



**W POSZUKIWANIU WŁASNEJ TOŻSAMOŚCI. FORMA NARODOWA
NA TLE ZJAWISK W ARCHITEKTURZE CZESKIEJ I SŁOWACKIEJ
(CZECHOSŁOWACKIEJ) W PIERWSZEJ POŁOWIE XX WIEKU**

**SEARCHING THE IDENTITY. NATIONAL FORM IN COMPARISON
TO PHENOMENA OF CZECH AND SLOVAK (CZECHOSLOVAK)
ARCHITECTURE IN THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY**

Michał Pszczołkowski
dr

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

STRESZCZENIE

Tematem artykułu są specyficzne cechy architektury czeskiej i słowackiej w pierwszych dekadach XX wieku (czeski kubizm, słowacki styl narodowy) oraz architektury czesko-słowackiej po pierwszej wojnie światowej – tzw. rondokubizm, popularny zwłaszcza w pierwszej połowie lat 20. Czechizacja Słowacji po zjednoczeniu obu krajów spowodowała, że czeska forma rondokubizmu była bojkotowana przez architektów słowackich, a do wypracowania wspólnego stylu czesko-słowackiego nigdy nie doszło.

Słowa kluczowe: architektura, czeski kubizm, Dušan Jurkovič, Josef Gočár, rondokubizm, styl narodowy.

ABSTRACT

The main issue of this paper is characteristics of the unique features of Czech and Slovak architecture in the first decades of the 20th century (Cubism style, Slovak national style) and Czechoslovak architecture after the First World War, so-called Rondo-Cubism. The process of so called Czechization of Slovakia after those two countries were joined together made Slovak architects boycott Rondocubism. A unified Czechoslovak style has never come into existence.

Key words: architecture, Czech Cubism, Dušan Jurkovič, Josef Gočár, national style, Rondocubism.

1. WSTĘP

Przełom XIX i XX wieku to charakterystyczny okres w rozwoju architektury, kiedy projektanci z wielu krajów dążyli do wypracowania narodowej formy i narodowego stylu. Dla narodów Europy Środkowo-Wschodniej, pozbawionych własnej państwowości, poszukiwania takiego stylu były wówczas szczególnie istotne. Na przykład w architekturze Finlandii zastosowanie znalazł neoromantyzm (Narodowy Romantyzm), inspirowany wczesnym średniowieczem i motywami czerpanymi z *Kalevali*, „świętej księgi Finów”, polscy architekci udowadniali ducha narodu w formie wiślano-bałtyckiej, zakopiańskiej i dworkowej, na Węgrzech rozwijano stylistykę tzw. węgierskiej secesji, wypracowanej przez architekta Ödöna Lechnera, Serbowie posługiwali się formą określaną mianem „stylu serbo-bizantyjskiego” itd. W szaty narodowe stroiły się realizowane wówczas obiekty sakralne, gmachy użyteczności publicznej i obiekty mieszkaniowe.

Biorąc pod uwagę specyfikę polityczno-społeczną państwa czechosłowackiego¹, można się spodziewać, że poszukiwania stylu narodowego w architekturze znalazły tu podatny grunt. Rozważania na temat architektury trzeba jednak podjąć dwutorowo: osobno dla Czech i Słowacji. Chodzi tu bowiem o wyodrębnienie cech specyficznych w architekturze obu krajów, które pozwolą odpowiedzieć na pytanie, czy istniała architektura czeska i słowacka w rozumieniu formy narodowej oraz jak przebiegała konfrontacja po 1918 r., w realiach wspólnego państwa. Kluczowe w kontekście tych rozważań będzie zagadnienie: czy podjęto próbę wytworzenia wspólnej architektury czechosłowackiej?

2. POSZUKIWANIA FORMY NARODOWEJ W ARCHITEKTURZE CZESKIEJ

Dążenia do wypracowania form architektury narodowej w architekturze czeskiej ujawniły się wyjątkowo wcześnie, bo jeszcze w okresie historyzmu, kiedy to sformułowano propozycję tzw. czeskiego neorenesansu. Pionierem tych dążeń był Antonín Wiehl, który upodobał sobie specyficzne formy czeskiej architektury XVI wieku: budowle o zwartej bryle, zwieńczone malowniczymi szczytami, z dekoracją sgraffitową [23, s. 328]. Koncepcja czeskiego renesansu nie doczekała się jednak rozpowszechnienia, pozostając wąską strużką w potężnym nurcie kosmopolitycznego historyzmu. Na bardziej podatny grunt trafiła w Czechach, zwłaszcza w Pradze, architektura secesyjna. Nurt ten miał tutaj charakter zróżnicowany: pojawiały się realizacje z kręgu zarówno secesyjno-historyzującego, jak też i kierunku opartego na założeniach secesji wiedeńskiej, popularne wśród miejscowego środowiska architektów niemieckich [2, s. 208n].

Rozwój architektury posecesyjnej opiera się przede wszystkim na działaniach wybitnych jednostek, z których w pierwszej kolejności należy wymienić Jana Kotěru. Ewolucja wyjątkowo oryginalnej twórczości tego architekta polegała na stopniowym upraszczaniu i geometryzacji tradycyjnych wątków. Kotěra, początkowo zwolennik secesji, z czasem posługiwał się coraz większą geometryzacją. Opierał się na swobodnym łączeniu wątków o różnej proveniencji w malowniczo ukształtowaną całość, traktując kompozycję architektoniczną w duchu początkowo dekoracyjnym, by następnie kierować się ku coraz większej abstrakcji i stereometryczności, czego efektem było Muzeum Wschodnich Czech w Hradcu Králové (1909–1912, ryc. 1) oraz Mozarteum w Pradze (1911–1913). Realizacje te nie są pozbawione wątków klasycznych i monumentalnych (symetria, klasyczna rzeźba z elementami mitologii narodu), nie rezygnują też z waloru dekoracyjnego, wykorzystując jednak w tym celu raczej kolorystykę materiału niż aplikacje ornamentalne.

