeřízni je nožem přesně ve třech částech (tedy na čtyři díly). Když jsou stejné, dej je dohromady (přesně na sebe), slož je stejně, zarovnej je stlačením a nastříhej je nůžkami na čtyřikrát (takže získáš 8 dílů). Plátky se dají jeden na druhý a jsou lehce tepány rukou a dají se do oleje; potom z těchto osmi kusů bude šedesát čtyři, udělej měděnou fólii a vždy ji zahřej; a přidej další měděnou fólii a dej ji na další tepání tak, že se jeden kus nachází vespod a jeden navrchu. A když tepeš plochým kladivem, dej stejný počet úderů na jednu stranu stejně jako na druhou. A když je plátek opět rozšířen o jednu polovinu, nařež ho a potom jeden na druhém potřetí. Poté se dá do oleje a stále znova se dá jeden měděný plátek nad druhým a pokračuje se v tepání, dokud z těchto osmi kusů nebude jeden tisíc a dvacet osm.²⁷⁶[40]

O zlacení mozaik: „Zlacení mozaik. Udělej skleněnou desku trochu tlustší než obvykle. Potom, co děláš další věci, dej pod skleněnou desku měděný plech připravený způsobem, že se neslepí s barvou. Poté polož plátek zlata na skleněnou desku a pak navrch velmi tenkou skleněnou desku – zdobenou svrchu zlatým plátkem – a dej vše

²⁷³ CAFFARA 2003, 73.

²⁷⁴ CAFFARA 2003, 65.

²⁷⁵ Tremissa byla mince pozdně římského období o hodnotě 1/3 zlatého solidu.

²⁷⁶ CAFFARA 2003, 99–101.

*dohromady do pece, dokud nezačne být tenčí vrstva skla měkká. Poté vyndej sklo, aby vychladlo, a vykroj ho z měděného plechu. Vylešti povrch skla na stole z abrazivního plechu, dokud nebude tenký. A tak barvi sklo ve zlatě.*²⁷⁷ A o stříbrné mozaice: „*Udělej vše tak, jak to bylo popsáno výše.*“²⁷⁸

V průběhu celého středověku byly hlavními barvami skleněné pasty červená, žlutá, zelená, modrá, fialová a černá. Červená a černá byly v jediném odstínu, fialová měla čtyři nebo pět odstínů a modrá, zelená a žlutá nabízely velké množství odstínů. Dalšími užitými materiály byly perleť, široce využívaná jako imitace perel, a pálená hlína (např. pro boty či nápisy).²⁷⁹ Kostky byly velikosti cca 7–10 mm.²⁸⁰

Od 13. století se staly centrem produkce skleněného materiálu podle starověké technologie Benátky a sklářské pece na ostrově Murano.

Ve 14. století vznikl proces zlacení skla, který (s některými rozdíly) zůstal platný dodnes. Fólie zlata byla spojena se spodní stranou desky pomocí bílku, poté pokryta tenkou vrstvou skla a dána do pece k opětovnému vaření se závažím navrchu, aby byla přilnavost perfektní.²⁸¹

Proces zpracování zlaceného skla z konce 14. století zachytil anonymní autor traktátu *Dell'arte del vetro per mosaico*,²⁸² v němž se píše: „*Nařež zlaté lístky, jako je délka skla, a přichyť zlato na sklo pomocí vaječného bílku, poté dej nahoru na toto zlato další sklo a osuš je. A poté to dej do pece a polož na rovný povrch, aby se nenaklonilo tak, aby se sklo nesvezlo. A když je sklo od ohně červené, zatiž to železem, aby se vše spolu spojilo. A poté je dej do vrcholu pece a velmi pomalu je nech vychladnout.*“²⁸³

4. 5. 1 Česká středověká mozaika

Ve zprávě *Restaurování mozaiky Poslední soud* umístěné nad jižním vstupem do Svatovítské katedrály na Pražském hradě se autoři Alois a Martin Martanovi zmiňují o složení podkladových vrstev: „*Mozaika byla provedena tak, že do zdi byly nejprve vloženy železné kamenické skoby dlouhé 18 cm, 4 mm silné, utěsněné olovem, rozmístěné ve vzdálenosti 37 cm. Skoby byly zakončeny dvojnásobným rozvidlením, sloužícím k uchycení drátu, který vytvořil výztužnou síť. Na napekovaný podklad*

²⁷⁷ CAFFARA 2003, 67.

²⁷⁸ Tj. stejně jako u přípravy zlaté mozaiky, CAFFARA 2003, 67.

²⁷⁹ FINSTERA 1997, 565–566.

²⁸⁰ FINSTERA 1997, 565.

²⁸¹ FARNETI 1993, 70.

²⁸² Uschovaný v Archivu městského státu Florencie.

²⁸³ POGLIANI/SECCARONI 2010, 91.

překrytý síti byla nanesena první vrstva omítky, přihlazená lžící. Pak byl povrch rozrušen rýhami, aby druhá vrstva, do níž se vsazovala mozaika, lépe přilnula. Mozaika je tvořena skleněnými barevnými kostkami a v inkarnátech a tělových partiích přírodními kaménky, vtačoványi do jemnozrnné omítky, která obsahuje písek, vápno, mletou cihlu a vajíčko. ²⁸⁴[41]

Díky porovnání složení českého a zahraničního skla,²⁸⁵ které provedl v 50. letech Karel Hetteš, víme, že skleněné kostky u mozaiky Posledního soudu jsou českého původu.²⁸⁶ Skla benátská vycházejí z jiných receptů, a proto mají odlišné složení.²⁸⁷ České sklo tak oproti italskému obsahovalo „*vysoký obsah alkálií, zastoupených převážně kysličníkem draselným (jako tavidla tedy bylo užito potaše – na rozdíl od Itálie, kde se jako tavidla užívala soda) a nízkým obsahem kysličníku křemičitého*“.²⁸⁸

Mozaika je sestavena ze skleněných kostek se zkosenými boky, kterých bylo na mozaice zjištěno okolo 30 různě barevných odstínů, a přírodních kamenů (křemenů, chalcedonů, mramorů apod.), které jsou užity (stejně jako ve středověkých byzantských mozaikách) především pro inkarnát pleť.²⁸⁹[42]

Pozadí tvoří zlacené kostky. „*Zlacení bylo provedeno klasickou technikou pomocí zlaté fólie, kladené na desky z různobarevného podkladového skla, které byly po natavení tenké vrstvy čirého krycího skla štípány na mozaikové kostky.*“²⁹⁰

4. 6 Novověká mozaika

Z konce 15. století se dochoval anonymní spis *Způsob, jak dělat mozaiku*, v němž autor popisuje, jak je nejprve třeba vyrobit nástroje, s jejichž pomocí bude možné nasekat pro mozaiku potřebný materiál. Tvorbu těchto nástrojů autor podrobně popisuje a odkazuje i na jejich kresebnou předlohu. [43] Jednalo se zhruba o čtvercovou

²⁸⁴ MARATAN/MARATAN 2002, 181.

²⁸⁵ Skla německá, rakouská i francouzská jsou sice také skla vápenatodraselná, v porovnání s českými však mají mírně vyšší obsah kysličníku křemičitého a nižší obsah kysličníku draselného. Shodu základní charakteristiky s rozdílným zastoupením jednotlivých prvků lze vysvětlit rozdílným chápáním receptů na výrobu skla v knize *De diversis artibus* mnicha Theophila, která byla ve většině těchto zemí společným východiskem sklářství. Čeští skláři patrně chápali pro sklářský kmen doporučené poměry písku a bukového popela jako poměry váhové, zatímco skláři ve zmíněných zemích jako poměry objemové. Bukový popel byl přitom hlavním zdrojem potaše obsahující draslík, užívané jako tavidla, <http://www.technologiaartis.org/3vitr-mozaik-mozaik.html> (20. 6. 2012)

²⁸⁶ KOTLÍKOVÁ 2010, 45.

²⁸⁷ Hlavním tavidlem při jejich výrobě byla soda, nebo sodík obsahující popel mořských řas, či přísada z Orientu dovážených střeptů obsahujících sodík. Z těchto důvodů benátská skla obsahují oproti českým sklům nepoměrně vyšší podíl kysličníku sodného a naopak neobsahují významné množství draslíku, <http://www.technologiaartis.org/3vitr-mozaik-mozaik.html> (20. 6. 2012)

²⁸⁸ KOTLÍKOVÁ 2010, 45.

²⁸⁹ MARATAN/MARATAN 2002, 178.

²⁹⁰ <http://www.technologiaartis.org/3vitr-mozaik-mozaik.html> (20. 6. 2012)

mramorovou kostku, „do které se udělá díra přibližně na vložení asi 3 prstů a do této díry vložíš železo z dobré a silně tvrzené oceli,²⁹¹ které při kontaktu se sklem a mramorem způsobí, že jsou silné a že jsou řezatelné za pomoci dláta a klínu, který má širokou a ostrou hlavičku (Fig. 1)“.²⁹²

A dále píše o vyhotovení kladívka, „jako těch se zoubky na sekání kamene, ale ty odstraň zoubky, tj. na tento způsob (Fig. 2). S tímto budeš sekat svoje sklo a kámen²⁹³ a můžeš sekat své sklo na kousky tak velké, jako je dělají na Muranu“.²⁹⁴

Také popisuje, jak připravit zed', na kterou má být vyhotovena mozaika: „Nyní budeš znát způsob přípravy zdi, kde chceš pracovat na svých mozaikách. A když je hotova zed', jak nová, tak stará, je-li nová, nepokrývej ji omítkou, protože omítku zde už najdeš, nazývá se 'zero', a je-li zed' stará, na které byla mozaika a na které bys chtěl pracovat, rozbij všechno staré vápno a poté vlož měděné hřebíky s širokou hlavičkou (...), které, spojující spáry zdi, kde chceš pracovat, dej tak, aby byly od sebe navzájem vzdáleny na jednu dlaň, a které nejsou vsazeny do zdi, ale musí zůstat venku na dva prsty. A toto je forma hřebíku (Fig.5) k omítání zdi, kde budeš chtít tvořit mozaiku. A toto je hrubá malta udělej, aby měla dobré vápno,²⁹⁵ dobře pórovité, které bude ve velkých kusech tak, jak je budeš potřebovat. (...) A dej ho do nějaké nádoby, aby se tam dané množství vápna vešlo, a pak ho postříkej sladkou vodou, lépe vodou z řeky, aby se rozmělnilo a když se rozmělní, je jako mouka. Nech to odstát několik dní. Poté měj síto, umístěné nad drtidlem, široké natolik, jak budeš potřebovat pro poletující prášek, kterého se nedotýkej, a udělej, aby síto nebylo moc řídké, a přesij to a prášek dej do široké a nízké bedny. Dej dohromady vápno, které má jemně nasekanou slámu, s vápnem výše uvedeným a dobře to smíchej. A poté nasekej otruby a dej je do kotle se sladkou vodou a nech je vařit a o něco později to přeced' přes světlé plátno a tento odlitek se nazývá první tmel (lepidlo). A všechno tento tmel je k nahození na jmenované vápno a ke smíchání, jako to dělají zedníci. A dej hodně tmelu, že všechno bude jako hustá šťáva, stále míchaje a každý den to promíchaje alespoň jednou za hodinu, stále přidávaje prsty nový tmel, udělaný z otrub a hled', aby to nezaschlo. A dělej to po 20–25 dní každý den to míchaje a přidávaje tmel více než prvně. A ve dvou dnech to nech oschnout, aby to ztvrdlo, a to se dělá, aby to mohlo být smícháno s dalším tmelem, o kterém budu mluvit níže. A když pomocí prstů smícháš tmel tak tvrdý, že ho budeš moci

²⁹¹ Na obr. Fig. 4.

²⁹² POGLIANI/SECCARONI 2010, 82.

²⁹³ Na obr. Fig. 3.

²⁹⁴ POGLIANI/SECCARONI 2010, 82.

²⁹⁵ Popis přípravy vápna pro hrubou maltu je v textu uveden později samostatně.

nanést na zed', kde to nech udělat zedníka, protože je zde potřeba více jeho umění, ale ty musíš zedníka dobře naučit, jak se dělá hrubá malta, protože ji takto dělat neumí. Musíš ho nechat zed' dobře namočit, kde jsou všechny hřebíky, na které naneseš velmi hrubé vápno, které je schová, a omítneš některé zářezy pomocí zednické lžíce. A to se dělá pro překrytí další maltou, na které máš pracovat na mozaice, a tak jako hřebíky překryj tuto (první) vrstvu a drž ji, aby nemohla klesnout. (...) Nech hrubou maltu oschnout a poté můžeš pracovat, jak se ti zlíbí."²⁹⁶

Autor také popisuje, jak udělat druhý tmel (lepidlo) pro smíchání výše uvedené hrubé malty, „*ve kterém je obsaženo celé tajemství práce na mozaice. (...) Vezmi kůru kořenů černého jilmu a kořeny slézu a tyto věci nadrobno nakrájej a rozemel je v hmoždíři a dej z toho 1/3 dovelkého hrnce a přidej část sladké vody a dej to nad oheň a nech to chvíli vařit a poté to sced' v nějaké nádobě a tento tmel dej stranou do kamenné nádoby. Pak vezmi dvě části ječmene a jednu část otrub lnu a tyto dvě věci dej do kotle s vodou a nech to vařit jako předtím. Poté to sced' a vhod' k první (vařené směsi) a dobře smíchej obě dohromady. A toto je tmel, který uschovej v nádobě podle potřeby a měj na paměti, že jak začne zapáchat, vyhod' ho, protože už nebude dobrý k ničemu. A udělej nový*“.²⁹⁷

Následuje popis přípravy jemné malty: „*Vezmi pórovité vápno a prosij ho hustším sítem než bylo užito u vápna pro hrubou maltu a nech ji odstát a dej ji do bedny, která pro ni bude dostačující, aby bylo vápno (ve vrstvě) vysoké cca jedné stopy a široké a dlouhé a poté udělej tmel z otrub stejným způsobem, jako pro hrubou maltu, takže ji míchej po dvacet dní a každý den přidávej tmel z otrub a pak ji nech stejně tak oschnout. (...) S tmelem smíchej vápno a každý den ho dobře míchej s přidaným tmelem po 15 dní a nedělej maltu příliš tekutou. Na patnáct dní ji nech odstát, aby ztvrdla. (...) A udrž maltu dlouhou dobu dobrou. Proto ji dobře přikryj v nějaké kádi nebo v jiné nádobě, ale budeš-li ji moci dát do kamenné kádě, bude to lepší, protože zůstane čerstvější a nevysychá tak rychle jako v dřevěné.*“²⁹⁸

V rukopisu je také rada, co dělat, je-li zed' příliš suchá: „*Vezmi tmel a dobře jím zed' navlhči, poté vezmi hrubé vápno se slámou a smíchej ho s tmelem trochu tekutým a dej to na stěnu a potom, když to bude dobře zaschlé, dej to na stěnu podruhé a navrch dej hrubou maltu a poté můžeš pracovat.*“²⁹⁹

²⁹⁶ POGLIANI/SECCARONI 2010, 82–83.

²⁹⁷ POGLIANI/SECCARONI 2010, 83.

²⁹⁸ POGLIANI/SECCARONI 2010, 83–84.

²⁹⁹ POGLIANI/SECCARONI 2010, 84.

Následuje popis vápna pro hrubou maltu:³⁰⁰ „*Vezmi listy a výše uvedenou kůru jilmu (...) a kořeny jilmu a tyto věci nadrobno nakrájené dej do hrnce se sladkou vodou a dobře to nech vařit (...) a pak to přeced' přes hadr a s tím smícháš výše popsané vápno k děláni hrubé malty a poté, co zpracuješ tuto směs, uděláš hrubou maltu.*“³⁰¹

V 15. a 16. století byly v benátských sklárnách vytvořeny smalty[44],³⁰² materiál nové konzistence, která umožňuje snazší řez, a mnohem rozsáhlejší škály barev,³⁰³ jež jsou vzhledem k přítomnosti oxidu olova lesklejší než skleněné pasty. Díky traktátu univerzitní knihovny v Bologni z 2. poloviny 15. století, který sepsal benátský mozaikář Michele Giambono, je nám nový recept přípravy zlaceného skla znám: „*Jeden pracovník vytvořil skleněnou destičku, na niž za tepla druhý pracovník nanasl zlatou fólii a třetí pracovník tam přímo na to vyfouknul tenký skleněný povlak. Ta destička byla vrácena zpět do pece k ohřevu a vrstva skla získala lesk, který jí jiné metody dát nemohly.*“³⁰⁴

O přibližně sto let pozdější je popis tvorby zlaceného skla od Giorgia Vasariho: „*Když chtějí skláři zlatit, vezmou destičku skla a vodou ji celou omyjí a nahoru na ni položí kousek zlata; když je to uděláno, dají destičku na železnou mříž a tu vloží do otevřené pece, poté, co byla celá destička, která byla pokryta zlatem, pokryta tenkou vrstvou... a drželi ji nad ohněm, dokud nezčervenala a poté ji rychle vyndali. Zlato se krásně vtiskne do skla a zafixuje, odoláváje potom vodě a jiným reakcím.*“³⁰⁵

V polovině 16. století Muziano da Brescia vynalezl tmel skládající se z travertinového prachu, vápna, vařeného a syrového lněného oleje.³⁰⁶ Zdá se, že ve stejné době byl smíchán i další tmel, který se však skládá z mramorového prachu, prachu z dlaždic a hašeného vápna. Tato směs byla nanášena ve dvou vrstvách, kdy první byla dána přímo na kamenný povrch a druhá na první již zpevněnou. Na druhý nános pak byly aplikovány kostky.³⁰⁷

V 16. stol. byl také prvně jako pomoc použit pro práci v mozaice šerosvitný karton.³⁰⁸

³⁰⁰ Nejspíše další z možností, jak hrubou maltu připravit.

