

Dušan Jurkovič (1868–1947)

Matúš Dulla

Slovenská technická univerzita v Bratislavě

„Kdo jest pan Jurkovič?“ – ptal se roku 1909 v Lidových novinách profesor brněnské techniky architekt K. H. Kepka v polemice o tom, kdo má stavět „Národní divadlo moravské“. ¹⁾ Kepka však velice dobře věděl, koho povyšenecky kritizuje za „nedostatky formalismu, t. j. citu pro správné poměry krásy“, „za pouhopouhou snůšku okopírovaných detailů staveb slováckých“, za „bezenné harlekiniády, importované přes Vídeň“. Dnes můžeme na Kepkovu otázku lehce odpovědět – Jurkovič je v zahraničí nejznámější slovenský architekt nejenom minulého století, ale celé historie vůbec. ²⁾

O Dušanu Jurkovičovi vyšly dvě rozsáhlé monografie. První napsal profesor bratislavské Univerzity Komenského František Žákavec již v roce 1929, tedy ještě za architektova života ³⁾, druhou Dana Bořutová-Debnárová ⁴⁾ v roce 1993. Ta již hodnotí celý tvůrčí oblouk života a díla tohoto jedinečného tvůrce. Rozdíl v postojích, které obě monografie zaujímají, je rozdílem, který se objevoval v průběhu desetiletí při hodnocení smysluplnosti architektova díla. Vynořuje se tady před námi členitá tvorba osobnosti, která nemůže být měřena jediným měřítkem a kterou není možno redukovat na jediný rozměr. Jurkovičovo dílo je mnohodimenzionálním odkazem nadčasové osobnosti, i když velice těsně vycházelo z daností doby, ve které vznikalo.

Původ

Dušan Samuel Jurkovič se narodil 23. srpna 1868 v obci Turá Lúka. ⁵⁾ Ve věku pěti let se jeho rodina přestěhovala do blízké Brezové pod Bradlom, kde začal mladý Jurkovič chodit do evangelické školy. Tento kraj na hranici tehdejšího uherského Slovenska a Moravy, blízko Vídně i Bratislavy, měl zvláště sebevědomé, vzdělané a agilní obyvatelstvo. To byl kraj, kde se zrodilo slovenské národní hnutí roku 1848. Ani sám Jurkovič nepocházel z ledajakého rodu. Jeho dědem byl učitel, notář, zakladatel uherského družstevnictví Samuel Jurkovič (1796–1873). Jedna



Dušan Jurkovič v dětanském kroji, 1898. (SNA)

z dědových dcer – Anna Jurkovičová se provdala za Jozefa Miloslava Hurbana a jejich syn literát a prvořadý kulturní osobnost Slovenska přelomu století Svetozár Hurban Vajanský byl tedy architektoým bratrancem. Jurkovičova matka Emília se provdala (1858) za Juraje Jurkoviče – z jiné větve jurkovičovského rodu.

Studia a vlivy

Desetiletý Jurkovič odchází na maďarskou měšťanskou školu do Šamorína, potom na nižší gymnázium do Šoproně. Když jeho mladšího bratra vyloučili spolu s dalšími slovenskými studenty z bratislavského lycea, poslali rodiče Dušana na Státní průmyslovou školu do Vídně (1884 – 1889). Tady si osvojil základy stavitelské profese a to bylo celé odborné vzdělání budoucího „básníka dřeva“.

Vídeňské podněty vycházely z internacionálního podhoubí centra monarchie. Mladý člověk již tady, nepochybně z velké míry neuvědoměle, ale intuitivně, vybírá z eklektického kaleidoskopu to, v čem cítí vnitřní opravdovost, a tím je pro něj lidové umění. O tehdejší situaci Jurkovič později napsal: *„Rozhliadnime sa len okolo seba. Aké je to všetko neorganické, nehlboké, povrchné. Vina je asi v tom, že opomínaná je oná báza, na ktorej stavia každé zdravé a silné umenie.“* A nachází řešení: *„Nepoznám iného východiska pre nás, ak má byť raz naše umenie organickým výronom národnej svojráznosti národného samobytu, než hľadiet zakotviť v tom, čo náš ľud už vypracoval a pokračovať v prerušenom vývoji jeho umenia“.*⁶¹

První roky na Moravě

V době praxe v létě roku 1887 přichází Jurkovič do Martina, kde obdivuje známou dřevěnou věž v „slovenském stylu“, kterou na výstavě slovenských výšivek postavili podle návrhu architekta Blažeje Bully oravští tesaři. F. Žákavec se podle příznivé zmínky J. E. Kouly o této stavbě domníval, že mohla ovlivnit také pozdější orientaci české architektury na lidové a národní umění.⁷¹

Jurkovič však po skončení studia odchází do Vsetína ke staviteli Michalu Urbánkovi. Na západní straně uhersko-rakouské hranice viděl vysoko vzedmutou vlnu českého a moravského nacionálního patosu. Z charakteru jeho následující architektonické tvorby lze jednoznačně usuzovat, že právě moravské podněty byly rozhodující v raném formování architekta.

Vsetínské působení bychom mohli nazvat „univerzitou“. Jurkovič spolupracuje na některých projektech stavitelovy kanceláře, ale zabývá se hlavně tím, co by se dalo nazvat etnografickým studiem.

Součástí českého národního uvědomování byly národopisné výzkumy, při kterých hrála lidová architektura významnou roli. Vrcholem aktivit na tomto poli byla pražská Národopisná výstava česko-slovanská v roce 1895. Stala se demonstrací historické jednoty „zemí československých“ (Česka, Moravy, Slezska a Slovenska). Na přípravě valašské osady a staveb ze Slovenska⁸⁾ strávil Jurkovič v Praze celý rok. Jeho studium lidové architektury a její reprodukování směřovalo k nejmenším podrobnostem. Jurkovič ještě deset let po výstavě publikuje ve Vídni výsledky této práce a mohlo by se zdát, že ho tato oblast plně nasýtila. Pro něj však byla sice plnohodnotným, ale stále ještě jenom studiem, na konci kterého navrhl samostatný architektonický projekt – rozhlednu na vrchu Brňov (1896). Je to vysoká, zdánlivě vratká dřevěná věž se srubovým jádrem, pavlačemi a s bizarně romanticky navršenými štíty a stříškami.⁹⁾

K rozhledně – tomuto oblíbenému dobovému tématu – se Jurkovič ještě jednou vrátil, když v roce 1912 navrhoval chatu s vyhlídkovou věží na Dobrošově nedaleko Náchoda. Chatu postavili až v roce 1924 a nese jméno A. Jiráska. Už mezi těmito dvěma stavbami můžeme sledovat velkou vzdálenost, kterou prošel umělcův kreativní názor. Na Jiráskově chatě už architekt pokročil od bizarního vrstvení k vybalancované a kompozičně ucelené struktuře. A nebylo to jenom proto, že se za šindelovým pláštěm skrývala železobetonová konstrukce.

