LOOS

ADOLF LOOS

BIBLIOTEKA IZABRANIH ESEJA

Naziv originala

HEINRICH KULKA
ADOLF LOOS
DAS WERK DES ARCHITEKTEN

Preveo

OTO ŠOLC

ADOLF LOOS

ORNAMENAT I ZLOČIN

MLADOST
ZAGREB 1952

»Tipografija«, grafičko-nakladni zavod, Zagreb

Oskar Kokoschka — *Adolj Loos*

ORNAMENAT I ZLOČIN

POZNATO je, da čovječji zametak prolazi u utrobi materinoj kroza sve faze evolucije životinjskog carstva. Čovjek od svog rođenja prima od vanjskog svijeta iste utiske kao i malo pseto. Njegovo djetinjstvo sadrži sve etape povijesti čovječanstva. Kad su mu dvije godine, on osjeća i zamjećuje kao Papuanac, u četvrtoj kao stari German. U šestoj gleda svijet očima Sokrata, a kad mu je osam godina, očima Voltaireovim. Tek u osmoj godini spoznaje ljubičastu boju, koju je otkrilo XVIII. stoljeće. Prije toga vremena ljubice su bile modre, a skerlet crven. Naši nam fizičari danas pokazuju u sunčanom spektru boje, koje već imaju svoje ime, ali razlikovat će ih tek buduće generacije.

Malo dijete, Papuanac, živi izvan granica postojećeg morala. Papuanac ubija svoje neprijatelje i jede ih; to za nj nije zločin. Moderan pak čovjek, koji ubija svoga susjeda i pojede ga, ne može a da se ne smatra zločincem ili izrodom. Papuanac tetovira svoju kožu, svoj čamac, svoja vesla i sve ono, što mu dolazi pod ruku. On nije zločinac. Ali moderan čovjek, koji sebe tetovira, zločinac je ili izrod. U mnogim tamnicama ima do osamdeset postotaka tetoviranih. Tetovirani, koji žive na slobodi, potajni su zločinci ili degenerirani aristokrate. Čini se, da je njihov život

savršeno besprijekoran. A to stoga, što su mrtvi prije no što su počinili zločin.

Nagon primitivna čovjeka, da šara svoje lice i sve predmete kojima se služi, zapravo je početak umjetnosti, prvo natucanje o slikarstvu. Taj je nagon u svojoj biti erotičan. To je isti nagon odakle su proključale simfonije Beethovenove. Prvi čovjek, koji je mrčio ornamente po stijenama svoje spilje, osjećao je isti užitak kao i Beethoven, kad je komponirao Devetu, ali iako princip umjetnosti ostaje uvijek isti, izražaj se mijenja tokom stoljeća, a čovjek naših dana, koji osjeća nagon da mrči po stijenama, zločinac je ili izrod. Ovaj je nagon normalan kod djeteta, koje počinje da udovoljava svom umjetničkom instinktu crtajući erotičke simbole. Kod modernog i odraslog čovjeka to je patološki simptom.

Postavljam i proglašujem ovaj zakon: čim je veći razvoj kulture tim više nestaje ornamenta sa predmeta svakidašnjeg života. Mislio sam, da donosim suvremenicima novu radost, ali oni mi za to nisu bili zahvalni. Naprotiv, ova ih je vijest ispunila žalošću; prignječila ih je pomisao, da ne će moći »stvarati« nov ornamenat. Svaki crnac, ljudi sviju narodnosti i sviju vjekova izmišljali su ornamente, a samo mi, ljudi XIX. stoljeća, da nismo za to podobni! Uistinu, kuće, pokućstvo i svi predmeti, koje su ljudi prošlih vjekova stvarali i izrađivali, nisu bili dostojni da prežive: iščeznuli su. Mi nemamo onog alata, kojim se je stolar služio u doba Karolinžana. Ali opet smo najneznatnije daske, na kojima je bio kakav ornamenat, pribirali, čistili, brižljivo čuvali, i mi gradimo palače da sačuvamo tu plijesan, šetamo među staklenim vitrinama i rumenimo se zbog svoje nemoći. »Svaki vijek«, kažu, »ima svoj stil: zar ćemo mi jedini ostati bez stila?« Govore o stilu, a na umu im je ornamenat. Ja sam, dakle, započeo sa svojim poučavanjem. Rekao sam ožalošćenima: »Utješite se. Otvorite oči i gledajte. Veličina našeg vijeka upravo je u tome, što mi ne možemo stvoriti novu ornamentaciju. Nadvladali smo ornamenat: naučili smo, da budemo bez njega. Evo, nadomak je nov vijek, u kojemu će se ostvariti najljepše obećanje. Doskora će gradske ulice zasjati kao ogromni, posve bijeli zidovi. Grad XX. stoljeća bit će blještav i jednostavan kao Sion, sveti grad, prijestolnica neba.«

Ali nisam računao s onima, koji zaustavljaju napredak, s prijateljima prošlosti, s onima koji drže, da se čovječanstvo mora i unaprijed podvrći tiraniji ornamenta. Ali uza sve to, ornamenat ne pobuđuje u modernog čovjeka nikakva milja. Evropejci su o koncu XIX. stoljeća bili već toliko kultivirani, da ih je tetovirano lice poticalo na odvratnost. Oni su kupovali kutije za cigarete od glatkog srebra, a ostavljali su trgovcu cizelirane kutije, iako je jednima i drugima bila cijena ista. Oni su voljeli svoja moderna odijela, a prepuštali su vašarskim majmunima, da nose hlače od crvenog baršuna sa zlatnim gajtanima. Ovima bih modernim ljudima, svojim suvremenicima, rekao: »Pogledajte sobu, u kojoj je umro Goethe. Ona je u svojoj jednostavnosti ljepša nego čitava naprava renesansna. Gladak je ormar ljepši nego sve vajarstvo i sve inkrustacije po muzejima. Jezik Goetheov je ljepši nego ‚kićeni jezik' kačiperskih pastira sa Pegnitze.«

Moje dobre namjere nisu se svidjele prijateljima prošlosti, a država, koje se zadaća sastoji u tome, da zaustavlja narode u njihovu razvoju, postavila se za braniča ugroženog ornamenta.

Stajalo je u zapovijesti: Država ne može zapovjediti svojim činovnicima, da prave revolucije. U bečkom »Muzeju za dekorativne umjetnosti« bili su izložili jedan buffet, nazvan »Čudotvorni ribolov«. Bilo je tu i ormara, koji su, jadni, nosili prekrasna imena. Jedan se od njih zvao »Začarana kraljevna«! Ne valja zaboraviti, da je Austrija shvaćala svoju zadaću ozbiljnije negoli druge države. Ona je poštivala kult prošlosti u tolikoj mjeri, da je sprečavala nestajanje »ruskih čarapa«; ona je naređivala mlađem, modernijem naraštaju, da tri godine svoga života stupa na nogama omotanima u platnene obojke! Ona je, konačno, bez sumnje, za to imala razloga nakon što je usvojila načelo, da se sa zaostalim narodom lakše vlada.

Ne valja, dakle, obraćati pažnju na to, što država podupire i uzdržava bolest ornamentovanja. Država vjeruje u napredak ornamenta i nastoji steći zaslugu, da pripravljajući preporod »ornamentalnog stila« obrazuje novi izvor milja. Ja sam sav svoj život poricao ovu apsurdnu dogmu. Otkriće novog ornamenta ne bi moglo pružiti kultiviranom čovjeku nikakva užitka. Ako zaželim jesti medenjaka, ja ću odabrati čist pravokutnik, a ne komad, koji prikazuje srce ili novorođenče ili konjanika. Čovjek XV. stoljeća ne bi me mogao razumjeti. Ali svi će me moderni ljudi shvatiti. Branič se ornamenta podsmijeva jednostavnom ukusu i tvrdi, da sam asketa. Nije tako, dragi

moj profesore sa škole za dekorativne umjetnosti! Uvjeravam vas, da ne nosim kostrijet i ne hranim se skakavcima. Jedem po svom ukusu i nisam kriv, ako mi ponestaje teka, kad se sjetim raskošne kuhinje prošlih vjekova, nadjevenog pečenja, arhitektonski načičkanih paunova, fazana i rakova. Zgranjujem se prolazeći kulinarskom izložbom, pomišljajući, kako ima ljudi, koji jedu sve te nadjevene leševe. Ja jedem roastbeef.

Uostalom, ja bih, štoviše, pristao na sva nastojanja, koja idu za tim, da se ornamenat umjetno oživi, kad bi bila u pitanju sâma estetika. Ali ova su nastojanja već pri svom porodu osuđena na smrt: nikakva sila na svijetu, pa ni državna, ne može ustaviti razvitak ljudske kulture. To je pitanje vremena. Ne ljuti me estetska, već ekonomska šteta, koja proizlazi iz smiješnoga obožavanja prošlosti. Na brzu se ruku prave ornamenti od raznog materijala, od srebra, a i od ljudskih života. Evo, to je zlo, to je onaj zločin, kraj kojega ne smijemo ostati skrštenih ruku.

Evolucija kulture nalikuje na pohod jedne vojske, koje je veći dio zaostao. Uzmimo, da ja živim u godini 1913. Jedan od mojih susjeda u godini 1900., a drugi u godini 1880. Za Austriju je nesreća, da se kultura njezinih stanovnika protegla kroz predugo vrijeme. Seljanin gorskih dolina Tirola živi u XII. stoljeću i mi smo s užasom konstatirali, promatrajući povorku povodom careva jubileja, da imamo u Austriji još plemena iz IV. stoljeća. Sretna ona zemlja, koja nema ni zaostalih, ni marodera! Jedina je Amerika u tom sretnom položaju. Čak i u našim velikim gradovima ima ljudi, koji su zaostali u XVIII.

natražnjak, bolesnik. On se sam odriče svake treće godine labavih produkata svoga rada. Kultiviran čovjek odbija već u začetku ovo nemoguće bilje, ovo ništavno cvijeće. Široka ih masa odbacuje tek nakon nekoliko godina. Gdje su danas djela »škole« nancyske? Tko će poslije deset godina moći podnijeti »djela« Olbrichova? Moderni ornamenat nema ni roditelja, ni potomaka, ni prošlosti, ni budućnosti. Slijepci među nama suvremenicima, za koje je veličina naše epohe knjiga sa sedam pečata, pozdravili su s ushićenjem novu umjetnost, koja im se sada gadi; oni se spremaju diviti se »novoj umjetnosti«, koje sreća ne će biti manje trenutačna.

Čovječanstvo, uzeto u svojoj cjelokupnosti, osjeća se voljko kao nikada. Malo je bolesnika. Ali ova manjina muči zdravog radnika, koji nije više podoban, da obreta ornamente i sili ga, da iz raznog materijala izrađuje ornamente, koje ona izmišlja. Ta manjina sili radnika, da uzalud troši svoje vrijeme i svoj materijal, da sam umanji produkt svoga rada.

Rukom izdjelani predmeti mijenjaju oblik prema zakonu, koji sam ovako formulirao: trajašnost oblikâ stoji u upravnom razmjeru s kvalitetom materijala. Drugim riječima, oblik rukom izdjelanog predmeta zadovoljava nas, ako ga podnosimo tako dugo dok nam služi. S toga razloga odijelo izlazi iz mode, to jest mijenja oblik brže, negoli krznena kabanica. Plesna haljina, sašivena samo za jednu večer, mijenja oblik češće negoli uredski stol. Velik je nedostatak jednog uredskog stola, da ga ne podnosimo dulje nego jednu plesnu haljinu. Ako nam pokućstvo omrzne

prije no što se ono istroši, mi smo kupivši ga izgubili svoj novac.

Obretnici ornamenta i tvorničari ne pobijaju taj zakon: oni tvrde, da iz toga izbijaju probitak. Govore, da je kupac, koji mora mijenjati namještaj svakih deset godina, izvrstan kupac. Rđav je kupac onaj, koji kupuje nov namještaj kad je stari već istrošen. Ove mode, koje tako brzo omrznu, ovaj brzi slijed kratkotrajnih »stilova«, probitačni su industriji i daju zarade milijunima radnika. To nije tek kakavgod dokaz: to je velika tajna austrijske ekonomske politike. Kad se dočuje, da je požar uništio deset kuća, kliču: Hvala Bogu! radnici će imati posla! Prekrasne li metode! Potpalimo carstvo na sve četiri strane, pa ćemo plivati u zlatu i obilju. Neka se prave takvi kućni namještaji, koji će se poslije tri godine prodavati kao ogrjevno drvo; neka se srebro izrađuje tako, da se može nakon četiri godine vratiti u ljevaonicu, budući da zalagaonica ne će dati ni deseti dio svote za koju je kupljeno, već tek deseti dio one svote, koju je predmet stajao proizvođača. Neka se na taj način tjera trgovina i mi ćemo se tako obogatiti, da će nam se svijet čuditi.

Ustvari postojanost, kojom se ornamenat vezuje s predmetima koje je kultura već oslobodila ornamenta, upropašćuje podjednako i proizvođača i potrošača. Kad bi svi proizvodi naše industrije imali estetsku vrijednost koja odgovara njihovoj materijalnoj vrijednosti, potrošač bi plaćao onoliko koliko stvar vrijedi i novac bi bio korisno uložen. A ta cijena, ponavljam, dopuštala bi radniku da više zaradi, a manje radi. Ako imam birati između jednoga para

cipela po četrdeset franaka i drugoga para po trideset franaka, ja ću radije izabrati prvi par, jer znam, da sam, plativši više, učinio dobar posao. U postolarskom obrtu, koji je izvržen hirovima obretnika ornamenata, plaćamo samo kvalitet. U onomu, što se naziva »industrijska umjetnost«, nemaju riječi »dobro« i »loše« više nikakva smisla. Cijene zavise o novosti oblika, a ne o kvaliteti materijala. Kad solidan namještaj ne bi trajao dulje nego vašarska roba, tko bi i pomišljao na to, da ga plati četiri puta skuplje?

Nestajanje solidnog rada i upotrebljavanje slabog materijala trebalo bi logički dovesti do umjetnog preporoda ornamenta. Čudno je, da se »kreacije« nove umjetnosti podnose mnogo teže, ako su izvedene od jevtinog materijala. Da jedna plesna haljina zadovolji moj estetski ukus, ne treba biti načinjena od trajnog tkanja, niti treba biti brižno sašivena: ja znam, da se ionako ne će nositi dulje od jedne noći. Podnijet ću, da »decorateur« razvije svoju fantaziju na izložbenim paviljonima iz papier-mâché-a, a koji se mogu podići i srušiti za nekoliko dana. No igrati se, bacajući zlatnike, paleći cigarete banknotama, meljući biser u prašinu, da ga popiješ, sve su to djela neestetska.

Evo zašto moderni ornamenat dostiže krajnji stepen ružnoće tek onda, kad je izrađen od skupocjenog materijala i kad ga je pomnjivo izradio vrstan radnik. Ništa nije odvratnije nego jedna jednodnevna stvar, koja hoće biti trajna; zamislite jedan ženski šešir, koji se ne bi mogao iznositi, jednu svjetsku izložbu, u kojoj bi paviljoni bili sagrađeni od bijelog mramora.

Moderan je čovjek u našem društvu osamljen, on je neka predstraža, aristokrata. On poštuje ornamente, koje su normalno proizvele prošle epohe. On poštuje ukus pojedinca i naroda, koji još nisu dosegli naš stepen kulture. Ali on za se više ne treba ornamenata, jer zna, da čovjek naših dana ne može stvoriti ornamenat, koji bi bio podoban da živi. On savršeno shvaća duševno stanje Zulukafra, koji krišom tke u tkivo tkanja nevidljive ornamente, shvaća duševno stanje perzijskog radnika, koji tke svoj čilim, slovačke seljanke, koja gubi očinji vid nad zamršenom čipkom, staru gospođu, koja šarenom svilom i staklenim zrncima veze smiješne stihove. On pušta svima njima neka zadovolje svoju unutarnju umjetničku potrebu kako najbolje znadu. On im ne kvari veselja, on se ne podsmijeva onome, čemu se oni dive, i ne goni od raspela staricu koja se moli.