³⁰¹ POGLIANI/SECCARONI 2010, 84.

³⁰² Jedná se o mozaikové sklo, pro které v praxi užívá termín sklosmalt či mozaikový smalt. Protože smaltem nazýváme (mimo jiné) skleněný materiál na kovovém podkladě, není to výraz přesný, ale používá se, KOTLÍKOVÁ 2010, 16.

³⁰³ V průběhu času se tato barevná škála rozrostla z několika set na několik tisíc různých barev.

³⁰⁴ RONCUZZI 1990, 84.

³⁰⁵ RONCUZZI 1990, 84–85.

³⁰⁶ Směs byla v poměru 60 částí travertinového prášku, 25 částí hašeného vápna, 10 částí syrového a 5 částí vařeného lněného oleje, RONCUZZI 1990, 208.

³⁰⁷ Tento poslední způsob se v současnosti užívá pro přímou techniku s přidáním jedné části cementu, RONCUZZI 1990, 208.

³⁰⁸ PADOAN 1961, 21.

V 17. stol. sepsal Giovanni Darduin receptář zv. Ricettario Darduin, v němž jsou uvedeny též recepty k mozaice, které zkopíroval z rukopisu pocházejícího z roku 1523. O zlaté mozaice píše: „100 liber taveného obyčejného skla a 50 liber taveného olovnatého skla se smíchá dohromady. Takto získané sklo je zachyceno pomocí děrované trubice a vyfouknuto do kuliček velmi malé velikosti. Na úlomky těchto kuliček se položí plátek zlata a stejným typem skla se udělá také skleněná podpora.“³⁰⁹

Alessio Mattioli napsal v 18. století receptář *Modo per fare smalti coloriti dato da Alessio Mattioli per uso de' Mosaici alla Revd. Fabbrica di S. Pietro di Roma*, kde popsal tvorbu barevného smaltu pro mozaiky Svatopetrské dílny. Tak vznikla kolem roku 1730 technika miniaturní mozaiky [45], k jejímuž vyhotovení bylo užito skla, které je speciální díky své struktuře tenkých barevných skleněných tyčí (čtvercového nebo obdélníkového průřezu), ze kterých se získávají miniaturní kostky. K vytvoření těchto tenkých skleněných prutů je dodnes užíváno barevné sklo, v jehož základní směsi je přítomno velké procento zbarvených oxidů. V závislosti na odstínu barvy, kterou je nutné získat, se smíchají kusy různě barevného skla a poté se pokračuje jejich sloučením v tyglíku nad plamenem. Sloučená skleněná hmota je poté pomocí kapráku³¹⁰ ručně vytahována za účelem dosažení požadované tloušťky prutů, takže jejich délka dosahuje 2 nebo 3 m. Pruty už se znovu neohřívají, ale nechají se vychladnout a poté jsou nasekány na dílky různých velikostí od 1 do 4–5 mm.³¹¹

4.7 Moderní mozaika

Po období úpadku benátského umění na Muranu nebylo k dispozici zlacené sklo, a proto Liborio Salandri, který restauroval mozaiky v bazilice sv. Marka, začal roku 1836 sám tavit smalty, které svíraly plátek zlata. Každý kousek měl na sobě zezadu upevněný drát nezbytný pro snadnější tepelné zpracování a posléze k upevnění na zed'.³¹²

V polovině 19. století začali benátsští skláři Lorenzo Radi³¹³ a Francesco Torcellan na Muranu opět vyrábět chalcedonové sklo, které se v Benátkách vyrábělo už

³⁰⁹ Jedná se o širší sklo, které přilne ke stěně a jež spolu s vnější velmi tenkou (méně než 1 mm) ochrannou skleněnou destičkou mezi sebou přichytí tenkou fólií tepaného kovu, ZECCHIN 1980, 175.

³¹⁰ Plochá pinzeta používaná při hutní výrobě skla.

³¹¹ FARNETI 1993, 72.

³¹² RONCUZZI 1990, 86.

³¹³ L. Radi pomohl A. Salviatimu založit na Muranu roku 1859 dílnu na výrobu mozaikového skla s názvem "Laboratorio d'Arte Musiva Salviati Dott. Antonio", <http://raretracce.blogspot.cz/2011/04/salviati.html> (20. 6. 2012)

koncem 15. století.³¹⁴ Navíc obnovili výrobu zlatého mozaikového skla. Radiho zlaté a stříbrné³¹⁵ sklo bylo technicky dokonalejší a předčilo svou krásou a čistotou odstínů starověké sklo s plátkem zlata. „*Mistr nakrájel tenké foukané sklo na čtverec o délce strany 10 cm, položil ho na železnou lopatu, pokryl ho zlatou fólií a ohřál to v peci. Poté na to nahoru nalepil roztavené sklo a stlačil to, tvoře tak desku, do níž byla fólie zlata perfektně včleněna.*“³¹⁶

Gian Domenico Facchini použil koncem 19. století pro restaurování mozaik tzv. nepřímou metodu,³¹⁷ která umožnila snazší a rychlejší zpracování. Mozaika se vyhotovila v dílně na provizorní podklad ze silného papíru nebo plátna, na něž byla naruby přenesena přípravná kresba. Poté se na látku či papír vyskládaly kostky mozaiky za pomoci tmelu obvykle vyrobeného ze směsi tesařského lepidla a lepidla z mouky. **[46a,b]** Kostky se na látku vyskládaly lícovou částí, takže po dokončení práce byl viditelný rub mozaiky. **[46c]** Ta se poté umístila na panel³¹⁸ nebo přímo na zeď, kde byla připravena podkladová vrstva malty. **[46d,e]** Po jejím zatvrdnutí byla mozaika několikrát omyta teplou vodou, aby se uvolnilo lepidlo a bylo možné sejmout papír či plátno. **[46f]** Poté byla mozaika ještě kartáčem očištěna od zbytků lepidla.³¹⁹ Nepřímá technika se posléze hojně využívala k průmyslové výrobě mozaiky.

V prvních deseti letech 20. století se ve Španělsku zrodila technika zv. „pique assiette“, když Josep Maria Jujol použil k dekoraci stěn domů i užitkových předmětů střepy z rozbitého nádobí a jiných keramických předmětů.³²⁰ **[47]**

Nepřímá technika představuje obecnou tradici školy mozaikářů v severoitalském městě Spilimbergo (Friuli). Škola užila tuto výkonnou techniku v reakci na potřeby trhu, čímž umožnila snížení času a nákladů umělecké výroby a zároveň zajistila její vysokou uměleckou úroveň. Pro přichycení kostek na papír tu však bylo užito lepidlo z pšeničné mouky. Malta, do níž byla ve finále mozaika umístěna, byla smíchána z vápna, písku a cementových malt. Bylo tak velice praktickou a ekonomickou cestou docíleno velkoplošné dekorace mozaiky s hladkým povrchem.

V roce 1955 byla v Ravenně v prostředí skupiny mozaikářů kolem Renata Signoriniho vyvinuta technika přímého vkládání do provizorního štku **[48]**, také zv.

³¹⁴<http://leccos.com/index.php/clanky/achatove-sklo> (20. 6. 2012)

³¹⁵ Pro stříbrné sklo Radi neuzíval plátky stříbra (jako byzantští mistři), ale plátek platiny, RONCUZZI 1990, 87.

³¹⁶ RONCUZZI 1990, 86.

³¹⁷ Někteří badatelé si myslí, že byla tato technika vynalezena A. Salviatim při restaurování benátských mozaik, FIORI/BARBONI/SARAGONI 1998, 26.

³¹⁸ Povrch panelu byl zdrsňen rýhami, aby se malta na desku lépe přichytila.

³¹⁹ FARNETI 1993, 97–98.

³²⁰ Tento název vzešel od Francouze Raymonda Isidore, kterému se přezdívalo „Picassiette“ („pique-assiette“ znamená ve francouzštině vyžírka, parazit nebo darmožrout) a jenž si touto technikou vyzdobil v roce 1930 celý dům, MAUEROVÁ 2009, 17.

opačný systém. Tato technika byla vytvořena jako reakce na nutnost zajistit řadu oprav, které žádali malíři, jejichž díla byla realizována v mozaice, a vedle toho byla využita také k vytváření kopií antických mozaik. „*Mozaika se skládá do provizorního povrchu, který může být tvořen ze směsi hašeného vápna a písku (2:1) preventivně rozloženého do dřevěného rámu. Po vyhotovení se na její povrch (líc) nanese několik vrstev gázy (tylu), které se k ní přichytí pomocí králičího nebo škrobového lepidla. Když je přilnutí pevné, mozaika se otočí na dřevěnou desku, rám se odstraní a přistoupí se k odstranění pojiva z rubové části kostek a následuje důkladné očištění. Mozaika je poté vložena na nosnou stěnu (do pojiva), na povrch je následně bušeno pro lepší proniknutí kostek do vrstvy pojiva a nakonec (po zaschnutí pojiva) je pomocí vody odstraněna gáza.*“³²¹

V 60. letech minulého století byla navržena přímá technika lepení na perlinku a po experimentální fázi byla široce užívána v mozaikářské škole Friuli, která tak navázala na středověkou tradici dynamického povrchu mozaiky, jež si uchovává doposud. Ručně nasekané kostky se lepí podle předlohy rubovou částí na perlinku. [49] K přichycení se používá cementové lepidlo. Mozaika se po sestavení a zaschnutí tmelu upevní na stěnu v místě určení přímou technikou, vkládaje perlinku a části kostek do vrstvy pojiva. Výsledný vzhled mozaiky je kostrbatý a nepravidelný povrch, jenž má v prostoru stejný účín jako mozaika tradiční, tvořená přímo na zeď.³²²

4. 7. 1 Česká moderní mozaika

„*Pro vývoj české mozaiky bylo rozhodující založení domácího mozaikářského závodu, který umožnil tvůrčí práci kolektivu mozaikářů a jeho úzkou spolupráci s autorem výtvarného kartonu. České sklo se také svými vlastnostmi technickými a uměleckými lišilo od cizích skel.*“³²³ Barevnost smaltu je určena základní barvicí látkou, formou skelné matrice a tepelnou historií skla. Jeho složení je v jednotlivých zemích odlišné díky různosti zpracování (druhem použité barvicí látky, složením sklářského kmene, výrobním postupem).³²⁴ Přesto se dá určit víceméně platné složení barvicích látek skleněné mozaiky v jejím historickém vývoji. [50] Český smalt se vyznačoval především vysokou hydrolytickou odolností. „*Celková barevnost českého mozaikového*

³²¹FIORI/BARBONI/SARAGONI 1998, 26.

³²²FARNETI 1993, 56–58.

³²³MAUEROVÁ 2009, 14.

³²⁴Základní barevnost, odstín a optický charakter smaltu ovlivní i to, zda je k výrobě užito plynové či elektrické pece, KOTLÍKOVÁ 2010, 18.

skla oproti italskému je osobitá tlumená škála.³²⁵ České sklo bylo produkováno až do 90. let 20. století, kdy byla jeho výroba v důsledku privatizace zastavena.

Díky učebnici nazvané Mozaikářství, kterou sepsali mozaikáři Josef Tesař a Antonín Klouda, známe velice podrobný technický postup tvorby české moderní mozaiky. Autoři se nejprve zmiňují o nástrojích a zařízeních dílny³²⁶ potřebných k přípravě mozaiky a k její montáži. Dále popisují základní mozaikářský materiál, tj. smalt a kámen, včetně způsobů jeho zpracování a pojící materiály jako cement, vápno, písek, lepidla a pryskyřice, s instrukcemi, jak s nimi zacházet a kde je skladovat. Návod pro přípravu a typu materiálu: „*Lité placky ze skleněného smaltu se štípou na polotovary³²⁷ pomocí štípačky. Tím dostáváme prvotní pracovní materiál – skleněný smalt – do potřebné tloušťky a tvaru kostek.*“³²⁸[52]Z nich vybereme ty kvalitní, dále opracovatelné do finálního tvaru pomocí kladívka³²⁹ na sekacím stolku s utínkou. [53]Drobné opracování se provádí štípacími kleštěmi. Stejně tak se třídí i polotovary kamenného materiálu, rovněž nasekaného na sekacím strojk³³⁰. „*Surovina pro výrobu mozaikářského materiálu by měla mít takové vlastnosti, aby tento materiál zůstal kompaktní a aby se časem nerozpadl.*“³³¹ Proto dáváme přednost hustým, homogenním, po štípnutí uzavřeným kamenům, především mramorům, vápencům, rule, tvrdým pískovcům, travertinům, gabru a dalším materiálům tohoto druhu.“³³² Měkké materiály jako pískovec a opuka se hodí jen pro výzdobu interiéru a příliš tvrdé materiály jako žula, křemen chalcedon aj. jsou těžko opracovatelné a pro práci nevhodné.

Velikost kostek je odvozena od skladby obrazu podle toho, „*kde jsou uzlová místa kompozice, které plochy je třeba udržet v klidu a které rozehrát. (...) Proto při práci užíváme kameny různých velikostí a různých tvarů (štěpin, úzkých kostek atd.) s rozvahou, aby struktura, tj. velikost kamenů podpořila autorův záměr.*“³³³

O úpravě zdi: „*Pokud je cihlové zdivo nové, je třeba jej nejprve opatřit cementovým stříkem, tzv. špricem, který jednak zaplní spáry, jednak zvětší přilnavost omítky. Pokud je cihlová zeď starší, tj. již omítnutá, je třeba dát omítku osekát na holou*

³²⁵ KOTLÍKOVÁ 2010, 19.

³²⁶ Patří mezi ně např. mozaikářský sekací stolek s ocelovou utínkou, štípací strojek, mozaikářské štípací kladivo a kleště, pinzeta (obr. 51) a jiné pomocné nářadí, TESAR/KLOUDA 1988, 53–56.

³²⁷ Smalt dostává mozaikář v podobě kostek, jejichž velikost určuje především tloušťka tavené placky (smaltové desky), tj. od 0,5–3cm, TESAR/KLOUDA 1988, 97.

³²⁸ TESAR/KLOUDA 1988, 62.

³²⁹ Kladívko z dobré oceli je (především pro práci se smaltem) opatřeno navařeným vidiovým ostřím nebo plátkem ze slinutého karbidu, TESAR/KLOUDA 1988, 84.

³³⁰ TESAR/KLOUDA 1988, 62–63.

³³¹ Materiál má být snadno štípatelný, nemá se při opracovávání drolit, má být homogenní, trvanlivý a mechanicky odolný, TESAR/KLOUDA 1988, 81.

³³² TESAR/KLOUDA 1988, 81–82.

³³³ TESAR/KLOUDA 1988, 91.

cihlu, očistit od prachu a postupovat jako u zdiva nového. (...) Zdivo betonové se musí řádně očistit a opatřit cementovým postříkem. Jde-li o zdivo zhotovené z plynosilikátových bloků, je třeba celou plochu zdi pod mozaikou pokrýt rabicovým pletivem³³⁴ nebo pletivem opatřeným keramickými nálišky.³³⁵ Pletivo se upevní na zed' buď nastřelovacími hřebíky, nebo skobami. Teprve na toto pletivo se může nahazovat střík i jádro pod mozaiku.³³⁶ Stejně tak se pletivo užívá u zdiva smíšeného (cihla/beton), kde nestejnorodost materiálu ovlivňuje různě probíhající tuhnutí malty. Pletivo se užívá proto, aby se vyloučily případné negativní vlivy zdiva a zabránilo se vzniku prasklin a trhlin v omítce a ve vrstvě nesoucí mozaiku. Těž u tohoto typu zdi se omítka nahazuje až na pletivo.³³⁷

O užití kartonu: „*Kresba se přenesse na panel buď poprášením, nebo pomocí kopírovacího papíru. Poslední způsob není možný při práci na zdi. Po přenesení se kresba obtáhne štětcem a tuší nebo latexovou či jinou vodě vzdorující barvou.*“³³⁸

[54, 55]

Učebnice uvádí tři druhy vysazování mozaiky: přímo na zed', na panel nebo lepením na papír.

Způsob sázení mozaiky přímo do omítky: „*Podklad pro vysazování musí být nejprve patřičně upraven. Zed' nejprve očistíme od staré malty, pokud jde o starší stavbu. U nových zdí stačí zajistit, aby nová malta byla mastnější, tj. aby obsahovala větší množství cementu, a tím aby mozaika lépe na zdi držela.*“³³⁹ Poté se zed' důkladně provlhčí a nanese se na ni nejprve podkladová vrstva malty (zv. jádro) a poté vrstva čerstvé (pojící) malty, do které už jsou vkládány kostky. **[56]**

„*Pojící malta pro vysazování mozaiky je složena z cca 2 dílů cementu 250-300 a z jednoho dílu prosátého říčního písku.*“³⁴⁰ Pro lepší pojivost a zajištění plynulého tvrdnutí se do malty přimíchá trochu Acronexu,³⁴¹ a to v poměru 1:10 (1 díl Acronexu a 10 dílů vody).³⁴² Podkladová i pojící malta mají stejné složení, ale jádro je hrubší konzistence pro lepší nahození na stěnu.

³³⁴ Tj. drátěné pletivo s velkými oky.

³³⁵ Tzv. Staussovým pletivem.

³³⁶TESAŘ/KLOUDA 1988, 103.

³³⁷TESAŘ/KLOUDA 1988, 103–104.

³³⁸TESAŘ/KLOUDA 1988, 91.

³³⁹TESAŘ/KLOUDA 1988, 90.

³⁴⁰ U stropní mozaiky se do směsi pojící vrstvy přidává ještě vápno.

³⁴¹ Acronex je vodová suspenze na bázi latexu. Přidává se do omítek a malty, aby se zabránilo nepravidelnému tvrdnutí, popř. zpráškovatění malty a nasákavosti zdiva.

³⁴²TESAŘ/KLOUDA 1988, 91.

