

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Hana Fišerová

Folklorismy v české architektuře na přelomu 19. a 20. století

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Eva Novotná

2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 27. 4. 2009

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Evě Novotné za odborné vedení mé bakalářské práce a poskytnutí cenných rad a připomínek.

OBSAH

| | |
|--|----|
| I. Úvod | 6 |
| II. Přehled dosavadního bádání | 7 |
| III. 1. Situace v architektuře kolem r. 1900 | 11 |
| 1. 1 Doznívající historismus | 11 |
| 1. 2 Nastupující secese a vliv hnutí Arts & Crafts | 12 |
| 2. Příklon k lidové kultuře | 13 |
| 2.1 Jubilejní zemská výstava | 13 |
| 2. 2 Národopisná výstava československá | 14 |
| 3. Recepce folklorních prvků v české architektuře | 15 |
| 3. 1 Recepce v dílech představitelů historismu | 15 |
| 3. 2 Recepce v díle Jana Kotěry | 17 |
| 3. 2. 1 Trmalova vila | 18 |
| 3. 2. 2 Fröhlichův domek v Černošicích | 19 |
| 3. 2. 3 Máchova vila v Bechyni | 19 |
| 3. 3 Regionální variace na folklorní téma | 20 |
| 4. Morava jako země zaslíbená | 23 |
| 5. Dušan Samo Jurkovič | 26 |
| 5. 1 Původ a vlivy | 26 |
| 5. 2 Národopisná výstava | 27 |
| 5. 3 Pustevny na Radhošti | 28 |
| 5. 4 Brněnské období | 30 |
| 5. 5 Lázně Luhačovice | 32 |
| 5. 5. 1 Historie | 32 |
| 5. 5. 2 První fáze výstavby | 33 |

| | |
|---|----|
| 5. 5. 3 Druhá fáze výstavby | 35 |
| 5. 5. 4 Nerealizované Jurkovičovy projekty | 36 |
| 5. 6 Architektura v krajině | 37 |
| 5. 7 Návrhy nábytku | 38 |
| 5. 8 Význam tvorby Dušana Jurkoviče | 39 |
| 6. Joža Uprka | 42 |
| 6. 1 Původ a mládí | 42 |
| 6. 2 Plenérismus | 43 |
| 6. 3 Impresionismus a období po roce 1900 | 45 |
| 7. Srovnání osobností Dušana Jurkoviče a Joži Uprky | 47 |
| IV. Závěr | 49 |
| V. Obrazová příloha | 51 |
| VI. Seznam vyobrazení | 68 |
| VII. Seznam použitých pramenů a literatury | 71 |

I. Úvod

Téma folklorismu v české architektuře na přelomu 19. a 20. století jsem si vybrala pro svou bakalářskou práci z několika důvodů. Mým velkým zájmem vždy byla lidová architektura. Po setkání s tvorbou Dušana Jurkoviče jsem byla nadšena způsobem, jakým dokázal přetavit prvky lidového stavitelství do moderní architektury, a chtěla jsem se tedy o jeho osobnosti dozvědět víc. Zároveň mě zaujal i fakt, že architektura inspirovaná lidovým stavitelstvím nespĺňovala jen estetická hlediska, ale nesla v sobě i nacionální obsah. Tyto okolnosti, stejně jako poměrná neprobádanost tohoto fenoménu, mě přivedlo k zájmu jej blíže prozkoumat.

Ve své práci bych chtěla nejprve nastínit situaci v české architektuře kolem roku 1900 a poukázat na zdroje, ze kterých folkloristický proud vycházel. Zároveň bych jej chtěla představit jako hnutí, jež prostoupilo celou architektonickou obec a našlo svůj odraz ve tvorbě mnoha tehdy činných architektů. Pokusím se proto sledovat, jak byly prvky odvozené z lidové architektury jednotlivými tvůrci recipovány.

Nejprve nastíním oblast „vysokého umění“, kde se pokusím naznačit odlišnosti v přístupu k této látce ve třech vybraných okruzích: tvorbě Jana Kouly a dalších představitelů historizující architektury; rané tvorbě Jana Kotěry, zakladatele české moderny, a konečně v díle osobitého tvůrce folkloristické architektury Dušana Jurkoviče.

Recepce folklorních prvků však neprobíhala jen v oblasti „vysokého“ umění. Inspiraci lidovým stavitelstvím můžeme vidět nejen v dílech v té době etablovaných umělců, ale i ve tvorbě regionální. Na několika příkladech se proto poté budu snažit ukázat způsob uchopení folklorní tematiky regionálními staviteli.

V dalších kapitolách se zaměřím na oblast Moravy, kde na konci 19. století národní uvědomování vrcholilo a zároveň se zde začala formovat kulturní scéna, schopná konkurovat do té doby svrchované Praze. Postava Jurkovičova má pro moravské prostředí velký význam. Nejen proto, že zde můžeme najít nejvíce architektonických realizací, ale také pro jeho významnou úlohu při vytváření brněnské kulturní scény.

Poslední oddíl bude věnován postavě Joži Uprky. Důvodem pro zařazení této malířské osobnosti pro mne bylo jeho výjimečné postavení mezi folklorně orientovanými umělci a důležitost pro moravské prostředí. Ve své práci bych chtěla ukázat Uprkův vztah s Dušanem Jurkovičem a také porovnat tyto dvě osobnosti a jejich způsoby uchopení lidové kultury i zpracování ostatních dobových vlivů.

II. Přehled dosavadního bádání

Téma folklorismů v české architektuře na přelomu 19. a 20. století je ve většině publikací o české architektuře pojímáno dosti okrajově. Většinou se s tímto tématem setkáme v kapitole o české secesi, kde je mu věnováno zpravidla několik řádek, nicméně neexistuje žádná publikace, která by mapovala tento fenomén jako celek.

Vždy je vypíchnuta osobnost Dušana Jurkoviče, což může čtenáře přivést k mylnému dojmu, že byl jediným představitelem tohoto proudu. O folklorní epizodě v dílech jiných architektů se většina pramenů nezmiňuje. Například u Jana Kotěry je v souvislosti s jeho ranou tvorbou často připomínána Trmalova vila, zatímco k dalším realizacím z jeho folklorně orientovaného období je literatury velice málo. Stejně tak je tomu u vily dr. Franty od Kamila Hilberta, která natolik vybočuje z typické tvorby svého tvůrce, že není téměř zmiňována.

Zajímavý je vývoj bádání o Dušanu Jurkovičovi. Na začátku 20. století bylo jeho dílo téměř adorováno. Dobře o tom svědčí monografie od Františka Žákavce, která vznikla ještě za architektova života, v roce 1929. Práce obsahuje poměrně subjektivně zabarvené hodnocení architektovy osobnosti. Žákavec v souladu s dobovými snahami o hledání národního stylu vyzdvihuje tu stránku Jurkovičovy tvorby, která čerpá z lidového stavitelství, jiné zdroje naopak zcela pomíjí (např. architektovy styky s Vídní apod.). Dalším důkazem zájmu o tvorbu Dušana Jurkoviče bylo pořádání mnoha výstav jeho díla. Katalog k výstavě z roku 1946 obsahuje předmluvu od Zdeňka Wirtha, který vyzdvihuje Jurkovičův přístup k lidovému umění: *„Přistoupil k objeveným vzorům s čistým srdcem, jasnými očima a se samostatným úsudkem tvořivého umělce. Zablouhal se více než jeho současníci v Čechách a na Moravě do podstaty umění pro lid tvořeného, ale nedospěl nikdy k akademickému povrchnímu stylisování lidové formy.“*¹

V dalších letech už se Jurkovičova tvorba objevuje v publikacích o architektuře jen okrajově. Ačkoliv je většinou hodnocena pozitivně a je zdůrazněn její přínos pro formování československé architektury kolem r. 1900, existují i publikace s opačným názorem. Například v díle Jan Kotěra a jeho doba (1958) se autor Otakar Novotný vyjadřuje o Jurkovičovi víceméně negativně. Uvádí zde, že je to *„opozděný lidový umělec, ne nedotčený novodobou technikou v dobrém i zlém smyslu a v tom nesouladu zbavený bezprostřednosti a pravé působivosti svých výtvorů. Jeho práce je příjemná, jen odvolává-li se zjevně na lidovou tvorbu, ať v konstrukci, ať v materiálu nebo výzdobě, je-li tedy svým způsobem primitivní*

¹ WIRTH/JURKOVIČ 1945, 6.

(např. Pustevny na Radhošti, Rezek, Peklo, Dobrošov); ale pokouší-li se Jurkovič o přimknutí k soudobým tendencím, dosti zaplněným pokrokovými metodami technickými nebo koncepčními, je v rozpacích a veliké úkoly urbanistní nebo stavební se mi nepříliš daří. V Luhačovicích mísí tradiční a moderní prvky, aniž je jasné, kterým opravdu dává přednost, a urbanistně nedovedl do těchto lázní vpravit potřebně jasný rozvrh. Jeho uměleckému založení nevyhovují ani úkoly restaurátorské (zámek v Novém Městě nad Metují).“²

Ve většině syntéz následujících let je architekt charakterizován jako „tvůrce osobité secesní tvorby“³, aniž by poté následoval hlubší rozbor jeho díla. Výjimku tvoří publikace Česká secese od Petra Wittlicha z roku 1985, kde jsou osobnosti Dušana Jurkoviče a Joži Uprky pojednány obsírněji. Výrazným mezníkem byl rok 1993, kdy vyšla druhá a zatím poslední monografie věnovaná Dušanu Jurkovičovi. Její autorkou je Dana Bořutová – Debnárová.⁴ Tato slovenská historička umění vychází z Žákavcovy studie a doplňuje jej o skutečnosti, které Žákavec (možná záměrně) přehlíží. Ve své publikaci shrnuje výsledky podrobného studia Jurkovičovy pozůstalosti spolu s dosud nezveřejněnými informacemi, získanými konzultací s architektem Pavlem Jurkovičem, což vytváří z její publikace zatím nejúplnější shrnutí poznatků o Dušanu Jurkovičovi.

Zvýšení zájmu o fenomén folklorismu lze zpozorovat až v publikacích z posledních zhruba deseti let. Největšího prostoru se tomuto tématu dostalo ve čtvrtém díle knihy Dějiny českého výtvarného umění. Ze současných autorů se mu věnuje Jindřich Vybíral, který ve svých statích používá termín „vernakulární revival“. Pojem vernakulární architektura, převzatý ze západního dějepisu umění, se používá pro lidovou či pololidovou tvorbu zakořeněnou v domácí tradici, jejímiž autory jsou zpravidla řemeslníci bez vyššího vzdělání.⁵ Vybíral sleduje paralely mezi oživením vernakulární architektury u nás a v německém prostředí, kde je tento fenomén označován jako Heimatstil. Dále pak sleduje i opětné vzbuzení zájmu o lidové formy u německé menšiny na našem území v období 20 a 30. let, iniciované touhou uhájit svou ohroženou identitu. Vybíral také vyzvedává význam moravské oblasti. Doslova ji ve svých statích označuje jako „zemi zaslíbenou“ pro proces obrození lidové kultury.⁶

² NOVOTNÝ 1958, 44.

³ BENEŠOVÁ 1984, 160.

⁴ Doc. PhDr. Dana Bořutová, CSc. (nar. 1953) – působí jako vědecký pracovník Ústavu dějin umění SAV, specializuje se na dějiny architektury 19. a 20. století. Při bádání o Jurkovičovy spolupracovala mj. s prof. Matúšem Dullou, architektem a odborníkem na slovenskou architekturu 20. století.

⁵ VYBÍRAL 2008, 27.

⁶ VYBÍRAL 2002b, 249.

Tématu moravské architektury se v současnosti nejvíce věnuje Pavel Zatloukal. Folklorně orientované architektury se Zatloukal dotýká v knize Příběhy z dlouhého století. Tato publikace je zajímavá svým pojetím – autor se nesnaží o ucelenou syntézu, ale vybírá se konkrétní stavby, na jejichž příkladech se poté snaží zachytit co nejširší souvislosti jejich vzniku, a ukázat tak na funkci architektury jako na zrcadlo problémů doby, ve kterých vznikala. Proto jsou z Jurkovičových realizací do knihy zařazeny jen Pustevny a Luhačovice, neboť na jejich příkladech se dá dobře ukázat společenské a politické podhoubí ovlivňující jejich vznik.⁷

V letech 2004–2005 se v Praze, Chebu, Hodoníně a Uherském Brodě konala výstava s názvem Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století. Katalog k výstavě, jejímž stěžejním tématem bylo malířství, obsahuje i oddíl věnovaný architektuře. Autorka stati Ladislava Horňáková se zde neomezuje jen na vylíčení folkloristického proudu na přelomu 19. a 20. století, ale sleduje i jeho další vývoj. Konotace na lidové stavitelství se objevovaly i v pozdější architektonické tvorbě, ať už jde o rondokubismus ve dvacátých letech, či propagandistické vyzdvihování významu lidového umění v rámci socialistického realismu let padesátých. Autorka sleduje obměny folkloristického fenoménu až do současnosti.⁸

Samostatnou kapitolu věnovanou Jurkovičovu a Uprkovu působení v Brně můžeme najít v knize Brno secesní (2004) od Jana Sedláka. Nejnovější publikací věnující se tomuto tématu je kniha autorek Ladislavy Horňákové a Blanky Petrákové Jurkovičovy Luhačovice – sny a skutečnost z roku 2007, která obsahuje podrobný popis Jurkovičova lázeňského souboru v Luhačovicích včetně zajímavé kapitoly o nerealizovaných návrzích pro tyto lázně.

Osobnosti Joži Uprky byla věnována zatím jediná monografie. Vydal ji Štěpán Jež roku 1944 ku příležitosti pátého výročí umělcevy smrti. Publikace obsahuje rozsáhlou obrazovou přílohu a na jejím vzniku se podílela také malířova dcera Božena Nováková – Uprková, která poskytla Ježovi autentické záznamy svých rozhovorů s otcem. Ty pak, doplněné o Uprkovu korespondenci s rodinnými příslušníky i významnými osobnostmi tehdejší dobové kultury, vydal Ústav lidové kultury ve Strážnici r. 1996 pod názvem Besedy s Jožou Uprkou. Publikace obsahuje unikátní pohled do umělceva soukromého života, což může čtenáři pomoci objasnit mnohé souvislosti a přinést tak na Uprkovu tvorbu nový náhled.

V prvních letech tvoření bylo Uprkovo dílo nepochopeno a odmítáno, což se odráží i ve stavu bádání o něm. Jeden z prvních, kteří se odvážili Uprkovo dílo veřejně vyzdvihnout, byl

⁷ ZATLOUKAL 2002a.

⁸ HORŇÁKOVÁ 2004, 91–115.

profesor kroměřížského gymnázia Josef Klvaňa.⁹ Jak popisuje Božena Nováková – Uprková, byl Klvaňa zanícený pro národopis a veškerý projev lidového umění, takže porozuměl Uprkovu dílu a pomáhal mu otevírat dveře do uměleckého světa. Pozitivní hodnocení Uprkovy tvorby najdeme také u historika umění K.B. Mádla, který vydal roku 1901 Výbor Uprkových prací a věnoval malíři pochvalnou stať ve své knize Umění včera a dnes z roku 1908. S přijetím Uprkova díla v odborných kruzích vzrostl zájem o jeho tvorbu. V první polovině 20. století tak začalo být Uprkovo dílo vyzdvižováno, což dokládá i počet publikací a článků o malířově tvorbě, stejně tak jako četné pořádání výstav jeho díla, pokračující do dnešních dnů.

⁹ Josef Klvaňa (1857–1919) - mineralog, pedagog, badatel moravského národopisu. Věnoval se mapování moravských krojových oblastí, zkoumání lidových ornamentů, krojů a výšivek. Shromáždil cenné sbírky památek lidového umění, které patří k nejvýznamnějším na Moravě.

III.

1. Situace v architektuře kolem r. 1900

1. 1 Doznívající historismus

Druhá polovina 19. století byla v české architektuře ve znamení snah o nalezení nové, svébytné architektonické formy. Pád bachovského absolutismu umožnil hledání vlastního programu. Česká veřejnost v té době přijala za svůj výraz inspirovaný renesancí 16. století. Směřování ke vzorům italské renesance, zprostředkované vídeňským prostředím, sloužilo jako protiváha k německým gotickým formám a rovněž to mělo připomínat odkaz humanistických ideálů a té době vlastní radostnou atmosféru ze života a jeho krás. Novorenesanční tvorba se u nás rychle ujala a je zastoupena řadou reprezentativních budov, které byly považovány za symboly vrcholu českého národního obrození politického, hospodářského i kulturního.

Mezi význačné tvůrce patřili Ignác Ullmann, Antonín Barvitius, Josef Zítek či Josef Schulz, kteří byli souhrnně nazýváni generací Národního Divadla. Jejich díly nabyly Praha ráz velkoměsta. V českém prostředí také vznikl specifický projev neorenesanční architektury, tzv. novorenesance, spojená se jménem architekta Antonína Wiehla, jenž se inspiroval formami české renesance.¹⁰ Wiehl záměrně odkazoval na národní charakter uměleckého projevu české renesance. Tendence hledat východiska v domácích uměleckých projevech, tentokrát bez nacionálního podtextu, měli také architekti tíhnoucí k neobarokním formám. Skloňovaným termínem se stala jedinečnost a malebnost díla.¹¹ Významnou osobností tohoto proudu byl Fridrich Ohmann, jenž se nechal inspirovat dientzenhoferovským barokem. Ve své tvorbě mistrně kombinoval formy pozdní gotiky a středoevropské renesance s cílem dosáhnout malebné členitosti staveb. Nové je jeho pojetí průčelní stěny jako plochy, do které lze vkomponovat jakýkoliv prvek bez ohledu na konvence historických stylů. V tomto použití rozmanitého tvarosloví lze již vidět prvek „l' art nouveau“.¹²

¹⁰ BENEŠOVÁ 1984, 153-174.

¹¹ DČVU III/2, 179.

¹² ŠVÁCHA 1995, 47.

1. 2 Nastupující secese a vliv hnutí Arts & Crafts

Na konci 19. století dosáhlo české prostředí v oblasti techniky a kultury evropské úrovně. Byl zde rozvinutý průmysl, rozvíjela se stavba činžovních domů, továren, škol a nemocnic. Vyspělou úroveň českých zemí ukázaly i velké výstavy na konci 19. století (Jubilejní 1891, Národopisná 1895). Toto ovzduší mělo vliv i na sféru umění. Začaly se hledat nové impulsy, neboť se ukázalo, že čerpání z historických forem pro vytvoření nového slohu nestačí. Pokusem vyjít z bludné cesty historismu se stala nově nastupující secese.

Česká secese byla od počátku spjata s vídeňskou secesí. Mnozí čeští architekti prošli vídeňskou akademií, která se za působení profesora Otto Wagnera stala centrem secese. Jedním z jeho žáků byl i Jan Kotěra, který poté nahradil Friedricha Ohmana na místě profesora pražské UMPRUM. Nový sloh se u nás postupně asimiloval a tvořili v něm i dřívější zastánci historismu.¹³

Ještě blíže k Vídni mělo prostředí moravské. Mnoho spolupracovníků O. Wagnera studovalo na brněnské průmyslovce. Významným impulsem se stala přednáška o urbanismu, kterou v Olomouci přednesl vídeňský architekt Camillo Sitte. Varoval před asanací historického jádra Olomouce, jež měla navazovat na již provedenou asanaci centra Prahy.

