

VESNA MIKIĆ

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
ARHITEKTONSKI FAKULTET
HR - 10000 ZAGREB, KAČICEVA 26

IZVORNI ZNANSTVENI ČLANAK

UDK 72.036.23 (497.5) ULRICH, ANTUN

TEHNIČKE ZNANOSTI / ARHITEKTURA I URBANIZAM

2.01.04 - RAZVOJ ARHITEKTURE I URBANIZMA

I OBNOVA GRADITELJSKOG NASLIJEĐA

2.01.01 - ARHITEKTONSKO PROJEKTIRANJE

ČLANAK PRIMLJEN / PRIHVACEN: 13. 02. 2004. / 13. 07. 2004.

UNIVERSITY OF ZAGREB
FACULTY OF ARCHITECTURE
HR - 10000 ZAGREB, KAČICEVA 26

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

UDC 72.036.23 (497.5) ULRICH, ANTUN

TECHNICAL SCIENCES / ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING

2.01.04 - DEVELOPMENT OF ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING

AND RESTORATION OF THE BUILT HERITAGE

2.01.01 - ARCHITECTURAL DESIGN

ARTICLE RECEIVED / ACCEPTED: 13. 02. 2004. / 13. 07. 2004.

KLASIČNOST ULRICHOVA MODERNITETA

CLASSICAL QUALITY OF ULRICH'S MODERNISM

KLASIČNOST MODERNE
MATERIJALI
PROPORCIJA
RACIONALNA ARHITEKTURA
ULRICH, ANTUN

CLASSICAL QUALITY OF MODERNISM
MATERIALS
PROPORTION
RATIONAL ARCHITECTURE
ULRICH, ANTUN

Tema članka analiza je i interpretacija autorskog opusa arhitekta Antuna Ulricha (1902.-1998.), s naglaskom na tezi o klasičnosti moderne. Uvid o klasičnosti temelji se na skupljenoj i obrađenoj katalogskoj građi Ulrichova opusa koja je prethodila tezi.

This paper deals with the analysis and interpretation of Antun Ulrich's architecture (1902-1998) with emphasis on a thesis of the classical quality of Modernism. This topic is based on the collected and analyzed catalogues of Ulrich's work.

UVOD

INTRODUCTION

Tezu o klasičnosti¹ opusa arhitekta Antuna Ulricha dajem u širem kontekstu klasičnosti zagrebačke škole arhitekture koja postaje njena paradigma. Svojom strukturom i angažmanom zagrebačka škola postaje pojam duboko ukorijenjen u širi kulturni prostor.

U hrvatskoj arhitekturi Ulrich je jedan od ključnih promicatelja moderne, u kojoj je aktivno prisutan od 1928. godine, otkad datira zgrada Veslačkog kluba „Uskok” na Savi kao njegov prvi realizirani objekt. Predstavnik je generacije šezdesetak hrvatskih arhitekata koji su stvarali između dva rata i označili hrvatsku arhitekturu vrijednostima novog vremena s potpuno europskim ozračjem.

Za školovanja pripremljeni su temelji Ulrichova modernizma unutar šireg moderniteta umjetnosti. Vrijeme školovanja u Zagrebu i Beču jest doba općeg sazrijevanja arhitektonskog jezika. On završava studij 1927. godine na *Kunstgewerbeschule* u klasi Josefa Hoffmana, te kao mlad i već formiran dolazi u Zagreb.

Nužno je upozoriti na terminološku opreku modernoga i klasičnoga. Pritom se moderno uvijek veže za svoj pojmovni par avangardno, a klasično za konzervativno. Klasicizam ili klasičnost te romantizam (ili romantizmi) kao opća europska kulturološka i politička nastojanja – dva su paralelna duhovna stanja. Moderna usvaja klasičnu komponentu potiskujući idealizam i pritom dolazi do duhovne rezonance u oblikovanju stila.

Osim navedenoga pojmovnog literarnog para, drugi je pojmovni par aticizam-manirizam. Njima se mogu komparativno razjasniti umjetnički problemi vremena. On je poprimio značenje aticističko, a time i klasično, konzervativno, dok manirističko označava azijsko, moderno. Razmatrajući pojmovni par uz prethodni klasično-romantično, modernizam dolazi u situaciju prihvatanja klasičnosti kao najprikladnijeg izbora u nagnuću vremena prema pročišćenju i težnji čistoj formi na putu prema modernome.

Ulrichov je opus više aticistički² nego klasičan, pri čemu se misli na modernost, oslobođenost od staroga i suverenoga vladanja arhitektonskim metjeom. Posuđeni literarni pojmovi, zbog nedostatka boljega, u arhitektonskoj teoriji dobro definiraju nagnuće vremena na putu prema modernom. Obje pojave, aticizam i azijanizam, žive paralelno tijekom cijele povijesti, a secesija je na prijelazu stoljeća, osobito njezin cvjetni stil, izživjela duboku zanesenost i vrhunac azijskoga, krijuci sklonost metaforama, dvosmislenostima i disharmoniji. Tijekom secesije dolazi do jakih previranja i prevlasti kubičnog stila, a time i do slabljenja azijskoga u korist aticističkoga. Tome je pogodovala zanesenost golom formom, opčinjenost brzinom i fascinacija novim. Čista forma imala je u sebi upisan klasični sloj. Taj sloj sve više jača i racionalizira se, pa kroz teorijsku osnovu doživljava zrenje.

Moderni pokret dolazi u situaciju prihvatanja i razvoja aticističkog-klasičnog, koji se pokazuje najpogodnijim u nagnuću vremena prema pročišćenju i težnji čistoj formi u razvoju prema modernom. Te dvije paralelne struje poprimaju različita stilska obilježja, s time da klasična komponenta zahtijeva čvrsta pravila i tradicionalne sustave proporcije u kojima bi se realizirala klasična ideja lijepoga i racionalnosti u stvaranju oblika. Na taj način bilo je moguće prihvatanje modernog sinonima aticizma: jedro, koncentrirano, odmjereno, umjetničko, bitno. Redukcijski klasicizam odlika je 30-ih godina, dok je vrhunac modernizma dosegnut aticizmom obilježenim odmjerenošću i umjerenošću, a to je karakteristika i trajnog Ulrichova nagnuća. U njega je aticizam element njegove arhitekture i disciplina koju on potpuno prihvata jer izvire i iz osobnog senzibiliteta. U Ulrichovu rukopisu upisana je tektoničnost izraza. To su elementi koji su upisani i u naš kulturni prostor.

¹ Modernitet moderne zapadne kulture leži u zahtjevu za univerzalnošću stvaranja. Moderno nije ono što je upravo novo kao takvo, već novo kao „napredno”. No, mjerilo naprednosti i time moderniteta očitava se iz stupnja oslobodjenosti od naslijeđenih duhovnih i društvenih ograničenja i isključivosti odnosno, pozitivno gledano, iz stupnja afirmacije istinski univerzalnih oblika mišljenja i društvenih djelovanja koji nista i nikoga ne isključuju. (WEISS, 1993: 52)

² HOCKE, 1984: 14

Ulrich ih svjesno i nesvjesno upija tijekom svojega sazrijevanja i školovanja, dobro osjeća vrijeme pa je njegova težnja klasičnome prepoznatljiva, kako se i iz analiza radova vidi, još u studentskim danima. Tome je pogodovala bečka klasična izobrazba koja je vrlo vješto bistrila pojmove i vodila prema modernome. Iz te je sredine Ulrich usvojio studiranje načela i traženje pravila, a ne puko preslikavanje.

U europskom kontekstu, doba Ulrichova školovanja jest vrijeme stvaranja programa i modernističkih manifesta. Time je utrput modernoj i modernizmu, kao i funkcionalističkoj arhitekturi. Umjetničko razdoblje od 1910. do 1935. jest vrijeme avangardne kulture kao globalnoga europskog projekta³ i vrhunac moderniteta u kojem dolazi do dubinskog obrata što ga je moderna prouzročila na svim bitnim prostorima europske civilizacije.