Panely na mozaiku se zhotovují dvojím způsobem – s ocelovým rámem, nebo bez něj. [57] Panel se nejprve zdrsní, aby se pojivo³⁴³ na desku lépe přichytilo, a poté se důkladně provlhčí. Vysazování mozaiky na panel umožňuje přímý způsob práce i tehdy, jde-li o stěnu, kde z nějakých důvodů není možno pracovat nepřetržitě po delší dobu.³⁴⁴ Panely se na stěnu montují většinou přivařením, nebo šroubováním na rošt či kotvy, které se na zeď upevní táhly protaženými otvory ve zdi. Na kotvy se navaří ocelové destičky a na to se rovněž navaří (na co největším možném počtu míst) panel s mozaikou.³⁴⁵ [58]

Vysazování mozaiky negativním způsobem: „*Kostky smaltu se lepí na papír*³⁴⁶ lepidlem, které se vaří z hladké pšeničné mouky, klihu a desinfekčního prostředku, jež brání plesnivění lepidla.³⁴⁷ (...) Po vysázení je třeba nechat celou mozaiku ležet na podlaze, jež je k tomu vyhrazena, v suché a teplé místnosti, aby lepidlo vyschlo.“³⁴⁸ Na dobře navlhčenou zeď opatřenou postřikem řídké cementové malty, který tvoří drsnou plochu pro větší přilnavost následné vrstvy, se po jejím proschnutí nahodí malta, zv. jádro, vyrovnávající případné nerovnosti zdi. Na jádro se nanese pojící vrstva malty (v tomto případě z cementu a písku v poměru 1:3), do níž se vsadí mozaika, jejíž rubová část se nejprve za pomoci mazací lžice natře vyrovnávací vrstvou betonové směsi ze dvou dílů přesátého písku a jednoho dílu cementu.³⁴⁹ [58] Přilnutí mozaiky ke zdi se zvyšuje přiklepáváním špalíkem z dubového dřeva, tzv. tloukem. Po zatuhnutí malty se mozaika omyje tekoucí vlažnou vodou, aby se rozpustilo lepidlo, a pomocí rýžových či drátěných kartáčů se její povrch očistí.³⁵⁰

„*U kamenné mozaiky musíme zvážit, zda nebude nutno po ukončení práce kámen napustit methylosilikátovým nátěrem, aby se jednak zvýšila odolnost materiálu, jednak popř. zlepšil vzhled celé mozaiky nebo její části. Nátěrem se totiž prohloubí barva a zvýší intenzita barvy kamene.*“³⁵¹

³⁴³ Pojivem jde zde malta stejného složení jako u mozaiky vysazované přímo do omítky, jen je namísto cementu 250-300 užít hrubší cement 350.

³⁴⁴ TESARŮ/KLOUDA 1988, 91–93.

³⁴⁵ Jsou-li panely fixovány šrouby, je třeba zachovat přesné rozestupy otvorů jak na panelech, tak na konstrukci, přičemž jsou otvory pro šrouby v roštu či kotvách předem připraveny, TESARŮ/KLOUDA 1988, 109–111.

³⁴⁶ Tloušťka materiálu, který se na papír lepí lícovou stranou, by neměla přesáhnout 15 mm, TESARŮ/KLOUDA 1988, 74.

³⁴⁷ Žitná mouka se za stálého míchání přidává do studené vody, dokud nevznikne hustá kaše. Zároveň se připraví mletý kostní klíž, zalije se vodou. Obojí se nechá odležet do dalšího dne. Druhý den se moučná kaše vaří ve vodní lázni za častého míchání. Do rozvařeného mouky se za tepla začne přidávat též ve vodní lázni rozvařený kostní klíž. Přidává se ho jen trocha pro zlepšení lepivosti. Do vlažné hmoty se posléz pro lepší konzervaci přidá Petol nebo Lysol a pro zvláknění hmoty trochu glycerínu. Vše se důkladně promíchá. Konzistence lepidla nesmí být příliš tekutá, TESARŮ/KLOUDA 1988, 73–74.

³⁴⁸ TESARŮ/KLOUDA 1988, 97–98.

³⁴⁹ TESARŮ/KLOUDA 1988, 104–106.

³⁵⁰ TESARŮ/KLOUDA 1988, 109.

³⁵¹ TESARŮ/KLOUDA 1988, 90.

V. Závěr

Předešlé kapitoly nás seznámily s historickým a technologickým vývojem mozaikářského řemesla. V první části představuji umění mozaiky od jeho kořenů po moderní dobu s důrazem na geografický rozvoj a jeho vliv na vývoj techniky. Historická část je obsáhlejší, neboť u nás dosud nebylo toto téma podrobněji zpracováno a zcela jistě si naši pozornost zaslouží. Vždyť se na počátku 20. století v naší zemi podařilo díky Viktoru Foerstrovi obnovit umění mozaiky, když s pomocí dvou italských pracovníků založit mozaikářskou dílnu. Ta navázala na tradici (započatou koncem 18. století) zakládání mozaikářských dílen v dalších státech Evropy mimo Itálii. Ač se smrtí Foersterovy manželky dílna zanikla, dala prostor pro vznik umění české mozaiky, která u nás přetrvává dodnes. Ve druhé části diplomové práce popisuji změnu technologie tohoto starodávného uměleckého řemesla napříč staletími. Díky porovnání získaných pramenů, historických traktátů a badatelských poznatků je možné odvodit vývoj technologie. [60, 61]

Shrneme-li všechny poznatky, můžeme říci, že jako materiálu používali Řekové černobílé oblázky z řeky. Následně se však škála barev rozrostla o šedou, červenou, žlutohnědou a zelenou. Oblázky, jejichž velikost se po čase ustálila na 1–2 cm, byly později sekány nebo štípány. Přibližně od 3. století př. Kr. se tvořily broušené kameny tvaru komolého jehlanu. Kostky byly zpracovány nejen z oblázků, ale také z lomového kamene. Převažovaly místní zdroje. Dovoz materiálu byl zcela výjimečný. Římané pracovali převážně s kostkami přírodního kamene, ale tam, kde jeho barevnost nestačila, vkládali barevné sklo. Zprvu šlo o matné sklo sytě žluté a modré barvy. Pro červenou se používala pálená hlína. S rozšířením užití skla se barevná škála rozšířila na bílou, žlutou, červenou, modrou, zelenou a černou. Začalo se produkovat i sklo s plátkem zlata. Raně křesťanské mozaiky byly tvořeny kostkami ze skleněné pasty, zřídka z přírodního kamene. Kolem roku 400 se navíc začalo vyrábět sklo s plátkem stříbra. Vedle skla a přírodního kamene pro tělové partie začali Byzantinci užívat i kamínky z perleti, většinou kulatého nebo oválného tvaru. U středověkých mozaik byla škála barev obohacena o fialové odstíny a vedle skla a perleti se začala opět vyskytovat také pálená hlína. Kostky měly rozměr 7–10 mm. U českého středověkého skla bylo na rozdíl od jiných zemí užito jako tavidla potaše (namísto sody), což mělo za následek větší odolnost a tlumenou barevnou škálu, která čítala na 30 odstínů. Stejně jako u byzantské mozaiky byly tělové partie tvořeny přírodním kamenem. V období novověku

se začaly tavit tzv. smalty – sklo s oxidem olova. V polovině 18. století bylo vyvinuto sklo pro tvorbu miniaturní mozaiky. Bylo zpracováno do formy 2–3metrových tyčí, které byly poté nasekány na kostky o velikosti 1–5 mm. V době moderní se k tvorbě mozaik začala užívat vedle skla a přírodního kamene také rozbitá keramika a kostky různých tvarů a velikostí.

Podíváme-li se na podkladové vrstvy a složení malt, dojdeme k závěru, že Řekové připravovali podklad pro obložky či kostky ze dvou vrstev. První byla směs z malty, obložků a šterku, druhá z vápna, písku a popele. Římané používali tři vrstvy. První byla složena jen ze šterku z obložků, druhá ze šterku smíchaného s vápnem a třetí z vápna smíchaného s cocciopem. Do této třetí vrstvy byly vkládány kostky mozaiky. V některých případech byl však u římských mozaik vytvořen nejprve podklad z obložků, na který byla dána dřevěná deska. Ta byla pokryta slámou či kapradím, aby bylo dřevo chráněno před směsí vápna a cocciopem. Na to byla nanášena další směs, do níž byly vkládány kostky. Povrch mozaiky se na závěr vyběroval třením mramorového prášku a pokryl ochrannou vrstvou z vápna a písku. Římané však začali zdobit také stěny. Nejprve jejich povrch zdrsnili a poté nanášeli tři vrstvy, z nichž první dvě obsahovaly hrubší směs díky přítomnosti slámy ve vápně. Třetí vrstva byla jemná a skládala se z vápna, pucolánu a mramorového prášku. Do této vrstvy byly vkládány kostky. U raně křesťanských nástěnných mozaik byly typy malt a příprava stejné jako u Římanů. Jen se někdy namísto dvou hrubých podkladových vrstev nanášela pouze jedna. Rovněž u byzantské mozaiky bylo v některých případech užito jen jedné vrstvy hrubé malty. Středověká malta byla tvořena vápnem, pískem, vodou, práškem z cihel a prasečím tukem. U naší středověké mozaiky se našly po vzoru byzantských mozaik dvě podkladové vrstvy. První z hrubé malty a druhá z jemné malty tvořené směsí písku, vápna, cihlového prášku a vajíčka. Dvě vrstvy malty byly podkladem pro mozaiku i v období novověku. Příprava malt však byla mnohem náročnější. První se skládala ze směsi hrubého vápna a slámy, do které se postupně přidaly ještě dva tmely, z nichž první byl vývarem z vařených otrub. Druhý tmel se připravil z vývaru vařené, nejmenno rozemleté kůry kořenů jilmu a kořenů slézu a z vývaru rovněž vařeného ječmene a otrub. Další způsob přípravy hrubé malty vyžadoval smíchání hrubého vápna s vývarem z listů, kůry a kořenů jilmu. V 16. století se užíval tmel z travertinového prášku, vápna, vařeného a syrového lněného oleje. Dalším užívaným tmelem v období novověku byla směs mramorového prášku, prášku z dlaždic a hašeného vápna. Tento tmel se nanášel na stěnu ve dvou vrstvách a do druhé byly vkládány kostky. Moderní doba s sebou přinesla

nové způsoby zpracování. Nepřímá metoda za pomoci papíru nebo plátna používala tmel ze směsi tesařského lepidla a lepidla z mouky. Škola Friuli pracovala ve 20. a 30. letech minulého století s tmelem z pšeničné mouky a s maltou ze směsi vápna, písku a cementových malt. V Ravenně byl pro přímou techniku v polovině minulého století použit provizorní podklad ze směsi hašeného vápna a písku. K přenesení do finálního podkladu byla na mozaiku aplikována gáza za pomoci tmelu ze škrobu nebo králičího tuku. A přibližně od 60. let je mozaika přímou technikou přilepena cementovým tmelem na perlinku a poté vsazena do finálního podkladu. V české mozaikářské tvorbě moderní doby se vedle přímé techniky na zeď a nepřímé techniky za pomoci papíru a tmelu z pšeničné mouky a klíhu objevuje i přímá technika práce na panel. Panel se posléze přivaří či našroubuje na rošt či kotvy ve stěně. U přímé techniky byly užity tři podkladové vrstvy. Nejprve cementový střík, poté hrubá malta a na závěr jemná malta. Složení malt je tatáž směs písku a cementu, jen vrstva první má hustší konzistenci. U některých zdí se stěna před nanesením cementového postříku zajistila pletivem.

Rovněž příprava skla s plátky kovu zaznamenala změny v procesu zpracování. Římané nalepili plátek zlata na tlustší vrstvu skla a poté na zlato přilepili tenkou skleněnou fólii. Vše prováděli za studena. V raně křesťanském období se začalo stejným způsobem zpracovávat sklo s plátkem stříbra. Byzantinci vytvořili kompaktnější sklovitou hmotu, když plátek zlata položili na sklo, navrch dali skleněný prášek a tavením vše spojili dohromady. Středověk přinesl obměnu byzantského postupu. Na tlustší sklo byla dána zlatá fólie a na ní sklo tenčí. Vše se tavilo, dokud tenký plátek nezměkl. Ve 14. století se plátek zlata lepil na podkladové sklo za pomoci bílku, navrch se položilo sklo tenké a hmota se tavila se zátěží, aby k sobě všechny vrstvy dobře přilnuly. České středověké sklo se vyrábělo stejným způsobem, jen podkladová vrstva byla různobarevná. V období novověku se začalo s manufakturní výrobou. První sklář držel rozehřátou skleněnou destičku, druhý na ni naněs tenký plátek kovu a třetí ho zalil tenkým skleněným povlakem. Opět se dalo vše tavit a výsledný efekt byl lesklejší než u předchozích postupů.

Napříč staletími bylo v mozaice dosaženo také různých efektů. Řekové tvořili komplikovaná místa (např. obličej) menšími kamínky. Malých oblázků se užívalo rovněž pro kontury a pro zvýraznění některých částí se mezi oblázky vkládaly plátky olova nebo cínové fólie. V helénské době začala tvorba emblematických tvarů. Tyto figurální čtverce v opus vermiculatum byly velmi složité a náročné (díky drobnosti kostek a velkému množství jejich odstínů), proto byla emblemata nejprve vyhotovena na desku

ze dřeva, travertinu či pálené hlíny přímo v prostředí dílny. Po dokončení se panel s mozaikou přenesl na místo určení a byl zde dozdoben ornamentálním vzorem v opus tessellatum, někdy signinum. Práce na mozaice se tak částečně přesunula z terénu do dílny. U emblematických, opus vermiculatum i tessellatum a nástěnných mozaik až do konce středověku byl obrys figury zvýrazňován po celém jejím obvodu jednou či více řadami kostek v barvě pozadí. K dodání většího jasů pozadí začala raně křesťanská mozaika používat směs stříbrných a zlatých kostek. Byzantští mistři kladli kostky do malty pod rozdílným úhlem, čímž jim dodali plastičnost. Také zlepšili odolnost přilnavosti malt, když do zdí přibíli hřebíky s širokou hlavičkou. Pro barvu pleti využívali přírodní kámen, ostatní dekorace byla ze skleněné pasty nebo nově z kulatých či oválných kamínků perleti. Obrisy figur značily tmavými liniemi. V období novověku se tento mozaikářský prvek vytratil, protože byla snaha co nejvíce napodobit malbu. Moderní mozaika začala vedle kostek, kulatých i oválných tvarů kamínků využívat také kamínky nepravidelného tvaru a lámanou keramiku, čímž bylo docíleno zcela jiného efektu než u vzhladu mozaiky tradiční. Nově se mozaika začala užívat též pro dekoraci užitkových předmětů.

Těžiště své diplomové práce shledávám právě v její druhé části. Ač není tak rozsáhlá jako část historická, její význam tkví právě ve srovnání literárních pramenů, historických traktátů a badatelských poznatků, které nám dávají nahlédnout do postupu práce mozaikářů napříč staletími a jež pro mě byly dostupné.

Věřím, že pro české dějiny umění může být v dosud nedostatečně probádaném tématu umění mozaiky má práce přínosem. Především však díky srovnání postupu práce českých mozaikářů se zahraničními.