Cipele, koje nosim, pokrivene su ornamentima, izrezuckanim zupčastim porubom i malim rupicama, za koje postolar samo gubi vrijeme, a da mu se ne povisuje nadnica. Ali užitak postolara upravo i jest u izrađivanju tih djetinjskih ukrasa. Da mu ponudim četrdeset franaka za par cipela, dok on od mene traži samo trideset, eto vam sretnika; on je našao kupca, koji ga razumije, koji zna cijeniti njegov rad i ne sumnja o njegovu poštenju. On daje svome najboljem radniku najbolju kožu, a kad su cipele gotove, ukrašuje ih tolikim rupicama i zupcima koliko može da na njih stane. Bojim ga se tražiti, neka mi načini glatke cipele. Kad bih mu prištedio posao, pokvario bih mu njegovo čitavo veselje.

Moderan čovjek poštuje ukus i uvjerenje drugih, ako i nije njegovo; ali ne poštuje Tartuffe i krivotvorce. Mogu podnositi u svojoj okolini, čak i na svome odijelu, neke ornamente; ako ovi čine veselje mojim bližnjima, čine i meni veselje. Podnosim tetoviranje Zulukafra, ornamente Perzijanaca i slovačkih seljakinja, crteže moga postolara. Svima njima ne služe ti ornamenti ni za što drugo nego za uljepšavanje i veličanje njihova života. Mi, aristokrate, mi imamo svoju modernu umjetnost, koja je nadomjestila ornamenat. Mi imamo Rodina i Beethovena. Ako moj postolar nije podoban da ih shvati, treba ga žaliti; ali zašto da mu otmem njegovu vjeru, nemajući što da mu dadem u zamjenu? Moj postolar ima ukus pošten i vrijedan poštovanja. Ali arhitekt, koji se vratio čuvši Beethovena te sjeda za stol da crta ćilim u »novom stilu«, može da bude samo varalica ili izrod.

Smrt ornamenta znatno je potpomogla razvitak svih grana umjetnosti. Simfonije Beethovenove nije mogao pisati čovjek obučen u svilu, baršun i čipke. Pa kad vidimo danas na ulici čovjeka, koji nosi pusten šešir à la Rubens i odijelo od baršuna, ne ćemo misliti, da je to umjetnik, već komedijaš ili mazalo. U epohama slabo individualnim naši su pradjedovi izražavali svoju originalnost u svojim odijelima. Mi smo postali mnogo otmjeniji. Mi više ne izlažemo svoju ličnost; mi je prikrivamo zajedničkom maskom modernog odijela. Suvremeni čovjek upotrebljava ili zabacuje, već prema svom ukusu, ornamente starih ili egzotičnih kultura. On ne obreta nove. On čuva i primjenjuje svoje sposobnosti za pronalazak drugih predmeta.

NAČELA

ARHITEKTURA

Naš odgoj počiva na klasičnom obrazovanju. *Arhitekt je zidar, koji je naučio latinski.* Ali, čini se, moderni su arhitekti više esperantisti.

*

Otkad čovječanstvo osjeća veličinu klasične starine, velike graditelje spaja jedna misao. Oni misle: tako kako ja gradim, gradili bi također i Rimljani. Mi znamo, da nemaju pravo. Vrijeme, mješto, svrha i klima, milieu, sve im to remeti taj račun. Ali svaki put, kad se graditeljstvo po onim malenima, po ornamentičarima, udaljuje od svog uzora, tu je veliki graditelj, koji graditeljstvo vraća ponovo k antiki.

*

Arhitekt je potisnuo zanatliju. Naučio je da crta, jer ništa drugo nije učio; naučio je to potpuno. Zanatlija to ne zna. Ruka mu je otežala. Crte starih majstora nezgrapne su. Svaki učenik to bolje zna.

Najbolji crtač može da bude loš arhitekt, a najbolji arhitekt može da bude loš crtač.

Sva naša nova arhitektura nastala je na crtaćoj dasci i tako nastali crteži plastično su prikazani, jednako kao što u panoptikumu slike izlažu.

Starim je majstorima crtež bio sredstvo, kojim su objašnjavali zanatlijama svoje namjere. Tako se pjesnik izjašnjava pišući.

Oznaka je prave građevine, da na slici ne djeluje. Kad bih najznatniji arhitektonski događaj, Palazzo Pitti, mogao izbrisati iz pamćenja suvremenika i dati ga kao natječajni projekt, žiri bi me zatvorio u ludnicu.

*

Čuvaj se originalnosti. Crtanje zavodi. Često je najteže, za vrijeme crtanja, izbjeći svim originalnim idejama. Ali da to iskušenje bude svladano, pomaže samo jedna misao: kako će ljudi, za koje radimo, u tim prostorijama stanovati. Takvoj misli imam da zahvalim, što nisam nikad prestao biti suvremen.

*

Dobru je arhitekturu lako opisati, nije je potrebno nacrtati. Panteon je lako opisati, građevine secesije ne.

*

Arhitekt mora izraziti duh onoga, što ima da sagradi. Soba mora biti udobna, a kuća primamljiva. Palača pravde mora tajnovitom zločincu biti vječita opomena. Bankovna zgrada mora da govori: ovdje je tvoj novac u sigurnim rukama.

Nađemo li u šumi neku uzvisinu, šest stopa dugu i tri široku, lopatom je sagrađena u oblik piramide, postajemo ozbiljni, u nama nešto govori: ovdje je netko pokopan. *To je arhitektura.*

*

Nemoj graditi slikovito. To djelovanje prepusti zidovima, bregovima i suncu. Čovjek, koji se slikovito odijeva, nije slikovit, komičan je. Seljak se ne odijeva slikovito. A slikovit je.

*

Ravnica traži vertikalni razvoj gradnji; brdovit kraj horizontalan. Djelo ljudskih ruku ne smije se takmičiti s djelom prirode.

*

Fetišizam materijala: iz daleka dobavljati materijal više je pitanje novca negoli pitanje arhitekture. U planini bogatoj drvom, valja graditi drvom; u pustom kršu kamenom. U nekim je predjelima beton, a u drugim opeka jeftinija. Jeftin materijal uvijek je suvremen. Danas je rasprostranjena zabluda, da je samo beton ili željezo ono što je suvremeno.

*

Samo je onda dozvoljeno raditi nešto novo, *ako je moguće uraditi nešto bolje.* Samo *novi* pronalasci (elektrika, drveno-cementni krov i t. d.) ruše tradiciju.

*

Kuća treba da se svima svidi. Za razliku od umjetnine, koja ne treba nikome da se sviđa. Umjetnina je privatna svojina umjetnika. Kuća to nije. Umjetnina je svijetu darovana, a da nije njegova potreba, kuća je potreba. Umjetnina nije nikome odgovorna, kuća svakome. Umjetnina hoće da uznemiri čovjeka, kuća služi njegovoj udobnosti. Umjetnost je

u biti revolucionarna, kuća je konzervativna. Umjetnina pokazuje čovjeku nove putove, misli na budućnost; kuća razmišlja o sadašnjosti.

*

Arhitektura nije umjetnost. Samo jedan mali dio arhitekture pripada umjetnosti: grob i spomenik. *Sve, što služi nekoj svrsi mora biti isključeno iz carstva umjetnosti!*

*

Dosta genija! Treba da sami sebi neprestance ponavljamo: jedna kuća neka nalikuje drugoj! Doduše, ne ćemo biti uvršteni u »Deutsche Kunst und Dekoration«, ne ćemo postati profesori na školama za umjetni obrt, ali služit ćemo najbolje svojem vremenu, sebi, svojem narodu i čovječanstvu, pa prema tome i svojoj domovini.

*

Ne plaši se, da će te karati kako si nesuvremen. *Jer istina, pa ako je i stotinu godina stara, bolje je povezana s nama, negoli laž, koja uz nas hoda.*

*

Pojedinac je nesposoban, da stvori formu, dakle ni arhitektu to nije moguće. Arhitekt to nemoguće uvijek ponovo pokušava — uvijek s negativnim uspjehom. Forma ili ornamenat rezultat su nesvijesne suradnje ljudi čitave jedne kulturne atmosfere. Sve ostalo je umjetnost. Umjetnost je svojevolja genija. Bogovi su mu to podarili.

ORNAMENAT

Povadite vaša pera, vi koji opisujete ljude i njihove duše! Opišite jednom, kako se rođenje i smrt, kako se krikovi bola unesrećenog sina, hropac jedne umiruće majke, posljednje misli jedne kćeri, koja u smrt kani, — kako se sve to odigrava u jednoj Olbrichovoj spavaonici!

*

Put je kulture udaljavanje od ornamenta, sve do njegova nestanka. Evolucija kulture je odstranjenje ornamenta sa predmeta svakidašnjice. Papuanac prekriva ornamentom sve do čega dođe, počevši od svoga lica i tijela sve do svog lûka i čamca. Ali danas je tetoviranje znak degeneracije, uobičajeno je u zločinaca i degeneriranih aristokrata. I kulturan čovjek nalazi, za razliku od Papuanca, da je netetovirano lice ljepše od tetoviranog, makar to tetoviranje potjecalo i od samog Michelangela!

*

Ornamentičar mora da radi dvadeset sati kako bi dostigao zaradu jednog suvremenog radnika, koji radi osam sati; jer ornamenat više nije naravan produkt naše kulture, dakle ili je jedna zaostalost, ili je pojava degeneracije i nema veze s nama, upravo nema nikakve veze s ljudima, niti sa uređenjem svijeta.

*

Ja nisam nikada htio ono, što su čistunci dotjerali do apsurda: da treba ornamenat sistematski i konsekventno ukloniti. Samo, ondje gdje je jednom

po potrebi nestao, nije ga moguće uspostaviti. Jednako kao što se i čovjek ne će više vratiti tetoviranju.

*

I najzaostaliji čovjek danas će se ustručavati, da neku plemenitu površinu drva ukrasi intarzijom, da rijetku igru prirode na nekoj mramornoj ploči gravira: ili da prekrasnu srebrnu lisicu razreže u male kvadrate i da s drugim krznom sastavlja uzorak šahovske daske. Mi smo ornamentici prijašnjih vremena našli božanstvenu zamjenu. *Plemeniti materijal dar je boga.*

*

Goethe je bio moderan čovjek. Nigdje ne nalazim njegovih riječi: »Umjetnost, koja je davnini značila tlo, a kršćanima oblikovala crkveni svod, sad se gubi na kutijama za duhan i narukvicama. Ta su vremena gora no što mi to možemo i zamisliti.«

UMJETNOST

Tako dugo dok je noćni ormarić umjetnina, neprijatelji »umjetnosti radi umjetnosti« imaju lagan posao; kad jednom predmet, potreban svakidašnjici, izgubi ambiciju da bude umjetnina, tek tada će ta deviza dobiti pravi svoj smisao.

*

Stapanje umjetnosti s obrtom nanijelo je obojemu, kao i čovječanstvu, neprocjenjivu štetu. Čovječanstvo kroz to ne zna više što je umjetnost. U besmislenom bijesu progoni umjetnike i onemogućuje

stvaranje umjetnine. Protiv nadahnuća griješi golemim grijehom i taj grijeh je neoprostiv.

*

Ljudi, koji traže da predmet svakidašnjice bude umjetnina, zločinci su na području duha. Zatvaraju put umjetniku i povećavaju udaljenost između umjetnosti i ljudi. Njih moramo pozvati na odgovornost, jer traže od umjetnosti da mora biti lijepa. *Jer, onaj koji par cipela i jednu sliku stavlja na istu razinu, taj ne će nikada osjetiti veličinu jednog umjetničkog djela.*

ZANAT

Ovo je put: bog je stvorio umjetnika, umjetnik stvara vrijeme, vrijeme stvara zanatliju, zanatlija stvara dugme.

*

Ima mnogo stvari, koje u čistom obliku pokazuju stil dvadesetog stoljeća. To su oni oblici, čijim se proizvođačima majstori umjetnog obrta nisu postavili tutorima. Prije svega su to krojači. To su postolari, torbari i sedlari, to su i kolari, pa graditelji glazbala. Koje li sreće! Iz tih ostataka, koje su nam arhitekti ostavili, mogao sam rekonstruirati suvremeno stolarstvo, ono, koje bismo posjedovali, da arhitekti nikada nisu u stolarske radionice zabadali svoje nosove. Jer toj zadaći nisam pristupio kao umjetnik, slobodno radeći i mašti dozvoljavajući slobodan let. Tako se otprilike izrazuju u umjetničkim krugovima. Ne. Oklijevajući, kao kakav učenik, ulazio sam u radionice, pun poštovanja gle-

dao sam čovjeka s modrom keceljom i molio: dozvoli, da postanem sudionik tvoje tajne. Jer, stidljivo skriven pred očima arhitekta, ležao je tu poneki komad zanatske tradicije. A kada su prozreli moju namjeru, kada su vidjeli, da nisam jedan od onih, koji će unakaziti njihovo ljubljeno drvo nekim maštanjem na crtaćoj dasci, kad su uvidjeli, da ne ću oskvrnuti plemenitu boju njihova obožavanog materijala zelenim ili ljubičastim kvašenjem, tada je na površinu istupila njihova ponosna obrtnička svijest, pojavila se njihova brižno skrivana tradicija i ispoljila se mržnja spram njihovih ugnjetača.

*

Imitacija je demoralizirala veliki dio našeg zanata. Sav ponos i duh zanata nestao je. »Štamparu, što ti umiješ?« — »Ja znam tako štampati, da se moja štampa ne razlikuje od litografije.« — »A ti, litografe, što ti umiješ?« — »Ja znam litografiju i ona se ne razlikuje od štampe.« — »Stolaru, što ti umiješ?« — »Ja znam da režem ornamente, koji su tako živi kao da ih je majstor u sadri izradio.« — »Ljevaču, što ti umiješ?« — »Ja oponašam oluke i ornamente, pravim rezove tanke poput vlasi, koje svaki drži, da su pravi, a sve izgleda kao najsavršeniji rad kamenoresca.« — »To i ja umijem«, više ponosno limar, »kad moje ornamente glade, nitko ne pomišlja, da su iz lima.« — Žalosno društvo!

*

Svaki materijal posjeduje vlastito svojstvo oblikovanja i nijedan ne može poprimiti oblike nekog drugog materijala. Jer načinom upotrebe i uporabljivošću svakog materijala oblikovale su se forme, s njime i po njemu postadoše. Nijedan materijal ne dozvoljava ulaženje u njegov krug.

*

Kopiramo li neki predmet, moramo ga točno kopirati. *Onaj, tko ne poštuje sadašnjost, tome manjka poštivanje prošlosti.*

*

Nove pojave naše kulture (željeznica, telefoni, pisači strojevi i t. d.) morale su biti bez svijesnog obzira odvojene od jednog već prevladanog stila. Preinake na nekom starom predmetu u svrhu da ga se uskladi se suvremenim potrebama, nisu dozvoljene. Potrebno je: točno kopirati ili nešto potpuno novo stvoriti. Time, naravno, nisam htio kazati, da novo mora biti onom prethodnom posve suprotno.

*

Potpuno je nemoguće, da ono što nije praktično bude i lijepo. Leon Buttista Alberti kazao je: predmet, koji je tako savršen, kojemu ne možemo ništa dodati niti oduzeti a da mu ne naudimo, lijep je.

*

Suvremeni duh traži, prije svega, da predmet bude koristan. *Ljepota mu je najveće savršenstvo, a kako nešto nekorisno ne može biti savršeno, ne može prema tome biti ni lijepo.*

*

Blanja iz srednjeg vijeka sliči — vidi Dürerovu *Melankoliju* — u svakom pogledu našem alatu. *Nema razvitka stvari, koja je jednom dovršena.* One ostaju

istog oblika stoljećima, dok ih jedan novi izum ne istisne iz uporabe ili ih neka nova forma temeljito ne izmijeni.

*

Stvar neka estetski tako dugo traje dok fizički izdrži. To nije samo socijalno djelo stvaača, dakle služenje čovječanstvu, već služenje svemu, što je bog stvorio.

*

Zakon odijevanja glasi: tako valja raditi, da je zamjena odjevnog materijala sa odjećom isključena. Drvo smije biti obojeno sa svakom bojom, samo s jednom ne: s bojom drveta.

Slikajte na drveni svod, visoko, vrlo visoko, najbolje intarzije — siromašne će oči možda povjerovati, da su to intarzije, ali *božanski duh ne će povjerovati vašoj sljepariji.* Čuti u najboljim »kao umetnutim« namaljanim intarzijama ipak samo uljenu boju.