V počátcích však Jurkovič pracoval vlastně jenom se dřevem a jeho národopisné repliky byly také dřevěné. Osvojil si mistrovství lidových stavitelů ztělesněné v tomto materiálu tak, že ho nadšený moravský novinář a básník J. Merhaut označil za „básníka dřeva“.¹⁰⁾

Poustevný na Radhošti

Tohle poetické označení si však architekt vysloužil teprve až po stavbách tzv. Poustevně, které stavěl v posledních dvou letech 19. století. Slovo stavěl je tady plně na místě, protože při vzniku těchto turistických ubytoven na vrchu Radhošti strávil dlouhé měsíce přímo na stavbě. O tom, jak těsně se Jurkovič přimkl k lidovým stavitelským

vzorům, svědčí i podtitul publikace, kterou o celé stavbě vydal: „Vystavené a zařízené po způsobu lidových staveb na Moravském Valašsku a Uherském Slovensku“¹¹¹. Architekt chápal zmíněný region jako homogenní a jeho pojetí v tomto smyslu „národní“ architektury bylo inkluzivní – založeno na širokém registru blízkých regionálních vlivů. Uvědomoval si příbuznost karpatské architektury v celém pásu, který se táhl od místa jeho stavby na severovýchod po severních svazích Karpat jako i dovnitř pohoří, do centrálního Slovenska. Antoni Kroh porovnává Jurkoviče se Stanisławem Witkiewiczem – ten však podle něj směřoval k izolované, exkluzivně „zakopiánské“ architektuře. V ní viděl zachovalý relikv prapolské architektury. V Jurkovičově díle vidí však vyšší hodnoty: „Stanisław Witkiewicz i Dušan Jurkovič chodili po tom samém lese, ale každý svými cestami.“¹²²

Jurkovič v publikaci o Poustevnách popisuje a kresbami dokládá detaily lidových staveb, které napodoboval: „Nosníky sloupové nesoucí částečně okap a pavlače Maměnký sestrojené jsou podle podobných na sanktuariu sv. Kateřiny na hřbitově ve Valašském Meziříčí. Obdobné tvary najdou se na zvonici v Istebném a taky na domech v Karlově v Turci a v Mestečku v stolici Trenčanské.“¹³¹

Jurkovičovo vyjádření: „Práce tato je jakési zúčtování výsledků mého dosavadního studia lidových staveb a umění výtvarného na Valašsku a Uherském Slovensku. Na základě zkušeností těchto odhodlal jsem se i k praktickému použití našich lidových motivů při stavbě uměle konstruované.“¹⁴¹ svědčí o tom, že si uvědomoval osobitý, dobově příležitostný charakter vytvořené architektury nejenom z hlediska její samotné, ale i z hlediska svého tvůrčího vývoje. Vždyť již jenom mezi oběma hlavními stavbami – Maměnkou a Jídelnou, mezi jejichž dokončením je rozdíl jenom jeden rok – vidíme posun. Už S. H. Vajanský postrěhl, že Maměnka je příliš „rozčlankovatá [...] Jedálňa zdá sa byť celkovitejšia“¹⁵¹ Jídelna aktivněji využívá vnitřní prostor, který je formován na způsob křížení lodí dřevěných kostelů. Skosení rohů směrem k Maměnce, údajně kvůli nedostatku prostoru, je samostatný autorský zásah do komponování hmot.

O secesním charakteru křivek kamenného vstupu s labutěmi není možno pochybovat. Nebyl tady kámen prostředkem přechodu k jiné, ne národopisné, ale univerzálně dobové architektuře – k secesi?



Turistické útulny na Radhošti, v popředí Jídelna, vzadu Maměnka.



Jídelna na Radhošti. (SNA)



Interiér Jídelny na Radhošti.

Typická je tu i výmalba interiéru. Charakteristické architektonické prvky mají své limity v narativnosti a srozumitelnosti – architekt při nich musí dopovědět jejich příběhy (jejich genetický původ opisuje ve zmíněné knize). Malby jsou narativní ve větším rozsahu, mají dokonce „národně–náboženské“ ambice.¹⁶¹ V Jídelně vyhotovil malíř Karel Štapfer podle předloh Mikoláše Alše čtveřici zbojníků v čele s Jánošíkem a spolu s nimi paradoxně dvojici „světců“ – sv. Václava a boha hory Radegasta.



Vstupní objekt letního koupaliště v Luhačovicích.

Dnes můžeme hodnotit Jurkovičovo rané architektonické úsilí národopisného charakteru se shovívavostí, s jakou se díváme na jeho tehdejší romantickou fotografii v detvanském kroji. Postupem času ztratila svoji osudovost i řada jiných podobných dobových fikcí a staly se z nich půvabné pohádky. I když obdobné koncepce mnohokrát stály na reálných faktech, přece jenom se velice často proměnily v čirou mytologii. Tyto fikce jsou typické pro konstruování nacionálního, o kterém se jaksi automaticky předpokládá, že je nadčasové a fundamentální. Ve skutečnosti je však takřka tendenční babylonskou věží, která sice staví na nějakém existujícím podkladě a dokáže mobilizovat rozsáhlé tvůrčí (ale taky ničivé) síly, avšak z historického odstupu je vidět její svévolné deformace a bizarnost.

Umělec menšího formátu nežli Jurkovič, prostý a praktický řemeslník, by se uspokojil s lineárním plněním programu, který si zvolil. U něj však stále nacházíme inovaci, která se vyhybá důsledné realizaci doktrinárních požadavků a nakonec se dovoluje napojit na živou dobovou uměleckou kulturu. Tou tehdy byly výhonky moderny formované secesním přetavením. Jurkovič na ně dokázal reagovat již v Poustevnách. Jeho vitální národopisné zaujetí a hluboké přesvědčení o zrození umění z lidových zdrojů vytvořily fascinující plody, neporovnatelné se salónními projekty v rustikálním duchu, které pravidelně uveřejňoval vedle Jurkovičových děl vídeňský časopis *Der Architekt*. U něj jakoby kypělo z jeho kreací vnitřní přesvědčení a nadšení,

podle T. Štrause panteistický duch, který přesahuje materiální určenost architektury.

Není pochyb o tom, i když se to málo zdůrazňovalo, že Poustevny byly pro architekta epizodou, po které očekával, že přijde něco vyššího, významnějšího a nepochybně i v uměleckém vývoji nového. Nesvědčí o tom jenom jeho, žel, prakticky po celý život objevující se reptání na nepřízeň doby a nedostatek slibných klientů, ale i jeho nespokojenost s tím, že byl zaškatulkován jako mistr dřevěné architektury, a tím jakoby vypadl ze sféry architektury města.

Slovanské lázně Luhačovice

Na začátku dvacátého století vznikla v Brně myšlenka přestavět některé z moravských lázní na slovanský způsob a neopakovat při tom podobu lázní německých či švýcarských. Dušan Jurkovič, autor obdivovaných Pousteven, byl ideálním architektem na zformování jejich architektonické podoby. Objednávka pro Jurkoviče zněla: „v duchu radhoštském“, ale v Luhačovicích je vlastně jenom menší část staveb tohoto charakteru. Architektova tvořivost se ubírala svébytnou cestou, otvírala nové dimenze a dělala to i ve vícenásobném omezení. Jurkovič vždy trpěl tím, že se jenom zřídka dostal k tvorbě osvobozené od silných finančních limitů. Jeho dílo je však ve své podstatě nesmírně svobodné a svébytné. V Luhačovicích mnohokrát jenom představoval, mnohé stavby se později zbouraly a luhačovický podnik skončil vlastně neúspěchem. Ale co je to všechno oproti bravurní vitalitě, překypující kreativitě, plně podřízené autonomnímu tvůrci, který, i když má před sebou úkol kombinovat zdánlivě nespojitelné – národopis se secesí metropole – se jej dokázal zhostit s mistrovskou jistotou. Pro J. Kotěru byly Jurkovičovy Luhačovice: „*radostným pocitem [...] spojitost s přírodou je úplná [...] fyziognomie přirozená, typická zemí i národu.*“ Architekt se „*nežene za formou národopisní*“, „*odříká se lživých pseudotvarů*“ [...] „*tvorba Jurkovičova je skrz–naskrz umělecká a originální*“¹⁷⁾.

