



WALKA O STYL. POSZUKIWANIA FORM NARODOWYCH W ARCHITEKTURZE KRAJÓW JUGOSŁOWIAŃSKICH W I POŁOWIE XX WIEKU

STRUGGLING FOR THE STYLE. SEARCHING FOR NATIONAL FORMS IN ARCHITECTURE OF YUGOSLAV COUNTRIES IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Michał Pszczółkowski
dr

Uniwersytet Zielonogórski
Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska
Katedra Architektury i Urbanistyki

STRESZCZENIE

Przed pierwszą wojną światową w Serbii rozwinął się nurt narodowy oparty na inspiracjach bizantyjskich, a w latach międzywojennych nurt monumentalny. W architekturze słoweńskiej zwracają uwagę próby wypracowania formy narodowej, zdecydowanie jednak odmiennej od serbskiej, w Chorwacji wreszcie zrezygnowano zupełnie z konwencjonalnych poszukiwań narodowych na rzecz nowoczesności. Konfrontacja narodów tworzących państwo jugosłowiańskie spowodowała, że nie doszło do wypracowania wspólnej, powszechnie akceptowanej formy architektury jugosłowiańskiej.

Słowa kluczowe: Branko Tanazević, Drago Ibler, Ivan Vurnik, Jože Plečnik, Momir Korunović, styl narodowy, styl serbo-bizantyjski.

ABSTRACT

Before the war in Serbia there developed a tendency based on Byzantine inspirations; whereas in the interwar period it was monumentalism that grew in popularity. What grabs attention in Slovene architecture was looking for the national form, however very much different from the Serbian one. Finally, in Croatia, searching for national identity was left in favour of modernity. The clash between the nations of the Yugoslav state stopped the attempts to create a common united form of architecture.

Key words: Branko Tanazević, Drago Ibler, Ivan Vurnik, Jože Plečnik, Momir Korunović, national style, Serbo-Byzantine style.

1. WSTĘP

Poszukiwania nowych koncepcji architektonicznych w pierwszych dekadach XX wieku, oscylujące wokół idei stylu narodowego, były szczególnie istotne dla pozbawionych własnej państwowości narodów Europy Środkowo-Wschodniej. Interesujące wydają się zwłaszcza poczynania w tych krajach, które po pierwszej wojnie światowej odrodziły się jako niejednolite pod względem narodowościowym, jak Czechosłowacja¹ i Jugosławia. W jaki sposób rozwijały się formy narodowe w krajach południowosłowiańskich przed pierwszą wojną światową, jak zaś przebiegała konfrontacja po 1918 r., w realiach wspólnego państwa? Czy podjęto próbę wytworzenia wspólnej architektury jugosłowiańskiej?

Idea wspólnego państwa południowych Słowian pojawiła się w kręgach intelektualnych Słowenii, Serbii i Chorwacji na przełomie XIX i XX wieku i podobnie jak w przypadku Czechosłowacji, była to idea sztuczna. Pokrewieństwa etniczne nie ulegały wprawdzie wątpliwości – narody jugosłowiańskie łączyły więzy językowe, dzieliła jednak, i to zasadniczo, historia i kultura. Idea jugosławizmu nie wynikała jednakże z pobudek romantycznych, ale z chęci konsolidacji sił przeciwko reżimowi austro-węgierskiemu oraz zakusom terytorialnym Grecji, Włoch i Bułgarii. W czasie pierwszej wojny światowej dążenia jugosławistyczne uległy nasileniu, w efekcie 1 grudnia 1918 r., na gruzach monarchii austro-węgierskiej, powstało Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców (SHS). Słusznie zauważono, że *Jugosławia to konieczność, a nie coś, co z założenia miało być harmonią* [14]. W wielonarodowym państwie żyli nie tylko Serbowie, Chorwaci, Słoweńcy, Boszniacy i Macedończycy, ale również liczne mniejszości narodowe – po pół miliona Niemców, Węgrów i Albańczyków oraz znaczący odsetek Bułgarów i Turków. Od początku istnienia państwa życie polityczne było zdominowane konfliktem między dominującymi Serbami a pozostałymi narodami, zwłaszcza Chorwatami, tym silniejszym, że uchwalona w 1921 r. konstytucja wprowadziła – podobnie jak w Czechosłowacji – centralistyczny charakter państwa.

Biorąc pod uwagę okoliczności polityczno-społeczne, można się spodziewać, że na polu kulturalnym i artystycznym, w tym twórczości architektonicznej, podjęta została rywalizacja poszczególnych narodów. Podobnie jak w przypadku Czechosłowacji, dorobek architektoniczny narodów jugosłowiańskich w omawianym okresie musi być rozpatrywany odrębnie, co jest tym bardziej istotne ze względu na różnice wynikające ze styku kultury bizantyjskiej i łacińskiej.

2. ARCHITEKTURA SERBSKA

Wystawiając pawilon narodowy na wystawie paryskiej w 1900 r., projektu Milana Kapetanovicia i Milorada Ruvidicia (ryc. 1), prawosławna Serbia określiła swoją tożsamość jako przynależną do bizantyjskiego kręgu kulturowego. Zaprezentowano bowiem obiekt będący wierną interpretacją pięciokopułowego kościoła bizantyjskiego i nie było w tym nic zaskakującego: w architekturze serbskiej końca XIX wieku stylistyka neobizantyjska doczekała się etykiety stylu „serbsko-bizantyjskiego” w randze stylu narodowego. Uważano, że zarówno forma bizantyjska, jak i architektura sakralna najlepiej odzwierciedlają specyfikę Serbów jako narodu, aczkolwiek trzeba zauważyć, że niezależnie od klimatu miejscowego istotną rolę musiał tu odegrać wpływ architektury wiedeńskiej i twórczości Theophila Hansena². Zdaje się, że to właśnie za sprawą zewnętrznych źródeł inspiracji posługiwano

¹ Problematyka formy narodowej w architekturze czechosłowackiej w pierwszych dekadach XX wieku została omówiona na łamach *Przestrzeni i Formy* [19].

² Protagonistami stylu serbsko-bizantyjskiego byli studenci Hansena – Svetozar Ivačković, Jovan Ilkić, Dušan Živanović i Vladimir Nikolić [18, s. 29]. Analogiczne zjawiska architektoniczne wystąpiły w tym czasie na terenie Bośni i Hercegowiny, gdzie rozpowszechniły się formy neomauretańskie (*pseudomaurski stil*); do realizacji tego nurtu należy gmach ratusza w Sarajewie (po drugiej wojnie światowej użytkowany jako biblioteka narodowa), dworzec kolejowy w Bosanskim Brodu czy ratusz w Brčku. Styl ten zbliżony jest nieco do formy serbsko-bizantyjskiej, ma jednak wyraźne cechy architektury islamu (łuki podkowiaste, ornamentyka arabeskowa, dekoracyjne gzymsy wieńczące). W rzeczywistości była to – jak się wydaje – forma narzucona przez Austro-Węgry, zaś architektura obiektów boszniackich jest wyraźnie zależna od wiedeńskich realizacji Theophila Hansena.

się raczej „kosmopolitycznymi” elementami średniowiecznej architektury bizantyjskiej, zwłaszcza charakterystycznym motywem kopuły na wysokim, ośmiobocznym bębnie i „pasiastą” dekoracją elewacji niż jakimś specyficznym serbskim pierwowzorem.



