

željka čorak

Tisuću devetsto dvadeset i peta godina: besprije-korna kriška stoljeća, polovica brodskoga trupa. Druga polovica pripada, kao i obično, ukletom Holandežu budućega duha. Le Corbusier je opsjednut organizmima velikih lađa. No dok ta logična bića plivaju ili lete uzbuđljivim medijima komparativne mašte, uz kralježnicu im pužu kopnene koprčice. Unutrašnjosti lađa zapremaju ravnopravna poglavlja u pregledima moderne arhitekture, ali ilustriraju istu kulturu art décoa kao i bilo koja kopnena unutrašnjost iz ostalih poglavlja.

Poigravši se lađama, nismo zaboravili automobile, avione, ni sva druga čuda tehnike koja su izazivala najsmionije prostorne sanjare. Četvrta točka Futurističkog manifesta već je davno obznanila da je »sjaj svijeta obogaćen novom ljepotom — ljepotom brzine«; »kao što su naši preci nalazili svoju inspiraciju u svijetu religije koji im je težio na dušama, tako i mi moramo izvući našu iz opipljivih čuda suvremenog života«. Nasljeđujući futurističku misao, Theo Van Doesburg piše 1921. u tekstu »Volja za stilom«: »Sve što smo bili navikli zvati Magičnim, Duhom, Ljubavlju, itd., sad će biti djelotvorno ispunjeno. Ideja Čudesnog, koju je primitivni čovjek toliko zlorabio, sada će se ostvariti naprosto putem električne struje, mehaničkog nadzora svjetla i vode, tehnološkog osvaja-

1925: uzorak vremena

drago ibler
i hrvatska
arhitektura
između
ekspresionizma
i funkcionalizma

nja prostora i vremena... Budući da je točno da je kultura u najširem smislu nezavisnost od Prirode, ne moramo se čuditi što stroj stoji na čelu naše kulturne volje za stilom... « U »Osnivačkom manifestu Konstruktivističke internacionale« 1922. Van Doesburg zaključuje: »... Ta Internacionala nije rezultat nekog humanističkog, idealističkog ili političkog osjećaja, nego onoga amoralnog i elementarnog principa na kojemu se temelje znanost i tehnologija... «

Prema navedenom sudeći, daleko smo od logike doslovne inženjerske funkcionalnosti. Strojerna mitologija stoljeća došla je, izričito, do »volje za stilom«. A »volja za stilom« teško bi se mogla sveći na razumne razloge znanosti i tehnologije. Tražeći u stroju nove rezerve simbola, ta ga volja jedva upotrebljava u smislu analogije funkcionalnog procesa, a mnogo više u smislu sugestivne analogije oblika. Tako, iako je — citirajmo Banham — »duh vremena u plastičkim umjetnostima bio... u najširem smislu ostvarenje međudjelovanja kubističkih oblika i futurističkih ideja«,¹ ista »volja za stilom« na istoj podlozi mogla je dovesti do vrlo različitih rezultata. Iz ovih napomena proizlazi da Le Corbusier i Melnikov, te na primjer

¹
R. Banham, nav. djelo, str. 199.

Favier i Ventre, rastu na istoj podlozi i faktično pripadaju istome stilu. Nasuprot uvjerenju Van Doesburgovu, nisu znanost i tehnologija ujedinjujući princip »konstruktivističke internacionale«, nego upravo oni moralni, humanistički i politički osjećaji kakve bi Van Doesburg rado zamijenio za konvertibilniju valutu.

Godina 1925. nije samo ona lijepa točka stoljeća na kojoj prvi put kazaljke tvore pravi kut, nego se pokazuje kao razmeđe na temelju stvarne podloge. Mogućnosti linearnih izvoda već su nam sasvim izmakle iz ruku. Svakoj pojedinačnoj posljedici uzrok je cjelina. El Lissitsky pripadnik je De Stijla kao i austrijski arhitekt Friedrich Kiesler, član berlinske grupe »G«; Van Doesburg 1921. objavljuje pohvalu »L'Esprit Nouveau«; od 1923. Adolf Loos živi u Parizu... Recimo da je stanovita tradicija moralnog stava — na moralnoj osnovi Adolf Loos odigrao je ulogu gumice kojom je obrisano znakovlje staroga svijeta² — 1925. dozorila do izlučenja »internacionalnog funkcionalizma« iz art-déco supstrata.

Veliki uzorak vremena kojim raspolažemo, gotovo jedan na jedan, jest »Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes — Paris 1925«. U tome velikom uzorku i Drago Ibler ima svoje malo mjesto. Tako se naše usporedbe iz područja potencijalnog prebacuju u područje stvarnog, i ništa u cijelom tome prisutnom svijetu nije bez značenja u odnosu na naše zadano središte.

U intervjuu koji je Marie Dormoy vodila s Augusteom Perretom u povodu izložbe,³ taj pionir racionalne arhitekture izjavljuje da između izložaba 1900. i 1925. nema nikakve razlike, osim u morfologiji ornamenta. Izložba je zaista otkrila neriješeno pitanje francuskog obrtnog i industrijskog dizaj-

2

Jedva da je moguće u neko drugo vrijeme zamisliti pjesmu kakvu je R. M. Rilke 1926. posvetio gumici:

»Ne' i ne tvoje tijelo tvori,
ko što znak ne glavom se daje.
Da čuješ hoće li tko odgovorit
katkada staješ.
Mučenice mala, ti sama od sebe
siva, smjerna sazneš;
po pogreški grebeš
da izdahne!
Ti je jariš, ti zlostavljaš
i skritu joj narav istu,
a na njeno mjesto stavljaš
svog čistog traga svrhu čistu.«

(prev. Željka Čorak)

3

Marie Dormoy: »Interview d'Auguste Perret sur l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs«, L'Amour de l'Art, no. 1632, p. 174, mai 1925.

na, daleko zaostajanje za Njemačkom ili Austrijom, možda i zbog loosovski nepomirljive pozicije Le Corbusierove na koju se sluh još nije priviknuo: »Moderna je dekorativna umjetnost bez dekora«. Godine 1925. Francuska je, ako malo pretjeramo u izrijeku, i najradikalnija i najzaostaliya sredina u Evropi. Izložba dekorativnih i industrijskih umjetnosti to u punoj mjeri pokazuje. Natjecanje u retorici površina ukrasnom bi vrtoglavičom bilo moglo smutiti svaki lakovjermi arhitektonski razum. No ukras ima težinu veću od one s kojom je sjedio na Loosovoj optuženičkoj klupi. Bio on povjerljiva riječ ili pusto praznorječje, on je upravni govor vremena, i kao takvome može mu se reći da šuti, ali tek kad se distanca i diskrecija instaliraju kao vrhunske vrijednosti. Kad Perret izjavljuje da između izložaba 1900. i 1925. nema nikakve razlike osim u morfologiji ornamenta, on već ustanovljuje golemu razliku. Mi smo o njoj unaprijed govorili, u prvom poglavlju ove radnje, čitajući upravo iz mijene ornamenta pomak u duhu svijeta. No Perretova optužba paravanom ornamenta zakrila je i sve promjene u strukturi građevina. Mora se napomenuti da su i sasvim blagdanski nakičeni paviljoni nosili u ekspanziji svojih volumena biljeg novog dinamizma, posrednog rezultata strojevine mitologije. Najraspusniji ornamentalizam kao da je bio sjedinjen baš s najslobodnijim oblicima, tako da optužbe ornamenta, ruku na srce, nisu dolazile samo s pozicija zdravog razuma nego i s pozicija inherentnog francuskog klasicizma.