Na architektonických stavbách můžeme dobře rozlišit způsob, jakým se stýká starší národopisný princip s hlavním vývojovým proudem, který směřoval přes secesi k moderně. Luhačovice se dají interpretovat jako zápas obou cest, i jako labutí píseň eklektického etnografismu, symbolizovaná možná labutěmi poblíž vstupu do Janova domu.¹⁸⁾



Janův, dnes Jurkovičův dům v Luhačovicích. (SNA)



Bývalá restaurace v Luhačovicích.
Foto F. Žákavec 1929.



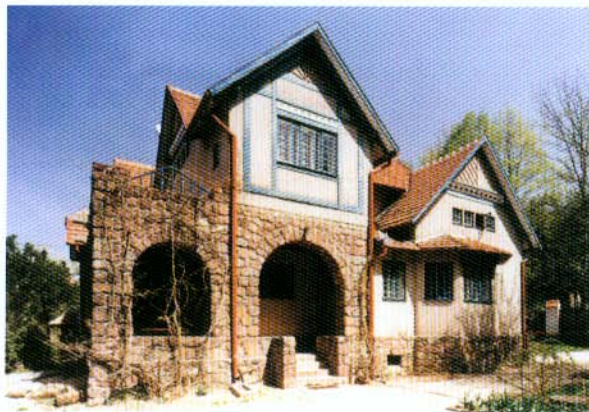
Vstupní část Janova, dnes Jurkovičova domu v Luhačovicích.

V Luhačovicích vzniklo víc typů staveb. Na prvním místě jsou to objekty „etnografické“ na způsob Poustevny. Sem patří srubová Chaloupka a drobný objekt letních lázní. Byly tu také ojedinělé, zvláštní objekty, například mlékárna (se „samorasty“), anebo protokubistické inhalatorium¹⁹⁾ – ani jeden z nich se však již nezachoval. Hlavním typem byly hrázděné nadstavby, které v lázních dominují, jako například na ústřední lázeňské budově Janův dům (1902, od r. 1948 Jurkovičův dům). Jistým kompromisem byl další typ, blokové zděné objekty se sekundárním dřevěným dekorem, např. velká vila Jestřábí anebo Slovenský dům. Pátý typ pozoruhodně anticipuje moderní architekturu tím, že využívá skeletové, lehké dřevěně-skleněné konstrukce. Taková byla např. restaurace (1903, zbouraná začátkem sedmdesátých let) anebo nerealizovaná kavárna Adolfa Polenky (1903).²⁰⁾ Paradoxní je, že z tohoto typu se mimo Luhačovice jako jediný příklad zachoval Spolkový dům v Skalici.

Na Janově domě lze vidět na samostatné hmotě schodiště neobvyklou kombinaci: sklobeton vyplňuje celou stěnu v dřevěné konstrukci. Okno se mění na prosklenou plochu a rozpíná se tak, že pohlcuje stěnu. Na nezachované restauraci se podobný jev odehrál dokonce v sešikmených plochách stropní konstrukce. Kavárna měla mít prosklená okna a dveře umístěné v sklobetonových arkýřích. Jurkovič si tady dovolil na rustikálním konstrukčním základě použít skeletový princip gotické katedrály, ale také moderního průmyslového objektu, nebo princip kostry a kůže Miese van der Roha.

Vily v Brně a Praze

Další významnou etapou vývoje k moderní architektuře byly dvě vily, které Jurkovič navrhl pro sebe samého v Brně-Žabovřeskách v roce 1906 a pro dr. Náhlovského v Praze-Bubenči (1908). Obě mají podobnou halu a obě jsou půdorysně tvarovány v duchu anglických vilových



Vlastní vila Dušana Jurkoviče v Brně-Žabovřeskách, ul. J. Nečase 3. Foto T. Škandlík.



Vila Dr. Náhlavského v Praze-Bubenči, ul. Suchardova 8. Foto F. Žákavec 1929.

staveb. Venkovní tvar se prolamuje a z něho vystupují jednotlivé vnitřní objemy, které tak chtějí dát najevo svou funkční samostatnost. Ale tady opět můžeme vidět pozoruhodný oblouk interkulturního spojení – Jurkovičovy malebně členěné střechy, vrstvené na východoslovanský způsob, se tu ve vzácné shodě potkávají s rozčleněným britským půdorysem.

Na jeho vlastní vile v Brně se to projevilo nejvýrazněji. Už není celá dřevěná – jenom na horním poschodí se objevuje hrázďená kostra. Vstup je kryt kamennou verandou – opět tu vzniká napětí mezi rustikálním dřevem a kamenem staveb metropolí. „Odezvy na lidové výzdobné motivy postupně stále více ztrácejí přímou vazbu na původní vzory a získávají zprostředkovanou podobu náznaků”.²¹⁾

Další vila, kterou postavil ve velkoměstě, je nejvíce vzdálená od národopisních podnětů. Je postavena z betonu na kamenné podezdívce a je zvláštní internacionální kombinací anglikanizující haly, převýšeného štítu s náznaky organického tvarování vikýřů vzdáleně připomínající Gaudiho s půlválcově překrytým vstupem, který odkazuje na česko-slovenské žudro. V té době se však již v okolí stavěly vily, které opouštějí motiv ústředního reprezentačního prostoru a jsou postaveny na jakési „přeskupené”, utilitárnější dispozici.²²⁾

Napětí mezi metropolemi Prahou či Vídní na jedné straně a na druhé straně zapadnutou periferii Vsetína, či temných lesů Horního Uherska, odkud se vynořuje silná a příznačná osobnost našeho architekta, je charakteristické i pro jeho další vývoj.

Rekonstrukce zámků

Jurkovič se neubíral přímočarou linií, která se později ukázala jako vývojová linie moderní architektury. Jistěže to bylo způsobeno také skladbou objednávek, které byly architektovi adresovány. Ale zdá se, že za tím byla skryta i jeho vnitřní orientace.

Když pracoval na projektech přestavby zámku pro českého textilního podnikatele J. Bartoně, ohlas představitelů funkcionalistické moderny byl dost zdrženlivý.²³⁾ Bartoň se rozhodl upravit si pro pohodlné bydlení zámek severočeského Nového Města nad Metují. Bylo to tehdy poprvé a naпоследy, kdy se architekt ocitl před finančně neomezenou prací. Snad právě toto bohatství, čitelné přímo v Jurkovičových kreacích, způsobuje váhání při hodnocení ze strany funkcionalistické avantgardy.