Ryc. 1. Pawilon serbski na wystawie światowej w Paryżu 1900. Źródło: Brown University Library

Fig. 1. The Serbian pavilion at the Universal Exhibition of 1900, Paris. Source: Brown University Library



Ryc. 2. Urząd powiatowy we Vranje. Źródło: [27]

Fig. 2. District office in Vranje. Source: [27]

Styl serbsko-bizantyjski, choć siłą rzeczy najbardziej rozpowszechniony w architekturze sakralnej, doczekał się także szerokiego zastosowania w obiektach świeckich; przykładem gmach urzędu powiatowego we Vranje (proj. Petar J. Popović, 1908, ryc. 2) [10]. W 1912 roku pisano: *nasze nowoczesne budownictwo i architektura, w szczególności przyszłe budynki w Belgradzie, ale również inne obiekty na prowincji, powinny posiadać prawdziwą serbską symbolikę, tj. powinny być budowane w autentycznym stylu serbskim* [22, s. 26]. Kontrowersje związane ze stylistyką serbsko-bizantyjską, jakie pojawiły się w kręgach architektonicznych, wiązały się z jej sakralnym charakterem, co z kolei wynikało z faktu, że średniowieczna architektura serbska znana była głównie z obiektów sakralnych. Nasilająca się krytyka nie zmieniła jednak faktu, że historyzująca odmiana stylu serbsko-bizantyjskiego utrzymała się aż do końca okresu międzywojennego, m.in. w najbardziej prestiżowych realizacjach architektury sakralnej, jak chramy Chrystusa Zbawiciela w Banja Luce (1925–1939) i św. Marka w Belgradzie (1930–1939, ryc. 3), funkcjonowała także jako oficjalna stylistyka państwowych pawilonów na wystawach międzynarodowych (Turyn 1911, Filadelfia 1926). O żywotności stylu w architekturze świeckiej świadczą takie realizacje, jak gimnazjum żeńskie w Belgradzie (proj. Milica Krstić, 1933) czy dworzec kolejowy w Skopje (proj. Velimir Gavrilović, 1938), a przede wszystkim zespół Pałacu Królewskiego w Belgradzie (proj. Živojin Nikolić, 1924–1929, ryc. 4). Zgodnie z życzeniem królewskim kaplica pałacowa została oparta na wzorach XIV-wiecznej architektury serbskiej: XIV-wiecznego kościoła klasztorowego w Studenicy oraz kościoła św. Andrzeja nad rzeką Treska w Macedonii. Wnętrza udekorowano freskami, wzorowanymi na najbardziej znanych malowidłach serbskich klasztorów średniowiecznych.

Nowe, podejmowane równolegle poszukiwania polegały na modernizacji stylu przez łączenie form bizantyjskich z geometryczną, abstrakcyjną dekoracją. Oryginalną interpretację zaproponował architekt Branko Tanazević, stając się głównym ideologiem nowej wersji stylu. Elementy architektury cerkiewnej Tanazević przekładał na zgeometryzowane aplikacje na fasadzie, dodatkowo sięgając po motywy architektury i sztuki ludowej. Dążeniem architekta było wypracowanie stylu narodowego w redakcji nowoczesnej, dlatego motywy architektury historycznej sprowadzał do formy abstrakcyjnej, ponadto wykorzystywał współczesne symbole Serbii, zwłaszcza barwy narodowe. Do swych projektów wprowadził kolorystykę czerwono-białą, wyprzedzając tym analogiczne rozwiązania, stosowane w czeskim rondokubizmie i polskim tradycjonalizmie. Podręcznikowym przykładem tak rozumianego stylu narodowego jest gmach centrali telefonicznej w Belgradzie (1906–1908, ryc. 5) [11, s. 65].



Ryc. 3. Cerkiew św. Marka w Belgradzie. Źródło: [27]

Fig. 3. St. Mark's Church in Belgrade. Source: [27]



Ryc. 4. Pałac Królewski w Belgradzie. Źródło: [27]

Fig. 4. The Royal Palace in Belgrade. Source: [27]

Kompilacyjny stosunek do stworzenia stylu narodowego osiągnął kulminację w twórczości Momira Korunovicia, przypadającej już na lata międzywojenne. Architekt ten dążył do syntezy dotychczas stosowanych motywów serbskich. Kontynuował poszukiwania Tanazavicia, eksponując jednak wątki cerkiewne i w ogóle akademicki sposób ujęcia architektury. Choć w literaturze serbskiej podkreśla się jego znaczenie, w rzeczywistości był to chyba epigon, a w jego projektach trudno doszukać się zmodernizowania. Główną jego realizacją jest gmach Urzędu Poczt, Telegrafu i Telefonu w Belgradzie (1926–1931, ryc. 6) [28, s. 105]. Został tu zastosowany charakterystyczny element twórczości architekta – motyw koła i łuku pełnego, przy czym koło zwykle występuje samodzielnie jako główny motyw lub tworzy samodzielne układy, łuk natomiast pojawia się zwykle w zwieńczeniach otworów okiennych, biforiach i sekwencjach w postaci arkad czy fryzów arkadowych. W ten sposób stylistyka ta upodabnia się nieco do czeskiego rondokubizmu.



Ryc. 5. Centrala telefoniczna w Belgradzie. Fot. Ranko Tomić

Fig. 5. The Telephone Exchange Building in Belgrade. Photo: Ranko Tomić

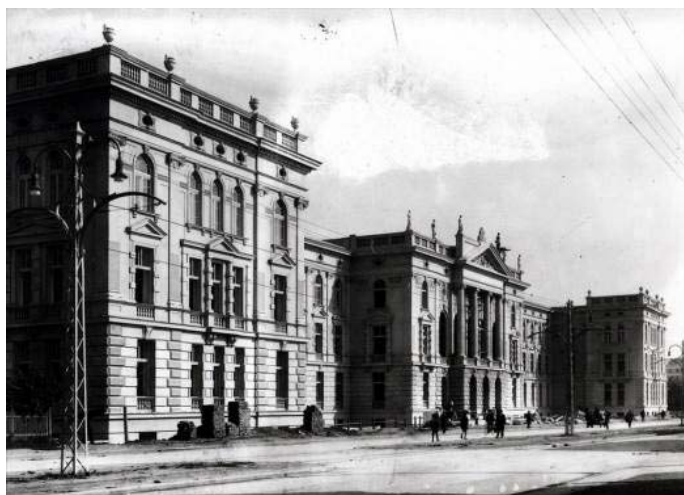


Ryc. 6. Gmach Urzędu Poczt, Telegrafu i Telefonu w Belgradzie. Źródło: domena publiczna

Fig. 6. The Post Office and Telegraph Administration in Belgrade. Source: public domain

Sam Tanazević po wojnie pogrążył się w pompatycznym neohistoryzmie, czego przykładem może być gmach Wydziału Technicznego Uniwersytetu w Belgradzie (1925–1931, ryc. 7) [8]. Nie jest to przykład odosobniony, uderzającą bowiem cechą międzywojennej architektury serbskiej jest niezwykła żywotność historyzmu w architekturze reprezentacji państwowej. Mowa tu o prestiżowych inwestycjach stołecznych, po części zaprojektowanych jeszcze przed wojną (Bank Narodowy, biblioteka uniwersytecka – ryc. 8, Parlament). Budowę wielkich gmachów publicznych realizowano do późnych lat 30., co charakterystyczne – nie zdradzając najmniejszej chęci do modernizowania. Dobitnym tego przykładem jest gmach Skupštiny, ukończony w 1936 r. (ryc. 9). Budowę rozpoczęto

