

Иван Р. Марковић

Ivan R. Marković

БЕРЛИНСКА СЕЦЕСИЈА У БЕОГРАДСКОМ ОПУСУ АРХИТЕКТЕ ДИОНИСА СУНКА

АПСТРАКТ: Стваралаштво хрватских архитеката у периоду између два светска рата развијало се у знаку различитих стилских варијација које су биле надахнуте специфичним системом школовања у Загребу, односно у запаженим центрима европске културе с краја XIX века. Иако се сецесија повлачила пред средњоевропским модернизмом, у делу многих хрватских градитеља запажа се синтеза историјских стилских облика, естетских пермутација наслеђене традиције и модерних форми. Међу таквим ауторима нерадикалног, више еклектичког опредељења истицао се архитекта Дионис Сунко (1879–1935), који је на простору Краљевине СХС/Југославије стварао дуже од тридесет година. Не ослањајући се на затечено наслеђе, арх. Сунко је редефинисао праксу конзервативизма и често анахроног градитељства еклектицизма. Занимљива симбиоза стилова присутна на релативно малој површини фасадног платна указује на својственост овог градитеља да све елементе укомпонује у хармоничну целину. Након оснивања грађевинске компаније „Sunko i Jungman”, градитељски опус арх. Сунка остао је забележен у већим градовима Краљевине, док је ликовну, али и конструктивну каденцу достигао пројектовањем и изградњом репрезентативног хотела „Esplanade” у Загребу. Сунко се није уско оријентисао на разраду једнофункционалног типа објекта, већ је кроз три развојна градитељска периода постепено унапређивао конструктивно напредну и ликовно изразито својствену архитектонску праксу.

У раду је посебно заступљена анализа „трећег“ или београдског опуса арх. Сунка у Београду, који је трајао од 1922. до 1927. године. Хрватски градитељ је тада у ужем градском центру пројектовао шест објеката стамбено-пословне намене, од којих се посебно истичу мултифункционална здања Прве хрватске штедионице и Дома Земљанске банке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *берлинска сецесија, архитектура, Београд, Дионис Сунко*

THE BERLIN SECESSION IN THE BELGRADE OPUS OF THE ARCHITECT DIONIS SUNKO

Abstract: The work of Croatian architects in the period between the two world wars was marked by stylistic variations inspired by a specific architectural education system in Zagreb or major centres of European culture in the late 19th century. Although Secession was giving way to Central European Modernism, the work of numerous Croatian architects reveals a synthesis of historical stylistic forms, aesthetic permutations of inherited traditions and modern forms. Among the architects who assumed a non-radical, prevalingly eclectic approach a prominent place was held by the architect Dionis Sunko (1879–1935), whose activities in the territory of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia spanned a period longer than thirty

years. Sunko redefined the practice of conservatism and, frequently anachronous, eclectic architecture without relying on existing architectural heritage. An interesting symbiosis of styles that can be observed in a considerably small surface of the façade reveals the peculiar ability of this architect to incorporate various elements into a harmonious whole. After the Sunko and Jungman Civil Engineering Company had been established, pieces of Sunko's architectural opus could be found in major cities of the Kingdom of Yugoslavia. The design and construction of the representative Esplanade Hotel in Zagreb were his cadence in terms of artistic and structural values. Sunko did not limit himself to elaborating single-function buildings but he gradually improved his structurally advanced and artistically peculiar architectural practice during the three phases through which his architectural work developed.

The paper particularly focuses on the analysis of the "third", or the so-called Belgrade opus of the architect Sunko, between 1922 and 1927. During that period, the Croatian architect designed six combined business and residential buildings in Belgrade's city core. The multifunctional buildings of the First Croatian Savings Bank and the Headquarters of the Provincial Bank have a particularly prominent place among them.

KEYWORDS: *Berlin Secession, architecture, Belgrade, Dionis Sunko*

У већим градовима на немачком говорном подручју у Европи, крајем XIX века основане су нове уметничке групе, окупљене под геслом свесног, чак радикалног осамостаљивања и удаљавања од званичних манифестација салона, традиционалних уметничких удружења и ликовних академија. Тако усмерено организовање нове генерације уметника настало је првенствено из отвореног протеста због рестриктивне државне политике према „другачијим” изложбама и цензуре рада уметничких удружења која нису погодвала елитистичким круговима тра-

диционално оријентисаних уметника блиских владајућем монархистичком режиму. Супротстављајући се конзервативним креаторима укуса, стремећи ка експериментализму и промоцији нових уметничких тенденција импресионизма, натурализма и симболизма, једна од првих уметничких група која се „отцепила” од званичне ликовне идеологије формирана је у Минхену 1892. године, а убрзо потом и друга, 1897. године у Бечу.

На измаку XIX века, група од шездесет пет уметника из Берлина учествовала је у оснивању берлинске сецесије,¹

1 Уметнички покрет југендстил (Jugend) настао је у Берлину крајем XIX века, као сублимација уметничких аспирација идејних покретача нових стилских момената у Берлину и Минхену. Нови стил назван је према култном магазину *Die Jugend*, који је 1896. године у Минхену основао мислилац и љубитељ уметности Георг Хирт (Georg Hirth).

Посредством овог магазина, који је промовисао нове уметничке тенденције на немачком говорном подручју, Хирт је непосредно имплицирао нов модус уметничког изражавања минхенске и берлинске сецесије, које су се тематски, у раној фази формирања, ослањале на традицију натурализма, глорификовање немачке митологије и нације.

која је и званично установљена у мају 1899. године.² За првог председника изабран је сликар импресионизма и натурализма Макс Либерман, а за његове најближе сараднике у раду овог покрета Валтер Лајстиков, Ловис Коринт (Lovis Corinth), као и Либерманови рођаци Бруно и Пол Касирер (Bruno, Paul Cassirer).³

Током петнаест година постојања и активног деловања широм Европе, берлинска сецесија је у свом саставу окупљала нека од најпознатијих умет-

ничких имена са почетка ХХ века.⁴ Ипак, након 1910. године, појава прогресивне струје нове генерације оснивача значајно робуснијег, тематски разноврснијег и ликовно авангарднијег стила, експресионизма, неспутано је сигнализирала почетак опадања претходног стваралачког полета берлинске сецесије, и то углавном у сликарству и књижевности.⁵

Још раније је дефинисано преимућство карактеристичног рада и прилагођавања новим тенденцијама у ев-

2 На процес оснивања берлинске сецесије непосредно су утицала два кључна догађаја, која су додатно подстакла иницијативу за коначно удаљавање од традиционалних академских начела у уметности. Први је настао као отворени простест „ван академских“ уметника, изазван инцидентом који се догодио током одржавања *Међународне изложбе у Берлину* 1892. године, на којој је било планирано учешће норвешких уметника, међу којима се налазио и сликар Едвард Мунк (Edvard Munch). Након отварања изложбе Мунк је ухапшен на иницијативу званичног Удружења берлинских уметника (Verein Berliner Künstler), који су жестоко протестовали због његових радова, оцењујући их декадентним и увредљивим. Због овог догађаја, група берлинских уметника, предвођена Валтером Лајстиковим (Walter Leistikow), Францом Скарбином (Franz Skarbina) и Максом Либерманом (Max Liebermann), основала је у фебруару 1892. године уметничку асоцијацију Слободно удружење за организовање изложби, која је требало да делује као контрапункт цензорској политици званичних изложби. Други догађај који је и коначно довео до оснивања новог покрета догодио се пошто је жири одбацио пејзаж Валтера Лајстикова и тиме га дисквалификовао за учествовање на престижној *Великој изложби у Берлину*, која је одржана 1898. године. Одговарајући на такву одлуку жирија као тенденциозну и унапред организовану, али и због свеопштег стања у ликовним уметничким круговима који су владали првенствено у Берлину, група уметника из обе секције, државне и дисидентске, окупила се око Либерманове идеје о оснивању сасвим новог уметничког покрета.