VI. Obrazová příloha



1. Emblema s mořskými zvířaty, 1. století, Domus del Mito, S. Angelo in Vado



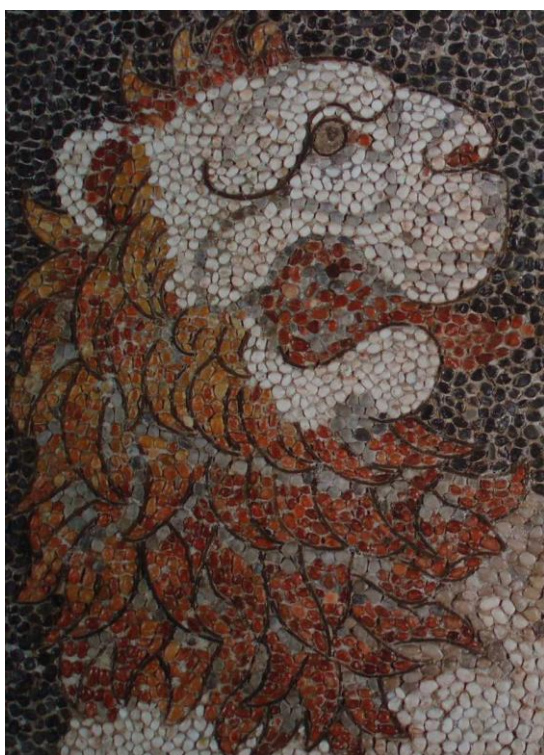
2. Mosaico „a canestro“, 1. století př. Kr., Casa di Fabio Rufo, Pompeje



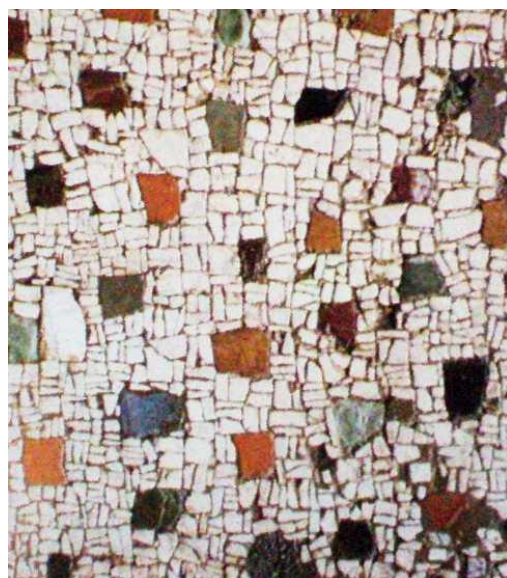
3. Opus alexandrinum, kolem roku 1200, katedrála S. Cesareo, Terracina



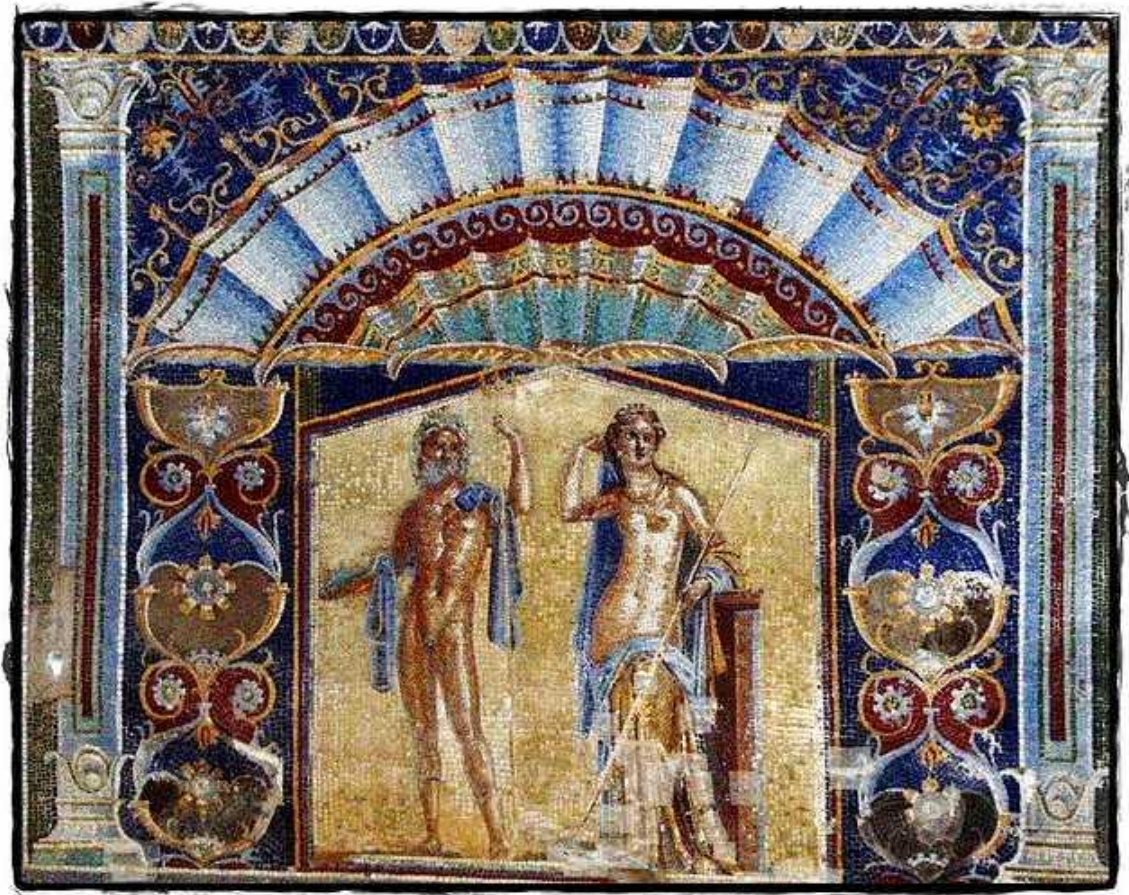
4. Scéna z vinného sklípku, mosaico minuto romano, Francesco Vinea, 2. čtvrtina 19. století, 380x470 mm



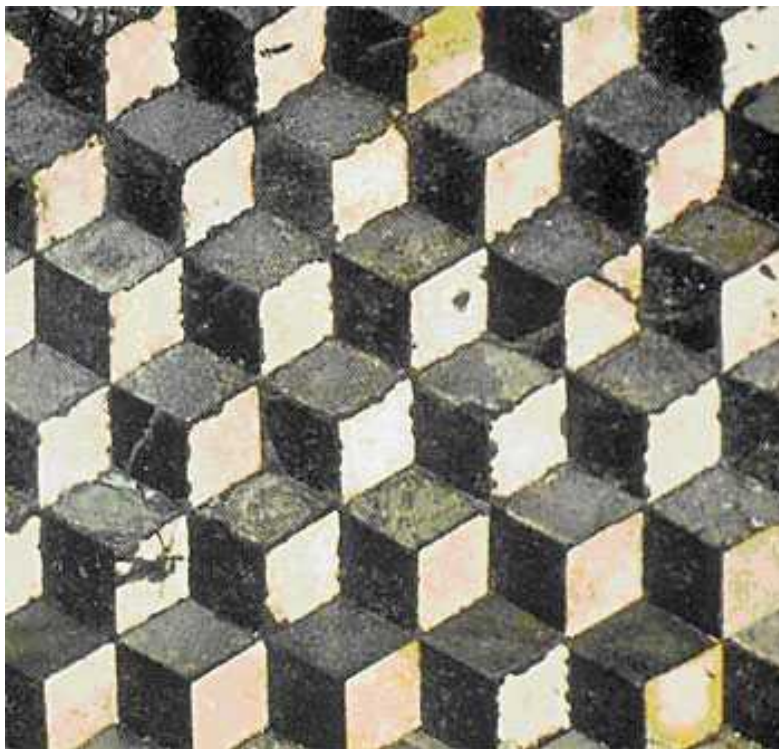
5. Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella



6. Opus lithostrotum, 1. století př. Kr., Villa dei Papiri, Herculaneum



7. Neptum a Amphitrite, opus musivum, 1. století, Herkulanum



8. Opus scutulatum, kolem roku 90 př. Kr., Casa dei Grifi, Řím



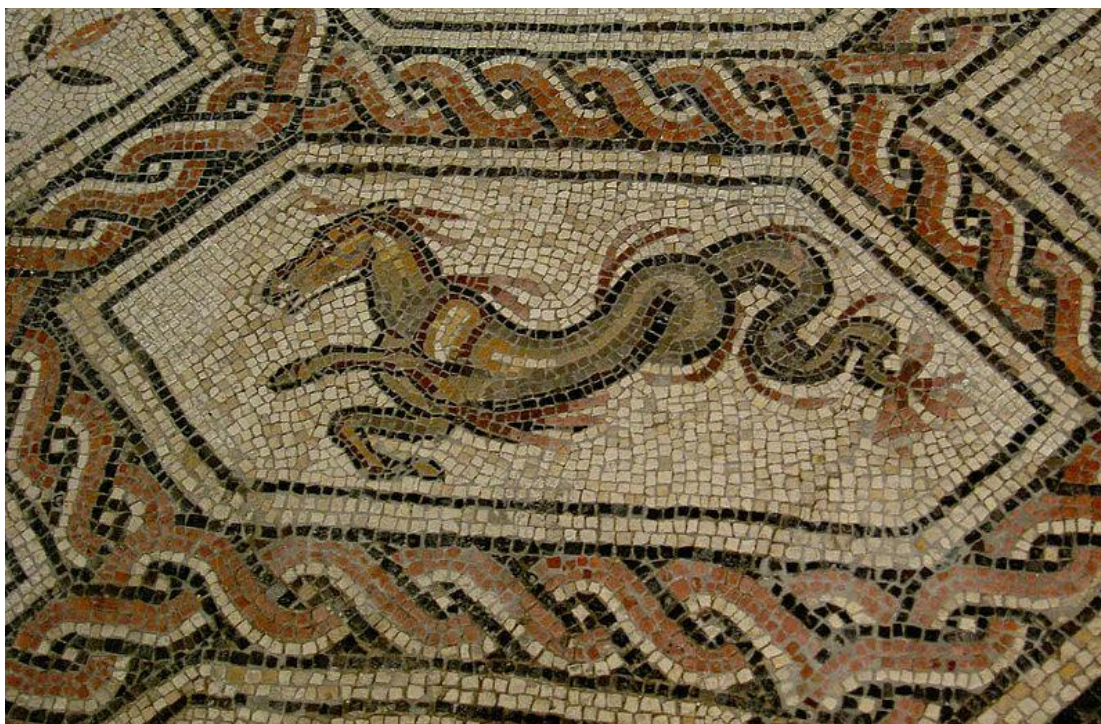
9. Opus sectile, 2. století, dům Jasona Magnuse, Cyrene



10. Opus segmentatum, 1. století př. Kr., lázeňská šatna, Herkulanum,



11. Opus signinum, kolem roku 300 př. Kr., Empúries



12. Medúza a roční doby (detail), opus tessellatum, konec 2. století, Palencia



13. Pompejská matróna, opus vermiculatum, 1. století, dnes Museo archeologico nazionale, Neapol



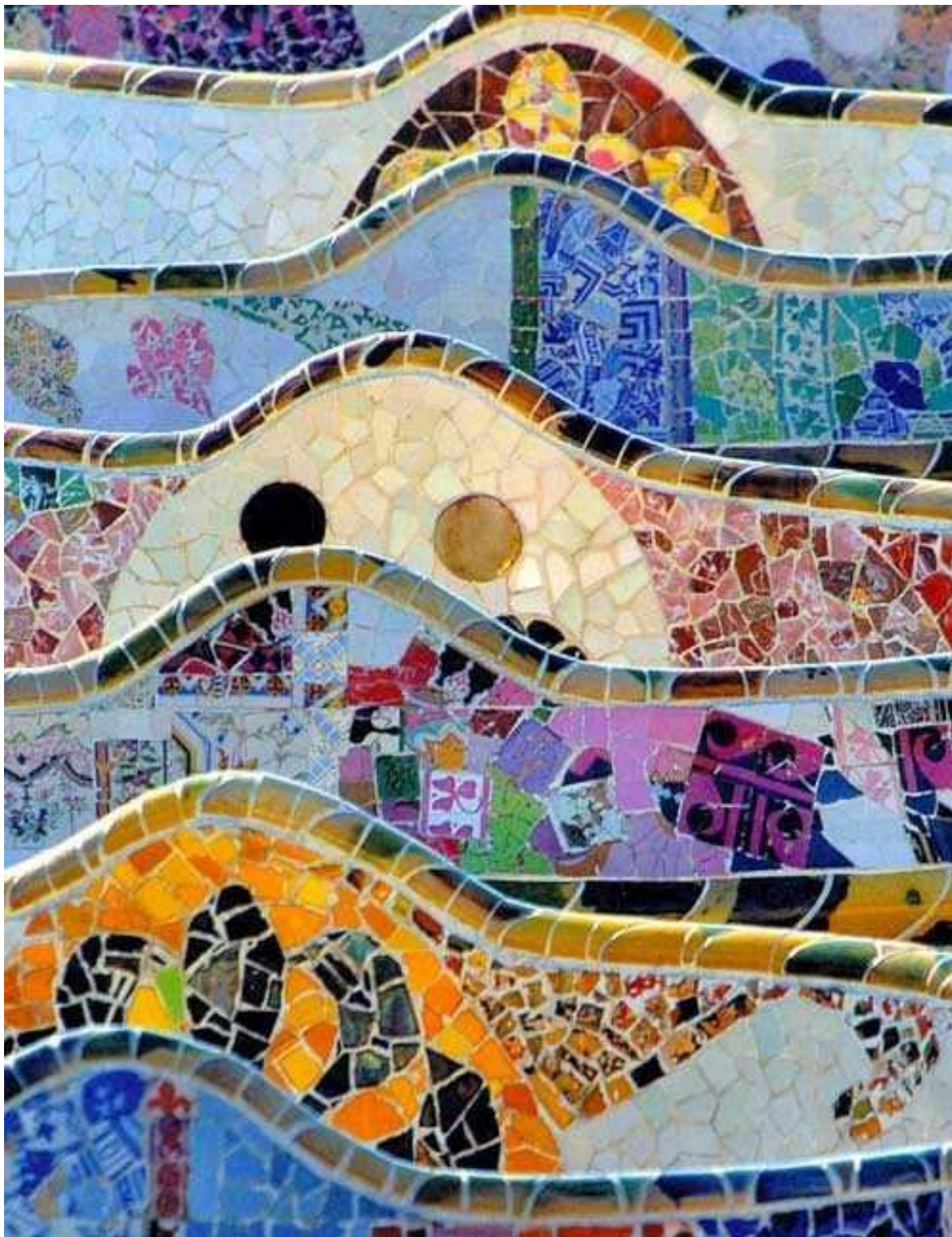
14. Palladiana, podlahová mozaika z lánaných dlaždic



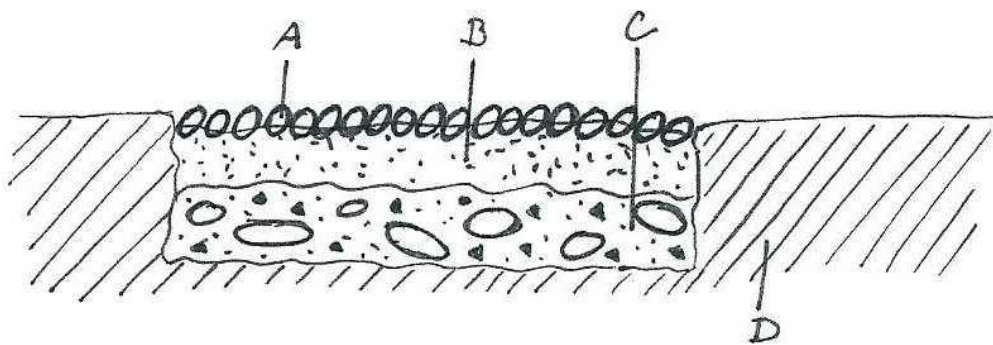
15. Opus incertum, podlahová mozaika z lánaných kusů kamene



16. Slunečnice s motýly, pietre dure, 2. polovina 17. století, Florencie



17. Pique assiette, po roce 1900, Park Güell, Barcelona



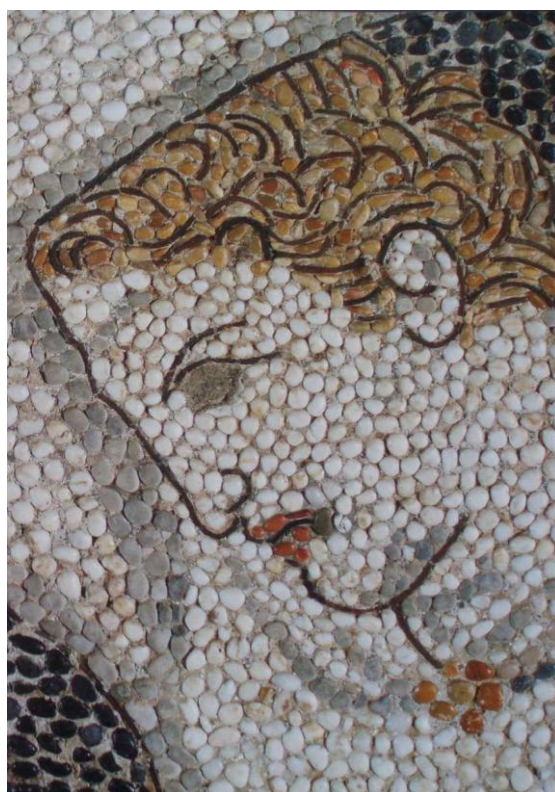
18. Nákres jednotlivých vrstev u řecké mozaiky: A - oblázky, B - směs vápna, písku a popele, C - malta s oblázky a štěpy kamene, D - půda



19. Kůň a jelen (detail), opus lapilli, fragment mozaiky z černobílých oblázků, 4. století př. Kr., Sicione



20. Dionýsos na leopardovi, opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella



21. Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella



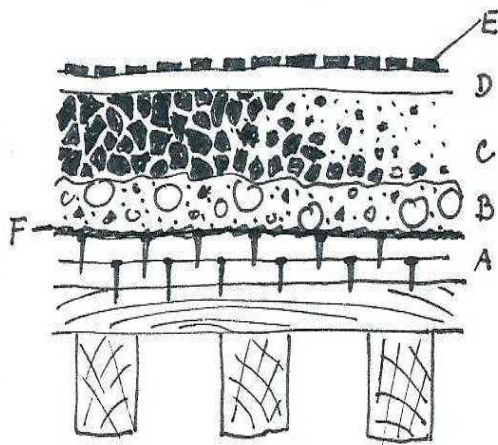
22. Načervenalá malta opus signinum (detail), kolem roku 300 př. Kr., Empuries



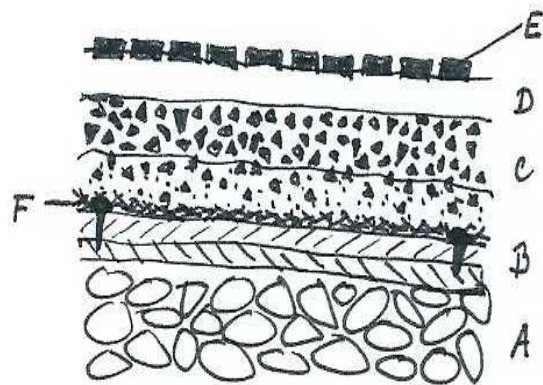
23. Opus signinum s bílými kostkami, kolem roku 300 př. Kr., Empuries



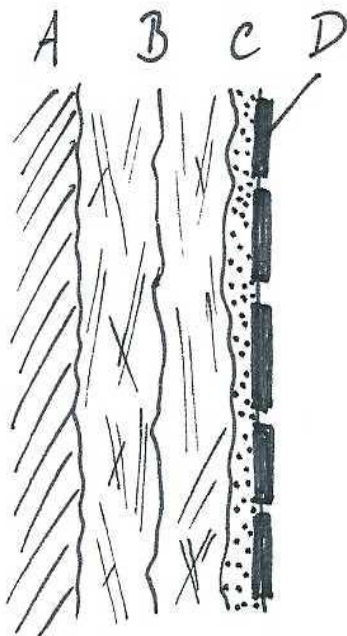
24. Opus signinum s černými kostkami, 1. století př. Kr., Sarriá de Ter