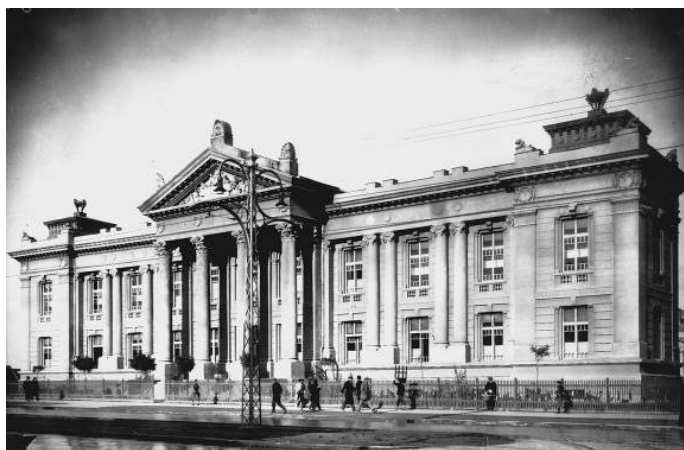
w 1907 roku na podstawie projektu Konstantina Jovanovicia z 1891 r., zmodyfikowanego w 1901 r. przez Jovana Ilkicia. Po wojnie kontynuowano inwestycję, a choć oryginalne projekty uległy zniszczeniu, zostały zrekonstruowane przez syna Ilkicia, Pavle. Do żywotności historyzmu przyczyniły się też zapewne tradycyjne poglądy, propagowane w czasopiśmiennictwie fachowym; m.in. Milutin Borisavljević twierdził w artykułach publikowanych w latach 30., że modernizm jest wyrazem architektonicznego analfabetyzmu, ponieważ wynika z nieznamości form klasycznych.



Ryc. 7. Wydział Techniczny Uniwersytetu w Belgradzie. Źródło: Univerzitet u Beogradu

Fig. 7. The Faculty of Engineering of the University of Belgrade. Source: Univerzitet u Beogradu

Funkcjonalistyczny modernizm w serbskiej architekturze publicznej pojawił się z opóźnieniem, dopiero w latach 30. zyskując pewną, ale stosunkowo niewielką popularność. Serbscy historycy architektury tłumaczą ten fakt niskim stopniem rozwoju regionu, wyczerpaniem wojnami oraz brakiem programu architektonicznego, który wiązałby się z zastosowaniem nowoczesnych technologii [18, s. 49]. Niewątpliwie dużą rolę odegrały tu jednak też względy społeczno-ustrojowe, z konserwatywnymi preferencjami estetycznymi króla na czele. Sam ustrój monarchiczny narzucał niejako tradycyjną formę architektoniczną (dla porównania niezwykle konserwatywna była w tym czasie architektura brytyjska). Przede wszystkim jednak nie nawiązano współpracy z zachodnią awangardą – w odróżnieniu od architektów polskich, czeskich, węgierskich czy chorwackich, Serbowie nie brali udziału w pracach CIAM, najczęściej kończyli konserwatywne uczelnie – dopiero pokolenie urodzone po 1910 r. podejmowało kontakty z Zachodem w szerszym zakresie [18, s. 56]. Starsza generacja, jeśli interesowała się i posługiwała awangardową formą, to często w sposób intuicyjny i bez teoretycznego przygotowania. W rezultacie modernizm pozostał stosunkowo wąską strugą w dominującym nurcie neoklasycystyczno-monumentalizującym, przez który w końcu został wchłonięty.



Ryc. 8. Biblioteka uniwersytecka w Belgradzie. Źródło: [27]

Fig. 8. The University Library in Belgrade. Source: [27]

Charakterystycznym rozdziałem architektury serbskiej u schyłku okresu międzywojennego jest działalność architektów rosyjskich, którzy ze względów politycznych opuścili kraj po rewolucji październikowej. W samym Belgradzie znalazło się około 50 architektów. Wypełnili oni lukę w środowisku serbskim, dlatego to im powierzano często prestiżowe zlecenia gmachów reprezentacji państwowej [6, 9, 12, 13]. Choć nie mieli oni nic wspólnego z ideologią stalinowską, trudno oprzeć się wrażeniu, że proveniencja tych monumentalnych gmachów była socrealistyczna. Ich formy były bezpośrednio inspirowane przez króla, dla którego tego rodzaju stylistyka odzwierciedlała potęgę państwa i władzy, stąd można mówić o awansie takiej stylistyki do rangi oficjalnego nurtu państwowego; wiadomo, że to na królewskie życzenie architekt Wasilij Androsow zmodyfikował w 1938 r. pierwotny, modernistyczny projekt poczty głównej i banku pocztowego, który opracowali Josip Pičman i Andrej Baranji [5, s. 295; 15, s. 248]. Gmach powstał w latach 1935–1938 jako największy i najbardziej reprezentacyjny budynek pocztowy Królestwa; poza planowaną funkcją, pomieścił też Ministerstwo Usług Pocztowych, Główny Urząd Telegraficzny oraz szkołę pocztową [15, s. 264]. Wszystkie elewacje zostały oblicowane rustykowanym kamieniem, centralną część fasady podkreślono natomiast masywnym, wielkoporządkowym portalem przyściennym w porządku doryckim, zwieńczonym rozbudowanym belwederem (ryc. 10).



Ryc. 9. Gmach Skupštiny w Belgradzie. Źródło: domena publiczna

Fig. 9. The National Assembly Building in Belgrade. Source: public domain



Ryc. 10. Poczta główna w Belgradzie. Źródło: domena publiczna

Fig. 10. The Main Post Office in Belgrade. Source: public domain

Do aktywnych architektów rosyjskich należał też Nikołaj Krasnow, który zaprojektował pompierskie gmachy ministerstw: Finansów (1926–1928) oraz Lasów i Kopalni (1926–1929). Architekt ten zajmował się także architekturą wnętrz: opracował projekty dla Skupštiny oraz Pałacu Królewskiego, wykorzystując motywy z moskiewskiego Kremla. Obraz rosyjskich projektów dla Belgradu dopełniają gmachy sztabu generalnego (Wasilij Baumgarten, 1924–1928), a także obiekty architektury sakralnej. Ciężki, monumentalny neoklasycyzm nie był wyłączną domeną Rosjan. Jedną z ostatnich realizacji tego typu jest potężny gmach Ministerstwa Transportu projektu Gojko Todicia, ukończony już pod okupacją (1939–1942) [2]. Wielkoporządkowa kolumnada koryncka, wsparta na trójkondygnacyjnym cokole oraz zamknięta belkowaniem i surową attyką z godłem Jugosławii, symbolicznie wrycz zamyka dzieje międzywojennej architektury jugosłowiańskiej.

3. ARCHITEKTURA SŁOWEŃSKA

Architekci pozostałych krajów wchodzących w skład Królestwa SHS rozwijali się niezależnie, dążąc do wypracowania własnych koncepcji. Szczególnie wyraziste efekty osiągnęli projektanci słoweńscy. W sytuacji, kiedy ton w państwie nadawała bizantyjsko-wschodnia Serbia, w kraju o kulturowych korzeniach łańskich musiały wytworzyć się działania reakcyjne, zorientowane na stworzenie narodowej architektury o wyraźnie odmiennych cechach.