3 Посебно значајну улогу у раду берлинске сецесије имала су браћа Касирер. Бруно Касирер (1871–1941) је 1901. године иступио из покрета како би се посветио раду у издавачкој фирми, која је маркетиншким средствима подстицала развој колективне свести о значају дисидентства, и изван званичних кругова „државне“ уметности. Пол Касирер (1871–1926) је преузео вођење уметничке галерије, која је подстицала излагачку делатност младих и неафирмисаних уметника. Посебан куриозитет ове галерије представљала је и њена улога у иницијалном промовисању сецесијских скулптора Ернеста Барлаха (Ernst Barlach) и Аугуста Гала (August Gaul), као и француског импресионизма, а касније и постимпресионистичких ликовних остварења.

4 Значајни чланови берлинске сецесије били су: Макс Бекман (Max Beckmann), Ловис Коринт, Лајонел Фајнингер (Lyonel Feininger), Георг Колбе (Georg Kolbe), Кете Колвиц (Käthe Kollwitz), Херман Штрук (Hermann Struck), Адолф Едуард Херштајн (Adolf Eduard Herstein) и Макс Шлефогт (Max Slevogt).

5 Цепане групе је наступило након 1910. године, када је основан покрет нова сецесија (Neue Secession), у који су се пребацили и неки чланови берлинске сецесије, док су остали чланови старијег покрета, из револта напустили Берлин 1914. године и основали нов покрет, слободну сецесију (Freie Secession), који је опстао до 1924. године. За председника нове сецесије изабран је Макс Либерман, који је у међувремену напустио матични уметнички покрет. Смањеним ентузијазмом, видно умањеном ликовном и излагачком делатношћу, берлинска сецесија је као покрет опстала до 1933. године, када је и званично угашена.

ропској уметности, на чију се концепцију сликарство берлинске сецесије понајвише ослањало. Такав третман био је успостављен првенствено кроз прочишћену и делимично модификовану традицију импресионизма, који је убрзо еволуирао, уступајући место новим ликовним струјањима. Не релативизујући појам ликовног развоја током једне од најживљих уметничких година, носиоци покрета, а потом и стила берлинске сецесије, углавном сликари, остали су присутни унутар пратећих стилских комешања, поступно и самокритички унапређујући сопствени ликовни опус.⁶

Иако се настанак и развој берлинске сецесије првенствено везују за рад берлинских сликара и књижевника, који су деловали углавном на немачком говорном подручју у Европи, аутентичне уметничке пермутације традиционалних модела биле су све-присутне и у делима немачких градитеља на прелазу два века.⁷ Посебан печат у архитектури овог покрета дали су архитекти који су крајем XIX и почетком XX века стицали образовање на уметничким академијама у Бечу,

Минхену, Берлину, Цириху и Карлсруеу, на којима је у међувремену, услед генерацијских, стилских и едукативно-програмских комешања, освежена наставна клима, делимично ослобођена дотадашњих крутих академских принципа градитељског моделовања.

Правилно артикулишући своје, тада назване „екстравагантне” архитектонске инхибиције и повратак природи, изворним облицима, интимном реду и умереној мајестетичности ликовног израза, ауторитети попут Оскара Кауфмана (Oskar Kaufmann), Александра Опенхајма (Alexander Oppenheim), Ота Шилинга (Otto Schilling) и Фридриха фон Шмита (Friedrich von Schmidt) су на претходним основама формирали нов, синкретички приступ у архитектури. Поступно се ослобађајући принципа пројектовања заснованог на начелима академизма и традиционалној методологији у формулисању архитектонске физиономије градитељских дела, кључне личности у обликовању профила нове генерације европских архитеката афирмисале сухетерогеност облика, богатство форме и умерени историцизам.

6 Тенденцију ка модификацијама и синтетичком приступу у формирању јединствене идеје организоване групе, а потом и појединачног уметничког дела, можда је најбоље описао Макс Либерман на отварању *Прве изложбе берлинске сецесије* 1899. године, у говору о припремама за овај културни догађај: „Приликом избора дела... само таленат, без обзира на стил, био је одлучујући... не верујемо у један свети правац у уметности.”

7 Посебно репрезентативан архитектонски учинак остварен у стилу берлинске сецесије може се најадекватније евидентирати у делима Валтера Копена (Walter Kopen; стамбена зграда –

Wollankstrasse 96), Хермана Дернбург (Hermann Dernburg; палата Френкел – Thiergartenstrasse 19), Зигфрида Вила (Siegfried Wille; стамбена зграда – Brunnenstrasse 126/127) у Берлину, Карла Хокедера (приватна вила – Renatastrasse 26) у Минхену, Алехандар Опенхајма (стамбена зграда – Unter den Linden 43) у Берлину. Опширније о тим делима видети: Ernst Wasmuth, *Architektur und kunstschriftstellerei* (Berlin, 1912); H. Schliepmann, *Architektur und kunstschriftstellerei / Zum Neuen Jahrgang* (Berlin, 1912); Ernst V. Wasmuth, *Berliner Architekturwelt* (Berlin, 1914).



Слика 1. Макс Либерман, 1847–1935.
Figure 1 Max Liebermann, 1847–1935

Доминантну струју у европској архитектури до почетка XX века чинио је историцизам материјализован у две основне варијанте, а то су: строги монументализам и слободни синкретизам. Иако контролисан унутар основног градитељског модела, други облик историцизма је дозвољавао ликовно разноврсније и живље форме, уступајући место индивидуализму уметника, подстицајно делујући на развој његових естетских инхибиција. Про-

гресивним ширењем идеологије новог естетског третмана у Европи, берлинска сецесија је упареном конфронтацијом према историцизму ипак остала доследна појединачним елементима умеренијег синкретизма. Такав пренети стилски третман огледа се углавном у избору и обради фасадне пластике, обновљеној афирмацији псеудобарокних и псеудоренесансних мотива, евидентираних у обликовном речнику отвора (прозори и врата) и сличном третману у избору декоративног ансамбла ентеријера. Иако се тиме делимично ослањала на традиционални градитељски речник историјских стилова, изворна уметничка тенденција берлинске сецесије је у архитектури задржала примарну оригиналност уметничког израза.