Vila – letovisko na Rezku u Nového města nad Metují.

Zámecké parkety pro něj byly opětovným potvrzením bohaté kreativity. Je tu zimní zahrada, kde použil materiál (říční oblázky), díky kterému vytvořil jeden z neoriginálnějších prostorů zámku. Jeho židle přitom neklamně mluví o době Josefa Hoffmanna a Wiener Werkstätte. Je tu interiér, ve kterém se potkávají těžké barokní stropy s rokokovou malbou stěn a architekt do něj umístil nové zařízení ložnice. Vrcholnou kreaci je tzv. žebrová síň. Místnosti s nízkou valenou klenbou překvapivě dodal vzdušnost tím, že klenbu pokryl hustou sítí poměrně masivních, avšak bílých a jemně strukturovaných žeber.

Architekt vytváří variace mimo linii moderní – tradiční, jeho pole působnosti je vícerozměrné, a tak ho mohou novátoři současně vyzdvihoval i odsuzovat, mají současně pravdu i nepravdu.

Práce na zámku probíhaly v letech 1908–1913. Souběžně s nimi pracoval samozřejmě architekt ještě i na jiných zakázkách, mezi kterými je pozoruhodná rekonstrukce starého mlýna a pily s názvem Peklo nedaleko Nového Města nad Metují (1909).

Haličské hřbitovy a mohyla na Bradle

První světová válka znamenala zpočátku pro architekta ubíjející nečinnost. Před zvláštní úkol ho postavilo povolání do armády a zařazení do oddělení na výstavbu vojenských hřbitovů v západní Haliči. Dušan Jurkovič dostal na starost pro ostatní nejméně přitažlivý pohraniční horský okrsek okolo Nového Žmigródu. Vnímal dobře charakter krajiny tak blízké jeho rodným Bílým Karpatům.

„Nenasýpal a nepískoval jsem plochy hřbitovní, ale dláždil



Žebrová síň na zámku v Novém Městě nad Metují, 1913. (SNA)



Most v zahradách zámku v Novém Městě nad Metují, 1914. (SNA)

*jsou je přímo mačinovými cihlami, které se za několik dní spojily do živého zeleného koberce, ze kterého vyčnívají rovy, obkládány lomovým kamenem, posázené vřesem a mateří douškou.[...] Když mí kolegové zakládali parky, vysypávali chodníčky pískem, sadili křovinky a květiny, byl jsem rozhodnut, zasadit svůj hřbitůvek do přirozených půvabů divých krás karpatských svahů, jako by ho tam vytvořili neviditelné rukydomácí lidové tradice."*²⁴⁾

Práce na výstavbě hřbitovů se začaly v lednu 1916 a do podzimu podstatnou část z nich dokončili. Na jejich výkresech můžeme vidět, jak se v rychlém sledu formovala jejich konečná podoba. Zralý architekt měl za sebou již fáze hledání a pokusů a teď ze sebe dostává díla, ve kterých je skryta archetypální jistota. Rozmanitost je jenom vnější povrchová slupka, za kterou je cítit stejné členění, zvláštní figurativnost i strukturování kompozice a zdánlivě lehce tvořený detail, za kterým se však skrývá dokonalá znalost materiálu a práce s ním.

Jurkovič nejdříve navrhoval hřbitovy ze dřeva, později, po příchodu italských zajatců – zručných kameníků – také z kamene. „I přes Vídeň dostalo se mi hned v začátcích z kruhů architektských již vepřed pochvaly, že pro práce ve dřevě jsem dobrý a na svém místě. Jednako však pracoval jsem podle okolností ve dřevě i v kameni..."²⁵⁾

Při hřbitovech, jakkoliv si Jurkovič svoji tvůrčí svobodu pochvaloval, existovalo přece jenom napětí mezi jeho představou zvnitřněné, humánní architektury, založené na prostých, emotivně působících motivech na jedné straně, a na oficiální představě c. a k. Vídně na straně druhé. Nejvýrazněji se to projevilo při návrhu hřbitova v Grabě.²⁶⁾ Sám uvádí, že původní vzhled hřbitova, známý z kolorované kresby jeho kolegy malíře A. Kašpara, považovali za „příliš nábožensky založený a ryze slovanského charakteru"²⁷⁾

Pozoruhodný je i způsob, jak architekt spojoval oba hlavní materiály. Zdá se, že nejvyšší hodnoty těchto hřbitovů nejsou jenom v použití dřeva, ale právě v spojení a komplementaritě kamene a dřeva. Kámen je nerostným základem, kterému dává organické dřevo ducha a chrání jej, i když snese mnohem méně. Přitom jej zdobí, orna- mentalizuje a dodává mu lidské dimenze (například na hřbitově ve Wyžném Regetowě anebo ve Wirchně). Dřevěné stříšky uzavírají tvary, tvoří úkryt a dodávají všem těmto figurám antropomorfní charakter. Díky nim roztrou-

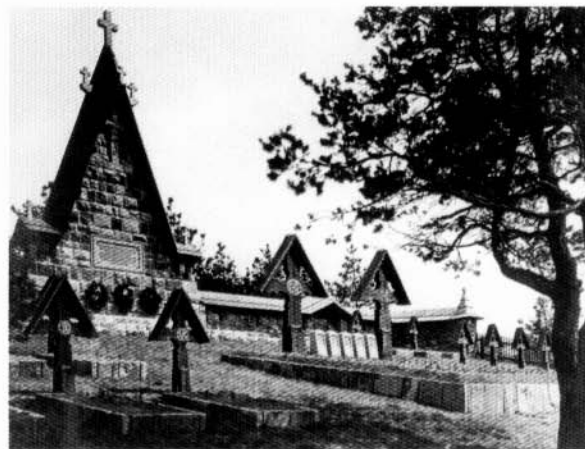
šené sloupky, kříže a věžičky z dálky připomínají osamělé lidské postavy.

Práce na těchto projektech pro Jurkoviče očividně nebyla trýzní; dlouholetými zkušenostmi měl v sobě vykrystalizovaných mnoho „předloh“. Jistou rukou kreslí vyzrálé tvary půdorysů i detailů, přičemž víckrát opakuje již použité formy s malými obměnami. Převaha opakování je však pozoruhodná právě v daném kontextu. Architekt nepodlehł osobitosti úkolu natolik, že by ztratil ze zřetele nejhlubší lidskou tragiku nešťastného člověka – padlého vojáka, pro kterého vlastně tvořil, že by ztratil z horizontu krajinu, do které zasazuje svá díla. Z jednoho i druhého důvodu se obracel k samé podstatě a tomu odpovídá ne inovace, ale právě opakování čistých a vybroušených archetypů.

Architekt však souběžně experimentoval i s oficiální variantou hřbitovů. Chladná monumentalita kamenných objektů si v jeho kreacích udržuje lidskou dimenzi, jak o tom svědčí například hřbitovy Krempna a Wola Cieklinska. Jurkovičovu tvorbu ani v tomto případě nelze posuzovat jenom jedním parametrem. Cestu koncipování architektury nepovažoval za uzavřenou. Dokázal na vysoké úrovni přepracovat i ty principy, které vycházely z oficiálního prostředí. Pro něj je charakteristická ne redukce a preparování, ale komplexnost a složitý celek. Ne buď – anebo (dřevo či kámen), ale to i ono.