Uważa się, że na charakter architektury słoweńskiej w omawianym okresie wpłynęła w największym stopniu twórczość trzech projektantów: Jože Plečnika, Maksza Fabianiego i Ivana Vurnika [18, s. 53]. O ile twórczość Fabianiego nosi wyraźne cechy wiedeńskiej secesji i kosmopolitycznego, zmodernizowanego klasycyzmu, o tyle w przypadku Plečnika i Vurnika możemy mówić o ambitnych próbach wykreowania indywidualnego stylu, niewątpliwie aspirującego do rangi narodowej. Oryginalne efekty takich dążeń przejawiały się w pierwszej połowie lat 20. Główną rolę odegrała tu działalność Vurnika, który rozwinął własną stylistykę, stosując sprawdzoną na Węgrzech i Słowacji metodę łączenia folkloru z formami secesji i art déco. Przykładem osiągniętych przezeń efektów jest budynek banku spółdzielczego w Lublanie (1922, ryc. 11), *najbardziej malownicza fasada w Lublanie, jeśli nie w całej Słowenii* [3, s. 24]. Forma gmachu nie ma nic wspólnego ze stylem serbskim, jest mocno zorientowana na ludowość w niezbyt rozpowszechnionym na Słowenii, zgeometryzowanym ujęciu art déco. Pod tym względem można zaobserwować pewne zbieżności z dążeniami polskiego formizmu, echem secesji jest natomiast idea *Gesamtkunstwerk*, oparta na formalnej spójności elewacji i wewnątrz. W celu podkreślenia charakteru narodowego architekt wykorzystał kolorystykę herbu Księstwa Krainy (biały, żółty, czerwony i dominujący niebieski). Charakterystycznym elementem są dekoracyjne obramienia okienne, oparte na motywie łuku ostrego. Łuk ostry, zwłaszcza w układzie triady, jest stałym elementem stylu Vurnika, pojawia się także w innych jego realizacjach. Tego rodzaju stylistyka nie utrzymała się w Słowenii dłużej niż gdzie indziej, sam Vurnik porzucił ją po 1925 r. na rzecz modernizmu [3, s. 31–32].



Ryc. 11. Bank spółdzielczy w Lublanie. Źródło: [25]

Fig. 11. Cooperative Bank in Ljubljana. Source: [25]



Ryc. 12. Biblioteka uniwersytecka w Lublanie. Źródło: National Gallery of Slovenia

Fig. 12. The university library in Ljubljana. Source: National Gallery of Slovenia

Na miano najbardziej oryginalnego architekta słoweńskiego bez wątpienia zasługuje Jože Plečnik. W odróżnieniu od Vurnika nie korzystał z inspiracji ludowych, szukając raczej źródeł kultury słoweńskiej w wielkich cywilizacjach starożytnych. Plečnik studiował u Wagnera, dlatego bliskie mu były zarówno tradycje Arts & Crafts, pojęcie *Gesamtkunstwerk*, jak i idee modernizmu [20, s. 8]. Rozpoczął od stylistyki secesyjnej, już wówczas jednak podejmując indywidualne poszukiwania, rozwinięte po wojnie. Inspiracji szukał w architekturze minojskiej, etruskiej i egipskiej [24, s. 342], z czasem wykształcił autorski styl – monumentalny, ale nic niemający wspólnego ze standardowym monumentalizmem, styl trudny do zaszufładowania w kontekście nurtów architektonicznych międzywojnia; można go porównać do tego, co kilkadziesiąt lat później będzie się określać mianem postmodernizmu. Plečnik czerpał bowiem swobodnie i twórczo z różnych wątków, o czym można się przekonać, obserwując najbardziej znaną jego realizację – bibliotekę uniwersytecką w Lublanie (1936-1941, ryc. 12). W malowniczym kształtowaniu elewacji można doszukać się zarówno źródeł klasycznych, ale również wpływów czeskiego kubizmu, a także sece-

sji poprzez ideę *Gesamtkunstwerk*: nawet klamki drzwi wejściowych mają formę pęgałów. Symbolika jest charakterystycznym elementem twórczości architekta: forma renesansowego pałacu miała nawiązywać do stojącego tu wcześniej, późnorenesansowego pałacu, zniszczonego w 1895 r. (elementy pochodzące z tego pałacu znalazły się w elewacjach biblioteki), z kolei gzyms wieńczący wzięty z antycznej świątyni miał oddawać funkcję biblioteki jako propylejów prowadzących do wiedzy [1, s. 210; 26, s. 50]. Koncepcja faktury elewacji, polegająca na malowniczym operowaniu elementami kamiennymi umieszczanymi w ceglany licu, kojarzy nam się nieco z eksperymentami Talowskiego w Krakowie; w rzeczywistości jest to nawiązanie do tradycyjnej architektury słoweńskiego Krasu [1, s. 210], ponadto w elewacji Plečnik umieścił motyw waz etruskich (odkopenie w 1882 r. słynnej etruskiej situli w podlublańskiej wsi Vace dało asumpt do tezy o etruskim pochodzeniu Słoweńców³). Wszystko to przepuszczone jest przez pryzmat fantazyjnej stylizacji w duchu analogicznym do postmodernizmu (motyw kolumny na tle szklanej elewacji antycypuje wręcz twórczość Ricardo Bofilla).

Plečnik był architektem płodnym i wziętym nie tylko w ojczyźnie Słowenii, m.in. został zaproszony do rewaloryzacji zamku królewskiego na praskich Hradczanach. Trzeba jednak przyznać, że jego twórczość pozostała zjawiskiem odosobnionym. Szeroko zakrojona regulacja urbanistyczna Lublany według koncepcji Plečnika, przekształcająca prowincjonalne miasto w metropolię, odcisnęła rzeczywiście trwałe piętno na pejzażu miasta, jednak forma proponowana przez architekta była zbyt indywidualna, żeby zapłodnić umysły mu współczesnych. Z tych samych przyczyn nie doczekała się kontynuacji twórczość Vurnika. Jednym z niewielu wyjątków jest lublański Nebotičnik (proj. Vladimir Šubič, 1931–1933, ryc. 13) – wielofunkcyjny drapacz chmur, jeden z najwyższych w tym czasie budynków w Europie Środkowej [3, s. 250]. Niebanalna forma zwieńczenia wskazuje na nowoczesny punkt ujęcia w poszukiwaniu motywów narodowych.

4. ARCHITEKTURA CHORWACKA

W architekturze chorwackiej nie mamy do czynienia z tak wyrazistymi osobowościami, także i ruch budowlany był mniej intensywny niż w Serbii czy Słowenii. Realizacje sprzed I wojny światowej utrzymane są w duchu mniej lub bardziej dekoracyjnego historyzmu (Muzeum Etnograficzne w Zagrzebiu, 1901; Bank Serbski w Zagrzebiu, 1910), względnie secesji, inspirowanej wiedeńską, choć bardziej dekoracyjnej (łaźnie siarkowe w Splicie, 1903). Dopiero krótko przed wojną pojawiło się dążenie do modernizacji formy, jednakże przy zachowaniu tradycyjnego rzutu i historyzująco-secesyjnego detalu (biblioteka uniwersytecka w Zagrzebiu) [23, s. 30]. W latach międzywojennych działało kilku utalentowanych projektantów, którzy wpłynęli na charakter architektury chorwackiej. Do takich należał Viktor Kovačić [16, s. 390]. Uczeń Wagnera i przyjaciel Loosa, starał się wykorzystać czy też połączyć elementy twórczości obu twórców w celu wypracowania własnej stylistyki. W realizacjach okresu międzywojennego opierał się na tradycji historycznej, mocno jednak zredukowanej w zakresie detalu, w efekcie czego efektem była czysta, szlachetna forma neoklasycystyczna (Pałac Giełdy w Zagrzebiu z 1924 r., ryc. 14).