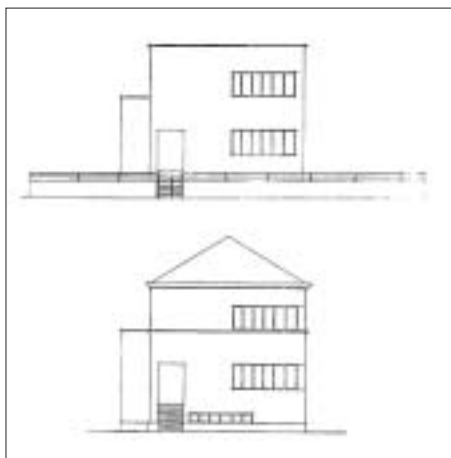
Skidanje krova obilježilo je potpuni raskid s kontinuitetom, a time i početak ustrajne borbe protiv stila. Iz jezika suvremene arhitekture kao znak iščezava trokut krova, da bi prevladali kvadrat i krug.⁴ Na obiteljskoj kući Matića (Petrova 161), skidanje krova zorno je dano u dokumentaciji. U prvoj fazi projekta još postoji četverostrešni krov, a u drugoj autor briše trokut (sl. 1). Ulrich eksperimentira s ravnim krovom i primjenjuje ga nešto kasnije i na kući za brata Edu.

STRUKTURA I ORNAMENT

STRUCTURE AND ORNAMENT

Razvoj i sazrijevanje u teorijskom smislu možemo pratiti promatranjem jedne stilske činjenice u stvaranju moderniteta u odnosu strukture i ornamenta.⁵ Problem ornamenta u rasponu je između strogosti i geometrizacije organske linije. Fascinacija mekom linijom izvire iz organskog svijeta i znanstvenih otkrića toga doba.

Usporedno s navedenim umjetničkim strujanjima razvijaju se djela inspirirana funkcionalizmom i racionalnom uporabom čelične konstrukcije (Mackintosh, Wagner, čikaška škola).⁶ Wagner inzistira na oblaganju, pokazuje



načine pričvršćenja, naglašava brončane klinove koji prostoru daju lakocu. Uloga ornamenta je dvostruka, tektonska, u ritmu strukture, ili je odijeljena od strukture vlastitom pravilnošću te prelazi u dekoraciju i zaustavlja se samo na površini (ukras). Loos⁷ precizno uočava problem ornamenta, kojega nosači teže „čistoći“ i „odbijaju“ ga od sebe. Sama mogućnost njegova osamostaljenja i apliciranja u sklopu redukcije olakšat će put i podržati snove o čistoj plohi.⁸

Dok je kod Ulrichova učitelja Josefa Hoffmana omotač programatski element stila *Wienerwerkstätte*,⁹ i to poglavito u razdoblju od 1900. do 1906. (minimalistička faza), na sanatoriju „Purkersdorf“ ornamentika je reducirana na diskretne keramičke bordure¹⁰ koje se sastoje od plavo-bijelih šahovski složenih pločica oko prozora i na rubovima kuće. Te ornamentalne linije naglašavaju promjenu između glatkih zidnih ploha i prozorskih otvora.

Nešto kasnije unutar bečkoga kulturnog kruga (stilski i teoretski okvir), kao i priprava tijekom cvjetne secesije, omogućit će Loosu da kalvinistički ustane protiv svakog ukrašavanja i skine ornament od same čiste i glatke plohe zida. Njegov glavni oslonac ostaje (suprotno Wagneru) mnogo sofisticiranija, klasična grčka arhitektura koje generativna snaga ima kontinuitet u rimskom graditeljstvu.

To je ozračje redukcijskog klasicizma koji i Ulrich vrlo uspješno upija te ugrađuje u svoj arhitektonski jezik. Za njega je to samo jedan korak do gole forme, koji on čini sam unutar svoga djela. Čista je forma u sebi sadržavala klasični sloj, koji je bio najpogodniji s obzirom na sklonosti vremena pročišćenju i priklanjaju modernome. Prije toga Loosov „zločin ornamenta“ rezultira zadržavanjem kvadrata i kruga unutar arhitektonskog jezika, a time i trasiranjem puta goloj formi u usponu prema arhitektonskoj apstrakciji.



SL. 1. A. ULRICH: JEDNOKATNA OBITELJSKA KUĆA, PETROVA UL. 161, PROČELJE, ZAGREB, 1932.

FIG. 1 A. ULRICH: SINGLE-STOREY FAMILY HOUSE, PETROVA 161, FAÇADE, ZAGREB, 1932

SL. 2. A. ULRICH I F. BAHOVEC: PETEROKATNA UGLOVNIČA, PERSPEKTIVNI PRIKAZ, PETRICEVA UL. 1, ZAGREB, 1933.

FIG. 2 A. ULRICH AND F. BAHOVEC: FIVE-STOREY CORNER HOUSE, PERSPECTIVE, PETRICEVA ST. 1, ZAGREB, 1933

SL. 3. A. ULRICH: STAMBENA ZGRADA, PROČELJE, PRERADOVIČEV TRG 5, ZAGREB, 1937.

FIG. 3 A. ULRICH: RESIDENTIAL BUILDING, FAÇADE, PRERADOVIĆ SQ. 5, ZAGREB, 1937



3 ORAIĆ TOLIĆ, 1996: 16

4 ČORAK, 1981: 89

5 FRANKASTEL, 1964: 168

6 Wagnerovi učenici koriste se orijentalnim oblicima i to je poprimilo simbolično značenje s ezoteričkim aluzijama. (STEELE, 1995: 11)

7 LOOS, 1921.

8 SEDLMAYER, 1972: 100: Autor dokazuje da moderna negira tektoničnost jer su u njoj bili dominantni socijalni programi.

9 FAHR-BECKER, 1994: 22

10 HAZARIJAN-VUKIĆ, 1995: 28-43: Autorica na vilama A. Baranyaija upućuje na maniru *Wiener Werkstätte*.

SL. 4. A. LOOS: KUĆA MÜLER, PRAG
FIG. 4 A. LOOS: HOUSE MÜLER, PRAGUE



SL. 5. CHAREAU: STAKLENA KUĆA, TLOCRT PRIZEMLJA,
PARIZ, 1929.
FIG. 5 CHAREAU: GLASS HOUSE, GROUND-FLOOR PLAN,
PARIS, 1929



PLOHA, PROSTOR

SURFACE, SPACE

Ulrichova je artikulacija plohe, po uzoru na Loosa, bez plastike i ostvaruje se samo negativom,¹¹ tj. urezivanjem otvora u plohu. Takva je zgrada na Preradovičevu trgu (sl. 3) i ona u Petričevoj ulici (sl. 2). Autor se ondje ponajprije bavi problemom proporcije, tj. otvora u goljoj formi i uspostavom njihova ritma.

Osim elementa plohe i ornamenta koji odražavaju najočitiije stilske promjene, drugi važan pokazatelj nove teorijske promjene u doba stvaranja novoga stila jest prostor.¹² Oba tvore novu gramatiku klasičnosti moderniteta. Ploha (gotovo tjelesnost secesije), kao i prostor u secesiji, doživljava pomake. Valja podsjetiti kako je Loos kao dobar čitač vremena želio oživiti platonsku ideju o jednakosti simetrije i ljepote, a usto on nastavlja tražiti čiste geometrijske oblike koji bi uveli red i sigurnost u kaos ljudske egzistencije. To su konstitutivni elementi u svodenju arhitektonske jednadžbe na osnovne prostorne elemente – kako na prostornom planu, tako i na planu volumena. Neizbježan platonski solid (kruto tijelo) daje njegovu djelu jasnoću. Loos se tvrdoglavo držao dihotomije vanjskog i unutarnjeg prostora.¹³ Njegov interijer govori jezikom kulture, a eksterijer jezikom civilizacije.

Upravo je na planu prostora secesija ostvarila pomak prema modernitetu,¹⁴ npr. sa zenitalnom svjetlošću uza stubišta kao svjetlecom vertikalom i konvolutom različitih grupacija stambenih prostora oko stubišta kao prostornom vertikalom. Hortina vlastita kuća u Bruxellesu i Loosova kuća Müller (sl. 4) u Pragu nezaobilazni su primjeri prostornog plana i studije svjetla. Riječ je o kontinuirano povezanim prostorima po horizontalnoj ravnini ili rasporedom na katove u jedinstvenu prostornu masu.