Sitte vycházel z tezí Williama Morrisa a Johna Ruskina, významných představitelů hnutí Arts & Crafts, které se objevilo v 80. letech v Anglii. Hnutí vycházelo ze snahy obrodit architekturu a najít moderní době odpovídající architektonický výraz. Zdroje hledalo v lidové domácí tradici vyrůstající z řemeslného základu, zlo naopak vidělo ve strojové civilizaci. Romantická snaha o návrat k přírodě a domácím tradicím souvisela s konstituováním moderních národů a formováním národního povědomí. Architekti chápali své poslání celistvě. Tvořili komplexní prostor, tedy nejen interiéry, ale i exteriéry. Do tehdejšího Rakouska - Uherska přinesla tyto podněty účast britských architektů na výstavách, například v roce 1900 se výstavy vídeňské Secese zúčastnil Ch. R. Mackintosh.

Vliv anglikanizace se tak stal dalším významným prvkem ovlivňujícím architekturu nejen v Čechách a na Moravě, ale v celém evropském prostoru. Projevilo se to zejména na výstavbě kolonií rodinných domů či řešení předměstských vil.¹⁴

¹³ BENEŠOVÁ 1984, 160.

¹⁴ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 36.

2. Příklon k lidové kultuře

Podněty k národní obrodě na českém území vycházely především z vypjatých národnostních vztahů s německým etnikem již od 2. pol. 19. stol. Tehdejší mravnost vybízela každého, aby jasně projevoval příslušnost k vlastnímu etnickému společenství. Národní myšlení bylo vůdčí složkou společenského života, což se projevilo i v umění.

Hledáním sebeidentifikace v lidové tvorbě se architekti snažili vymanit z tehdejší převahy německého a rakouského umění a vyzdvihnout národní mýtus. Obdobné počínání můžeme vysledovat i v Polsku (tzv. zakopanský styl) či v Maďarsku.

Snaha o národní svébytnost a obnovu architektury se ubírala směrem k návratu k vlastní historii, tedy k lidovému umění. Vliv na tento proces mělo především domácí národopisné studium, podporované konáním nejrůznějších akcí: výstav, sjezdů, slavností apod. Vyvrcholením národopisného hnutí bylo uspořádání Jubilejní a Národopisné výstavy.¹⁵

2. 1 Jubilejní zemská výstava

V květnu 1891 probíhala v Praze pod patronátem rakouského císaře Zemská jubilejní výstava. Měla být podnikem, dokládajícím vyspělost průmyslové a řemeslné výroby v českých zemích. Původně tedy měla mít ráz národně zcela neutrální a zachytit soudobou produkci celého území. Politické poměry v monarchii i specifická situace českých zemí však způsobily, že německá část vystavovatelů se své účasti vzdala a výstava se tak stala podnikem výhradně českým, tedy národním, a byla tak přirozeně využita k manifestaci češství.¹⁶

Výstava měla i svou národopisnou expozici. Ta se stala vyvrcholením etnografické práce 80. let a zároveň předehrou Národopisné výstavy. Místem oddechu vyhledávaným mnohými návštěvníky se brzy stala Česká chalupa, komponovaná jako koláž z prvků venkovských staveb severních a severovýchodních Čech. Ve spolupráci s Janem Koulou ji navrhl architekt Antonín Wiehl. Ačkoliv těžiště jeho díla leží především v historizujících stavbách inspirovaných českou renesancí 16. století, přesvědčení o ryzí českosti selské architektury ho načas přivedlo ke snahám o její aplikaci na moderní úkoly. Wiehl byl členem generálního komitétu a stavebního výboru, takže měl na starost i situační plán celé výstavy, do níž navrhl velkou dřevěnou bránu i řadu budov a pavilonů. Po výstavě se ještě nějaký čas

¹⁵ KOULA 1940, 25.

¹⁶ BROUČEK 1996, 8.

zajímal o lidovou tvorbu, ale Národopisné výstavy o čtyři roky později se již aktivně nezúčastnil.¹⁷

2. 2 Národopisná výstava československá

Myšlenka pořádání Národopisné výstavy se zrodila v hlavě jednoho z návštěvníků Jubilejní výstavy, ředitele Národního divadla F.A. Šuberta. Tento staroček a organizátor česky orientovaných kulturních podniků se nechal výstavou inspirovat k podniku, který měl v daleko širším měřítku prezentovat češství a oslavit ho tak jako hodnotu srovnatelnou s jinými národy. Tato myšlenka ohromila českou společnost a nadchla ji pro její uskutečnění. Dílčími zkouškami na velkou národopisnou výstavu v Praze bylo konání místních výstav. Mezi největší patřila valašská národopisná výstava ve Vsetíně konaná roku 1892. Největší ohlas zaznamenala valašská jizba, na níž se podílel architekt Dušan Jurkovič.

15. května 1895 pak byla slavnostně zahájena Národopisná výstava v Praze. Zprávy o této události přinášel všechen tisk, nejvýrazněji Národní listy. Ačkoliv byla původní myšlenka pořadatelů prezentovat veřejnosti specifika české lidové kultury, nemalou úlohu hrály i zájmy ekonomické. Výstava musela přilákat i takového návštěvníka, který se nezajímal ani tak o národopis, jako spíše o zábavu a povyražení. Nechyběly zde tudíž ani ochutnávky v restauracích a hospodách nejrůznějšího stylu, atrakce pouťového charakteru, koncerty, divadelní představení apod.¹⁸

Hlavním cílem však stále bylo prezentovat lidovou kulturu. Z architektonického hlediska představovala ryzí příklad této snahy „výstavní dědina“, která sestávala z několika stavebních typů z různých národopisných oblastí. Nejhodnotnější zde byly stavby věrně okopírované v terénu, postavené místními řemeslníky. Divácky nejděčnější pak byly objekty oživené skutečnou rodinou, jež je obývala po dobu trvání výstavy.¹⁹

¹⁷ WIRTH 1921, 9.

¹⁸ BROUČEK 1996, 40.

¹⁹ Čičmanská záduha od Dušana Jurkoviče, viz kapitola 5. 2.

3. Recepte folklorních prvků v české architektuře

Obě výstavy vyvolaly vlnu zájmu o lidové stavitelství. Architekti odtud mohli nejen čerpat zdobné motivy, ale také nacházet podněty, které lze zhodnotit moderně. Ve vztahu k lidovému stavebnímu odkazu se tak vedle sebe objevily dvě tendence: kromě národopisného studia šlo také o využití poznatků pro nové stavební úlohy. Přijetím inspirací z lidové kultury byla vytvořena národní a lidová základna pro nové české umění, zároveň se však otevřely možnosti navázat na pokrokové tendence ze zahraničí.²⁰

Výstavy však nebyly inspirativní jen pro renomované architektky. Použití folklorních motivů můžeme ve větším či menším rozsahu spatřit na mnoha průčelích nově vzniklých rodinných domů po celých Čechách.

Podívejme se proto, jakým způsobem bylo folklorní téma uchopeno a zpracováno ve „vysokém“ umění i v regionálních obměnách.

3. 1 Recepte v dílech představitelů historismu

Zhodnotit moderně podněty z Národopisné výstavy dokázal jako první **Jan Koula**, který patřil k předním představitelům historismu v Čechách. Studoval na vídeňské Akademii výtvarných umění u Theofila Hansena, později vyučoval na pražské technice a akademii. Aktivně se zajímal o domácí památky, studoval tradici lidového stavitelství a řemesel. Rozsáhlé znalosti uplatnil v tvorbě, zahrnující kromě architektury i návrhy nábytku, skla, keramiky a výšivek. V architektuře se snažil o nalezení typicky českého slohu, později dospěl až k secesi.²¹

Jan Koula vynikl jak svými publikacemi o národním uměleckém dědictví, tak některými realizacemi. Vrcholem jeho národopisných snah se stal jeho vlastní dům, který si postavil roku 1896 na tehdejší okraji Prahy v Bubenči, kde pak postupně vznikala celá obytná kolonie.

Koulova vila byla inspirována lidovou architekturou, ale uměřeným stylem. Její forma je jednoduchá, bez zdobných detailů. Základní koncepcí je vztah mezi stavební hmotou a jejím zastřešením. Koula ve své vile nevycházel jen z lidové inspirace, ale také z anglických zahradních domů. Dokladem toho je secesní prvek použitý při řešení střechy, jež je nesena

²⁰ WITTLICH 1985, 88–89.

²¹ KRAJČI 2008, 42.

dřevěnou trémovou konstrukcí. Koulův dům je syntézou tehdejších snah o zdravější a estetickéjší způsob bydlení.

Jan Koula navrhoval také interiérové zařízení staveb. Jeho nábytek se inspiroval také lidovými zdroji, ale obsahoval i novorenesanční prvky. Zajímavým příkladem uplatnění snah o obnovení původních rukodělných technik, inspirovaných anglickým prostředím, je Koulova spolupráce s bechyňským keramickým družstvem. Průmyslově vyráběnou keramiku Koula svým přístupem nově umělecky zhodnotil.²²

Proud folklorizující architektury zasáhl i **Kamila Hilberta**, jež se svým dílem řadí k předním představitelům historismu. Hilbert studoval Vyšší průmyslovou školu v Plzni a akademii ve Vídni. Roku 1899 převzal po Josefu Mockerovi dostavbu chrámu sv. Víta v Praze. Jeho nástupem došlo k novému modernímu vedení stavby, při němž přísně respektoval památkovou hodnotu. Dokázal opustit puristické pojetí svého předchůdce, a stal se tak zakladatelem vědecké konzervace a restaurování památek u nás. Architektuře se věnoval i vědecky a podílel se na soupisu uměleckých památek.²³

V duchu folklorismu navrhl Hilbert roku 1903 vilu dr. Franty v Dobřichovicích. Stavba vznikla ve vilové čtvrti, jejíž růst podmínila výstavba západní železniční dráhy mezi Plzní a Smíchovem. S venkovským prostředím vilu spojuje uměřený repertoár folklorních prvků, spojených se stylizovanými gotickými motivy. Architekt, který byl tou dobou již čtvrtý rok stavitelem katedrály, si zde vyzkoušel syntézu gotismů, folklorismů a sesece.²⁴

Jako poslední příklad tohoto okruhu jsem do své práce vybrala osobnost **Karla Vítězslava Maška**, malíře a profesora dekorativní malby a ornamentální kresby na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Mašek studoval na akademiích v Praze, Mnichově a Paříži. Zajímal se o předměty národopisné povahy, podnikal studijní cesty na Domažlicko a Slovensko. Část jeho tvorby spočívá v navrhování a výzdobě interiérů sakrálních staveb. Folklorní prvky můžeme najít například v kostele Věch svatých ve Zdětíně u Benátek nad Jizerou z roku 1903, kde vytvořil dřevěnou kruchtu inspirovanou lidovým uměním.

Kromě malířství jej zajímala i architektura. Poznatky ze studia na pražské technice mohl zhodnotit v návrhu své vlastní vily v Praze-Bubenči z roku 1901, kde vytvořil veškeré dekorační součásti i nové tvary řezeb a kování. Touto stavbou se Mašek přihlásil k proudu folkloristického stavitelství. Z lidového prostředí vzešel architektonický koncept stavby kryté střechou s roubenými prvky. V detailech použil architekt secesní rostlinný ornament,

²² WITTLICH 1985, 87-88.

²³ TOMAN 1993-1994, 332.

²⁴ HAVLOVÁ 2006, 18.

kombinovaný s plošným orientálním ornamentem. Tento prvek islámského původu zprostředkoval Maškovi nejspíše profesor Schmoranz z pražské Uměleckoprůmyslové školy ze svého pobytu v Egyptě.²⁵

3. 2 Recepce v díle Jana Kotěry

Jan Kotěra (1871-1923) studoval ve Vídni u profesora Otto Wagnera, otce moderní architektury. Jako nejlepší student ročníku získal Římskou cenu spojenou s cestovním stipendiem do Itálie. V roce 1897 se rozhodl vrátit do Prahy, kde byl přivítán jako nadějná vůdčí osobnost české architektury a vzápětí jmenován profesorem na Uměleckoprůmyslové škole.

I Kotěra se v rámci dobových snah o vytvoření národního charakteru české architektury na krátkou dobu přiklonil k lidové architektuře.²⁶ Převažujícím inspiračním vlivem je u něj hnutí Arts & Crafts. Architekt sledoval vývoj britské obytné architektury a ve svých raných vilových stavbách se snažil spojit tradici domácího lidového stavitelství se zkušeností anglického venkovského domu. Následoval tak příkladu Dušana Jurkoviče, jehož si cenil ze všech u nás působících architektů nejvíc.²⁷

Jurkovičův vliv vidí za užíváním folklorních prvků v Kotěrově tvorbě i František Žákavec. O Trmalově vile uvádí: „ (...) a – ku podivu! tento Wagnerovec užívá při ní hojně motivů lidových, chalupové lomenice, dřeva a barev, ovšem v elegantním svém přepisu, zahazuje vše barokní v štíhlé a lehké souhře rovných linií. Vykládá se to vlivem Národopisné výstavy, ale mohl působiti i vliv Jurkovičův, a pak tu byla snaha vytvořiti konečně českou villu, český rodinný dům pro lepší se životní úroveň českých lidí, když po léta hlavními stavebníky vill v Praze a okolí byli němečtí nebo němčící boháči.“²⁸

Z popisu můžeme vycítit nacionální a proti německému etniku vystupující náladu. Dnes již ale víme, že Kotěra nehledal ve folklorních prvcích ideologii nacionální romantiky, nýbrž pramen nového tvoření.²⁹

Sám architekt vyjádřil své představy o zdrojích nového národního slohu ve čtvrtém ročníku Volných směrů. „*Chťtí národní umění probuditi toliko na základě tradice kopiemi a*

²⁵ FABELOVÁ 2002, 163.

²⁶ KLAZAROVÁ 1997, 29.

²⁷ LUKEŠ 2001, 17.

²⁸ ŽÁKAVEC 1929, 72.

²⁹ VYBÍRAL 2002, 248–249.

novými kombinacemi, je právě – tak jako každé vycházení z formy – utopií, a taková snaha bude mít povždy charakter diletantismu z formy své východiště beroucího. (...) Jestliže vidím, jak primitivní umění lidové dobře formuje dřevo – učím se znáti cestu, která z našich úkolů, z našich konstrukcí, z našeho materialu v našem podnebí – naši formu najdu a dovedu vytvořiti.³⁰ I z těchto slov můžeme pochopit Kotěruv obdiv k Jurkovičovi, kterého oceňoval právě pro schopnost překonat kopírování lidových vzorů tvůrčím přístupem k látce.

Způsob, jakým Kotěra využil inspirace z lidového stavitelství k hledání nových forem hodnotí i výtvarný kritik K.B. Mádl: „*Lépe nežli kdo jiný pohlédl na domácí, venkovské a lidové stavby, ne aby vědecky stanovil formu jejich článků, nýbrž aby z jejich instinktivní práce převedl mocí svého intelektu přirozenost jejich techniky a procítil ducha zdobivosti své vlastní rasy. Nenaleznete v Kotěrových pracích, ani tam, kde lidové prvky na př. v konstrukci nebo dekorativním zpracování dřeva, nebo v plošné polychromii ornamentiky nejočtitěji vystupují, nenaleznete kopii, opakování. (...) Zrovna tak přijímá a znova oživuje staletou podobu střechy, užívaje ji za významný a příznačný plastickomalebný motiv ve skladu zevní architektury, s vnitřním organismem srostlý.*“³¹

3. 2. 1 Trmalova vila

Folklorizující motivy vycházející z venkovského stavitelství blízkého přírodě se v Kotěrově díle nejlépe uplatnily při stavbách letních rezidencí a vil v nově vznikajících zahradních čtvrtích. Nejvýraznějším příkladem je rodinný dům ředitele veřejné obchodní školy Františka Trmala z Toušic z let 1902 až 1903, stojící v pražských Strašnicích. Trmalovi chtěli tímto netradičním bydlením vyjádřit příslušnost k evropské inteligenci. Jejich vila byla postavena v nově založené zahradní čtvrti, zřetelně inspirované zahradními městy v Anglii a Německu.

Kotěra v této realizaci spojil folkloristický styl s prvky anglické cottage s vnitřní halou. Vila odkazuje mnoha motivy k tradici české chalupy, můžeme zde však nalézt i prvky secese.³² Na průčelí vily použil četné malebné detaily, odvozené z lidové tvorby – polygonální rizalit a arkýř, vysoké komíny, hrázděné štíty i vikýře.

³⁰ KOTĚRA 1900, 190–192.

³¹ MÁDL 1922, 7.

³² KLAZAROVÁ 1997, 29–32.

Pozoruhodné bývalo zahradní průčelí s dnes zazděnou pilířovou verandou a dochovaným balkonem, nad kterým se zvedá malovaná vyřezávaná lomenice. Ústředním prostorem přehledně řešené vnitřní dispozice se stala, po vzoru anglické architektury, přímo osvětlená patrová schodišťová hala s malovaným trámovým stropem a dalšími kvalitními řemeslnými prvky. Po levé straně haly bývala kuchyně a pokoj pro služku, čelně se vstupovalo do velké jídelny a napravo do salonu. V patře byla ložnice a dětský pokoj. Spolu s domem Kotěra navrhl i zahradu s křivkami cestiček a okrasnými keři, kam umístil roubenou stavbu kůlničky s prostory pro hospodářská zvířata.³³

3. 2. 2 Fröhlichův domek v Černošicích

Příkladem Kotěrových letních rezidencí je domek v Černošicích, který v letech 1902-1903 postavil pro svého přítele a spolupracovníka Františka Fröhliche. Dům je zčásti hrázděný a spojuje opět vlivy anglického rodinného domu s vnitřní schodišťovou halou s folklorizujícími motivy. Téměř intaktně se dochoval interiér s uceleným souborem původních dveří a bohatě vyřezávaným schodištěm. V patře je malebná místnost s původním dřevěným nízkým mobiliářem, jejíž stěny jsou potaženy plátnem s malovanými motivy stromů. Výzdoba s největší pravděpodobností pochází z rukou architekta a malíře Jaroslava Fröhliche, syna původního majitele domu. Součástí areálu vily je patrový zahradní domek spojený s přízemní garáží, který zřejmě vznikl v pozdějších letech.³⁴ Fröhlich, který dekoroval interiéry některých Kotěrových staveb (např. Trmalovy vily), si průčelí domu na návrh Kotěry sám vyzdobil freskami s motivy květinových festonů.³⁵

3. 2. 3 Máchova vila v Bechyni

Zvláštním příkladem použití prvků lidového stavitelství je Máchova vila v Bechyni. Objednavatelem vily vzniklé dostavbou staršího domu v letech 1902-1903 se stal majitel velké pekárny na Arbesově náměstí v Praze-Smíchově Vendelín Mácha, mecenáš umění a příslušník pražské intelektuální společnosti U dlouhého stolu. Vedle spisovatele Jiráska,

³³ DVOŘÁKOVÁ 2008, 49.