Ornamentalni problemi na stranu. Mimo Perretove izjave, na Expo '25 dogodilo se mnogo toga novog: toliko novoga da je uspjelo izmaći i mnogim pažljivim promatračima. Pregled ondašnjeg stručnog tiska pokazuje da je jedino Waldemar George posvetio nekoliko pohvalnih riječi Le Corbusieru.⁴ Novo je demonstrativno skinulo blagdansku odjeću, pa se na moralnim, humanističkim, političkim osnovama u verziji sport-élégant obratilo problemima svakodnevnog.

Paviljon »L'Esprit Nouveau«, koji se na rub izložbe jedva probio intervencijom ministra lijepih umjetnosti Charlesa de Monziea (naručioca slavne vile u Garchesu), bio je doista demonstracija radikalnih Le Corbusierovih arhitektonsko-urbanističkih gledišta. U ovom trenutku ostavit ćemo po strani šire urbanističke implikacije Le Corbusierova nastupa, spominjući tek da je na dvjema velikim dioramama u paviljonu bila izložena foto-

4

Waldemar George: »L'Exposition des arts décoratifs et industriels de 1925. Les tendances générales«, L'Amour de l'Art, no. 1632, p. 283—291, août 1925.

Sada mi pokazujemo našu umjetnost na međunarodnom takmičenju. Uvjereni smo da naši novi oblikovatelji imaju mnogo toga reći čovječanstvu, i da će nas ono što je najživlje u čovječanstvu ubrzo prepoznati i putem umjetnosti shvatiti pravo značenje našeg napora. S tim uvjerenjem odlučno ulazimo u popis međunarodnog umjetničkog takmičenja«, pisao je komesar sovjetske sekcije P. S. Kogan u povodu pariske izložbe.⁶ Njegov opširan navod donijeli smo da bismo bolje objasnili važnu ulogu koju je programatski sovjetski paviljon mogao imati za Iblerovu predodžbu socijalnih »dužnosti« arhitekture.

Dinamika u organizaciji tlocrta, to jest u postavljanju smjerova; rafinirani asketizam u izboru materijala; elementarni geometrizam znakova: Giulia Veronesi definira zdanje Melnikova kao ekspresionizam doveden do apstrakcije.⁷ Priključit ćemo tu veoma važnu definiciju slici odnosa ekspresionizma i funkcionalizma. Dijagonalna prostorna sjekotina (stubište koje se uspinje i spušta spajajući otvorene i zatvorene prostore) čini se doista apstrahirana iz ekspresionističke prostorne dramatike. (Zanimljivo je podsjetiti se kako je dijagonala koja je Van Doesburga poput Luthera odvojila od Mondrianove ortodoksnosti — također ruskog podrijetla.) Opna paviljona jednostavno je drveno oplotje s velikim ostakljenjima industrijskog tipa. Drvena konstrukcija veoma je smiona za svoje doba. Simbolično težište objekta ne odaje se, dakle, u izvanjskim pozivnim znakovima, nego u nevidljivom strukturalnom elementu — hrptenjači kretanja. Ono se ne doživljuje statičnim pogledom, pa ni promatračkim ophodom, nego aktivnim sudioništvom u pobjedničkoj prostornoj silnici. Novo motorno osjećanje vodilo je Melnikova u toj spontanosti varijaciji na temu imperativne bazikalne osi. Dinamika, žestina, polet dijagonale najsnažniji je simbol koji je arhitekt mogao izabrati za predstavljanje novoga poretka.

Dodajmo da je vanjšina paviljona bila obojena crveno: a za istu kolorističku internacionalu opredijelili su se i danski i čehoslovački paviljon. Ni ta crvena boja neće izbljedjeti u Iblerovu sjećanju.

Prije nego što pokušamo uspostaviti ulogu pariske izložbe u Iblerovu razvoju, moramo dakako uspostaviti Iblera unutar pariske izložbe. Iako je, di-

leći sudbinu jugoslavenskog nastupa, u stručnoj štampi prošao sasvim nezapaženo (tek Louis Hauteceur, u osvrtu na strane paviljone, pohvalno spominje Krizmana i Hribara⁸) — u babilonskom zboru Ibler je otpjevao malu, ali sasvim naročitu dionicu. Neskriveno se posluživši djelom učitelja Poelziga, Ibler je sudjelovao na izložbi kao predstavnik egzotične ekspresionističke manjine. Štoviše, možda je njegov mali glas bio u tom smislu najkarakterističniji. No kako se u tom trenutku središnja arhitektonska pitanja nisu doticala plastičke mašte, tako je i to čisto modeliranje prostora — ali daleko od plošnosti i geometrizma izjednačenih s predodžbom progresivnog — moglo biti pogrešno svrstano u dekorativni tabor, ili naprosto previšeno.

Kao što je sovjetski paviljon na Expo '25 imao reprezentirati novostvorenu državu, tako je SHS-kraljevina uložila znatne ambicije u svoj pariski nastup. No dok je sovjetska država uistinu željela biti nova, dotle je Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca uistinu željela biti stara. Kao što, međutim, pojedini dijelovi njezina svježeg amalgama nisu imali uravnoteženih prava i dužnosti u državnoj cjelini, nisu ih imali ni u njezinu predstavljanju. Službeni katalog kraljevine⁹ veoma je poučan u tom smislu. U njegovu nepotpisanom uvodnom tekstu narodi se, doduše, ne definiraju precizno (»les Croates et les Dalmates«), ali se romantično opisuju njihove nasljedne sposobnosti. U sposobnosti Hrvata ubraja se to da su tada »les mieux organisés« u Jugoslaviji i da su iz Zagreba stvorili »un véritable foyer d'art décoratif«. Tako je Zagreb zadužen za građansku starost, za civilizacijsku razinu kraljevine, pa su nacionalni paviljon i sva oprema svih izložbenih prostora za Expo doista projektirani i izvedeni u Zagrebu. Što se tiče izložaka, u nacionalnom paviljonu od trista i deset izložaka dvjesto pedeset ih je iz Hrvatske, od toga dvjesto dvadeset i jedan iz Zagreba. U Grand Palaisu, od ukupno trista četrdeset i pet, dvije stotine i dvadeset iz Hrvatske, od toga sto šezdeset i četiri iz Zagreba. O plodna zemljo Bolléa i Kršnjavoga, o zaobilazna putovanja sjemenki! Pohvaljen od Krleže, zapažen od javnosti, mladi arhitekt Ibler dobiva od profesora Akademije likovnih umjetnosti Krizmana, generalnog aranžera, zadaću da opremi dodatni prostor SHS-izložbe u Grand Palaisu.

8

Louis Hauteceur: »Les pavillons étrangers à l'Exposition des arts décoratifs, — Leurs architectes, la tendance générale au cubisme«, L'Architecture, no. 1694.

9

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes — Paris 1925, Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, Catalogue officiel.

⁶ Prema: Anatole Kopp, »Town and Revolution, Soviet Architecture and City Planning 1917—1935«, Thames and Hudson, London 1970, str. 60—62.

⁷ Giulia Veronesi, nav. djelo, str. 226 (»... Melnikov's building [which] was expressionist to the point of abstraction.«)

U drugom broju »Hrvatske pozornice«, tjednika za kazališnu kulturu, pod naslovom »Izložba u Parizu i naš teatar«¹⁰ objavljen je nepotpisani tekst koji tako mnogo govori o Iblerovu udjelu da ga ne bismo rado zagubili ispod zvjezdice: »... Za naše teatarsko odjeljenje dobili smo na Pariškoj Izložbi jedno dosta prostrano mjesto u stražnjem dijelu lijevog krila Grand Palaisa. Da se taj nezgodan prostor što izdašniji i estetski upotrijebi, pomislio je g. Tomislav *Krizman*, glavni aranžer izložbe, koga ide najveća zasluga za dostojnu reprezentaciju naše teatarske umjetnosti, da povjeri unutarnje uređenje prostora jednom našem mlađem arhitektu. Za tu lijepu zadaću nije se mogao naći podesniji umjetnik od vanredno talentiranog g. Draga *Iblera*, učenika slavnog Poelziga. G. Ibler primijenio je svoje znanje, stečeno kod najboljeg evropskog teatro-arhitekta, na svoj rad tako, da je odmah zamislio kao centar izložbenog prostora jedan indirektno rasvijetljeni oktogonni interieur, koji završuje kupulom; taj je centralni prostor sadržavao udubljene odjelke za nekoliko najboljih i najreprezentativnijih plastičnih rekonstrukcija naših scena. Ma da taj dio izložbe, vrlo dobro smješten i vrlo vješto rasvijetljen, u malom podsjeća na velike prostore Poelzigovog teatra u Berlinu (Grosses Schauspielhaus), ipak su scene iz Shakespeareovog 'Na tri kralja' i 'Rikarda' te scene iz Krležinog 'Vučjaka', koje se nalaze u udubinama pod kupulom, dobile mnogo od one svečanosti i grandioznosti, što ih imaju na teatarskoj predstavi. Pod tom su glavnom kupulom još i reljefi Babićeve zamisli inscenacije 'Dubravke' i 'Požara strasti'.