Posebna je novost uvođenje pokreta u prostorni koncept, pri čemu mase prodiru jedna u drugu (Le Corbusierova Villa Savoye; sl. 7). To je teorijska pozadina u smislu nove gramatike, na koju se oslanja i Ulrich. On kontinuirano postavlja pitanja o prirodi prostornih fenomena, o tome koju strukturu neki prostor ima i kojim elementima ovladati prostorom. Prostor nije samo razmak između objekata već i njihov sastavni dio (za CIAM prostor je „praznina“).¹⁵

Ulrich je svoju arhitekturu oblikovao razmišljajući u kategorijama njezine pojavnosti (masa) i prostora.¹⁶ Kada je riječ o teorijskim suprotnostima o biti arhitekture između Semperova „Bekleidung“ i oblikovanja prostora, autor želi njihovo objedinjavanje. Najvažnije arhitektonske odrednice, kao što su ritam, mjerilo, ravnoteža i prava mjera dobivaju svoje znač-

enje u realnosti, i to prisutnošću prostora¹⁷ u smislu sinteze svih elemenata i ideje koja definira arhitekturu kao umjetnost prostora.

Ulrich u svojim projektima rabi slobodni plan (kao Le Corbusier, Mies, Chareau; sl. 5), prostorni plan (poput Loosa, Franka), kao i klasični plan u kojemu se prostor i struktura podudaraju (poput Perreta, Kahna; sl. 6).¹⁸ S obzirom na treći prostorni koncept, treba reći da ga je Kahn precizno definirao ustvrdivši da je „struktura davalac svjetlosti“.¹⁹ U Ulricha nalazimo sva tri prostorna koncepta. Na studentskim radovima minimalističkih kuća prepoznatljiv je koncept slobodnoga plana, kao i prisutnost pokreta – čitljivo na svim razinama prikaza kuće. Kod Ulricha vrlo dosljedno iz funkcije proizlazi ideja o prostoru, a najočitiije je dana konstrukcijom i detaljem.

PROPORCIJA, ATICIZAM

PROPORTION, ATTICISM

Osim navedenih objektivnih arhitektonskih dosega unutar korpusa bečke moderne, kristaliziraju se elementi jače upisani u osobni autorov jezik. Ekspresivni su i u sebi nose klasične arhitektonske elemente. Proporcija, aticizam i materijal elementi su kojima se može potkrijepiti autorova ekspresivnost. Iz grafičke analize Ulrichovih projekata čita se i klasičnost našega moderniteta.

Proporcija u arhitektonskoj strukturi analogna je harmoniji²⁰ u glazbi. Cilj klasične arhitekture jest postignuće harmonije dijelova, a bitan je kriterij ljepote prava sredina između previše i premalo. Harmonija koja razumijeva pravilan odnos dijelova međusobno i prema cjelini univerzalno je načelo klasične estetike²¹ te sadrži ključni odnos proporcija, koja je zorno predložena samo kroz formu. Primjerice, u povijesnom stilu, u renesansi, koncept proporcije prilično je jednostavan. Cilj mu je uspostava

¹¹ ČORAK, 1981: 89

¹² SCHMARSOW, 1983: 49-50, 88, 141: Autor postavlja tezu o arhitekturi kao oblikovanju prostora (*Architektur als Raumgestalterin*).

¹³ COLOMINA, 1983: 66

¹⁴ SCHORSKE, 1994: 16

¹⁵ CORBOZ, 1996: 6-13

¹⁶ BRINCKMANN, 1956

¹⁷ ZEVI, 1957: 23

¹⁸ MEISS, 1996: 110-115

¹⁹ „Bez svjetlosti, bez tame... želja da se bude, da se izrazi. Ako se vratiš preko granice i zamisliš nešto gdje su svjetlosti i tišine bile zajedno, i još uvijek mogu biti zajedno, a razdvajaju se samo zato da to bude spretnije izreći.“ (KAHN, 1979: 34)

²⁰ Harmonija je riječ grčkog podrijetla. Njezin bitni sastavni dio, slog „ar“ ili „har“, ima korijen u indoeuropskoj i prema svim etimologijama označava pojam zbližavanja, povezivanja, logičnog ili materijalnog stjecista. (FRAMPTON, 1993: 3)

²¹ NAREDI-RAINER, 1995: 138-139

harmonije u svim elementima strukture²² – kako međusobno, tako i prema cjelini.

Prema klasicističkom shvaćanju bitni su dijelovi teorije arhitekture od Vitruvija do Le Corbusiera pouke o proporciji²³ i ritam kao najvažniji element.²⁴ Zid kao najjači stilski element u Ulricha od iznimne je likovne vrijednosti, na putu do apstrakcije, tj. pozicije „nulte točke“. Ploha ima najčešće sinkopirani ritam kao jedan od karakterističnih elemenata moderniteta. Cjelokupna apstraktna umjetnost izvire iz istraživanja ritma. Usporedbe radi, valja reći da jazz i avangardna glazba teže čistom ritmu,²⁵ dok arhitektura napušta simetrične kompozicije i preuzima apstraktni ritam čistih geometrijskih oblika.

Modernizam je zahtijevao klasičnu disciplinu, i to ne radi stilske oznake već radi mogućnosti sređivanja elemenata u arhitektonski oblik.²⁶ Temeljnim pitanjima arhitekture što se aktualiziraju 20-ih godina 20. stoljeca mogla je odgovoriti samo klasika, i to racionalnom arhitekturom: tektonikom, geometrijom, proporcijom, ritmom i načinom gradnje. Analizirajući samo element ritma i proporcije na ranim Ulrichovim radovima, uočava se promjena sadržaja unutar kuće: stambeni je prostor u prizemlju, spavaonica na katu, natkrivena je terasa na drugom katu, mijenja se i figuracija, ali prostori ostaju racionalno vezani kao cjelina. Oblik kocke s glatkim plohamo zidova i prozorskim otvorima slijede kontekst mjesta i orijentaciju. Terasa na ravnim krovnim površinama osiguravaju udobniji život.

Niz minimalnih dimenzija ima 35 m² izgrađene površine (sl. 8). Širina jedne jedinice je sedam, a dubina pet metara. Osim izdignutog prizemlja, kuća ima predvrt prema ulici, uz pristup kući, dok je s dvorišne strane dublji, gotovo stambeni vrt, u koji duboko zadire terasa u širini cijeloga prizemlja. Funkcionalna dispozicija sastoji se od dnevnog prizemlja, triju spavacih soba na katu i djelomično natkrivene terase na drugom katu. Prema ulici niz je definiran mirnom plohom zida s minimalno urezanim otvorima posebnog ritma. Tako ritmizirana ploha dinamično je uravnotežena trodijelnim ulazom, naglašenim arhitektonskim elementima strehe i zida. Dvorišno pročelje niže je za visinu natkrivene terase.

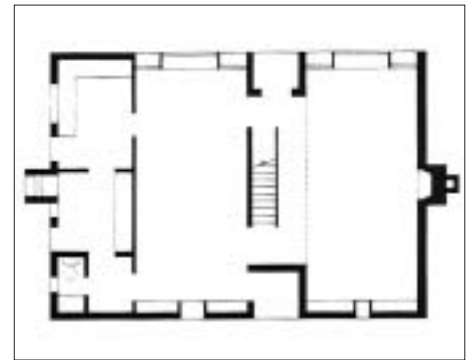
Ritam otvora na glavnom uličnom pročelju kuća za stambeno naselje (dvoetažna kuća

od 35 m²; sl. 10) trodijelan je: A-B-A. Vrlo jednostavno pročelje multiplicirane kuće stvara ulični niz samostojećih zgrada s predvrtovima. Pročelje je komponirano s malo elementa. Aksijalni gornji dio pročelja harmonizira bočnim ulaznim vratima s kvadratičnim prozorom, a uvučena terasa pridonosi pokretljivosti forme. Na zatvorenim formama na kućama stambenog naselja oblik se rađa iz kretanja, pa i ravnoteža leži u njemu. Bočno pročelje bogatije je elementima. Artikulirano je s više elemenata jer tim dijelom kuća izravno komunicira sa susjednom kućom u stambenom naselju.