Почетком 1900. године, продор архитектуре берлинске сецесије у веће градове југоисточне Европе најдоследније су прихватили хрватски градитељи, који су до краја треће деценије XX века задржали овај стилски правац, упоредо негујући и својствене стилске варијације утемељене на принципима архитектуре „младог стила”. Искључиво германофилско опредељење младе генерације хрватских неимара, образованих на немачким уметничким академијама, унапред је одредило њихов еклектички карактер.⁸

8 Виктор Ковачић (1896–1899) и Вјекослав Бастл (1899–1901) су студирали у класи проф. Ота Вагнера, на Академији ликовних уметности у Бечу; Хуго Ерлих (1897–1903) и Едо Шен (1894–1900) су студирали у класи проф. Карла Кенига на Високој техничкој школи у Бечу, а Дионис Сунко (1899–1902) и Рудолф Лубински (1896–1899) у класи проф. Јозефа Вајнбренера и Јозефа Дурма,

на Високој техничкој школи у Карлсруеу. Опширније о овоме видети: Zlatko Jurić, *Školovanje arhitekata i graditelja prije osnivanja Tehničke visoke škole (do 1919. godine)* (Zagreb: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Zagrebu, 2005). У даљем тексту (Jurić, *Školovanje arhitekata*); Mira Kolar-Dimitrijević, „The Activities of Vice-Roy Pavao Rauch in Croatia”, *Review of Croatian History* 1 (2005): 149.

У ширем хронолошком оквиру, током периода између два светска рата, берлинска сецесија је у већим градовима на територији Краљевине СХС/Југославије постигла свој креативни врхунац у опусима хрватских градитеља, чија се најзапаженија дела данас налазе у Загребу, Осијеку, Ђакову, Бањалуци, Сарајеву и Београду.⁹

Појаву овог синкретичког стила и његов утицај на формирање урбане градске физиономије Београда неопходно је посматрати и анализирати првенствено кроз малобројне аутентичне примере престоничке архитектуре у чијем обликовном речнику је свеприсутан модел берлинске сецесије. Материјализација изворне методологије овог стилског правца може се најадекватније сагледати у раду архитекте Диониса Сунка (1879–1935), који је, као један од најзначајнијих хрватских неимара своје епохе, неговао специфичан синтетички приступ у архитектури, утемељен на принципима берлинске сецесије.¹⁰

Од пресудног значаја за обликовање аутентичне градитељске свести овог



Слика 2. Архитекта Дионис Сунко (1879–1935)
(Vancas, *Dionis Sunko*)

Figure 2 Architect Dionis Sunko (1879–1935)

неимара, а тиме и његове креативне делатности, у хронолошки ограниченом периоду градитељског опуса у Београду, било је Сунково образовање које је стицао на академијама и у приватним атељеима у Загребу, Карлс-

9 О делатности хрватских градитеља у Београду видети: Aleksandar Kadijević, „Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoleću“, *Prostor* 19 (2011): 466–477. У даљем тексту (Kadijević, „Hrvatski arhitekti“).

10 О архитекте Дионису Сунку видети: Josef V. Vancas, *Dionis Sunko* (Geneva, 1930). У даљем тексту Vancas, *Dionis Sunko*; *Pola vijeka hrvatske umjetnosti* 18. 12. 1938. g. – 31. 01. 1939. g. (Zagreb, 1938), 153, 218; Borislav Spasojević, *Arhitektura stambenih palata austrougarskog perioda u Sarajevu* (Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988), 92–100; Tomislav Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990), 25. У даљем тексту (Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura*); Snješka Knežević, *Zagrebačka zelena potkova* (Zagreb: Školska knjiga, 1996). У даљем

тексту (Knežević, *Zagrebačka zelena potkova*); Azra Suljić, „Dionis Sunko: od historicizma do moderne“, u *Zbornik radova znanstvenog skupa Secesija u Hrvatskoj, ure Julijo Martinčić i Dubravka Hackenberger* (Osijek: HAZU, Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, 1999), 83–105; Marina Bagarić, „Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«, *Rad Instituta povijesti i umjetnosti* 26 (2002): 160–170; Иван Р. Марковић, „Прва хрватска штедионица архитекте Диониса Сунка“, *Наслеђе V* (2004): 103–118; Александар Игњатовић, *Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године* (докторска дисертација, Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2005), 381; Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1914* (Beograd, Građevinska knjiga, 2007), 323; Kadijević, „Hrvatski arhitekti“: 466–477.



Слика 3. Палата Прве хрватске штедионице
(фототека Иван Р. Марковић)

Figure 3 Palace of the First Croatian Savings Bank
(photo documentation of Ivan R. Marković)

руеу, Хамбургу, Бремену и Кведлинбургу.

Истовремено развијајући својствени градитељски приступ, Сунко је током

школовања на Високој техничкој школи у Карлсруеу (1899–1909) био под јаким утицајем владајуће методологије тоталдизајна, који је усвојио из програма ове високошколске установе.¹¹ Током боравка у Карлсруеу, Сунко је две године пратио предавања проф. Макса Лојгер (Max Laeuger) на предмету *Übungen im Dekorieren*. Професор Лојгер, који је тада припадао новој генерацији предавача у Карлсруеу, био је под снажним утицајем енглеског покрета Arts and Crafts од када је учествовао на *Светској изложби* у Паризу 1900. године.¹² Такав еклектички приступ професора Лојгера, у коме су се мешале натуралистичке форме енглеског покрета у ликовној симбиози са умереним историцизмом и надирућим елементима сецесијске архитектуре, значајно је одредио синкретички карактер опуса Диониса Сунка. Осим тога, на будући професионални ангажман младог хрватског архитекта подједнако снажно је деловао и сликовити креативни рез, који је у тадашњој немач-

11 Kabiersch G., Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, akt 448/1530–1534, Sudwestdeutsches arhiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe.

12 Покрет је у Енглеској основао Вилијам Морис (William Morris), директно инспирисан делима енглеског књижевника и уметника Џона Раскина (John Ruskin), који је фаворизовао уметност и ванвременску вредност заната. Покрет се убрзо проширио по целој Европи и Америци, као директна реакција против сиромашног избора модела декоративних уметности и услова у којима се оне стварају. Покрет је промовисао истину и вредност материјала и традиционалних заната помоћу једноставних облика и функционалних форми, често евоцирајући фолклорне представе средњовековног периода посматраног кроз при-

зму романтизма. Иако у почетку планиран да оживи старе занате и укаже на вредности мануелног рада, овај покрет је утицао и на економске, социјалне и друштвене реформе, делујући као снажни опонент индустријској револуцији. Више о покрету видети: Graeme Shankland, „William Morris – Designer“, in *William Morris: Selected Writings and Designs*, ed. Asa Briggs (Harmondsworth: Penguin, 1980); Linda Parry, *William Morris and the Arts and Crafts Movement, A Sourcebook* (New York: Portland House, 1989); Melisa Nowinn, *Arts and Crafts movement, A superb visual guide to this significant period of design reform 1850–1920* (Rochester, 2002); Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (London: Yale University Press, 2005).