³⁴ KOUKALOVÁ 2004, 27.

³⁵ HAVLOVÁ 2006, 13.

vynálezce Křižíka, cestovatele Kořenského nebo architekta Roštlapila bychom v této společnosti našli tři příznivce mladého Jana Kotěry: advokáta Leopolda Katze, divadelního režiséra Jaroslava Kvapila a historika umění Karla B. Mádlu, který v časopisu *Volné směry* v roce 1899 Kotěru uvítal jako spasitele české architektury. Vykladači Kotěrova díla, počínaje Mádlou, se shodli v názoru, že právě Máchova vila v Bechyni představuje Kotěrovo dílo nejvíce poučené anglickou vilovou architekturou.³⁶

Kotěrova znalost britské architektury té doby, zejména prací architekta Charlese F.A. Voyseyho, je na přestavbě Máchovy vily patrna v použití oken na mírně zaobleném hlavním průčelí i ve spojení stavby s terénem. Ačkoliv má Máchova vila podobné dispoziční řešení s Trmalovou, působí impresivněji. Můžeme zde vytušit variaci na švýcarský dům s hrázděným štítem. Variací na typ alpského hrázděného domu byla i pozdější Kotěrova realizace Tonderovy vily v rakouském St. Gilgenu.

Máchova vila má svým pojetím blízko k některým Jurkovičovým realizacím. Je ozvláštněna dynamickým motivem zešikmených nosných stěn pod štítem. Podobnou křivku má i kónický komín vyrůstající z těla stavby.³⁷

O vymoženostech anglického bydlení měl však především promlouvat interiér Máchovy vily, dodneška jen troskovitě zachovaný. Architektonické detaily vnitřku se podobají raným Kotěrovým stavbám, najdeme je i v Trmalově vile.³⁸

Máchovu vilu začleňují mezi realizace inspirované lidovou architekturou, ačkoliv se v tomto případě Kotěra neopíral o domácí prvky. Dokazuje to jeho osobité pojetí vernakulárního revivalu – jelikož nesledoval svými stavbami žádné nacionální obsahy, mohl si dovolit v rámci snah o návrat k lidovým formám sáhnout pro prvky i do zahraničí.

3. 3 Regionální variace na folklorní téma

Motivy lidového stavitelství se na počátku století staly velice oblíbeným dekorativním prvkem. Národopisné uvědomování tehdy hýbalo celou společností a architektura, jako jeden ze způsobů sebereprezentace, hrála v tomto procesu také důležitou roli.

Nemyslím si, že by regionální stavitelé použitím folklorního dekoru sledovali nějaké hluboké nacionální obsahy. Národní obrození se samozřejmě šířilo od velkých center do

³⁶ ŠVÁCHA 2007, 62.

³⁷ LUKEŠ 2001, 106.

³⁸ ŠVÁCHA 2007, 63.

menších měst a obyvatelé tudíž mohli mít povědomí o současném dění na umělecké scéně, nicméně, podle mého názoru, nepocítovali takovou potřebu národně se vymezovat. Velkou oblibu folklorních prvků si spíše vysvětlují vztahem, který mohli lidé tehdejší doby k tradičnímu stavitelství mít. Lidový ornament jim byl blízký, neboť roubené chalupy stály v té době v každé vesnici, zároveň šlo o dekor líbivý a koneckonců i finančně nenáročný. Umístěním drobného, většinou dřevěného, dekoru na fasádu domu tak mohl každý vyjádřit příslušnost k domácí tradici lidového stavitelství.

V této kapitole se nebudu pokoušet o shromáždění všech příkladů takto upravených staveb, neboť to je v důsledku nemožné. Chtěla bych však na příkladu několika staveb poukázat na vernakulární revival jako na fenomén, jež mohl být inspirativní nejen pro uznávané architekty, ale i pro širokou veřejnost.

Výjimečné místo z hlediska reflexe Jubilejní a Národopisné výstavy zaujímá obec Černošice, neboť se v ní nacházejí dvě stavby, jejichž dřevěné konstrukce byly převzaty přímo z těchto výstav. První z nich je hospoda „Na větrníku“, přenesená později do tehdejšího Tichého údolí v Horních Černošicích. Projektoval ji pardubický architekt Boža Dvořák (1864-1954), který vycházel ze slezské lidové architektury. Hospoda zůstala stát na pražském výstavišti ještě v době konání Výstavy architektury a inženýrství v roce 1898. Později byla rozebrána, dřevěná konstrukce přenesena do Černošic a vystavěna podle plánu místního stavitele Václava Majera. Přenesené stavbě bylo dáno jednoduché dispoziční schéma, které stavitel s obměnami používal v návrzích několika dalších rodinných domů v Černošicích. Z předsíně se schodištěm byl přístup do ostatních místností, mimo čtvercovou dispozici stavby byl v přízemí vyčleněn prostor pro lázeň.³⁹

Druhou stavbou, na jejíž obložení se použilo dřevo z rozebrané venkovské rychty, je dům čp. 277 v Karlštejské ulici. Pod plánovou dokumentací tohoto rodinného domu, objednaného městským zvěrolékařem ze Žižkova Josefem Hřebíkem, je podepsán také stavitel Václav Majer. Stavba probíhala od června roku 1908 do května roku 1910.

V některých pramenech je spojována s Národopisnou výstavu československou také vila čp. 399, projektovaná architektem Miroslavem Stöhrem. Vzhledem k tomu, že vila byla v Černošicích vystavěna v roce 1899, je však více pravděpodobné, že dřevěná konstrukce mohla být přenesena spíše z Výstavy architektury a inženýrství, konané v roce 1898.

Do Černošic byl také převezen objekt z Jubilejní zemské výstavy – jedná se o pavilon od pražského architekta a stavitele Bedřicha Vejrycha.⁴⁰

³⁹ KOUKALOVÁ 2008, 66–68.

⁴⁰ KOUKALOVÁ 2007, 44.

Stavba přenesená z Národopisné výstavy je doložena také v obci Jevany. Na zahradě letního domku architekta Josefa Fanty se vedle hospodářského stavení nachází roubená stavba vejminku, stojící na vysoké kamenné podezdívce, s pavláčkou, s bohatě vyřezávanými detaily a sedlovou střechou krytou šindelem.

Stavbu věnoval Fantovi jeho přítel, buditel a vědec Jan Josef Frič, pro něhož Fanta navrhoval hvězdárnu pro vrch Žalov v Ondřejově. Roku 1928 předal Frič hvězdárnu státu a při té příležitosti věnoval architektu Fantovi vejminek, který byl do té doby umístěn v Ondřejově.⁴¹

Do této kapitoly bych také chtěla vložit jeden příklad z kraje, odkud pocházím. Nedaleko Rokycan se nachází obec Holoubkov. Rozkvět zde nastal na konci 19. století díky těžbě železné rudy. Majitele železáren se roku 1885 stal Maxmilián Hopfengärtner, který obnovil a rozšířil výrobu, jež dosahovala na počátku 20. století špičkové úrovně. Po Hopfengärtnerově smrti roku 1918 získal místo technického ředitele železáren jeho zeť, František Bartoš. V letech 1901–1902 si nechal Bartoš postavit secesní vilu, jejímž stavitelem byl Bohuslav Ryšavý z Rokycan.⁴² Podrobnější informace k této stavbě se mi bohužel nepodařilo dohledat, v obrazové příloze alespoň přikládám detail vyřezávané konstrukce nad vchodem této vilky.

⁴¹ KOUKALOVÁ 2008, 66–68.

⁴² BÁLINTOVÁ/KREUZZIEGEROVÁ/ŠVÁCHA 2003, 12–16.

4. Morava jako země zaslíbená

Prostředí Moravy se stalo místem, kde národopisné uvědomování české společnosti vyvrcholilo. Bohatství tradičních lidových forem ve všech odvětvích kultury (výtvarné umění, hudba, tanec, zvyky apod.), které se předávalo z generace na generaci, fascinovalo všechny současníky. Právě Morava byla považována za zdroj čisté lidové kultury, nezkažené novodobou civilizací. Její venkovské končiny byly představovány jako opak mravně zpustlého velkoměsta a družnost Moravanů jako protiváha povýšeného individualismu Čechů.⁴³

Na přelomu století došlo i na Moravě k rozvoji kulturní scény. Velkou roli v tomto procesu sehrály nejrůznější spolky. Brněnští intelektuálové se sdružovali kolem spolku Vesna. Tento dívčí vzdělávací ústav se stal brzy kulturním centrem Brna i celé moravské oblasti. O významu Vesny pro moravské kulturní prostředí si můžeme udělat představu ze slov novináře Josefa Merhauta: „*Myslím na to, co brněnská Vesna na Moravě pro české umění koná. To je dílo v českém světě a v této podobě snad jediné. Není na Moravě instituce, jež by interest pro umění, literaturu a všecko krásné a ušlechtilé tolik propagovala, jako ona.*“⁴⁴

Ředitel Vesny František Mareš se stal poté předsedou dalšího spolku, Klubu přátel umění. Na jeho založení roku 1901 se dále podíleli Leoš Janáček, bratři Mrštíkové, Dušan Jurkovič a Joža Uprka. K nim se později připojili Jan Štursa, Max Švabinský, Franta Uprka, Adolf Kašpar a další. Klub přátel měl kromě výtvarného i odbory literární a hudební.⁴⁵

Kulturní život na Moravě také obohacovalo pořádání výstav. Roku 1902 se uskutečnila Umělecká výstava slovenská v Hodoníně, kde vystavovali umělci spjatí s Uprkou i umělci slovenští.

Kvůli rozporům v Klubu přátel umění se roku 1907 odštěpilo několik malířů a sochařů, kteří si založili Sdružení výtvarných umělců moravských. Vůdčí osobností se stal Joža Uprka, za sídlo si zvolili Hodonín, kde si r. 1913 vybudovali Umělecký dům. Mezi osobnosti sdružující se v tomto spolku patřil Uprkův bratr sochař Franta Uprka, Alois a Bohumír Jaroňkové (iniciátoři založení Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm), Alois Kalvoda, Cyril Mandel, Antoš Frolka, Roman Havelka či Jano Koulet. SVUM hrálo klíčovou

⁴³ VYBÍRAL 2002b, 249.

⁴⁴ ŽÁKAVEC 1929, 64.

⁴⁵ SVRČEK 1933, 7.

roli v povznesení celé oblasti, zabývalo se otázkami národního uvědomění a integrace prvků lidové kultury do „vysokého umění“ té doby.⁴⁶

Jak je vidět, tyto vlastenecké tendence vycházely především ze společenství malířů a sochařů. Podobné společenství v architektonické obci není doloženo, možná i proto, že architekti působící na Moravě byli převážně vídeňského původu.⁴⁷

Výtvarné umění některých tvůrců moravské provenience se vyznačuje zvláštním osudem. V mnoha případech autoři umělecky dozrávali mimo místo odkud vyšli a domů se pak vraceli jen příležitostně, po té, co získali renomé jinde. Ti, kteří se odhodlali o prosazení a veřejné uznání v moravských poměrech, většinou neuspěli. Jejich dílo upadalo v zapomnění nebo bylo přezíráno. Jen výjimečně docházelo k znovuoobnovení zájmu o jejich tvorbu, často aniž byl jejich moravský původ konstatován.⁴⁸

Osud zapomenutých umělců naštěstí nepostihl jedny z nejvýraznějších postav moravské kulturní scény: architekta Dušana Jurkoviče a malíře Jožu Uprku.

Jurkovič se s Uprkou seznámil nejspíše v kruhu intelektuálů sdružujících se kolem Františka Mareše. Spolu poté vstoupili do Klubu přátel umění. Spojovaly je vazby osobní i umělecké. O jejich přátelství se nejvíce dovídáme ze vzpomínkové knihy Besedy s Jožou Uprkou, v níž Uprkova dcera Božena Nováková – Uprková zachytila vzpomínky Dušana Jurkoviče na schůze Klubu přátel umění.

„Okolo Klubu přátel umění jsme byli tehdy činní: ředitel Fr. Mareš, ing. Bartelmus, Elgart – Sokol, ing. Kyas, Dr. Jos. Fleischer a jiní. Byla to doba nejčilejších styků naší společnosti od Mareše přes Mrštíkovec, Vítězslava Nováka, Jožu Uprku, Merhauta, stavitele Tebicha a Dr. Pavla Blahu, tehdy už od Brna po Skalici. Nemožné v krátkosti a narychlo vzpomenout na všechny naše výstavy a podniky, příležitosti a schůzky, vážné porady, ale též zábavy. (...) Někdy na jaře 1900 uspořádal ředitel Mareš v Uprkově dvoraně ve Vesně jeden s prvních nejpěknějších a obsahově nejpamátnejších večírků. (...) Naše schůzky, jako při premiéře Maryši v Brně a ve Vídni, časté zájezdy k Uprkovi do Hroznové Lhoty, divácké zabijačky, skalické oběračky, při kterých se scházelo široké okolí jak ze strany Moravy, tak ze západního Slovenska, to byly chvíle, na které se rádo v životě vzpomíná“⁴⁹

Místem setkávání Klubu přátel umění se stala tzv. búda na Veveří ulici, kterou zbudoval architekt a stavitel Antonín Teibich a interiér zařídil Dušan Jurkovič.⁵⁰ Zde mohli Uprka

⁴⁶ JEŘÁBEK 2004, 31.

⁴⁷ VYBÍRAL 2002a.

⁴⁸ SEDLÁŘOVÁ/KAČER 1994, 16–17.

⁴⁹ NOVÁKOVÁ-UPRKOVÁ 1996, 154.

⁵⁰ SEDLÁK 2007, 40.

s Jurkovičem sdílet své vlastenecké myšlenky. Zajímaly je stejné náměty a i v literatuře je tvorba Jurkovičova chápána jako architektonický protějšek malířské tvorbě Uprkově.⁵¹ Ačkoliv najdeme v jejich díle mnohé paralely, zpozorujeme i mnoho odlišností.

V následujících kapitolách se podíváme podrobněji na osudy těchto dvou osobností, na to, jak se nechávali během života ovlivňovat a formovat. Budeme sledovat nejen recepci a použití folklorních prvků v jejich díle, ale i přijímání jejich díla ostatními.

⁵¹ VYBÍRAL 2002b, 250.

5. Dušan Samo Jurkovič

5. 1 Původ a vlivy

Dušan Samo Jurkovič se narodil 23.8. 1868 ve vesnici Turá Lúka na Slovensku. Pocházel z vlastenecké kantorské rodiny, jeho děd Samuel patřil mezi významné slovenské buditele, jeho otec Juraj byl jedním ze zakladatelů Matice slovenské, národního kulturního sdružení, podporujícího rozvoj slovenské literatury a umění. Matka se již od mládí zajímala o lidovou výtvarnou kulturu a seznamovala s ní své děti.⁵² Zachraňovala sbíráním kusy lidového umění v době, kdy pro něj ještě nebylo obecného porozumění.⁵³ Její láska k rodné zemi, jejím tradicím a zvykům, tak mohla Jurkoviče ovlivňovat již od útlého věku.

Po nuceném odchodu z maďarských škol absolvoval Jurkovič v letech 1884 - 1889 průmyslovou školu ve Vídni. Během studií vstřebával podněty z vídeňské architektury, představované například pseudorenesančními tvary staveb Gottfrieda Sempera. Silně na něj také zapůsobil jeho profesor Camillo Sitte, což se odrazilo mimo jiné v jeho pojetí architektury jako tvorby celistvých organických celků či v jeho citu pro praktický a sociální smysl architektury.

Jurkovič nemohl taktéž vyrůstat izolován od myšlenek, které přicházely v té době z Anglie. Hnutí Arts & Crafts našlo ve vídeňském prostředí svoji odezvu i paralelu. Dělo se tak na výstavách uměleckých řemesel, ale i ve škole, kterou navštěvoval Dušan Jurkovič.⁵⁴

V roce 1887 strávil prázdniny v Turčanském sv. Martině, kde ho okouzila výstava lidových výšivek a dřevěná lidová zvonice od tamějšího architekta Blažeje Bulla, k němuž po skončení studií nastoupil jako praktikant. Kvůli nedostatku zakázek v rodném Slovensku začal pracovat u architekta a stavitele Michala Urbánka v moravském Vsetíně. Tak se seznámil s architekturou slováckou i valašskou, především ho zaujaly roubené stavby těchto oblastí. Spolu s Urbánkem navštívil Jurkovič poprvé v životě Prahu – bylo to v roce 1891 při příležitosti Jubilejní výstavy.⁵⁵

⁵² HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 27.

⁵³ ŽÁKAVEC 1929, 14.

⁵⁴ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 12.

⁵⁵ DVOŘÁČEK 2002, 61.

5. 2 Národopisná výstava

Hledání národního svérázu vyústilo do myšlenky uspořádat velkou Národopisnou výstavu československou v Praze roku 1895, v jejímž rámci se konali menší krajské či oblastní výstavy. Mezi nimi i výstava ve Vsetíně v roce 1892, jejíchž příprav se ujali Jurkovič s Urbánkem. Pro Jurkoviče to byl podnět pro rozsáhlé etnografické studium. Svůj zájem soustředil na dřevěnou srubovou architekturu Valašska, která představuje charakteristickou architekturu pro celou karpatskou oblast.

Příprava výstavy se stala Jurkovičovi vynikající školou a poskytla mu příležitost projevit jeho tvořivé schopnosti. Pro vsetínskou výstavu připravil expozici valašské jizby. Pro pražskou výstavu vypracoval s Urbánkem kompozici valašské dědiny. Samostatně připravil Jurkovič kompozici nazvanou *U kolébky Palackého* a z podnětu profesora Jana Kouly i ukázkou čičmanského dvora.

Tomuto projektu přecházela důkladná příprava. Jurkovič se sám vydal s fotoaparátem do Čičman⁵⁶, aby poznal zdejší způsob života. Jak popisuje Jurkovičův životopisec František Žákavec, místo na architekta velice zapůsobilo. *„V dědině podrobněji poznal rodové souručenství. Dech dávnověku zdál se vanouti z této pospolitosti, minulost zrcadlila se tu v přítomnosti, ani muž i žena si vše sami robili (...) Viděl tu dědictví vzácné, po předcích dochovávané s příslovečnou houževnatostí i nadále vzdor všem zlobám časů zlých a nástrahám živlů nepříznivých slovenské haluzi kmene československého.“*⁵⁷

Objekt čičmanského dvora byl po čas trvání výstavy obýván rodinou, kterou architekt načerno převedl přes uherskou hranici, aby expozici oživila praktická ukáзка jejich způsobu života. Tento počín, příznačný pro Jurkovičovu nekonformní národu, vyvolal nejen velký rozruch, ale podnítil i zájem o Slovensko.⁵⁸

V národopisně zaměřeném studiu pokračoval Jurkovič i v následujících letech. Získané poznatky zúročil nejen ve vlastní architektonické tvorbě, ale i v publikační činnosti. V letech 1905 až 1913 vydal ve vídeňském nakladatelství 14 sešitů cyklu *Práce lidu našeho*. Základní myšlenky díla shrnuje v úvodu, kde také uvádí: *„Stal se už dnes všeobecným stesk, že vytrvalým a jednostranným studiem umění klasických zabředli jsme do jakéhosi bezživotného eklekticismu, který toliko kombinuje, ale přiněmž pravé jádro života, z něhož pramení každé silné umění, rozplývá se v nic. (...) Řekl bych, že je to pro nás zrovna mementem, abychom*

⁵⁶ Obec na Slovensku v okrese Žilina, od r. 1977 vyhlášena za památkovou rezervaci lidové architektury.