Oko toga glavnog kupolastoga prostora vodi hodnik, na kome se nalaze izložbeni objekti drugih zagrebačkih inscenatora. [...] U ovaj glavni kupolasti izložbeni prostor dolazi se kroz jedno veće predoblje, vanredno ukusno arhitektonski razdijeljeno. [...] Zaslugom arhitekta g. Iblera naše je teatarsko odjeljenje tako usko uređeno, da je iza ruskog, koje nas prestizava izobiljem izložbenih objekata, naš teatar najbolje reprezentiran na cijeloj Pariškoj izložbi.«

Dvije fotografije uz navedeni tekst pokazuju nam Iblerov središnji prostor i predvorje. Zadržimo se na trenutak na tome *mnogokutu* koji, nekim križanjem trompa i pandantiva, prelazi u kupolu. Lukove što se otvaraju u zidu poznajemo, dakako, ne samo iz Poelzigova berlinskog kazališta, nego i iz prvih Iblerovih zagrebačkih projekata — Epidemi-

ološkog zavoda, Bakteriološkog instituta: oni su ni obli ni zašiljeni, a ni kao »eliptoidni« nisu opisani sasvim precizno. Oni su, zajedno s mnogokutom, primjerno subjektivni u trenutku i u prostoru u kojemu estetika objektivnog počinje krojiti novu odjeću svijetu. Između lučnih niša zid se u obliku plitkih polustupova (detalj s Okružnog ureda za osiguranje radnika u Zagrebu!) izvija dvaput krijući izvore svjetlosti, to jest stvarajući dvostruki vijenac svjetlosti. Dojam je irealan, teatralan, spija toliko koliko je dorski stup stablo. Iblerov je prostor paradigma ekspresionističkog shvaćanja funkcionalnosti: to je arhitektura koja sugestijom potpomaže namjenu. No mašta pokazuje poznavanje granica. Sve je suzdržano, disciplinirano, čisto, tako da bi se, za razliku od Poelzigova romantičnog kazališta, gotovo moglo govoriti o ekspresionističkom klasicizmu. Blizina države uvijek djeluje rashlađujuće.

Ako u tome čarobnom malom prostoru nismo našli novih pokazatelja — tek sabrana i stilizirana iskustva dotadašnjeg naukovanja i projektiranja — još dvije preostale fotografije pokazuju neke nepoznate crte. Riječ je o prizmatičnim lomovima stropnih ploha, te o oštrim kutovima i presjecima ploha u nekim detaljima pregradnih zidova. Za razliku od dosadašnje blagosti prostorne modelacije, kao da se prvi i posljednji put susrećemo s tragovima kubističkih škara. Iz toga izvlačimo stanovito zadovoljstvo: ravna ploha kut je od stotinu i osamdeset stupnjeva. Da se do njega ne dođe bez zasluge, oni od nule do stotinu i osamdeset moraju se uspraviti i leći.

Ne možemo reći da država SHS, povjerivši projekt i gradnju nacionalnog, tj. državnog, paviljona zagrebačkom arhitektu Stjepanu Hribaru,¹¹ ne reklamira sebe racionalnošću i stanovitim modernizmom. SHS-paviljon stereometričan je i čist što se tiče arhitekture; a njegovi principi »sinteze umjetnosti« (Kljakovićeve freske, Branišev portal, vitroi Milunovića, Vanke, Trepšea, Kljakovića, Šulentića na vanjštini; sudjelovanje Krizmana, Becića, Kordića, Kršinića, Šterka u unutrašnjosti¹²) principi su »podjele rada« u reprezentativnim objektima do dana današnjega. (U Grand Palaisu, usput rečeno, Ibler je uključio Augustinčića.¹³) Koja je, dakle, toč-

11

Da bismo upotpunili »mrežu modernizma« u nas, navodimo da je Stjepan Hribar većinom projektirao u suradnji s Ivanom Velikonjom. (V. »Državna srednja tehnička škola u Zagrebu«, str. 133 [iza 117 bez paginacije].)

12

Nav. katalog kraljevine SHS, str. 7.

13

Isto, str. 17.

10

»Izložba u Parizu i naš teatar«. Hrvatska pozornica, tjednik za kazališnu kulturu, sezona 1925/26, 8. IX 1925, br. 2, str. 23—24. Fotografije na str. 23 i 25 (vidi prilog).

ka u vremenu progresivnija, koja je izravna linija našega modernizma: Hribarov racionalizam ili Iblerov ekspresionizam? Opet imamo priliku zaključiti kako je dilema pogrešno postavljena. I Hribar i Ibler gotovo istodobno dopijevaju do funkcionalizma.¹⁴ Na pariskoj izložbi nalazimo ih samo kao predstavnike primjerno različitih točaka dvostrukog silaska znaka: iz redukcije i iz egzaltacije. Oredište će biti isto.

Što je pariska izložba donijela Ibleru »za kuću«, a što »za sreću«? Što se »sreće« tiče, posljedice će biti dalekosežne. Upao je u kombinaciju imena od kojih svako znači prijelazni stupanj između Krleže i Meštrovića. Postao je točka njihove sloge i, kao takav, znak njihova međusobnog uvažavanja. Upao je državi u oko, u stalnu razrokost između ustupka i protivljenja. Zakoraknuo je u svoju dijalektičnu budućnost.

Što se »kuće« tiče, posljedice neće biti manje dalekosežne. Vidjeli smo što je Ibler vidio i kako se sam postavio u panorami svijeta. Osim što je oblikovao ekspresionistički prostor, i kao izlagač (s projektima Epidemiološkog zavoda i Okružnog ureda za osiguranje radnika u Zagrebu) posvjedočio je isto opredjeljenje. To ga, međutim, nije spriječilo da kao član međunarodnog žirija za dodjelu nagrada glasa za nagradu Le Corbusieru. Na taj radikalni izbor uputila ga je vlastita morfološka sklonost sintezi — da ne kažemo zrelost za sintezu — i vlastita socijalna zainteresiranost. A negdje sasvim potiho ne treba zaboraviti ni psihološku privlačnost Le Corbusierove pozicije u javnosti: Iblerov ekspresionistički individualizam morao je odjeknuti na Le Corbusierovu ekspresivnu individualnost.

Najvažnija pouka koju iz Iblerova sudjelovanja na Expo '25 možemo unatrag razaznati jest pouka o odnosima socijalne funkcije arhitekture i njezinih oblika. Ibler je u Parizu, od Melnikova, od Le Corbusiera, morao dobiti impuls demonumentalizacije i sigurno se tada pokrenuo tihi prst koji će građu jedne simbolične slike svijeta okretom kaleidoskopa presložiti u drugu simboličnu sliku.