¹ Czechosłowacja powstała jako owoc czechosłowakizmu – kontrowersyjnej idei politycznej, uznającej istnienie jednego narodu czechosłowackiego. Koncepcja ta narodziła się jeszcze w XIX wieku, stanowiąc formę obrony Słowaków przed agresywną madziaryzacją; słowaccy działacze narodowi preferowali sojusz z bliższym kulturowo (przede wszystkim ze względów językowych) narodem czeskim. Czescy politycy także byli skłonni do opinii, że Czesi i Słowacy to dwie grupy tego samego narodu, które rozdzieliły się na przestrzeni wieków na skutek celowej polityki węgierskiej. W latach pierwszej wojny światowej czechosłowakizm stał się ideową postawą dążeń obu narodów do niepodległości, wspólnego państwa i wspólnego języka czechosłowackiego w odmianie czeskiej i słowackiej. Realizację tych zamierzeń umożliwił rozpad Austro-Węgier: 28 października 1918 proklamowano niepodległą Czechosłowację.

Przejawiając stałą tendencję do geometryzacji i uproszczenia, Kotěra antycypował niejako najbardziej twórcze osiągnięcie czeskie tego okresu – tzw. czeski kubizm.

Czeski kubizm, choć nazwany *per analogiam* do równoległego stylu w malarstwie i rzeczywiście ukształtowany w pierwszej kolejności pod jego wpływem, nie był jednak architektonicznym wariantem stylu Picassa i Braque'a. Nie dążył do rozbicia formy celem jej analizy i przełożenia trójwymiaru na dwuwymiar – będąc już trójwymiarowym, siłą rzeczy tego nie potrzebował. Może nawet więcej znaleźlibyśmy cech wspólnych z włoskim malarstwem futurystycznym i jego ideą ruchu, który chciano ukazać przez multiplikację, ale i to nie stanowi o charakterze tego oryginalnego zjawiska. Przede wszystkim należałoby tu szukać związków z wczesnym ekspresjonizmem niemieckim, zwłaszcza dorobkiem Brunona Tauta (niemiecko-czeskie kontakty artystyczne były dość zażyłe jeszcze przed pierwszą wojną, przejawiając się m.in. na słynnej wystawie kolońskiej – w pawilonie austriackim zaprezentowali się artyści czescy z omawianego nurtu). Skoro jednak pojęcie kubizmu powszechnie się przyjęło, pozostajmy przy tym terminie, choć bardziej uzasadniony byłby może „czeski ekspresjonizm” lub po prostu „szkoła praska”. Z semantycznego zresztą punktu widzenia pojęcie kubizmu, pochodzące wszak od *cube* – sześcian, najbardziej może pasowałoby do... stylu międzynarodowego, czyli funkcjonalizmu, przez sceptyków zwanego zresztą „stylem pudełkowym”.

Rola kubizmu miała polegać na wypracowaniu nowych możliwości architektonicznych jako alternatywy nie tylko dla historyzmu, ale i dla secesji – i tej wiedeńskiej jako obcej [24, s. 61–62], i tej belgijskiej jako zdegenerowanej. Chodziło o potraktowanie tradycyjnej bryły o tradycyjnej artykulacji w sposób nowy, oparty na abstrakcyjnej geometryzacji, a jednocześnie niepozbawiony elementu swojskiej ludowości, zawartego w tej samej geometryzacji. Zapewne twórczość Picassa i Braque'a była tu w jakiś sposób inspiracją, w przeciwieństwie jednak do niej czeski kubizm posiada walor stylizacyjno-dekoracyjny. Apostołem tego stylu był uczeń Kotěry, Josef Gočár, który na jego rzecz porzucił interesująco zapowiadające się poszukiwania modernistyczne. Już w rok po ukończeniu domu towarowego Wenke w Jaromierzu (1911), z niezwykle nowatorską fasadą, Gočár zaprojektował słynny Dom Czarnej Madonny (ryc. 2), w którym – jeszcze stosunkowo nieśmiało – sformułowane zostało podstawowe założenie kubizmu w architekturze: abstrakcyjna geometryzacja w oparciu o trójkąt, piramidę i pryzmat oraz zwielokrotnienie tych figur. Do końca 1918 r. takich realizacji powstało znacznie więcej [2, s. 273–290], jednocześnie rozwijano podbudowę teoretyczną stylu [6, 11, 12, 13, 14, 15]. Dzięki przenikaniu płaszczyzn, wzorowanym na szlifach diamentu, osiągnano efekt dynamiki i ekspansji. Obok stosowania kubistycznych, pryzmatycznych form dążono do podporządkowania architektury procesowi kształtowania plastycznego, wskutek czego sprawiała ona wrażenie mieszkalnej rzeźby, posiadając przy tym bardzo przejrzystą strukturę, złożoną z podziału linii pionowych i poziomych. Architekci kubistyczni przywiązywali wagę do dekoracji, w odróżnieniu jednak od historyzmu i secesji zamiast ornamentu figuratywnego lub floralnego posługiwano się formami abstrakcyjnymi, opartymi wyłącznie na geometryzacji. Na gruncie czeskim był to istotny etap na drodze do modernizmu.

3. RONDOKUBIZM – ROZWÓJ I UPADEK STYLU

Kubizm pozostał stylem specyficznie czeskim [7, s. 145], choć właściwie nigdy nie pretendował do miana „stylu czeskiego”, mając ambicje międzynarodowe. Należy sądzić, że stanowił jedno z głównych źródeł rozwoju stylistyki *art déco*, jako propozycja stylu narodowego w architekturze jednak się nie przyjął. Był chyba zbyt mało „czeski”; takie opinie wyrażali sami jego protagoniści [4]. U progu długo wyczekiwanej niepodległości oczekiwano stylu, który sposób przystępny dla wszystkich ożywi narodową tradycję. Na ołtarzu czechosłowakizmu i potrzeb stylu narodowego złożył kubizm sam Gočár, modyfikując wypracowaną przez siebie stylistykę do postaci tzw. rondokubizmu. Ta nowa formacja miała ambicje stylu narodowego, co odzwierciedla się w jej licznych synonimach, m.in. *české art déco*, *národní styl*, *národní dekorativismus* [1, s. 428], a także *obloučkový styl*, *obloučkový dekorativismus*, *obloučkový kubismus*, *barevný svéráz*, *povále-*

čný eklecticismus, český dekorativismus, sloh popřevratový, lípaný styl, třetí kubistický styl [9, s. 74]. Pomimo odmiennej formy niewątpliwie z kubizmu się wywodziła, zachowała też pewne zbieżności formalne z kubizmem jako stylem malarskim, choć już nie kubizmem Picassa, ale raczej „tubizmem” Fernanda Légera.