*

Ja tvrdim, da dnevna upotreba stvara oblike predmetu. Drugi pak tvrde, da novonastali oblici mogu utjecati na suvremene forme (sjedenje, stanovanje).

*

Ne sjedimo tako, jer je stolar konstruirao neki stolac ovako ili onako, on radi stolac onako kako mi hćemo sjediti.

ODGOJ

Čovjek se rađa sa suvremenim živcima. Iz suvremenih živaca stvoriti nesuvremene, to nazivamo odgojem.

UREĐAJ STANA

Mišljenja sam, da ona vrla domaćica najbolje odgovara na pitanje, što je u stilu, kad kaže: ako na noćnom ormariću stoji glava lava, i ta se glava nalazi, nadalje, na sofi, na ormaru, na krevetima, na stolcima, na umivaoniku, ukratko, na svim predmetima jedne sobe, — eto, tada tu sobu nazivamo stilski uređenom.

*

Zidovi jedne kuće pripadaju arhitektu. Tu je on sasvim slobodan. Njemu pripada također i pokućstvo, koje se ne pomiče, kao ugrađeni ormari i t. d. Dijelovi su zida i oni ne žive onaj vlastiti život nesuvremenog pokućstva, što služi samo za ukras.

Postavljanje pokretnog pokućstva (limeni krevet, stol, stolac, pisaći stol i t. d.) valja prepustiti zanatlijama. Svatko može te predmete nabaviti po svojoj želji, ukusu i nagnuću.

ŠTEDNJA

Obrtnici umjetnog zanatstva govore: »Potrošač, koji je prisiljen da svakih deset godina ponovo uređuje stan, miliji nam je od onog, koji jedan komad tek onda kupuje kad mu je stari dotrajao. To traži industrija. Ta brza izmjena zaposluje milione. Koliko smo puta čuli pri izbijanju požara: »Hvala bogu, eto opet posla ljudima!« Smislio sam jedno dobro sredstvo. Treba zapaliti grad, pa i cijelu državu i eto svima novaca i blagostanja! Treba raditi pokućstvo, koje ćemo nakon tri godine baciti u vatru, jer u zalagaonici ne ćemo za nj dobiti ni desetinu potrošenog novca; tako ćemo postajati sve bogatiji!

DOMAĆA UMJETNOST

Zahtjev za domaćim austrijskim nacionalnim stilom, primijenjen na produkciju bicikla, glasio bi otprilike ovako: »Napustite puko oponašanje engleskih fabrikata i ugledajte se u pravi austrijski drveni kotač gornjoštajerskog momka Petra Zapfela. On bolje odgovara alpskom krajoliku od ogavnih engleskih kotača.«

*

Prava je sreća za »domaće umjetnike«, što ljudi još u kameno doba nisu zatražili, da novi pronalasci i iskustva ne mogu biti upotrebljeni, jer ne odgovaraju krajoliku. Jer tada ne bismo imali domaćeg građevinarstva i »domaći umjetnici« ostali bi bez uvjeta za život.

STIL

Kada od jednog izumrlog naroda ne bi ništa drugo ostalo već samo jedno jedino dugme, iz forma ovog dugmeta zaključio bih kako se odijeva i kakve je navike imao taj narod, kakve običaje, kakvu vjeru, znao bih umjetnost njegovu i duhovnu vrijednost.

*

Nema čovjeka, koji može jedno isto djelo ponoviti. Svaki dan stvara novog čovjeka, a novi čovjek ne može uraditi ono, što je onaj stari već stvorio. Drži, da radi isto, a ispada nešto novo. *Nešto neprimjetno novo.* Ali ipak, poslije stotine godina vidi se razlika: tempora mutantur et nos mutamur in illis.

NAŠE VRIJEME

Doista, naše je vrijeme lijepo, tako lijepo, da ne bih htio ni u kojem drugom živjeti. Naše je vrijeme lijepo obučeno, tako lijepo, da, kad bih imao birati i sebi potražiti odjeću bilo kojeg vremena, posegnuo bih radosno za svojom vlastitom odjećom! *Divno je živjeti.*

POGOVOR

RAZVITAK arhitekture XX. stoljeća stoji u znaku borbe novih, naprednih gledišta koja se sve više afirmiraju, mimo razne pokušaje njihovog ugušivanja od strane vladajućih klasa u pojedinim zemljama kojima takav napredak nije pogodovao, sa konvencionalnim, od tih klasa sankcioniranim »akademskim« gledištima na arhitekturu. U tim danima izvedeno je nekoliko objekata prvorazrednog značaja za trasiranje jednog novog arhitektonskog gibanja, adekvatnog novim idejnim stremljenjima našeg stoljeća. Ovom naglom razvoju arhitekture, pogodovala su i razna znanstvena otkrića poglavito ona sa područja građevne tehnike i industrije. Arhitektura pomalo izlazi iz eklektičkog mrtvila koje se kroz drugu polovinu XIX. stoljeća javlja kao znamen jedne opće dekadencije duha.

Ovaj dugi period dekadencije, koji se naročito izražava kroz XIX. stoljeće, a koji se neadekvatno naziva eklekticizmom, proizlazi iz nemoći kapitalističkog društva da se izražava u svojem t. zv. »stabilizacionom periodu« novim oblicima. Uzimanje starih »klasičnih« ili »klasicističkih« oblika, njegovanih na Akademijama, naročito u Francuskoj, bila je tada univerzalna metoda arhitektonskog stvaranja, forsirana od društvene hijerarhije, kojoj su »klasični«, idealni, stabilni, arhitektonski oblici pogodovali za idejnu i političku dominaciju.

Ovaj evropski dekadentni upliv, sve jače je prodirao i u Ameriku, koja u to doba otvara potpuno nove perspektive na inženjersko-konstruktivnom planu. Skoro kroz čitavo XIX. st., a naročito na prijelazu

u XX. st., preko »secesije«, slikari i kipari rukovode arhitekturom, koja je podloga za njihovo iživljavanje. Radilo se u krajnjoj liniji, o desintegraciji arhitektonskog stvaranja, i o diktatu dekorativnog momenta nad živim organizmom. Jezik arhitekture potpuno je zaboravljen.

Arhitektura, taj uvijek živi organizam, ušla je u sfere primijenjene umjetnosti, stavljene u službu povlaštenoj klasi kojoj ona služi za održavanje »sjaja« i ukrašavanje njezine produkcije.

Unutarnje zakonitosti arhitekture, stvarane kroz duge decenije njezine egzistencije i služenja čovjeku sve se više rastvaraju i iščezavaju pred gotovim »stilskim« predlošcima po kojima se zidaju nove burze, banke, najamne kuće, parlamenti itd.

I mi smo, na svojem terenu platili danak ovome razbijačkom periodu. Mimo divne spomenike naše prošlosti, od preromanike do baroka ili Felbingerovog klasicizma, zidaju se pojedine pseudostilske građevine, koje izvode većinom strani majstori, odgojeni u njemačkim ili francuskim školama. Tada se provode i fatalne regotizacije naših starih spomenika (zagrb. katedrala). Najviši naš »uspon« iz toga doba je Herman Bolle, koji je uništio staru zagrebačku katedralu.

Ovo dekadentno stanje evropskog duha odražava se u svim umjetničkim oblastima. Umjetnost sve više izlazi iz životnih regiona, u sfere čiste »estetike«, postajući sama sebi svrha. Jasno je, da ovakvo stanje nije slučajnost i da je ono determinirano općom društvenom i posebnom, psihološkom, situacijom. Razbijena općim društvenim suprotnostima, ličnost se sve više rastvara i postaje nesposobna, da duhovno reagira na stvarnost i njene unutarnje suprotnosti, nesposobna da ih premosti i sagleda u njihovom društvenom okviru. Evropa tada vegetira od prošlosti.

Ali već u okviru druge polovine XIX. stoljeća, po zakonima historijske nužnosti, javljaju se, iako individualni i društveno neorganizirani, protesti na ovakvu situaciju. I kao što se to događalo u doba renesanse, da slikari otvaraju nove poglede na prošlost,

tako i u ovo doba pojedini slikari, među ostalima van Gogh i Cézanne, nastavljajući tradiciju impresionizma, u samoći, traže izlaze iz ove duhovne krize otkrivajući u svojim slikama nove prostore ili bar nove aspekte na prostor, koje arhitekti nisu mogli sagledati.

Ovo proširenje ljudskog gledišta na prostor zahvaljujemo naglom razvoju fizike, koji prethodi otkrićima spomenutih slikara, a koja su nam omogućila sagledanje i onih, dotada, našem normalnom oku sakritih dijelova prirode. Ovakvo proširenje vidokruga odrazilo se naročito u slikarstvu, koje preko impresionista, a naročito kasnije preko kubista, prodire sve dublje u prostorne fenomene, razotkrivajući ih u njihovom uzajamnom prožimanju, kao žive dijelove cjeline.*

Ovaj proces, koji se odvija u slikarstvu nakon impresionizma, u arhitekturi započinje kasnije.

Tek koncem XIX. stoljeća arhitekti sve to više duhovno apsorbiraju ovu novu situaciju. God. 1890. javlja se Berlage sa svojom amsterdamskom burzom koja je prvi, iako partikularni, znak protesta. Berlage protestira protiv devetnaestog stoljeća u kojemu je u arhitekturi sve laž, sve imitacija, sve laganje. (Steinarchitectur, d. h. imitation, d. h. Lüge.) Njegova amsterdamska burza, iako opterećena »stilskim« momentima, nosi u sebi nove elemente koji će se poslije naročito preko Wagnera sve više afirmirati i sazrijevati do jedne nove koncepcije.

Uz Berlagea i Viktora Hortu treba istaći i Van der Veldea, slikara koji slučajem prelazi na teren arhitekture preko svoje vlastite kuće koju zida u Bruxellesu (1896.), a za koju on kaže, da je nastala kao izraz želje da ne živi u nemoralnoj i zaraženoj atmosferi, označavajući time tadašnju arhitekturu.

---

* Sigfrid Giedion pisac poznate knjige »Vrijeme-prostor arhitektura« u jednom svom članku u kojem tretira odnos arhitekture i slikarstva zahvaća u ovo pitanje na jedan potpuno novi način, iznoseći pri tome originalna tumačenja koja zavređuju da ih se detaljnije prikaže, jer zahvaćaju kompleks pitanja koja se vrlo rijetko tretiraju.

Slična reakcija ovoj, u Belgiji ili Francuskoj, javlja se 30 godina ranije u Engleskoj preko Morrisa i njegove »read house«, koju prema njegovim idejnim osnovama realizira Phillip Webb (1859.) od crvenih opeka, jednostavnu i cjelovitu u arhitekturi i opremi.

U Americi je situacija bila upravo obrnuta, reakcije su dolazile u drugom smjeru na temelju evropske izobrazbe pojedinih arhitekata koji su nezadovoljni američkom jednostavnošću pod svaku cijenu htjeli naturiti evropske uzore, stilske obrasce poglavito renesansne i antikne i to upravo u času kada se u Evropi javljaju spomenuti revolti protiv imitacije i laži u arhitekturi i općenito u umjetnosti.

Ova nam situacija postaje jasna tek kroz sociološku analizu stanja stvari iz koje vidimo, da se u Americi industrija razvija direktno, bez tradicije obrta, kao što je slučaj u Evropi, gdje je taj razvoj mnogo sporiji. Iznimku čini Engleska, gdje se industrija već 1850., preko Londonske izložbe, afirmirala. Iz ovoga proizlazi, da su retardacione tendencije u umjetnosti jače u onim zemljama gdje je obrt kroz vjekove duhovno apsorbiran, pa u tim zemljama spomenuti revolti protiv eklekticizma dolaze kasnije, kada se unutarnje suprotnosti zaoštravaju do svojih kulminacionih točaka. Taj se proces u Evropi odvija zadnjih dekada XIX. stoljeća, a intenzivira početkom XX. stoljeća, kada je industrija definitivno osvojila područje ljudskog rada i proizvodnih sredstava, pa prema tome i proizvodnih odnosa. Ova likvidacija obrta ili individualnog stvaranja proizvodnih sredstava i prijelaz na upotrebu mašine, uz veliki porast pojedinih gradova, a kao konzekvenca toga stanja pomanjkanje stanova, u arhitekturi je od golemog značaja i ona je odigrala revolucionarnu ulogu u njenom najnovijem razvoju.

Jasno je, da u ovom prelomnom trenutku nastaju novi naponi, novo rašljanje putova i to onih prema inženjerstvu i prema umjetničkom obrtu. Taj raspad, međutim, ne označava, kako to neki teoretičari misle, definitivan raspad na inženjerstvo i arhitekturu, niti

to znači stvaranje dvaju kolosijeka u daljem razvoju. To, međutim, ne znači ni prevlast jednog puta nad drugim, već je to nužna posljedica socijalnih oprečnosti, koje kapitalizam nije u stanju da premosti. Inženjerstvo, zahvaljujući svojem razvoju i egzaktnoj podlozi, vrlo se brzo uključuje u opći tok teh. nauka, dok je arhitektura preko eklekticizma prebačena u čistu »estetsku« sferu. Da ovaj paradoks bude jači uz egzaktno proračunate mostove i velike konstrukcije primijenjene kod utilitarnih objekata (hangara, silosa, tvor. hala, izložbenih paviljona itd.) zidaju se stilski objekti, po najstarijim zidarskim principima obloženi »arhitekturom«.

Opterećena dakle ovim unutarnjim raspadom, arhitektura XX. stoljeća započinje svoje prve korake, pa je jasno, da je taj raspad karakterizira. U isti čas, borba za sintezu i unutarnje jedinstvo, postaje sve organizovanija zahvaljujući veličini nekoliko arhitekata koji se u to doba javljaju.

Uz već spomenute pionire Berlagea, Van der Veldea i Hortu, nužno je spomenuti za evropski razvitak najznačajnije ime, Otta Wagnera, a za američki, Sullivana, Baron Jenniya, Adlera i Wrihta koji još danas u najdubljoj starosti stvara najsnažnija i najmladenačkija djela.

Wagner u evropskoj arhitekturi znači jedan nov početak prema stilu našeg vremena. Iako na bečku Akademiju dolazi sa zadaćom da je pomladi u »stilskom« pogledu, da je pretvori u radionicu renesansne arhitekture, Wagner na zaprepaštenje svojih elektora i javnosti nakon postavljanja iznosi svoje teze da je arhitektura živi organizam, koji ne podleže nikakvim stilskim kanonima i shemama. U svojem spisu »Die Baukunst unserer Zeit« proklamira svoja gledišta i objavljuje projekte i izvedbe koji stoje na liniji traženja sinteze novih materijala i industrijske produkcije dakle inženjerstva i umjetnosti, koristeći nova prostorna likovna gledanja. Njegova bečka Poštanska štedionica (1905.), oslobođena je potpuno secesionističke dekorativnosti, koncipirana je na funkcionalno-strukturalnoj podlozi i mjerena sa Berlage-

ovom amsterdamskom Burzom iz 1898. godine predstavlja veliki napredak.

Wagner ubrzo nakon svojeg dolaska na bečku Akademiju (1894.) postaje veliki autoritet oko kojeg se grupiraju mlađe snage odlučne za nove načine prilaženja arhitektonskim zadaćama.