Godina 1925. jednako se, dakle, razaznaje u stoljećima i u Iblerovu opusu. Došavši u Pariz izgrađena stava — to jest potvrđen unutar jedne morfologije i jedne estetike — Ibler se opredjeljuje s punim pokrićem. Vrh ekspresionističkog vala, prije no što će se sam obzirno povući, donio ga je do dru-

14

I jedan i drugi sudjeluju s jednako »funkcionalističkim« projektom na natječaju za zgradu Ebenspanger u llici 17 u Zagrebu. Godine 1928. zgrada će se izvesti prema projektu Velikonje i Hribara.

goga mora. Na turniru znakova Ibler prepoznaje pobjednika i odaje počast znakovima budućnosti.

Između priznanja i priključenja proteći će tri katekumenske godine. Da je Ibler, vrativši se iz Pariza, prenapro prisvojio svježe obavijesti u vlastito djelo, povijesna bi slika bila jednostavnija, ali bi i manje obvezivala. Ibler je u Pariz otišao kao ekspresionist, odao priznanje Le Corbusieru i vratio se u Zagreb kao ekspresionist. Je li Le Corbusier bio viđen kao pojedinac, a ne kao nosilac primjenjivog principa? Ili je nasljedovanje toga primjera bilo odviše riskantno? Ili je Ibler bio svjestan da nije stigao dovoljno »potrošiti« bogat Poelzigov poticaj? Ili je upravo *kao takav* stekao uspjeh i odobravanje pa nije mogao dovesti u pitanje netom zadobivenu prednost? Ili je, kao obično, istina sve to zajedno? Ostaje činjenica da su iz godina neposredno nakon pariske izložbe sačuvana dva projekta u kojima ni Le Corbusieru ni Parizu nema traga, a prvotni ekspresionistički biljezi doživljuju zanimljiv razvoj. U svakom slučaju, došlo je vrijeme kad se sve zna i kad se, nakon svjesnog opredjeljenja za Le Corbusiera u teoriji, ne može smatrati rezultatom manje svjesnog opredjeljenja morfologija prakse.

U uspjeh i odobravanje nema sumnje. Ibler je postao javna osoba. Sada više nije samo predmet pisanja i govorenja, nego i sam piše i govori.

U »40 Jahre Zagreber Tagblatt« objavljuje tekst »Baukunst und die Stadt Zagreb«,¹⁵ u kojemu izriče meritorna mišljenja o novoj fazi razvoja grada. Primjeri na koje se poziva jesu novi trg na Sajmištu (tj. današnji Trg žrtava fašizma), te Peščenica i Šalata. Tekst je pisan s pozicije ponešto općenitog i diskretnog, ali jasnog socijalnog angažmana (»...

15

»Baukunst und die Stadt Zagreb«. Von Drago Ibler. 40 Jahre »Zagreber Tagblatt«, Seite 40. 1925.

Budući da taj tekst nikada nije pretiskan u prijevodu, donosimo ga ovdje u cjelini:

GRADITELJSTVO I GRAD ZAGREB

Nekoć je graditeljstvo nekoga grada bilo izrazom kulture njegovih stanovnika. Dok je građanin stanovao još u vlastitoj kući, sudjelovao u gradskoj upravi i imao vlastito mišljenje. On je bio odgovoran za fizionomiju svoje kuće i svojega grada, jer je surađivao u njegovoj gradnji i bio graditeljevim pomoćnikom. Grad je nosio njegove crte. Danas, u ovo doba zaborava umjetnosti, stanovnici kao cjelina ne stoje ni u kakvu izravnom odnosu prema graditeljstvu svoga grada. Jer oni većinom stanuju u najamnim zgradama, u nastanku kojih nisu surađivali, niti su odgovorni za njihov izgled i položaj u slici grada. Kad bi htjeli, oni bi mogli navesti gradsku upravu da uvažava njihove želje i zahtjeve, da nisu daleko od nje. Odustajanje pak od gradske i državne uprave uvjetovano je biti postojećeg društvenog poretka. U moći čovječanstva bilo bi da mijenja taj poredak, pa ipak, njegova je tragična krivnja u tome što nije svjesno te moći. U smislu veza između duha vremena i njegovih afirmacija, ta se krivnja može dokazati i na slici grada,

Odustajanje pak [građana] od gradske i državne uprave uvjetovano je samom biti postojećeg društvenog poretka. U moći čovječanstva bilo bi da mijenja taj poredak, pa ipak njegova je tragična krivnja u tome što nije svjesno te moći... [...] ... Izgradnja grada, koja bi morala biti umjetnost, uvijek je i društveno stvaranje. Svako se pak stvaranje pokorava zakonima. Umjetničko se stvaranje pokorava zakonima koji su prividno neizmjerivi i koji mogu biti pod utjecajem mentaliteta i temperamenta, pa ipak su u sva vremena isti. Zakoni društvenog stvaranja razvijaju se u skladu sa stanjem znanosti i njezina odnosa prema životu. Ako gradogradnja ispunja društvene i umjetničke zahtjeve, nastaje umjetnost gradogradnje...» Na stranu tautologija posljednje rečenice, i uzročno-posljedična nejasnoća odnosa društvenog stvara-

kojega sudbina doduše nije više povezana sa sudbinom njegovih žitelja, ali vjerno odražava raskidanost i harmonije svoga doba.

Grad Zagreb je od kraja rata mnogo gradio, nastali su novi dijelovi grada, a stari su izmijenili izgled. I već je moguće prosuditi smisao i vrijednost tog razvoja prema kriterijima gradogradnje.

Izgradnja grada, koja bi morala biti umjetnost, uvijek je i društveno stvaranje. Svako se pak stvaranje pokorava zakonima. Umjetničko se stvaranje pokorava zakonima koji su prividno neizmjerivi i koji mogu biti pod utjecajem mentaliteta i temperamenta, pa ipak su u sva vremena isti. Zakoni društvenog stvaranja razvijaju se u skladu sa stanjem znanosti i njezina odnosa prema životu. Ako gradogradnja ispunja društvene i umjetničke zahtjeve, nastaje umjetnost gradogradnje.

O tome odgovara li izgradnja postojećih dijelova Zagreba i uređenje novih prometnih, higijenskim, gospodarskim i drugim uvjetima — ovdje se neće raspravljati. Ali nužno je napokon javno utvrditi da u Zagrebu onom stvaranju što ga obuhvaća pojam gradogradnje nedostaje svaka umjetnost, da ulice i trgovi ovog prašinom prekrivenoga grada ne svjedoče ni o kakvoj umjetnosti gradogradnje.

Umjetnost gradogradnje umjetnost je prostora. Stvoriti trg znači iz njegovih sastavnih dijelova — stijenki kuća, površina talā, neba kao pokrova — stvoriti jedan prostor koji, zahvaljujući uravnoteženosti svojih odnosa, zatvorenosti svog oblika, postaje umjetničkim jedinstvom. Novi trg na Sajmištu nije to ni u kom smislu. On je u odnosu na visinu kućnih stijenki prevelik. Tri poteza ulica što vode promet preko trga ne idu uzduž strana trga, nego ga poprečno sijeku. Njihovi završeci probijaju stijenke, ne dopuštajući osjećaj mira i zatvorenosti. Sa svih je strana otvoren put vjetru, a iz prometnih razloga morat će se odustati od izdašnije sadnje stabala. Neutješna pustoš, propuh zimi, žega bez hlada ljeti — to je sudbina jednog trga, kojega izgradnju nije priječilo ništa, a njegovo umjetničko oblikovanje sve.