Awangardowy funkcjonalizm cieszył się większą popularnością niż w Serbii, pojawił się też wcześniej za sprawą Petera Behrensa, który w 1927 roku zaprojektował w centrum Zagrzebia gmach Elsa-fluid – klarowną kompozycję, zredukowaną do prostych brył geometrycznych. Autorytet uznanego projektanta spowodował, że nowa forma została zaakceptowana i podjęta w twórczości architektów chorwackich, przede wszystkim młodej generacji uczniów Loosa, Poelziga i Le Corbusiera, którzy w tym czasie podjęli praktykę projektową [18, s. 172]. Twórczość tę określa się terminem „szkoła zagrzebska”.

Do najbardziej wyrazistych efektów doszedł Drago Ibler, główny przedstawiciel szkoły i duchowy przywódca awangardowej grupy „Zemlja” (Ziemia). Będąc pod wpływem Poelziga i Le Corbusiera, Ibler połączył w swej twórczości pierwiastki ekspresjonizmu i funk-

³ Plečnik należał do zwolenników tej tezy, nawet własne mieszkanie urządzając w stylu podziemnego grobu z Tarquinii [24, s. 327–328, 336].

cyjonalizmu, w efekcie jego realizacji noszą znamiona stylistyki *streamline moderne*. Ta międzynarodowa konwencja, choć ogólnie popularna, wydawała się szczególnie uzasadniona w regionach nadmorskich i miastach portowych, co na gruncie polskim znamy z przykładu Gdyni. Nadmorskie położenie Chorwacji i związane z tym tradycje morskie odróżniały ją od pozbawionej dostępu do morza Serbii, nie od rzeczy będzie więc stwierdzenie, że chorwacki „styl okrętowy” cieszył się popularnością ze względu na konotacje polityczno-narodowe. Dominował w architekturze mieszkaniowej, ale pojawiał się też w reprezentacyjnej architekturze publicznej, a do najbardziej udanych przykładów należą budynek ubezpieczalni społecznej w Mostarze (proj. Ibler, 1930), Gimnazjum Križanićeva w Zagrzebiu (proj. Egon Steinmann, 1932, ryc. 15) czy założony na rzucie owalu biurowiec Napredak w Zagrzebiu (proj. Stjepan Panić, 1936, ryc. 16).



Ryc. 13. Nebotičnik w Lublanie. Źródło: [21]

Fig. 13. The Nebotičnik in Ljubljana. Source: [21]



Ryc. 14. Pałac Giełdy w Zagrzebiu. Źródło: domena publiczna

Fig. 14. The Stock Exchange in Zagreb. Source: public domain



Ryc. 15. Gimnazjum Križanićeva w Zagrzebiu. Źródło: [7]

Fig. 15. Križanićev Secondary School in Zagreb. Source: [7]



Ryc. 16. Biurowiec Napredak w Zagrzebiu. Źródło: [17]

Fig. 16. The Napredak building in Zagreb. Source: [17]

5. PODSUMOWANIE

Polityczne zabiegi dworu królewskiego, mające na celu unifikację społeczeństwa jugosłowiańskiego, nie przełożyły się na jednolitą architekturę jugosłowiańską. Pod tym względem nie podjęto nawet starań, przykładowo zwraca uwagę brak inicjatywy królewskiej w kierunku współpracy czy to z Plečnikiem, czy z innymi wybitnymi architektami Słowenii i Chorwacji; zamiast tego prestiżowe projekty w Belgradzie powierzano architek-

tom rosyjskim. W rezultacie w każdym z krajów wchodzących w skład Królestwa architektura rozwijała się niezależnie, więcej – zaznaczyły się wyraźne odrębności. W Serbii rozwinął się nurt narodowy oparty na inspiracjach bizantyjskich, a w latach władzy autorytarnej pompierski monumentalizm; tendencje funkcjonalistyczne w gmachach publicznych zaznaczyły się słabo. W architekturze słoweńskiej zwracają uwagę próby wypracowania formy narodowej, zdecydowanie jednak odmiennej od serbskiego bizantyzmu. W Chorwacji wreszcie zrezygnowano zupełnie z konwencjonalnych poszukiwań narodowych na rzecz nowoczesności w ujęciu *streamline moderne*. W rezultacie, podobnie jak w Czechosłowacji, nigdy nie doszło do wypracowania wspólnej jugosłowiańskiej formy architektonicznej, akceptowanej przez wszystkie narody.

STRUGGLING FOR THE STYLE. SEARCHING FOR NATIONAL FORMS IN ARCHITECTURE OF YUGOSLAV COUNTRIES IN THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

1. INTRODUCTION

Searching for the new architectural concepts in the first decades of the 20th century moved back and forth the idea of a national style. It was particularly important for the nations of the East-Central Europe, deprived of their own statehood. Especially interesting is what took place in those countries which were reborn after the First World War as heterogeneous in terms of nationality, such as Czechoslovakia⁴ and Yugoslavia. How did the national forms develop in the south-Slavonic countries before the war and how did the situation look after 1918 when a new state was born? Was the attempt to create common Yugoslav architecture made?

The idea of a common state of the south Slavs appeared at the turn of the 19th and 20th century amongst Slovene, Serbian and Croatian intellectualists. However, similarly to Czechoslovakia, it was an artificial initiative. Even though the ethnical relations and language connections were unquestionable, still there existed enormous cultural and historical differences. However, the concept of Yugoslovianism did not result from romantic reasons. It flourished with the desire of fight against the Austro-Hungarian regime as well as the territorial attempts of Greece, Italy and Bulgaria. During the First World War, all the Yugoslav aspirations got stronger and, finally, on the 1st of December 1918, on the debris of the Austro-Hungarian monarchy, there appeared the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. It was accurately noticed that *Yugoslavia is a necessity, not harmony taken for granted* [14]. In the multinational country there lived not only the Serbians, but also the Croats, Slovenes, Bosnians and Macedonians and numerous ethnic minorities – around five hundred thousands of Germans, Hungarians and Albanians and quite a big number of Bulgarians and Turks. From the very beginning of the state, its political condition was dominated by the conflict between dominant Serbians and the rest of the nations, especially the Croats. The clash was even more intensive when on the base of the constitution, proclaimed in 1921, the centralistic character of the governing the state was introduced, just like in Czechoslovakia.

Taking into consideration all the political and social circumstances, it might be expected that in both the cultural and artistic fields, including architecture, particular nations were rivals. Similarly to Czechoslovakia, the architectural achievements of the Yugoslav na-

⁴ The problems of a national form in Czechoslovak architecture in the first decades of the 20th century was discussed in *Przestrzeń i Forma* [19].

tions in the said period need to be discussed separately, which is even more significant because of the fact that the differences occurred on the border of two cultures: Byzantine and Latin one.