⁵⁷ ŽÁKAVEC 1929, 28.

⁵⁸ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 18.

neztráceli té pravé podstaty našeho umění, máme-li k němu kdy dospěti, a pokud zub času neohlodá památky naší kultury, abychom navázali aspoň na to, co nám dochováno. Neznám jiného východiště pro nás, (...) leč hleděti zakotviti v tom, co lid náš už vypracoval a pokračovati v přerušném vývoji jeho umění.“⁵⁹

5. 3 Pustevny na Radhošti

Roku 1897 získal Jurkovič první velkou samostatnou zakázku. Národopisný a turistický spolek Pohorská jednota Radhošť se rozhodl vystavět na temeni mýtické moravské hory soubor turistických útulen. V dobovém myšlení nabývaly krajina, hory a příroda nového symbolického významu. Prostý člověk žijící v souladu s přírodou tvořil zdravé jádro emancipujícího se národa. Vesnická a především horská architektura představovaly ztělesnění celého etnika. S tím souvisel masivní rozvoj turistiky, rostly snahy přenést bydlení z měst do přírody. Stavěly se turistické chaty, víkendová sídla a na předměstí kolonie domků, které měly zajistit zdravé bydlení sílícímu národu.⁶⁰

Jako architekt byl tedy na Radhošť přizván Jurkovič, který se zde rozhodl vytvořit zřetelně slovansky orientovaný areál. Provedl adaptaci Staré pustevny a novostavby Pusteven Maměnka, jídelny Libušín, kuželny, zvonice a orientační tabule.⁶¹

V knize, kterou o svém díle později vydal, mimo jiné píše: „*Práce tato jest jakési súčtování výsledků mého dosavadního studia lidových staveb (...) v době, kdy nejen u nás, leč i jinde po Evropě snaha po obrození z utkvělých forem se objevuje. Základem práce mojí jest jednoduché, ale jednoduchostí tou právě silné umění lidové.*“ Ve své tvorbě chtěl poukázat na „...*bohatství forem staronových, schopných zajisté života, protože osvědčených už po staletí, a odpovídajících přirozenému a nevyumělkovanému vkusu, na nějž chvilková móda nemá vlivu.*“⁶²

Na Pustevnách žil Jurkovič přímo se svými dělníky a řídil práci, kterou přizpůsoboval místním podmínkám. Nejprve stavěl budovu útulny Maměnku, v níž chtěl vytvořit nový typ slovanského letního sídla. Vycházel přitom z konkrétních příkladů zádruh a fojtství, které spojil s požadavky moderního hotelu. Dřevěná stavba stojí na nestejně vysoké kamenné podezdívce a její malebnost je zvyšována bohatě vyřezávanou pavlačí s široce převislou

⁵⁹ JURKOVIČ 1905, nepag.

⁶⁰ VÁŇA 2005, 72.

⁶¹ ZATLOUKAL 2002b, 34.

⁶² JURKOVIČ 1900, nepag.

střechou. Ta hýří bohatstvím lomenic, zdobených složitým latkováním, vikýři, komínky, zdobnými makovicemi a větší vížkou, osvětlující schodiště. Všechny tyto detaily byly odvozeny z lidových vzorů. Přitom si ale celá stavba uchovává svůj vlastní architektonický rytmus. Uvnitř jsou místnosti s povalovými stropy zařízené nábytkem tvarovaným opět na motivy lidových příkladů. Celá stavba byla ožívována ornamentální výmalbou, která přispívala k jejímu radostnému působení.⁶³

Úspěch první stavby vedl k rozšíření programu, takže postupně na Pustevnách vznikl celý areál turistických zařízení. K původní chatě, postavené ve stylu švýcarských alpských pavilónů, přistavěl Jurkovič budovu Jídelny. I tady zvolil architekt jako východisko půdorysné řešení lidového kostela, ale již se oprostil od národopisné orientace a postupoval volně s ohledem na vlastní tvorbu. Objevují se zde secesní motivy a kontrast, vytvořený použitím kamene a dřeva. Záliba ve zdobnosti se u Jídelny projevuje hlavně v interiéru, kde se objevuje bohaté vyřezávání. Podrobný popis najdeme u Žákavce: *„Není tu pak článku, aby nebyl detailován, není hrany, aby nebyla zkosená nebo srdčité či šípovitě vyřezána a v tom výřezu červeně zbarvena. A zase v takové zkosené ploše bývá hra žlutých kosočtverečných zářezů. Krychle jsou diamantovány a opět zkoseny, kulové útvary rudě rozštěpeny jako puklá granátová jablka. Jsou tu svislé výřezy zoubkové a kapkové. Přímký stíhají křivky. Vrchol zdobivé obraznosti Jurkovičovy jsou v koutech čtverce křížení do spoje dvou nosníků vkomponované veliké vyřezávané holubice – jaké visívají v selských světnicích se stropu nad stolem...“*⁶⁴

K výzdobě přizval Jurkovič dva malíře: Mikoláše Alše, který vytvořil kartony čtyř figur slovenských zbojníků, a Karla Štapfera⁶⁵, který je podle těchto kartonů namaloval na stěny Jídelny. Kuželna, letní tělocvična, zvonička a orientační tabule doplnily soubor, za který si Jurkovič vysloužil přívlastek „básník dřeva“, jež ho doprovázelo i do jeho dalšího působiště v Brně.⁶⁶

⁶³ WITTLICH 1985, 90.

⁶⁴ ŽÁKAVEC 1929, 41.

⁶⁵ Karel Štapfer (1863–1930) – malíř, od r. 1900 byl jevištním výtvarníkem Národního divadla, později vytvářel dekorace k loutkovým divadlům.

⁶⁶ WITTLICH 1985, 90.

5. 4 Brněnské období

V roce 1899 se Jurkovič přestěhoval do Brna. Zde se oženil a stal členem Klubu přátel umění.⁶⁷ Navázal kontakty s představiteli tamější národně orientované kultury, jako byli spisovatelé bratři Mrštíkové či prozaik a novinář Josef Merhaut, kteří se sdružovali kolem spolku Vesna. Jeho ředitel František Mareš poté zadal Jurkovičovi objednávku na zřízení penzionátu Vesna a dvou bytů pro ředitele školy.

Další významnou osobností tehdejší společenské scény byl továrník Rudolf Bartelmus, pozdější Jurkovičův tchán, pro kterého architekt navrhl letní letovisko v Rezku u Nového Města nad Metují.

Vila, kterou budoval v letech 1900 až 1901, se již nachází na rozhraní Jurkovičova nového programu a předcházejících romantických staveb v krajině. Dřevěnou srubovou stavbu umístil na louku pod lesem vysoko nad město. Do okolí se vila začleňuje použitým přírodním materiálem i rozčleněním hmot, které z každé strany mění své obrysy. V dispozičním řešení se Jurkovič inspiroval anglikanizujícím modelem rodinného domu a převzal i některé anglické motivy, jako například arkýřový okenní výklenek, tzv. bay window. Tyto prvky spojil jak motivy dřevěné architektury, tak s odezvami secese. Do vily navrhl Jurkovič i její vnitřní vybavení.⁶⁸

Vila svým dvojakým pojetím dobře ukazuje, jak Jurkovič rozuměl potřebám objednavatele. Národní cítění rodiny odráží použití prvků, inspirovaných lidovou architekturou, prvky anglické cottage zase souzní s nároky továrníka na moderní bydlení.

V roce 1906 si Jurkovič postavil v Brně vlastní vilu. Dům se nachází blízko lesů a řeky Svratky, což odpovídalo i architektoým zálibám v lyžování a vodáctví.⁶⁹ Zajímavé svědectví o tehdejší náhledu na umístění vily podává Žákavec. Ve své knize uvádí úryvek z fejetonu anonymního přispěvatele Moravské Orlice o tom, že je Jurkovičova vila „jen několik set kroků přehradou stráně oddělena od Pisárek, kde jsou villy brněnských Němců, všecko „pyšné a cizí“, kdežto zde se již sám kraj zdá „více náš, jakoby češtější“ (...) Jurkovičovou vilou tento rozdíl přesně vyniká, neboť ona vnáší do tohoto krásného koutu brněnského okolí kouzlo slovanské poezie“⁷⁰

Jurkovičův dům spojuje tři výchozí podněty, inspiraci slovanskou lidovou kulturou s poučením vídeňskou a zejména britskou modernou, v jedinečnou syntézu. Je to hrázdná

⁶⁷ DVOŘÁČEK 2002, 63.

⁶⁸ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 29.

⁶⁹ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 90.

⁷⁰ ŽÁKAVEC 1929, 75.

stavba izolovaná korkovými panely. Mohutné kamenné pilíře vstupní brány, bohatá řezba, polychromie a paví motiv připomínají vjezd do pohádkového dvorce.⁷¹ Architektonické prvky jsou zde zjednodušené, takže se uplatňují především čisté bílé stěny, z nichž se vydělují barevné články. Základní je kombinace modré konstrukce a žlutých dekorativních výplní. Z tradičních prvků lidové architektury se zde stává sporá geometrická zkratka.

Architektonicky navozuje vila dojem perníkové chaloupky, k čemuž přispívala i později odstraněná skleněná mozaika na průčelním štítě, kterou na téma pohádky o drakovi navrhl Adolf Kašpar.⁷² Ve stejném duchu nakreslil Jurkovič oplocení domu, do jehož dřevěné brány zasadil motiv stylizovaných pávů. Návrhem kompletního vybavení vily naplnil secesní ideu Gesamtkunstwerku. Jeho obydlí se stalo typickým „domem milovníka umění“, neboť zde soustředil díla svých uměleckých přátel: Štursovy plastiky, Uprkovy, Frolkovy a Slavičkovy obrazy či gobelíny od Rudolfa Schlattaera. V roce 1906 ve svém domě dokonce uspořádal za podpory Klubu přátel umění výstavu své architektonické i umělecko průmyslové tvorby. Expozice zároveň propagovala zásady moderního bydlení a životního stylu.⁷³

V tomto období tvoří architekt i mimo Brno – v Praze získává zakázku na vilu dr. Náhlovského. Zde upouští Jurkovič přiměřeně městskému prostředí od popisnosti. Dekorativní motivy se redukuje na akcent, podporující vyznění určitých architektonických článků. Dispozici vily, do níž Jurkovič navrhoval i nábytek, opět dominuje hala. Exteriér se vyznačuje secesní křivkou štítu a masivním půlkruhovým obloukem vstupu, upomínajícím na žudro moravsko-slováckých budov.⁷⁴

Mezi další významné Jurkovičovy vilové stavby patří přestavba domu malíře Joži Uprky v Hroznové Lhotě. Uprka si zde zakoupil jeden z četných vinných sklepů a nad ním si dal postavit ateliér. Jurkoviče poté vyzval, aby mu na dosavadní přízemek postavil patro, přestavěl ateliér, zřídil spojovací schodiště a zbudoval nový pokoj. Stavba je střídme článkovaná, s velkými bílými plochami jen mírně zdobenými hrázděním v podstřeší, laťovím pro popínavé rostliny, taškovou římsou na krakorcích, dřevěnou pavlačí v patře, obohacenou o dřevěné otevřené arkýře nad žudrem a na nároží. Žudro bylo přestavěno ve větší vstup, zbaveno původního malování a zakončeno vlnou stříšky.⁷⁵

Brněnské období hodnotí odborníci jako nejvýznamnější v jeho tvorbě vůbec. Umělec zde byl konfrontován s mnoha podněty, které byl schopný přehodnotit a transformovat do

⁷¹ ZATLOUKAL 2006, 173.

⁷² Adolf Kašpar (1877–1934) – knižní ilustrátor, proslul ilustracemi knih B. Němcové (Babička) či Aloise Jiráska (F. L. Věk).

⁷³ SEDLÁK 2004, 80–83.

⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ 2008, 56.

⁷⁵ ŽÁKAVEC 1929, 74.

svébytné a originální tvorby. Díla tohoto období zřetelně dokumentují jeho aktivní vztah k tradici. Odpoutal se od závazných vzorů a začal je podřizovat smyslu nově vytvářeného díla. Tvaroslovné prvky lidové architektury používal jako prostředky stylizace a dekorativně zhodnocoval jejich původně funkční tvar. V duchu tradice karpatské dřevěné architektury kladl velký důraz na ztvárnění střešních partií. Svá díla domýšlel do všech funkčních a významových souvislostí. Dokázal živě reagovat na aktuální dobové trendy a zpracovat podle potřeb konkrétní stavební úlohy.⁷⁶

5. 5 Lázně Luhačovice

Během pobytu v Brně získal Jurkovič další velice významnou zakázku na výstavbu a přestavbu lázeňského komplexu v Luhačovicích. Sem se tedy od roku 1902 přesunulo hlavní těžiště jeho práce.

5. 5. 1 Historie

Na počátku 20. století byly Luhačovice malou zemědělskou osadou soustředěnou kolem zámku hrabat Serényiů. Tento rod dal na svých pozemcích s léčivými prameny postavit v průběhu 18. a 19. století několik účelových budov, které navštěvovali hlavně příslušníci rakouské a uherské střední vrstvy. Z důvodu nedostatku kapitálu však na konci 19. století lázně stagnovaly.

Rozvoj na počátku 20. století byl spojen s osobností lékaře a balneologa Františka Veselého, který poprvé navštívil Luhačovice roku 1898. Přes zanedbaný stav zdejších lázní se mu místo zalíbilo. Uvědomil si, jaký potenciál skýtají léčivé prameny v neporušené krajině na okraji Bílých Karpat, a rozhodl se zde vybudovat moravské lázeňské středisko moderního typu. Založil akciovou společnost, která lázně odkoupila od majitele hraběte Serényiho – ten se tak stal jedním z rozhodujících podílníků a předsedou správní rady. MUDr. Veselý byl zvolen ředitelem Akciové společnosti lázní luhačovických a jmenován jejich ředitelem. Jako hlavního architekta nově budovaného střediska si Veselý vybral právě Dušana Jurkoviče, se kterým se seznámil v brněnském Klubu přátel umění.⁷⁷

⁷⁶ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 101.

⁷⁷ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 9.

Právě v tomto klubu vznikla samotná myšlenka na vytvoření kulturního střediska slovanských národů na Moravě. Idea „slovanského salonu“ odpovídala vzrůstajícímu se českému národnímu uvědomění, které nepovažovalo Prahu za dostačující k roli metropole všech Čechů a hledalo tudíž odpovídající centrum na Moravě. Zájem se orientoval na lázeňská města, především díky jejich významnému postavení v tehdejší společenské životě.⁷⁸

Luhačovice se tak brzy dostaly do popředí jako nositelé slovanské myšlenky. Doktor Veselý ve spolupráci se svými přáteli bratry Mrštíkovými a Josefem Merhautem zformuloval program, podle něhož měla podoba lázní vyrůstat z kořenů domova a mít slovanský ráz. Luhačovice měly kromě svého léčebného poslání vytvořit kulturně – společenské zázemí pro československou obec, měly se stát zhmotněním protirakouských a proslovanských myšlenek té doby.⁷⁹ Tyto představy Jurkovič svým architektonickým dílem naplnil.

5. 5. 2 První fáze výstavby

Ačkoliv první období výstavby lázeňského komplexu bylo ve znamení rychlé, intenzivní práce, vynucené snahou co nejdříve uvést do provozu všechny lázeňské kapacity, samotný projekt byl důkladně připravován. Jurkovič navštívil významné lázně v Rakousku a Německu, aby od nich Luhačovice nejen odlišil, ale aby také poznal potřeby lázeňského provozu.

První fáze byla věnována především přestavbě stávajících objektů. Jurkovič provedl demolice, které umožnily zvětšení lázeňského náměstí.⁸⁰ Jeho dominantou se stal radikálně přestavěný *Janův dům*. Jurkovič musel vycházet z původní dispozice klasicistní budovy z roku 1822, tu však přeměnil a spojil s další stojící lázeňskou budovou. Vznikl tak vstupní rizalit, zastřešený samostatnou vyřezávanou lomenicí. To je však jediný výraznější národopisný motiv budovy, která jinak ve zpracování hrázděného patra, nastavěného na původní zdivo, vikýřů a dalších částí byla volně moderní. Obrys stavby je oživen prosklenou schodištní věží, jejíž zelená barva připomíná barvu vody a tím i hygienické poslání ústavu. Fasáda Janova domu se vyznačuje širokou škálou barev od nachového šamotového soklu po oranžové a bílé členění zdí, doplněné modrými či olivovými detaily. Tato veselá harmonie

⁷⁸ ZATLOUKAL 2002b, 36.

⁷⁹ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 9.

⁸⁰ ZATLOUKAL 2002b, 37.

barev dotváří osobitým způsobem letní atmosféru lázní. Mezi materiály užitými na stavbu je zajímavé užití betonu, který architekt kombinoval s nepálenými cihlami místní výroby.⁸¹

V budově Janova domu Jurkovič volně spojil principy lidového stavitelství s podněty hnutí moderny a secese (např. stylizované labutě u vchodu nebo florální motivy kolem oken). Stejně tak vyvážil stránku dekorativní se stránkou účelovou. Vnitřní organizace domu a jeho vybavení, mezi které patří např. nábytek s lidovými motivy, byla plně v souladu s požadavky moderního provozu. Styl Janova domu doplňoval na lázeňském náměstí hudební pavilon na kamenné polygonální podezdívce a Jurkovičova přístavba verandy I. lázeňské restaurace.

Přízemí Janova domu se po výstavbě Společenského domu v roce 1935 a následných úpravách lázeňského náměstí dostalo téměř metr pod úroveň okolního terénu. Vinou neodborných zásahů po druhé světové válce se změnila barevnost exteriérů i interiérů a vnitřní vybavení a původní mobiliář byly téměř zlikvidovány. Postupné chátrání objektu skončilo až v roce 2002, kdy byla provedena celková rekonstrukce.⁸²

V podobném duchu přestavěl Jurkovič i protější kuchyňský dům z roku 1851, kterému se tehdy začalo říkat *Chaloupka*. I zde navrhl přístavbu dřevěného patra doplněného pavláčkami, štíty a schodišťovou vížkou. V sezóně zde byly ubytovávány osobnosti československého kulturního života, jedním z prvních hostů byl spisovatel Alois Mrštík.