Když se na konci války Jurkovič vrátil z Haliče, vrátil se sice domů, ale přichází již do jiné země. Hluboká architektova mravnost a pocit spoluzodpovědnosti za její rozvoj vedou padesátiletého architekta k tomu, aby se přičinil o její obrodu. Přichází na Slovensko, do Bratislavy, do své „užší vlasti“ do funkce komisaře pro památky, ale dlouho v ní nevydrží. Vzniklo totiž dilema: „*Čím požehnanější by mohla být jeho činnost teď, kdy by měla mít na to značnou státní podporu, aby on – tvůrčí duch – [ne] konzervoval staré věci, ale tvořil nové!*“²⁸⁾ Odchází proto z oficiálních funkcí, působí jako soukromý architekt, přičemž někdy spolupracuje s českými architekty, kteří po válce přesídlili na Slovensko.²⁹⁾

„V kontextu celé Jurkovičovy tvorby se neustále vynořuje motiv jeho přesvědčení o morální zodpovědnosti za věci veřejné.“³⁰⁾ Jestliže sledujeme dějiny architektury jako zápas výtvarných idejí, tak se nám Jurkovič vytrácí z centra pozornosti. Pakliže však chceme hodnotit morální velikost, občanskou obětavost a velikost příspěvku pozdvihují-



Válečný hřbitov č. 61, Wirchne v Polsku. (SNA)



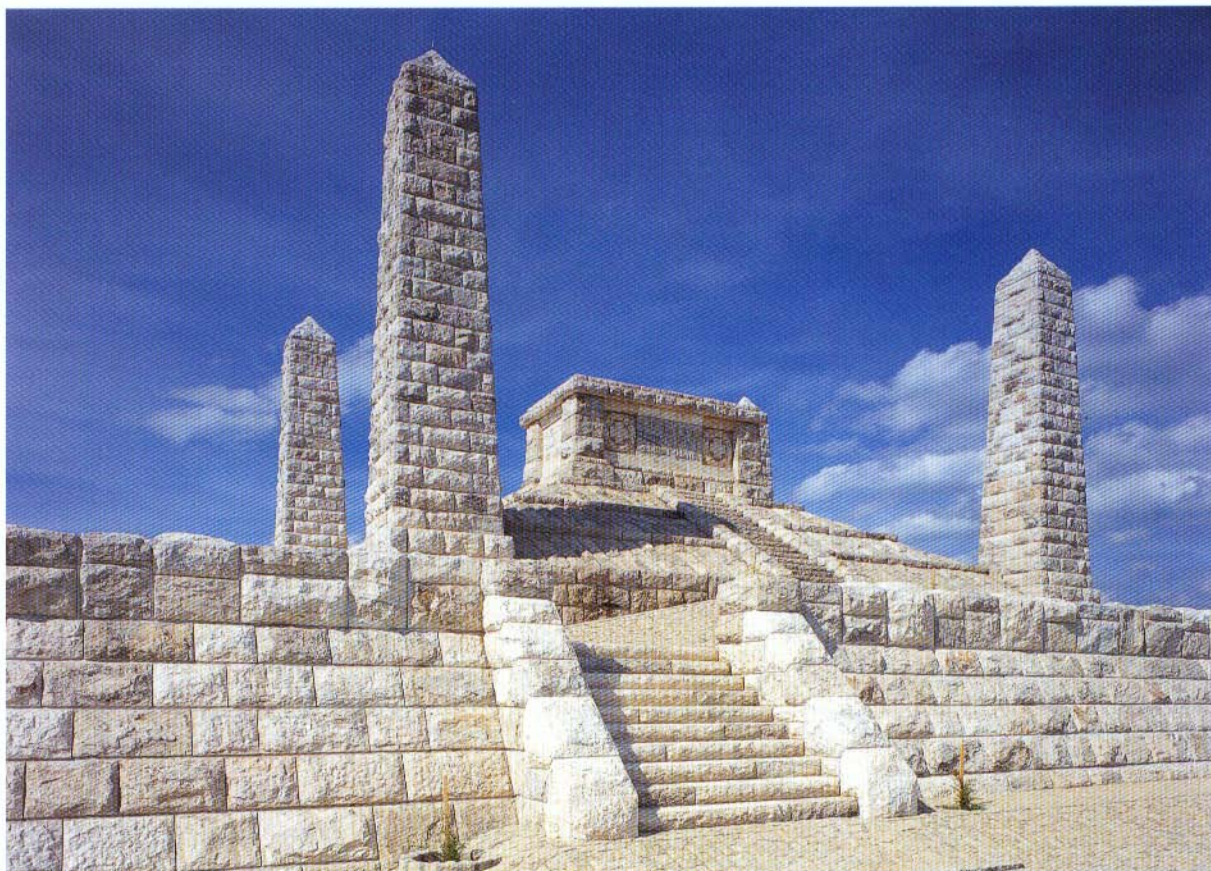
Válečný hřbitov č. 6, Krempna v Polsku. (SNA)



Válečný hřbitov č. 55, Gladyszów v Polsku. (SNA)

cího kulturní úroveň Slovenska, nenacházíme architekta je-mu rovného.

I tak se Jurkovičovi podařilo korunovat díla první tvůrčí fáze pozoruhodnou stavbou nadčasové hodnoty – mohylou generála M. R. Štefánika na Bradle. Mohyla přímo navazuje na díla válečného období a je vlastně završením haličské periody, která byla se všemi svými omezeními vrcholní fází architektonické tvorby. Již v květnu 1919, v den Štefánikovy smrti, se zrodila představa o podobě jeho hrobu a trvalo téměř desetiletí, než byla dokončena. Hned v prvních dnech po havárii byl Jurkovič pověřen zkoncipovat podobu pohřbu jejích pěti obětí (Štefánik zahynul i se čtyřmi italskými piloty, kteří jej doprovázeli) do dočasných



Mohyla generála M. R. Štefánika na Bradle. Foto J. Sláma.

rovů. Stavět se započalo v roku 1927 a 23. září 1928 byla stavba slavnostně odhalena.

Jestli porovnáme Bradlo, které „jakoby vskutku neodvratně uzavíralo vrcholnou etapu Jurkovičovy tvorby“³¹⁾ s obdobnými pomníky oné doby, je zřejmá jeho nadčasovost a archaická monumentalita. Změnou materiálu ze dřeva haličských hřbitovů na kámen se nezměnila vnitřní starobylá, jakoby archetypální hodnota vlastní architektury. Přímocará přirovnání k hřbitovu na Rotundě jenom vzdáleně vystihuje ty hlubinné souvislosti, které při obou dílech cítíme. Pětice vertikál může jedněm připomenout maloasijské,

či etruské tumuly, jiní ji připodobovali k ponořenému pravoslavnému kostelu. Je to však tak podstatné? Mohli jsme vidět, že Jurkovič se v celé své tvorbě potkával s nějakými přímocarými interpretacemi, ale on sám na ně nenaléhal – opakovaně je překračoval tím, že roviny významů, které sám do své architektury vkládal, byly hlubší a strukturovanější.