кој архитектури изазвао архитекта Херман Мутезијус (Hermann Muthesius). Укидајући дотадашњи препознатљив традиционални формализам у пројектовању немачких кућа, анимирајући индивидуалне корелације стилских императива преузетих из архитектуре енглеских једнопородичних кућа на периферији, арх. Мутезијус је форсирао методолошки практичну и естетски самокреативну атмосферу тотал-дизајна који, као препознатљиви модус, доминира грађитељским опусом овог архитекте.¹³

Осим индивидуалног, непосредан институционални утицај на Сунка потицао је и из педагошког рада и програма Високе техничке школе у Карлсруеу, као најстарије такве установе у Немачкој. Тумачење архитектуре се на већини предмета за-

снимало на проучавању историцизма и грађитељских остварења Фридриха Шинкела (Karl Friedrich Schinkel), као једног од носиоца немачког монументалистичког неокласицизма. У таквој атмосфери, Сунко није имао ближи контакт са иницијативним периодом настајања модерне архитектуре, која је била познатија на Ликовној академији у Бечу.¹⁴ Тиме је традиционалан едукативни приступ Више техничке школе у Карлсруеу непосредно условио дијалектички правац, у чијим се оквирима кретала стилски језгровита архитектура Диониса Сунка, дијаметрално супротна пуристичкој идеографији модерног безорнаменталног правца.¹⁵

Након периода недвосмисленог колебања у богатом фонду стилских варијација затечене епохе, Сунко је

13 О архитекти Херману Мутезијусу видети: Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund* (Berlin: Ullstein 1964); Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design and Theory & Mass Culture before the First World War* (New Haven and London: Yale University Press, 1996); John V. Maciuika, „Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit and the State, 1897-1907“, *German Studies Review* 2 (1998): 285–308; Peter Alter, „Hermann Muthesius: Die englischen Jahre“, in *Rivalität und Partnerschaft. Studien zu den deutsch-britischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert* (1999) eds. Gerhard Ritter und Peter Wende, 53-68.

14 Већ од друге деценије XX века, у хрватској архитектури је дошло до очигледног раскорака у раду две групе. Прву је чинила струја архитеката верна традиционалним концепцијама пројектовања, заснованим на принципима историцизма, академизма и псеудокласицизма, док је супротна струја доносила пурифицирану обраду модерног стила, који је тежио идеалу архитектуре Адолфа Лоса, који је предавао на Ликовној академији у Бечу. У помирљивом модалитету, 1906. године је формиран Клуб

хрватских архитеката, који је основала група младих архитеката окупљених око архитектке Виктора Ковачића, као водеће трансмисионе личности европског модернизма у Хрватској. Више о овој теми видети у: Žarko Domljan, *Arhitektura XX vijeka* (Beograd/Zagreb/Mostar: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1986), 35–37. У даљем тексту (Domljan, *Arhitektura XX vijeka*); Darja Radović-Mahečić i Aleksander Laslo, „Život i djelo Viktora Kovačića“, у *Arhitekt Viktor Kovačić, život i djelo*, Zbornik radova HAZU (2004), 91-132. У даљем тексту (Radović-Mahečić i Laslo, „Život i djelo Viktora Kovačića“); Krešimir Galović, *Klub hrvatskih arhitekata u Zagrebu* (Zagreb: Ministarstvo kulture RH, 2010). У даљем тексту (Galović, *Klub hrvatskih arhitekata*).

15 У свом позном грађитељском периоду, Сунко је пројектовао три објекта чија је обликовна модулација најближа модерној архитектури, иако се запажају елементи наслеђеног декоративизма у периодично лоцираним фасадним партијама. То су следећи објекти: зграда хотела и тржнице „Милинов“ у Загребу (1931), хотел „Палас“ у Бањалуци (1932) и зграда на Ланговом тргу у Загребу (1934).

између 1909. и 1919. године ипак остао доследан изворном образовању и еклектичком моделу пројектовања. Таквом преданошћу сопственим уверењима доказао је да берлинска сецесија, иако еклектичка, недвосмислено поседује једно ново и прилагодљиво схватање архитектуре, испољено у иницијативи да свака зграда треба да буде слободно креирано и индивидуално уметничко дело. Идеографски формулишући основна начела берлинске сецесије у архитектури Краљевине СХС/Југославије, Сунко је, као један од главних протагониста своје генерације, таквим третманом обликовао своја најпознатија и најрепрезентативнија градитељска остварења.

Почетком треће деценије XX века, Сунко је наставио да развија специфичан архитектонски речник, заједно са грађевинским инжењером Рудолфом Јунгманом (Rudolf Jungman) оснивајући компанију „Sunko i Jungman”, која је пословала у различитом саставу на широј територији Краљевине.

*

Карактеристичном нарацијом стилских пермутација у свом раду, Сунко је до почетка треће деценије XX века пројектовао више од двадесет објеката различите намене: стамбене вишеспратнице, виле, хотеле, биоскопске сале и индустријске комплексе. Као специфичан тип архитектуре мултифункционалних објеката у опу-

су овог неимара, који захтева посебан аналитички осврт на стилску идентификацију порекла основног модела, истичу се репрезентативна здања банака и штедионица која је градио у Загребу, Осијеку, Сарајеву и Београду. Специфичним идеографским наступом, Сунко је овим објектима хронолошки обележио „трећи период” (1921–1923) у свом опусу, као узлазну линију у професионалној афирмацији.¹⁶

У фази када је већ формирао лични обликовни речник здања трезорне архитектуре, Сунко је додатно унапредио креативни манир грађења пројектовањем објекта Прве хрватске штедионице у Београду. Иако адекватном интерполацијом у затечени амбијентални оквир позитивно делује на општи визуелни дојам, зграда Штедионице је према свим особеностима и стилским карактеристикама, као парадигма архитектуре берлинске сецесије у Београду, несумњиво представљала неимарски галиматијас испуштен у средини оптерећеној традицијом академистичког израза.

Палата Прве хрватске штедионице изграђена је 1923. године у Кнез Михаиловој улици бр. 42 и представља прво градитељско остварење у опусу архитекте Диониса Сунка у престоници Краљевине СХС.¹⁷ Пројектована је као блок зграда мултифункционалне стамбено-пословне намене, са четири слободне фасаде, од којих

¹⁶ Током боравка у Београду, Сунко и Јунгман су одсели у хотелу „Бристол”, у апартману бр. 8, који

је био преуређен за потребе привременог атељеа двојице градитеља.

су три декоративно обрађене. Са основном у облику ћириличног слова Г, објекат поседује подрумске просторије, сутерен, мезанин и четири спрата. На спратовима се налазе станови, док су просторије филијале смештене у сутерену и мезанину, што је узроковало пројектовање два посебна улаза.

Неопходно је са особитом пажњом анализирати слојевиту артикулацију фасадних панела и подвојени начин акцентовања ликовно изолованих партија у оквиру презентоване целине. Једна од примарних карактеристика у раду Диониса Сунка огледа се и у трипартитној хоризонталној регулацији фасадних зона, које на уочљив начин, посредством неуједначеног интензитета декоративне обраде, визуелно деле плошну фасадну масу, успостављајући хијерархијску градацију дефинисану према функционалним потребама етажа. Тиме је зона од сутерена до првог спрата, ближа посматрачу као примарном конзументу ликовног ансамбла, најдекоративније обликована, док је појас фенестрације прве етаже традиционално наглашен као *piano nobile* у псеудобарокном маниру. Несумњиво остензибилан приступ Сун-

ковог уметничког креда, ослобођен процесом слободног резимирања архитектуре берлинске сецесије, дозволио је успостављање препознатљиве методологије обликовања фасадне конструкције у садејству отвора и пуних површина, поделом главне фасаде по принципу 3:5, односно три етажне зоне према пет оса прозорских отвора. На тај начин је остварена маркантна структура у односу пуног и празног, конструкције и детаља, форме и њеног ликовног израза, док је средишњи ризалит акцентован као генерички елемент читаве композиције на готово свим Сунковим здањима мултифункционалног карактера.