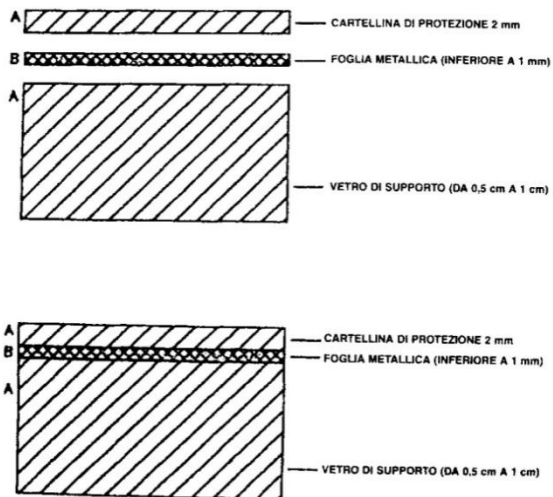
25. Nákres jednotlivých vrstev podlahové mozaiky podle Vitruvia:
 A - deskový rám, B - rudus, C - statumem,
 D - nucleus, E - kostky, F - kapradí



26. Nákres jednotlivých vrstev podlahové mozaiky podle Plinia St.:
 A - substrát z oblázků, B - dvě desky,
 C - směs s cocciopestem, D - vápno,
 E - kostky, F - hřebíky



TESSERA



A - Vetro
 B - Metallo

27. Nákres jednotlivých vrstev u nástěnné mozaiky:
 A - stěna, B - dvě vrstvy hrubé malty,
 C - vrstva jemné malty, D - kostky

28. Struktura skla s plátkem kovu (zlata, stříbra):
 A-sklo, B-kov



29. Stopy červené barvy pod opadanými zlacenými kostkami, opus musivum, počátek 14. století, kostel S. Salvatore, Chora (Istanbul)



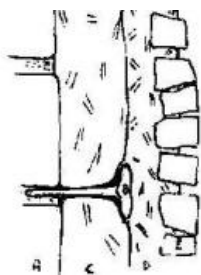
30. Kristus - Apollo, mozaika se zlacenými kostkami, opus musivum, vatikánská nekropole, 3. století



31. Stříbrné a zlacené kostky nalezené v kostele sv. Polyeukta (dnes Arkeoloji Müzesi), Istanbul



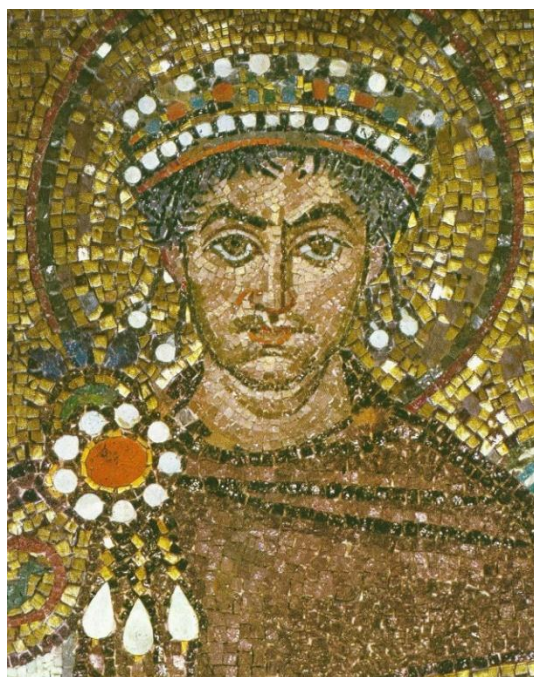
32. Výzdoba stropu kostela S. Costanza (detail), opus musivum, 4. století, Řím



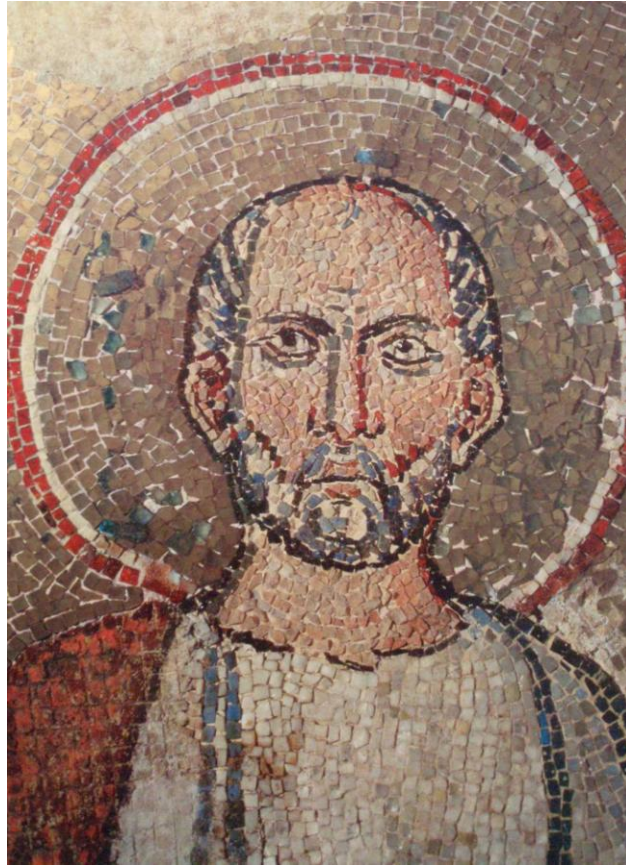
33. Schéma užití hřebíku s širokou hlavičkou pro ukotvení vrstev malty ke stěně:
 A - stěna, B - hřebík s širokou hlavičkou, C - první vrstva, D - druhá vrstva, E – kostky



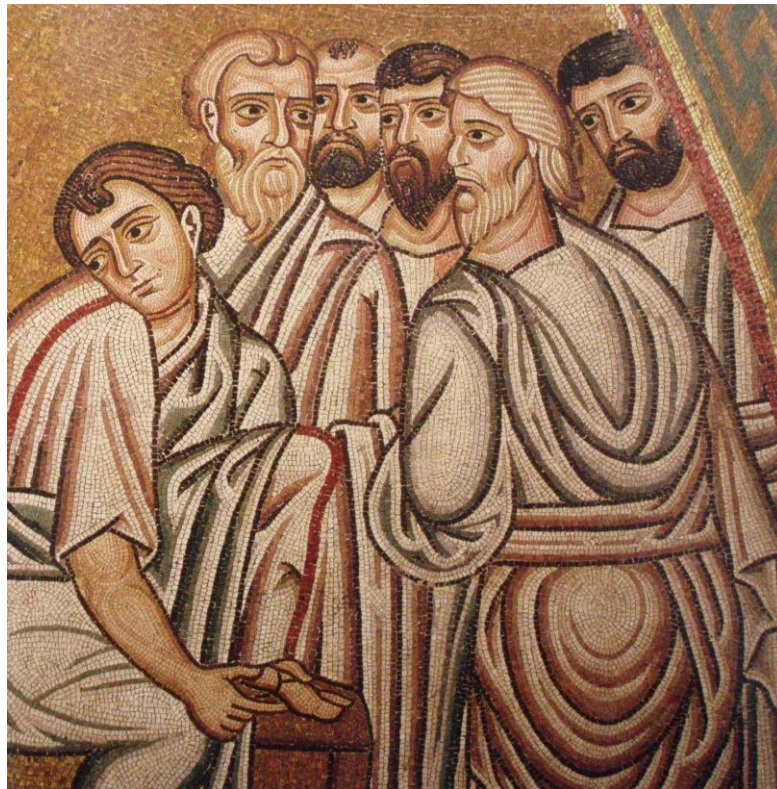
34. Král David a král Šalamoun, fragment mozaikové výzdoby baziliky sv. Marka, opus musivum, 14. století, (dnes Museo di S. Marco), Benátky



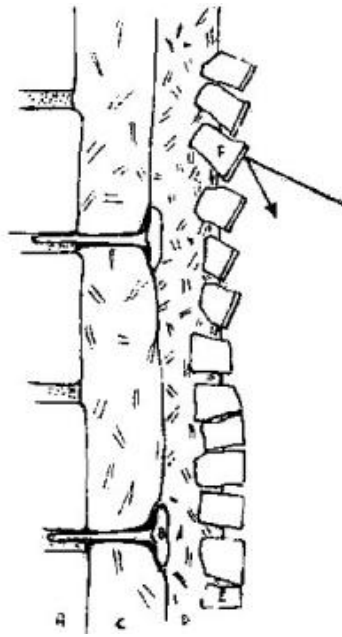
35. Císař Justinián (detail), opus musivum, 1. polovina 6. století, kostel S. Vitale, Ravenna



36. S. Primo (detail), opus musivum, 7. století, kostel S. Stefano Rotondo, Řím



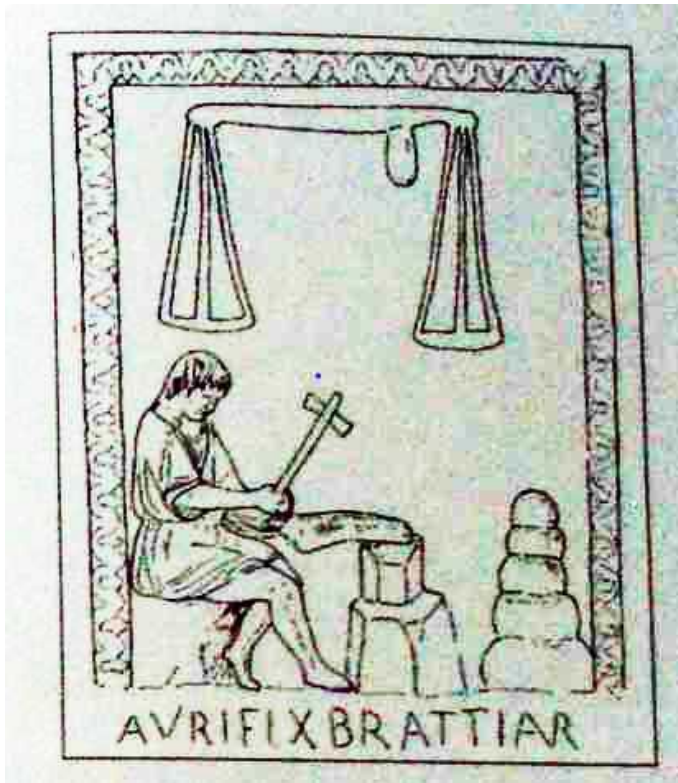
37. Kristus myje nohy apoštolům (detail), opus musivum, 1. polovina 11. století, klášter sv. Lukáše v blízkosti města Distomo



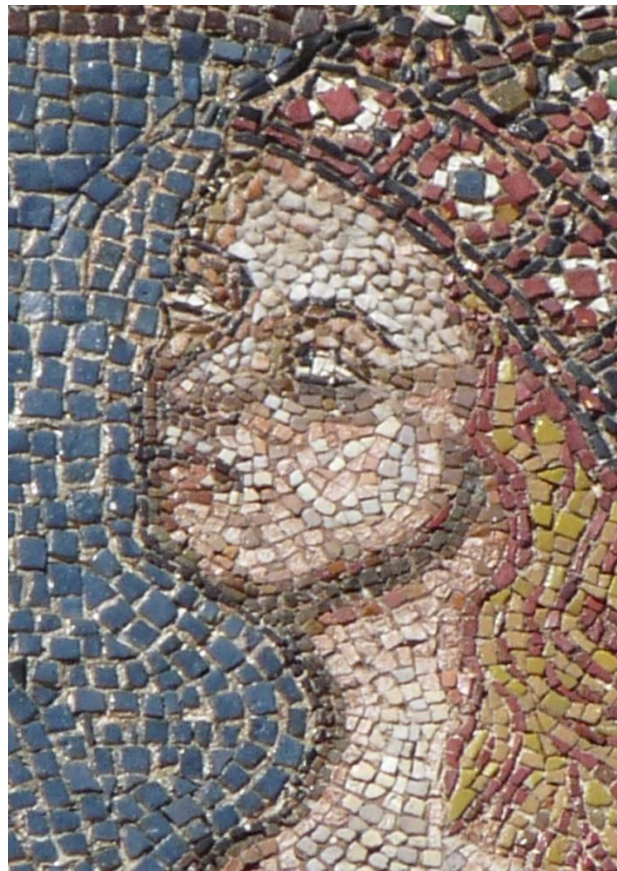
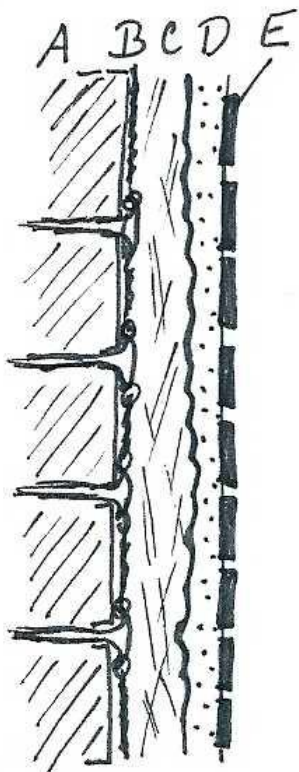
38. Schéma sklonu zlatých kostek (v řezu):
 A - stěna, B - hřebík s širokou hlavičkou, C - první vrstva, D - druhá vrstva, E – kostky



39. Tradizio legis (detail), mosaico parietale, 6. století, bazilika sv. Vavřince, Milano

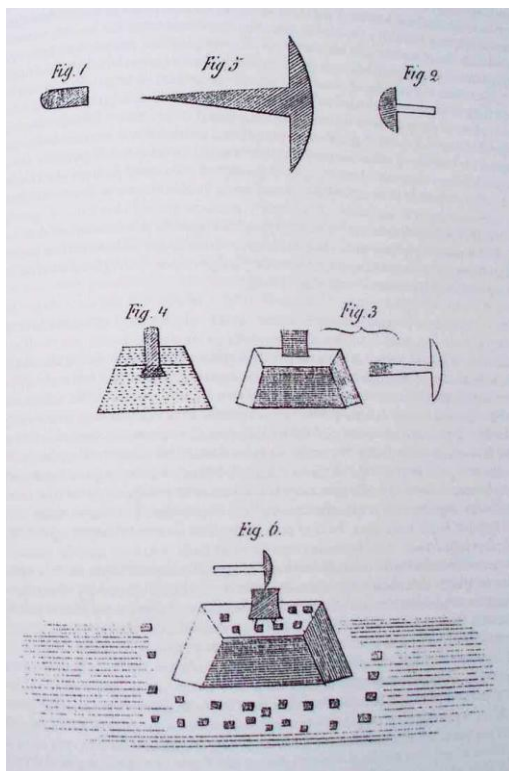


40. Avrifixbrattiar (stloukač zlata)

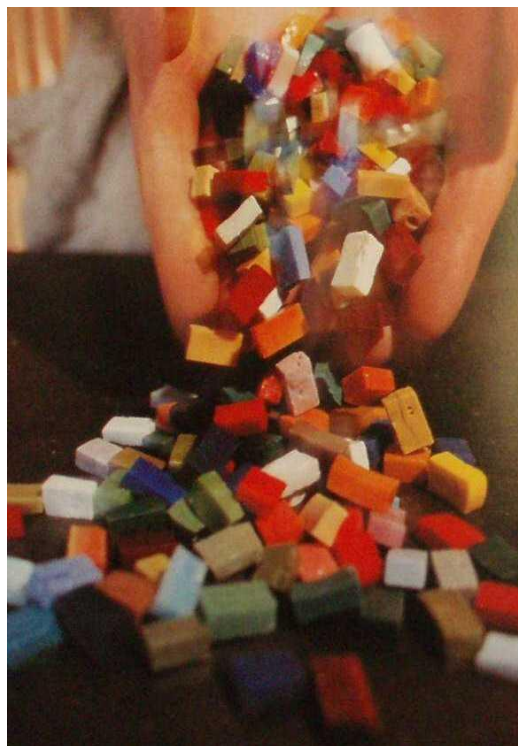


41. Nákres jednotlivých vrstev u mozaiky
Posledního soudu na pražské katedrále:
A - zeď, B - pletivo, C - první vrstva
malty, D - druhá vrstva malty, E - kostky

42. Poslední soud (detail), opus musivum, rok 1371,
jižní průčelí katedrály sv. Víta, Václava
a Vojtěcha, Praha



43. Nákres náradí pro práci na mozaice:
 Fig. 1 - utínka, Fig. 2 - kladívko, Fig. 3 - sekací
 kostka s vsazenou utínkou a kladívkem,
 Fig. 4 - Řez sekacím stolkem, Fig. 5 - hřebík
 s širokou hlavičkou, Fig. 6 - způsob sekání kostek