Upravo iz wagnerijanske bečke sredine izlazi i Adolf Loos*, koji iako neškolovan, vrlo brzo nakon

* Adolf Loos rođen je 10. XII. 1870. u Brnu. Otac mu je bio kamenorezac i kipar. U Brnu je završio osnovnu školu i gimnaziju. O svojoj je mladosti pričao: »Za onu zadaću, koju mi je svijet namijenio, nemoguće je zamisliti sretnije naukovanje od onog, koje je meni bilo dano. Na velikom trgu, koji je bio boravište moga djetinjstva, osim industrije odjevnih predmeta, bilo je svakakvih zanatlija: kipara, kamenorezaca, brusača, pismoslikara, soboslikara, pokostara, majstora pozlate, zidara, ljevača, kovača. Tako sam već kao dijete u sebe uslisao duh svih zanata.« Nakon toga u Reichenbergu polazi zanatsku školu, a u Dresdenu je tri godine slušač tehnike. Ovdje mu je glavni nastavnik profesor arhitekture, Weissbach. Kao dvadesettrogodišnji mladić napušta Evropu i plovi u Ameriku, živi u raznim gradovima i dugo vremena radi kao običan zidar; izučava taj zanat i još danas naglašuje, kako je važnije bilo to naučiti, negoli studirati na nekoj politehnici. Bio je također i crtač, parketar, pilar u nekoj proizvodnji mozaika, a radio je i mnoge druge stvari; jednom čak, da poživi, bio je i sudopera. Posjetio je veliku svjetsku izložbu u Chicagu. Sa dvadeset i šest godina vratio se u Evropu i nastanio u Beču. Tu je započeo svoju bitku protiv ornamenta, za što nije, kao što se to pogrešno pisalo, nalazio poticaja u djelima američke arhitekture. Sâm je govorio, kako bi mu pri promatranju nekog modernog kovčega ili uspoređivanje modernog odijevanja sa duhom umjetnog obrta ili arhitekture svog vremena, dolazile one misli, koje su mnogo kasnije zrelo oblikovane u članku Ornament i zločin. U razdoblju od 1897. do 1900. objavio je u štampi (»Neue Freie Presse«) niz članaka, koje je sakupio u publikaciji U vjetar govoreno. Godine 1903. izdavao je, ponajprije kao dodatak Altenbergovu časopisu Umjetnost, kasnije odvojeno, list pod naslovom Ono drugo, časopis za uvođenje zapadne kulture u Austriju, od toga su izašla svega dva broja (sve je to preštampano u knjigu Pa i pak). Prvo Loosovo veće djelo u Beču bila je kavana Museum (1899.). Njegov beskompromisan stav bio je uzrokom, da je dobivao vrlo kasno narudžbe za veće gradnje. Između 1900. i 1910. uredio je velik broj stanova u Beču. Godine 1904. započeo je kuću na Ženevskom jezeru, koju je druga ruka dovršila; 1910. gradi prvu vilu u Beču, iste godine kuću na Mihajlovu trgu: ta je gradnja, po nalogu vlasti zbog toga morala biti obustavljena, što na njoj nije bilo ornamenata. Istom nakon dugih rasprava mogla je biti dovršena. Građevni mu je ured pravio

svojih prvih nastupa postaje vodećom duhovnom ličnošću arhitektonskog života Beča. I dok Wagner izvodi i ostvaruje svoje zamisli, Loos je inicijator, koji smjelo i duboko zahvaća arhitektonske probleme posvetivši sve svoje intelektualne i umjetničke potencijale ovom pozivu. Arhitekt, publicista i javni radnik, Loos za svog života prolazi neobično tešku stazu. Onemogućavan i izrugivan, beethovenovski uporno Loos zastupa i izvodi svoja gledišta uprkos bečke malograđanske sredine otrovane konvencionalnim pojmovima o arhitekturi.

»Optuživan, izrugivan, psovan, pljuvan decenijama zbog svojih vlastitih »bolećivih disonanca«, taj se čo-

toliko neprilika, da se dugo vremena nitko nije usudio Adolfu Loosu povjeriti posao. Bol nad neshvaćanjem njegova djela bacila je Loosa u bolesničku postelju. Godinama je podnosio sudbinu jednog velikog čovjeka.

Godine je 1906., bez državne pomoći, osnovao školu. Poslije rata privatno je poučavao mlade arhitekte i održao bezbroj javnih predavanja. U tim je predavanjima obrađivao sva pitanja vanjske kulture, govorio je o tome kako valja hodati, o tome kako ljudi valja da stoje, o sjeđenju, o ležanju, o ponašanju kod jela, o kuhanju i t. d. Nije bilo pitanja iz oblasti kulture modernog života, na čije prave odnose on ne bi ukazao, da učenicima dade osnovicu njihova budućeg rada. Učenike je poučavao besplatno, bilo mu je zadovoljstvo, kad je od njih čuo, da su od njega više naučili nego na svim visokim školama čitava njihova studija.

Odmah poslije rata objavio je Loos Smjernice za jedno umjetničko udruženje, koje je izradio zajedno s Arnoldom Schönbergom i ostalim prijateljima. Od godine 1920. do 1923. glavni je arhitekt općine grada Beča za pitanja stambenih naselja. Nažalost, tu dužnost nije dugo vršio. Također nije nažalost došlo do izvedbe njegova najznačajnijeg projekta stambenih zgrada. — Njegovo bavljenje s problemom stanovanja toga doba vodilo ga je do projekata i spisâ (Moderna nastamba) koji su, bilo da se to priznavalo ili ne, čitavu svijetu bili uzor.

Do godine 1923. Loos je živio u Beču. Te je godine otišao u Pariz, gdje je sagradio kuću književniku Tristanu Tzari i projektirao trgovačke uređaje za krojačnicu Kniže; novi projekti, koji znače uzor, potječu iz ovog vremena. Bio je član Salona d'Antonine, čast, koju još nijedan strani arhitekt nije bio doživio. Tu je prvi put mogao izložiti; u Beču i u Njemačkoj nailazio je uvijek na nepremostive zapreke, koje su mu postavljale razne klike, savezi i profesori obrtnih škola. Njegov projekt, Hotel Babylon 1923., izložen u Salon d'Antonine, doživio je veliku pažnju. Godine 1928. vratio se u Beč. Gradio je u Beču, Pragu i u Parizu.

vjek u vrijeme suludog, pomahnitalog bečkog umjetnog obrta borio za jednostavnu svrsishodnost najsvakodnevnijih uporabnih predmeta, za kulturnu, cehovsku, sredovječnu čast ručnog zanata kao takvog, za kult prikladnog i čistog oblika, protiv kiča i neukusnog, industrijaliziranog smeća po izlozima, stanovima i javnim zgradama.« (Miroslav Krleža: Evropa danas, str. 167.)

U ovoj sjajnoj Krležinoj opservaciji dana je čitava tragika i sjaj Loosove ličnosti, kojoj su neposredno nakon smrti odane sve konvencionalne počasti da bi poslije toga nezasluženo pao u zaborav.

Eto upravo zbog te aktuelnosti napisani su ovi reci, kojima je cilj da ožive velike Loosove zasade, koje je naše najnovije vrijeme u svojem bezdušnom mašinizmu, zaglušnom vikom i nametljivošću raznih antitalenata skoro izbacilo iz arhitekture, tako da u najnovijim historijama rijetko susrećemo Loosovo ime. U svojoj studiji o Adolfu Loosu Karel Teige ističe kako Loos nije reprezentant već prethodnik moderne arhitekture, apostol novog arhitektonskog doba XX. stoljeća, krajnji protivnik srednjevjekovnog glasnika Ruskina, koji u svojim tezama u mnogočem anticipira suvremene konstruktiviste i puriste.

Potpuno je točno, da je Loos prethodnik, no u isti čas on je i reprezentant, jer bez njegovih nekoliko izvedenih objekata danas je nezamisliv prikaz arhitekture najnovijeg doba. Mi ćemo stoga pokušati prikazati ovu složenu arhitektonsku ličnost, njegov opći arhitektonski nazor i neke rezultate njegovog rada koji vrlo često, što nije jedini slučaj kod velikih ljudi, upravo demantiraju te njegove opće poglede i nazore. Stoga je bez konfrontacije njegovih teoretskih gledišta sa praktičnim radovima nemoguće objasniti Loosovu ličnost.

U svojoj knjizi »Ins Leere gesprochen« Loos kroz svoje borbene i teoretske članke, briljantnom literarnom formom iznosi svoje opće poglede na arhitekturu,

koju on smatra prvenstveno naučno-egzaktnim i obrtničko-individualnim poslom, oslobođenom od svih dekorativno-hofmanovskih cerebralnih detalja i »nadgradnje« bez koje je tada ona bila nezamisliva. On insistira na likvidaciji ornamenta i ornamentiranja, kao izraza primitivizma, kritikujući pritom folklorni, nacionalni, historijski, modni, secesionistički ornamenat, smatrajući pojednostavljenje života i koncentraciju nad bitnim problemima imperativom novog vremena.

U ornamentiranju Loos vidi jedan reakcionarni akt zaustavljanja napretka, nepotrebno trošenje ljudske energije, simbol psihološke zaostalosti, koja se pretvara u psihopatološku dispoziciju epohe, koja je međutim naglim razvojem znanosti osposobljena za velike korake napretka. Ritam ornamenta nije ritam novog vremena. Ornamenat je simbol primitivnog čovjeka, koji mu služi za njegovo erotičko i religiozno izražavanje. Naše je vrijeme prevazišlo takvu simboliku, pa je jasno, da se uslijed toga ornamenat udaljio od svojih prvobitnih fizioloških izvora i da danas dobiva neživotnu sadržinu postajući besadržajni ukras. U izradi ornamenta Loos vidi socijalno tlačenje modernih radnika i njihovu hipereksploataciju, koju kapitalisti sebi dozvoljavaju ornamentirajući i industrijsku proizvodnju, zbog njezinog plasmana, koristeći svoje duboko poznavanje niskog estetskog nivoa publike, koja traži u svakom pojedinom životnom artiklu »umjetnost«, »ukras«, »ljepotu« itd.

U principu ornamenat je nespojiv s novim vremenom, koje donosi svoje nove produkcione metode, racionalizaciju i normiranu proizvodnju. Loos stoga primjećuje, »od ornamenta na oruđu, dobili smo postepeno, u dva posljednja decenija, renesansne, barokne ili rokoko žuljeve«, »danas su ornamentirani samo oni predmeti, koje izrađuje jedan mali dio čovječanstva, koje nazivam nekulturnim dijelom čovječanstva: to su arhitekti«!

Time on izražava svoje gledanje na veći dio arhitekata svojega doba, koji pod umjetničkim radom vide umjetni obrt, a arhitekturu pretvaraju u umjetničko obrtnu robu, zapostavljajući osnovno gledište, da je arhitektura živi ljudski prostor, koji se oblikuje i razvija u paraleli sa razvojem ljudske svijesti, znanstvene i estetske spoznaje stvarnosti.

»Samo maleni dio arhitekture pripada umjetnosti: spomenik i nadgrobni spomenik. Sve ostalo što služi nekoj svrsi treba izlučiti iz oblasti umjetnosti« (Adolf Loos: O arhitekturi).

Ova glavna Loosova misao koju on, iako nesistematski, detaljno razrađuje u svojim spisima, zalažući se jednom nezapamćenom pasioniranošću za svoje poglede, koje bečka sredina ili ismijava ili odbacuje, ostala je do danas potpuno nerazumljena, blaže rečeno, često je puta bukvalno shvaćena i prenesena. Mnogi teoretičari su operirali s ovom Loosovom tezom izvlačeći iz nje krive zaključke usmjerene prema vrlo rasprostranjenom gledištu da arhitektura nije umjetnost, već tehničko-inženjerska disciplina, koja operira sa tehničkim procesima i ostvaruje tehničko-naučne mehanizme, a ne umjetničke, ljudske prostore.

Samo maleni broj njegovih učenika osjetio je veliko srce majstora, koje, iako uznemireno brutalnošću okoline, razvija svoju životnu misao; katkad neobično egzaktno, katkad paradoksalno, a katkad kao duhoviti causeur, neumoran u uvjeravanju ljudi u ono čega je potpuno svijestan, da je ljude nemoguće uvjeriti (a to je njihova zaostalost i primitivizam) mimo evropsku civiliziranost ili bogatstvo pojedinaca i njihovu klasnu povlaštenost. Loos stoga ljude dijeli prema njihovom duhovnom nivou, na aristokrate i prosjake. U svim njegovim radovima od najstarijeg komada namještaja, do velike palače, Loos transponira svoje teoretske poglede, tako da su njegovi radovi najbolje sredstvo za puno razumijevanje njegove arhitektonske ideologije.

No prije nego prijeđemo na njegove radove potrebno je osvrnuti se na Loosove pojmove o ekonomiji u

arhitekturi, koje on osniva na poznatom paradoksu da je najjeftiniji skupi materijal. Zato on koristi najbolje i najskuplje materijale, jer su oni najtrajniji, pa prema tome najjeftiniji. Odbacujući ornamenat i ornamentiranje proizvodi velike uštede ljudske snage i energije koju koncentrira na kvalitativnu izvedbu pojedinih detalja. Svoje poglede o upotrebi materijala i građevne ekonomije Loos prenosi iz Amerike u kojoj boravi između 1893.—1896. Taj američki boravak je za Loosa mnogo značio u formiranju njegovih pogleda naročito u pogledu praktične upotrebe arhitektonske opreme i mehanizacije, koja je već tada u Americi bila na vrlo visokom stepenu. Studirajući u Americi inženjerske gradnje on vidi ostvarenje jedne nove estetike ili kako kaže: »Vidim Helene našeg vremena; inženjere!« Zanoseći se ovim uspjesima na tehničko-znanstvenom planu Loos je dalekovidno odredio ulogu tehničke znanosti u daljnjem razvitku arhitekture, anticipirajući današnju njenu mnogostrukost i integralnost.

Uz američki boravak, za Loosa je od naročitog značaja njegovo studiranje japanske kuće i njihove stambene kulture, koja je u pravom smislu puristička. Japanski stan, bez namještaja, slobodan i adaptabilan, sav pokretan i montažan, bio je Loosov nedostižni ideal u bečkoj sredini, gdje je »makartov stil« bio alfa i omega umjetničkog gledanja.

Iz tih, dakle, američko-japanskih perspektiva i vlastitog arhitektonskog instinkta, nošen jednim vidovitim kriterijumom za istinsku arhitekturu, bilo staru ili novu, taj odličan poznavalac baroka i najmodernijih inženjerskih gradnja, zapravo stručno neškolovan, ali neobično nadaren, osnivač niza privatnih škola, Loos na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće znači smjelo prebačen luk u budućnost.

Njegove teze o likvidaciji umjetničkog u arhitekturi, rekli smo, treba znati čitati i moći razumjeti. Loos pod umjetničkim misli na dekoraterski mome-

nat, koji u umjetnosti njegovog vremena dominira, prikrivajući kreativne momente, zbog čega on generalizira svoju misao na čitavo stvaralačko područje.*

Ispravno čitanje i razumijevanje Loosovih tekstova jedino je moguće kroz konfrontaciju s njegovim projektima i izvedbama, koje, iako malene po kvantitetu, predstavljaju pionirski posao gledan danas sa najsuvremenije točke gledišta, jer nam ukazuje na njegov integralan metod stvaranja.

Ta njegova metoda u suštini divergira sa metodama njegovih suvremenika, primjerice Hofmana ili Olbrichta za koje su arhitektonski prostori izložbe ukrasnih predmeta, a sama arhitektura dekorativni ukrasni elemenat gradskog organizma.

Loos svoju zamisao gradi prema građevnoj ideji, koja se preodređuje osnovnom funkcijom objekta. Sullivanovu misao, da forma slijedi funkciju, on usvaja uzimajući je za ishodnu točku svoje stvaralačke metode. No on ide i dalje od ove Sullivanove ideje, ispitujući detaljno najsitnije životne oblike, i pojedinačne ljudske manifestacije, obraćajući pri tome pažnju njihovim dinamičnim razvojnim sposobnostima. Loos sasvim sitne životne detalje analizira, jer nalazi u njima fermente svojih ideja. Grupirajući te sitne detalje po njihovoj kvalitetnoj skali, Loos ih integrira u sastav svoje arhitektonske ideje, koja nije nikada apstraktna, već uvijek konkretna, specifična. U životu svojeg »klijenta«, u karakteru funkcije pojedinog prostora, u sveukupnoj namjeni objekta, konačno u urbanističkoj ulozi pojedine zgrade, Loos vidi bitne elemente svoje koncepcije i metode. Zato nam njegovi objekti izgledaju različiti po »stilu«, jer je metod rješavanja kreativan, uvijek živ i dinamičan.

* Iz ove Loosove teze izvukli su mnogi teoretičari potpuno antilosovske zaključke, da arhitektura nije umjetnost već nauka, koja je podređena razvoju građevne tehnike ili građevne konstrukcije (konstruktivisti), ili da je arhitektura podređena jednostavnoj svrsishodnosti (funkcionalisti) ističući helenski aksiom »korisno je krasno«.

Kroz analizu njegovih važnijih radova, vjerojatno će nam taj dinamizan Loosove metode biti jasniji, bliži i, ono što je najvažnije, prihvatljiviji.