Осим богате другостепене фасадне пластике, која се у подвојеним секцијама фасаде јавља у обради прозорских отвора, главног портала, профилацији балустраде, испунама тимпанона и угаоних партија у зони сутерена, имплементација слободне скулптуре као интегралног дела декоративног фасадног ансамбла, а неретко и у непосредној вези са функцијом здања, представља подједнако препознатљиву одредницу ликовног језика берлинске сецесије.¹⁷ Поставком две скулптуралне групе петрифициране нара-

17 У оквиру археолошких истраживања, која су вршена на потесу Кнез Михаилове улице током 20-их година прошлог века, испод темеља зграде Прве хрватске штедионице нађено је 150 комада сребрних новчића из периода римске владавине на овим просторима, између I и III века н.е. Почетком XX века, на овом месту је извесни Ера Симић, опанчар из Београда, изградио кућу са дућаном. Непосредно након проглашења Краљевине СХС, парцела на углу Кнез Михаилове и Ускочке улице додељена је филијали Прве хрватске

штедионице за изградњу њеног објекта. О овоме видети у: Жељко Шкаламера, *Кнез Михаилова улица, заштита наслеђа, уређење простора* (Београд: САНУ, 1975), 13; Миливоје М. Костић, *Успон Београда I, II* (Београд: БГБ, 2000).

18 О скулптуралној декорацији на згради Прве хрватске штедионице у Београду видети: Darko Šarenac, *Mitovi - simboli, skulpture na beogradskim fasadama* (Београд: Ekspres, 1991); Đurđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu* (Београд: ZZSKGB, 1965), 66/kat.br.155.

ције у зони другог спрата, Сунко је естетску конотацију и тематски приказ реторичко-дидактичког садржаја првостепеног фигуралног програма прочеља заокружио у мајстетичну композицију, која несумњиво доминира овим делом у Кнез Михаиловој улици.¹⁹

Као један од најчешћих приговора архитектури сецесије на општем стилско-контруктивном нивоу, посебно се истиче питање сложене функционалне продуктивности ентеријера и спорне оправданости просторне организације. Осим допадљивог ликовног израза, архитектура берлинске сецесије је успешно анулирала релативни недостатак слободног простора, ослањајући се на препознатљиве цитате еклектички симплификованих ентеријера преузетих из још увек актуелног академизма. Служећи се таквом методологијом, Сунко је већину својих мултифункционалних здања пројектовао на принципу ремоделованог, академистички уређеног ентеријера. Тиме је остварио подвојени систем паралелног функционалног трасирања

два примарна ентитета објекта – пословног и стамбеног. Осим укидања груписаних простора сведених димензија и компликованог система везивних комуникационих чворишта (ходници, степенишне рампе, интерни и екстерни пролази и др.), виолентне просторне форме ентеријера берлинске сецесије у Сунковој Штедионици прагматично су обogaћене ликовним ансамблом до тада неуобичајеног наративног дејства, који се експонирао мозаиком, скулптуром и витражним стаклом.

Сумирајући подвојене карактеристике берлинске сецесије у градитељском опусу архитекте Диониса Сунка, запажа се његово најцеловитије схватање примарног идиома умереног синтетизма, који је најочигледније транспонован у ентеријеру Прве хрватске штедионице у Београду. Посебан призвук берлинских мајстора евидентан је у главном улазном холу филијале, као и у главној шалтер-сали, док се мезанин неприметно генерише у затечену просторну целину ентеријера преко наглашеног степеништа, у це-

19 Аутор две скулптуралне групе на палати Прве хрватске штедионице у Београду је Сунков рођени брат, академски вајар Емерик Сунко, чије се име у различитим изворима помиње и као Имбро или Умбро Сунко. Емерик је рођен у Сиску 29. децембра 1882. године, као брат близанац Хумберта Сунка. Основну школу и Реалку завршио је у Загребу, где је уписао и Уметничку академију, на смеру Кипарство. Након студија, отпутовао је у Карлсруе, а потом, 1910. године у Хамбург, где је радио у атељеу брата Диониса, као вајар, активно учествујући у пројектовању и реализацији градске луке у Хамбургу. Непосредно пред почетак Првог светског рата, Емерик се са Дионисом вратио у Загреб, где је наставио уметничку каријеру. Током Првог светског

рата био је заробљен у Косовској Митровици. Крајем 1919. године, када се вратио из заробљеништва, Емерик је отворио приватни атеље у Загребу. Убрзо, 1921. године се оженио Маријом Франк и у том браку је добио сина Диониса, данас угледног члана ХАЗУ. Током треће деценије прошлог века, Емерик је остварио успешну сарадњу са вајарем Ивом Кердићем, а из истог периода истиче се и једно од његових најпознатијих дела, бронзани рељеф на обелиску подигнутом у спомен краљу Томиславу 1926. године у Ливну. Емерик Аугусто Сунко је преминуо 1937. године, остављајући за собом још увек неутврђени број скулпторских остварења. Подаци су добијени љубазношћу Емерикуовог сина, проф. др Диониса Сунка.

лости обложеног белим мермерним плочама. Таква генерички установљена слика просторно отвореног и квалитетно осветљеног простора, имајући у виду да је главна шалтер-сала смештена у централном делу кубуса зграде, представља још једну потврду уметничког креда архитекте Сунка, као и организационе ингениозности северњачког стила.

Током извођења радова на палати Прве хрватске штедионице, Сунко је истовремено био ангажован и на изради пројеката три објекта за рентијера Димитрија Петровића у Београду. На грађевинској парцели у Косовској улици бр. 53, у периоду између 1921. и 1923. године, изграђена су три објекта, и то: стамбена зграда са три спрата, у регулационој линији улице, породична вила у унутрашњем дворишту и зграда радионице у задњем делу парцеле. Подвојена аутентична семиотика архитектуре берлинске сецесије паралелно се развијала на сва три објекта, при чему је свакако акценат стављен на разраду пројекта породичне vile и стамбене вишеспратнице.