Još se dojmljivije očituje nedostatak umjetničke oblikovne snage u izgradnji skromne četvrti vila Peščenice. Jedva je moguće naći nešto dobro u toj novoj tvorevini. Planiranje bez fantazije i promašeno građevno zakonodavstvo dali su prostor upravo takvim naručiteljima i graditeljima. Građevni propis zahtijeva otvoren način gradnje i dopušta dvostruke kuće, što bi samo po sebi bilo dobro, ali nikako ne određuje odnos jednoga prema drugom. Tako su nastale dvostruke kuće, od kojih polovica nema ništa zajedničko, ni visinu, ni izgled, uopće ništa osim svoje duhovne bijede. Zar je zaista bilo potrebno izgraditi tu stambenu četvrt u dosadnom i očičledno ne-

nja i znanosti, još od devetnaestog stoljeća opterećene aureolom. Ibler, iz kuće naslijeđenim smislom za riječ, piše odmjereno i vješto, stilizirajući gleđišta na granici provokacije, ali ne prelazeći je. To je vještina prikrivene prijetnje koja ne izaziva sankcije, nego pokušaje pridobivanja. No nakon općenitosti uvoda analiza izabranih primjera posve je određena. Zaustavit ćemo se na njima ne toliko zato da bismo u ovom trenutku prikazivali Iblerov odnos prema Zagrebu, koliko zato što je svaki od tri primjera na svoj način karakterističan za ovu prijelaznu Iblerovu fazu.

Novi trg na Sajmištu Ibler smatra prevelikim u odnosu prema visini okolnih kućnih stijenki, te nemirnim i otvorenim zbog ulica koje ga ne ophode, nego presijecaju. Također zamjera prometom ogra-

zdravu kraju, u neposrednoj blizini industrijskog područja, kad se u najbližoj okolici moglo naći zemljište za gradnju koje potpuno odgovara u poljoprivrednom i higijenskom pogledu?

Sjeverni dio grada Zagreba i njegove okolice, omeđen Ilicom i Vlaškom ulicom, koji leži na valovitu zemljištu, stavlja doduše gradogradnju pred murkotrpne, ali zahvalne i zanimljive zadaće. U ravnici je gradska građevina sama nosilac mjerila; dimenzije ravnice na kojoj ona stoji i neba pod kojim se nalazi prevelike su a da bi ona mogla stajati prema njima bilo u kakvom razmjeru. Mjerni odnosi između neke građevine i prirode nastaju tek onda kad ona kao beskrajnost ne niječe svako ljudsko mjerilo, nego kad nastupajući u ograničenoj veličini — kao stablo, rijeka, brijeg — dopušta to mjerilo. Tako valovito zemljište okolice Zagreba pruža prigode kojima bi trebalo da se prilagodi njihova izgradnja, ali u slučaju Šalate to se ne događa. Pogled što ga ta lijepa visoravan pruža nasuprot položenoj Novoj Vesi odista je tužan. Previsoke i moćne zgrade medicinskog fakulteta pritišću zeleni brijeg. Ti veliki kameni panjevi stoje tu izgubljeni i zaboravljeni, pa žalimo i njih i brijeg. Umjesto da se organski sjedine, arhitektura i priroda bore se jedna protiv druge: posljedica je kaos. Pa ipak je moguće u svakom slučaju arhitektonski ispuniti zahtjeve što ih postavlja biće nekog brijega, time što će se arhitektonska tvorevina prilagoditi prirodni razvijajući se u vodoravnom smislu, ili će svjesno i snažno podupirati pravac uspona obronka. Dinamiku brijega povisuju visoke zgrade, ali se prijelaz mora izvesti ili postupno, organski, što se postiže tako da se naprijed postavne niske rubne zgrade, ili naglo, tako da visoke zgrade budu neposredno na obronku te se, rastući iz brijega poput starih dvoraca, povezuju s njima u blok koji nadvisuje dolinu.

Sa slučajevima Sajmišta, Peščenice i Šalate nisu ni pošto predloženi svi problemi zagrebačke gradogradnje, nego su istaknuta samo tri trenutno najvažnija, kako bi se iz smisla i nesmisla njihovih rješenja utvrdilo stanje gradogradnje u Zagrebu. A to je stanje loše. Ne smiju se praviti posebni urbanistički planovi za dijelove nekoga grada, a ni izvoditi, prije nego što se ustanovi opći urbanistički plan, i najmanji nje-mački i američki gradovi dali su izraditi opće urbanističke planove, jer su ti planovi osnovica svake politike gradske izgradnje. U Jugoslaviji to su uvidjeli Beograd, Split, pa čak Karlovac — samo Zagreb nije. Urbanistički plan i građevni propisi njemu su nepoznati. On gradi i razvija se milošću jednog čovjeka, bez umjetnosti i bez slutnje o bilo čemu.

Jer nemoguće je graditi grad bez zakonitosti i stvarati umjetnost bez umjetnika.

(prev. Zvonimir Mrkonjić)

ničenu sadnju stabala. Prvi prigovor svakako ne proizlazi iz poznanstva s Le Corbusierovim gradom za tri milijuna stanovnika. No jednako tako ne odiše ni monumentalizmom kakav smo već imali prilike uočiti. Umjeruje se, dakle, ekspresionistički patos, ali u smislu u kojem se briga za proporciju veže jednako s bivšim i s budućim značenjima. S bivšim ukoliko uvažava stanovite intimističke sklonosti, a s budućima ukoliko na proporciji, kao na jednome od osnovnih vrijednosnih pokazatelja, utemeljuje sud. Napomenom o nelogičnoj prometnoj organizaciji trga Ibler je svakako pripomogao rođenju vizije Meštrovićeva paviljona. Što se pak tiče obilne sadnje stabala, ona nije u prošlosti bila uvjet uspješnog formiranja trga. Naprotiv. Grad kao životna sredina komplementarna prirodnom krajoliku — a ne kao izbor lišen alternative — nije morao biti drugo do proširena kuća sama. Ozeleljen trg element je kompenzacijskog grada. A funkcionalistička predodžba grada — koja se u ovome Iblerovu zahtjevu naviješta — sva se temelji na ideji vrtnoga grada kao rezultatu kompenzacijskog mišljenja.

Analizirajući stambenu četvrt Pešćenice Ibler zamjera izbor lokacije, nedostatak mašte i promašeno građevno zakonodavstvo. Prigovor koji će nas najviše zanimati upućen je inače dobro zamišljenim dvostrukim kućama, no »od kojih polovina nema ništa zajedničko, niti visinu, niti izgled, uopće ništa osim svoje duhovne bijede«. Javlja se, dakle, ideal tipiziranoga naselja — ali ne s društveno-ekonomskim obrazloženjima, nego sa čistih estetskih pozicija. Od istodobnog zahtijevanja mašte i ujednačenja jedva da bi išta moglo biti karakterističnije za ovaj trenutak između ekspresionističkog individualizma i funkcionalističke discipline. I još nešto: isti primjer prvi nam puta pokazuje realnost faktora ukusa i estetskog kriterija u genezi funkcionalističke morfologije.

Na primjeru Šalate i sjevernog Zagreba uopće Ibler govori o mjernim odnosima između arhitekture i prirode, žaleći se na »kamene panjeve« medicinskog fakulteta što tište brijeg na kojemu se nalaze. On traži »organsko sjedinjenje« građevine i krajolika. (». . . Pa ipak je moguće u svakom slučaju arhitektonski ispuniti zahtjeve što ih postavlja biće nekog brijega, time što će se arhitektonska tvorina prilagoditi prirodi razvijajući se u vodoravnom smislu, ili će svjesno i snažno podupirati pravac uspona obronka. Dinamiku brijega povisuju visoke zgrade, ali se prijelaz mora izvršiti ili postupno, organski, što se postiže tako da se naprijed postave niske rubne zgrade, ili naglo, tako da visoke zgrade budu neposredno na obronku te rastući

iz brijega poput starih dvoraca povezuju se s njime u blok koji nadvisuje dolinu.«) U tome stavu, naravno, progovara opet baština ekspresionizma i učitelja Poelziga, ali kuca i mnogo dalja budućnost koja će se, nakon razdoblja polemike ili ravnodušnosti, opredijeliti za organsku tezu. Naglašavamo ovaj Iblerov primjer ne samo zato što ćemo ga ubrzo vezati s konkretnim projektom iz istog vremena, nego i zato što će upravo uvažavanje krajolika, u tijeku cijelog života, obilježavati najsretnije trenutke Iblerova graditeljskog djelovanja.