Već nam prve njegove izvedbe govore o posve samostalnoj metodi stvaranja. U malom prostoru Kärtner Bara u Beču, izvedenog 1907., a još prije u Modnom salonu Goldmann 1898., u Caffe Museumu 1898., stanu Haberfelda 1899., ili u stanovima Langera 1901., Sobotke 1902., vlastitom iz 1903., u vili sazidanoj na Ženevskom jezeru 1904., nazvanoj »Château mystérieux«, dolaze do izraza njegova nova gledišta na prostor. Pojedine prostore on rješava uvijek specifičnim sredstvima. Spomenuti prostor Kärtner bara optički proširuje obzirom na njegove minimalne dimenzije (3,5 × 7,0 m) putem ogledala stavljenih iznad zidnog obloženja od mahagonija. Stupovi i grede na stropu su iz tamno-zelena mramora, dok je strop kasetiran svijetlim skyros-mramorom. Stijena iznad ulaza razdijeljena je mjedenim šprljcima u kvadratična polja, koja su ispunjena tanko brušenim oniks pločama, koje propuštaju svijetlo. Namještaj je čitav iz mahagonija. Iz načina rješavanja ovog relativno malenog zadatka, vidimo kako Loos prilazi arhitektonskom prostoru na jedan zbilja human način. On ga vizuelno proširuje, ali u isti čas i materijalima obogaćuje. To uzimanje t. zv. luksusnih materijala u njegovim građevinama kod Loosa je konzekventno. Ljudski prostor mora da izražava našu vlast nad materijalom, u isti čas taj prostor treba da emocionalno djeluje na čovjeka. Moglo bi se sigurno prigovoriti koliko je adekvatna primjena ove metode u slučaju jednog barskog prostora obzirom na njegov prilično »profani« karakter. No ta strogost mogla bi se primijeniti i na ostale »profane« prostore, koji time što su profani ne prestaju biti ljudski. Njegova vila na Ženevskom jezeru otkriva nam Loosa kao velikog majstora intérieura, bogatog u invenciji i sasvim novog u stilskoj obradi.

Ali najznačajnije njegovo djelo iz ovog ranog perioda je trgovačka kuća Goldmanna i Salatscha koju 1910. zida na Michaelerplatzu u Beču. U toj kući kao

da su se sjedinili svi principi Loosovi, sve njegove filozofske i metodske zasade.

Zamisao objekta polazi iz njegove funkcije, ali isti čas prostorno urbanistički momenat igra odlučujuću ulogu. Na starom bečkom trgu Sv. Mihajla »pred kupolom carskog dvora«, u ovom skroz dekorativnom ansamblu, Loos postavlja jednostavni trgovački objekt kojega je vanjština točna projekcija unutrašnjeg organizma; diferencirana prema dvostrukom funkcionalitetu objekta: trgovačkom i stambenom. Ovaj teški problem, koji su mnogi arhitekti prije i kasnije Loosa rješavali (kod nas Kovačić u slučaju Burze), rješava potpuno na novi način, vodeći računa o glavnom prostornom momentu: mjerilu objekta spram okoline, zabacivši pri tome sve dekorativno-arhitektonske konvencije. Pročelje objekta je obloženo do prvoga kata zelenim cipollino mramorom iz Eubeje. Stupovi na ulazu su mramorni monoliti, izvedeni prema autentičnim toskanskim monolitima, s jednostavnim zaglavkom. Gornji stambeni dio objekta glatka je bijela ožbukana ploha u kojoj su postavljeni trokrilni prozori bez ikakvih ukrasa. Kuća završava lagano profiliranim vijencem nad kojim je krov pokriven limom, što je velika rijetkost kod Loosa.

Kada danas gledamo kuću Goldmann i Salatscha ona nam se ukazuje kao jedno uobičajeno rješenje, logično i do kraja razumljivo, ali ako se prenesemo u 1910., onda tek možemo sagledati Loosovu »drskost« da izađe pred bečku javnost s ovako jednostavnom idejom.

»Svojim artistički nastrojenim anarhizmom u tadanjem bečkom društvu potpuno izgubljenog pojedinca, on se odbio do uzvišene, ironične negacije sivog građanskog dvorsko-savjetničkog stanja, koje oblizuje noževe upotrebljavajući na kočijaški način čačkalice, a živi u intérieurima između staronjemačkog pokućstva i Makarta, knjige štampa secesionističkim slovima, a misli da zastupa moderne nazore, ako se divi vinjetama Ver Sacruma ili komedijama Hermanna Bahra« (Miroslav Krleža: Evropa danas, str. 168.).

U toj dakle sredini, Loos svojom vidovitošću udara temelje suvremenoj arhitekturi. Bori se za funkcionalnu arhitekturu, koja nastaje iznutra prema van ne zanemarujući pritom ono što se »vani« izražava.

Vrlo je mali broj ljudi tada razumio Loosa i ocijenio njegov istinski značaj, uza sva njegova uvjeravanja i tumačenjâ vlastite metode. I sam Wagner, kada javno mnijenje traži izmjenu pročelja ovog objekta, blistavog u svojoj jednostavnosti i distingviranosti, sugerira Loosu kompromis na koji on jasno ne pristaje, već pred 2.000 slušalaca iako nervno obolio i potpuno slomljen brutalnošću postupaka suvremenika, optužuju svoju generaciju za neshvaćanje arhitekture budućnosti.

U tom svojem predavanju Loos tumači svoje arhitektonske koncepcije, koje su naročito došle do izražaja u trgovačkoj kući Goldmanna i Salatscha. »Suvremeni čovjek, žureći se ulicama k cilju, primjećuje i vidi samo ono što se nalazi u visini oka. Danas nitko nema vremena, da promatra kipove na krovu. Suvremenost i modernost grada očituje se u njegovu pločniku... Diferenciranjem pročelja kod zgrade na Michaelerplatz-u postignuta je dioba: trgovačkom poslovanju namijenjen dio i stambeni dio. — Obim glavnim pilovima i užim poduporama htio sam zasebno da naglasim ritam, bez kojega nema arhitekture. Nepokrivanje osi podvlači dvodjelnost pročelja. Da mimoidem tešku monumentalnost kod te građevine, i da pokažem da tu posluje jedan krojač, iako otmjeni, upotrebio sam engleske prozore (»Bow-windows«), razdijeljene metalnim šprljcima u mala polja. Svrha tih prozora je osjećanje sigurnosti — da čovjek ne padne na ulicu (prozori idu do poda), a osim toga djeluju u unutrašnjosti intimno... Kad je pisao o kući, žurnalist Raoul Auernheimer je rekao, da mrko i žalosno izgleda, pokazujući svoje glatko obrijano lice u kom nema ni traga smiješku. To je, valjda, načelo, jer je i smiješak samo ornamenat. Nalazim da je glatko obrijano lice Beethovena, u kom nema ni traga smiješku, ljepše negoli sve vesele bra-

dice članova Künstlerhaus-a. — Kuće moraju biti ozbiljne. — Dosta je šale...«

U daljem Loosovom radu od velikog su značaja terasasti objekti kojih je on čitav niz projektirao, a neke i izveo. Vila doktora Scheua (1912.) jedan je od sjajnih realiziranih primjera ovog Loosovog principa. Cijeli je objekt zamišljen terasasto, pojedine etaže ritmički se povlače te se time stvaraju pogodne terase, koje proširuju unutarnje prostore, spajajući ih tako direktno sa prirodom. Ova ideja terasaste kuće uobičajena na Orijentu i u južnim krajevima gdje su kiše vrlo rijetke, u Evropi do Loosa nije primjenjivana. Stoga reakcija koja je nastala nakon realizacije ovog objekta bila je više nego očekivana, ali je ona premašila svoje uobičajene oblike u zahtjevu koje je tražilo Građevno vijeće, da se izda dekret o zabrani izgradnje kuća sličnog terasastog oblika, koji bečkoj »duhovnoj klimi«, a ne atmosferskoj klimi, kako su to stručnjaci navodili, nikako nije odgovarao. I kao što Wright uzima iz japanske kuće dispozicionu jasnoću koja mu služi za formiranje njegove organične koncepcije, tako i Loos iz orijentalne i južnjačke kuće uzima terasasti profil, da razvije svoj funkcionalni princip do njegovog višeg stepena.

Sve prostorije komuniciraju direktno sa terasom. Vanjski prostori inkorporirani su time u unutarnje, ljudske, prostore. Terasu kao pokrivač kuće Loos realizira upotrebom novih materijala i novih konstrukcija. Izvodivši svoje terase na pojedinim objektima Loos je već tada postigao ono što je kasnije Corbusier proklamirao kao drugi zakon nove arhitektonske doktrine (vrt na krovu). Terasom je akumulirana izgubljena površina, što predstavlja jedan veliki nadomjestak na gradskim relativno malenim parcelama.

Ovaj svoj tip Loos varira nizom projekata, no svakako su najznačajniji na ovoj liniji njegovi projekti za stambene kuće u Beču (1920.), za grupu od 20 radničkih vila u Beču, koje su riješene kao jedan jedinstveni objekat (1923.) i konačno projekt hotela »Babylon« projektiran za Nizzu (1923.) u kojem je ovaj

princip u njegovoj arhitektonskoj razradi doveden do najvišeg dometa.

U svojoj osnovnoj silhueti hotel »Babylon« podsjeća na egipatske građevine; dvije prikraćene terasaste piramide položene su na niskom kubusu, koji djeluje kao njihovo podnožje. Prema sjeveru je položen vertikalno-lamelasti trakt koji smiruje i zatvara kompoziciju. Glavna ideja je bila osunčati sve prostore, prepustiti da svijetlo i sunce prodre do najmanjeg prostora. Između dviju piramida položeno je veliko predvorje, koje je nadsvođeno sa luxer-prizmama. Ovaj strop ujedno je pod bazena koji je slobodno zamišljen kao prostorni elemenat nad predvorjem. U prizemlju piramide, na mjestu gdje su stari Egipćani postavljali grobne dvorane, Loos smješta svečane dvorane, koje su zenitno osvijetljene preko uskih svjetlarnika, koji ujedno služe za osvjetljenje gornjih hodnika stambenog trakta.

U ovom neostvarenom projektu došla je do izražaja sva bogata invencija Loosa, njegova neobična umjetnička nadarenost. Kroz prostornu igru pojedinih građevnih tjelesa on traži arhitektonske senzacije. Stoga su njegove osnove neobično razvedene i razigrane u svojim jednostavnim geometrijskim volumenima.

Ta razigranost prostornih volumena najjače je došla do izražaja u osnovi kuće Tristana Tzare u Parizu, izvedene 1926. u godinama pune Loosove zrelosti. U tom objektu manifestirano je jedno potpuno novo prostorno gledište koje ga približuje kubistima i puristima, Gropiusu i Corbusieru.

Čitava ideja objekta proizlazi iz prostornog plana, riješenog posredstvom presjeka, koji je prilagođen terasastom terenu. Ovo rješavanje sa presjekom kao glavnim direktivnim crtežom, sasvim jasno uz tlocrtnu razradu, metodski je novo i specifično za Loosa. Linija terena potpuno je iskorištena, a orijentacija objekta provedena je prema zakonima insolacije neovisno od formalnih konvencija. Zato Loos postavlja na ulici (Aveni Junot) sporedne prostorije, dok su svi dnevni i stambeni prostori orijentirani prema

dvorištu, koristeći uz insolaciju i pogled na Pariz. Pročelje prema ulici sasvim je glatko, diferencirano je samo upotrebom kamenog rustikalnog podnožja, dok je gornja glatka ploha skoro bez otvora. Velika niša na pročelju jedini je plastični elemenat, koji je također strogo funkcionalan. Ove potpuno nove Loosove arhitektonske ideje, djelovale su neobično zučudujuće na pariški publiku, dok su njegovi metodski principi, prihvaćeni i razrađivani od najmlađih arhitekata, postali vrlo brzo osnovni principi suvremene arhitektonske dikcije. Sam Tristan Tzara kazao je za svoju kuću, da je okrenula malograđanima zadnjicu. Prema dvorištu objekt je terasasto razigran. Prostori na ovoj strani komuniciraju sa odgovarajućim terasama, tako da je spajanje vanjskih prostora sa unutarnjim provedeno do zadnje konzekvence. Unutarnji prostori su vertikalno izdiferencirani, pa uslijed toga objekt prema ulici ima više etaža nego prema vrtu. Pojedine sporedne prostorije imaju manju visinu od stambenih ili dnevnih prostorija. Ovaj princip diferenciranja volumena u vertikalnom presjeku proizlazi iz Loosove opće koncepcije o funkcionalitetu prostora, koji su specifični prema namjeni. Naročita pažnja, kao i u ostalim stambenim objektima, i ovdje je posvećena dnevnoj sobi, koja je riješena u dva nivoa međusobno spojena, a zastorom odijeljena. Namještaj dnevne sobe komponiran je arhaički, tako da podsjeća na »obične« kuće primitivaca, što je potencirano pojedinim arhaičnim skulpturama bilo originalnim ili modernih dadaističkih skulptora. Sve ove zasade prostornog plana Loos ostvaruje i u svojim ostalim realizacijama nakon Tzarine pariške kuće, primjerice u vili Moller u Beču (1928.), a naročito u vili Payerbacha kod Beča (1930.), koja je građena iz drva u ladanjskom pejsažu, sva podana pejsažu pa nam se prikazuje kao da izrasta iz zemlje poput stabala koja je okružuju. Drvena građa i veliki tradicionalni krov daju toplinu objektu. Kosmopolit Loos ovdje pokazuje svoje duboko poštovanje regionalne atmosfere, domaćeg pejsaža. Dominantan je prostor velike dnevne sobe, koja je okružena galerijom. Čitava jedna stijena ovog dvo-etažnog livingrooma je staklena i uokvirava divan pejsaž. Prozor kao okvir pejsaža služi Loosu, uz utilitarne svrhe zbog emocionalnog utiska, doživljavanja prirode.

Ovaj emocionalan kompleks Loos kao nijedan arhitekt svojeg, a i našeg vremena, smatra osnovom arhitektonske kreacije. On u skladu s tim kompleksom organizira arhitektonske prostore. Ali taj odnos on primjenjuje i na vanjske oblike, jer taj emocionalni faktor nije zadovoljen rješenjem unutarnjeg prostora. Arhitektura je ljudska umjetnička manifestacija, i njeni ciljevi prevazilaze komplekse pojedinaca koji je direktno, praktično eksploatiraju. Ona je za sve ljude, za gledaoce. Stoga Loos, kada osniva svoju palaču štampe »Chicago Tribune« (1923.), uzima klasičan motiv dorskog stupa preko kojega on usmjeruje svoj objekt ka emocionalno masovnom utisku. Koliko je ova osnova funkcionalno razrađena ovdje ne ćemo ulaziti, no njezin idejni napon svakako je snažan i nezaboravan.

Vidjeli smo iz ove kratke analize nekih njegovih realizacija i projekata, da je Loosova metoda kreativna i da se podređuje konkretnom slučaju. Prema tome on nije arhitektonski doktriner, koji svoje projekte rješava prema apriornim shemama ili gledištima. Stoga njegove teze, gledane kroz njegov rad, dobivaju punu sadržinu i postaju sve aktuelnije. Od najsitnijeg uređaja do vanjskog oblika Loos rješava sve objekte umjetnički iako je sam tvrdio da arhitektura nije umjetnost. Danas je jasno, kada Loosovo djelo gledamo retrospektivno, da ona nije umjetnost, u smislu »umjetnosti« XIX. st. ili prijelaza na XX., kada se pod secesionističkim ili eklektičkim plaštem umjetnost snizila na umjetni obrt. Takva umjetnost arhitektura naravno nije. I to je Loos vidovito signalizirao u svojim spisima.

Uz takvu »umjetnost« paralelno se razvijala i istinska nepatvorena umjetnost koju je Loos svojim jakim umjetničkim sluhom u suštini osjetio, pridonijevši njenom razvoju neobično mnogo. Njegovo je

djelo najsuvremenija arhitektonska anticipacija, jer počiva na jednom humanističkom pogledu na svijet kojega konkretne rezultate tek danas naslućujemo.

Za nas Hrvate Loosovo djelo ima poseban značaj. Preko Wagnera i Loosa naš najveći majstor arhitekture, Viktor Kovačić, sazrijeva do umjetnika evropskih razmjera. Njegove realizacije i projekti govore Loosovim jezikom, prevedenim neobičnim talentom u naše zaostale hermanboleanske i kršnjavijanske prilike, koje su vladale za njegova života. Preko Kovačića i Hugo Erlich se povezuje s Loosom, a nekoliko naših mladih arhitekata uči kod njega arhitektonski zanat. Njegov intimni suradnik kroz duge godine u Beču i Parizu bio je Zlatko Neumann, koji u svojem radu najkonzekventnije zastupa Loosove principe.