Зграда Димитрија Петровића носи препознатљиве одлике ретикулације маса и површина, као и декоративног програма *іраћанске архитекіуре* берлинске сецесије, у сведенијој, али подједнако препознатљивој репрезентативној форми.²⁰ Подела фасадног панела прочеља по хоризонталном трипартитном принципу и систему 3:5 присутна је и на овом Сунковом објек-



Слика 4. Зграда Димитрија Петровића
(фототека Иван Р. Марковић)
Figure 4 House of Dimitrije Petrović
(photo documentation of Ivan R. Marković)

кту, али са другачијим режимом степеновања етажних зона. Ануирање другостепене фасадне пластике сведено је на плошне геометризоване медаљоне и сложену профилацију лезена, које обезбеђују динамичну волуминозност главне фасаде. Присуство ризалита који кореспондира симетричном реду строге вертикалности маса и стилска адорација аутора у приказивању слободније фасадне скулптуре у виду пехара здепа-

²⁰ Почетком 2001. године извршена је доградња четвртог спрата, која се може сматрати веома успелом стога што није пореметила изворни след

фасадне декорације, док је у целости испоштовала декоративни ансамбл трећег спрата, неприметно се настављајући на четврти, дограђени спрат.



Слика 5. Породична вила Димитрија Петровића
(фототека породице Петровић)
Figure 5 Family villa of Dimitrije Petrović
(photo documentation of the Petrović family)

стих форми изнад последње етаже отклањају и последњу недоумицу у погледу идентификације аутентичног ауторског печата Диониса Сунка. Ипак, избор местимичног декоративног фасадног акцентовања потребно је тражити у индивидуалном репертоару пројектних предлогака аутора, тј. наручиоца.²¹

Обликовни речник архитектуре vile „Петровић”, интимно инкорпориране у градски блок, сведочи о неподвојеним утицајима архитектуре Хермана Мутезијуса на пластично моделовање Сункових ендогених предлогака приватних кућа и вила, чија се архитектура у правилном ритму

развија из унутра ка споља. Основна концепција кубуса једносратне куће, са правилном основом у облику уписаног квадрата, ослања се на изворну методологију тоталдизајна аутора, који сваку фасаду компонује другачије, и намену објекта, која мора да пружи максимални комфор у ентеријеру, излазним и улазним партијама (прилаз, терасе и др.) и обавезни пејзажни детаљ интимног врта, а све у оквиру затвореног градског блока. Делимично стешњена између зидних површина суседних објеката, мајстетична појава архитектуре vile „Петровић”, која делује стилски аподиктично, заобљеним волуменима прочеља, карактеристичним удвојеним прозорским отворима и наглашеним четворосливним кровом, и ликовно минуциозно тачно, са приступном маркизом и балансираном хроматском вредношћу фасадних површина у односу на околину, непогрешиво доприноси валидности идентификације и вредновању архитектуре берлинске сецесије у архитектури Београда.

Непосредно након завршетка радова на изградњи објеката за Димитрија Петровића, Сунко је одговорио на позив да пројектује стамбену зграду Данице Бошковић у Улици краља Милана бр. 13. Питање видљивог недостатка очекиване естетске конотације хрватског аутора на овој згради делимично је анулирано, првенствено због рестриktivних захтева власнице према ра-

21 У прилог томе говори и податак да је Сунко чак три пута мењао пројекат прочеља, на захтев Димитрија Петровића. Накрају је одлучено да буде реализована

декоративно најсведенија фасада. О томе видети у: Фонд техничке грађе ИАБ, Ф-4-44-1922.

није предложеном пројекту, који је предвиђао знатно декоративнији фасадни ансамбл.²² Успешно интерполиран у градски блок, објекат је изграђен на релативно узаној грађевинској парцели, са основом у облику ћириличног слова Г, чему је допринео посебан стамбени додатак развијен у дубину унутрашњег дворишта.

Осим неочекиваног интензитета модерности објекта, истакнутог пурифицираним фасадним панелима са минималном декоративном обрадом и местимичном појавом другостепене фасадне пластике, посебно се запажа конструктивна диспропорција волуминозности pročеља.²³ Естетски неприхватљивом, компаративно несагледивом са осталим Сунковим делима из „београдског опуса”, главном фасадом куће Данице Бошковић доминира асиметрија као одраз неприлагођеног односа фасадних маса према затеченом габариту, односно ширини парцеле. То је условило измештање вертикалне фасадне масе ризалита у леву бочну страну, док је десна фасадна партија визуелно умирена асиметричним додатком, који више наговештава него што дефинише естетичку анвелопу pročеља. Осим плошности фасада, одсуства предвиђене фасадне декорације и паушалне организације кубичног тракта pročеља, Сунко је примат берлинској сецесији пружио



Слика 6. Зграда Данице Бошковић
(фототека Иван Р. Марковић)
Figure 6 House of Danica Bošković
(photo documentation of Ivan R. Marković)

у нераскидивом пленуму последње и најдекоративније етаже овог здања. Са излазом на балконе сведених димензија, применом препознатљивих облика стилизоване другостепене фасадне пластике у виду акантусових грана и крунисањем објекта звоноликом куполом у симетрији ризалита, Сунко је последњу етажу стилски изузео из ликовне композиције зграде, истовремено је приближавајући несмањеном креативном интензитету обли-

22 О асортиману предложених планова изледа главне фасаде видети у: Фонд техничке грађе ИАБ, Ф-12-6-1923

23 Фенестрација прозорских отвора првог спрата не одражава унутрашњу просторну поделу стога

што су два прозора са леве стране, према Улици кнеза Милоша, пројектована за две међусобно развојене просторије, док су два десна прозора, ближа Ресавској улици, изведена у саставу једне просторне јединице.



Слика 7. Палата Дома Земаљске банке
(Vancas, Dionis Sunko)
Figure 7 Palace of the Headquarters
of the Provincial Bank

ковања као завршног градитељског момента.²⁴

Усвајајући различите програмске моделе из богатог фондуа стилских

остварења претходних епоха, Сунко је, као један од главних протагониста умерене струје еkleктичара у Краљевини СХС, неговао препознатљиве елементе архитектуре берлинске сецесије, али и других праваца који су се ослањали на оријенталну архитектуру и мађарску флоралну сецесију. То ипак не значи да је хрватски градитељ у Београду апарентно прихватио предвиђена програмска решења ентеријера, а што се може најадекватније сагледати и на објекту Дома Земљанске банке, као његовом последњем реализованом пројекту у Београду. Иако се чинило да је у градитељском опусу Диониса Сунка у Београду означен почетак његове експерименталне фазе модернизма, импутиран предлогом архитектонског модела куће Данице Бошковић, Сунко је остао доследан синкретичким принципима архитектуре берлинске сецесије, доводећи свој уметнички сензибилитет до ивице креативне ингениозности.

Палата Дома земаљске банке у Београду изграђена је 1923. године, у Сремској улици бр. 6, и представља једно од најзначајнијих градитељских остварења хрватског аутора у Београду. Основа зграде је пројектована у облику ћириличног слова П и поседује подрумске просторије, сутерен, меза-

24 За разлику од осталих објеката које је Дионис Сунко пројектовао у Београду, инвеститор и наручилац стамбене зграде у Улици краља Милана бр. 13 (раније бр. 69), Даница Бошковић није располагала знатнијим средствима која би омогућила и репрезентативнију обраду

фасаде. Осим декорације прочеља, ентеријер зграде „Бошковић” захтева посебно тумачење у контексту схватања уређења унутрашњег простора, који се током међуратног периода разликовао од тзв. београдског стана.