Druga kuća za stambeno naselje (dvoetažna kuća od 50 m²) riješena je prema istim načelima kao i prethodna, tj. ulično je pročelje aksijalno komponirano, osim jednoga kvadratičnog prozora u prizemlju koji pokreće formu (sl. 9). Minimalizam pročelja prema ulici nužan je zbog multipliciranja pročelja u ulični red. Takvim projektom uravnotežuje s jedne strane programske, a s druge kompozicijske elemente kuće. Koncept prostornog plana (kuća od 35 m²), a time i prisutnost pokreta, čitljivi su na svim arhitektonskim elementima: tlocrtima, pročeljima i presjecima. Krovna terasa na drugom katu upisana je i prepoznatljiva već u prizemlju. Prednji ulazni dio kuće slobodan je, a stubiste i gospodarski dio kuće potisnuti su u dubinu. Ravni krov s natkrivenim i, većim, nenatkrivenim dijelom namijenjen je „sretnijem i suvremenijem životu“, a u arhitektonskom smislu naglašena je pokrenuta forma. Zaustavljena prostorna spirala smirena je arhitektonskim kucistem geometrijskog reda. Začudan je spoj prostornoga pokrenutog koncepta unutar kuće i geometrijskoga, racionalnog prostora organiziranog oko stubišne vertikale.

U usporedbi s učiteljem, valja reći da se ornament u Hoffmanna pojavljuje na fasadi, ali reduciran na jednostavnu linearnu izvučenu liniju, čime dobiva smisao dekoracije. Ritmom prozorskih otvora urezanih u platno postignut je dojam jednostavne harmonije. Ulrich je mogao uočiti da dobra forma u Hoffmanna nije samo u geometriji fasade već i u kompozicijskoj napetosti s posve reduciranim formalnim sredstvima. Zahvaljujući odmjerenoj aksijalnosti, pomoću dinamike pojedinih fasadnih elemenata i bridova dodirnih površina postignut je dojam elegantne slike. Usku vezu između vanjskoga i unutarnjega Hoffmann postiže dosljednom primjenom linije, kubusa i površine kao estetskog izraza. Jednostavni sklad postignut je bez lažnih ukrasa, zabatnih stupova ili blještavila boja.²⁷ Po tim elementima Hoffmann je jedan od nositelja novoga stila.

Na obiteljskoj kući (63 m²) i kući za odmor u Dubrovniku Ulrich rastvara osnovnu formu



SL. 6. L. KAHN: KUĆA MARGARET ESHERICK, PHILADELPHIA, 1959.-1961.

FIG. 6 L. KAHN: MARGARET ESHERICK'S HOUSE, PHILADELPHIA, 1959-1961

SL. 7. LE CORBUSIER: VILLA SAVOYE, INTERIJER, POISSY, 1928./29.

FIG. 7 LE CORBUSIER: VILLA SAVOYE, INTERIOR, POISSY, 1928/29



22 SUMMERSON, 1995: 8

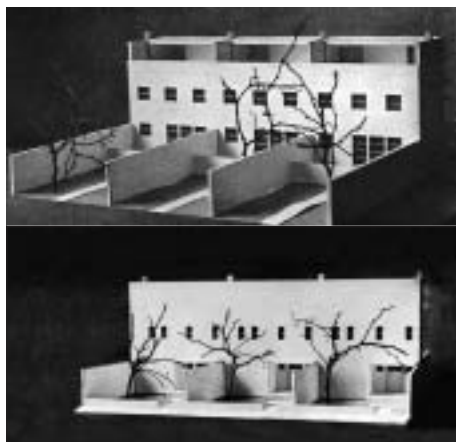
23 NAREDI-RAINER, 1995: 139

24 KISIĆ, 1994.: Interesantan je zaključak autorice na osnovi analize Bastlove kuće Popović u Zagrebu. Ritam je u secesiji klizajući, za razliku od povijesnog stila u arhitekturi, definiranoga ritmom maratona.

25 FRANKASTEL, 1964: 218

26 SUMMERSON, 1995: 22

27 KAHN, 1979: 23



SL. 8. A. ULRICH: DVOETAŽNE KUĆE U NIZU, 35 m², STUDENTSKI RAD, 1926.

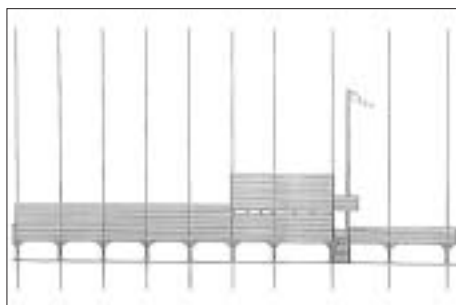
FIG. 8 A. ULRICH: TWO-STORY ROW HOUSES, 35 m², STUDENT WORK, 1926

SL. 9. A. ULRICH: KUĆA ZA STAMBENO NASELJE, 50 m² (100 m²), MAKETA, STUDENTSKI RAD

FIG. 9 A. ULRICH: HOUSE IN A HOUSING DEVELOPMENT, 50 m² (100 m²), SCALE MODEL, STUDENT WORK

SL. 10. A. ULRICH: DVOETAŽNA KUĆA OD 35 m² ZA STAMBENO NASELJE, STUDENTSKI RAD, 1926.

FIG. 10 A. ULRICH: TWO-STORY HOUSE IN A HOUSING DEVELOPMENT, 35 m², STUDENT WORK, 1926



SL. 11. A. ULRICH: VEŠLAČKI KLUB „USKOK” NA SAVI, SJEVERNO PROČELJE, ZAGREB, 1928.

FIG. 11 A. ULRICH: ROWING CLUB „USKOK” ON THE RIVER SAVA, NORTH FAÇADE, ZAGREB, 1928

SL. 12. LE CORBUSIER: CENTROSOYUS, MAKETA, 1928.

FIG. 12 LE CORBUSIER: CENTROSOYUS, SCALE MODEL, 1928



prema van, čime postiže napetost kompozicije, otvorenost oblika te prelijevanje krajolika i kuće. Izduženi zatvoreni volumen na prvoj dobiva proširenje na razini prizemlja, a redovito završava terasom. Kuće su prilagodene terenu i u tome je smisao artikulacije. Na njoj je osim vjesticog odnosa masa postignuta i ravnoteža između unutarnjeg pokreta (dobar smještaj vertikala, kružnog i dvokrakog stubišta) te primjerena kompozicija cjeline, uz vjestu povezanost masa. Povezivanje je provedeno vanjskim stubištima koja cijeloj kompoziciji daju prostorne kosine. Zanimljivo je povezivanje terena vanjskim stubištima, pa i najviše terase kuće preko svih njenih razina.

Povratkom u Zagreb, nakon bečkoga školovanja, Ulrich je ponovno aktivan u veslačkom klubu, pa ga kolege angažiraju za projekt nove zgrade VK „Uskok” (sl. 11). Zbog vrlo skromnih sredstava nastaje drvenjara uz savski nasip. Pri projektiranju tog objekta Ulrich se koristi bečkom idejom iz doba svoga školovanja, ali je sada to mnogo skromnija kuća. Glavni je sponzor kluba veletrgovac drvom pa je na njegov zahtjev cijela građevina drvena. Bitno je odstupanje s obzirom na njegov diplomski rad. Ulrich je, naime, napravio ustupak zagrebačkoj situaciji respektirajući uvjete mjesta, prisutnost rijeke i ekonomski element. Spoj svih tih odrednica transponira u odnos kuće i rijeke. Voda se kristalizira u arhitekturu kojoj je podarila zvuk i likvidnost. Prostor je odraz koncepta slobodnog plana uz definiranje jasne rasterne mreže.²⁸ Poetičnost reda postignuta je pravilnošću rastera, a harmonija cjeline izmjenom rastera. Od devet rastera prva su tri (na kojima su mase najjače) 5,4 / 5,4 M, dok je ostalih šest 4,0 / 5,4 M. Ritmizirana kompozicija ima prednju jednoetažnu visinu, da bi drugi plan dobio dvokatnu masu. Obje su spretno međusobno povezane plitkim balkonom što se proteže preko ugla. Načinom raščlambе plohe pročelja dokazuje potpuno vladanje modernim arhitektonskim jezikom. Prema njegovim riječima, zgrada Kluba bila je izvorno obložena svijetlim drvom i na krovu je bio bijeli papir radi refleksije.