Još je jednu našu vezu sa Loosom nužno spomenuti, a to je natječaj za hotel »Esplanade«, koji je bio 1922. raspisan, a na kojem je i on učestvovao. Njegov je projekt, iako daleko najbolji, odbijen zbog toga, što su u žiriju sjedili senilni starci i privilegirani činovnici, kako se to često događa, a čiji je arhitektonski kriterium bio ravan nuli. Tom prilikom je nagrađen najboljom nagradom jedan anemično-eklektični projekt, dok je sama izgradnja povjerena jednom domaćem diletantu, koji je ostavio Zagrebu nekoliko objekata sličnih »kvaliteta«.

Ovdje se je još jednom pokazala kratkovidnost našeg prijeratnog »javnog mnijenja«, koje je za volju ličnih ambicija i klikaških interesa propustilo priliku, da dobijemo jednu jednostavnu, skoro klasičnu, Loosovu tvorevinu, koja bi danas bila ponos Zagreba. To isto »javno mnijenje« dozvolilo je bez prigovora u godinama prije rata Piacentiniju da u centru Zagreba realizira svoju naduvenu arhitekturu, a daleko prije toga Hermannu Bolle-u, da upropasti staru katedralu.

Zbilja, bešćutna vremena, koja su na sreću otišla u nepovrat.

U današnjoj našoj stvarnosti, na teoretskom i praktičnom arhitektonskom planu oživjeti Loosovo

učenje izgleda nam više nego opravdano. Mislimo to zato, a što smo uznastojali objasniti, što je Loos jedan od velikih arhitekata-humanista, koji nije podlegao idolatriji forme, ali isto tako nije podlegao ni idolatriji građevne tehnike ili idolatriji mašine, u koju danas zapadaju mnogi arhitekti. Danas, kada u arhitekturi, zahvaljujući velikom utjecaju Corbusiera, dominira »mašinska koncepcija« po kojoj je arhitektura poistovetovana sa gradnjom strojeva, automobila, aviona, brodova, mostova itd., kada se njihovi estetski principi poistovećuju s estetskim principima arhitekture, govoriti o Loosu izgleda nam neobično korisno, jer nam se njegovo djelo sa svojim suvremenim anticipacijama ukazuje snažnim za prebacivanje današnje krize u koju je arhitekturu doveo kapitalizam sa svojim mašinizmom, a u najnovije doba birokratizam iz SSSR-a svojim eklekticizmom.

Ono, što je živo u Loosovu djelu, snažno je za jedan novi početak ili, bolje, za nastavak i produbljivanje pionirskih radova velikih majstora našeg stoljeća među kojima je ime Loosa u prvim redovima.

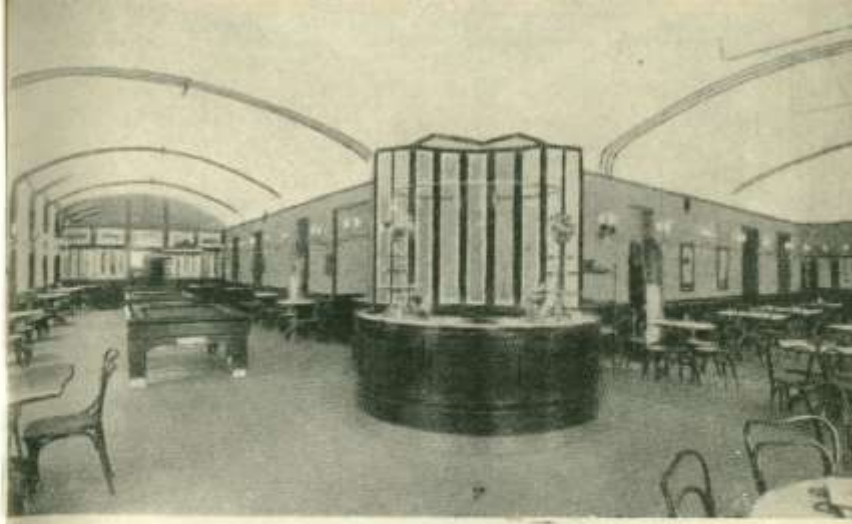
Integracijom svih pozitivnih dostignuća velikih arhitekata naše epohe od Paxtona preko Wagnera, Sullivana, Voysea, Loosa, Berlagea, Horthe, Perreta, Ouda, Poelziga do Corbusiera, Allta i drugih, ili od našeg Felbingera preko Kovačića do Drage Iblera i najmlađih, proučavajući neprekidno duboke humane osebine socijalizma, možemo ići stilu, koji će označiti našu, socijalističku epohu.

NEVEN ŠEGVIĆ

POPIS PRILOGA

31. MODEL ZA NADGROBNI SPOMENIK MAXU DVOŘAKU (1920)
32. AKSENOMETRIJA NASELJA, BEČ (1920)
33. SHEMA KONSTRUKCIJE (»KUĆA JEDNOG ZIDARA«) (1920)
34. ZAMISAO PALAČE »CHICAGO TRIBUNE«, CHICAGO (1923)
35. SKUPINA OD DVADESET VILA S KROVNIM VRTOVIMA (1923)
36. PERSPEKTIVNI I DULJINSKI PRESJEK JEDNOG BLOKA KUĆA (1923)
37. »GRANDHOTEL BABYLON«. PARALELNI PRESJEK PO ŠIRINI (1923)
38. »GRANDHOTEL BABYLON«. TLOCRT PRIZEMLJA (1923)
39. »GRANDHOTEL BABYLON« (1923)
40. TLOCRT PRVOGA KATA (1923)
41. PROJEKT KUĆE ZA LIDO U VENECIJI. MODEL (1924)
42. PROJEKT KUĆE ZA LIDO U VENECIJI. FASADE I PRESJEK (1924)
43. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. POGLED S ULICE (1926)
44. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. PRESJEK I TLOCRTI PRVOBITNOG PLANA (1926)
45. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. TLOCRTI PRVOBITNOG PLANA (1926)
46. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. POGLED IZ DVORIŠTA (1926)
47. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. PREDSOBLJE S POGLEDOM NA BLAGOVAONICU (1926)
48. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. STUBIŠTE (1926)
49. KUĆA TRISTANA TZARE, PARIZ. POGLED IZ BLAGOVAONICE U PREDSOBLJE (1926)
50. MODEL KUĆE JOSEPHINE BAKER, PARIZ (1928)
51. KUĆA MOLLER, BEČ (1928)
52. KUĆA MOLLER, BEČ. TLOCRTI (1928)
53. STAN LEA BRUMMELA, PLZENJ, POGLED IZ BLAGOVAONICE U DRUGU SOBU (1930)
54. STAN JOSEFA VOGELA, PLZENJ (1929)
55. LJETNIKOVAC K., PAYERBACH KOD BEČA, PRESJEK I TLOCRTI (1930)
56. i 57. LJETNIKOVAC K., PAYERBACH KOD BEČA (1930)
58. LJETNIKOVAC K., PAYERBACH KOD BEČA. PREDSOBLJE S KAMINOM I BLAGOVAONICOM (1930)
59. LJETNIKOVAC K., PAYERBACH KOD BEČA. PUŠIONICA (1930)
60. KUĆA MÜLLER, PRAG. PREDNJA STRANA (1930)
61. KUĆA MÜLLER, PRAG. SA STRANE (1930)
62. KUĆA MÜLLER, PRAG. PREDSOBLJE (1930)

PRILOZI



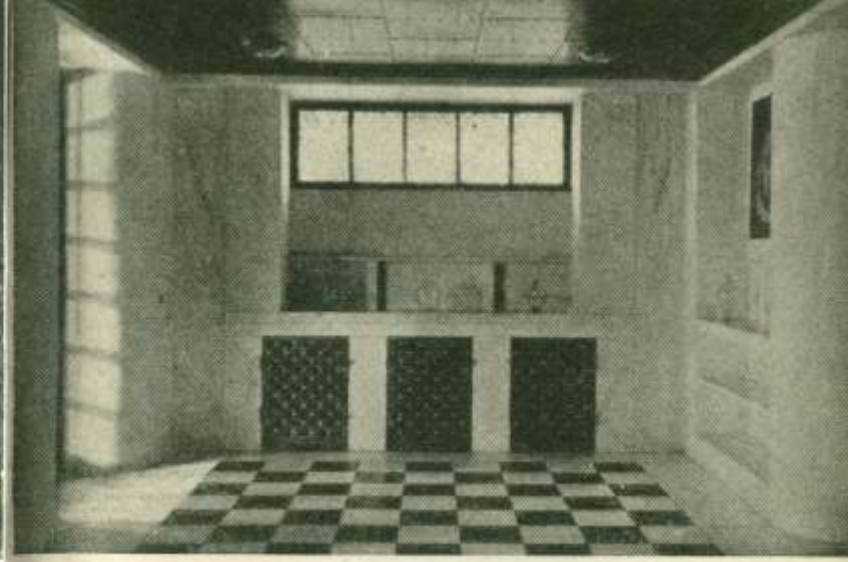
1. Kavana Museum, Beč (1899)
2. Stan Huge Haberfelda, Beč (1899)

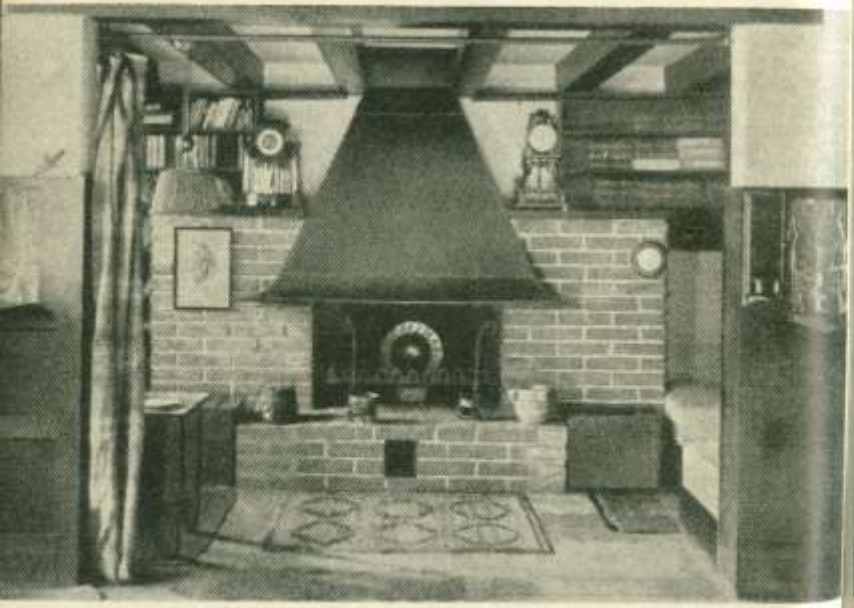
3. Stan Leopolda Langera, Beč. Blagovaonica (1901)

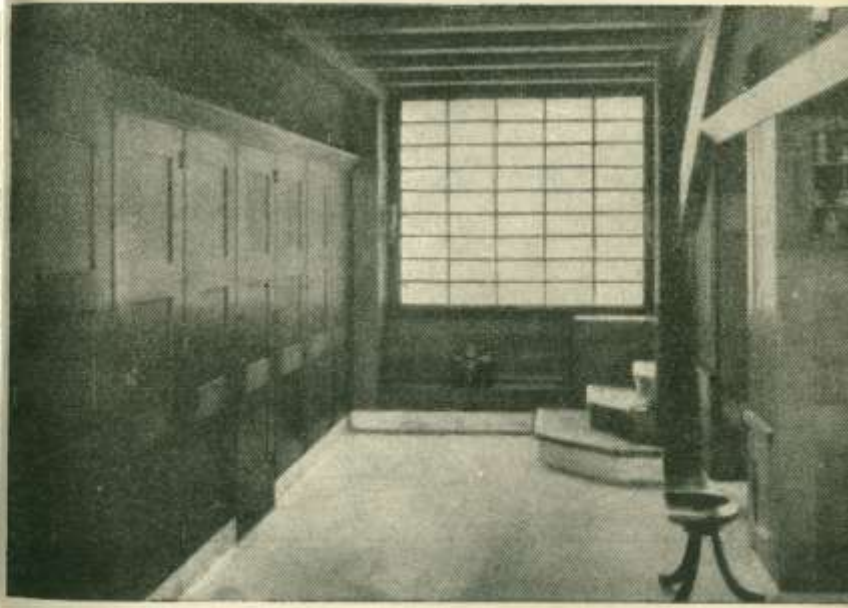
4. Stan Leopolda Langera, Beč. Detalj blagovaonice (1901)

5. Stan Waltera Sobotke, Beč (1902)

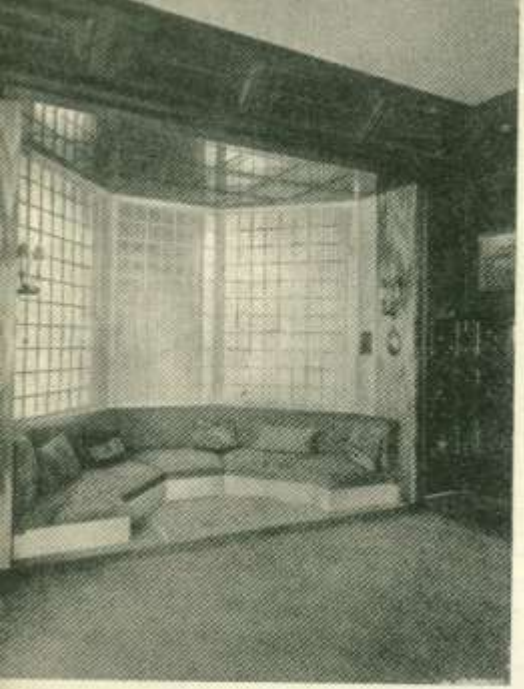
6. Stan Waltera Sobotke, Beč, Spavaonica (1902)







7. Fasada kuće na Ženevskom jezeru (1904)
8. Stan Adolfa Loosa, Beč. Soba za razgovor (1903)
9. Kuća na Ženevskom jezeru. Vestibil.
10. Kuća na Ženevskom jezeru, Predsoblje u prvom katu (1904)



11. Stan Alfreda Krausa, Beč. Rješenje jednog ugla (1905)

12. Stan Alfreda Krausa, Beč. Biblioteka (1905)

13. Stan K., Beč (1907)
14. Stan Willy Hirscha, Plzenj (1907)

15. Ulaz u bar, Beč (1907)

16. Unutrašnjost bara, Beč (1907)

17. Unutrašnjost bara, Beč (1907)

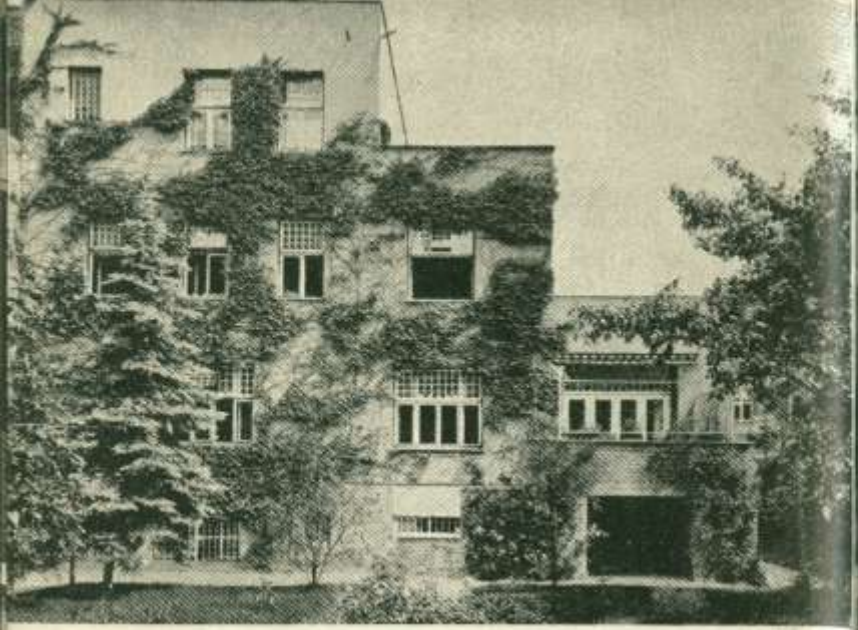
18 Kuća Steiner, Beč. Vrtna strana (1910)
19 Kuća Steiner, Beč. Vrtna strana (1910)