Założenia rondokubizmu zostały wyrażone przez Gočára w projekcie banku Legii Czesosłowackiej w Pradze (1921–1923, ryc. 3). Nowy styl, choć oparty na geometryzacji, wyraźnie odbiegał od założeń kubizmu, orientując się na narodowość i ludowość. Dotychczasowe, multiplikowane motywy trójkątne zastąpiono motywami koła, kuli i walca. Duży nacisk został położony na dekorację i ornament, stosowano zgeometryzowane formy roślinne, wreszcie oryginalną nowością była symbolika zawarta w barwie: fasady otrzymują narodową kolorystykę biało-czerwoną (zwykle będzie to biały detal na czerwonym tle elewacji). Dekoratywność tego stylu nawiązywała w pewien sposób do tradycji, zwłaszcza południowoczeskiego baroku [4]. Narodowy charakter będzie się też niekiedy oddawać w dekoracji rzeźbiarskiej o odpowiedniej tematyce: w przypadku banku Legii partię przyziemia pokryła klasyczna w formie dekoracja rzeźbiarska, poświęcona tematyce walk z komunistycznymi Węgry w 1919 r.



Ryc. 1. Muzeum východních Čech w Hradcu Králové. Źródło: [21]

Fig. 1. Muzeum východních Čech in Hradec Králové. Source: [21]



Ryc. 2. Dům u Černé Matky Boží w Pradze. Źródło: [29]

Fig. 2. Dům u Černé Matky Boží in Prague. Source: [29]

Trudno uznać rondokubizm za propozycję nowatorską. Pozbawiony świeżości kubizmu, ciężki i obficie wyposażony w detal, zwłaszcza formy koliste i półkoliste oraz charakterystyczny motyw masywnej półkolumny, był w istocie rzeczy kubizowanym wariantem histo-

ryzmu. Gočár, który zdołał przełamać dekoracyjność secesji na rzecz abstrakcyjnej geometryzacji, paradoksalnie przekreślił swój dorobek. W kolejnych realizacjach konsekwentnie jednak trzymał się tej konwencji, pogłębiając wręcz tradycyjną kompozycję (Anglobanka w Hradcu Králové 1922, Brněnská Banka w Pradze 1923). Historyzujący posmak wyraźny jest w gmachu tzw. pałacu Adria (ryc. 4), siedziby włoskiego towarzystwa ubezpieczeniowego Riunione Adriatica di Sicurta projektu Pavla Janáka – neobarokowym wręcz w swej masywnej strukturze gmachu, o elewacjach szczelnie pokrytych dekoracją w duchu barokowego *horror vacui*. Z kolei ludową odmianę rondokubizmu reprezentuje krematorium w Pardubicach tego samego architekta (ryc. 5). Inni architekci także posługiwali się tą stylistyką, choć w sposób mniej ostentacyjny. Zwykle polegało to na operowaniu formami zmodernizowanego klasycyzmu, uzupełnionego aplikacjami rondokubistycznymi. Można tu wymienić realizacje brneńskie, jak Akademia Handlowa Jaroslava Rösslera (1921) czy Kasa Chorych Jaroslava Syřiště (1923).



Ryc. 3. Banka Československých Legií w Pradze. Źródło: fot: Pavel Frič

Fig. 3. Banka Československých Legií in Prague. Source: photo: Pavel Frič

W pierwszej połowie lat 20. rondokubizm był zdecydowanie najbardziej zauważalną konwencją, stosowano ją szeroko w architekturze mieszkaniowej, a nawet przemysłowej (elektrownia wodna w Háju u Třeštiny, Bohuslav Fuchs i Josef Štěpánek, 1921). Szybko się jednak wyczerpał. Jednym z ostatnich jego przejawów jest gmach międzymiastowej centrali telefonicznej w Pradze projektu Bohumíra Kozáka (1922–1926) o zredukowanym detalu, ulegającym wyraźnej ewolucji w stronę zmodernizowanego klasycyzmu. W 1925 r. sam Gočár porzucił rondokubizm, manifestując ten fakt na wystawie paryskiej. Projekt pawilonu narodowego nie zawierał już żadnych specyficznych elementów tego stylu. Porównywany przez współczesnych do dziobu okrętu [25, s. 42], utrzymany był raczej

w zachodniej stylistyce *art déco*, rozumianej jako wystylizowana i bardziej elegancka wersja ekspresjonizmu. Jeszcze przed 1925 r. Gočár zaangażował się w stylistykę zmodernizowanego klasycyzmu z elementem początkowo kubistycznym (Anglo-československá banka w Ostrawie, 1923–24), później ekspresjonistycznym (dom oświaty rolniczej w Pradze 1926, gimnazjum w Hradcu Králové 1927), Janák poświęcił się z kolei poszukiwaniom funkcjonalistyczno-konstruktywistycznym [27, s. 204].

Rondokubizm, choć zaakceptowany przez społeczeństwo jako styl narodowy, a nawet popularny i zachwalany, znajdujący zastosowanie nie tylko w architekturze, ale również grafice, wzornictwie przemysłowym i rzemiośle artystycznym, poniósł jednak porażkę. Wynikła ona z krytyki, z jaką spotkał się w środowisku architektonicznym. Rewizji poddano zarówno stosowanie ornamentyki, jak i tendencję nacjonalistyczną. Ze szczególnie ostrym atakiem wystąpili po 1925 r. przedstawiciele funkcjonalizmu. Karel Teige, *spiritus movens* czeskosłowackiej awangardy, określił pałac Adria wręcz *hanbou své doby*, a samej stylistyce nie szczędził inwektyw w rodzaju *biedermeyerszczyzna*, *dekoratywizujące fasadownictwo*, *jakieś obrzydliwe i potworne miramary*, *opatrzone przedziwnymi blankami, które z daleka wyglądają jak bombonierki albo intarsjowane skrzynki*. Ostateczna konkluzja brzmiała: *rondokubizm jest zdradą nowoczesnej międzynarodowej cywilizacji, zdradą nowoczesnej kultury i zdradą naszego współczesnego życia, wywołującą z grobu dawno pożegnane duchy historyzmu* [28, s. 153]. We francuskojęzycznej publikacji na temat współczesnej architektury czeskosłowackiej z 1928 r. autorstwa architekta Jaromíra Krejčara w ogóle nie zostało uwzględnione zjawisko rondokubizmu [19]. Po latach sami protagoniści nie umieli już obronić tego nurtu. W 1940 r. zabrał w tej sprawie głos Pavel Janák, stwierdzając: *tak zwany formalizm po 1918 roku chciał zrekompensować niezrozumiałość kubizmu ludowością kosztem jakości formy* [26].