Iznijeli smo detalje Iblerovih zapažanja o Zagrebu da bismo ih osvijetlili s gledišta stilskih pomaka. No i zbrojeni ti detalji pružaju stanovitu odgonetku. Ibler, govoreći o gradu, polazi od uočavanja različitosti i posebnosti njegovih dijelova. Toj na prvi pogled nedalekosežnoj napomeni smisao daje tvrdnja da će se iduća desetljeća manje zanimati raznolikošću, a više jedinstvom; odgonetnuli smo, prema tome, da jezičac još nije prešao na drugu polovicu vage.

Ibler-ekspresionist je, dakle, ne samo onaj koji je bio motivirao Krležu na članak pohvale i pomoći, nego i onaj koji se uspostavlja kao autoritet u javnosti. Za toga Iblera otvara se 1926. na Likovnoj akademiji rektora Ivana Meštrovića — mjesto profesora arhitekture.

Taj je podatak svakako najveći dokaz Iblerova uspjeha, veći i od sigurnosti koja se osjeća u netom razmotrenoj Iblerovoj javnoj riječi. Treba se sjetiti da je tek prije sedam godina osnovan arhitektonski fakultet u Zagrebu, da je tek prije tri godine na njemu diplomirao prvi student, pa da se shvati stanovita izazovnost otvaranja arhitektonskog odjela na Likovnoj akademiji, i Iblerova imenovanja.

U »Spomenici Likovne akademije«¹⁶ jedno je poglavlje posvećeno Iblerovu arhitektonskom odjelu (autor A. Mutnjaković). Budući da je, uz sjećanja nekadašnjih polaznika, taj tekst osnovni izvor znanja o Iblerovoj školi — a da se Iblerova škola najuže veže uz pojavu radikalne moderne arhitekture u našoj sredini — morat ćemo mu ovom prilikom posvetiti odgovarajuću pažnju.

»Arhitektonski odjel Likovne akademije započinje svojim radom 1926. godine, kao jedna među prvim školama što je za bazu svoga rada uzela isključivo suvremenu arhitektonsku orijentaciju. To je vrijeme osnutka Bauhausa (godinu dana ranije) i

¹⁶

»Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu«, prigodom 50-godišnjice njezina osnutka (1907/8—1957/8); str. 57—59. Andrija Mutnjaković: Arhitektonski odjel.

širokog internacionalnog probijanja racionalnog shvatanja arhitektonskih zadataka uz podudarnost ovih zahtjeva sa likovnom okupiranošću egzaktnim ploham i volumenima (kubizam, neoplasticizam) ...«, počinje svoj prikaz Andrija Mutnjaković. Uprkos tome što bismo svoju školu rado vidjeli na jednome od prvih mjesta svjetskog prvenstva, moramo priznati, istini za volju, da je Bauhaus osnovan 1919, a ne 1925. Iblerova škola osnovana je u listopadu 1926,¹⁷ ali je, prema sjećanju jednog od prvih polaznika, arhitekta Stjepana Planića, započela s radom tek 1927. To je, svakako, još uvijek datum kojim možemo bez rezerve biti zadovoljni. Neke rezerve imat ćemo, međutim, prema ovoj tvrdnji: »... Pa iako službeno društvo toga vremena nije imalo potrebu niti želju za ovakvom arhitekturom, ako je odgoj studenata na Tehničkim fakultetima bio prilagođen službenoj arhitekturi, progresivne društvene snage omogućile su da se i u takvoj sredini ostvari škola programatski vezana za najaktualnija svjetska arhitektonska dostignuća...« »Takva sredina«: mazohističko nasljeđe koje uporno progovara iz mitološko-apstraktne predodžbe o progresivnom. Istina jest da su Iblerovu školu omogućile progresivne snage, jer je progresivno sve što progresivno svrši. No ne valja zaboraviti da je riječ o progresivnosti širokog spektra, kojemu na jednom kraju stoji Krleža, videći u Ibleru izdanak »Novembergruppe«, a na drugome Meštrović, zadovoljan načinom na koji je Ibler u Grand Palaisu postavio fotografiju njegova dubrovačkog spomenika kralju Petru.¹⁸ Ne smatramo da oduzimamo od povijesti ako frazu suočimo s njezinim stvarnosnim uzorom: znati stvarnost privoditi izabranom cilju nije vještina nedostojna poštovanja.

Što se tiče odgoja studenata na Tehničkom fakultetu, prilagođenog »službenoj arhitekturi«, bili bismo povijesno neobjektivni kad bismo zaboravili da iz Iblerove škole i sa Tehničkog fakulteta paralelno izlaze generacije jednako progresivno orijentiranih arhitekata. Tako je npr. Alfred Albini diplomirao na Tehničkom fakultetu 1923, a Josip Pičman 1929. Neki pak nastavnici Tehničkog fakulteta — spomenimo u prvom redu Edu Schöna — do 1930. naći će se također na pozicijama moderne arhitekture.¹⁹ A »službeno društvo«, koje »nije imalo potrebu niti želju« za modernom arhi-

tekturom, vrlo će rano u gradskom građevnom uredu zaposliti takve ljude koji će u čistim funkcionalističkim oblicima graditi i policijske stanice.²⁰ Umjesto stvaranja umjetne podvojenosti, za našu arhitektonsku povijest čini nam se većim dobikom utvrditi mnogostrukost i usporednost tokova koji će dovesti do novoga stila. »Razlika između Teh. fakulteta i Akademije bila je u općoj naobrazbi kao i u pogledu konstrukcije, statike, tehn. uređaja i urbanizma. Kako iz historije znademo, ti manjci nisu utjecali na kreativitet apsolutenata«, piše prof. Zdenko Strižić.²¹ Razlika u orijentaciji doista je bila minimalna. A prava razlika nalazila se u impostaciji škole. Paradoksalno, u vrijeme kad se arhitektura odricala svojega položaja među lijepim umjetnostima, gušeci u sebi strast i težeći za smirenom znanstvenom krvi, kad je arhitektura željela biti tehnika — Iblerova se škola rodila u Betlehemu umjetničke akademije. Njezina je formalna progresivnost, dakle, mnogo više u skladu s našim današnjim shvaćanjima nego sa shvaćanjima svoga doba.

Da bismo potpuno shvatili motivacije nastanka Iblerove škole, to jest Arhitektonskog odjela Likovne akademije, moramo znati kako apsolutentima Srednje tehničke škole nije bilo moguće upisati se na Tehnički fakultet, osim uz otežano polaganje gimnazijske razlike. Tako su stavljeni u neravnopravan i donekle obespravljen položaj apsolutenti izvanredne škole, više nego kvalitetno pripremljeni graditelji. Škola na Likovnoj akademiji riješila je formalni problem njihove visoke kvalifikacije. No odatle važna pojedinost: na Iblerov odjel upisivali su se gotovi i u praksi iskušani ljudi. Prva generacija njegovih slušača gotovo nije mlađa od njega: između Iblera i Kauzlarića razlika je dvije, Planića šest, Horvata sedam godina, Freudenberg je dvije godine stariji. Usporedo sa studijem kod Iblera svi rade u praksi; tako Kauzlarić radi kod Ehrlicha; Planić cijelo vrijeme studija vodi vlastiti atelijer. Time se Iblerova uloga ne svodi na formalnu; jedino dijalektičnost situacije dolazi potpunije do izražaja. Kao što smo već u prethodnim nogačljima navijestili, Ibler prenosi iskustva velikog svijeta, i ona će se nesumnjivo očitovati u projektima njegovih »učenika«. Možda upravo u Ibleru, na primjer, leži izvor Planićeve podzemne

¹⁷ Prema autografu u posjedu autora radnje.