44. Různě barevné kostky smaltu



45. Papoušek tažený dvěma želvami, mosaico minuto romano, počátek 19. století, 7,2 x 4,5 cm,
 soukromá kolekce, Řím



A



B



C



D



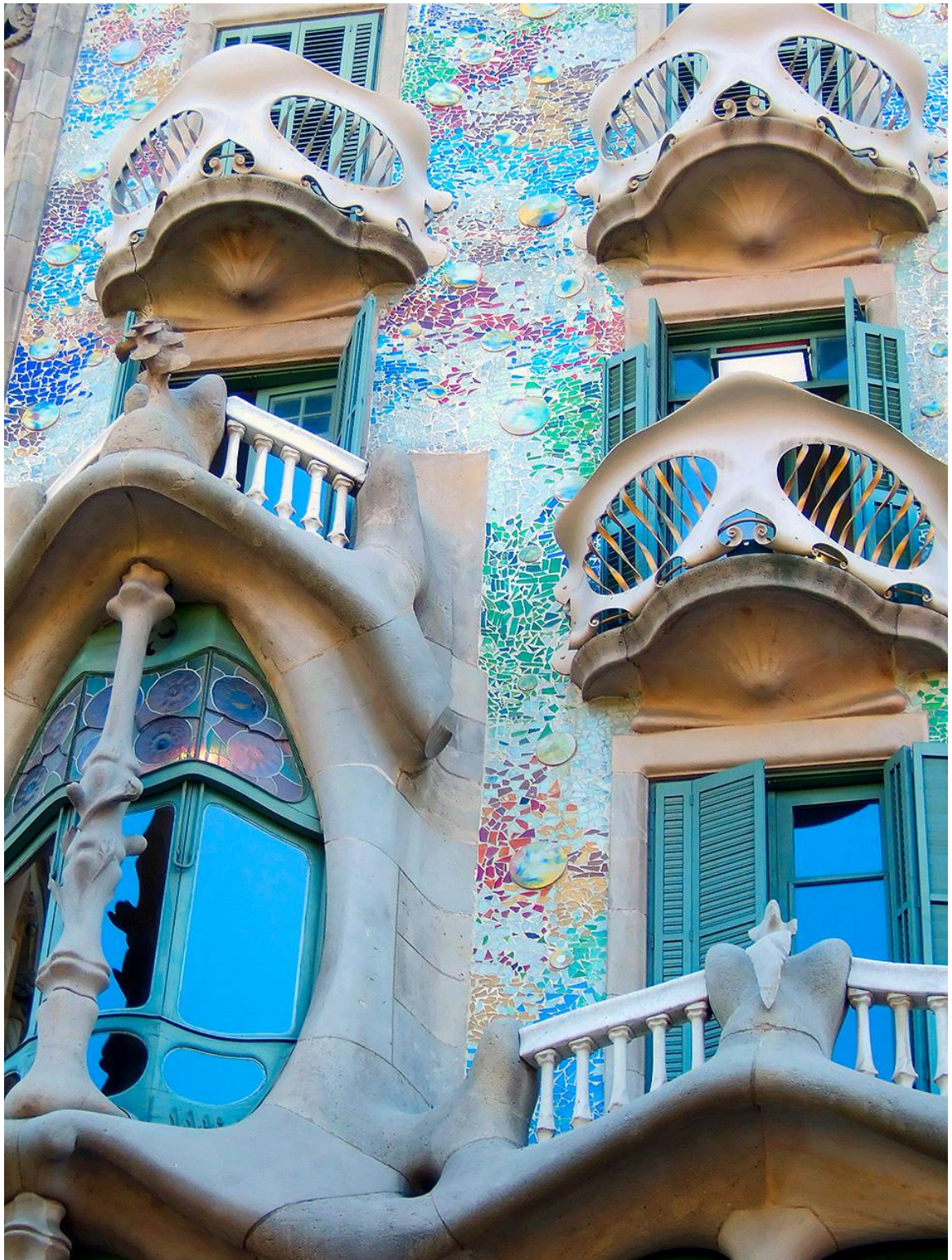
E



F

46. Popis tvorby mozaiky nepřímou technikou:

- A - příprava materiálu, B - lepení kostek lícovou částí na plátno, C - pokrytí rubové části maltou, D - osazení mozaiky na stěnu do připravené malty, E - kontrola osazených dílů, F - odstranění navlhčeného plátna



47. Fasáda domu Batlló, pique assiette, počátek 20. století, Barcelona



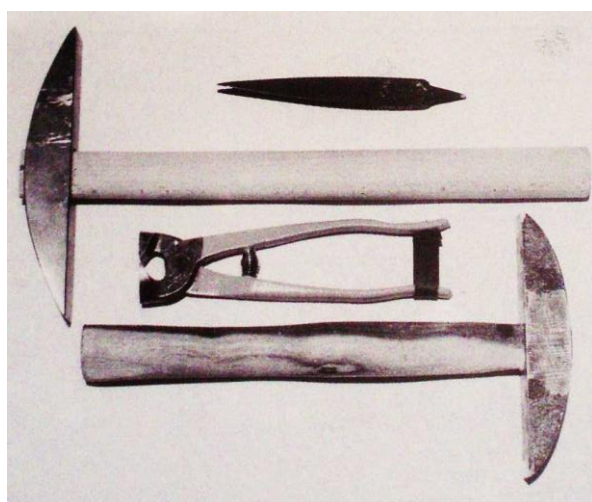
48. Vysazování mozaiky na provizorní podklad



49. Vysazování mozaiky na perlinku

Barevnost	Antika	Středověk, Benátky	Dnešek
Červená	CuO (red.) safír, oxidy železa	Hematit, CuO	Selenanhydrid, CdS
Žlutá	Sb ₂ O ₃ , PbO	Sb ₂ O ₃ , Ag	CdO, UO ₂
Zelená	CuO (ox.), PbO	Cu SO ₄ , oxidy železa	CuO, Cr ₂ O ₃
Modrá	CuO, CoO	CuO, CoO, MnO ₂ (red.)	CuO, CoO
Černá	Náhrada obsidiánem		Vysokoprocentní uranová sůl
Bílá	PbO	PbO	CaCO ₃ , TiO

50. Přehled historických a aktuálních barvicích látek ve skleněné mozaice



51. Mozaikářské nářadí:
(dole) kladivo na sklo, kleště, kladivo na mramor,
pinzeta

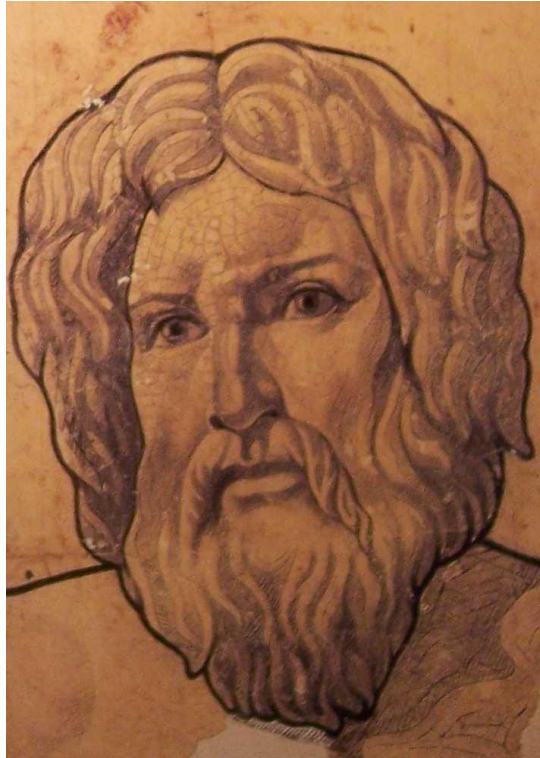


52. Příprava materiálu na štípacím strojku



53. Štípání materiálu kladívkem na utínce
obrysů

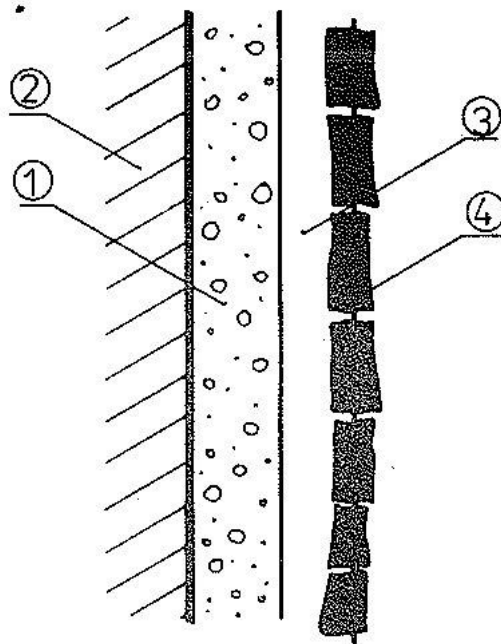
54.



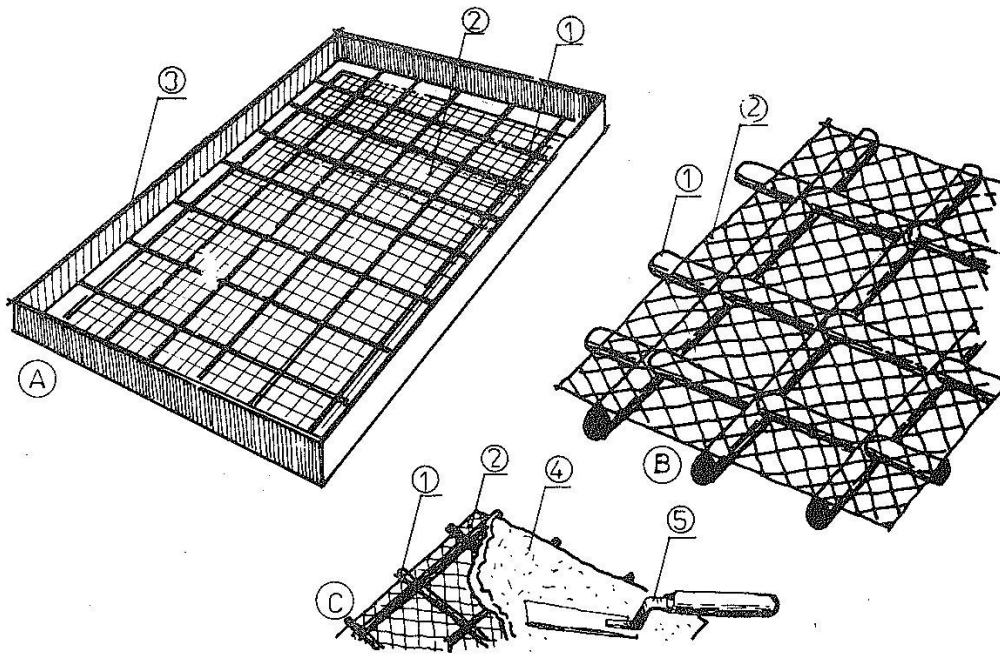
54. Šerosvitný karton s vyznačením hlavních
obrysů



55. Barevný karton

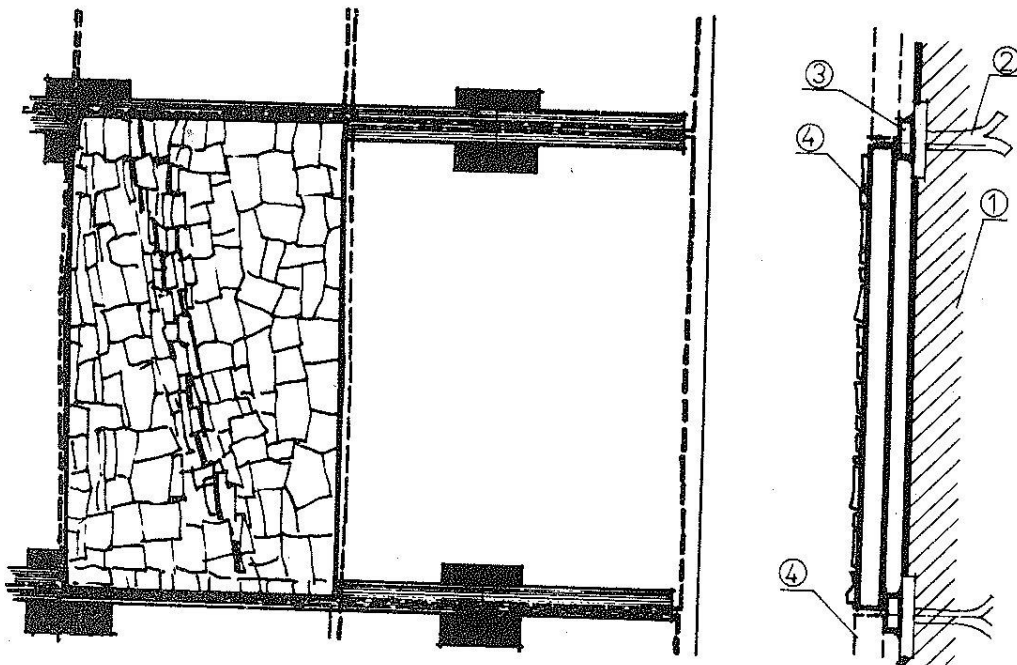


56. Schéma mozaiky vysazované do omítky (v řezu):
1 - podkladová vrstva malty, 2 - hmota zdi,
3 - vrstva čerstvé malty pro mozaiku, 4 - kostky



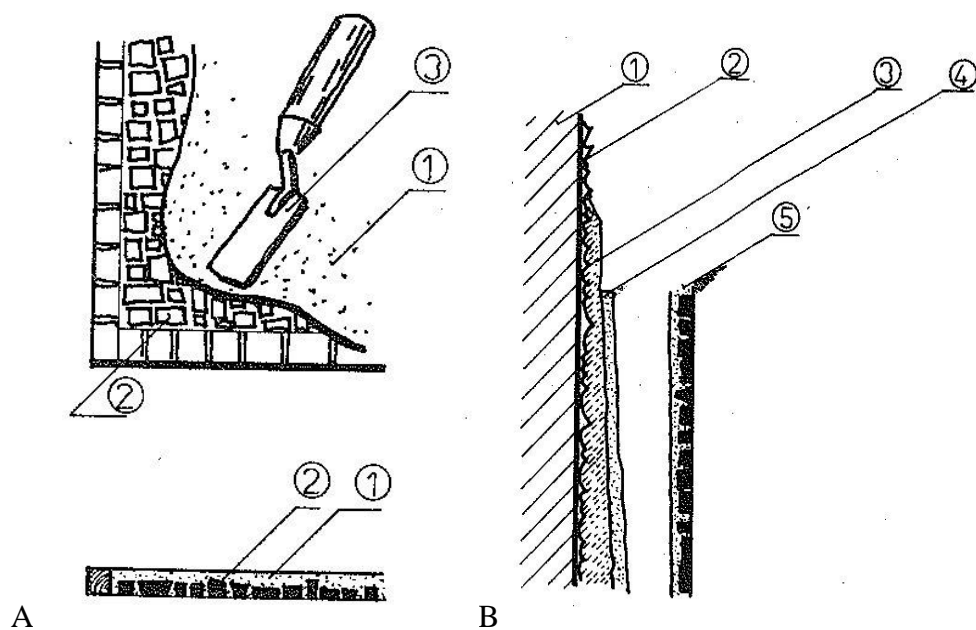
57. Schéma zhotovení panelové konstrukce:

- A - 1 - ocelový rošt přivařený ke konstrukci, 2 - rabičové pletivo, 3 - rám z ocelového úhelníku
 B - 1 - ocelový rošt, 2 - rabičové pletivo (panel bez rámu)
 C - 1 - ocelový rošt, 2 - rabičové pletivo, 3 - malta, 4 - mazací lžíce



58. Schéma přivařování panelů na kotvy:

- 1 - hmota zdi, 2 - kamenáč, jímž je kotva upevněna ve zdi, 3 - pásové železo přivařené na plochy kotev, 4 - panel přivařený na plochu pásového železa



59. Schéma osazování mozaiky z papíru:

- A - 1 - betonový potěr, 2 - kostky mozaikového lžíce, 3 - mazací lžíce
 B - 1 - hmota zdi, 2 - cementový střík na zdi, 3 - jádro, 4 - pojící vrstva malty, 5 - mozaikový dílec s vyrovnávací vrstvou cementové malty



60. Přehled změny techniky v jednotlivých obdobích:

- A - Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella
 B - Bitva Alexandra Velikého s perským králem Dariem, opus vermiculatum, kolem roku 100 př. Kr., dnes Museo archeologico nazionale, Neapol



C



D



E



F



G

- C - Císař Justinián se svou družinou (detail), opus musivum, kolem roku 540, bazilika S. Vitale, Ravenna
 D - Tančící Salome (detail), opus musivum, 14. století, bazilika sv. Marka, Benátky
 E - Zesnutí Panny Marie (detail), opus musivum, kolem roku 1450, kaple Mascoli, bazilika sv. Marka, Benátky
 F - Světci, fragment opus musivum, 16. století, dnes Museo di San Marco, Benátky
 G - Bohyně Minerva, opus musivum, 1880, rodný dům G. D. Facchiniho, Sequals



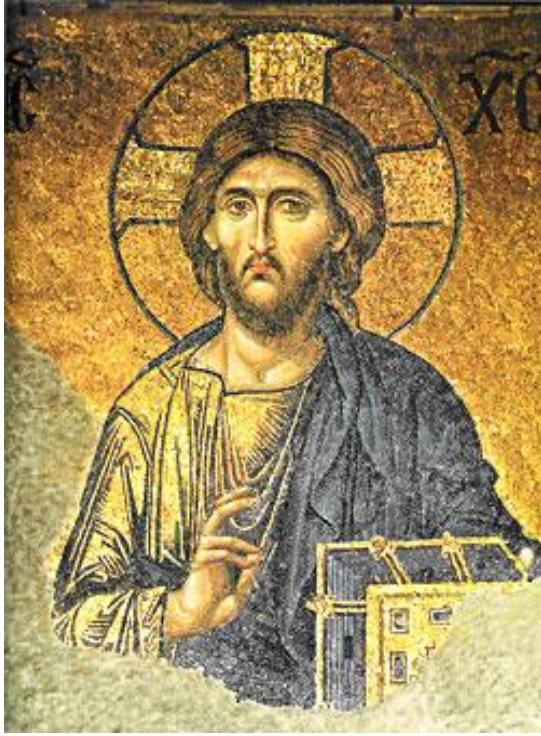
A

B

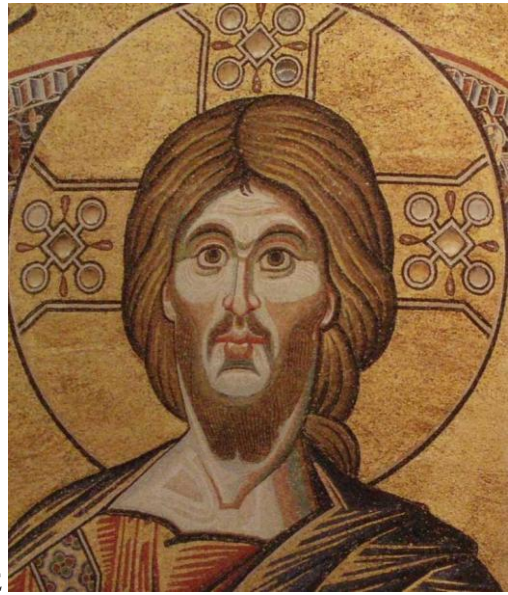


C

1. Přehled vývoje stylu a techniky u mozaik s vyobrazením Krista:
 - A – Dobrý pastýř (detail), opus musivum, 1. polovina 5. století, Mauzoleum Gally Placidie, Ravenna
 - B – Kristus vykupitel (detail), opus musivum, 1. polovina 6. století, bazilika S. Apollinare Nuovo, Ravenna
 - C – Kristus Pantokrator, opus musivum, kolem roku 1150, katedrála Proměnění Páně, Cefalú