Ryc. 4. Palác Adria w Pradze. Źródło: [30]

Fig. 4. Palác Adria in Prague. Source: [30]



Ryc. 5. Krematorium w Pardubicach. Źródło: [22]

Fig. 5. Crematory in Pardubice. Source: [22]

Z punktu widzenia awangardy, która przyszłość architektury widziała w kosmopolitycznym puryzmie, standaryzacji i ekonomiczności, stylistyka dekoracyjno-narodowa z założenia była propozycją wsteczną i nie mogło być inaczej. Trzeba jednak mieć na uwadze, że w przeciwieństwie do masowego funkcjonalizmu rondokubizm był stylem indywidualnym, jako wyrazisty i łatwo rozpoznawalny wychodził naprzeciw społecznemu zapotrzebowaniu na własną, narodową formę. Był ponadto stylem luksusowym, na wysokim poziomie wykonawstwa; zaprojektowany stylowo od ogółu do szczegółu był bodaj ostatnim pokłosiem idei *Gesamtkunstwerku*, bowiem rondokubistyczną stylizację otrzymywała stolarka, balustrady i kraty, podłogi i meble. Był też ostatnim stylem narodowym, specyficznym czeskim odpowiednikiem zachodniej *art déco*.

4. FORMY ARCHITEKTURY SŁOWACKIEJ

Obraz architektury czechosłowackiej byłby połowiczny bez uwzględnienia zjawisk, występujących równolegle na Słowacji. Na początku XX wieku kultura słowacka obrała kurs narodowy z silnym akcentem na ludowość – element, który w słowackim nacjonalizmie odgrywał wyjątkowo istotną rolę. Ludowość przejawiała się w literaturze, sztuce, muzyce (m.in. słowacka pieśń narodowa, która później stała się hymnem, została oparta na melodii popularnej pieśni ludowej *Kopala studienku*), a nawet w modzie: strojem powszechnie noszonym przez słowackie elity była koszula z wyszywanym wzorem ludowym, wkładana pod „miejską” marynarkę [18, s. 62]. W architekturze do najbardziej wyrazistych efektów doszedł Dušan Jurkovič, twórca dekoracyjnego kierunku, określanego jako „styl słowacki” [3], a niekiedy jako „słowiański klasycyzm” [5, s. 16]. Kierunek ten może wywoływać pewne skojarzenia z polskim stylem zakopiańskim. Propozycja Jurkoviča, rozwijana m.in. dzięki samodzielnie prowadzonym badaniom etnograficznym, opierała się na przetworzonych wzorcach tradycyjnego budownictwa ludowego, łączonego z elementami wiedeńskiej secesji oraz angielskiego *cottage style*. Jurkovič zajmował się m.in. projektowaniem schronisk górskich (m.in. zespół schronisk na grzbiecie Pustevny w Beskidzie Śląsko-Morawskim z lat 1897–1899), pomników i cmentarzy, a do jego realizacji w zakresie architektury publicznej należą Instytut Pomologiczny w Bohunicach (1900–1901) i dom regionalny w Skalicy (1905, ryc. 6). Twórczość Jurkoviča pozostała jednak zjawiskiem odosobnionym w architekturze słowackiej, która zasadniczo aż do pierwszej wojny światowej oscylowała wokół standardowych form historyzujących [3, s. 87].

Specyficzna sytuacja sztuki i architektury na Słowacji po 1918 r. wynikała z okoliczności polityczno-społecznych. Można kolokwialnie powiedzieć, że Słowacy trafili „z węgierskiego deszczu pod czeską rynną”. Choć Czesi lansowali propagandowo hasło czechosłowackizmu, to jednak de facto dążyli do dominacji, która stosunkowo szybko przerodziła się w regularną czechizację. Rozpoczęto od usunięcia łącznika z nazwy Czecho-Słowacja, następnym etapem było obsadzenie wszystkich ważniejszych stanowisk w słowackiej administracji przez Czechów, cenzura słowackiej prasy, eksploatacja gospodarcza, całkowita dominacja sądownictwa, edukacji szkolnej i szkolnictwa wyższego. Czesi rugowali Słowaków z takich nawet stanowisk, jak listonosze czy woźni; urzędnik czeski był czterokrotnie lepiej opłacany niż zajmujący takie samo stanowisko urzędnik słowacki itp. [17, s. 319; 8, s. 337–338; 10, s. 477]. W efekcie wśród coraz bardziej pauperyzowanych Słowaków narastały nastroje antyczeskie i antyczechosłowackie, które prowadziły do dążeń separatystycznych. Dążenia te okazały się zresztą tragiczne w skutkach: autonomię ostatecznie uzyskano w 1938 r. jednak okoliczności polityczne sprawiły, że Słowacja trafiła – znowu parafrazując – spod czeskiej rynny do kanału III Rzeszy.

Czechizacja Słowacji powodowała, że architektura słowacka w okresie międzywojennym uległa dominacji czeskiej, co było tym łatwiejsze, że w Bratysławie nie było uczelni architektonicznej. Prestiżowe projekty powierzano więc najczęściej architektom czeskim, którzy lansowali trendy czeskie. W ten sposób m.in. wprowadzono rondokubizm. Tego rodzaju konwencję spotkamy na Słowacji wczesnych lat 20. dość często i to w gmachach o charakterze reprezentacyjnym, jak m.in. Komenda Główna Policji w Bratysławie (František Krupka, 1922) czy Szkoła Handlowa w Nitrze (Klement Šilinger, 1922). W tej sytuacji