Mohylu odhalili v roce jeho šedesátých narozenin. Věnoval jí jedno desetiletí svého života. Jeho dílo tu vyvrcholilo v nadčasovém počínu, který se symbolicky vymanol z parametrů aktuální dobové architektury.

Sloh první ČSR

Po první světové válce se architekt rozhodl „*dat svoje sily k dispozícii konsolidačnej práci na Slovensku. Neukojená túha po práci výtvarnej zvíťazila nad všetkým...*“³²⁾ Dostal se do poměrů, které byly zdánlivě velmi příznivé k novým myšlenkám a koncepcím. Postupně se dostává k rozsáhlejší objednávce, vždyť doposud byly jeho stavby většinou jenom přestavbami anebo dostavbami existujících starších objektů.

Při tom, co se věnoval pracem na návrhu svého životního díla – Štefánikovy mohyly – projektuje i další stavby, ve kterých se střetává jeho praktická stavitelská stránka s dobovými proudy architektury. Tady Jurkovič již nemůže v někdejší romantickém rozsahu a gestu realizovat na bytových a později průmyslových stavbách své dávné národopisné koncepce. Spojil se s architektem Janem Paclem, stavěli například obytné domy pro legionáře první světové války v Bratislavě v duchu poměrně tradičně transponovaného, tehdy obvyklého „slohu“ první ČSR (1923). Jurkovič se nevzdal úplně odkazů na historii ani na lidové stavitelství, ale stávají se tu již jenom margináliemi. Ve své vlastní vile, kterou si postavil v Bratislavě (1923), se vrátil k pozoruhodné žebrované klenbě, kterou kdysi odvažně použil v zámku v Novém Městě nad Metují.

Jeho architektura absorbuje do sebe aktuální podněty, a to nejen čistě výtvarné. Nabízí praktická řešení bytové nouze, už v roce 1921 navrhuje montovaný rodinný dům, později tzv. skládací rodinné domy z cihlářských prefabrikátů, které chtěl vyrábět ve své cihelně v Trnavě. „*Mal som túhu riešiť školu na slovenskej dedine, postaviť niektorému slovenskému kraju strednú školu, založiť charakteristickú slovenskú obec pri kolonizácii; vábilo ma lúštiť úkol slovenských kúpeľov, budovať objekty na slovenských horách...*“³³⁾ Z různých důvodů se však máloco z toho realizovalo. Kvůli pražskému centralismu se na Slovensku prosazovali především pražští architekti, jenom částečně architekti domácí a i to obvykle mladší než Jurkovič. „*Praha a její ministerstva nám berú všetky možnosti existencie a uplatnenia na Slovensku a tvrdí, že nie sme schopní udržať krok. Majú pravdu, zaostávame, ale len jejich vinou.*“³⁴⁾

Tedy již Jurkovič, který ve vzniku nového státu očekával nové nebývalé perspektivy, viděl, že hlavní proud vývoje architektury prochází mimo něj. Sebevědomý tvůrce se však nevzdával svého přesvědčení a kriticky komentuje,

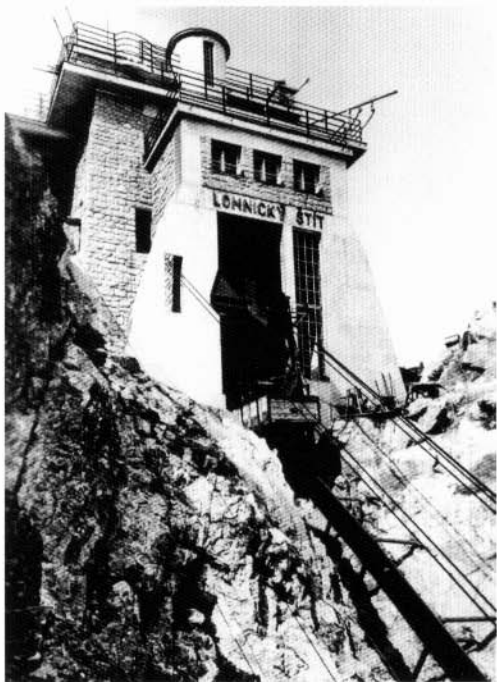
podle něho protiřečivé, dobové jevy: „*Konstruktivismus, moderní směry vyplývají z nucené spořivosti, hledá se něco levného, ale nepřiznává se to poctivě a namlouvá se to jako vyšší meta umělecká.*“ ... „*Věda – konstruktivismus, purismus v moderní architektuře. Vše na základě vědeckém. Dělam to i já, pokud musím jít s dobou, ale nehlásám něco, co není pravdou.*“³⁵⁾

Jurkovič a funkcionalismus

V této závěrečné fázi jeho tvorby již není možné zcela odlišit, do jaké míry se na posledních architektonických dílech podílel sám Jurkovič a do jaké jeho spolupracovníci. Podle jejich standardní, realistické koncepce by se mohlo zdát, že architekt již přenechává mnoho z koncipování děl na své partnery. D. Bořutová-Debnárová, která nás ve své monografii zasvěceně provázela i tímto obdobím architektova života však předpokládá, že komplexní osobnost Jurkovičova dominovala i při těchto projektech. Pozoruhodné je tu přijímání nových, bezozdobných funkcionalistických podnětů architektem, kterého vnímáme především jako tvůrce milujícího složitý celek a integrálně s architekturou spojený bohatý dekor. Na něm se bezpochyby podílel jeho smysl pro praktické a účelné stránky architektonických děl.

Objekty, které vznikly v tomto období, se vyznačují jednoduchou hranolovou hmotovou výstavbou a jejich venkovní charakter tvoří povrch pokrytý keramickým obkladem připomínající holé cihlové zdivo. Příčinou tohoto příklonu byl jen částečně fakt, že architekt vlastnil v Trnavě cihelnu, která vyráběla i tyto keramické výrobky. Určitě však sehrála roli i osobitá úloha, kterou mělo rezné zdivo v pronikání avantgardní architektury do Československa i v pozdějším udržování jakési historické stopy v čase, když se již hlavním povrchem funkcionalistických staveb stala bílá omítka.

Jurkovič tak spolu s J. Mergancem a O. Klimešem postavili pozoruhodné sanatorium pro doktora Kocha v Bratislavě (1932). Dvojnásobné zalomení budovy, které umožnilo harmonicky ji uložit do svahu a reagovat na drobnější vedlejší zástavbu, se všeobecně považuje za Jurkovičovo autorské rozhodnutí. Architekt projektoval taky jednoduché a utilitární objekty pro Západoslovenské elektrárny i nadstavbu bratislavské administrativní budovy firmy původně od architektů F. Weinwurma a I. Vécseia.