D



E



F

D - Desis (detail), opus musivum, dokončeno 1261, chrám Boží moudrosti, Istanbul

E - Kristus Vykupitel (detail), opus musivum, kolem roku 1300, baptisterium sv. Jana, Florencie

F - Vzkříšení (detail), opus musivum, počátek 17. století, průčelí baziliky sv. Marka, Benátky



G

G - Kristus Vykupitel mezi Pannou Marií a sv. Josefem, opus musivum, 60. léta 20. století, kostel sv. Alfonsa de Liguori, Řím

VII. Seznam vyobrazení

1. Emblema s mořskými zvířaty, 1. století, Domus del Mito, S. Angelo in Vado.
Foto: <http://www.domusdelmito.com/>, obr. 6 (20. 6. 2012).
2. Mosaico „a canestro“, 1. století př. Kr., Casa di Fabio Rufo, Pompeje.
Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 28.
3. Opus alexandrinum, kolem roku 1200, katedrála S. Cesareo, Terracina. Foto:
<http://cosmati.blogspot.cz/> (20. 6. 2012).
4. Scéna z vinného sklípku, mosaico minuto romano, Francesco Vinea,
2. čtvrtina 19. století, 380x470 mm. Reprodukce z knihy:
ALFIERI/BRANCHETTI 1981, 144.
5. Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr.,
Pella. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 6.
6. Opus lithostrotum, 1. století př. Kr., Villa dei Papiri, Herkulanum.
Reprodukce z: FARNETI 1993, 116, obr. 11.
7. Neptum a Amphitrite, opus musivum, 1. století, Herkulanum. Foto:
<http://www.flickr.com/photos/23675642@N08/3423653275/> (20. 6. 2012).
8. Opus scutulatum, kolem roku 90 př. Kr., Casa dei Grifi, Řím. Foto:
<http://www.geometriefluide.com/pagina.asp?cat=o&prod=opus-gloss>
(20. 6. 2012).
9. Opus sectile, 2. století, dům Jasona Magnuse, Cyrene. Foto:
http://www.wildfocusimages.com/Places/Libya/Cyrene/829598_8rNdW4/30601307_7tPXm#!i=30601225&k=bkkeh (20. 6. 2012).
10. Opus segmentatum, 1. století př. Kr., lázeňská šatna, Herkulanum. Foto:
<http://www.flickr.com/photos/johnsylee/6055035913/> (20. 6. 2012).
11. Opus signinum, kolem roku 300 př. Kr., Empúries. Foto:
<http://www.signinum.com/en/history.html#panel-5> (20. 6. 2012).
12. Medúza a roční doby (detail), opus tessellatum, konec 2. století, Palencia.
Foto:http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mosaico_Medusa_y_estaciones_%28M.A.N._Madrid%29_04.jpg (20. 6. 2012).
13. Pompejská matróna, opus vermiculatum, 1. století, dnes Museo archeologico nazionale, Neapol. Reprodukce z knihy: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 76.

14. Palladiana, podlahová mozaika z lámaných dlaždic. Foto:
http://www.seninistone.it/pagine_1.php?id=107 (20. 6. 2012).
15. Opus incertum, podlahová mozaika z lámaných kusů kamene. Foto:
<http://www.bertolani.it/prodotti/quarzite-oro-palladiana-opus-incertum-beige>
(20. 6. 2012).
16. Slunečnice s motýly, pietre dure, 2. polovina 17. století, Florencie. Foto:
<http://www.solo-mosaico.org/portfolio/opificio-delle-pietre-dure/>
(20. 6. 2012).
17. Pique assiette, po roce 1900, Park Güell, Barcelona. Foto:
<http://www.flickr.com/photos/darrellg/4134049753/>(20. 6. 2012).
18. Nákres jednotlivých vrstev u řecké mozaiky. Foto: Autor.
19. Kůň a jelen (detail), opus lapilli, fragment mozaiky z černobílých oblázků, 4. století př. Kr., Sicione. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 58.
20. Dionýsos na leopardovi, opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO, 103.
21. Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO, 108.
22. Načervenalá malta opus signinum (detail), kolem roku 300 př. Kr., Empuries. Foto: <http://www.pic2fly.com/Opus+Signinum.html> (20. 6. 2012).
23. Opus signinum s bílými kostkami, kolem roku 300 př. Kr., Empuries. Foto: <http://www.signinum.com/fr/histoire.html> (20. 6. 2012).
24. Opus signinum s černými kostkami, 1. století př. Kr., Sarriá de Ter. Foto: <http://www.signinum.com/fr/histoire.html> (20. 6. 2012).
25. Nákres jednotlivých vrstev podlahové mozaiky podle Vitruvia. Foto: Autor.
26. Nákres jednotlivých vrstev podlahové mozaiky podle Plinia Staršího. Foto: Autor.
27. Nákres jednotlivých vrstev u nástěnné mozaiky. Foto: Autor.
28. Struktura skla s plátkem kovu (zlata, stříbra). Reprodukce z: FIORI 1995, 116, Fig. 4.2.
29. Stopy červené barvy pod opadanými zlacenými kostkami, opus musivum, počátek 14. století, kostel S. Salvatore, Chora (Istanbul). Reprodukce z: B. FINSTERA: Mosaico. In: Enciclopedia dell'arte medievale VIII, 1997, 565.

30. Kristus - Apollo, mozaika se zlacenými kostkami, opus musivum, vatikánská nekropole, 3. století. Foto: Giordana Trovabene.
31. Stříbrné a zlacené kostky nalezené v kostele sv. Polyeukta (dnes Arkeoloji Müzesi), Istanbul. Reprodukce z: B. FINSTERA: Mosaico. In: Enciclopedia dell'arte medievale VIII, 1997, 568.
32. Výzdoba stropu kostela S. Costanza (detail), opus musivum, 4. století, Řím. Foto: <http://www.flickr.com/photos/bstorage/4716287404/> (20. 6. 2012).
33. Schéma užití hřebíku s širokou hlavičkou pro ukotvení vrstev malty ke stěně. Reprodukce z: FIORI/VANDINI 2002, 17, Fig. 2.
34. Král David a král Šalamoun, fragment mozaikové výzdoby baziliky sv. Marka, opus musivum, 14. století, (dnes Museo di S. Marco), Benátky. Foto: Autor.
35. Císař Justinián (detail), opus musivum, 1. polovina 6. století, kostel S. Vitale, Ravenna. Reprodukce z: BUSTACCHINI 1984, 55, obr. 67.
36. S. Primo (detail), opus musivum, 7. století, kostel S. Stefano Rotondo, Řím. Foto: MATTHIAE 1967, obrazová příloha, obr. XXIII.
37. Kristus myje nohy apoštolům (detail), opus musivum, 1. polovina 11. století, klášter sv. Lukáše v blízkosti města Distomo. Reprodukce z: CHATZIDAKIS 1997, 35, obr. 22.
38. Schéma sklonu zlatých kostek (v řezu). Foto: Autor.
39. Tradizio legis (detail), mosaico parietale, 6. století, bazilika sv. Vavřince, Milano. Foto: <http://abbracciepopcorn.blogspot.cz/2010/02/milano-nel-cinema-maledetto-il-giorno.html> (20. 6. 2012).
40. Avrifixbrattiar (stloukač zlata). Reprodukce z: FIORI 1995, 117, Fig. 4.3.
41. Nákres jednotlivých vrstev u mozaiky Posledního soudu na pražské katedrále, Foto: Autor.
42. Poslední soud, opus musivum, 1371, jižní průčelí katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha. Foto: Jan Salava.
43. Nákres náradí pro práci na mozaice. Reprodukce z: POGLIANI/SECCARONI 2010, 81.
44. Různě barevné kostky smaltu. Reprodukce z: FISCHER 2000a, obr. 10.
45. Papoušek tažený dvěma želvami, mosaico minuto romano, počátek 19. století, 7,2 x 4,5 cm, soukromá kolekce, Řím. Reprodukce z: BERTELLI 1988, 279.

46. Popis tvorby mozaiky nepřímou technikou. Reprodukce z: COLLEDANI /PERFETTI 1994, 142–143.
47. Fasáda domu Batlló, Barcelona, počátek 20. století, Foto:
<http://katemckinnon.wordpress.com/2011/03/15/arrivals-and-departures/>
(20. 6. 2012).
48. Vysazování mozaiky na provizorní podklad. Reprodukce z: FARNETI 1993, 124, obr. 35.
49. Vysazování mozaiky na perlinku. Reprodukce z: FARNETI 1993, 125, obr. 37.
50. Přehled historických a aktuálních barvicích látek ve skleněné mozaice. Reprodukce z: KOTLÍKOVÁ 2010, 18, Tabulka 2.
51. Mozaikářské nářadí. Reprodukce z: FARNETI 1993, 127, obr. 42.
52. Štípání materiálu kladívkem na utínce, Foto:
<http://www.flickr.com/photos/kokomosaico/838353501/>(20. 6. 2012).
53. Štípání na strojku, Foto: <http://artemarcia.com/mosaic-chopping-machine.html#>(20. 6. 2012).
54. Šerosvitný karton s vyznačením hlavních obrysů. Reprodukce z: GIACOMELLO/GIUSA 2000, 146, obr. 10.
55. Barevný karton. Reprodukce z: GIACOMELLO/GIUSA 2000, 204, obr. 32.
56. Schéma mozaiky vysazované do omítky (v řezu). Reprodukce z: TESAŘ/KLOUDA 1988, 92, obr. 31.
57. Schéma zhotovení panelové konstrukce. Reprodukce z: TESAŘ/KLOUDA 1988, 93, obr. 32.
58. Schéma přivařování panelů na kotvy. Reprodukce z: TESAŘ/KLOUDA 1988, 110, obr. 39.
59. Schéma osazování mozaiky z papíru. Reprodukce z: TESAŘ/KLOUDA 1988, 105–106, obr. 36a, 36b.
60. Přehled změny techniky v jednotlivých obdobích:
- A - Alexandr a Efestione při lovu na lva (detail), opus lapilli, 4. století př. Kr., Pella. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 6.
- B - Bitva Alexandra Velikého s perským králem Dariem, opus vermiculatum, kolem roku 100 př. Kr., dnes Museo archeologico nazionale, Neapol. Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 159.
- C - Císař Justinián se svou družinou (detail), opus musivum, kolem roku 540,

Bazilika S. Vitale, Ravenna, Reprodukce z: PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010, 289.

- D - Tančící Salome (detail), opus musivum, 14. století, bazilika sv. Marka, Benátky. Foto: http://www.aurasoft.net/it_mosaico/storia6.html (20. 6. 2012).
- E - Zesnutí Panny Marie (detail), opus musivum, kolem roku 1450, kaple Mascoli, bazilika sv. Marka, Benátky. Reprodukce z: FRANCESCHI FRUET 1975, 128, fig. 10.
- F - Světci, fragment opus musivum, 16. století, dnes Museo di San Marco, Benátky. Foto: Autor.
- G - Bohyně Minerva, opus musivum, 1880, rodný dům G. D. Facchiniho, Sequals. Foto: http://www.pordenonewithlove.it/it/luoghi-cultura/o/772/Casa_natale-di-Gian-Domenico-Facchina?id_cat=16 (20. 6. 2012).
62. Přehled vývoje stylu a techniky u mozaik s vyobrazením Krista:
- A – Dobrý pastýř (detail), opus musivum, 1. polovina 5. století, Mauzoleum Gally Placidie, Ravenna. Foto: http://www.introiboaldaltaredei.info/wp_content/uploads/2009/04/05-mosaique-le-bon-pasteur.jpg (20. 6. 2012).
- B – Kristus vykupitel (detail), opus musivum, 1. polovina 6. století, bazilika S. Apollinare Nuovo, Ravenna. Foto: http://1.bp.blogspot.com/Mtj2eV43veY/S1OCJnhOzI/AAAAAAAAAMwcpTdnSaTpT8/s1600-h/Christus_Ravenna_Mosaic.jpg (20. 6. 2012).
- C – Kristus Pantokrator, opus musivum, kolem roku 1150, katedrála Proměnění Páně, Cefalú. Foto: <http://loscienziatocredente.blogspot.cz/2012/05/mt-7-24-25.html> (20. 6. 2012).
- D - Desis (detail), opus musivum, dokončeno 1261, chrám Boží moudrosti, Istanbul. Foto: <http://www.musivumopus.com/bizantino.htm> (20. 6. 2012).
- E - Kristus Vykupitel (detail), opus musivum, kolem roku 1300, baptisterium sv. Jana, Florencie. Reprodukce z: GIUSTI 1994, 36, obr. 28.
- F - Vzkříšení (detail), opus musivum, počátek 17. století, průčelí baziliky sv. Marka, Benátky. Foto: <http://www.flickr.com/photos/rudiroels/6948866415/> (20. 6. 2012).
- G - Kristus Vykupitel mezi Pannou Marií a sv. Josefem, opus musivum, 60. Léta 20. století, kostel sv. Alfonsa de Liguori, Řím. Foto: http://miw-culturalheritage.blogspot.cz/2011_04_01_archive.html (20. 6. 2012).

VIII. Seznam použité literatury

Knihy:

- ABULAFIA/NARO 2009 — David ABULAFIA / Massimo NARO: Il duomo di Monreale. Lo splendore dei mosaici, Milano, 2009
- AGAZZI 1926 — Augusto AGAZI: Il mosaico in Italia. Raccolta di note storiche e tecniche, Milano 1926
- ALFIERI/BRANCHETTI 1981 — Massimo ALFIERI / Maria G. BRANCHETTI: I mosaici minuti romani dei secoli XVIII e XIX, Roma, 1981
- AMADIO 1986 — Adele A. AMADIO: I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo, Roma, 1986
- ANDAROLO 1989 — Maria ANDAROLO: Fragmenta picta : affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Roma, 1989
- ANDREESCU 1984 — Irina ANDREESCU: Torcello IV. Cappella Sud, mosaici: cronologia relativa, cronologia assoluta e analisi delle paste vitree, Ravenna, 1984
- ARMELLINI 1942 — Mariano ARMELLINI: Le chiese di Roma dal IV al XIX, Roma 1942
- AURIGEMMA 1960 — Salvatore AURIGEMMA: I monumenti d'arte decorativa. I mosaici, Roma, 1960
- AURIGEMMA 1962 — Salvatore AURIGEMMA: I mosaici di Zliten, Roma-Milano, 1962
- AVENARIUS 1994 — Alexander AVENARIUS: Dějiny Byzance, Academia, Praha 1994
- BENZI 1992 — Fabio BENZI: Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941, Roma, 1992
- BERENGO GARDIN /MOLDI-RAVENNA — Gianni BERENGO GARDIN / Cristiana MOLDI-RAVENNA: I colori della luce : Angelo Orsoni e l'arte del mosaico, Venezia, 1996
- BERTACINI/FIORI 2009 — Chiara BERTACINI / Cesare FIORI: Micromosaico, Ravenna, 2009
- BERTELLI 1988 — Sergio BETTINI: Il mosaico, Milano, 1988

- BETTINI 1938 — Sergio BETTINI: La pittura bizantina. I mosaici, Firenze, 1938
- BETTINI 1939 — Sergio BETTINI: La pittura bizantina. I mosaici, Firenze, 1939
- BETTINI 1941a — Sergio BETTINI: Mosaici cristiani, Novara, 1941
- BETTINI 1941b — Sergio BETTINI: Mosaici bizantini, Novara, 1941
- BETTINI 1944 — Sergio BETTINI: Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo, 1944
- BETTINI 1954 — Sergio BETTINI: I mosaici di S. Marco e il loro seguito, s.l., 1954
- BETTINI 1965 — Sergio BETTINI: I mosaici di Monreale, in: *L'arte racconta* 20, Milano 1965
- BIANCHI BANDINELLI/BECATTI 1967 — Ranuccio BIANCHI BANDINELLI / Giovanni BECATTI: Mosaico e mosaicisti nell'antichità, Roma, 1967
- BOLGIA 2001 — Claudia BOLGIA: Il mosaico absidale di San Teodoro a Roma: problemi storici e restauri attraverso disegni e documenti inediti, London, 2001
- BONA CASTELLOTTI 1999 — Marco BONA Castellotti: L'arte del mosaico dall'antichità al 20. secolo, Torino 1999
- BOVINI 1953 — Giuseppe BOVINI: Un'antica chiesa ravennate San Michele in Affricisco, Ravenna 1953
- BOVINI 1954 — Giuseppe BOVINI: Edifici di culto di Ravenna d'età preteodoriciana, Bologna, 1969
- BOVINI 1954 — Giuseppe BOVINI: Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano, Ravenna, 1954
- BOVINI 1955 — Giuseppe BOVINI: San Vitale di Ravenna, Milano, 1955
- BOVINI 1956 — Giuseppe BOVINI: Ravenna. I suoi mosaici e i suoi monumenti, Firenze, 1956
- BOVINI 1961 — Giuseppe BOVINI: San Apollinare Nuovo di Ravenna, Milano, 1961
- BOVINI 1970 — Giuseppe BOVINI: Edifici di culto d'età teodoriciana e giustiniana a Ravenna, Bologna, 1970