czynni architekci słowaccy starali się zmanifestować swoją niezależność twórczą. Walka o słowacką tożsamość narodową przejawiała się zresztą w różnych dziedzinach sztuki; m.in. z inicjatywy Jurkoviča powstała tzw. Artystyczna Biesiada Słowacka (Umelecká beseda slovenská), mająca na celu wspieranie rozwoju kultury i sztuki słowackiej. W zakresie architektury podjęto natomiast próbę konfrontacji z architekturą czeską. Starania te, z pewnością niełatwe, trudno nazwać działaniem o wyraźnie wytyczonym kierunku. Faktem jest, że projekty tworzone przez Słowaków odcinają się od czeskich trendów, zwłaszcza rondokubizmu, ale i nic poza tym, architekci słowaccy nie starali się o wypracowanie jakiejś szczególnej formy o charakterze kontrpropozycji. Nie podejmowano wątków ludowych, najwidoczniej ocenianych jako anachroniczny sposób wypowiedzi. Rezygnował z nich nawet Jurkovič: Bankovný palác w Bratysławie (1922) reprezentuje typowe formy wczesnego modernizmu. Z kolei Milan Michal Harminc (jeden z nielicznych architektów słowackich, którym powierzano projekty znaczących inwestycji), planując gmach Muzeum Narodowego w Bratysławie, oparł się na schematycznym neoklasycyzmie [20, s. 43–51].



Ryc. 6. Kultúrny dom w Skalicy. Źródło: foto: Martin Drahovský

Fig. 6. Kultúrny dom in Skalica. Source: photo: Martin Drahovský



Ryc. 7. Justičný palác w Bratysławie. Źródło: [31]

Fig. 7. Justičný palác in Bratislava. Source: [31]

Po bankructwie rondokubizmu stylistyką bodaj najczęściej obieraną była formacja zmodernizowanego neoklasycyzmu, podobna do tej, jaką posługiwali się architekci czescy (Pałac Sprawiedliwości w Bratysławie, proj. Alexander Skutecký i Vojtech Hollesch, 1930–1937, ryc. 7). Pod koniec czwartej dekady w stylistyce tej przejawiał się charakterystyczny monumentalizm (Czechosłowacki Bank Narodowy w Bratysławie, proj. Emil Belluš, 1936–1938). Nie zdołano też wypracować jakiejś odrębnej formy architektonicznej dla tak charakterystycznego zjawiska w ówczesnej architekturze słowackiej, jak uzdrowska i sanatoria tatrzańskie. W tego rodzaju realizacjach posługiwano się z reguły stylistyką funkcjonalizmu; w takim duchu projektowali zarówno architekci słowaccy, jak i czescy i trudno zaobserwować tu jakieś różnice. Słowaccy architekci nie pokusili się o wypracowanie własnej charakterystyki dla tego rodzaju obiektów, a może uznali, że tego rodzaju działania będą anachroniczne wobec powszechnej internacjonalizacji formy architektonicznej w duchu funkcjonalizmu.

Reasumując, przed pierwszą wojną światową zarówno architekci czescy, jak i słowaccy podjęli niezależnie od siebie starania w kierunku wypracowania własnej, oryginalnej stylistyki. Efektem tych poszukiwań był czeski kubizm Josefa Gočára i styl słowacki Dušana Jurkoviča. Po 1918 r., w realiach wspólnego państwa, oba trendy zostały zarzucone na rzecz tzw. rondokubizmu. Stylistyka ta, choć pretendująca do rangi stylu czechosłowackiego, jako propozycja lansowana przez dominujących w państwie Czechów nie spotkała

się z pozytywnym przyjęciem ze strony słowackiej. W rezultacie nigdy nie doszło do wypracowania wspólnej, czeskosłowackiej formy architektonicznej, akceptowanej przez oba narody.

SEARCHING THE IDENTITY. NATIONAL FORM IN COMPARISON TO PHENOMENA OF CZECH AND SLOVAK (CZECHOSLOVAK) ARCHITECTURE IN THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

1. INTRODUCTION

A very characteristic period of architectural development took place at the turn of the 19th and 20th century. In numerous countries architects were striving to create a national form and national style. For the nations of East-Central Europe, deprived of their own state identity, searching for such styles were particularly crucial. This way, in Finland, architects applied neo-romanticism (national romanticism) inspired with early medieval times and motifs taken from Kalevala, the holy book of the Finns. Polish designers looked for a national spirit in Vistula-Baltic and Zakopane styles as well as manor house style. In Hungary, stylistics of so called Hungarian secession was represented mostly by the architect Ödön Lechner. The Serbs referred to the form of Serbo-Byzantine style. National styles were largely applied in sacral architecture as well as public and housing ones.

Taking into consideration political and social uniqueness of Czechoslovakia², it might be believed that searching for the national style in architecture was effective and successful. However, the subject of architecture should be considered in two ways, separately for Czech and Slovakia. The main issue here is to indicate characteristic features of the architecture in these two countries, which will make it possible to answer the question if there had existed a national form of the Czech and Slovak architecture and how it had worked after 1918, when Czech and Slovakia became united. The key question here is whether there was made an attempt to create a common architecture.

2. SEARCHING FOR A NATIONAL FORM IN CZECH ARCHITECTURE

Attempts to create national forms in Czech architecture appeared very soon, in the times of historicism, when a proposal of "Czech neo-renaissance" was postulated. The pioneer of such approach was Antonín Wiehl, who appreciated specific forms of Czech architecture of the 16th century: buildings with compact shape, picturesque gables and sgraffito decoration [23, p. 328]. However, the idea of Czech renaissance did not become popular and remained only a tiny part of the main tendency called cosmopolitan historicism. Far more popular architectural style in Czech, especially in Prague, was secession. Yet, it varied; there appeared buildings typical of Art Nouveau historicism as well as Vienna Secessionist favored by local German architects [2, p. 208].

Development of post-secession architecture was possible thanks to excellent individuals, one of whom was Jan Kotěra. Evolution of his architectural achievements was based on systematic simplification and geometrisation of traditional details. Having been fond of Art

² Czechoslovakia appeared as a result of Czechoslovakism – a controversial political idea which postulated the existence of one Czechoslovak nation. This concept arose in the 19th century in order to protect the Slovak from aggressive Magyarization; Slovak national activists preferred the alliance with the Czech nation which was much closer to Slovakia in a cultural way (mostly because of the language). Czech politicians were of the opinion that the Czech and the Slovak nations were in fact two parts of one nation; they were divided due to purposeful Hungarian politics. In the years of WWI, Czechoslovakism became an ideological approach when it comes to regaining the independence, creating the new state and common Czechoslovak language in its two varieties: Czech and Slovak. The attempts, however, turned out to be impossible by disintegration of the Austro-Hungarian Empire; on the 28th of October, 1918, the independent Czechoslovakia was proclaimed.