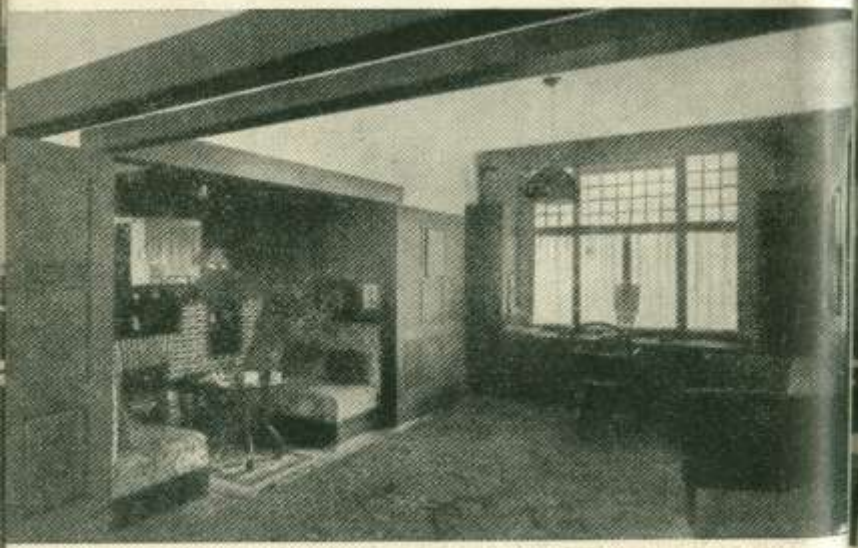
20. Kuća na Mihajlovu trgu. Beč (1910)

21. i 22. Kuća Steiner, Beč. Veliki prostor za stanovanje. Blagovaonica. Soba za muziciranje i soba za razgovor (1910)

23. Kuća na Mihajlovu trgu, Beč. Prvi kat modne trgovine za muškarce (1910)

24. Kuća na Mihajlovu trgu, Beč. Portal modne trgovine za muškarce (1910)

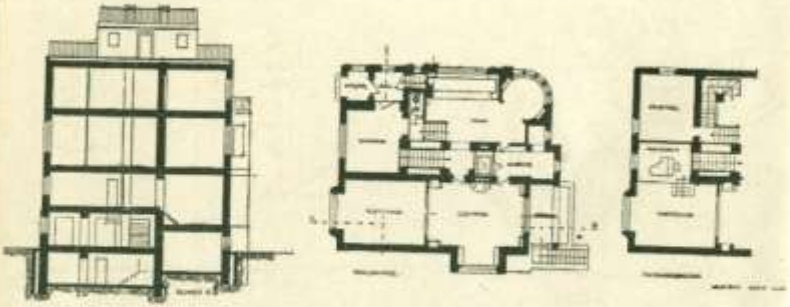




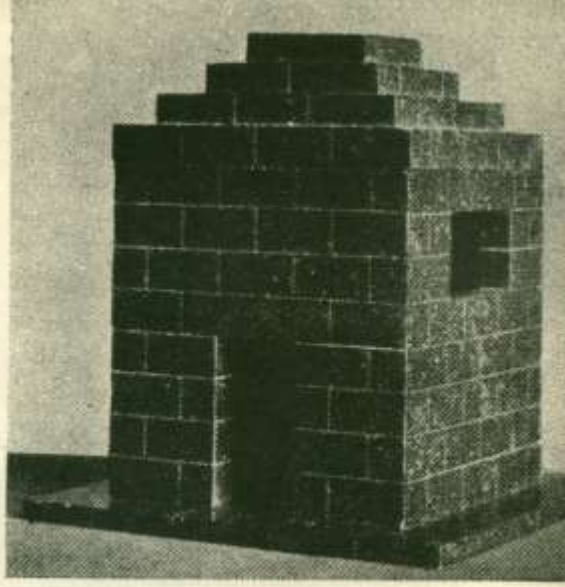
25. Kuća Scheu, Beč (1912)
26. Kuća Scheu, Beč. Prostor za stanovanje (1912)

27. Stan Valentina Rosenfelda, Beč (1912)
28. Kavana Capua, Beč (1913)

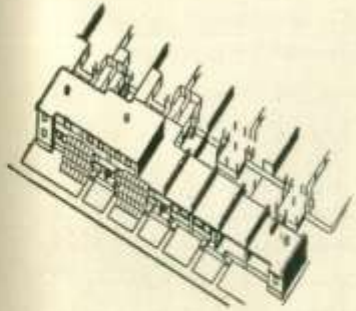
29. Kuća Strasser, Beč. Unutrašnjost (1919)



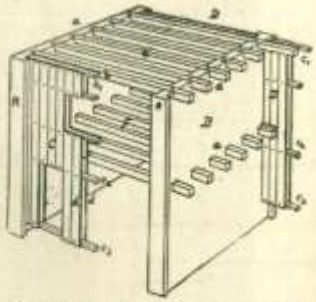
30. Presjek, Tlocrt prizemlja i polukat (1919)



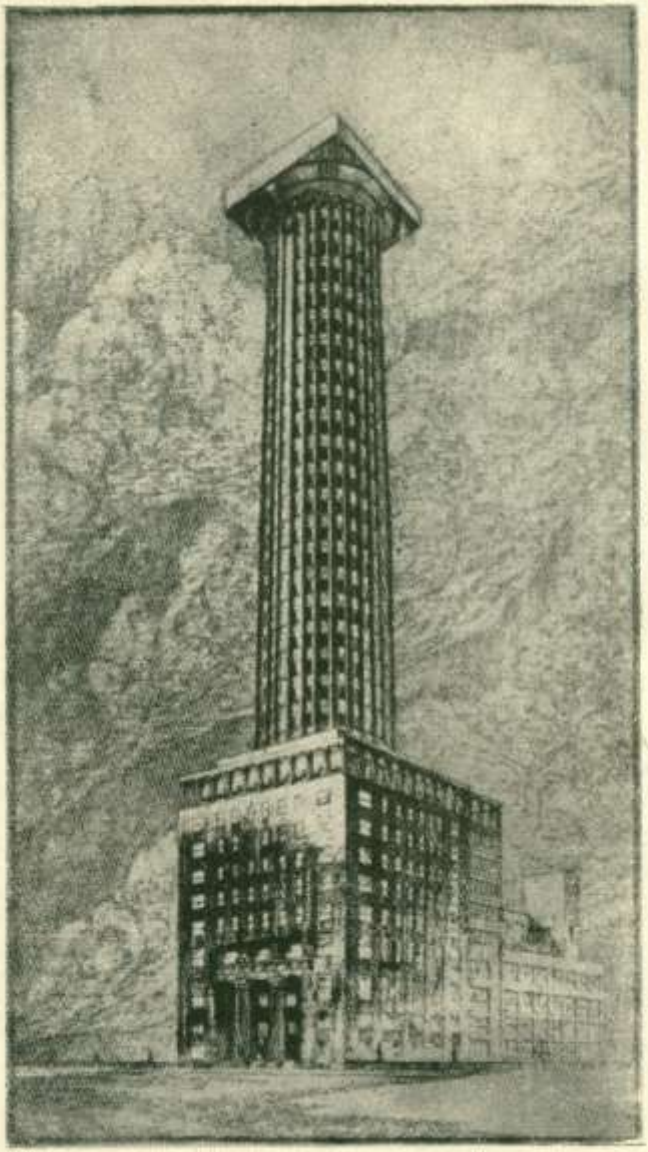
31. Model za nadgrobni spomenik Maxu Dvořaku (1920)



32. Aksenometrija naselja, Beč (1920)

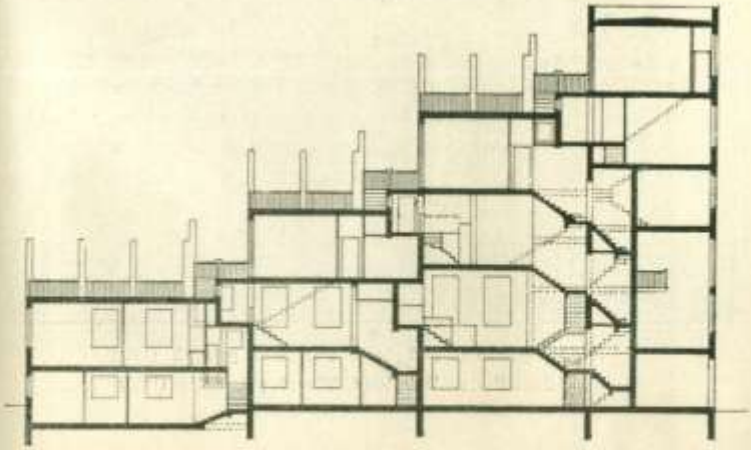


33. Shema konstrukcije (»Kuća jednog zidara«) (1920)

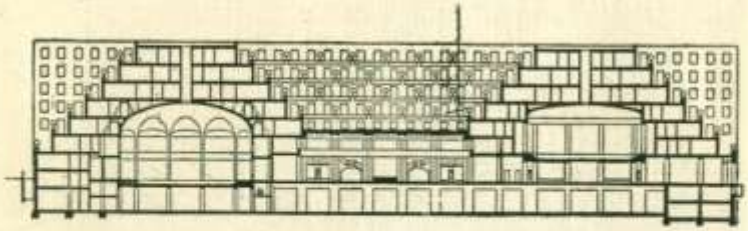


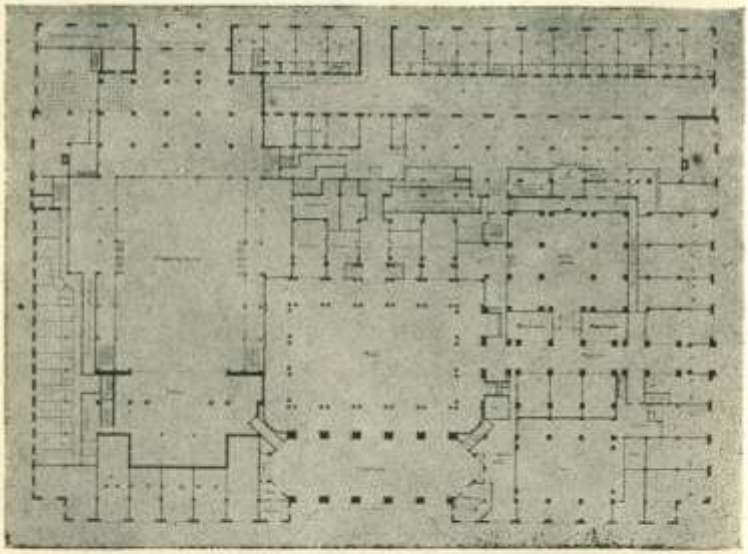
34. Zamisao palače »Chicago Tribune«, Chicago (1923)

35. Skupina od dvadeset vila s krovnim vrtovima (1923)

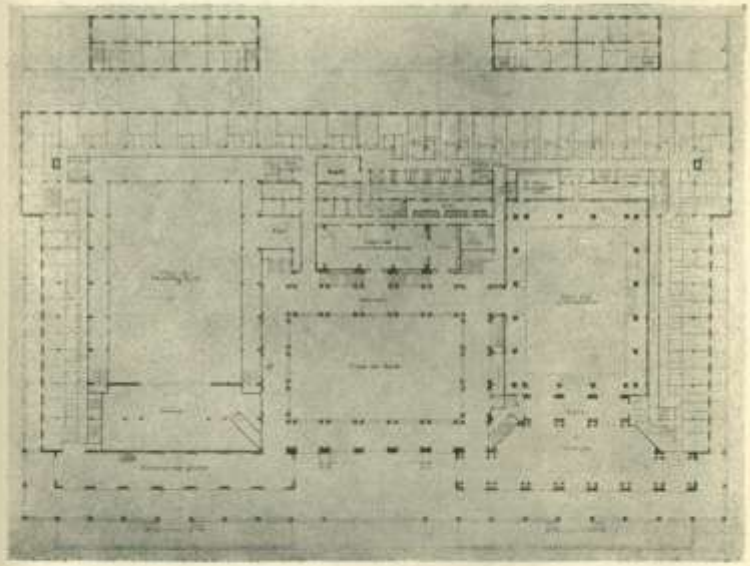


36. Perspektivni i duljinski presjek jednog bloka kuća (1923)

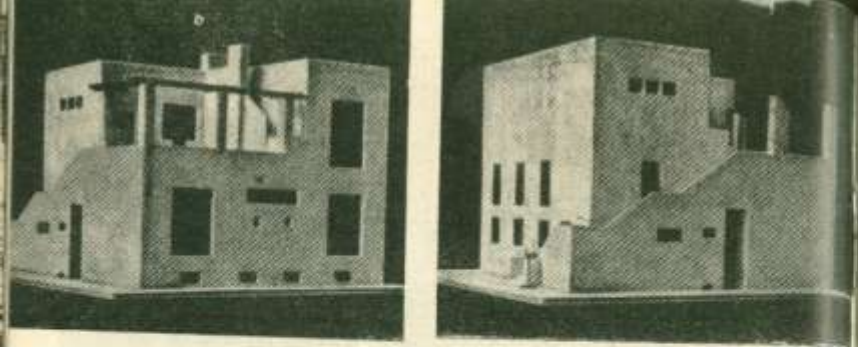




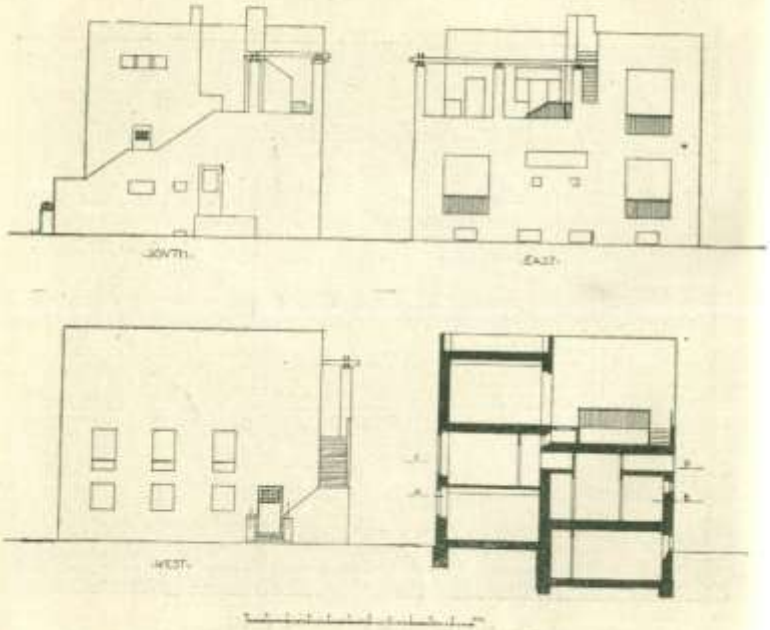
37. »Grandhotel Babylon«. Paralelni presjek (1923)
38. »Grandhotel Babylon«. Tlocrt prizemlja (1923)