Další původní objekt, Jestřábský mlýn z roku 1712, adaptoval Jurkovič na vodoléčbu. Charakteristickým motivem se i tady stal kontrast původního prostého zděného přízemí a nadstaveného hrázděného patra. K vodoléčbě byly připojeny Říční a sluneční lázně, u jejichž vstupní budovy Jurkovič opět klad velký důraz na barevné řešení. Do lázeňského přírodního rámce zapadla nová stavba mlékárny nad Janovým domem. Na konstrukci i výzdobu použil architekt neotesaných kmenů a samorostů v kombinaci s kamennou podezdívkou a sloupy. Tímto pojetím byla mlékárna blízka kuželně na Pustevnách.⁸³

⁸¹ WITTLICH 1985, 90.

⁸² HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 12.

⁸³ WITTLICH 1985, 92.

5. 5. 3 Druhá fáze výstavby

V roce 1903 přibýlo v Luhačovicích dalších sedm staveb. Tímto rokem však pro Jurkoviče spolupráce s akciovou společností skončila a příští realizace tak byly již jen soukromé zakázky.⁸⁴

První větší novostavbou se stala vila pro více rodin *Jestřabí*. Tato velká vila se schodišťovou centrální halou byla včleněna zalomením obou křídel směrem do údolí a vytvořila spolu s Vodoláčbou a Říčními lázněmi jednotný urbanistický celek. Podřízení přísné symetrii však ve srovnání s předchozími adaptacemi vyznělo poněkud schematicky.⁸⁵

Stavbou, dokládající nejvýrazněji Jurkovičovy tvůrčí invence, se stala budova II. lázeňské restaurace. Dojem lehkosti a vzdušnosti zde byl navozen použitím minima zdiva a dřevěné rámové konstrukce vyplněné sklem. Tuto koncepci rozvinul Jurkovič také při realizaci Spolkového domu ve Skalici z téhož roku a při projektování nakonec nerealizované kavárny pro brněnského podnikatele Adolfa Polenku. II. lázeňská restaurace se bohužel do dnešní doby nezachovala, stejně jako Inhalační pavilon postavený u pramene Janovky. Pojetí pavilonu bylo odrazem Jurkovičova příklonu ke geometrickému konstrukčnímu principu. Budova musela mít tak jako ostatní lázeňské stavby co nejmenší hmotnost kvůli možnosti narušení toku pramenů. Stěny pavilonu vyplnil Jurkovič korkem a zešíknil je, aby bylo lépe využito vlastností léčivých par.

V této fázi také Jurkovič navrhl jednu z prvních realizací v nově budované Pražské čtvrti mezi lázněmi a sousední obcí Pozlovice. Byla jí vila pro maséra a technického pracovníka v lázních, architektova přítele Františka Pospíšila. Její historie je spjata především se jménem Leoše Janáčka, který zde několikrát pobýval v době svých léčebných pobytů.

Posledními Jurkovičovými realizacemi pro Luhačovice se staly *Slovenská buda* (1906) a vila *Valaška* (1907). První stavba byla provedena pro architektova přítele, předního představitele slovenského obrození a organizátora česko-slovenských vztahů dr. Pavla Blaho, druhá pro stavitele Františka Nováka.⁸⁶

⁸⁴ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 14.

⁸⁵ ZATLOUKAL 2002b, 36.

⁸⁶ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 21.

5. 5. 4 Nerealizované Jurkovičovy projekty

Sezóna, která se pro Jurkoviče rozvinula tak nadějně, skončila trpkým zklamáním. Z řad lázeňských akcionářů se začaly ozývat první námitky. Varovali před finančními problémy a přílišnou samostatností dr. Veselého. Z řad umělců zas zazníval odpor k Jurkovičovu luhačovickému monopolu. Výhrady proti celému komplexu se spojily do několika hlavních bodů. Odpůrcům vadilo především pojetí celých lázní v jednotném stylu, vydržování vlastního architekta akciovou společností a estetické vady některých staveb (přílišná lidovost a provinciálnost). Správní rada na základě tohoto tažení začala omezovat pravomoci dr. Veselého a Jurkoviče nakonec z výstavby lázní zcela vytlačila.

Již v létě 1902 se rozhodlo o vypsání soutěže na regulaci lázeňského centra s novostavbou hlavní lázeňské budovy. K soutěžení byli vyzváni tři architekti: vedle Jurkoviče Rudolf Kříženecký z Prahy a Karel Hugo Kepka z Brna, kteří patřili spíše ke konzervativně orientovaným architektům. V dopise z roku 1903 píše Jurkovič dr. Veselému: *„Nedivte se mi prosím, nebudu-li se pro Luhačovice naprosto namáhat. Za těchto okolností pokud pan předseda bude mítí takové slovo, budu se hledětí pokud možno nejvíce emancipovat, abych moc ani do styků nepřišel...“* Ačkoliv řada osobností byla proti konkurzu samotnému (např. architekt Josef Fanta odmítl účast v porotě s tím, že nechápe, proč je soutěž vypsána, když Jurkovič je ten nejlepší možný architekt), konzervativní porota hlasovala nekompromisně proti Jurkovičovi.⁸⁷ Jediný Jan Kotěra se Jurkoviče zastal a věnoval obhajobě jeho díla celé číslo Volných směrů z roku 1904. V něm mj. uvádí: *„Lázeňské budovy v celku i jednotlivostech působí nesmírně sympaticky; neboť tvorba Jurkovičova jest skrz na skrz umělecká a originální, tak že se mysl rozradostní a každý kousek ladného celku zajímá (...) Umění zde povstalo ne pouze v krajině, ale z ní, tvoří s ní jeden celek a v tom jest veliká působivost a síla architektury Jurkovičovy. (...) Formálně podává umělec svou impresi ze staveb slováckých a podává ji šťastně.“*⁸⁸

Výsledkem soutěže byl konec Jurkovičovy činnosti pro Luhačovice. Nerealizované tedy zůstaly projekty na již zmiňovanou *Polenkovu kavárnu* (1903) a *Slovenský dům* (1905-1906) – hotel, který měl být postaven na úpatí Malé Kamenné blízko Jestřabí. Na kamenné podezdívce s dvoustrannou rampou navrhl architekt zvýšené přízemí s restaurací a kavárnou, první patro mělo být cihlové s betonovými balkony, druhé patro s dřevěnými balkony se skleněnou výplní. Objekt měl být zastřešen složitou mansardovou střechou. K získání

⁸⁷ ZATLOUKAL 2002b, 36.

⁸⁸ KOTĚRA 2004, 59.

prostředků na výstavbu byla dokonce na Slovensku založena společnost s ručením omezeným, ale potřebný finanční obnos se nepodařilo zajistit.

Výrazným projektem byl i Jurkovičův soutěžní návrh na úpravu lázní, který vycházel ze zadání zpřehlednit prostor lázeňského náměstí zbouráním starých budov a postavením nových na úpatí svahů údolí. Jurkovič koncipoval lázeňské centrum jako komplex budov, kterému bude dominovat lázeňský dům na pilotech jako společenské středisko celých lázní.

Dlouholeté úsilí o urbanistické uchopení Luhačovic uzavřel Jurkovič návrhem na definitivní regulační plán lázní z let 1913 a 1914. Hlavním záměrem tohoto velkorysého projektu bylo uvolnit střed náměstí, překlenout řeku Šťávnici a propojit všechny starší objekty s novostavbami kolonádami, umožňujícími přechod suchou nohou. Součástí projektu byla také parková úprava volných ploch ve francouzském stylu, doplněná fontánkami a bazénky. Z roku 1914 pocházejí náčrty kolonád, koncipovaných již ve funkcionalistickém duchu.⁸⁹

5. 6 Architektura v krajině

Celou Jurkovičovu tvorbu provázal silný vztah k přírodě. Tento pól tvorby mohl rozvinout při rekonstrukci starého mlýna na turistickou útulnu *Peklo* u Náchodu (1909). V údolí řeky Metuje upravil Jurkovič mlýn, který se poté stal vyhledávanou výletní restaurací. Na dovolenou sem jezdíval herec Národního divadla Eduard Vojan, kancléř Dr. Šámal či etik Guth-Jarkovský. Alois Jirásek toto prostředí dokonce zvěčnil povídkou *V Pekle*.⁹⁰

I zde využil architekt svých národopisných poznatků. Pracoval zde s kontrastem tmavého dřeva a bílého spárování a čičmanským geometrickým motivem. Stavba patří stejně jako vila dr. Náhlovského do období, jež se v Jurkovičově práci vyznačuje tendencí k abstrahování a zjednodušování forem. Tento vývoj lze vidět u staveb v průběhu prvního desetiletí 20. století. Podobně i interiér hostince v pekle nemá zařízení v těžkých formách lidového nábytku, ale v jednodušších a svižnějších tvarech.

Tendence k redukci tradičních lidových forem se projevila ještě výrazněji o tři roky později v návrhu chaty a rozhledny na Dobrošově, s jejíž realizací se však kvůli finančním potížím začalo až v roce 1923.

V roce 1903 vypracoval Jurkovič návrh na úpravu areálu poutního místa na sv. Hostýně. Již stávající stavby doplnil novými objekty, mezi něž začlenil i několik výtvarných děl –

⁸⁹ HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007, 24.

⁹⁰ DVOŘÁČEK 2002, 65.

například mozaiku *Mariánská píseň* od Joži Uprky. Z rozsáhlého návrh se nakonec zrealizovalo jen několik zastavení křížové cesty, pojatých jako otevřené kapličky, kryté dřevěným přístřeškem. Tvary přístřešků čerpaly z karpatské lidové tradice s ozvuky secese. Kapličky předznamenávají pozdější architektovu pomníkovou tvorbu.⁹¹

5. 7 Návrhy nábytku

Problematiku bydlení pojímal Jurkovič komplexně, neboť projekty vilových staveb navrhoval spolu s celým zařízením. Nábytkové soubory a interiérové prvky se staly jedním z trvalých témat jeho tvorby. Narozdíl od architektury, často limitované prostředky, umožňovalo navrhování interiéru širší možnost pro uplatnění tvořivé fantazie a svébytného výtvarného názoru. Rané Jurkovičovy návrhy vycházely jako jeho architektonická tvorba z principu skládání historizujících a lidových motivů. Později byly formy lidového nábytku doplněny secesními podněty s typickými rostlinnými motivy a inklinací k zvláchnění linií a scelování nábytkových souborů. Tato tendence je patrná v návrzích pro zařízení Jídelen na Pustevnách.⁹² Jurkovič přistoupil k lidovým předlohám jako k očištnému zdroji. Inspiroval se výzdobnými technikami a ornamentem lidového nábytku, jeho tvarovou stylizací a způsobem aplikace. Velmi často byl nábytek zhotoven ze smrkového nebo dobového dřeva a byl mořen. Tímto typem byly vybaveny například pokoje dívčího penzionátu Vesna, část vybavení letoviska v Rezku, či pokoje Janova domu v Luhačovicích. Většinou se jednalo o interiéry, které využívali měnící se majitelé. Proto musel nábytek vyhovovat vysokým nárokům především na své užité vlastnosti, musel být kvalitní, pevný. Zároveň byl interiér příjemný a poskytoval uživateli dobré zázemí.

V období po roce 1900 je v Jurkovičových návrzích cítit poučení dílem CH. R. Mackintoshe a Josefa Hoffmanna. Odkazy na lidové ozdobné motivy postupně ztrácejí přímou vazbu na původní vzory a napodobují je jen v náznacích. Nábytek navržený po roce 1902 již charakterizuje vyšší míra stylizace. Jurkovič směřoval k zjednodušení výrazových prostředků. Pracoval s kvalitnějším materiálem a využíval kontrastů různých typů dřevin. Poprvé se s tímto typem setkáváme u příborníku v letovisku na Rezku, dále pak v pracovních ředitele Vesny Františka Mareše.⁹³

⁹¹ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 98.

⁹² BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 92.

⁹³ KARASOVÁ 2001, 96.

V zařízení vlastního domu v Brně (1906) vidíme také tendenci k zjednodušení lidových forem a jejich geometrické stylizaci. Ornament je pochopen a rozvíjen moderním způsobem, ale neustále je přítomna rustikální složka. Absorbováním vídeňských podnětů se v Jurkovičových interiérech posílil výraz modernosti a elegance, což v brněnské vile dokládá například motiv hvězdy jaderníku jablka, který se blíží způsobem stylizace vídeňským ornamentům.

Nábytkové komplexy zřetelně inspirované lidovým uměním vytvořil Jurkovič také pro zámecké interiéry. V zámku v Novém městě nad Metují najdeme například unikátní techniku batikování dřeva, která byla původně vytvářena zavěšením nábytku do komína a poté vyrytím ornamentu do tmavého povrchu. Obdobnou variantu výzdoby najdeme i v knihovně zámku v Molitorově, kde jsou stylizované okvětní lístky vyryty kolem červených středů do zeleně mořeného dřeva.

Na Jurkovičově nábytkové tvorbě je dobře patrné, jak rozuměl dřevu jako materiálu. Hledal co nejpřirozenější způsob, jak dát vyniknout jeho charakteristickým vlastnostem. Nepoužíval cizorodých prostředků k zvýraznění struktury dřeva. Nábytek jen mořil, zdobil řezbou či plastickým ornamentem, inkrustací, vypalováním apod. Často použil jako zdobný prvek samotnou konstrukci nábytku. Jeho nábytek je dokladem nejenom dokonalé znalosti lidového ornamentu, ale také znalost materiálu a dobových technik.⁹⁴

5. 8 Význam tvorby Dušana Jurkoviče

Výčet Jurkovičova díla by mohl pokračovat dále, neboť architekt tvořil až do 40. let 20. století. Pro tuto studii je však stěžejní období, kdy čerpal z lidové architektury, a to kolem roku 1910 končí. Jurkovič se od této doby začal zabývat restaurátorskými úlohami (přestavba zámku v Novém Městě nad Metují), později navrhoval památníky a vojenské hřbitovy. Ve 20. letech soustředil svoji tvorbu na Slovensko, kde již pracoval v duchu funkcionalismu a dalších dobových směrů.⁹⁵

Význam Jurkovičova architektonického díla tkví především v jeho jedinečnosti. Jurkovič svou tvorbou inspiroval mnohé současníky k pokusům o stavby s folklorní tematikou, nicméně se nenašel žádný jeho přímý následovník. Pro ostatní architekty byly stavby ovlivněné lidovou architekturou jen epizodou v jejich jinak odlišně orientovaném díle,

⁹⁴ MANDYSOVÁ 1993, 64–80.

⁹⁵ KŇAVA 1974, 22–24.

pro Jurkoviče se staly stěžejním zájmem a koneckonců i poznávacím znamením jeho tvorby. Poctivým studiem lidových staveb si osvojil jejich prvky tak dokonale, že je mohl tvůrčím způsobem znovu a znovu aplikovat v nesčetných variacích.

Jurkovičovo dílo musíme chápat v kontextu doby. Národní uvědomování české společnosti kladlo nároky i na výtvarné umění. V architektuře se hledal národní sloh, který by se vymanil z područí rakouských a německých vzorů. Jurkovič svým dílem čerpajícím z domácí tradice nabídl východisko. Nejlépe se nacionální myšlenka zrcadlí v souboru jeho staveb pro Lázně Luhačovice a v Pustevnách na Radhošti, jež měli reprezentovat příslušnost sílícího českého národa ke slovanským kořenům.

Význam Jurkovičovy tvorby však musíme spatřovat i ve způsobu, jak dokázal recipovat a následně zpracovat ostatní dobové podněty. Architekt otevřeně přijímal vlivy z anglického prostředí, což se odráží v realizaci jeho vilových staveb. Dokázal porozumět potřebám objednavatele a nabídnout mu moderní bydlení, kde podle potřeby zvýraznil či potlačil folklorní prvky. Po způsobu Angličanů pojímal své realizace komplexně, takže navrhoval do svých staveb i interiéry a vytvářel pro ně nábytek. Ve všem jeho počínání se zračí oprávněnost přizviska „básník dřeva“. Právě z hluboké znalosti dřeva jako základního materiálu lidových staveb, ale i z lásky k domácí tradici a jejímu stavitelství, vyrůstá jedinečná Jurkovičova tvorba. Sám architekt se v úvodu Žákavcovy knihy vyznává: *„Snahy, tvorit' v duchu vlastného ľudu, tkvely zas v dobe našich zápasov o bytie nášho ľudu ako za riekou Moravou tak na Slovensku, v zápase o život so všetkých stránok kulturných potrieb a majetkov národa. Po veľkých úspechoch Národopisnej výstavy r. 1895 povstaly radhoštské „Pustevne“. Z dreva – pretože iného, vhodnejšieho materiálu na tom mieste nebolo. (...) Bedlive sledujúc cudzie publikácie, mal som v nich oporu, že i iné, vyspelé a bohaté národy, na severu i Anglia a Amerika, užívajú dreva na rovnaké účele i vo väčšej miere a nepokladá sa to tam za akúsi menejcennosť alebo príhanu.“*⁹⁶

V dnešní době nám některé realizace mohou připadat až pohádkově přezdobené, pro současníky však měla jeho tvorba nacionální podtext, který přijímali s nadšením. Dobře to dokládají slova Jurkovičova přítele, slovenského obrozence Pavla Blaha. *„Keby nič iného nebol vykonal Jurkovič len to, že sosbieraním materiálu poukázal na pravé cesty k pochopenie drevených stavieb na Valašsku a Slovensku, bol by istě vykonal mnoho! No on vykonal viacej. Vytvoril štýl samostatný a celkom nezávislý od drevených stavieb*

⁹⁶ ŽÁKAVEC 1929, 13.

*švajčiarskych, pre moderní obydlia, domy, hostince, villy a v tomto práve javí sa pokrokovosť a veľká umelecká i hospodárska dôležitosť.*⁹⁷

⁹⁷ BLAHO 1901, 130.

6. Joža Uprka

6.1 Původ a mládí

Joža Uprka se narodil 25. 10. 1861 v Kněždubě u Strážnice a zemřel 12. 1. 1940 v Hroznové Lhotě. Místo jeho původu – Moravské Slovácko, mělo na jeho tvorbu rozhodující vliv. Tím, že Uprka vyrůstal v sepětí s moravským lidem a jeho tradicemi, poznal dokonale všechny aspekty venkovského života. Slovácké obyvatelstvo se stalo hlavním námětem jeho děl, barevnost jeho štětky vycházela z tradiční barevnosti slováckých krojů. Kromě inspirace našel Uprka na Moravě i okruh přátel, se kterými se podílel na veřejném kulturním životě.