Sve radove karakterizira čistoća oblika, kao i iznimna modernost rješenja pročelja. Zavidni su dosezi (posebice s obzirom na doba nastanka) apstraktna i liriska mekoća, minimalizam u izrazu, začudna jednostavnost, izbru-

šenost i zrelost. „Uskok” anticipira hrvatsku modernu arhitekturu i kristalizira suvremena nastojanja. Klasična nota modernizma, koju autor donosi i pretače u svoje djelo, ujedno je nova dimenzija i sire europske arhitekture.²⁹

Početak 30-ih godina Ulrich sudjeluje na nekoliko natjecaja s arhitektom Franjom Bahovcem, i to za Sanatorij na Avali, za koji dobivaju prvu nagradu, a projekt postaje „slager” toga doba, zatim za Radničke ustanove u Zagrebu i Državnu štampariju u Beogradu s arhitektom Stankom Kliskom. Na Ulrichovim natjecajnim radovima iz 30-ih godina vidljivi su izravni utjecaji ruskoga konstruktivizma (I. Nikolajev: Studentski dom, Moskva, 1929.; sl. 14), kao i Le Corbusiera (sl. 12: projekt za Centrosoyus iz 1929.; Liga naroda u ženevi, 1927.), posebno u skulptorskoj ekspresiji komunikacijskih zona i dinamičnoj ravnoteži volumena.³⁰

Na Sanatoriju za TBC na Avali Ulrich postiže urbanističku i oblikovnu ležernost cijeloga kompleksa od 12 elemenata, tako je ostvaruje i u oblikovnom smislu (sl. 13), ali radi što bolje osuncanosti te uz zadovoljenje nužnih funkcionalnih i suvremenih medicinskih zahtjeva. Doba je to realizacija Aaltova³¹ sanatorija „Paimio”, 1929.-1933. (sl. 14) i Duikereva „Zonnestraala” u Nizozemskoj, 1926.-1928. godine (sl. 16) kao odgovora suvremene arhitekture na nove tipološke zahtjeve. Elementi su okupljeni uz dvije osi,³² jednu u smjeru sje-

²⁸ TZONIS, LEFAIVRE, 1987: 19: Prema Aristotelovoj „Poetici-Taxis”: ARISTOTEL, VII, 35: 22; „Ono što je lijepo, bilo to živo biće ili ma koji predmet sastavljen od dijelova, treba da sadrži ne samo te dijelove u uređenom poretku, nego i veličinu koja nije slučajna jer ljepota je u veličini i poretku, zbog čega ne može biti lijepo niti sasvim slično stvorenje (jer razaznatljivost nestaje) niti pregolemo (jer do promatranja cjeline uopće ne dolazi odjednom a pogledu promatrača izmiče jedinstvenost i cjelovitost).”

²⁹ Ideja Thomasa Stearnsa Eliota o spoju tradicije i individualnog talenta prepoznatljiva je i u Ulrichovu nastojanju, tj. u spoju zavičajnog i arhetipskog, obavijenih mediteranskim vibracijama.

³⁰ CURTIS, 1987: 140

³¹ Dokaz povezanosti referenca jest Aalto obilazak već dovršenoga sanatorija „Zonnestraal” 1928. godine. Gradsku zagrebačku bolnicu Aalto je završio u siječnju 1931., dok tijekom 1931. Ulrich sudjeluje na natjecaju za Sanatorij za TBC na Avali. (HRAUSKY, 1997: 48-50)

³² „Na osima je element reda u arhitekturi. Stvoriti red znači započeti jedno djelo. Graditeljstvo se zasniva na osima... Arhitekt određuje ciljeve za svoje osi. To su zid, ispuha ili svjetlo (osjetilni doživljaj).” (LE CORBUSIER, 1982: 141)

ver-jug, a drugu pod kutom od 45° u smjeru jugozapada. U sjecištu osi upravna je zgrada, a u njezinu produžetku zgrade za terapiju (P+3). Prostorna os završava zgradom za liječnike (P+3) s polukružnom terasom u prizemlju, čime kuća meko zadire u krajolik. Sedam stacionarnih paviljona (P+4) funkcionalne su i racionalne jedinice smještene u pomaku radi bolje osunčanosti. Raščlamba volumena ostvarena je horizontalnim slicevima, a izduženi volumen završava mekim polukružnim elementom. Na stacionarima je funkcionalnost dobila svoju strukturu tako da „lebdeće” ploče stvaraju duboke sjene. Izmjena svjetlosti i sjene postala je ravnopravan element u ritmizaciji pročelja. U oblikovanju stacionara klasična je zakonitost postignuta suvremenim jezikom. Ulrich ovdje prvi put upotrebljava strukturu koja postaje samostalnim arhitektonskim elementom oblikovanja. To je čvrsti tektonski element za kojim često poseže u svojim kasnijim radovima. U gornjoj zoni masu olakšava dubokim lodama koje stvaraju sjenu – dobar je odnos vidljiv posebice na presjeku.

Natječaj za Radnicke ustanove, prvi i drugi krug, održan je 1933. godine. Bila je to parcela današnje Srednje tehničke škole između Klaićeve i Ulice Kršnjavoga, namijenjena Komori, Burzi rada, sindikalnoj organizaciji i muzeju. Natječajni je projekt jedinstvenijeg volumena, uvučen od Klaićeve ulice nižom masom. Autor minimalno ritmizira volumen, ali s mekim ekspresivnim završetkom kuće prema Ulici Kršnjavoga (sl. 17). U drugoj se fazi volumen u uzdužnome smjeru rastvara na niži (P+1) sa zapadne strane i jači istočni volumen (P+4+terasa). U objekt se ulazi s višeg platoa Klaićeve, na koju se dolazi rampom okomitom na kuću s razine Ulice Kršnjavoga. Na sjevernoj strani lociran je niži volumen dvorane. Dijagonalna ritmizacija mase komplementarna je s ortogonalnim geometrijskim rasterom konstrukcije u perimetru bloka. Prema Klaićevoj, kao i prema Ulici Kršnjavoga, projektira trijem, a dijelom kuću na stupovima u Le Corbusierovu značenju trijema kao „rasterećenja duha od ulice”.³³ Kako se iz niza skica vidi, pomno je studirao kompoziciju mase (sl. 18).

U to doba realizira i nekoliko stambeno-poslovnih zgrada. Ugrađene su u urbanističko-arhitektonsku koncepciju bloka i njemu su podređene. Ulična su pročelja skladno raščlanjena prozorima, dok različitost prozorskih otvora dvorišnih pročelja pridonosi neformalnoj vrijednosti koja ponovno dokazuje trajnu

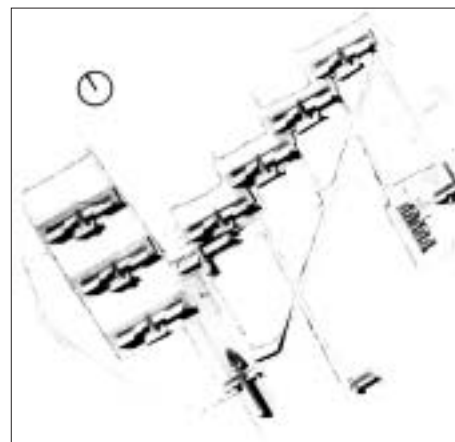
premoć autorove brige za udobnijim životom nad diktatom „stila”. To se arhitektovo stajalište ne očituje samo na morfološkoj već i na urbanoj razini kuće u funkciji grada. Autor nastoji preispitati i dati svoje viđenje „zagrebačkog tlocrta”³⁴ na ugrađenim najamnim stambenim kućama, koji sve do 40-ih godina 20. stoljeća funkcionira na osnovi elemenata formuliranih početkom stoljeća. On je protofunkcionalističan i kreće se između bidermajerske klasičnosti i avangardnog modernizma.

Kuća u Jurjevskoj ulici 47 svedena je na osnovni geometrijski izduženi oblik, s katom izbačenim prema ulici, koji stvara trijem (sl. 21). Svojim sjenama preuzima i naglašava ulaz u kuću, tako da samo u jednom dijelu dobiva sekundarnu artikulaciju stupovima. Na taj je način ulaz subordiniran trijemu i uvlači vrtno zelenilo u masu kuće. Pročelja su raščlanjena samo izduženim prozorskim otvorima u proporciji 1:1,5. Na ostalim kućama ne inzistira na eksperimentu i pri oblikovanju rabi translahirane klasične elemente, kao što je trijem, te čini vrlo male pomake u masi, čime projektira u hijerarhijskom smislu različite boravke koje diferencira na one za goste i one za obitelj. U oblikovanju prevladava ploha koja uz otvore dobiva i sjene od horizontalnih ploča i krovišta ravnopravno uključenih u oblikovanje. Kuća je prostorno organizirana oko središnjeg hala koji utječe na tlocrt tako da gospodarski dio smješta prema vrtu, a sobe prema ulici, dok je stubište uz zabatni zid. Brigu o kontekstu iskazuje dvostrešnim krovom, a bazu kuće oblaže kamenom lomljenjem. Prepoznatljive su estetske i etičke zasade udobnosti stanovanja koje Ulrich preuzima od svojih učitelja. Kuće imaju izrazite kompozicijske i oblikovne vrijednosti i srasle su s okolišem.