¹⁸ Katalog kraljevine SHS, str. 17.

¹⁹ Vidi u prilogu fotografije makete Schönova projekta za Oceanografski institut u Splitu iz 1930.

²⁰ Misli se u prvom redu na djelovanje Zemljaka i Steinmanna. Navedena policijska stanica, tj. »redarstvena ispostava«, nalazi se u Tuškancu (Tuškanac 13), autor joj je ing. Šepček iz gradske građevne uprave, a građena je 1931. potpuno na razini funkcionalističkog stila. Podaci iz Građevinskog arhiva Skupštine grada Zagreba.

²¹ Iz pisma autoru radnje.

ekspresionističke žile, na kojoj se vrlo vjerojatno temelji pojačana sklonost toga arhitekta prema slobodnijim oblicima.²² No sigurno nije beznačajna činjenica da se Ibler, na primjer, četiri godine u svojoj školi (1926, odnosno 1927—1930) druži s Mladenom Kauzlarićem, koji od 1921. do 1931. radi s Hugom Ehrlichom. Ne samo Kovačić, nego i Loos pojavljuje se, dakle, u ovoj kombinaciji kao nešto vrlo blisko i određeno. A putovi geneze naše moderne arhitekture sve se više kompliciraju: no time je ona sve bliža svojoj istini kolektivnog djela.

»U metodi odgoja Odjel je primijenio sistem atelerskog rada i individualnog kontakta između nastavnika i studenata, te je tako veliki broj parceliranih predmeta, karakterističan kod nastave na Tehničkim fakultetima, sveden na najnužnije uz stalno usmjeravanje, korekcije i uputstva slušača. Ovaj direktni kontakt i stalno vođenje vršilo se putem osnovnog predmeta arhitektonskog projektiranja (Prof. ing. arh. Drago Ibler), kojim su se unutar osam semestara individualnog i seminarškog rada nastojale razviti kreatorске kvalitete uz saznavanje osnovne tehničke materije. Ostale pomoćne discipline obuhvaćaju modeliranje (Prof. Frane Kršinić), akt (Prof. Joza Kljaković), večernji akt (Prof. Ljubo Babić), Povijest umjetnosti (Prof. Branko Šenoa), ukrasno pismo (Prof. Olga Höcker), a u najnovijoj fazi dodane su tehničke arhitektonske komponente kao izdvojeni seminari (statika, urbanizam i industrija)« — opisuje funkcioniranje škole Andrija Mutnjaković. Uz različite peripetije, koje će nas se ticati u kasnijim poglavljima, škola će živjeti (prema podacima iz Spomenice) sve do 1943. godine.²³ Završit će je četrnaest polaznika: Ivo Bartolić, Gustav Bohutinsky, Branko Bon, Aleksandar Freudenreich, Drago Galić, Vlado Galić, Milan Grakalić, Eugen Hološ, Lavoslav Horvat, Mladen Kauzlarić, Veljko Kauzlarić, Stjepan Planić, Zvonimir Požgaj i Neven Šegvić. Poslije rata bit će pokušaja da se odjel otvori iznova, no rektor Akademije više nije Meštrović, i »takva sredina« više nije spremna izdržati negdašnji potez.

Nakon ovoga malog ekskurza u budućnost Iblerove škole, posvetimo još nekoliko riječi njezinu mjestu u njezinu vremenu. Moramo se prisjetiti da je Ibler proboravio dvije godine u ateliju majstora Poelziga, koji je također bio ne na tehničkom fa-

kultetu, nego na umjetničkoj akademiji. U Iblerovoj školi Poelzigov se atelijer na neki način reproducirao, poput djeteta koje razvija roditeljsku klicu. Usprkos tome što je riječ o »školi«, u njoj živi drevni, tradicionalni oblik radionice majstora. Sama koncepcija takve škole daleko je od toga da bude funkcionalistička, makar nosila etiketu funkcionalističkog rodilišta. Svojim usmjerenjem prema »umjetničkom«, i prema »povezanosti likovnih disciplina«, ona nosi duhovni pečat ekspresionizma. Taj će polako hlapiti u njezinoj praksi, iščekavajući prema mnogo daljim desetljećima.

Dakako da će nas najviše zanimati način Iblerova rada u vrijeme osnivanja škole i prvih semestara njezina trajanja. Rekli smo da su iz toga doba sačuvana dva projekta. Prvi je od njih natječajni rad za vijećnicu na Sušaku.²⁴ »Budući projekt za vijećnicu na Sušaku stoji potpuno pod utjecajem 'Freundschaftshausa' za Istanbul (izgleda da je perspektivu crtao asistent Zimmermann), datum 1927. nije uvjerljiv. Vjerojatnije jest, da je nastao 1922/1923, svakako prije Iblerovog skretanja na liniju Loos, Oud, Corbusier«,²⁵ piše profesor Zdenko Stričić. To što piše točno je utoliko ukoliko je projekt Vijećnice na Sušaku doista nastao »prije Iblerovog skretanja na liniju Loos, Oud, Corbusier«. Samo što se to skretanje dogodilo poslije 1927. Treće desetljeće doživjelo je u našoj arhitektonskoj povijesti optičku korekciju istanjenja. Mit moderne arhitekture (= funkcionalizma) »stanjio« je prethodna zbivanja zbog pojednostavnjene slike susljednih opozicija. Iblerov doista dug i uporan ekspresionizam — a i ekspresionizam uopće, kao alternativa, kao *drugo* u vremenu — nije stoga ušao u registar povijesnih zasluga. Kao da nakon susreta s Le Corbusierom taj ekspresionizam nema više pokrića. Pa ipak, nije nam teško zamisliti složenu sliku velikoga svijeta pred kojom se treba održati na vlastitim nogama. Vijećnica na Sušaku, projekt nastao jedanaest godina nakon Poelzigova na koji se poziva, možda je samo primjer zakašnjela ekspresionizma. No razmotrivši je, opet ćemo opaziti da zakašnjenje, prešavši stanovitu granicu, sustiže navještaje budućnosti. Vijećnica na Sušaku u svojem je arhitektonskom izboru motivirana nečim oporbenim, nečim uvjerenim — ili bismo tako željeli — što nam je, s pravom ili ne, bar za jedan kat podiže u očima.

²² Mnogi Planićevi objekti i projekti pokazuju izrazite plastičke sklonosti: tako projekt za Sokolski dom u Zagrebu, okrugla kuća na Cmroku, »Napretkova zadruga«.

²³ Navedena »Spomenica ALU«, str. 99.

²⁴ Podatak o natječaju u publikaciji »Državna srednja tehnička škola«, str. 155 (III nagrada Lavoslav Horvat, otkup Stjepan Planić, također otkup Stjepan Podhorsky). Na natječaju su istodobno sudjelovali profesor i studenti.

²⁵ Iz navedenog pisma.

Dimenzije predviđenoga zdanja doista nisu velike, dok su sadržaji više nego raznoliki. Ne želeći opterećivati prikaz množinom brojeva, radi uspostavljanja odnosa s oblikovanjem objekta spomenimo ipak da najreprezentativnija, vijećnička, dvorana mjeri otprilike $13,00 \times 7,70$ metara, da su stubišta široka 1,85. Dimenzioniranje je, dakle veoma racionalno. Nije ni čudo, kad u vijećnicu mora stati sve, od zaplijenjene robe do fizikata, od zastupnika do zatvorenika. Ona ujedinjuje funkcije na gotovo srednjovjekovan način, postavljajući se u ulogu gradskog magazina; gotovo se osjeća stanovita demokratska zadovoljština kad se vidi da se zatvor, makar odijeljen punim zidom, nalazi na istom katu s reprezentativnom vijećničkom dvoranom.