Malířské nadání zdědil Uprka po svém otci Janu, malíři samoukovi. Od roku 1881 začal studovat na pražské akademii u profesora Františka Čermáka. Po absolvování dvouleté přípravy přešel do ateliéru profesora Antonína Lhoty, s nímž se však rozešel ve zlém. Konzervativní poměry na akademii, které připouštěly jen historický způsob malby podle pevně daných zásad, Uprku svazovaly. Odešel tedy stejně jako většina jeho spolužáků na akademii do Mnichova.⁹⁸

Mnichovské školení v Uprkovi vypěstovalo potřebu vyjadřovat se velkými žánrovými kompozicemi, z počátku ještě inklinujícími k anekdotě a popisnosti. Učil se zde především technice, neboť náměty si už zvolil. Ve svém mnichovském ateliéru pracoval na postavách, jež si předtím naskicoval doma na Slovácku. Styky s českým prostředím poskytlo Uprkovi založení spolku výtvarníků Škréta, v němž se sdružovali slovanští akademikové studující v Mnichově.⁹⁹

Po návratu ze studií chtěl Uprka pokračovat v pražském školení u profesora Pirnera. Roku 1888 poslal na výstavu Krasoumné jednoty do Rudolfiny dva své obrazy, které však kritika odmítne jako „nevzhledné“ a „nehotové“. Po tomto neúspěchu se Uprka rozhodl přerušit studium a odjel zpět na Slovácko. Ještě předtím se však v Praze seznámil s malířem Hanušem Schwaigrem, který se svou tvorbou pražských žánrových figurek také nezalíbil dobovému vkusu. Odjel proto s Uprkou na Slovácko, kde společně hledali novou inspiraci v prostředí rázovitých typů a zvyků slováckého lidu.

Schwaigr byl pro Uprku inspirativní odlišným přístupem k tématu. Jeho nevelké obrázky na dřevě zobrazující postavy z horáckého Valašska vypovídaly pravdivě o venkovské člověku, poznamenaném úmornou prací a těžkým existenčním zápasem. Obrazy vyrůstající

⁹⁸ MÁDL 1901, 17.

⁹⁹ JEŽ 1944, 247–254.

z osobního zaujetí malíře představovaly protipól ideální koncepce, kterou razil např. Josef Mánes.¹⁰⁰ Inspiraci Schwaigrem můžeme vidět v posunu Uprkovy tvorby od idealizovaných líbezných postav k realistickým postavám v dílech, zobrazujících anekdotický děj s výraznou pointou.

Po odchodu z Prahy pobýval Uprka na různých místech Slovácka, např. v Hroznové Lhotě, Uherském Hradišti či ve Strážnici. Pozoroval Slovácko ne jako divák, ale jako jeden z lidu. Účastnil se práce na poli, na louce, chodil na trhy, pouti či do kostela. Z této znalosti každodenního života na vesnici pramenila hodnověrnost jeho postav. Nabyté zkušenosti uplatnil v roce 1890, kdy vytvořil první velký žánrový obraz s větším počtem figur, *Zkouška na tarmaku*. Pokoušel se jej vystavit v Praze, ale ani tehdy nebyl kritikou přijat.

6. 2 Plenérismus

Léta 1892 – 1901 jsou považována za dobu Uprkovy vrcholné malířské zralosti.¹⁰¹ Osmdesátá a devadesátá léta jsou obdobím, kdy z Mnichova a Paříže přichází do Čech dvě silné tendence: realismus a impresionismus.

Plenérový realismus zasáhl Uprku významným způsobem. Tvořit mimo ateliér, v přírodě na vzduchu a světle, bylo přesně to, co potřeboval. Přimkl se ještě silněji ke skutečnosti, k prostředí, ve kterém žil. Později byl srovnáván s francouzskými malíři Courbetem a Milletem. Jeho tvorba se však od francouzských realistů odlišuje v jedné významné rovině. Zatímco Millet zdůrazňuje ve svých obrazech obsah a myšlenku, Uprka netendenčně líčí, stává se jen nezúčastněným pozorovatelem děje, který zobrazuje. Milletova díla jsou spíše vážné zamyšlení nad těžkým životem sedláků, Uprkovy obrazy jsou slunné a optimistické.

Realistické hnutí u nás mělo významný podíl při upozorňování na svéráz a cenu lidového života. Právě v tomto období tvořilo mnoho malířů regionalistů, zachycujících poslední zbytky lidové kultury z nejrůznějších krajů. Malovali sedláka pracujícího, ke kterému pociťovali sociální sympatie, i sedláka nosícího kroj, aby tak uchovali lidovou kulturu pro budoucí generace.

Uprka byl ve svém zralém období důsledným realistou. Maluje náměty, které vidí a dobře zná. Aranžuje-li větší skupinu postav, působí to nenásilným dojmem, jako kdyby

¹⁰⁰ WITTLICH 1985, 80–81.

¹⁰¹ KAČER 1983, 5.

skupina nebyla komponována, ale přirozeně se tak sešla. Na obrazech mu jde především o souhru barev, jejichž pestrost působí na první dojem až křiklavě.¹⁰²

*„To je Uprkovský verism. Pravda je mu příkazem, jehož nesmí a nechce přestoupiti. (...) vše působí tak, jako bychom tou krajinou jeli, jako by ti lidé stáli před námi nikoli v rámci obrazu, ale ve skutečnosti.“*¹⁰³

Roku 1893 podnikl malíř studijní cestu do Paříže. Pobyt nezměnil jeho náměty, ale zasáhl jeho dílo po stránce malířských prostředků. Poznání pařížské světlé malby vedlo k zjasnění Uprkovy palety a k atmosférickému modulování barev. Uprka vyloučil obvyklé šedi a tím docílil výraznějšího dekorativního pojetí barevných ploch. Dobře to vidíme na jednom z nejznámějších Uprkových děl *Pout' ke sv. Antonínkovi* z roku 1893.¹⁰⁴

První verzí tohoto obrazu byl akvarel z roku 1892. O rok později vznikl olej, který byl pochvalně přijat na pařížském Salonu. Česká kritika, která do té doby Uprku stále neuznávala, na úspěch ve francouzském prostředí zareagovala. Když r. 1894 vznikla definitivní, rozměrnější verze obrazu, jež je dnes chován v Moravské galerii v Brně, byla za něj Českou akademií věd a umění udělena Uprkovi zlatá medaile.

V Uprkových dílech se odráží umělcův zájem národopisný. I když postavy v pozadí bývají nečitelné, v popředí bývají vyvedeny do detailu, aby dobře vynikl jejich kroj. Svůj zájem o folklor chtěl Uprka využít při přípravě na Národopisnou výstavu r. 1895. Zažil však zklamání, neboť kritika ani diváci jeho realistické vyobrazení nepřijali. Velkou ranou pro malíře bylo i neuskutečnění plánovaného národopisného panorama, jež mělo být velkolepou instalací v jednom z výstavních pavilonů. Uprka se nenechal neúspěchem zlomit ani se nesnažil zalíbit. *„A tak žije Uprka ustavičně bez falše, bez umělostkářství a pracuje rovněž tak velmi pilně. Však přitom všem se mu hmotně dosud nedaří, jak by zasluhoval. Neumít činiti koncessí nikomu, hlavně ne v umění, jsa tu pravým neústupným Slovákem, ale též uměleckým charakterem“*¹⁰⁵

Uprka poté odjíždí na studijní cestu do Paříže, kde se seznamuje se Zdenkou Braunerovou, přítelkyní, rádkyní a mecenáškou.¹⁰⁶ Braunerová byla nadšena Uprkovým talentem a svéráznou tvorbou. Viděla, s jakou chudobou se umělec kvůli nezájmu o jeho tvorbu potýká a snažila se proto jeho díla vystavovat a nacházet pro ně kupce. Snaha otevřít Uprkovi dveře do pražského uměleckého světa však nebyla vždy korunována úspěchem, jako

¹⁰² JEŽ 1944, 261–263.

¹⁰³ MÜLDNER 1907, 16.

¹⁰⁴ WITTLICH 1985, 81.

¹⁰⁵ KLVAŇA 1897, 14.

¹⁰⁶ KOŽÍK 1977, 464.

například při vyjednávání s mecenášem Josefem Hlávkou. O zklamání Zdenky Braunerové z konzervativních poměrů na pražské akademii se dozvídáme z četné korespondence. „*Já mu mluvila o sv. Antonínku, ale ten člověk má předsudek proti červené barvě. (...) on se nedovede vmyslet do jiného druhu malby, než jakou vidí stále kolem sebe. Každý svérázný umělec je mu protivný a on by ho rád předělal.*“¹⁰⁷

V roce 1902 se v Praze konala výstava francouzského sochaře Augusta Rodina, kterou sám umělec přijel shlédnout. Zdenka Braunerová mohla díky znalosti pražského prostředí dosáhnout pozvání Rodina na Moravu. Sochař tedy přijel do Hodonína, aby shlédl Uměleckou výstavu Slovenska v Besedním domě, a zároveň navštívil Hroznovou Lhotu, kde se seznámil s Jožou Uprkou a poznal moravskou kulturu, jež ho nadchla.

6. 3 Impresionismus a období po roce 1900

Impresionismus je dovršením plenérového realismu. Přišel k nám v 90. letech 19. století z Francie a Německa. Uprku neovládl nový směr zcela, zůstal dlouho věrný programu realistickému a v duchu impresionismu tvořil jen v určitém období. Pro jeho impresionismus je typické, že nepotlačuje kresbu. Akcentuje barvu, ale nenechá zmizet linii. Neomezuje se také jen na pouhý zrakový dojem, vždy ho zajímá zobrazovaná věc, klade vždy důraz na námět a obsah. Barevná skvrna není jen skvrnou v ploše, ale vytváří plastický tvar. Uprkovi jde především o zachycení dojmu barevného, světelného a pohybového. Malba má podat lyrický stav, náladu, která v době vzniku obrazu působila. Zásadním obrazem z malířova impresionistického období je *Jízda králů* (1897).¹⁰⁸

Roku 1897 uspořádal Uprka výstavu v Praze u Topičů, při jejíž příležitosti bylo Uprkovi věnováno samostatné číslo *Volných směrů*. Konečně i české prostředí začalo chválit malířovu přirozenost a svéráznost. „*Svým bezprostředním stykem vidí ale Uprka ty věci správně, jak jsou přirozené, neříká si tohle by mělo být tak či tak. Povážíme-li pak, jak veliký a nesnadný úkol, v tak velkém měřítku toto pestré moře zachytit, musíme plnou měrou uznati energii, s kterou se úkolu toho ujal i dovednost, s kterou ho dovedl zhostiti.*“¹⁰⁹

Po pražské výstavě vystavoval Uprka v Brně v Lužánkách. Úspěch výstav mu umožnil vystavět si v Hroznové Lhotě dům a založit rodinu. Roku 1898 byl vyzván k práci na budově

¹⁰⁸ MIKULEJSKÁ 2004, 26.

¹⁰⁹ VOLNÉ SMĚRY 1897, 231.

Vesny v Brně, kde vyzdobil tři lunety. Na konci tohoto období vytvořil Uprka také mnoho leptů.

Od počátku století však nastal v Uprkově malbě postupný zlom. Žhavé barvy jakoby pohasly, pozadí se zplošťovalo a dekorativní barevné skvrny nesledovaly již tak organický tvar. Z venkovanů se stali manekýni předvádějící své kroje. Čím víc se kroj na Slovácku vytrácel, tím ho paradoxně na Uprkových obrazech přibývalo.¹¹⁰ Význačným dílem tohoto období je *Slovácká Madona*. Folkloristický prvek se zde uplatňuje v detailním vykreslení tvaru a barev šatů, vyšívání, či vázání šátků jednotlivých postav, jde tedy vlastně o zachycení prvků tradičního odívání v této oblasti.

V tomto dekorativním období se však nemění tematika tvorby. Uprka stále vytváří kompozice s větším počtem postav, zachycuje práci na poli a zabývá se i jednotlivými figurami. Cítíme však z nich snahu autora podat skupiny malebně.

Uprkův zájem o zachycení lidových krojů vyústil nakonec do vydání několika publikací k tomuto tématu. Jmenujme například *Šatky a šátky*, obsahující 17 barevných reprodukcí zobrazujících ženské hlavy v šátcích či *Kožuchy mužské* a *Kožuchy ženské*, soubory kolorovaných kreseb s doprovodným textem o historii a rozdělení kožichů.¹¹¹

¹¹⁰ SEDLÁK 2004, 87.

¹¹¹ JEŽ 1944, 287 – 288.

7. Srovnání osobností Dušana Jurkoviče a Joži Uprky

Dušan Jurkovič a Joža Uprka jsou dvě nejvýraznější postavy folklorně orientovaného umění na přelomu 19. a 20. století u nás. Ačkoliv každý z nich pracoval v jiném výtvarném oboru, společný zájem o lidovou kulturu vytvořil v jejich dílech mnohé paralely. Pokusme se jejich tvorbu srovnat.

Povšimněme si, jak rozhodující vliv měl na tvorbu obou umělců jejich původ. Prostředí venkova se jim stalo zdrojem inspirace, ze které čerpali celý život. Ve své tvorbě reflektovali prvky, se kterými se běžně setkávali, což jim umožnilo uchopit folklorní tematiku citlivě, ale zároveň pravdivě a bez příkrášlování. U Jurkoviče byl tento impuls umocněn jeho původem ze silně vlastenecky zaměřené rodiny, mladý Uprka navštěvoval německé školy, což později mohlo posílit jeho národní cítění.

Oba umělci prošli školením v cizině. V tomto bodě je vidět zásadní rozdíl mezi těmito osobnostmi. Jurkovič přijímal otevřeně vlivy vídeňského prostředí, právě odsud například pochází jeho pojmání architektury jako organického celku. Na Uprkovi nezanechalo školení výraznou stopu. Poznání pařížské plenérové a impresionistické malby vedlo jen k prosvětlení jeho palety, ale ne ke změně námětů. Uprka zůstal celý život věrný slováckému lidu, který se mu stal jediným zdrojem námětů.

Jurkovič také bral motivy lidových staveb z rodného Slovenska, ale studoval i lidové stavitelství moravské oblasti. Rychle pochopil, že na Slovensku nemůže rozvinout svůj potenciál a odešel proto do Brna, kde našel okruh spřízněných intelektuálů i první objednavatele svých staveb. Uprka i přes mnohá počáteční úskalí setrval v rodném kraji a v malbě námětů z něj převzatých. Podnikl sice cesty i do vzdálenějších zemí (Egypt, Dalmácie), ale i tam pozoroval především obyčejný lid, jeho zvyky a kroje.¹¹²

Osobitý přístup můžeme sledovat v pojetí folklorních motivů u obou umělců. Uprka zaznamenává pravdivě okolní dění. Činí to bez hodnocení, nechce poukazovat na těžký úděl venkovského člověka, ale jen jej pravdivě zobrazit a uchovat dalším generacím. Tím se liší od dosavadních dvou tendencí: buď vnášet do děl sociální kritiku, nebo podávat venkovský život líbezně a zidealizovaně.¹¹³ Inovativní je i Uprkovo pojetí impresionistické malby, v níž se nikdy neztratí zcela tvar a obrys.

Jurkovič také přistupuje k látce tvůrčím přístupem. Poctivě studuje lidové stavitelství a jeho motivy, které si zaznamenává a u kterých sleduje jejich lokální obměny a posuny

¹¹² MIČKA 2005, 10.

¹¹³ WITTLICH 1985, 82.

v použití. Při aplikaci těchto motivů ale už postupuje nově, racionalisticky až funkcionalisticky. Studuje souvislosti materiálových kvalit a konstrukčních principů a také architektonické formy vznikající z jejich spojení. Klade si otázku vztahu tradičních forem k možnostem současné architektury.¹¹⁴

U obou umělců můžeme zpozorovat silný zájem etnografický, který vyústil až do publikační činnosti. Jurkovič nashromážděné typy lidových staveb a jejich zdobné ornamenty vydal v knize *Práce lidu našeho*, s jasným cílem uchovat tyto prvky pro inspiraci dalším generacím. O zachycení mizejícího moravského kroje se ve svých obrazech snažil také Uprka tím, že postavy v tradičních moravských oděvech zachycoval do nejmenšího detailu. Vydal také několik publikací s vyobrazením moravských kožichů a typických ženských pokrývek hlavy.

Významnou paralelou je důležitost obou tvůrců pro moravskou kulturní scénu té doby. V rámci společných snah o utváření kulturního prostředí, které by se vyrovnalo Praze, se oba umělci sešli v Klubu přátel umění, kde navázali nejen přátelství, ale i uměleckou spolupráci. Pozdější Jurkovičova přestavba Uprkova domu představuje prolnutí jejich společného programu.

Přes uznání, které se později dostalo tvorbě obou umělců, v životě každého z nich nastal moment, kdy byli nepochopeni a odmítáni. Uprka od začátku narážel na odpor kritiky, ať už z důvodu přílišné jásavosti jeho barev nebo nevhodného námětu. Až uznání na pařížském Salonu mu otevřelo bránu do českého výtvarného světa. Jurkovičova dráha se naopak dlouhou dobu rozvíjela slibně. Ale i on brzy narazil na malost a nepřejícnost českého prostředí. Výsledkem bylo jeho odvolání z výstavby lázní v Luhačovicích a mnoho rozpracovaných návrhů, které musely zůstat jen na papíře.

I v tomto můžeme najít společný rys obou tvůrců – i přes nepřízeň okolí se dokázali držet směru, který si vytyčili. Nenechali se odradit překážkami, naopak znásobili svou píli. Nakonec si kolem sebe utvořili okruh přátel a mecenášů, kteří jim pomohli realizovat mnohé nápady, jež by jinak zůstaly jen sny.

¹¹⁴ BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 26.

IV. Závěr

Ve své práci jsem se snažila představit folklorismy v české architektuře na přelomu 19. a 20. století jako hnutí, které našlo svou odezvu v různých oblastech české architektury. Myslím, že tento proud nabídl dvě východiska, z nichž si mohli tvůrci vybrat to, které se jim nejvíce „hodilo“ do programu. Mluvím zde za prvé o nacionálním obsahu, jenž návrat k lidové tradici obnášel. Folkloristický proud byl od počátku spjat s národním uvědomováním české společnosti, což bylo ještě akcentováno výstavami na konci 19. století, které vyzdvihly lidovou kulturu jako národní dědictví a vymezující prvek vůči ostatním národům.

Druhým východiskem se stala inspirace idejemi, jež přineslo anglické hnutí Arts & Crafts. Toto hledisko už v sobě neneslo žádný nacionální obsah, naopak přispívalo k internacionální orientaci české architektury.

Ve své práci jsem proto vedle sebe postavila několik tvůrců, jimiž byly folklorismy recipovány, a pokusila jsem se srovnat jejich přístup k tomuto fenoménu. Myslím, že toto srovnání dobře ukázalo, jak široké spektrum přístupu folklorní hnutí nabídlo. Nacionální obsah spolu s národopisným zájmem převažoval zejména u zástupců starší generace historizujících architektů. I samotný fakt, že tvůrci s jinak naprosto odlišným programem (např. K. Hilbert) sáhli v některých svých realizacích po folklorních prvcích, svědčí, podle mého názoru, o významu tohoto fenoménu pro tehdejší společnost.

Potlačením významu nacionální myšlenky a naopak silnějším příklonem k anglickým vzorům se vyznačuje rané dílo Jana Kotěry. I tento tvůrce se při hledání nového výrazu české architektury nechal zpočátku inspirovat lidovým stavitelstvím. Nezatížen nacionálním aspektem jej však mohl pojmout jako pramen nového tvoření.