Temu sličnu onoj što je ima kuća u Jurjevskoj u smislu prostornog koncepta Ulrich razvija radeci na kući za Samobor (nije izvedena; sl. 20). Tlocrtno poboljšava organizaciju kuće locirajući jednokrako stubište u središte kuće koje dobiva logičan i vrlo ležeran prostorni tok. Radi posebne studije na oblikovanju kuće od prizemnice do katnice s dvostrešnim krovom (u načelu, na kat smješta spavaće sobe).

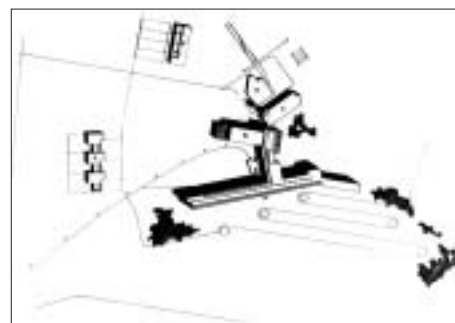
U projektantskom procesu vidljiva je težnja redukciji u svim fazama projektiranja pa na razini forme od eksperimenta prizemnice do katnice završava „skromnom” prizemnicom, a koristi se osnovnim arhitektonskim elementima: jakom terasom od prirodnog kamena (temelj u Semperovu smislu) i „domaćim” dvostrešnim krovom. Klasičnost se na tim primjerima iščitava u upotrebi arhitektonskih elemenata i koncepciji prostora.

Uvidom u cjelinu arhitektova opusa iz 20-ih i 30-ih godina uočava se da on ne odustaje od klasičnosti moderniteta, koja se očituje u načinu interpretiranja elementa zida³⁵ artikulira-



SL. 13. A. ULRICH I F. BAHOVEC: TBC SANATORIJ AVALA, SITUACIJA, BEOGRAD, 1931.

FIG. 13 A. ULRICH AND F. BAHOVEC: TBC SANATORIUM AVALA, LAYOUT PLAN, BELGRADE, 1931

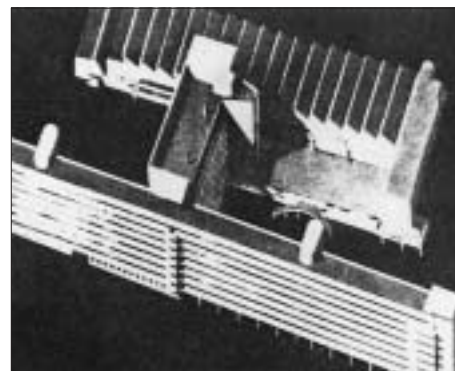


SL. 14. A. AALTO: PAMIO SANATORIJ, SITUACIJA, 1. NAGRADA NA NATJEČAJU, 1929.; IZGRADENO 1930.-1933.

FIG. 14 A. AALTO: PAMIO SANATORIUM, LAYOUT PLAN, FIRST PRIZE COMPETITION ENTRY, 1929., BUILT BETWEEN 1930 AND 1933

SL. 15. I. NIKOLAJEV: STUDENTSKI DOM, MAKETA, MOSKVA, 1929.

FIG. 15 I. NIKOLAJEV: DORMITORY, SCALE MODEL, MOSCOW, 1929



33 LE CORBUSIER, 1982: 138

34 Analiza pojma prema: LASLO, 1984./85: 169-197.

35 „Postoji samo svjetlost i zidovi koji je reflektiraju u sirokim mlazovima... Budite pažljivi prema zidovima” (LE CORBUSIER, 1982: 140). Tek ce četiri godine kasnije L. C. kreirati pet točaka moderne arhitekture.



SL. 16. J. DUIKER: SANATORIJ „ZONNENSTRAAL”, HILVERSUM, 1926.-1928.

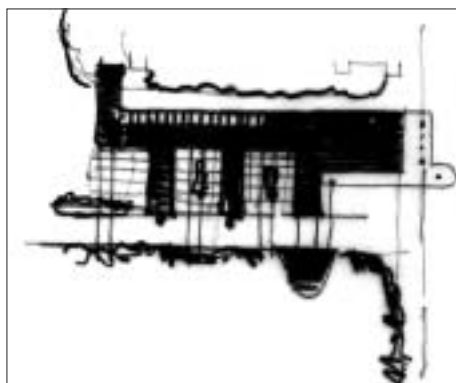
FIG. 16 J. DUIKER: SANATORIUM „ZONNENSTRAAL”, HILVERSUM, 1926-1928

SL. 17. A. ULRICH I F. BAHOVEC: RADNICKE USTANOVE, PERSPEKTIVNI PRIKAZ PRVE FAZE, ZAGREB, 1933.

FIG. 17 A. ULRICH AND F. BAHOVEC: LABOUR INSTITUTES, FIRST PHASE – PERSPECTIVE, ZAGREB, 1933

SL. 18. A. ULRICH: RADNICKE USTANOVE, KOMPOZIJSKA STUDIJA, ZAGREB, 1933.

FIG. 18 A. ULRICH: LABOUR INSTITUTES, STUDY OF COMPOSITION, ZAGREB, 1933

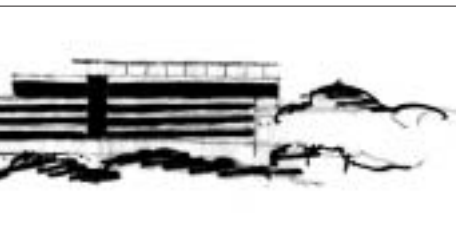
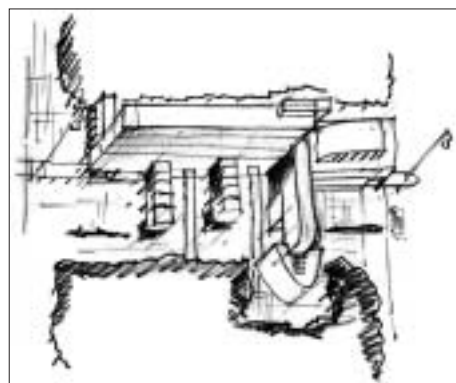


noga samo urezanim prozorskim otvorima. Uprkos snažnom diktatu internacionalnog stila („pet točaka moderne arhitekture”), Ulrich se odupire i ide svojim putem te gotovo nikad ne pribjegava horizontalnim „šlicevima”, a ravnopravno s ravnim krovom koristi i kosi. U duhu glavne teze, apstraktni se klasicizam unutar faze moderniteta kod Ulricha ne otuđuje od tradicije, ali transformirane prema minimalizmu i apstrakciji suvremenih likovnih strujanja. Suvremena arhitektura pronašla je ključ za vizualno izražavanje³⁶ naše epohe. Le Corbusierov Modulor³⁷ u središte je postavio ljudsko tijelo na kojemu gradi skalnu omjera, aritmetičkih i geometrijskih relacija.

MATERIJAL

MATERIAL

Materijal je treći strukturni element unutar pojma klasičnoga i nositelj je Ulrichove ekpresivnosti. Određuje krajnji realitet ovisno o načinu korištenja. Svodljiv je i na površinu i na masu. Na materijalu se zrcali i preispituju vrijeme, teorije i suvremenost. Tek 30-im go-



dinama pripada novo shvaćanje koje na masu ne gleda samo kao na omotač već i unutarnju masu vidi kao samostalno biće. S promjenama u znanosti čovjek ulazi u tajnu strukture materije, a uz kulturološke promjene u arhitekturu prodiru oblikovne značajke koje zahtijevaju pozornost prema načinu vizualizacije dinamičnih elemenata materije. Površina i jezgra materijala dva su entiteta i u ravnoteži su između ispunjenih i praznih prostora. Tadašnja svijest o dvama entitetima anticipacija je današnjih događanja u arhitekturi.