2. SERBIAN ARCHITECTURE

Serbia depicted its cultural Byzantine identity by displaying the national pavilion at the World's fair in Paris (1900). Pavilion, designed by Milan Kapetanović and Milorad Ruvidić (Fig. 1), was a consistent repetition of a five-cupola Byzantine church. It was not surprising as in the Serbian architecture of the late 19th century the neo-Byzantine stylistics was entitled the Serbo-Byzantine style and treated as the national trend. It was stated that both the Byzantine form and the sacral architecture were the most appropriate to reflect the uniqueness of the Serbian nation. Yet, it must be noticed that, regardless of the local climate, of much importance here was the Viennese architecture and the achievements of Theophil Hansen⁵. It seems that the fact of using 'cosmopolitan' details rather than the motifs of medieval Byzantine architecture was caused by the external inspirations. It is particularly visible in using a characteristic element of a 'striped' cupola on a tall, octagonal cylinder rather than some typically Serbian decoration.

Serbo-Byzantine style, even though it was the most common in the sacred objects, was also widely used in the secular buildings; the example of that is the district office in Vranje (J. Popović, 1908, Fig. 2) [10]. In 1912 it was stated that *our modern engineering and architecture, especially the future buildings in Belgrad, but also the other objects in the country, should be equipped with genuine Serbian symbols, i.e. should be built according to the authentic Serbian style* [22, p. 26]. Controversies about the Serbo-Byzantine stylistics, which appeared in the environment of the architects touched upon its sacred character. It resulted from the fact that the medieval Serbian architecture was famous mainly for the sacred buildings. Increasing critique did not change the fact that the historical variety of Serbo-Byzantine style was present till the end of the interwar period, e.g. in the most prestigious sacred buildings, such as Cathedral of Christ the Saviour in Banja Luka (1925–1939) and St. Mark's Church in Belgrad (1930–1939, Fig. 3). It also occurred as the official stylistics of the national pavilions at the World's fairs (Turin 1911, Philadelphia 1926). Vitality of the style in the public architecture is proved by the objects such as the secondary school for girls in Belgrad (Milica Krstić, 1933) or the railway station in Skopje (Velimir Gavrilović, 1938) and, the most significant, complex of the King's Palace in Belgrad (Živojin Nikolić, 1924–1929, Fig. 4). Pursuant to the King's wish, the palace chapel was modelled on the Serbian architecture from the 14th century, namely on the monastery church in Studenica and St. Andrew's church by the Treska river in Macedonia. The interiors were decorated with the frescos, borrowed from the most famous church paintings of the Serbian monasteries.

New attempts made to find the national style involved modernization of the style through combining Byzantine forms with geometrical, abstractive decoration. The architect Branko Tanazević, who suggested an original interpretation of the style, became the main ideologist of its new variety. Tanazević converted the elements of the Orthodox architecture into geometrical application on the façade. Additionally, he used details typical of the folk architecture. His aim was to bring into being the national style in its modern variation. That was why he transformed historical motifs into abstractive ones. He also used contemporary Serbian symbols, especially the national colours. He incorporated red and

⁵ The protagonists of the Serbo-Byzantine style was Hansen's students – Svetozar Ivačković, Jovan Ilkić, Dusan Zivanović and Vladimir Nikolić [18, p. 29] Analogical phenomena in that time took place in Bosnia and Herzegovina, where the neo-Mauritian forms gained popularity ('pseudomaurski stil'). The representative of such stylistics is the town hall in Sarajevo (after WW2 it was changed into the national library), railway station in Bosnanski Brod or the town hall in Brck. This trend is somehow close to the Serbo-Byzantine style. Yet, it contains some features typical of Islam (horseshoe arch, arabesque ornamentation, decorative mantelpieces). In fact, it seems that this form was imposed by Austria-Hungary, whereas the architecture of the Bosnian buildings is visibly dependant on the Viennese designs by Hansen.

white colours in his designs, leaving behind the analogical solutions used in Czech Rondo-cubism and Polish Traditionalism. The most obvious instance of the national style comprehended in that sense is the building of telephone exchange in Belgrad (1906–1908, Fig. 5) [11, p. 65].

The architect Momir Korunović appreciated compilation in his searching for the national style in the interwar period. His goal was to combine the already known Serbian motifs. He continued the attempts made by Tanazević; yet, he exposed the Orthodox motifs and academic approach to organize the architecture. Even though he is much appreciated in the literature, he must have been an epigone. It is very difficult to find any tracks of modernization in his designs. The most important building he designed was the postal, telegraph and telephone office in Belgrad (1926–1931, Fig. 6) [28, p. 105]. The characteristic element of his work was used here in a form of a circle and an arch. The circle very often appeared in a self sufficient way as the key motif. Sometimes, it occurred in the frontons, windows and the sequences of the arcades or friezes. In this way, the stylistics is slightly similar to the Czech Rondo-cubism.

After the war, Tanazević got involved in pompous neo-historicism, the example of which is the Technical Faculty at University of Belgrad (1925–1931, Fig. 7) [8]. It is not an alienated instance as what strikes in the Serbian interwar architecture is great popularity of historicism, especially in public edifices. Prestigious investments, partly designed before the war, need to be mentioned here, such as the National Bank, University Library (Fig. 8) and the Parliament. Massive public buildings were constructed up till the late 1930s. What is more, no efforts were made towards the modernizing. The best example of it is Skupština, the building which was completed in 1936 (Fig. 9). It started to be built in 1907 according to the design of Konstantin Jovanović from 1891, which had been modified in 1901 by Jovan Ilkić. After the war the construction was continued. The original papers were destroyed and reconstructed by Ilkić's son – Pavle. Traditional views, widely promoted in the professional magazines, added to the attractiveness of historicism. For instance, Milutin Borisavljević claimed that modernism was the articulation of architectural illiteracy as it resulted from the lack of knowledge of the classical forms.

Functional modernism in Serbian architecture appeared quite late, in the 1930s, and gained very little popularity. Serbian historians explained this with the low level of the development of this region, exhausted with the wars and the lack of architectural program, which would apply any new technologies [18, p. 49]. Undoubtedly, of much importance here were social and government conditions, and particularly the King's artistic preferences. Monarchy itself somehow imposed the traditional forms (to compare, the British architecture was immensely conservative in this case). First of all, no cooperation with the western avant-garde was undertaken. Contrary to the Polish, Czech, Hungarian or Croatian architects, the Serbs did not participate in the studies of CIAM. They often graduated from conservative universities. The older generation was interested in the avant-garde form and applied it, but rather in an intuitive way and with no background preparations. As a result, modernism was only a small accent amongst the two dominant tendencies: neo-classicism and monumentalism. Finally it was acquired by the latter one.

Significant chapter in the Serbian architecture in the late interwar years was activity of the Russian architects, who had to leave their country due to the political reasons after the October Revolution. In Belgrad, there lived around 50 architects. They filled in a gap in the Serbian architectural environment and were given contracts to design the most prestigious public buildings [6, 9, 12, 13]. Even though they had nothing to do with the ideology of Stalin, it is very difficult to not recognize several provenances of Socialist realism while looking at those enormous buildings. The forms were directly inspired by the king, for whom such stylistics mirrored the power of the state and the government. Thus, it was soon promoted and declared the official national tendency. Obviously, it was for the king's wish that Vasilij Androsov modified in 1938 the original, modernistic design of the main post office and postal bank, arranged by Josip Picman and Andreja Baranji [5, p. 295;14,

p. 248]. The edifice was built in 1935–1938 as the largest and the most representative postal building in the Kingdom. Apart from its genuine function, it contained also Postal Services Ministry, the main Telegraph Office and postal school [15, p. 264]. All the elevations were covered with the rustic stone, whereas the central part of the façade was highlighted by the gate decorated with Doric columns in a giant order, crowned with the extensive belvedere (Fig. 10).