Největší prostor věnuji ve své práci tvorbě Dušana Jurkoviče především z toho důvodu, že folklorismus nebyl v jeho díle epizodou, ale tvořil jeho podstatnou část. V Jurkovičově přístupu k tématu se podobně jako u Kotěry snoubí znalost anglického prostředí s prvky lidové tradice. Jurkovič používá motivy odvozené z lidových vzorů, ale tvůrčím způsobem je nově aplikuje. V jeho tvorbě je zajímavé sledovat i posun od důsledného uplatňování folklorních motivů v rané tvorbě až k postupnému uvolňování a konečnému abstrahování těchto vzorů ve tvorbě pozdější, především vilové. Zajímavé je v Jurkovičově díle ono hledisko nacionální. Ačkoliv architekt pocházel z vlastenecky uvědomělého prostředí a tudíž mu tento aspekt nemohl být úplně cizí, on sám, podle mého názoru, nekladl nacionální obsahy na první místo. Spíše shodou náhod se dostal k zakázkám, kde hrála národnostní složka výraznou roli (Pustevny, Luhačovice), a tudíž zde jeho tvorba mohla být interpretována tímto

způsobem. Ostatně i po prostudování literatury jsem spíše nabyla dojmu, že byl tento aspekt u Jurkoviče „uměle“ zdůrazňován (např. Žákavec). Hodnotím proto velmi kladně, že si Jurkovič od těchto nacionálních obsahů udržel ve své tvorbě odstup.

Posledním okruhem, který jsem ve své práci zohlednila, je reflexe folklorismů v regionální architektuře. Nebylo mým cílem tuto oblast důkladně zmapovat, spíše jen nastínit existenci tohoto fenoménu a opět tím ukázat na jeho důležitost pro českou společnost. Otázku, nakolik se ve tvorbě regionálních stavitelů zrcadlí nacionální hledisko, nemohu především z nedostatku literatury a pramenů k tématu uspokojivě zodpovědět.

Dále jsem se zabývala oblastí Moravy, neboť právě zde se nacházela lidová kultura v té nejryzejší podobě, jež se stala podkladem pro důkladné národopisné studium. Přínosem této oblasti byla také role, kterou sehrála v procesu národního uvědomování. Moravané mohli možná prožívat jakýsi „komplex méněcennosti“, pramenící z pozice Prahy jako kulturního centra celých Čech. Dokázali jej však využít ve svůj prospěch. Snaha o vyrovnání se Praze a poukázání na svoji vlastní kulturu vyústila do vzniku mnoha spolků, kde se sdružovali nejen výtvarní umělci, ale i literáti, hudebníci a další intelektuálové.

Významnými postavami v procesu moravského národního uvědomování byli i Dušan Jurkovič a Joža Uprka. Osobnosti malíře Uprky jsem věnovala prostor ve své práci proto, abych jej mohla na základě nastínění jeho života a tvorby porovnat s Jurkovičem. Myslím, že po srovnání těchto dvou umělců vyvstaly nejen zajímavé paralely, ale i momenty, které byly určující nejen pro jejich tvorbu, ale i pro tvorbu mnoha ostatních folklorně orientovaných umělců. Mezi tyto skutečnosti patří především místo původu, které přivedlo umělce k zájmu o tuto látku; studijní cesty po Čechách i do zahraničí, během nichž mohli načerpat a dokonale poznat lidové motivy, ale zároveň se i setkat s ostatními vlivy, kterými se mohli poté nechat ovlivnit nebo se proti nim naopak vymezit; národopisný zájem spojený s etnografickým studiem či členství ve spolcích s vlasteneckým nádechem. Konečně nesmíme opomenout ani politické ovzduší té doby, které akcentovalo národní prvky v jejich tvorbě a svým způsobem napomohlo i objednávání jejich děl. Myslím, že bez podhoubí národního uvědomování by folklorismy v architektuře, ale ani v jiné oblasti výtvarného umění, nikdy nenabýly takové obliby, jak to můžeme vysledovat v našem prostředí na přelomu 19. a 20. století.

V. Obrazová příloha



1. Praha-Bubeneč, Koulova vila, 1896



2. Jan Koula: skříňka rohová v lidovém stylu, 1890



3. **Praha-Bubeneč**, Maškova vila, 1901, zdobené průčelí



4. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, hlavní vchod



5. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, zadní trakt



6. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, vyřezávané zakončení trámu



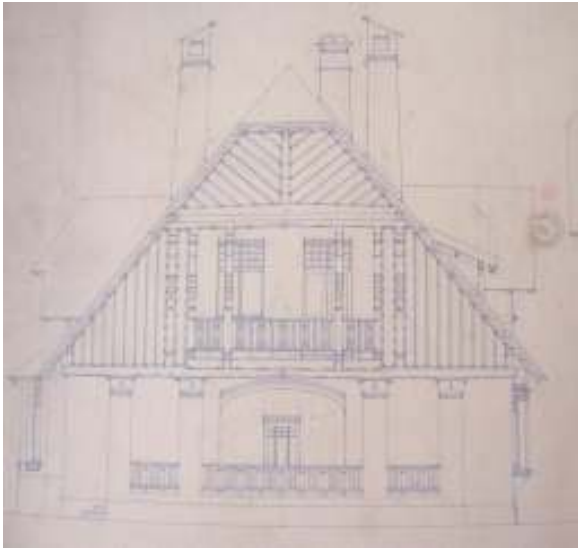
7. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902 – 1903, pohled od SZ



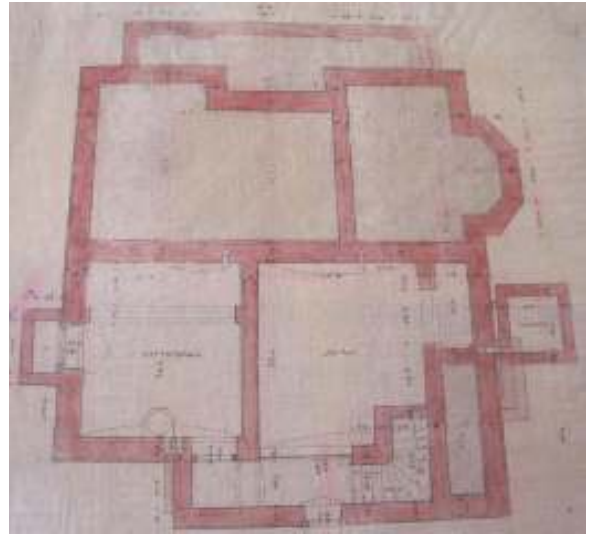
8. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, detail malovaného stropu a dveří



9. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, řez schodištěm. Praha, AA NTM, sign. 20070421/23



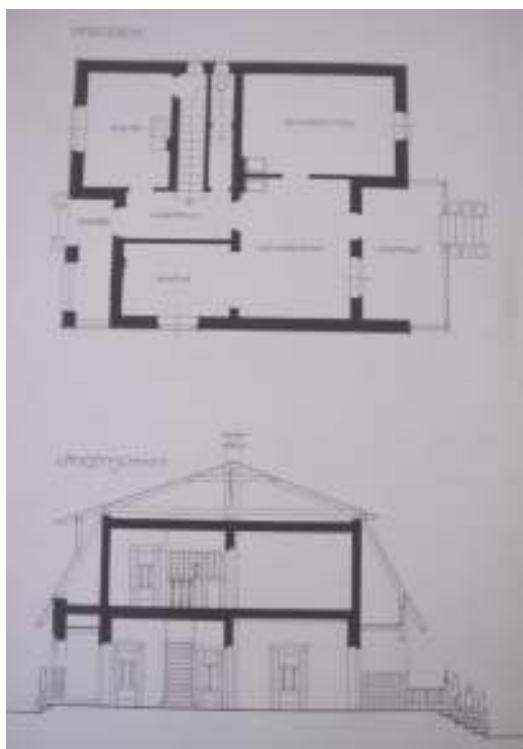
10. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, návrh západní fasády. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02



11. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, půdorys. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02



12. **Černošice**, letní domek Františka Fröhliche, 1902 – 1903. Praha, AA NTM, sign. 20080929/02



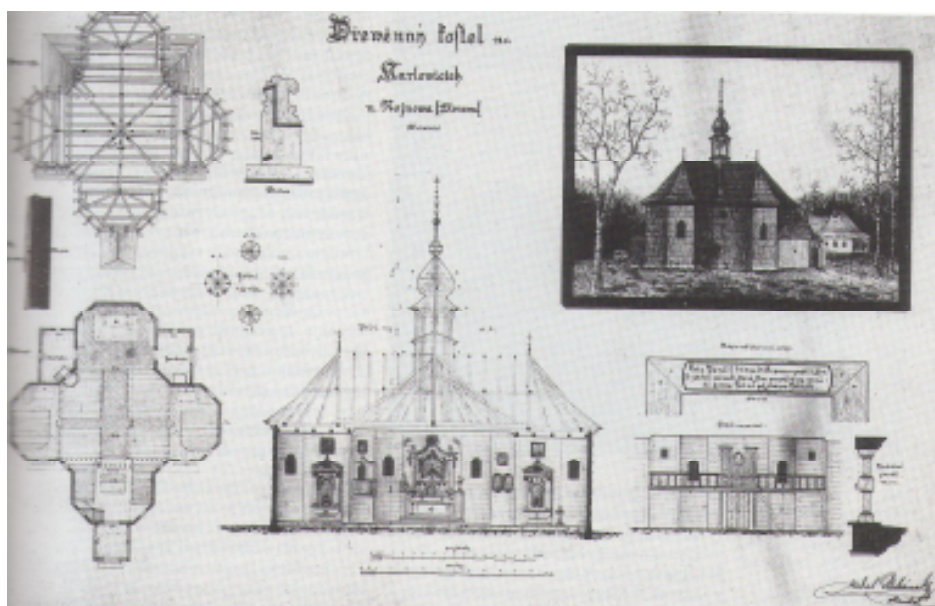
13. **Černošice**, letní domek Františka Fröhliche, 1902 – 1903, půdorys a řez. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02



14. **Bechyně**, Máchova vila, 1902 – 1903



15. **Holoubkov**, Bartošova vila, 1902–1903, vyřezávaný štít nad vchodem



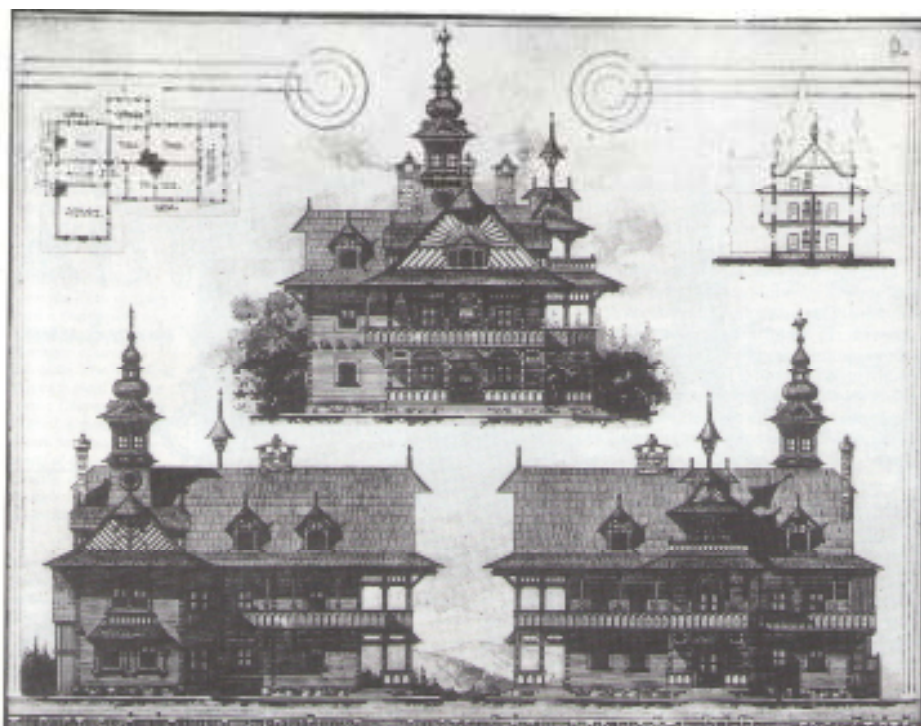
16. **Dušan Jurkovič**: výměr dřevěného kostela v Karlovicích, příprava na národopisné výstavy, 1893, kolorovaná kresba



17. **Dušan Jurkovič**: Práce lidu našeho, 1905, titulní strana



18. **Praha**, Národopisná výstava, 1895, Čičmanská záducha



19. Dušan Jurkovič: Pustevny, 1898, návrh



20. Rožnov pod Radhoštěm, Pustevny, 1898, objekty Manněnka a Libušíň



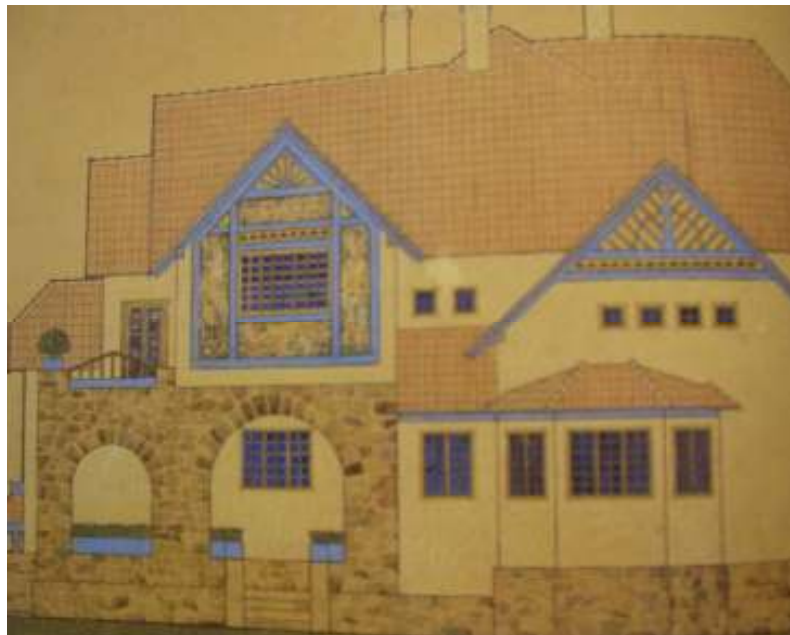
21. **Rezek u Nového Města nad Metují**, letní sídlo R. Bartelmuse, 1900 – 1901, kolorovaný návrh interiéru jídelny



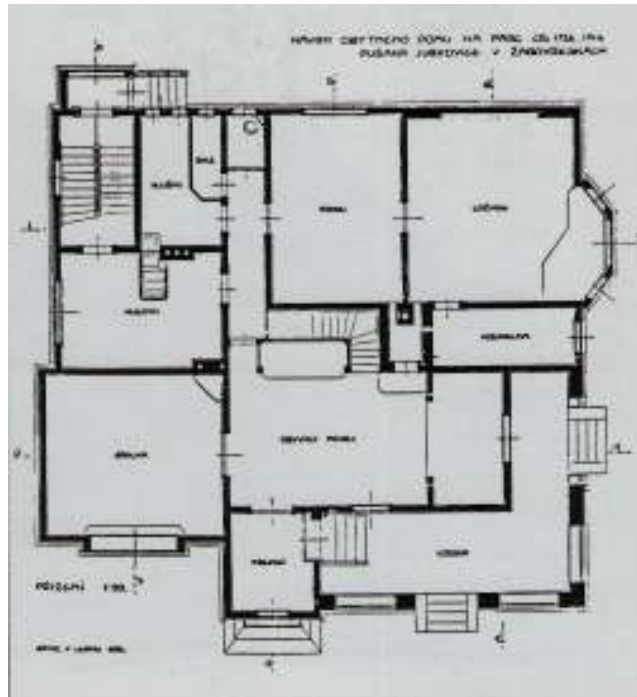
22. **Rezek u Nového Města nad Metují**, letní sídlo R. Bartelmuse, 1900 – 1901, pohled od svahu



23. Brno-Žabovřesky, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1906, hlavní vchod



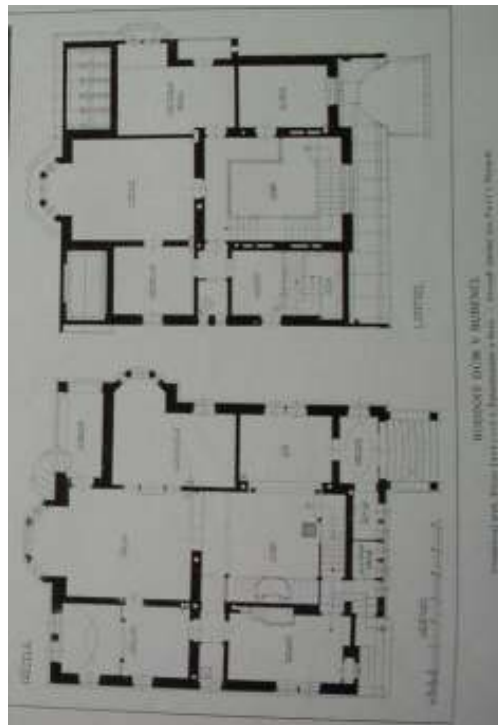
24. Brno-Žabovřesky, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1905, kolorovaný návrh



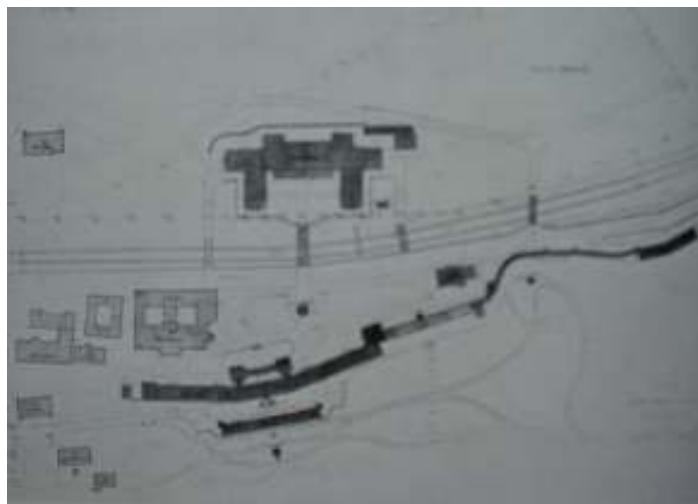
25. **Brno-Žabovřesky**, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1906, půdorys