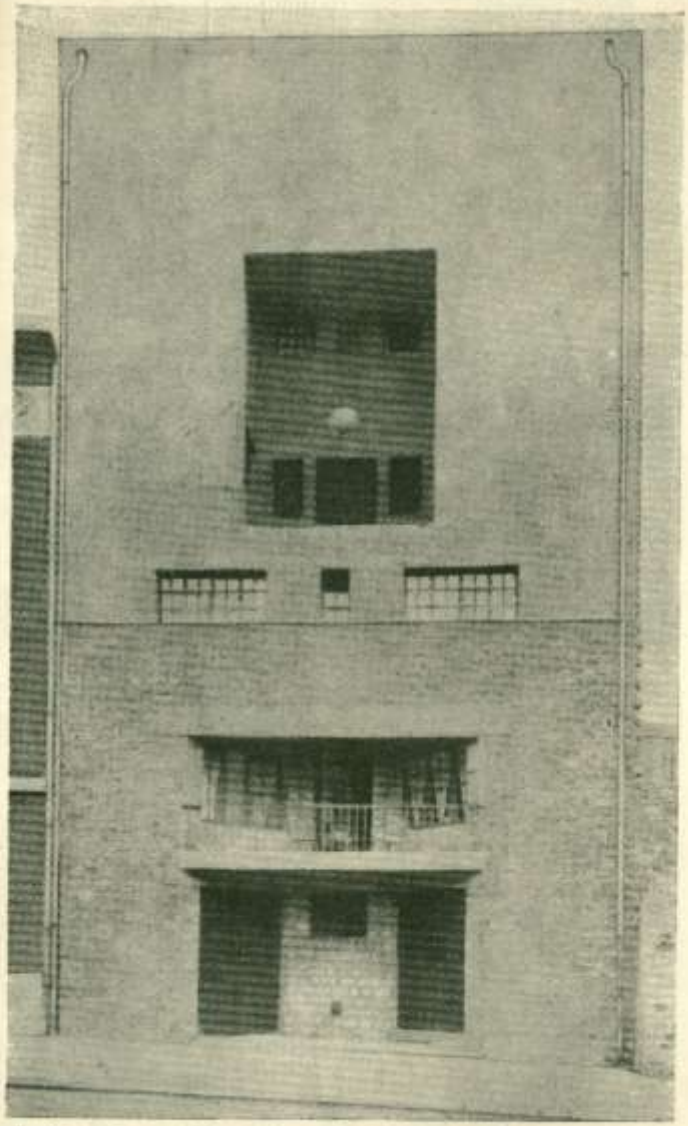
39. »Grandhotel Babylon« (1923)
40. Tlocrt prvoga kata (1923)



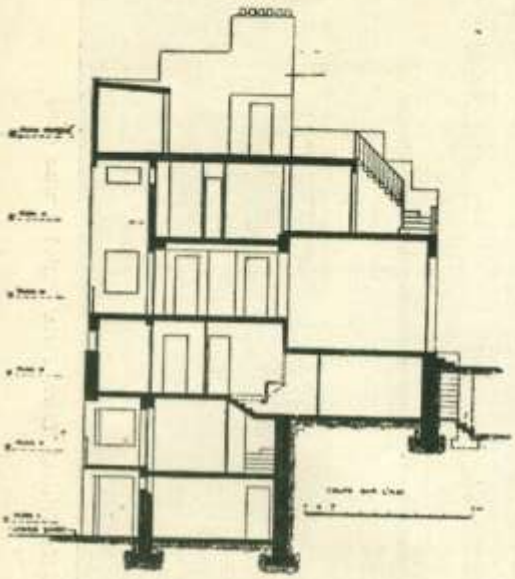
41. Projekt kuće za Lido u Veneciji. Model (1924)

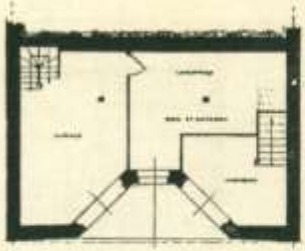


42. Projekt kuće za Lido u Veneciji. Fasade i presjek (1924)

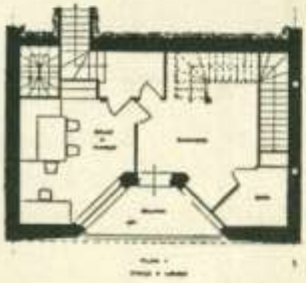


43. Kuća Tristana Tzare, Pariz. Pogled s ulice (1926)

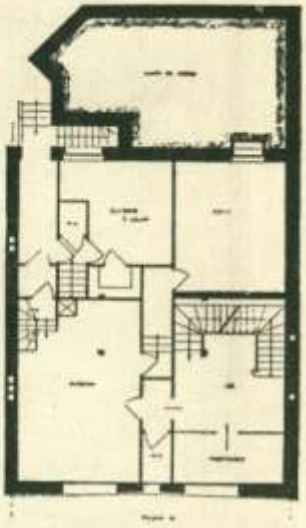




Plan I

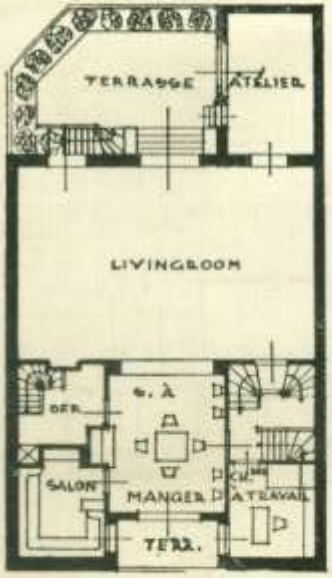


Plan II

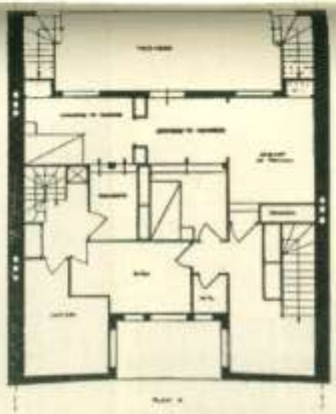


Plan III

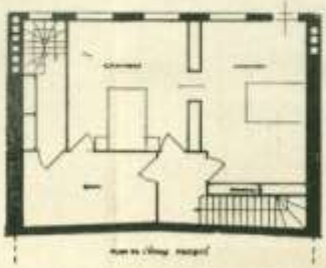
44. Kuća Tristana Tzare, Pariz. Presjek i tlocrti prvobitnog plana (1926)



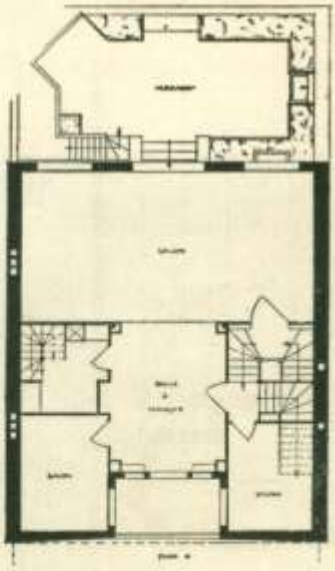
Ausgeführter Grundriß des Stockwerks



Plan V



Plan VI



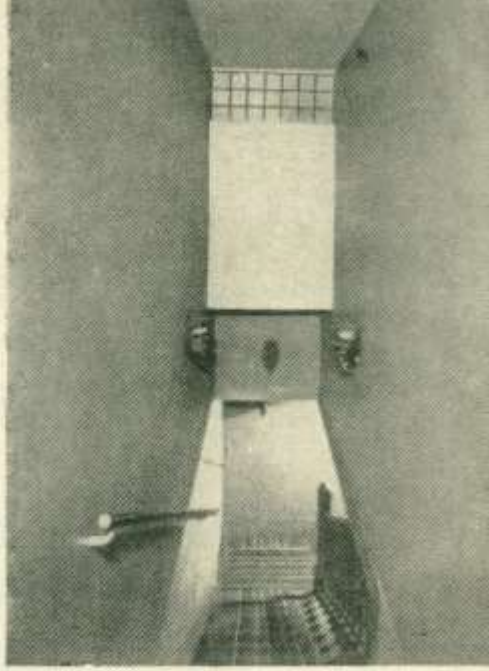
Plan IV

45. Kuća Tristana Tzare, Pariz. Tlocrti prvobitnog plana (1926)

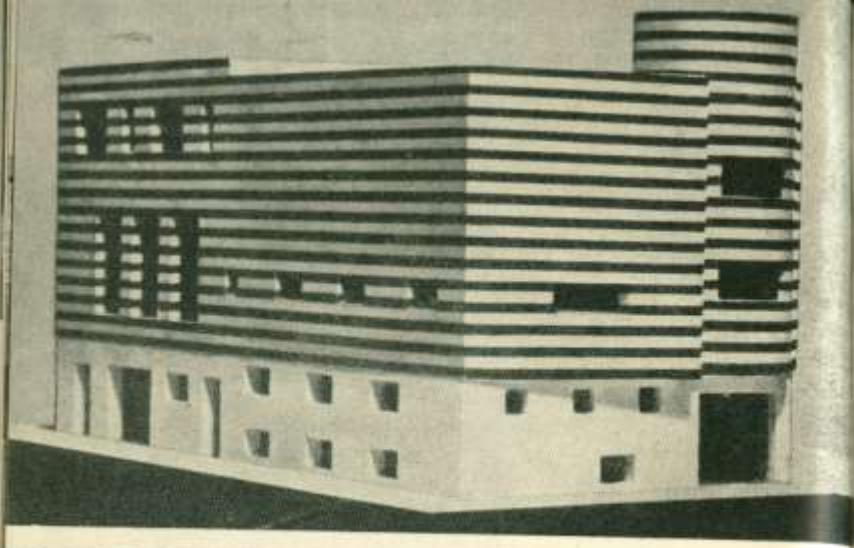
46. Kuća Tristana Tzare, Pariz, Pogled iz dvorišta (1926)

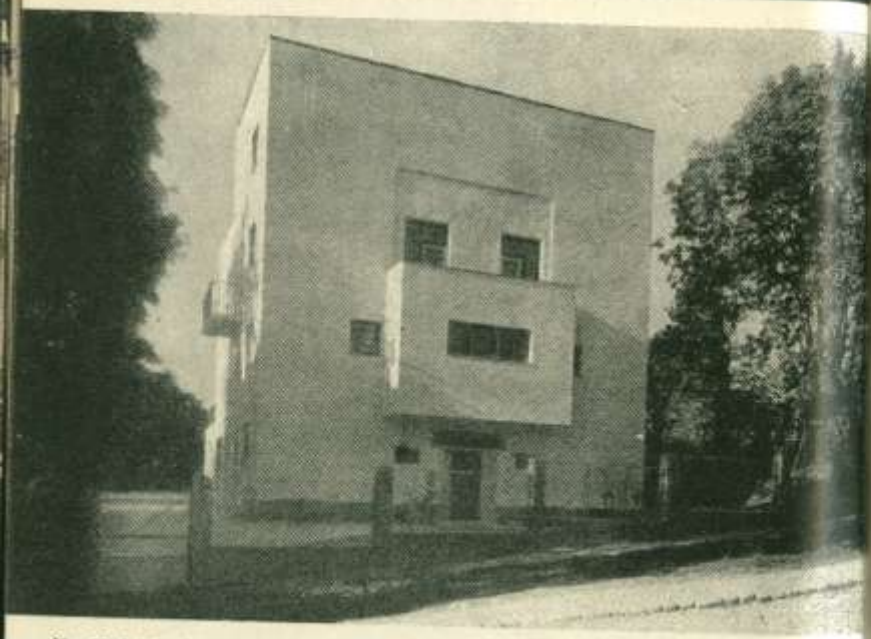
47. Kuća Tristana Tzare, Pariz, Predsoblje s pogledom na blagovaonicu (1926)

48. Kuća Tristana Tzare, Pariz, Stubište (1926)

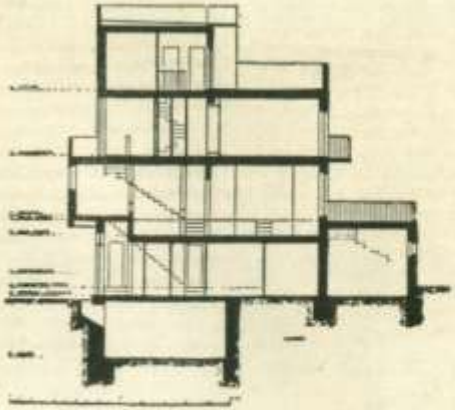


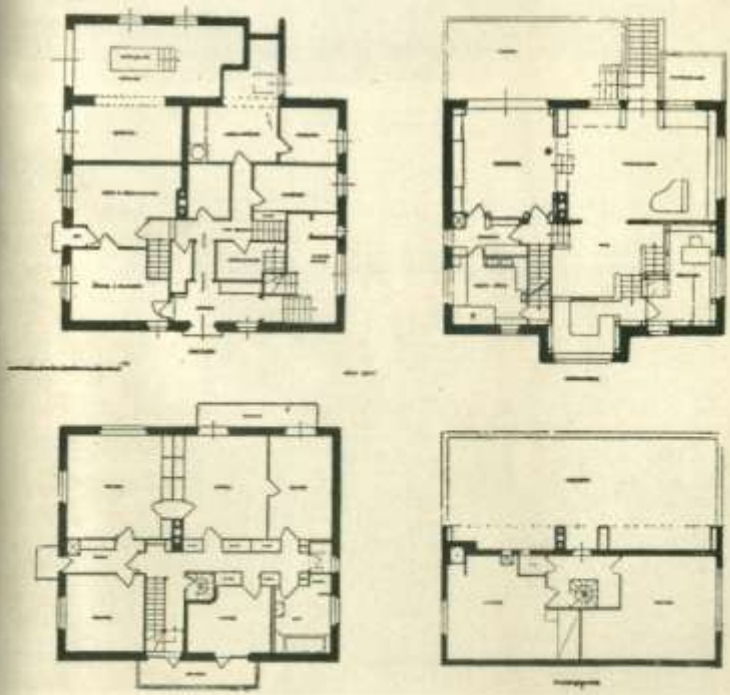
49. Kuća Tristana Tzare, Pariz, Pogled iz blagovaone u predsoblje (1926)





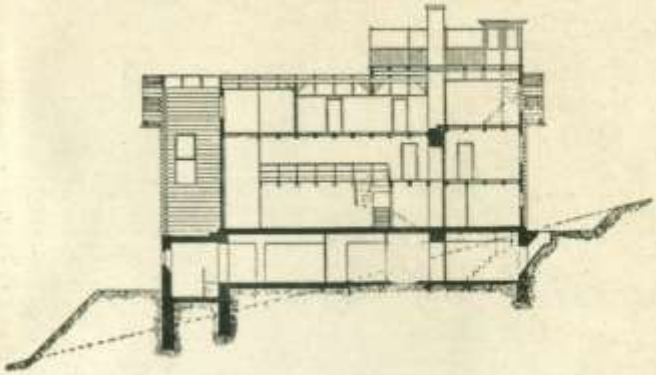
50. Model kuće Josephine Baker, Pariz (1928)
51. Kuća Moller, Beč (1928)

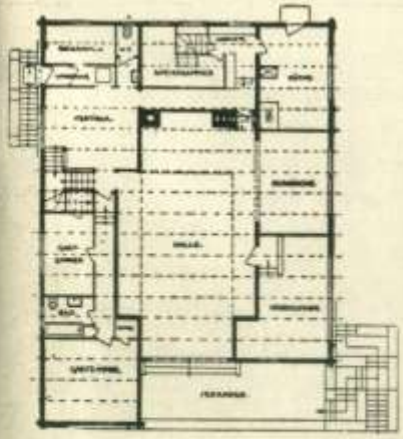


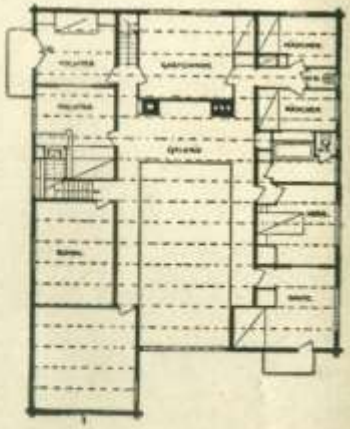


52. Kuća Moller, Beč, Presjek i tlocrti (1928)

53. Stan Lea Brummela, Plzenj. Pogled iz blagovaonice u drugu sobu (1930)
54. Stan Josefa Vogela, Plzenj (1929)







55. Ljetnikovac K., Payerbach kod Beča. Presjek i tlocrti (1930)

56. i 57. Ljetnikovac K., Payerbach kod Beča (1930)

58. Ljetnikovac K., Payerbach kod Beča. Predsoblje s kaminom i blagovaonicom (1930)
59. Ljetnikovac K., Payerbach kod Beča. Pušionica (1930)

60. Kuća Müller, Prag. Prednja strana (1930)

61. Kuća Müller, Prag. Sa strane (1930)

62. Kuća Müller, Prag. Predsoblje (1930)

Urednik OTO ŠOLC
Tekst i priloge odabrao
NEVEN ŠEGVIĆ
*
Korektori: *Anka Oszelda* i *Blaženka Latas*
Izdavačko poduzeće *Mladost* Zagreb Ilica 7
Za izdavača ŽIVKO JELIČIĆ

ISPRAVAK

Strana 38 otiskano *prošlost*
treba da bude *prostor*

Na prilogu sučelice str. 4 otiskano *Oskor*
treba da bude *Oskar*