Nouveau, with time Kotěra steered towards greater geometrisation. He combined different motifs in order to get a picturesque entirety. At first, he treated architectural composition as in a decorative way. Then, he became to use more abstraction and stereo-geometrisation. The results of such approach were Museum of East Bohemia in Hradec Králové (1909–1912, Fig. 1) and Mozarteum in Prague (1911–1913). These two buildings do not lack classical and monumental details (symmetry, classical sculpture and numerous motifs taken from national mythology). They are also decorative, yet the decoration is not based on the ornaments themselves, but on colorful materials. As a promoter of simplification and geometrisation, Kotěra anticipated the most creative Czech achievement of that time, i.e. Czech cubism.

Although Czech cubism was named after the painting style and in some way it was influenced by this tendency; however it was not an architectural version of Braque or Picasso's technique. It did not aim at form destruction in order to analyze it or transformation three-dimension into two-dimension. In fact, cubism already was three dimensional. Possibly, it could have had more in common with Italian futuristic paintings and the idea of motion shown by multiplication. Nonetheless, even this feature does not prove the original character of Czech cubism. First of all, it should be associated with early German expressionism, especially with Bruno Taut (a German-Czech artistic bounds were quite strong before WW1, during the famous exhibition in Köln, Czech artists active in the field of cubism were presented in Austrian pavilion). Since the term "cubism" is so popular, let us use it. Still, more justifiable terms would be "Czech expressionism" or "Prague school". From a semantic point of view, the term "cubism" as a derivation from the word "cube" is the most appropriate to describe... the "international style", i.e. functionalism, called by the skeptics "box style".

Role of cubism was to work out new architectural possibilities, which could have been an alternative not only for historicism, but also for Art Nouveau and Vienna Secession as a foreign tendency [24, p. 61–62] and its Belgian, degenerate variety. The main issue was to treat a traditional silhouette and traditional articulation in a brand new way, based on abstractive geometrisation, but not deprived of certain folk details, hidden in the geometrisation itself. Undoubtedly, cubist paintings by Braque and Picasso were a source of inspirations for the architects. However, unlike the painting style, Czech cubism had some stylistic and decorative values. Promoter of the style was one of Kotěra's students – Josef Gočár, who gave up interesting modernistic experiments in favour of a cubist manner. A year after having completed the department store in Jaroměř (1911) with an extremely innovative façade, Gočár designed the famous House of the Black Madonna (Fig. 2), in which – yet timidly – the basic idea of cubism was formulated: abstractive geometrisation based on multiplied triangles, pyramids and prisms. Till the end of 1918, there appeared various buildings of that type [2, pp. 273–290]. At the same time, theoretical background was enunciated [6, 11, 12, 13, 14, 15]. The effect of dynamism and expression was achieved through the passages of planes mirroring a diamond's cuts. Apart from applying cubic and prismatic forms, the aim of designers was to make the entire architecture dependant on the process of artistic shaping. This way, the architecture became rather a piece of sculpture with clear structure combined of numerous horizontal and vertical lines. Cubist architects paid attention to the decoration. However, unlike in historicism or Art Nouveau, instead of figurative or floral details, they exploited abstractive forms, based exclusively on geometrisation. It was a crucial stage in the evolution of Czech modernism.

3. RONDOCUBISM – DEVELOPMENT AND DEVALUATION OF THE STYLE

Cubism remained a typically Czech style [7, p. 145], even though it never intended to be one. Moreover, it had evident international ambitions. It is believed that cubism was one of the three main sources of art deco stylistics; nevertheless, it was not applied in architecture as the international style [4]. At the beginning of so long-awaited independence, there was a thirst for a style that would have made the national tradition alive. Gočár himself refrained from cubism because of Czechoslovakism and the requirements of interna-

tional style. He adjusted his original stylistics to Rondocubism. The new version aspired to be the international style, which was reflected in its numerous names, such as *české art déco*, *národní styl*, *národní dekorativismus* [1, p. 428] or *obloučkový styl*, *obloučkový dekorativismus*, *obloučkový kubismus*, *barevný svéráz*, *poválečný eklekticismus*, *český dekorativismus*, *sloh popřevratový*, *lípaný styl*, *třetí kubistický styl* [9, p. 74]. Even though Rondocubism was an innovative style, it still had its roots in cubism. Moreover, it indicated numerous common features with cubist paintings, yet not with Picasso's cubism, but with "tubism" of Fernand Leger.

The principles of Rondocubism were articulated by Gočár in the building of Czechoslovak League bank in Prague (1921–1923, Fig. 3). New tendency, still based on geometrisation, was far away from the rules of cubism; it contributed to national and folk details. Multiplied motifs of a triangle which Gočár used before, were transformed into circles, spheres and cylinders. Much attention was paid to decoration and ornamentation; there were applied geometrical and floral details. The interesting novelty was using symbolic white and red colours in façades (usually, white decoration on the red background). This decorativeness somehow referred to tradition, especially south-Czech Baroque [4]. National character was also presented in appropriate sculptural decoration: in the case of League bank, the lowest part was covered with classical sculptural ornaments, devoted to fighting against communist Hungary in 1919.

It is hard to describe Rondocubism as a pioneering proposal. Deprived of cubist originality, overwhelming and furnished with details, especially circles and half-circles or a typical immense half-column, Rondocubism was in fact a cubist variation of historicism. Gočár, who managed to overcome the Art Nouveau decorativeness in favour of abstractive geometrisation, paradoxically wiped out all his previous achievements. As for the further designs, he stuck to that tendency, making the traditional composition even deeper (Anglobanka in Hradec Králové, 1922; Brněnská Banka in Prague, 1923). The spirit of historicism is apparent in so called Adria Palace (Fig. 4), the seat of Italian insurance company Riunione Adriatica di Sicurtà designed by Pavel Janák. When it comes to its style, Adria Palace is a huge, almost Neo-baroque building with the elevations covered with ornaments in a Baroque-like horror vacui way. In turn, crematory in Pardubice, also designed by Janák, is a folk variation of Rondocubism (Fig. 5). Other architects used the same stylistics, thus in a less obvious manner. Generally, they operated with classical details combined with Rondocubist ornaments. The examples are buildings in Brno, such as Academy of Business by Jaroslav Rossler (1921) and Health Insurance by Jaroslav Syriste (1923).