26. **Praha-Bubeneč**, vila dr. Náhlovského, 1906



27. **Praha-Bubeneč**, vila dr. Náhlovského, 1906, řez, pohled do haly, půdorys



28. **Luhačovice**, lázeňský komplex, 1913, celkový návrh



29. Luhačovice, Janův dům, 1902, průčelí



30. Luhačovice, Jestřabí, 1902



31. **Luhačovice**, hudební pavilon, 1902



32. **Luhačovice**, Janův dům, 1902, barevná studie



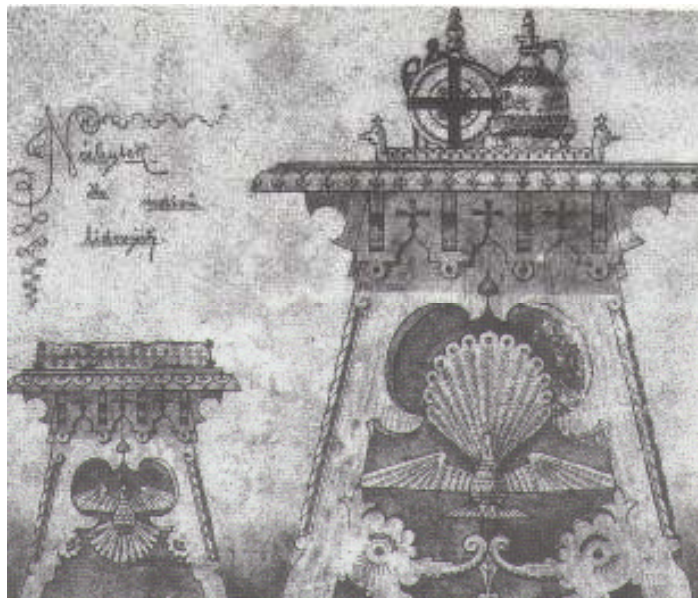
33. **Hostýn**, kaplička se zastavením křížové cesty, 1903, kolorovaný návrh



34. **Peklo u Náchodu**, turistická útulna, 1909



35. **Brno**, Vesna, po roce 1900, interiér s nábytkem



36. **Dušan Jurkovič**: Pustevny, návrhy nábytku, 1897



37. Hroznová Lhota, Uprkův dům, 1904



38. Joža Uprka: Pouť u sv. Antonínka, 1894, olej, plátno, 151 x 90,5 cm. Moravská galerie v Brně

VI. Seznam vyobrazení

1. **Praha-Bubeneč**, Koulova vila, 1896. Foto: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Koula, vyhledáno 5. 3. 2009
2. **Jan Koula**: skříňka rohová v lidovém stylu, 1890. Reprodukce z: KARASOVÁ 2001, obr.
3. **Praha-Bubeneč**, Maškova vila, 1901, zdobené průčelí. Foto: <http://mista.unas.cz/index.php?clanek=65>, vyhledáno 5. 3. 2009
4. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, hlavní vchod. Foto: autor
5. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, zadní trakt. Foto: autor
6. **Dobřichovice**, vila dr. Franty, 1903, vyřezávané zakončení trámu. Foto: autor
7. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902 – 1903, pohled od SZ. Foto: autor
8. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902 – 1903, detail malovaného stropu a dveří. Foto: autor
9. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, řez schodištěm. Praha, Archiv architektury Národního technického muzea, sign. 20070421/23
10. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, návrh západní fasády. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02
11. **Praha-Strašnice**, Trmalova vila, 1902–1903, půdorys. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02. Foto: autor
12. **Černošice**, letní domek Františka Fröhliche, 1902 – 1903. Praha, AA NTM, sign. 20080929/02. Foto: autor
13. **Černošice**, letní domek Františka Fröhliche, 1902 – 1903, půdorys a řez. Praha, AA NTM, sign. 20070622/02. Foto: autor
14. **Bechyně**, Máchova vila, 1902 – 1903. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 101, obr. 78 B
15. **Holoubkov**, Bartošova vila, 1902–1903, vyřezávaný štít nad vchodem. Foto: autor
16. **Dušan Jurkovič**: výměr dřevěného kostela v Karlovicích, příprava na národopisné výstavy, 1893, kolorovaná kresba. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 17, obr. 9
17. **Dušan Jurkovič**: Práce lidu našeho, 1905, titulní strana, reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 19, obr. 11

18. **Praha**, Národopisná výstava, 1895, Čičmanská záduha. Reprodukce z: ŽÁKAVEC 1929, 27
19. **Dušan Jurkovič**: Pustevny, 1898, návrh. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 28, obr. 26
20. **Rožnov pod Radhoštěm**, Pustevny, 1898, objekty Mamměnka a Libušín. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha II.
21. **Rezek u Nového Města nad Metují**, letní sídlo R. Bartelmuse, 1900 – 1901, kolorovaný návrh interiéru jídelny. Reprodukce z: ŽÁKAVEC 1929, příloha I.
22. **Rezek u Nového Města nad Metují**, letní sídlo R. Bartelmuse, 1900 – 1901, pohled od svahu. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 40, obr. 42
23. **Brno-Žabovřesky**, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1906, hlavní vchod. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha XVII
24. **Brno-Žabovřesky**, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1905, kolorovaný návrh. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha XIV.
25. **Brno-Žabovřesky**, vlastní vila Dušana Jurkoviče, 1906, půdorys. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 40, obr. 43
26. **Praha-Bubeneč**, vila dr. Náhlavského, 1906. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 45, obr. 50
27. **Praha-Bubeneč**, vila dr. Náhlavského, 1906, řez, pohled do haly, půdorysy. Reprodukce z: Architektonický obzor IX/1910, 40, tab. 39,40. Národní knihovna v Praze, sign. 54 B 000254. Foto: autor
28. **Luhačovice**, lázeňský komplex, celkový návrh z roku 1913. Reprodukce z: ŽÁKAVEC 1929, příloha V.
29. **Luhačovice**, Janův dům, 1902, průčelí. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha VIII.
30. **Luhačovice**, Jestřabí, 1902. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha X.
31. **Luhačovice**, hudební pavilon, 1903. Reprodukce z: ŽÁKAVEC 1929, nepag.
32. **Luhačovice**, Janův dům, 1902, barevná studie. Reprodukce z: ŽÁKAVEC 1929, nepag.
33. **Hostýn**, kaplička se zastavením křížové cesty, 1903, kolorovaný návrh. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, příloha XXI.
34. **Peklo u Náchodu**, turistická útulna, 1909. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 88, obr. 64
35. **Brno**, Vesna, po roce 1900, interiér s nábytkem. Foto: <http://www.jurkovic.cz/Vesna.htm>

36. **Rožnov pod Radhoštěm**, Pustevny, návrhy nábytku, 1897. Reprodukce z: BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993, 47, obr. 53
37. **Hroznová Lhota**, Uprkův dům, 1904. Reprodukce z: NOVÁKOVÁ-UPRKOVÁ 1996, nepag. příloha
38. **Joža Uprka**: Pout' u sv. Antonínka, 1894, olej, plátno, 151 x 90,5 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: JEŽ 1944, tab. XIV

VII. Seznam použité literatury a pramenů

Prameny:

BLAHO 1901 — Pavol BLAHO: Ľudové stavby slovenské a valašské. In: Hlas 3, 1901, 130

KOTĚRA 1904 — Jan KOTĚRA: Luhačovice. In: Volné směry VIII, 1904, 59

KOTĚRA 1900 — Jan KOTĚRA: O novém umění. In: Volné směry IV, 1900, 190–192

Literatura:

BÁLINTOVÁ/KREUZZIEGEROVÁ/ŠVÁCHA 2003 — Kateřina BÁLINTOVÁ / Radmila KREUZZIEGEROVÁ / Rostislav ŠVÁCHA: Markova vila. Praha 2003

BENEŠOVÁ 1984 — Marie BENEŠOVÁ: Česká architektura v proměnách dvou století: 1780-1980. Praha 1984

BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ 1993 — Dana BOŘUTOVÁ-DEBNÁROVÁ: Dušan Samo Jurkovič: osobnosť a dielo. Bratislava 1993

BOŘUTOVÁ/ZAJKOVÁ/DULLA 1993 — Dana BOŘUTOVÁ / Anna ZAJKOVÁ / Matúš DULLA: Dušan Jurkovič: súborná výstava architektonického diela. Katalog výstavy Slovenské národnej galérie, září 1993 - únor 1994. Bratislava 1993

BROUČEK 1996 — Stanislav BROUČEK (ed.): Mýtus českého národa aneb Národopisná výstava československá 1895. Praha 1996

DVOŘÁČEK 2002 — Bohumil DVOŘÁČEK: Dušan Samo Jurkovič (1868–1947). In: Panorama: z přírody, historie a současnosti Orlických hor a podhůří, 10/2002, 61–65

DVOŘÁKOVÁ 2008 — Dita DVOŘÁKOVÁ: Vila Jana Náhlovského. In: VEVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČI/LUKEŠ/VLČEK 2008, 56

FABELOVÁ 2002 — Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek. Praha 2002

HAVLOVÁ 2006 — Ester HAVLOVÁ (ed.): 100 staveb: Moderní architektura Středočeského kraje. Praha 2006

HORŇÁKOVÁ/PETRÁKOVÁ 2007 — Ladislava HORŇÁKOVÁ / Blanka PETRÁKOVÁ: Jurkovičovy Luhačovice (sny a skutečnost). Luhačovice 2007

HORŇÁKOVÁ 2004 — Ladislava HORŇÁKOVÁ: Architektura. In: Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, 30.6.–19.9.2004. Praha 2004

JEŘÁBEK 2004 — Richard JEŘÁBEK (ed.): Folklorismy v českém výtvarném umění XX. století. Katalog výstavy Českého muzea výtvarných umění, 30.6.–19.9.2004. Praha 2004

- JEŽ 1944 — Štěpán JEŽ: Joža Uprka: K pátému výročí umělcovy smrti. Praha 1944
- JURKOVIČ 1900 — Dušan JURKOVIČ: Pustevně na Radhošti: Turistické útulny pohorské jednoty "Radhošť" vo Frenštátě vystavěné a zařízené po způsobu lidových staveb na Mor. Valašsku a Uh. Slovensku péčí Klubu přátel umění. Brno 1900
- JURKOVIČ 1905 — Dušan JURKOVIČ: Práce lidu našeho. Vídeň 1905
- KAČER 1983 — Jaroslav KAČER: Joža Uprka (1861–1940). Katalog výstavy Moravské galerie v Brně, březen - květen 1983. Brno 1983
- KARASOVÁ 2001 — Daniela KARASOVÁ: Dějiny nábytkového umění IV. Praha 2001
- KLAZAROVÁ 1997 — Pavlína KLAZAROVÁ: Vila v zahradní čtvrti. In: Domov: kultura bydlení, architektura a užité umění, 1997, 29–31
- KLVAŇA 1897 — Josef KLVAŇA: Josef Uprka: několik kapitol k charakteristice jeho umění. Praha 1897
- KŇAVA 1974 — Karel KŇAVA: Dušan Samo Jurkovič. Vyšiel z ľudu a tvoril pre ľud. In: Projekt 1974, 22–25
- KRAJČI 2008 — Petr KRAJČI: Koulova vila. In: VEVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČI/LUKEŠ /VLČEK 2008, 42
- KOUKALOVÁ 2004 — Šárka KOUKALOVÁ: Frölichova letní vila od architekta Kotěry. In: Černošický zpravodaj 8, 2004, 27
- KOUKALOVÁ 2007 — Šárka KOUKALOVÁ: Rodinný dům Josefa Hřebíka. In: Černošický zpravodaj 12, 2007, 44
- KOUKALOVÁ 2008 — Šárka KOUKALOVÁ: moderní architektura města Černošic (diplomová práce na Vysoké škole Uměleckoprůmyslové v Praze). Praha 2008
- KOULA 1940 — Jan Evangelista KOULA: Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století. Praha 1940
- KOŽÍK 1977 — František KOŽÍK: Na křídle větrného mlýna: životní příběh malířka Zdenky Braunerové a lidí kolem ní. Praha 1977
- LUKEŠ 2001 — Zdeněk LUKEŠ: Raná tvorba, 1898–1905. In: ŠLAPETA 2001, 17
- MÁDL 1901 — Karel Borromejský MÁDL: Joža Uprka: výbor jeho prací. Praha 1901
- MÁDL 1922 — Karel Borromejský MÁDL: Jan Kotěra. Praha 1922
- MANDYSOVÁ 1993 — Hana MANDYSOVÁ: Interiérová tvorba Dušana Jurkoviče. In: BOŘUTOVÁ/ZAJKOVÁ/DULLA 1993, 64–80

- MIČKA 2005 — Antonín MIČKA: JOŽA UPRKA – největší malíř Slovácka. In: Malovaný kraj
Národopisný a vlastivědný časopis Slovácka, 2/2005, 10
- MIKULEJSKÁ 2004 — Dana MIKULEJSKÁ: Zdenka Braunerová jako rádkyně a mecenáška. In:
Středočeský vlastivědný sborník, 2004, 26
- MÜLDNER 1907 — Josef MÜLDNER: Joža Uprka - pohled do jeho života a práce, Plzeň 1907
- NOVÁKOVÁ-UPRKOVÁ 1996 — Božena NOVÁKOVÁ-UPRKOVÁ: Besedy s Jožou Uprkou.
Strážnice 1996
- NOVOTNÝ 1958 — Otakar NOVOTNÝ: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958
- DČVU III/2 - Dějiny českého výtvarného umění III/2. Taťána PETRASOVÁ/Helena LORENZOVÁ
(ed.). Praha 2001
- SEDLÁK 2004 — Jan SEDLÁK: Brno secesní: deset kapitol o architektuře a umění kolem roku
1900. Brno 2004
- SEDLÁK 2007 — Jan SEDLÁK (ed.): Slavné vily Jihomoravského kraje. Praha 2007
- SEDLÁŘOVÁ/KAČER 1994 — Jitka SEDLÁŘOVÁ / Jaroslav KAČER: Výtvarné umění Moravy
1880-1920. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně. Brno 1994
- SVRČEK 1933 — Jaroslav B. SVRČEK: Moderní výtvarné umění na Moravě: deset let skupiny
výtvarných umělců v Brně. Brno 1933
- ŠLAPETA 2001 — Vladimír ŠLAPETA (ed.): Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české
architektury. Katalog výstavy Obecního domu v Praze, 19.12.2001–24.3.2002. Praha
2001
- ŠVÁCHA 1995 — Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu: Proměny pražské
architektury první poloviny dvacátého století. Praha 1995
- ŠVÁCHA 2007 — Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Slavné vily Jihočeského kraje. Praha 2007
- TOMAN 1993–1994 — Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců.
Ostrava 1993–1994
- VÁŇA 2005 — Radek VÁŇA: Pustevny a Radhošť. In: Art & Antiques, 12/2005, 68–77
- VÁŇA 2004 — Radek VÁŇA: Trmalova vila. In: Art & Antiques, 9/2004, 65–71
- VEVERKA/SEDLÁKOVÁ/DVOŘÁKOVÁ/KRAJČI/LUKEŠ/VLČEK 2008 — Přemysl VEVERKA /
Radomíra SEDLÁKOVÁ / Dita DVOŘÁKOVÁ / Petr KRAJČI / Zdeněk LUKEŠ / Pavel VLČEK:
Slavné pražské vily. 3, rozšířené vydání, Praha 2008
- VYBÍRAL 2002a — Jindřich VYBÍRAL: Mladí mistři: architekti ze školy Otto Wagnera na
Moravě a ve Slezsku. Praha 2002

- VYBÍRAL 2002b — Jindřich VYBÍRAL: Česká architektura na prahu moderní doby: devatenáct esejů o devatenáctém století. Praha 2002
- VYBÍRAL 2008 — Jindřich VYBÍRAL: Lidové et/versus moderní. In: Dějiny a současnost 2, 2008, 27
- WIRTH 1921 — Zdeněk WIRTH: Antonín Wiehl a česká renesance. Praha 1921
- WIRTH/JURKOVIČ 1945 — Zdeněk WIRTH / Dušan JURKOVIČ: Výstava životního uměleckého díla národního umělce architekta Dra h. c. Dušana Jurkoviče. Katalog výstavy, 16. 12. 1945–31. 1. 1946. Praha 1945
- WITTLICH 1985 — Petr WITTLICH: Česká secese. Praha 1985
- ZATLOUKAL 2006 — Pavel ZATLOUKAL: Brněnská architektura 1815–1915, průvodce. Brno 2006
- ZATLOUKAL 2002a — Pavel ZATLOUKAL: Příběhy z dlouhého století: architektura let 1750-1918 na Moravě a ve Slezsku. Olomouc 2002
- ZATLOUKAL 2002b — Pavel ZATLOUKAL: Luhačovice: Jurkovič v lázních. In: Fórum architektury & stavitelství 5, 2002, 34–37
- ŽÁKAVEC 1929 — František ŽÁKAVEC: Dílo Dušana Jurkoviče. Praha 1929

Resumé

Tématem mé bakalářské práce je vliv lidového stavitelství na českou architekturu přelomu 19. a 20. století. První kapitoly věnuji nastínění situace v české architektuře na konci 19. století. Již v historismu, který v té době doznívá, se objevují snahy brát náměty z domácí tradice. Návrat k lidovým formám a řemeslné výrobě přináší i hnutí Arts & Crafts, které doprovází nastupující secesi. Do těchto souvislostí zasazují folkloristické hnutí, jenž bylo v našem prostředí akcentováno procesem národního uvědomování české společnosti. Demonstrací tohoto vývoje se staly i dvě velké výstavy na konci století: Jubilejní zemská výstava a Národopisná výstava československá. Tyto podniky si kladly za cíl prezentovat českou kulturu. Jedním ze způsobů bylo vyzdvižení tradiční lidové kultury.

Zájem o lidové stavitelství, který tyto výstavy vyvolaly, se promítl do tvorby mnoha tehdy činných architektů. Ve své práci proto sleduji, jak byly folklorní motivy těmito tvůrci recipovány. Kladu vedle sebe několik okruhů architektů a pokouším se srovnat jejich přístupy k folklorní tematice. Vedle recepce folklorních prvků ve „vysokém“ umění té doby nastiňuji i oblast uchopení tohoto fenoménu ve tvorbě regionálních stavitelů.

Samostatný oddíl ve své práci věnuji prostředí Moravy jakožto místu, kde byl vztah k lidové kultuře a tradici nejsilnější. Kromě významného národopisného zájmu můžeme u tehdejší moravské společnosti pozorovat i touhu vytvořit si vlastní kulturní scénu a tím se vyrovnat do té doby svrchované Praze. Důležitou roli v tomto procesu hraje nejen postava Dušana Jurkoviče, ale i Joži Uprky. Této, ačkoliv malířské, osobnosti věnuji poslední oddíl své práce. Činím tak nejen z důvodu velkého významu Joži Uprky pro moravské kulturní prostředí, ale i pro jeho vazby s Jurkovičem. V poslední kapitole se pokouším tyto dvě osobnosti srovnat a poukázat tak na styčné body v díle folklorně zaměřených umělců.

Summary

Folklorism in Czech architecture at the turn of the 19th and 20th Century

The bachelor thesis deals with the influence of folklore on architecture in the Czech Republic at the turn of 19th and 20th century. It describes the situation in Czech architecture at the end of the 19th century, when the new style Art Nouveau appeared. The folkloric movement comes from Art Nouveau but it has many other sources, such as the influence of Arts & Crafts or the process of national awareness in Bohemia.

The thesis follows different approaches of Czech architects to this phenomenon. It also regards the reception of folkloric movement in the regional building.

The thesis focuses on the area of Moravia, where we can see very strong relation to the folk culture. Moravia has also become the background for the formation of different artist associations. In my thesis I point out work of Dušan Jurkovič and Joža Uprka, who represented this phenomenon in painting.

Klíčové pojmy: Czech Art Nouveau, folk architecture, national awareness, Dušan Jurkovič, Moravian architecture

Přibližný počet znaků: 81 200