Kuća Ulrichova brata Ede u Stenjevcu pokazuje na koji način materijal pokreće formu (sl. 19). To je drvena prizemnica ravnoga krova, a jedini zidani element osim temelja jest kamin. Njezina posebnost izvire iz suvremenosti forme i upotrebe tradicionalnog materijala. Na upit zašto se odlučio baš za takvu kuću, odgovara: „Iz kamena kojeg je bila puna parcela izrasla je drvena kuća. Drvo je bilo izazov kamenu. Ona pripada svjetlom razdoblju kvalitete.” Na zgradi Veslackoga kluba na Savi autor je postigao dobar odnos forme i materijala (u tom je slučaju voda bila izazov drvu), glazbenu organizaciju djela koja kristalizira i sva suvremena kretanja u arhitekturi toga doba. Unutar geneze klasičnosti moderniteta materijal kao njezin strukturni element ima potencijal kojim pridonosi preobrazbi moderniteta prema tradiciji, a sam autor stvara autentičnost vlastita opusa. Tako na obiteljskim kućama nalazimo jake kamene baze i terase od sljemenskoga kamena. I onda kad se najdosljednije drži modernog stila, autor vrlo često poseže za vernakularnim materijalom, pa se kamenom ili opekam koristi kao autonomnim elementom u kompozicijskom ili oblikovnom smislu. Kamen ili zid od opeke u oblikovanju postaju samostalni likovni elementi, ali uvijek potkrijepljeni prostornom idejom. Nasuprot tome, prostornu ideju nosi struktura stvarajući ravnotežu kompozicije i prostora.

Poslije, u drugoj fazi, osobito za boravka u Makedoniji, on eksperimentira s prirodnim materijalom. Na projektu kupališta u Bitoli materijal sudjeluje u definiranju prostornog sustava ravnotežom kompozicije volumena i raščlambe pročelja. Projektom radničkog ljetovališta u Oteševu, vile Kopsko te Studentskog doma, reprezentativnog hotela i Doma kulture u Skopju potkrijepljuje nastojanje u tome smislu.

Materijal se u doba moderne upotrebljava u svome najprirodnijem sirovom obliku. Takav odnos prema materijalu temelji se na arhitektonskoj misli 19. st., prema kojoj je materijal

36 LE CORBUSIER, 1979.

37 JOEDICKE, 1985: 134: „Modulor se zasniva na zlatnom rezu, tj. liku kojem je odnos manjeg dijela prema većem jednak odnosu većeg prema cjelini.”

samo medij da bi ideju učinio vidljivom.³⁸ U Ulricha je zamjetan kontinuitet Semperova materijalističkog tumačenja o pravu materijala³⁹ da sugerira formu. Idealizacija površine materijala kao drugi idealistički sloj Semperove misli u 20. je stoljeću zanemaren. Po njemu, tu idealizaciju stvara umjetnik, a ona prima različite oblike pojavnosti: stil, ornament. Naime, bit teorije 19. st. o materijalu jest stajalište da se sirovi materijal ne pojavljuje samostalno, nego dobiva svoju idealizaciju. Još u Realističkom manifestu⁴⁰ iz 1920. nalaze se tragovi koji popunjavaju teorijsku prazninu nakon zanemarivanja Semperove idealističke teorije o materijalu.

Opcim nastojanjima vremena na putu prema modernoj praksi⁴¹ odgovarale su prostorne konstruktivističke studije. Prije pojave konstruktivističkih ideja još je Kandinski⁴² 1910. u tekstu o apstraktnoj umjetnosti kroz likovnu sferu trasirao suvremeni izraz. Teorijska misao stvara potpuno nov estetski sustav pozitivnog vrednovanja materijala, suprotan idealističkome, koji je oblikom želio nadvladati

materijal. Oslanjajući se na umjetničke teorije s početka stoljeća, novo građenje realizirat će navedene ideje pomoću nekaširanoga prirodnog drva, željeza ili vidljivog betona. Svaki materijal zahtijeva svoj način obrade koja im usto daje ljepotu.

Iz geneze klasičnosti autorova moderniteta vidljivo je suglasje njegova djela s vremenom i općim kretanjem umjetnosti. Unutar internacionalnog razdoblja hrvatske moderne Ulrich dosljedno preuzima elemente klasičnosti i razvija ih u svome djelu. On polazi i od Hofmannove pročišćene kubičnosti, i od Loosove pročišćene klasičnosti. Na Ulrichovu se djelu jasno očituju svi elementi razvoja moderniteta. Ulrichova se arhitektura napaja iz kontinuirajućeg duha racionalizma (funkcija, struktura, materijal) i mediteranskog ozračja, uza stalni eho apstraktnoga klasicizma, tradicije i stalno prisutnoga apstraktnog minimalizma. Osobito je važan Ulrichov doprinos temi materijala unutar novoga estetskog sustava, u koji su ukorijenjeni novi načini gledanja svojstveni pokretu moderne.



SL. 19. A. ULRICH: OBITELJSKA KUĆA, ULIČNO I ZAPADNO PROČELJE, STENJEVEC

FIG. 19 A. ULRICH: SINGLE-FAMILY HOUSE, STREET AND WEST FAÇADES, STENJEVEC



SL. 20. A. ULRICH: SKICE ZA VILU U SAMOBORU, PERSPEKTIVNI PRIKAZ, 1942.

FIG. 20 A. ULRICH: VILLA IN SAMOBOR, PERSPECTIVE, SKETCHES, 1942

SL. 21. A. ULRICH: JEDNOKATNA OBITELJSKA KUĆA, JURJEVSKA ULICA 47, ULAZNO PROČELJE, ZAGREB, 1935.-1937.

FIG. 21 A. ULRICH: SINGLE-STOREY FAMILY HOUSE, FRONT, JURJEVSKA 47, ZAGREB, 1935-1937



38 BANDMANN, 1971: 144-149

39 Za Sempera postoji pravo materijala koje naziva: *Ge-rechtigkeit* – pravednost; *Echtheit* – pravost.

40 Gabo i Pevsner u temeljima konstruktivističkih načela ističu: „Odbacujemo dekorativnu boju kao slikarski element u trodimenzionalnoj konstrukciji. Zahtijevamo da se kao slikarski element uporabi konkretni materijal.” (CON-RADS, 1997: 107)

41 BANDMANN, 1971: 136

42 „Matisse riše 'slike' i u njima pokušava obnoviti 'božansko'. Kako bi to postigao, on kao ishodište ne koristi ništa drugo osim predmeta i slikarstva, i samo slikarstvu svojstvena sredstva – boju i oblik... Matisse-boja, Picaso-oblik. Dva velika putokaza k jednom velikom cilju.” (KANDINSKI, 1997: 426-479)