нин и три спрата.²⁵ Фасадни зидови, који су истовремено и носећи, изграђени су од опеке, док су етажне плоче конструисане од армираног бетона. Овај, више инжењерски моменат, ограничен на малобројне јавне и приватне објекте у међуратном Београду, са развијеном армиранобетонском међуетажном конструкцијом, не представља основни пример вредновања стилске идентификације Сунковог синтетизма, али ће остати документован као препознатљив цитат архитектуре берлинске сецесије у Београду.²⁶

Имајући у виду да се пројектна документација Дома Земаљске банке налазила у предрачунској фази док је Сунко усавршавао завршне детаље на већ изграђеној палати Прве хрватске штедионице, не изненађује релативна сличност у основном просторном решењу два наведена објекта. У подвојеном начину организације унутрашњег простора, Сунко је Дом земаљске банке пројектовао такође као мултифункционални објекат пословно-стамбеног карактера, са дућанима и просторијама филијале у сутерену и мезанину, док су на спратовима распоређене стамбене јединице. Ипак,

зграда у Сремској улици се мора посматрати као изоловани архитектонски ентитет у погледу обраде фасадне декорације, а посебно регулације габарита унутрашњег простора.

На обликовање плана основе пресудно су утицала два основна фактора, а то су: затечена конфигурација терена и регулациона грађевинска линија улице, која је била у негативној диспозицији са прописаним правцем парцеле. У паралелном решавању указане проблематике, Сунко је деловао јединственим екскурсом, који је тада први пут примењен у архитектури Београда. Наиме, фронтална регулација објекта била је условљена косином Сремске улице, која је деловала под оштрим углом у односу на правилност правоугаоне грађевинске парцеле. Не реметећи предвиђену регулацију, Сунко је основу зграде пројектовао према моделу плана основе Дома Земаљске банке (Länderbank) у Бечу, коју је 1882. године пројектовао архитекта Ото Вагнер (Otto Wagner). На истом принципу, прва трећина основе објекта, оријентисана према улици, закошена је под углом од 70° у односу на задњи део зграде, чиме је постигнут визуелни ефекат да грађевина прати косину

25 Имајући у виду предлог нацрта Генералног урбанистичког плана Београда из 1923, у саставу градског блока који је фронталним делом регулисан Сремском улицом, може се оправдано закључити да је Сунко претходно пројектовао објекат Банке као будући интерполирани масив у саставу градског блока. Услед политичке кризе на унутрашњем плану, а напослетку и избијања Другог светског рата, палата Земаљске банке је остала изолована као самостална блок-зграда све до 80-их година прошлог века.

26 Осим препознатљивог ликовног спектра декоративне фасадне пластике, унутрашњег уређења

и примене различитих стилских цитата, развој инжењерске професије у Европи и блиски контакти са архитектонским друштвима у Француској и Енглеској, током прве и друге деценије XX века, омогућили су немачким архитектима да међу првима превладају велике распоне етажних плоча у јавним здањима, као што су робне куће, банке и затворене тржнице. Тиме је тада најприсутнија архитектура берлинске сецесије систематски преузела инжењерске тековине и имплементирала их у развојни пут свог већ зрелог европског стила.

улице. Такав грађевински маневар је могуће приметити само на пројектним плановима, док је посматран са уличног тракта или из унутрашњости остао потпуно неприметан.²⁷

Иако изграђена у релативно узаној улици, са неадекватном прегледношћу фасадног платна pročеља, Сунко је ипак установио *spriritus loci* неподвојеним квалитетом декоративне обраде pročеља. Осим сведенијег ликовног избора у фасадној зони сутерена, затвореној гранитним плочама, Сунко је етажну зону мезанина нагласио као *nobby stock*, имплементацијом псеудобарокних облика у саставу стилизоване флоралне декорације. У преплету геометризованих форми које фланкирају прозорске отворе и подстичу посматрача на тумачење изворног значења истакнутих картуша са крстоликом испуном, запажа се ребалансиран однос између две финансијске установе. Иако је Земаљска банка поседовала несразмерно мањи основни капитал од Прве хрватске штедионице, то ипак није утицало на свакако пренаглашену демонстрацију моћи финансијског апарата кроз пројектантски бревијар архитекте Сунка. Осим репрезентативности ентеријера филијале Банке у Сремској улици, чија елаборација на стилском, техничком и естетско-филозофском нивоу захтева додатна истраживања и тумачења унутрашњег уређења финансијских установа у Београду, курио-

зитет представља звонолика купола која доминира комплетном главном фасадом. На врху куполе данас се налази кугла, на којој је била инсталирана бронзана скулптура бога Меркура, а која је непосредно након Другог светског рата нестала са објекта. Један од примарних идиома архитектуре берлинске сецесије најочиледнији је у презентацији митологизованог карактера, који се у ликовном аспекту, кроз ликове античких божанстава, манифестује у својству декоративног, наративног, флагрантног престижа и, свакако, на захтев наручиоца/инвеститора.

У организованој спрези културе и уметности, у обликовању симболичне и утилитарне платформе монархистичке власти и колективној мобилизацији *националне аушентичности*, аутохтонности словенства и конструисању савременог идентитета – трагање за националним стилем у српској архитектури, експанзијом декоративистичког академизма у градитељству руских емиграната и прогресијом зрелог модернизма, архитектонска клима у Србији, а посебно у међуратном Београду, деловала је дивергентно на појаву стилова умеренијег интензитета. Као последица такве усмерене класификације, наспрам глобалног развоја и стилског регруписавања, симултано су стварани услови за јачање поларизованог система вредности српских архитеката према појави архитектуре берлинске сецесије. То је условило да

27 Анализом техничких планова основе Дома Земаљске банке у Београду може се дефинисати поступак израде и успешне импле-

ментације објекта у затечени миље. Видети: Фонд техничке грађе ИАБ, Ф-16-4-1922.

се овај својеврсни еклектички дискурс у домаћој средини, хронолошки ограничен на изоловане архитектонске моделе аутентичне стилске нарације и препознатљивог ауторског рафинмана хрватског аутора, задржи у индивидуалним констатацијама малобројних наручилаца, али без ширег утицаја на обликовање градске урбане физиономије престонице Краљевине СХС.

Упркос својим бенигним намерама у симултано интерпретираној *филозофији шотландизајна*, Сунко је успешно генерисао индивидуалне креативне амбиције северњачког еклектичара у традиционално оријентисан затечени амбијентални оквир. Осим на локалном нивоу, стваралачки рафинман архитекте Диониса Сунка у Београду неопходно је посматрати и као непосредан ликовни одраз специфичних прилика у градитељству међуратног Загреба, у чијем настајању су активно учествовали аутентични промотери архитектуре берлинске сецесије.²⁸ Међутим, присуство хрватских архитеката у Београду ограничено је првенствено на период усмереног развоја модернизма и аутентичних симпли-

фикација покрета „хрватске модерне”, при чему је оригиналан стилски израз претходно тумаченог тотал-дизајна берлинских мајстора готово у потпуности ишчезао.²⁹

Током боравка у Београду, Сунко се није везивао за стилску дихотомију затеченог градитељског наслеђа, које се првенствено темељило на академској традицији, већ је пратио специфичну семиотику архитектуре берлинске сецесије. Ипак, овај градитељ у општем контексту није припадао посленицима радикалних промена и наглих стилских преображаја, већ је комбиновао различите утицаје кроз сопствена искуства, а потом их пажљивим одабиром усвајао, градио, преносио у затечени миље и, у сагласју са естетиком епохе, прилагођавао потребама наручилаца. Зградом Прве хрватске штедионице у Београду обележен је најуспешнији период у Сунковом београдском опусу, док ће будућим историографским истраживањима и валоризацијом осталих дела хрватског градитеља бити употпуњена тумачења архитектуре берлинске сецесије у Београду.