One of the vigorous Russian architects was Nikolaj Krasnov, who designed the pompous buildings of the Ministry of Finances (1926–1928) as well as the Ministry of Woods and Mines (1926–1929). He was engaged in the interior design and prepared the designs of Skupština and the King's Palace, applying the details borrowed from the Kremlin in Moscow. The Russian architects' activity in Belgrad is completed by the building of the general headquarter (Vasilij Baumgarten, 1924–1928) and the sacred objects. Yet, massive and monumental neo-classicism was not only the domain of the Russians. One of the latest incarnations of this style is the Ministry of Transport (Gojko Todić), which was finished off after the war broke (1939–1942) [2]. The Corinthian colonnade arranged in a giant order, based on a one-storey pedestal and covered with the entablature and the severe attic with the emblem of Yugoslavia in a symbolical way closes the interwar period of the Yugoslav architecture.

3. SLOVENE ARCHITECTURE

Architects from the rest of the countries which the Kingdom consisted of, developed independently, trying to create their own ideas. Those who achieved the most noticeable effects were the Slovenes. Byzantine and eastern tendencies of Serbia seemed to constitute the main style. Thus, the countries belonged to the Latin culture had to react and form the national architecture of clearly dissimilar features.

It is believed that the character of Slovene architecture in the said period of time was mostly influenced by three designers: Jože Plečnik, Max Fabiani and Ivan Vurnik [18, p.53]. Fabiani's designs, primarily housing buildings, in a visible way were inspired by Viennese art nouveau and cosmopolitan, modernized classicism, whereas Plečnik and Vurnik made attempts to create individual style that seemed to be reaching the national range. Original effect of such efforts appeared in the mid-1920s. The main role here played Vurnik, who built up his own stylistics, combining folk details with art nouveau and art deco, which was earlier known and verified in Hungary and Slovakia. The example of this approach is the Cooperative Bank in Ljubljana (1922, Fig. 11), *the most picturesque façade in Ljubljana or maybe in the whole Slovenia* [3, p. 24]. The form of this building had nothing to do with the Serbian style. It moves towards the folk tradition in geometrical variation of art deco, not very common in Slovenia. In this aspect, it is somehow comparable to Polish Formism. The echo of a nouveau here may be observed in the concept of Gesamtkunstwerk, based on formal unity of the elevations and interiors. In order to highlight the national character, Vurnik used the colours of the emblem of the Duchy of Carniola (white, red and dominant blue). Distinguishing elements of the building are decorated window garnishing in the shape of a round arch. The round arch, especially in a form of a triad, is a constant motif used by Vurnik; therefore, it often appears in his designs. This type of stylistics, however, did not survive in Slovenia for long. Vurnik himself steered away from it after 1925 in favour of modernism [3, p. 31–32].

Undoubtedly, the most original Slovene architect was Jože Plečnik. Contrary to Vurnik, he did not exploit folk motifs, but looked for the roots of Slovene culture in the great ancient civilizations. Plečnik was the student of Wagner, so the traditions of arts & crafts, the idea of Gesamtkunstwerk and the concept of modernism were familiar to him [20, p. 8]. He started from the stylistics of art nouveau, but even then he undertook some individual searching, which he developed after the war. He was exploring the Minoan, Etruscan and Egyptian art [24, p. 342] and with time he created his own style – monumental, but having nothing in common with traditional monumentalism. His style is difficult to

classify amongst the interwar architectural trends. It may be compared to what later will be called postmodernism. Plečnik borrowed from different stylistics in a casual and creative way. The instance of such approach is the university library in Ljubljana (1936–41, Fig. 12). In a picturesque shape of the elevations, there might be seen the Classical sources, the influence of the Czech Cubism and the art nouveau details throughout the idea of Gesamtkunstwerk: even the doorknobs of the entrance doors are shaped in a form of Pegasus. The symbols themselves were a characteristic feature of Plečnik's activity: form of a Renaissance palace was to be associated with the late-Renaissance palace that had existed here before 1895 (the elements of it got their place in the elevations of the library). In turn, the crowning mantelpiece taken from the ancient temple was to remind of a function of the library as the Propylea leading to the knowledge [1, p. 210; 26, p. 50]. The idea of the surface of the elevations, based on applying stone elements in a brick structure in a very picturesque way, reminds the experiments conducted by Teodor Talowski in Cracow. In fact, it is a reflection of traditional architecture of the Karst region [1, p. 210]. Moreover, in the elevation, Plečnik placed the motif of Etruscan vases (revealing in 1882 of a famous Etruscan vessel in a village of Vace was the beginning of a theory of the Etruscan roots of the Slovenes⁶). All of that is completed with the fanciful stylization in a mode similar to postmodernism (the column on the glass elevation is even the anticipation of Ricardo Bofill's designs).

Plečnik was a prolific architect, known not only in Slovenia. He was also invited to the revalorization of the king's castle in Hradčany, Prague. However, it must be stated that his activity was an alienated phenomenon. An important urban regulation of Ljubljana prepared according to his design, which was aimed at converting the town into a metropolis, was reflected in the city's landscape. Still, Plečnik's proposal was too individual to be accepted. For the same reasons, Vurnik's architectural activity was not continued. One of a few exceptions is the Nebotičnik in Ljubljana (Vladimir Šubić, 1931–1933, Fig. 13) – a multifunctional skyscraper, one of the tallest buildings in the Middle Europe in the interwar period [3, p. 250]. Original form of the crowning pointed to the modern approach in the searching of the national motifs.

4. CROATIAN ARCHITECTURE

Croatian architecture was not as rich in remarkable individuals as Serbia or Slovenia. Thus, the architectural activity was less intensive here than in the two other countries. Designs coming from before the First World War presented more or less decorative historicism (Ethnographic Museum in Zagreb, 1901; Bank of Serbia in Zagreb, 1910) and art nouveau based on its Viennese variety, but more decorative (sulphur baths in Spitt, 1903). Not very long before the war, there started to look for the form modernization, yet with the company of a traditional floor plan and historical or art nouveau details (university library in Zagreb) [23, p. 30]. In the interwar years, Croatian architecture was influenced by a couple of talented designers, one of whom was Viktor Kovačić [16, p. 390], a student of Wagner and a friend of Loos. Kovačić tried to combine the elements typical of these two individuals in order to build his own stylistics. In the interwar designs, he exploited the historical tradition, still very much reduced in terms of details. As a result, he achieved clear, noble neoclassical form (The Stock Exchange in Zagreb, 1924, Fig. 14).

Avant-garde functionalism was more popular here than in Serbia and appeared in Croatia through Peter Behrens, who in 1927 designed the building of Elsa-fluid in the centre of Zagreb. The building had clear composition consisted of simple geometrical cubes. The fact that it had been designed by the famous architect caused that the new form was accepted and applied by the Croatian architects, particularly by the students of Loos, Poelzig and Le Corbusier, who just started their own architectural works [18, p. 172]. Their designing activities are called 'School of Zagreb'.