LITERATURA

BIBLIOGRAPHY

1. ARISTOTEL, (1983.), *O pjesničkom umijecu*, August Cesarec, Zagreb
2. BANDMANN, G. (1971.), *Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Beiträge zur Theorie der Künste in 19 Jahrhundert*, Bd. I, Frankfurt/M
3. BRINCKMANN, A. E. (1956.), *Theorie der Bauformen, u: Logik der Baukunst, Bauwelt Fundamente*: 84, Tübingen
4. COLOMINA, B. (1983.), *On Adolf Loos and Josef Hoffmann, Architecture in the Age of Mechanical Reproduction*, New York
5. CONRADS, U. (1997.), *Programi i manifesti arhitekture XX. stoljeca*, Biblioteka psezizma, Zagreb
6. CORBOZ, A. (1996.), *Auf der Suche nach „dem“ Raum*, „Werk, Bauen+Wohnen“, 3: 6-13, Zürich
7. CURTIS, W. jr (1987.), *Modern Architecture since 1900.*, Phaidon, Oxford
8. ČORAK, Ž. (1981.), *U funkciji znaka*, Društvo povjesničara umjetnosti, Zagreb
9. FAHR-BECKER, G. (1994.), *Wiener Werkstaette*, Taschen Verlag, Köln
10. FRANKASTEL, P. (1964.), *Umetnost i tehnika*, Nolit, Beograd
11. FRAMPTON, K. (1993.), *Grundlagen der Architektur, Studien zur Kultur des Tektonischen*, Otago, Stuttgart
12. HAZARIJAN-VUKIĆ, A. (1995.), *Arhitektura Aladara Baranyaija u Zagrebu*, „život umjetnosti“, 30 (56-57): 28-43, Zagreb
13. HOCKE, G. R. (1984.), *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb
14. HOFFMANN, J. (1927.), *Stambeno naselje Neu-straßäcker, 1923.*, „Moderne Bauformen“, 9: 376-383, Stuttgart
15. HRAUSKY, A. (1997.), *Aaltov natjecajni projekt za Zagreb*, „Čovjek i prostor“, 43 (3-4): 48-50, Zagreb
16. JOEDICKE, J. (1985.), *Space and form in architecture*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart
17. KANDINSKI, W. (1997.), *O duhovnom u umjetnosti*, „Europski glasnik“, 2 (2): 426-479, Nakladnik MD, Zagreb
18. KAHN, L. I. (1979.), *Between silence and light*, Shambhala, Boulder
19. KISIĆ, D. (1994.), *Restitucion of the Facades of the House Popović in Zagreb* (rukopis), Master degree thesis, Katolieke Universitet, Leuven
20. KOSIK, K. (1998.), *Pobjeda metode nad arhitektonikom*, rukopis, Zagreb
21. LASLO, A. (1984./85.), *Lubinski Rudolf: Prilog definiciji stambenog tipa*, „Arhitektura“, 37/38 (189-195): 169-197, Zagreb
22. LE CORBUSIER (1979.), *Der Modulor 1948.*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart
23. LE CORBUSIER (1982.), *Ausblick auf eine Architektur, 1922. (Vers une Architecture)*, Braunschweig/Wiesbaden
24. LOOS, A. (1921.), *Ins Leere gesprochen. 1897-1900, Das Princip der Bekleidung*, Editions Georges Cres et Cle, Wien
25. MEISS, VON P. (1996.), *Design in a World of Permissiveness and Speed*; u: *Educating Architects*, AD Academy Edition: 110-115, London
26. NAREDI-RAINER, P. VON (1995.), *Architektur & Harmonie*, Dumont, Köln
27. ORAIĆ TOLIĆ, D. (1996.), *Paradigme 20. stoljeca, Avangarda i postmoderna*, Zavod za znanost, Zagreb
28. PREMIERL, T. (1989.), *Hrvatska moderna arhitektura*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
29. SCHMAROW, A. (1893.), *Das Wesen des architektonischen Schöpfung*; u: MARUŠEVSKI O. (1983.), *Iso Krsnjavi kao graditelj*, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, Zagreb
30. SCHORSKE, C. E. (1994.), *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Serie Piper, München
31. SEDLMAYER, H. (1972.), *Revolucija moderne umjetnosti*; u: PEJOVIĆ, D.: *Nova filozofija umjetnosti*, Antologija tekstova: 100, Zagreb
32. STEELE, J. jr (1995.), *Fin de siècle comes full circle*; u: *The new Austrian Architecture*: 11, Rizzoli, New York
33. SUMMERSON, J. (1995.), *The Classical Language of Architecture*, Thames and Hudson, London
34. TURINA, V. (1953.), *Modulor Le Corbusiera i maršelleski eksperiment*, „Arhitektura“, 7 (2): 39-40, Zagreb
35. TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. (1987.), *Das Klassische in der Architektur, Die Poetik der Ordnung*, Friedr. Vieweg Sohn, Braunschweig/Wiesbaden
36. WAGNER, M. (1993.), *Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen*; u: NAUTZ, J.; VAHRENKAMP, R.: *Die Wiener Jahrhundertwende*: 543-559, Böhlau Verlag, Köln, Graz
37. WEISS, J. (1993.), *Antinomien der Moderne*; u: NAUTZ, J.; VAHRENKAMP, R.: *Die Wiener Jahrhundertwende*: 51-61, Böhlau Verlag, Köln, Graz
38. ZEVI, B. (1957.), *Architecture as Space*, Horizon press, New York

IZVORI

SOURCES

ARHIVSKI IZVORI

ARCHIVE SOURCES

1. Arhiv arhitekta Antuna Ulricha u Muzeju arhitekture, I. G. Kovacića 37, Zagreb
2. Državni arhiv u Zagrebu, Opatička 29, Zagreb

IZVORI ILUSTRACIJA

ILLUSTRATION SOURCES

- | | |
|------------------------------|-----------------------|
| SL. 1.-7., 13., 14., 16.-21. | Arhiv arh. A. Ulricha |
| SL. 8.-10. | HOFFMANN, 1927: 374 |
| SL. 11. | Arhiv arh. K. Ivanisa |
| SL. 12. | CURTIS, 1987: 140 |
| SL. 15. | CURTIS, 1987: 139 |

SAŽETAK

SUMMARY

CLASSICAL QUALITY OF ULRICH'S MODERNISM

This paper examines the classical quality of Modernism through a study of Ulrich's architectural work. The classical quality of his architecture is presented in two parts both leading towards the pure form. The first part deals with the structural organization as a basis of Ulrich's work whereas the other part is concerned with his own personal expression or style. Ulrich's Modernism was formed throughout his education within a wider context of modern art. His distinctive style is recognized in the neo-classical quality of his architectural work which developed from the education he received in the *Kunstgewerbeschule* in Vienna under the supervision of Josef Hoffmann. His work reflects general artistic trends of a particular historical period. Ulrich took over classical elements of Hofmann's purified cubic style and Loos's purified classicism and developed them in his own work within the international period of Croatian Modernism.

A distinction should be drawn between the terms *modern* and *classical*. The term *modern* is usually associated with the *avant-garde* whereas the term *classical* is linked with the term *conservative*. Classicism and Romanticism as general European cultural and political categories are two parallel states of mind. Modernism adopts the classical component repressing idealism which results in the formation of a style. In addition to this pair of literary terms, there is another pair: Atticism-Mannerism

which successfully clarifies artistic issues of the time. The first element is linked with the classical or conservative while Mannerism suggests modernity. Considering the two pairs of notions, it seems that Modernism accepts classical quality as the most appropriate choice in a historical period which tends towards the purification of form. From a diachronic perspective, Ulrich seems to have followed Kovacic's architectural style which is a combination of Central European and Mediterranean components of Croatian culture. Kovacic insisted on classical quality which, according to his opinion, is one of the main characteristics of Zagreb's identity. It is worth mentioning that Croatian culture is not only receptive but is capable of transformations and taking on new aspects. Ulrich's work reflects mutual correspondence between Croatian Modernism and European trends such as the one set by the Italian Gruppe 7 (1926/27) and its manifesto published by the end of Ulrich's Viennese education. The idea of the manifesto is contained in the national interpretations of the International Style. In 1930's Teragni combined modern elements with Italian particularities in his evolution towards modern art and purification of form.

Ulrich's architecture is inspired by rationalism (function, structure, material) and the Mediterranean spirit with the ever present elements of abstract classicism, tradition and abstract minima-

lism. His contribution to the use of building materials within the context of a new aesthetics is particularly relevant. He is a representative of a group of approximately sixty Croatian architects between the two World Wars who marked Croatian architecture by modern European standards.

Ulrich belongs to a group of architects around the Hofmann's school which is based on Wagner's ideas. Hofmann interprets in his own special way various artistic trends within the Viennese and European cultural context.

This paper also gives a comparative analysis showing how deeply Hofmann's school is rooted in Ulrich's work – an analysis based on Hofmann's cubic Secession and the anticipation of Neo-plasticism and Constructivism.

Classical quality as a feature of Modernism evolves from the complexity of *fin de siecle* and tends towards Modernism. Ulrich's Modernism is classical in the sense of its purification and a tendency towards clear forms. Fundamental questions raised after *fin de siecle* might have been answered solely by Classicism. Classicism is oriented towards the idea of a perfect art not by its formal elements but by proportions of a structure which should not become just a stylistic characteristic but a means of achieving a rational architecture through an interplay of its tectonics, geometry, proportion, rhythm and construction.

VESNA MIKIĆ

BIOGRAFIJA

BIOGRAPHY

Doc. dr.sc. **VESNA MIKIĆ**, dipl.ing.arh. Diplomirala je 1980. na Arhitektonskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je kontinuirano zaposlena u Zavodu za arhitekturu, a od 1993. radi kao asistentica na Katedri za projektiranje. Magistrirala je 1991., a doktorirala 1998. Uz pedagoški i znanstveno-istraživački rad, autorica je i koautorica nekoliko arhitektonskih natjecanja i realizacija. Od 1999. docentica je na Katedri za arhitektonsko projektiranje.

VESNA MIKIĆ, Dipl.Eng.Arch., Ph.D., Assistant Professor. She graduated from the Faculty of Architecture. She has been permanently employed in the Institute of Architecture of the Faculty of Architecture. She got her Master's degree in 1991 and her doctorate in 1998. In addition to teaching and research, she is a co-author of several competition entry projects. In 1999 she became Assistant Professor at the Department of Architectural Design.