28 Међу овим архитектама посебно се истичу Хуго Ерлих, Амадео Карнелути, Јован Стражински, Антун Рес и Стјепан Подхорски. О њима видети у: Domljan, *Arhitektura XX vijeka*, 35–37; Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura*, 25; Knežević, *Zagrebačka zelena potkova*; Radović-Mahečić i Laslo, „Život i djelo Viktora Kovačića”; Jurić, *Školovanje arhitekata*; Galović, *Klub hrvatskih arhitekata*; Darja Radović-Mahečić, *Gradska obitelj Carnelutti 1879–1947* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009).

29 Дела која на најадекватнији начин презентују афирмацију модерне архитектуре хрватских градитеља у Београду јесу следећа: кућа „Никић”, Симина 29 (Х. Ерлих, 1932), Југословенска удружена банка, Краља Петра 21 (Х. Ерлих, 1932), Дом југословенских новинара, Ресавска 28 (Е. Вајсман, 1933), палата „Албанија”, Кнез Михаилова 2–4 (Б. Бон, 1939), кућа „Радовановић”, Васе Пелагића 30 (Д. Гранић, 1931) и др.

БИБЛИОГРАФИЈА

Bagarić, Marina

„Arhitekt Dionis Sunko i sarajevska Napretkova »palača«. *Rad Instituta povijesti i umjetnosti* 26 (2002): 160–170.

Vancas, Joseph

Dionis Sunko. Geneva: Les Maîtres de l'Architecture, 1930.

Galović, Krešimir

Klub hrvatskih arhitekata u Zagrebu. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, 2010.

Gerhard Ritter, Peter Wende hrsg.

„Rivalität und Partnerschaft“, *Studien zu den deutsch-britischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, (1999): 53–68.

Graeme, Shankland

William Morris – Designer. In *William Morris: Selected Writings and Designs*, ed. Briggs, Asa. Harmondsworth: Penguin, 1980.

Domljan, Žarko

Arhitektura XX vijeka. Beograd/Zagreb/Mostar: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1986.

Игњатовић, Александар

Југословенски идентитет у архитектури између 1904. и 1941. године. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2005.

Ignjatović, Aleksandar

Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1914. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

Jurić, Zlatko

Školovanje arhitekata i graditelja prije osnivanja Tehničke visoke škole (do 1919. godine). Zagreb: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Zagrebu, 2005.

Kadijević, Aleksandar

„Hrvatski arhitekti u izgradnji Beograda u 20. stoleću“. *Prostor* 19 (2011): 466–477.

ИВАН Ј. МАРКОВИЋ

Knežević, Snješka

Zagrebačka zelena potkova. Zagreb: Školska knjiga, 1996.

Kolar-Dimitrijević, Mira

„The Activities of Vice-Roy Pavao Rauch in Croatia“. *Review of Croatian History* 1 (2005): 149.

Костић, Миливоје М.

Уџбон Београда I, II. Београд: БГБ, 2000.

Krizman, Tomislav

Pola vijeka hrvatske umjetnosti 18. 12. 1938. g. – 31. 01. 1939. g. Zagreb: Tipografija, 1938.

Марковић, Иван Р.

„Прва хрватска штедионица архитектке Диониса Сунка“. *Наслеђе* V (2004): 103–118.

Maciuka, John V.

„Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit and the State, 1897–1907“. *German Studies Review* 2 (1998): 285–308.

Nowinn, Melisa

Arts and Crafts movement, A superb visual guide to this significant period of design reform 1850–1920. Rochester: Todtri, 2002.

Parry, Linda

William Morris and the Arts and Crafts Movement, A Sourcebook. New York: Portland House, 1989.

Pevsner, Nikolaus

Pioneers of Modern Design. London: Yale University Press, 2005.

Posener, Julius

Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund. Berlin: Ullstein, 1964.

Premerl, Tomislav

Hrvatska moderna arhitektura između dva rata. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.

Radović-Mahečić, Darja

Gradska obitelj Carnelutti (1879–1947). Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.

Radović-Mahečić, Darja i Aleksander Laslo

„Život i djelo Viktora Kovačića“. U *Arhitekt Viktor Kovačić, život i djelo*, Zbornik radova HAZU (2003): 91–132.

Sikimić, Đurđica

Fasadna skulptura u Beogradu. Beograd: ZZSKGB, 1965.

Spasojević, Borislav

Arhitektura stambenih palata austrougarskog perioda u Sarajevu. Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.

Suljić, Azra

„Dionis Sunko: od historicizma do moderne“. U *Zbornik radova znanstvenog skupa Secesija u Hrvatskoj, Osijek 1997*, ure Martinčić Julijo i Hackenberger Dubravka. Osijek: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, 1999, 83–105.

Schliepmann, Hans

Architektur und kunstschriftstellerei / Zum Neuen Jahrgang. Berlin, 1912.

Schwartz, Frederic J.

The Werkbund. Design and Theory & Mass Culture before the First World War. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

Šarenac, Darko

Mitovi - simboli, skulpture na beogradskim fasadama. Beograd: Eksportpres, 1991.

Шкаламера, Жељко

Кнез Михаилова улица, заштити́а наслеђа, уређење простора. Београд: САНУ, 1975.

Wasmuth, Ernst

Architektur und kunstschriftstellerei. Berlin, 1912.

Wasmuth, Ernst

Berliner Architekturwelt. Berlin, 1914.

Оригиналан научни рад

Предато: 2. 10. 2012.

Прихваћено: 20. 1. 2014.

THE BERLIN SECESSION IN THE BELGRADE OPUS OF THE ARCHITECT DIONIS SUNKO

SUMMARY

The paper highlights the need to devise an adequate methodology for the analysis and historiographic evaluation of the examples of the Berlin Secession style in Belgrade's architecture between the two world wars.

Closely related to the architectural environment in which they emerged and various stylistic influences, the authentic features of *Jugendstil* took shape at the very beginning of the 20th century and they developed into a pronouncedly eclectic phenomenon and a distinctive syntagm in the architecture of the German Empire's capital. Such influences spread primarily towards South Europe and persisted the longest in the works of Croatian architects whose architectural opuses were mostly created in the period between the two world wars in the territory of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes.

In the early 1920s, in the architectural opus of the Croatian architect Dionis Sunko in Belgrade, the distinctive stylistic variation of the Berlin Secession was presented for the first time in the capital of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia embodied in five works of this architect. Concluding his projects with specific ways of dividing the interior space, the raster of the façades and the design of decorative façade sculpture, whose aesthetic connotations correspond in style with the Berlin Secession, Sunko systemically upgraded the prevailing criteria for the evaluation and artistic identification of this style.