- BRANDEMBURG 2004 — H. BRANDEMBURG: *Le prime chiese di Roma IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004
- BRANCHETTI 2004 — Maria G. BRANCHETTI: *Mosaici minuti romani*, Roma, 2004
- BRUNETTI/BETTINI/FORLATI/FIOCCO 1940 — Mario BRUNETTI / Sergio BETTINI / Ferdinando FORLATI / Giuseppe FIOCCO: *Torcello, Venezia, 1940*
- BUSTACCHINI 1984 — Gianfranco BUSTACCHINI: *Ravenna. I mosaici, u monumenti, l'ambiente*, Ravenna 1984
- CAFFARA 2003 — Adriano CAFFARA: *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Roma-Napoli, 2003
- CATTANI 1972 — Paola CATTANI: *La rotunda e i mosaici di S. Giorgio a Salonicco*, Bologna 1972
- CECCHELLI 1922 — Carlo CECCHELLI: *Origine del mosaico parietale cristiano*, Roma, 1922
- CECCHELLI 1956 — Carlo CECCHELLI: *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, Torino, 1956
- CILENTO 2009 — Adele CILENTO: *I mosaici bizantini nella Sicilia normanna*. Palermo, Cefalú, Monreale, Udine, 2009
- COLLEDANI /PERFETTI 1994 — Gianni COLLEDANI / Tulio PERFETTI: *Dal sasso al mosaico. Storia del terrazzieri e mosaicisti di Sequals*, Sequals, 1994
- DELL'ORO 1954 — Giuseppe DELL'ORO: *L' arte del mosaico e degli smalti*, Roma, 1954
- DEMUS/DORIGO/NIERO/PEROCCO/VIO 1990 — Otto DEMUS / Wladimiro DORIGO / Antonio NIERO / Guido PEROCCO / Ettore VIO: *San Marco. I mosaici, la storia, l'illuminazione*, Milano, 1990
- DONATI 1999 — Angela DONATI: *La forma del colore. Mosaici dall'antichità al XX secolo*, Milano, 1999
- DUNDABIN 1999 — Katherine M. D. DUNDABIN: *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999
- FABRI 1960 — Giuseppe FABRI: *I mosaici del battistero di Firenze*, Padova, 1960

- FARNETI 1993 — Manuela FARNETTI: Glossario tecnico-storico del mosaico: con una breve storia del mosaico, Ravenna, 1993
- FIORI 1989 — Cesare FIORI: Mosaico e restauro musivo, Faenza, 1989
- FIORI 1995 — Cesare FIORI: Mosaico. Analisi dei materiali e problematiche di restauro, parte terza, Ravenna, 1995
- FIORI 2004 — Cesare FIORI: I colori del vetro antico : il vetro musivo bizantino, Saonara, 2004
- FIORI/BARBONI/Saragoni 1998 — Cesare FIORI / R. Barboni / L. Saragoni: Marmi e altre pietre nel mosaico antico e moderno. Note storiche, classificazione e proprietà dei materiali, Ravenna 1998
- FIORI/VANDINI 2002 — Cesare FIORI / Mariangela VANDINI: Teorie e tecniche per la conservazione del mosaico, Padova, 2002
- FISCHER 2000a — Peter FISCHER: Lucio Orsoni Mosaici. Nato per il mosaico, Ponzano / Treviso, 2000
- FISCHER 2000b — Peter FISCHER: Mosaici cicladici, Treviso, 2000
- FRASCA 1996 — Rosella FRASCA: Educazione e formazione a Roma. Storia, testi, immagini, 1996
- GANFREDA 1962 — Grazio GIANFREDA: Il mosaico pavimentale della Basilica Cattedrale di Otranto, Milano, 1962
- GIACOMELLO/GIUSA 2000 — Alessandro GIACOMELLO / Antonio GIUSA: La scuola mosaicisti del Friuli, Friuli 2000
- GIUSTI 1994 — Annamaria GIUSTI: Firenze, S. Giovanni. I mosaici della cupola, Modena 1994
- HILLS 1999 — Paul HILLS: Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550, Milano, 1999
- CHATZIDAKIS 1997 — Nano CHATZIDAKIS: Hosios Loucas. Byzantine art in Greece. Mosaics – wall paintings, Athény, 1997
- KITZINGER 1993 — Ernst KITZINGER: I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo. I Mosaici del Presbiterio , Palermo, 1993
- KITZINGER 1992 — Ernst KITZINGER: I mosaici del periodo normanno in Sicilia. La Cappella Palatina di Palermo. I Mosaici delle Navate, Palermo, 1992

- KITZINGER 1994 — Ernst KITZINGER: I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali, Palermo, 1994
- KITZINGER 1995 — Ernst KITZINGER: I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Il Duomo di Monreale. I mosaici del transetto, Palermo, 1995
- KITZINGER 1996 — Ernst KITZINGER: I mosaici del periodo normanno in Sicilia. Il Duomo di Monreale. I mosaici delle navate, Palermo, 1996
- KNIFFITZ/SPADONI 2007 — Linda Kniffitz / Claudio SPADONI: San Michele in Affricisco e l'età giustiniana a Ravenna, Milano, 2007
- LAVAGNE 1988 — Henri LAVAGNE: Il mosaico attraverso i secoli, Ravenna, 1988
- LÍBAL/ZAHRADNÍK 1999 — Dobroslav LÍBAL / Pavel ZAHRADNÍK: Katedrála svatého Víta na Pražském hradě, Unicornis, Praha 1999
- MARABINI 1981 — Claudio MARABINI: I mosaici di Ravenna, Novara, 1981
- MARINI 2001 — Graziano MARINI: I mosaici della basilica di Aquileia, Aquileia, 2003
- MATTHIAE 1967 — Guglielmo MATTHIAE: Mosaici medioevali delle chiese di Roma, Roma 1967
- MATTHIAE 1972 — Guglielmo MATTHIAE: Pietro Cavallini, Roma 1972
- MENIS 1965 — Gian C. MENIS: I mosaici cristiani di Aquileia, Udine, 1965
- MERKEL 1976 — Ettore MERKEL: Tiziano e i suoi mosaicisti a San Marco, Venezia, 1976
- MERKEL 1982 — Ettore MERKEL: I mosaici veneziani del Settecento, Venezia, 1982
- MORENO 2000 — Paolo MORENO: Apelle. La battaglia di Alessandro, Milano, 2000
- MOLDI-RAVENNA 1996 — Cristiana MOLDI-RAVENNA: I colori della luce. Angelo Orsoni e l'arte del mosaico, Venezia, 1996
- NIERO 1994 — Antonio NIERO: S. Marco. La vita e i mosaici, Venezia, 1994
- PADOAN 1961 — Giulio PADOAN: Il mosaico. Sviluppo storico, Venezia, 1961

- PAPPALARDO/CIARDIELLO 2010 — Umberto PAPPALARDO / Rosaria CIARDIELLO: Mosaici greci e romani. Tappeti di pietra in età ellenistica e romana, Verona, 2010
- PASSI 2006 — Silvia PASSI: Ravenna, S. Vitale: Il corteo di Giustiniano e Teodora, Modena, 2006
- POGLIANI/SECCARONI 2010 — Paola POGLIANI / Claudio SECCARONI: Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'alto medioevo al Settecento, Firenze, 2010
- POLACCO 1994 — Renato POLACCO: Storia dell'arte marciana: i mosaici, Venezia, 1994
- RICCI 1914 — Corrado RICCI: Appunti per la storia del mosaico, Roma, 1914
- RICCIONI 2006 — Stefano RICCIONI: Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma, Spoleto, 2006
- RONCUZZI 1990 — Iotta F. RONCUZZI: Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini ad oggi, Ravenna, 1990
- ROSSI 1968 — Ferdinando ROSSI: Il mosaico. Pittura di Pietra, 1968
- ROSSI 2002 — Ferdinando ROSSI: La pittura di pietra. Dall'arte del mosaico allo splendore delle pietre dure, Firenze 2002
- RAGONA 1961 — Antonino RAGONA: Un sicuro punto di partenza per la datazione dei mosaici della Villa romana di Piazza Armerina, Napoli, 1961
- SPADONI 2007 — Claudio SPADONI: Mosaicoravenna.it, Fusignano, 2007
- STOYANOVA 1989 — Magdalena STOYANOVA: La preistoria ed i mosaici del battistero di San Marco, Venezia, 1989
- TESAŘ/KLOUDA 1988 — František TESAŘ / Antonín KLOUDA: Mozaikařství: učební text pro 1. až 3. ročník učebního oboru mozaikář, Praha, 1988
- TIBERIA 1991 — Vitaliano TIBERIA: Il restauro del mosaico della Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma, Perugia 1991
- TIBERIA 1996 — Vitaliano TIBERIA: I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauri e nuove ipotesi, Perugia 1996
- TIBERIA 2003 — Vitaliano TIBERIA: Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma: il restauro, Roma, 2003
- TOMEI 2000 — Alessandro TOMEI: Pietro Cavallini, Milano 2000

- TOSATTI 2007 — Silvia B. TOSATTI: Trattati medievali di tecniche artistiche, Milano, 2007
- VECCHI 1982 — Maurizia VECCHI: Torcello. Nuove ricerche, Roma, 1982
- VELMANS/KORAĆ/ŠUPUT 1999 — Tania VELMANS / Vojislav KORAĆ / Marica ŠUPUT: Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale, Milano, 1999
- VIO Ettore — VIO: Lo splendore di San Marco a Venezia. Firenze, 2001
- WILLEMSSEN 1983 — Carl A. WILLEMSSEN: L'enigma di Otranto. Il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella Cattedrale, Galatina 1983
- ZECCHIN 1980 — Luigi ZECCHIN: Il ricettario Darduin. Un codice vetrario del Seicento trascritto e commentato, Milano, 1980
- ZOVATTO 1968 — Paolo L. ZOVATTO: Il mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, 1968

Sborníky

- KOTLÍKOVÁ 2010 — Olga KOTLÍKOVÁ (ed.): Techniky skleněné mozaiky, Praha 2010
- SCUOLA MOSAICISTI DEL FRIULI 2000 — SCUOLA MOSAICISTI DEL FRIULI (ed.): Mosaico é - Reinvenzioni: 28 artisti alla Scuola di Spilimbergo, Ravenna, 2000

Články

- BETTINI 1945 — S. BETTINI: Il „giudizio“ di Torcello. Testituzione del testo. In: *Eritica d'arte*, 6, Firenze, 1945
- FICCO 1925 — G. FICCO: Rinnovamento toscano dell'arte del mosaico a Venezia. In: *Dedalo. Rassegna d'arte diretta da VGO OJETTI*, Milano - Roma, 1925, 109–117
- FRANCESCHI FRUET 1975 — Giovanna FRANCESCHI FRUET: Una tesi di laurea su Michele Giambono e la decorazione della Cappella dei Mascoli. In: *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 1975, 127–139
- GAMBA 1923 — Carlo GAMBA: Un'opera ignota di Andrea del Castagno: Il San Teodoro di Venezia. In: *Dedalo. Rassegna d'arte diretta da VGO OJETTI*, Milano - Roma, 1923, 173–180

- GOMBOSI 1933 — György GOMBOSI: Il piú antico ciclo di mosaici di San Marco. In: Dedalo. Rassegna d'arte diretta da VGO OJETTI, Milano - Roma, 1933, 323–345
- HLAVÁČKOVÁ 2001 — Hanna J. HLAVÁČKOVÁ: Mozaika Posledního soudu na Zlaté bráně katedrály sv. Víta. In: Akademický bulletin, <http://abicko.avcr.cz/archiv/2001/10/obsah/mozaika-posledniho-soudu-na-zlate-brane-katedraly-svateho-vita.html>, vyhledáno 20. 6. 2012
- MARATAN/MARATAN 2002 — A. MARATAN / M. MARATAN: Restaurování mozaiky „posledního soudu“ umístěné nad jižním vstupem do Svatovítské katedrály na Pražském hradě. In: Zpráva památkové péče 62, č. 6, 2002, 178–189
- MATTHIAE 1950 — Guglielmo MATTHIAE: Tradizione e reazione nei mosaici romani dei sec. VI e VII. In: Proporzioni. Studi di storia dell'arte, Firenze, 1950, 10–15
- MERKEL 1973 — Ettore MERKEL: La scuola di Andrea del Castagno nei mosaici marciari. In: Atti / Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, 131, 1973, 377–419
- MERKEL 1987 — Ettore MERKEL: I mosaici rinascimentali di San Marco (S.20-30). In: Arte Veneta, n. 41, 1987
- ROSSI 1947 — Paola ROSSI: I cartoni di Jacopo e Domenico Tintoretto per i mosaici della basilica di San Marco. In: Arte Veneta, n. 48, 1947, 43–55

Slovníková hesla

- BENEŠOVÁ 2002 — Jitka BENEŠOVÁ: Mozaika. In: Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích, V, 2002, 255
- BOVINI 1963 — Giuseppe BOVINI: Mosaico. In: Enciclopedia universale dell'arte IX, 1963, col. 672–705
- FINSTERA 1997 — B. FINSTERA: Mosaico. In: Enciclopedia dell'arte medievale VIII, 1997, 563–578
- LEVI 1963 — D. LEVI: Mosaico. In: Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale V, 1963, 209–241
- TORELLI/BAIRATI 2002 — M. TORELLI / E. BAIRATI: Mosaico. In: L'Arte (MAT-REM), 2002, 145–149

Diplomové práce

- BŘEHOVÁ 2009 — Aneta BŘEHOVÁ: Vývoj a užití mozaiky v 50. letech 20. století v českém prostředí (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2009
- KLÍMKOVÁ 2010 — Kristýna KLÍMKOVÁ: Řecká mozaika (bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010
- KURFIŘTOVÁ 2010 — Eva KURFIŘTOVÁ: Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská v Železném Brodě 1920 – 2010 (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Pardubice). Pardubice 2010
- MAUEROVÁ 2009 — Veronika MAUEROVÁ: Problematika restaurování – konzervování historické mozaiky (bakalářská práce na Přírodovědecké fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009
- VICHERKOVÁ 2008 — Veronika VICHERKOVÁ: Novodobá česká mozaika jako výtvarný prostředek a společenský výraz (bakalářská práce na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008

Internet

- MAZZUOLI s. d. — Giacomo MOZZUOLI: Il Duomo di Orvieto. In: Canino.info, http://www.canino.info/inserti/tuscia/luoghi/duomo_orvieto/index.htm, vyhledáno 20. 6. 2012
- MEDRI 1997 — Maura MEDRI: Fonti letterarie e fonti archeologiche: un confronto possibile su M. Emilio Scauro il Giovane, la sua domus 'magnifica' e il theatrum 'opus maximum omnium'. In: Persee, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mefr_0223-5102_1997_num_109_1_1978, vyhledáno 20. 6. 2012

IX. Anotace

Mozaika má v umění napříč tisíciletími svébytné postavení. Od období antiky, kdy ovládla celé středomoří, zůstala i přes náročnost a nákladnost své tvorby aktivním uměleckým projevem až do současnosti, a to nejen v cizině, ale rovněž na našem území. Přečkala tak období útlumu a „degradace“ vlastní techniky v souvislosti s rostoucí oblibou malby v období renesance a dočkala se opětovného rozmachu v 19. století.

Diplomová práce zaznamenává geografický rozvoj umění mozaiky od jeho kořenů po moderní dobu a jeho vliv na vývoj techniky. Historická část je obsáhlejší, neboť u nás dosud nebylo toto téma podrobněji zpracováno a zcela jistě si naši pozornost zaslouží. Vždyť se na počátku 20. století v naší zemi podařilo díky Viktoru Foersterovi obnovit umění mozaiky, když s pomocí dvou italských pracovníků založil mozaikářskou dílnu. Ta navázala na tradici (započatou koncem 18. století) zakládání mozaikářských dílen v dalších státech Evropy mimo Itálii. Ač se smrtí Foersterovy manželky dílna zanikla, dala prostor pro vznik umění české mozaiky, která u nás přetrvává dodnes. Druhá část diplomové práce popisuje změnu technologie tohoto starodávného uměleckého řemesla napříč staletími. Díky porovnání získaných pramenů, historických traktátů a badatelských poznatků je zde doložen vývoj technologie s důrazem na změnu technických postupů práce a na srovnání české tvorby s tvorbou zahraniční.

Klíčová slova

Mozaika, technika, vývoj, materiál, traktát, historie

Annotation

Mosaic has peculiar status in art across thousands of years. Since antiquity when mosaic governed entire Mediterranean, it stood to be an active art expression till nowadays, even despite it's demandigness and costingness – not only abroad but also at our territory. So it went through the period of decrement and „degradation“ of it's own technique due to increasing favour of painting in the Renaissance and lived to see it's follow-up boom in 19th century.

The thesis marks geographical expansion inlay art from its roots till the modern age and its influence on the technique development. Historical part is more extensive because it has not been documented more detailed so far, which it definitely is worthy to be. Thanks to Viktor Foester, the inlay art was reset at the beginning of the 20th century when he and two Italian workers founded a mosaic fitting-room. The fitting-room followed a trend of establishing inlay fitting-room in other states of Europe apart from Italy on the beginning of 18th century. Although the fitting-room died out after Foester's wife death, it gave chance to the origin of Czech mosaic art which persists till nowadays.

The second part describes changes in technology of this antique craft across centuries. Technology development with accent on technical changes in work progress and on Czech and abroad creation comparison is instanced by sources, historical tracts and scholastic knowledge matches.

Keywords

mosaic, technique, development, material, tract, history

Počet znaků (včetně mezer): <255 346>