Vrcholová stanice lanovky na Lomnickém štítu. (SNA)



Údolní stanice lanovky na Lomnický štít, Tatranská Lomnica. (SNA)

Nejpozoruhodnější ze závěrečného období architektony tvorby je realizovaný projekt objektů lanovky na Lomnický štít (1936–1939). Jurkovič se tu sice kriticky vyjádřil k do-
datečným zásahům ze strany stavebníka (přístavby ke sta-
nici na Skalnatém plesu), ale jeho přístup k architektuře
těchto staveb zůstal i tak jasně čitelný. Jednalo se o čtyři
objekty, ve kterých spojil tradici – kamenné zdi a standard-
ní podobu domu se zřetelnou střechou – se střídým ná-
znakem vnitřních konstrukcí. Nedostalo se mu za to moc
uznání. Nadšení stavitelé tohoto rekordního dopravního dí-
la jej kritizovali za to, že nedostatečně navenek vyjádřil
moderní lanovkové konstrukce.³⁶⁾ Dnes, když se první úsek
lanovky již přestal používat, protože jej nahradila moder-
nější lanovka a tehdejší technické rekordy jsou již jenom
dávno překonanou památkou, můžeme právem ocenit ar-
chitektono rozvážné nadčasové skloubení nových a tradič-
ných motivů.

Jurkovičův hlavní přínos v tomto období tedy spočívá
ani ne tak v stylistické úrovni jeho architektury, ale jak to
vyzdvihla D. Bořutová – Debnárová, právě v jeho vnitřním
ztotožnění se s její funkcionálními a sociálními rovinami.
Monumentálně výtvarnou stránku si ponechal pro specifi-
kou oblast, které se věnoval, často bez naděje na realizaci
svých myšlenek – na oblast památkové tvorby. Reagoval
v ní na dobové události (v sérii návrhů pomníků z období
druhé světové války, například pomník zavražděným čes-
kým studentům (1939), mauzoleum padlým v druhé svě-
tové válce (1940), mauzoleum bitvy u Stalingradu (1943),
anebo pomník druhého výročí zániku Lidic (1944), hlásil
se k česko-slovenské vzájemnosti /pomník B. Smetany,
(1940), B. Němcové (1941) v Praze/ i k událostem a osob-
nostem slovenských dějin (náhrobky a pomníky S. H.
Vajanského (1931), J. M. Hurbana, K. Holubyho a J. Šule-
ka, L. Štúra, nebo Náhrobok slovenským dejateľom z roku
1848, pod kterým byl nakonec rok po své smrti pochován
i on sám) a naposled pomníky a náhrobky své rodině
a přátelům (mezi nimi i profesoru Žákavcovi, autoru jeho
první monografie).

Spor o odkaz

Jurkovič umírá v roce 1947 těsně předtím, než v Čes-
koslovensku nastoupilo retrogradní období historizující ar-
chitektury socialistického realismu. Síly moderní architek-
tury však byly umlčeny jenom zdánlivě. Její představitelé

chápal Jurkovičovo dílo jako překonanou etapu a slepou vývojovou uličku. Bouřlivé období, kterého byl svědkem ve svém stáří a které často bezohledně překonávalo to, co on pomáhal zakládat, málo dbalo na jeho tiché kritické připomínky.

Hlavní linie šla jinou cestou. Díla mladého Jurkoviče se tak stala izolovanou a osamocenou periodou vývoje československé architektury. Ale to bylo jenom z hlediska, které považuje za smysluplné jenom ty výkony, které stojí v souvislé vývojové linii. Jakoby pokusy a experimenty neměly svůj smysl, jakoby sny mladosti neměly své poslání nezávislé na tom, co přišlo po nich, a zda obstály v optice zkušené dospělosti.

Porovnávání raných děl s pozdními, ze kterého vychází „mladická“ tvorba jenom jako naivní a předběžná a až po něm přišly domněle pravé hodnoty, je anachronické.

„Těžiště a význam Jurkovičova díla vidíme především v svěžích dílech jeho mladosti“ – píše Tomáš Štraus.³⁷⁾ Tato díla jsou sama o sobě plnohodnotné architektonické artefakty, vypovídající o sobě a o své době. Můžeme se na ni dívat s nostalgickým nadhledem pro její mytologii a iluze, ale nijak nemůžeme ubrat z její existenciální autentičnosti.

Jurkovič je dnes v zahraničí nejznámější slovenský architekt.³⁸⁾ Na památné tabuli na jeho vlastní vile v Brně stojí, že byl zakladatelem moderní české architektury. Jurkovič však byl především veliký tím, že pro něj nevy-mezovala architekturu národnostní determinace. Jeho spojení se Slovenskem nebylo regionální redukcí, on svým géniem a dílem dokázal překročit nacionální předurčenost bez ohledu na to, jestli se dobově příznačně označovala za slovanskou, slováckou, moravskou, československou nebo českou, či slovenskou.

Studie vychází z publikace Dulla, M. – Moravčíková, H.: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava, Slovart, 2002 a z výzkumného grantu ÚSTARCH SAV 2/1086/22 podporovaného agenturou VEGA.

Poznámky:

¹⁾ Podle Žákavec, F.: Dílo Dušana Jurkoviče, kus dějin československé architektury. Praha, Vesmír 1929. 331 s., tady s. 93.

²⁾ V čase Kepkovy otázky jenom jednu jedinou Jurkovičovou stavbu – vilu-letovisko na Rezku publikovaly tyto časopisy a knihy: Volné směry 1902, Der Architekt (1902), polský



Průčelí Spolkového domu ve Skalici. (SNA)

Architekt (1902), londýské The Studio (1909), H. Muthesius (Das moderne Landhaus, 1907), A. Karplus (Neue landhäuser und Villen in Österreich), 1908.

³⁷⁾ Viz poznámku 1.

³⁸⁾ Bořutová-Debnárová, D.: Dušan Samo Jurkovič – osobnost a dílo. Bratislava, Pallas 1993. 251 s. Autorka využila větší historický odstup a vyplnila některé Žákavcovy mezery, ale stavěla taky na některých jiných východiscích. Přehodnotila ty etapy, které se ukázaly z vývojového hlediska jako uzavřené („mladý – národopisný Jurkovič“). Dále odsunula ideu českoslovakismu a svobodněji, i když jenom hypoteticky prozkoumala podněty z vídeňského studia. V pozdějších fázích zdůraznila architektovo sociální citění, společenskou zodpovědnost a praktický smysl.

⁶¹⁾ Sám Jurkovič své druhé jméno nepoužíval, proto se i objevuje rozkolísaně jako Samuel resp. Samo.

⁶²⁾ Jurkovič, D.: Práce lidu našeho. Slowakische Volksarbeiten. Les ouvrages populaires des Slovaques. Wien, Ant. Schroll, 1905, 1 + 141 s.

⁷²⁾ Žákavec, F., 1929, c. d. s. 20.

⁸⁰⁾ Valašskou osadu tvořila valašská chalupa (která byla kopií usedlosti z Nového Hrozenkova), hospoda a skupina hospodářských a jiných staveb (pila, zvonice, sušárna, salaš). Ze Slovenska tady byla kromě čičmanské chalupy (kopie hlavní budovy statku bez hospodářských objektů, kterou podle přesných Jurkovičových měření v Čičmanech zhotovili pražští tesaři) také oravská chalupa (postavili ji lidové tesaři z Oravy) a kopaničářská chalupa z moravsko-slovenského pomezí.

⁹³⁾ Projekt publikoval vídeňský časopis Der Architekt 5, 1899, s. 34, který později uveřejňoval i Jurkovičova další díla (např.