In the early 1920s, Rondocubism was the most popular tendency, widely used in housing architecture and sometimes even in the industrial one (hydroelectric power plant in Háji u Třeštiny, Bohuslav Fuchs and Josef Štěpánek, 1921). However, it soon came to an end. One of the last instances is the Intercity Telephone Centre in Prague, designed by Bohumír Kozák (1922–26), where the reduction of ornaments and evident evolution towards modernized classicism is apparent. In 1925, Gočár himself left Rondocubism and then manifested his choice at the exhibition in Paris. Czech pavilion did not present any characteristic cubist details. Moreover, it was compared to the front of a ship [25, p. 42]. The building referred to western stylistics of art deco comprehended as stylized and more elegant variety of expressionism. Before 1925, Gočár became involved in the stylistics of modernized classicism, at first with certain cubist elements (English-Czechoslovak Bank in Ostrava, 1923–24), then with expressionist ones (Agricultural Education House in Prague, 1926, high school in Hradec Králové 1927). Janák devoted his work to searching for functional and constructivist forms [27, p. 204].

Rondocubism was popular and accepted by the society as the national style. It was applied in architecture, graphics and industrial arts. Nonetheless, it became devaluated. The reason for that was the critical judgment of certain architects. Both the ornamentation and the national tendency were revised. Particularly critical were the representatives of functionalism, who attacked Rondocubism after 1925. Karel Teige, the head of the Czech avant-garde, called Adria Palace *the shame of its time*, and described its stylistics in a

rather offensive way: *poor biedermeier, decorative flashiness, some disgusting and horrible miramars, accompanied by bizarre merlons, which from the distance look like a box of chocolates or inlaid jewel case.* The final conclusion was: *Rondocubism is a betrayal of the international modern civilization, treachery of the modern culture and our modern life, it evokes the spirits of historicism that we parted long time ago* [28, p. 153]. In French-speaking publication by architect Jaromír Krejcar on contemporary Czechoslovak architecture in 1928, Rondocubism was not taken into consideration at all [19]. Some years later, the protagonists themselves no longer were able to defend this style. In 1940, Pavel Janák said: *so-called formalism after 1918 tried to compensate for incomprehension of Cubism with folklore at the expense of the quality of form* [26].

From the point of view of the avant-garde artists, who saw the future of architecture in the cosmopolitan purism, standardization and economy, decorative and national stylistics was unacceptable and nothing could change that. However, it should be kept in mind that, in contrast to very popular functionalism, Rondocubism was an individual style. As a distinctive and easily recognizable tendency, it reflected social need for a national form. It was also the style of luxury, with a high level of performance. Stylishly designed, it was probably the last aftermath of the Gesamtkunstwerk idea, because Rondocubist stylistics was applied in frames, railings and bars, floor and furniture. It was also the last national style, specifically Czech counterpart of western art deco.

4. FORMS OF SLOVAK ARCHITECTURE

The image of the Czechoslovak architecture would not be completed without taking into account the phenomena occurring in the same time in Slovakia. At the beginning of the 20th century, in Slovak culture there appeared a strong national tendency which emphasized folk tradition, especially important in terms of Slovak nationalism. Folk motifs were present in literature, art, music (e.g. Slovak national chant, which later became the anthem, was based on the tune of the popular folk song *Kopala studienku*), and even in fashion: the outfit commonly worn by the upper class was a shirt with embroidered folk pattern, combined with an "urban" jacket [18, p. 62]. As for the architecture, the most striking results obtained Dušan Jurkovič, who was a creator of decorative direction, referred to as "Slovak style" [3] and sometimes as "Slavic classicism" [5, p. 16]. This tendency may cause certain associations with Polish "Zakopane style". Jurkovič's idea, developed on the basis of independent ethnographic research, used the processed patterns of traditional folk architecture combined with details typical of Vienna Secession and English cottage style. At the same time, Jurkovič designed mountain shelters (including the shelter complex on Pustevny band in the Moravian-Silesian Beskids, 1897-1899). When it comes to the public architecture, Jurkovič designed Pomological Institute in Bohunice (1900-1901) and the regional home in Skalica (1905, Fig. 13). Jurkovič's work, however, remained an isolated phenomenon in the Slovak architecture, which until the First World War fluctuated around the standard forms of historicism [3, p. 87].

Specific situation of art and architecture in Slovakia after 1918 was due to the socio-political conditions. For the Slovak, new Czech circumstances were nothing better than previous Hungarian ones. The Czechs seemed to be fond of Czechoslovakism and used it in terms of propaganda. In fact, they wished to dominate, which relatively quickly led to a regular Czechization. The first step was to remove the connector from the name "Czecho-Slovakia". Then, all the important positions in the Slovak administration were taken by the Czechs. Other restrictions included the censorship of Slovak press, economic exploitation, total domination of the judiciary, school education and higher education. The Slovaks could not even work in such professions as postmen or janitors. A Czech official was four times better paid than the Slovak one at the same position etc. [17, p. 319; 8, pp. 337-338; 10, p. 477]. As a result, amongst the poor and increasingly humiliated Slovaks there appeared anti-Czech and anti-Czechoslovak attitudes which led to strong separatist aspirations. These efforts proved tragic indeed. The autonomy was finally achieved in 1938, but the political circumstances again were not good for Slovakia as it became politically dependant on the Third Reich.