⁶ Plečnik was a great supporter of this theory, even his own flat was designed in a style of the underground tomb from Tarquinia [24, p. 327–328, 336].

The most interesting effects were achieved by Drago Ibler, the main representative of the School and the spiritual leader of the avant-garde group called 'Zemlja' ('Earth'). Having been influenced by Poelzig and Le Corbusier, Ibler combined the elements of expressionism and functionalism. Thus, his designs have some visible attributes of the streamline moderne stylistics. This international tendency, even though it was generally popular, seemed to be particularly justified in the seaside areas and the towns with ports. We know this phenomenon in Poland on the example of Gdynia. Seaside localization of Croatia and the traditions connected to this fact differentiated this country from Serbia, which has no access to the sea. Therefore, it is reasonable to state that 'Croatian streamline style' was very popular due to some political and national reasons. It was dominant in the housing architecture, but appeared also in the public edifices. The most successful examples are: insurance company in Mostar (Ibler, 1930), Križanićev secondary school in Zagreb (Egon Steinmann, 1932, Fig. 15) or Napredak – an office building in Zagreb, based on an oval floor plan (Stjepan Panić, 1936, Fig. 16).

5. CONCLUSIONS

Political attempts of the King's court made in order to unify the Yugoslav society did not result in any homogenous architecture. Any effort was not even put in this field. For instance, the king showed no initiative to cooperate either with Plečnik or the other excellent architects from Slovenia and Croatia. Instead of this, the most representative designs were given to the Russian architects. As a result, in every country that belonged to the Kingdom, the architecture developed independently. Moreover, some very obvious differences were generated. In Serbia, there appeared the national style based on Byzantine inspirations; and in the years of the authoritarian power, pompous monumentalism became popular. All the functional tendencies were barely noticed. In the Slovene architecture, there occurred some attempts made to create the national form, radically different from the Serbian Byzantine tendency. In Croatia, searching for the national style was abandoned in favour of modernity in the 'streamline moderne' variety. Subsequently, just like in Czechoslovakia, in Yugoslavia there were never created a common architectural form which would be accepted by all the nations.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Achleitner F., Gmachy publiczne, w: *Jože Plečnik. Architekt i wizjoner*, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury 2006, s. 208–212.
- [2] Banković V., Nova zgrada Ministarstva građevina Kraljevine Jugoslavije, *Nasleđe* 2005, nr 6, s. 163–174.
- [3] Bernik S., *Slovenska arhitektura dvajsetega stoletja*, Ljubljana, Mestna galerija 2004, ISBN 978-961-90619-4-7.
- [4] Blagojević L., *Modernism in Serbia. The elusive margins of Belgrade architecture 1919–1941*, Cambridge, MIT Press & Harvard University Graduate School of Design 2003, ISBN 9780262025379.
- [5] Drljević M., Istorija i arhitektura pošte 1 u Beogradu, w: *Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti*, Novi Sad 2009, s. 277–296.
- [6] Đurđević M., Delatnost ruskih arhitekata emigranata u jugoistočnoj Srbiji, w: *Leskovački zbornik*, Leskovač 1999, s. 183–193.
- [7] flickr.com, dostęp 18.03.2015.
- [8] Ibrajter-Gazibara B., Arhitektura zgrade Tehničkog fakulteta u Beogradu, *Nasleđe* 2006, nr 7, s. 69–85.
- [9] Jovanović M., Rusija u egzilu – okviri, dometi i načelni problemi istraživanja, w: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka*, Beograd, Filološki fakultet u Beogradu 1994, s. 22–37.
- [10] Kadjević A., Graditeljska delatnost Petra J. Popovića u jugoistočnoj Srbiji (1908–1930), w: *Zbornik Matice Srpske za Likovne Umetnosti*, Novi Sad 2012, s. 225–240.

- [11] Kadrijević A., Two courses of the Serbian Architectural Art Nouveau: International and National, *Nasleđe* 2004, nr 5, s. 53–70.
- [12] Kadrijević A., Uloga ruskih emigranata u beogradskoj arhitekturi između dva svetska rata, w: *Godišnjak grada Beograda 2002–2003*, Beograd, s. 131–142.
- [13] Kadrijević A., Đurđević M., Russian Emigrant Architects in Yugoslavia (1918–1941), *Centropa* 2001 nr 2, s. 139–148.
- [14] Lewis Namier W., Yugoslavia, w: *Facing East. Essays on Germany, the Balkans and Russia in the Twentieth Century*, London, Hamish Hamilton 1947, s. 66–82.
- [15] Mihajlov S., Mišić B., Palata Glavne pošte u Beogradu, *Nasleđe* 2008, nr 9, s. 239–264.
- [16] Musić M., Arhitektura dvadesetog veka, w: *O. Bihajli-Merin*, Umetničko blago Jugoslavije, Beograd, Jugoslavija 1969, s. 389–394.
- [17] panoramio.com, dostęp 18.03.2015.
- [18] Perović M., *Srpska arhitektura XX veka. Od istoricizma do drugog modernizma*, Beograd, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu 2003, ISBN 8680095559.
- [19] Pszczółkowski M., W poszukiwaniu własnej tożsamości. Forma narodowa na tle zjawisk w architekturze czeskiej i słowackiej (czechosłowackiej) w I połowie XX wieku, *Przestrzeń i Forma* 2015, nr 2, s. 237–250.
- [20] Purchla J., Jože Plečnik w zwierciadle Europy Środka, w: *Jože Plečnik. Architekt i wizjoner*, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury 2006, ISBN 83-89273-41-1, s. 8–9.
- [21] snipview.com, dostęp 22.03.2015.
- [22] Stojanović S., *Srpski neimar. Opis građevinskih radova i izrada za slikama*, Beograd, Štamparija S. Horovca 1912.
- [23] Tokarev M., *100 godina moderna arhitektura*, t. III, *Pridonesot na Makedinija i Jugoslavija (1918–1990)*, Skopje, M. Tokarev 2006, ISBN 9989233330.
- [24] Tołoczko Z., Tołoczko T., Josip Plečnik – jeden z prekursorów tradycyjnego modernizmu. Ze studiów nad ewolucją architektury od akademickiego klasycyzmu ku zmodernizowanemu klasycyzmowi, w: *Studia z historii architektury i urbanistyki poświęcone profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi*, Kraków, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej 1999, s. 315–344.
- [25] visitljubljana.com, dostęp 20.03.2015.
- [26] Wąs C., *Architektura Jože Plečnika*, Wrocław, Muzeum Architektury 2004, ISBN 83-89262-18-5.
- [27] wikipedia.org, dostęp 10.03.2015.
- [28] Živanović D., Prilog proučavanju istorije i arhitekture zgrade Kontrolnog odeljenja Ministarstva pošta, telegrafa i telefona u Beogradu, *Nasleđe* 2001, nr 3, s. 105–113.

O AUTORZE

Absolwent Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, obecnie adiunkt w Katedrze Architektury i Urbanistyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się historią architektury nowoczesnej ze szczególnym uwzględnieniem okresu międzywojennego.

AUTHOR'S NOTE

A graduate of Faculty of Fine Arts at Nicholas Copernicus University in Toruń, currently works as an adjunct at Department of Architecture and Urban Planning at University of Zielona Góra. His scope of interest covers modern architecture, especially architecture of the interwar period.

Kontakt | Contact: mipszcz@gmail.com.