- Pustevně na Radhošti, vilu na Rezku, spolkový dům v Skalici anebo lázeňské stavby v Luhačovicích).
- ¹⁰⁾ „Milý můj Dušan je básník dřeva“ – píše J. M[erhaut] v Moravské Orlici 21. října 1899.
- ¹¹⁾ Jurkovič, D.: Pustevně na Radhošti. Turistické útulny Pohorské jednoty Radhošť ve Frenštátě. Brno, Nakladatelství A. Piša 1900. (nestr.) 10 s., XVI obr.
- ¹²⁾ Kroh, A.: O Szwejk i o nas. Nowy Sącz, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury 1992. 193 s., tady s. 113.
- ¹³⁾ Jurkovič, D.: c. d., 1900, s. 3.
- ¹⁴⁾ Tamtéž, s. 1.
- ¹⁵⁾ S. Hurban Vajanský v (nepodepsané) recenzi knihy o Poustevnách (Národní noviny 9. 3. 1901, č. 29.)
- ¹⁶⁾ Žákavec, F.: c. d., 1929, s. 40.
- ¹⁷⁾ Kotěra, J.: Luhačovice. Volné směry 8, 1904, č. 3., s. 59–76, tady s. 59.
- ¹⁸⁾ V. Kollmann s P. Zatloukalem označují Jurkovičovy luhačovické opusy za vrcholné počiny středoevropské secese. (Kollmann, V. – Zatloukal, P.: Moravské lázně v proměnách dvou staletí. Práce č. 7. Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci a Oblastní galerie výtvarného umění. 1987. 139 s.)
- ¹⁹⁾ Podle Kollmann, V. – Zatloukal, P.: Moravské lázně v proměnách dvou staletí. Práce č. 7. Olomouc, Krajské vlastivědné muzeum v Olomouci a Oblastní galerie výtvarného umění. 1987. 139 s., tady s. 81.
- ²⁰⁾ Podrobněji o Jurkovičových dílech v Luhačovicích Horňáková, L.: Lázně Luhačovice. In: Dušan Jurkovič. Súborná výstava architektonického diela. Katalóg výstavy. Ed. D. Bořutová, A. Zajková a M. Dulla. Bratislava, SAS 1993, s. 54–65.
- ²¹⁾ Bořutová-Debnárová, D.: c. d., 1993, s. 94.
- ²²⁾ U ní byly k ulici a na sever orientovány obsluhující místnosti a do zahrady místnosti obsluhované. Upozornil na to Švácha, R.: Od moderny k funkcionalismu. Praha, Victoria Publishing 1995. 590 s., tady s. 36.
- ²³⁾ Později o tom Bohuslav Fuchs napsal: „sice s velkým vkusem a často i se zdarem zasáhl do některých rekonstrukcí, ale i tak musíme považovat tento úsek jeho práce za nouzový“ ... „Dušan Jurkovič [se] dostal na hladkou plochu zámeckých parket, která mu byla vždy cizí“. Fuchs to vysvětloval nedostatkem zakázek vhodných pro architektův naturel. (Fuchs, B.: Dušan Jurkovič. Projekt 10, 1968, č. 10, s. 205–207, tady s. 206.)
- ²⁴⁾ Jurkovič, D.: Vojenské hřbitovy válečné. Styl 2 (7), 1921, č. 2, s. 23–24.
- ²⁵⁾ Jurkovič, D.: c. d., 1921, s. 24.
- ²⁶⁾ Krakovské velitelství všechny hřbitovy očíslovalo (dohromady jich bylo v západní Haliči 637). (Broch, R. – Hauptmann, H.: Die westgalizischen Heldengräber aus den Jahren des Weltkrieges 1914–1915. Wien, K. u. k. Militärkommando Krakau 1918, 488 s.) Podrobněji o hřbitovech navržených Dušanem Jurkovičem: Dulla, M. (spolupráce H. Moravčíková a B. Hochel): Vojenské cintoríny v západnej Haliči. Dušan Jurkovič 1916/1917. Sprievodca. Bratislava, VŠVU 2002. 135 s.
- ²⁷⁾ Jurkovič, D.: Vojenské hřbitovy válečné. Styl 2 (7), 1921, č. 2, s. 23–24, tady s. 24.
- ²⁸⁾ Ptá se Ján Slavík v Národných novinách 1921, č. 127 (cituje Žákavec, F.: c. d., 1929, s. 193.)
- ²⁹⁾ Spolupracoval s F. Krupkom, F. Faulhammerem, J. Mergancom, O. Klimešem, alebo s J. Paclom, který měl stavební firmu v Praze.
- ³⁰⁾ Szolgayová, E.: Otázka sociálneho bývania v kontexte tvorby Dušana Jurkoviča. In: Dušan Jurkovič – súborná výstava architektonického diela. Katalóg výstavy. Ed. D. Bořutová, A. Zajková a M. Dulla. Bratislava, SAS 1993. s. 128–138, tady s. 128.
- ³¹⁾ Tehdejší architekti (J. Hoffmann, A. Loos, J. Kotěra, J. Plečnik) využívali více historické exkurzy, prvky antické architektury, figurální plastiky anebo aktuálnější, módnější výrazové prvky. (Hammer-Moravčíková, H.: Mohyla na Bradle v kontexte stredoeurópskej memoriálnej tvorby. In: Dušan Jurkovič – súborná výstava architektonického diela. Katalóg výstavy. Ed. D. Bořutová, A. Zajková a M. Dulla. Bratislava, SAS 1993, s. 100–109, tady s. 106 a n.)
- ³²⁾ Jurkovič, D.: (Předmluva umělcova.) In: Žákavec, F.: Dílo Dušana Jurkoviče, kus dějin československé architektury. Praha, Vesmír 1929. s. XIII – XVI, tady s. XV.
- ³³⁾ C. d. s. XV.
- ³⁴⁾ Jurkovičova rukopisná poznámka ze 14. 1. 1935 (SNA FPDJ A4) citovaná podle Bořutová-Debnárová, D.: c. d., 1993, s. 174. Jurkovič užíval zvláštní směs slovenštiny a češtiny, kterou tady ponecháváme bez zásahu i v ostatních citátech.
- ³⁵⁾ Cituje D. Bořutová-Debnárová. (c. d., 1993, s. 201) podle rukopisných poznámek D. Jurkoviče uložených v SNA, FPDJ, A4 (obal Myšlienky).
- ³⁶⁾ Podrobněji viz Maillard, M.: Visutá osobná lanovka Tatranská Lomnica – Lomnický štít. Slovenský staviteľ 9, 1939, č. 6, s. 93–96, č. 8, 131–133, č. 11/12, 175–177.
- ³⁷⁾ Štraus, T.: Na jurkovičovskú tému. In: Provokácie – kritické rozhlady od Dunaja a Rýna. Bratislava, H&H 1996, s. 159–165, tady s. 161. (Původne publikováno v časopise Projekt 14, 1972, č. 1, s. 43–46 a v Magyar Építőművészet 1973, č. 4., s. 58–59.)
- ³⁸⁾ F. Achleitner mluví o takzvaných národně-romantických stylech jako o syntetických produktech individualistických rojků, kteří se pokusili své nezaměnitelné osobní styly zakotvit na národní úrovni a staly se z nich národně identifikační osobnosti. (Achleitner, F.: Das semantische Schlamassel. In: Wiener Architektur. Wien, Böhlau 1996. 231 s., tady s. 195.)