Czechization of Slovakia meant that Slovak architecture in the interwar period was dominated by the Czech one. In Bratislava, there was no architectural school, which made it even easier for the Czechs to overtake Slovak architecture. Prestigious designs were frequently given to the Czech architects who propagated Czech trends. In this way, for example, Rondocubism was introduced. This tendency was present in Slovakia quite often in the early 1920s, especially in the representative buildings, such as Police Headquarters in Bratislava (František Krupka, 1922) or Business School in Nitra (Šilinger Klement, 1922). In this situation, Slovak architects were trying to demonstrate their creative independence. They fought for the Slovak national identity and shown it in various fields of art. Jurkovič was the initiator of so called Artistic Slovak Feast (Umelecká besada slovenska), whose aim was to support Slovak culture and art. As for the architecture, designers made the attempts to confront the Czech buildings. Certainly, it was not easy. Thus, it is hard to say if those actions had some clearly stated direction. The fact is that the designs created by the Slovaks did not fit the Czech trends, especially Rondocubism. At the same time, Slovak architects did not work out any independent proposal. Folk themes were not the area of interest, probably because they appeared to be an anachronistic way of expression. Even Jurkovič resigned to use them and his design of Bankovní palác in Bratislava (1922) represents early modernism. One of the few Slovak architect, who was provided with significant investment projects, was Milan Michal Harminc, one of the few architects in Slovakia, which was entrusted with significant investment projects. His design of Slovak National Museum (Slovenské národné múzeum) in Bratislava mirrors schematic neoclassicism [20, p. 43–51].

After the devaluation of Rondocubism, the most popular style became modernised neoclassicism, similar to the one that was used by the Czech architects (Palace of Justice in Bratislava, by Alexander Skutecký and Vojtech Hollesch, 1930–1937, Fig. 14). At the end of the fourth decade, within the style there occurred characteristic monumentalism (Czechoslovak National Bank in Bratislava, by Emil Bellus, 1936–1938). No distinct architectural form was worked out for such popular in Slovakia places as the sanatoriums or resorts in the Tatra mountains. In this case, both Czech and Slovak architects used the stylistics typical of functionalism. Therefore, it is difficult to point any differences here. Slovak architects did not create any individual characteristic for such buildings. Maybe they believed that looking for some unique forms would have been anachronistic in comparison with the international functionalistic shape.

To conclude, before the First World War both the Czech and Slovak architects independently from each others made several attempts to create their own genuine stylistics. It resulted in Czech cubism represented by Josef Gočár and "Slovak style" founded by Dušan Jurkovič. After 1918, in reality of the new state, both of those trends were abandoned in favour of so called Rondocubism. Its stylistics, even though aimed at being "Czechoslovak style", as a phenomenon promoted by the dominant Czech nation, was not welcomed by the Slovaks. Finally, the common Czechoslovak architectural form accepted by the both nations was never created.

BIBLIOGRAPHY

- [1] Adlerová A., Užitě a dekorativní umění dvacátých a třicátých let, w: *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938*, t. IV, sv. 2, Praha, Academia 1998, s. 427–450.
- [2] Benešová M., *Česká architektura v proměnách dvou století 1780–1980*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1984. Brak numeru ISBN.
- [3] Bořutová D., Impulzy a reflexie. Architektúra 20. storočia na Slovensku 1900–1918, w: *Architektúra Slovenska. Impulzy a reflexia. Slowakei Architektur. Impulse und Reflexionen*, Wien, Verlag Anton Pustet 2004, s. 89–121.
- [4] Bystřičan I., *Jak se z cihel stavěl národ. O národovědomé roli kubismu a rondokubismu*, *Britské listy*, blisty.cz/art/18083.html, dostěp 25.03.2014.
- [5] Čaupale R., Tołoczko Z., Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury łotewskiej – perłą europejskiego dziedzictwa kulturowego, cz. 1, U progu uzyskania suwerenności, *Politechnika Krakowska, Czasopismo Techniczne* 2005, nr 13-A, s. 3–25.

- [6] Chochol J., K funkci architektonického článku, *Styl* 1913, nr 5, s. 93–94.
- [7] Haas F., *Architektura 20. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství 1978. Brak ISBN.
- [8] Heck R., Orzechowski M., *Historia Czechosłowacji*, Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1969.
- [9] Hnídková V., Rondokubismus versus národní styl, *Umění/Art* 2009, nr 4, s. 74–84.
- [10] Hochberger E., *Das große Buch der Slowakei*, Sinn, Ernst Hochberger 2000, ISBN 3-921888-09-3.
- [11] Hofman V., Novy princip v architecture, *Styl* 1913, nr 5, s. 13–24.
- [12] Janák P., Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* 1911–1912, nr 1, s. 162–170.
- [13] Janák P., O nábytku a jiném, *Umělecký měsíčník* 1912–1913, nr 2, s. 21–29.
- [14] Janák P., Obnova průčelí, *Umělecký měsíčník* 1912–1913, nr 2, s. 85–93.
- [15] Janák P., Od moderni architektury k architekture, *Styl* 1910, nr 2, s. 105–109.
- [16] Janák P., Užitečnost uměleckého průmyslu, *Umělecký měsíčník* 1911–1912, nr 1, s. 147–149.
- [17] Kościelak L., *Historia Słowacji*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2010, ISBN 978-83-04-05048-8.
- [18] Kováč D., Słowacka tożsamość w procesie historycznym, w: *Kim są Słowacy? Historia – kultura – tożsamość*, Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury 2005, s. 57–65.
- [19] Krejcar J., *L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague, Orbis 1928.
- [20] Kubová A., Architektúra Slovenska? w: *Architektúra Slovenska. Impulzy a reflexia. Slowakei Architektur. Impulse und Reflexionen*, Wien, Verlag Anton Pustet 2004, s. 53–61.
- [21] Magistrát města Hradec Králové, www.kralovehradecko-info.cz, dostęp 4.10.2014.
- [22] makropulos.net, dostęp 4.10.2014.
- [23] Pavel J., *Sztuka Czechosłowacji*, Warszawa, WAI F 1986. Brak ISBN.
- [24] Pehnt W., *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje 1973.
- [25] Smith H., *Art Deco. Reports on the Present Position and Tendencies of the Industrial Arts as Indicated at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, Paris, 1925, with an Introductory Survey*, Harrow, HMSO Press 1927.
- [26] Škranc P., Rondokubismus. Názory funkcjonalistů, www.earch.cz/clanek/3347-rondokubismus-nazory-funkcionalistu-2dil.aspx, dostęp 5.11.2014.
- [27] Švácha R., *The architecture of New Prague 1895–1945*, Cambridge, MIT Press 1995. Brak numeru ISBN.
- [28] Teige K., *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles, The Getty Research Institute 2000, ISBN 9780892365968.
- [29] tripomatic.com, dostęp 4.10.2014.
- [30] virtualnipraha.cz, dostęp 4.10.2014.
- [31] wikipedia.org, dostęp 4.10.2014.

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