Shema tlocrtne kompozicije ne razlikuje se u osnovi od onih koje smo susretali u ranijim radovima. Ona je akademska, simetrična i aditivna: iz hodnika se otvaraju prostorije u jednostavnom nizu. Poanta ovalne dvorane podsjeća na oko prstena Epidemiološkog zavoda.

Postoji, međutim, inovacija koja je tako bitna da bismo je jedva mogli dovoljno naglasiti. Ispravno je uočena veza Vijećnice na Sušaku s Poelzigovom »Kućom prijateljstva« za Istanbul: i jedna i druga zamišljene su u terasama. »Terasa« je, kao što smo vidjeli, čak Iblerova natječajna šifra. No dok se Poelzigue terase uspinju na ravnome terenu, pa su prema tome čista konstrukcija mašte, Ibler svoje terase postavlja na kosom zemljištu, izvođeći ih upravo iz te kosine, stvarajući pojedinačan, jedinstven, konkretan, tako reći jedini mogući odnos toga objekta i toga tla. Možda prije nego s »Kućom prijateljstva«, Vijećnica se veže s Postspielhausom za Salzburg, koji se organski postavlja prema svojoj bregovitoj podlozi. Točnije rečeno, Vijećnica spaja oba Poelzigova projekta, ali u novu, sretnu i blagoslovljenu invenciju, koja doista ulazi među vrhunske dosege Iblerove projektantske mašte. Razlika između »Kuće prijateljstva« i Vijećnice očituje se i u načinu upotrebe terasa: dok su Poelzigue terase aktivni životni prostori, u Iblera su one samo neutralne krovne površine. Poelzigue terase doista se odnose na nebo, a Iblerove na zemlju. No, tako Poelzigova ideja ostaje princip koji vrijedi u prvom redu za objekt, a Iblerova za odnos objekta i okoliša. Smisao učiteljeve zamisli prije svega je arhitektonski, učenikove urbanistički. Formuliranjem te razlike nemamo, dakako, namjeru osamostaljavati Iblera od Poelziga više nego je moguće. Jer projekt Vijećnice na Sušaku, 1927. godine, oslonjen je na Poelziga jednako čvrsto kao na kosinu pod nogama.

Već nam terasasta narav objekta kaže da se njegovo značenje i vrijednost ne mogu očitati iz tlo-

crta. Tek presjek daje prave obavijesti, tek se iz presjeka i tlocrt točno razaznaje. Cijela je zgrada zapravo razvija u nerazdvojivoj interakciji tlocrta i presjeka, tako da je nemoguće pružiti predodžbu o jednome bez drugoga. Opis bi, dakle, morao biti simultan, što je riječju gotovo nemoguće postići. Recimo ipak da različiti nivoi zapremaju razne površine od (otvorenim stubištem po polovici prekinutog) trakta prvoga nivoa do natrag pomaknute potkove drugog nivoa, do šupljeg četvorokuta trećeg nivoa, i do dvaju usporednih poteza četvrtoga. Gledano u slijedu visinskih grupa, najdonji je nivo prizemni trakt, poput dvodjelnog sokla koji je istaknut u očekivanju posjetilaca, a zapremljen tehničkim »pogonom« zdanja (vratar, grijanje, skladišta); daljnja grupa, izmaknuta potpuno iza prethodne, ima tri nivoa, od kojih se kroz dva gornja djelomično uzdiže jedinstven prostor vijećničke dvorane; treća grupa jest atrij s trijemom u prizemlju na tri strane, a s prvim katom na sve četiri; posljednja je grupa stražnji trakt objekta, u dva nivoa, od kojih je donji, inače prizeman na svojoj vanjskoj strani, u visini drugoga, a gornji u visini trećega kata prednje strane.

Komplicirano? I više no što se dosad čini; jer objekt se ne ukazuje promatraču samo kao sklop povezanih volumena, nego su i pojedine njegove strane podvrgnute konkavno-konveksnoj igri. I taj je element sasvim poelzigovski, te jasno ukazuje na projekt Stadthalle za Dresden. Plastička je igra u službi simboličnog označenja pojedinih dijelova građevine (vijećnička dvorana), kao što i neki drugi plastičko-prostorni elementi — utok lijevkastog stubišta — znače oblikovno pojačanje funkcionalne obveze.

Način oblikovanja površina također nam je poznat iz prethodnih projekata. Ritam lezana (Okružni ured), »subjektivni« lukovi i mirni pravokutni otvori; svi su karakteristični detalji poelzigovski detalji koje Ibler disciplinirano umiruje. Valja svakako primijetiti jednostavne, stilizirane stupove atrijskog trijema: novi moment, ali u skladu s ukorijenjenjem objekta u (lokalno, mediteransko) tlo. Kao i volumen, površine su jasno izdiferencirane u simboličnom smislu (visoki prozori vijećničke dvorane).

Nepostojeća vijećnice, davna zamisli, nakon pol stoljeća hvalimo tvoje priviđenje. Bez tornja prema talijanskim povijesnim uzorima — kakvima je natječaj obilovao — ipak je to bilo prepoznatljivo zdanje zajednice: prošećimo mimo svoje nove zagebačke vijećnice, na kojoj se prozor matičara ne razlikuje od prozora kopiraonice, pa ćemo osjetiti smisao i snagu Iblerove predodžbe. Bila je

racionalna, neukrašena i sažeta: pa ipak iznimna, koliko to njezin iznimni sadržaj u tkivu grada zahtijeva. Bila je nevelika, ali takvih proporcija da je Iblerov monumentalizam u njoj doživio klasičnu točku monumentalnosti. A težnja za razbijanjem blokovite mase, koja s u njoj u tom ranom trenutku očituje; za povezivanjem zdanja i tla; za ritmom koji bi napominjao spontani rast i tako uvažavao vremensku strukturu grada — ostaje jedna od najvećih Iblerovih zasluga. Taj kapital sna jedva da se, međutim, uspio rentirati u samom njegovu opusu. Kasnije, već u doba drugoga jezika, na terasastu viziju vijećnice nastavila su se druga Iblerova priviđenja drugih brežuljaka. No i ona su, što se Iblera tiče, samo povećala glavnicu sna.

Projekt kojim ćemo zatvoriti cjelinu početaka već staji na propuhu budućnosti. To je Visoka škola za trgovinu u Zagrebu; nepoznat joj je i datum i lokacija, no nije je teško vezati uz Vijećnicu na Sušaku, a pomaknuti je malo dalje u vremenu. Datum bi prema tome bio 1927. ili 1928. godina, a što se lokacije tiče, objekt je bio predviđen za slobodan prostor, s obzirom na razgranatost volumena i na ziđe otvoreno sa svih strana.

Obris tlocrta sjetit će nas davne Iblerove vile iz školskih dana, kao i Bakteriološkog instituta: škola, naime, ima dva krila koja su izvučena i u odnosu prema pročelju i, manje, prema bočnim stranama. Na začelju se ponavlja samo jedno krilo, dok drugo nedostaje, a na sredini se simetrično izvlači veliko tijelo svečane dvorane. To je jedini element razravnoteženja u inače strogo simetričnoj kompoziciji vanjštine, tjeranoj do takve formalističke dosljednosti da jedan unutrašnji razdjelni zid sjeda na polovicu prozora kako se ta simetrija vanjštine ne bi narušila.

Volumen će nas donekle podsjetiti na Vijećnicu na Sušaku: iza jednokatnih krila i njihova spojnog trakta uzdiže se još drugi i treći kat središnjega tijela; postoji, dakle, stepeničast rast zgrade što mnogome pridonosi njezinoj lakoći i poticajnosti njezine slike. Zgrada završava ravnim krovom, koji se već i dosad često javlja nad dijelovima ili nad cjelinama zdanja; no nigdje kao ovdje ne čini dio tako suvislog ortogonalnog sustava. (Na sušačkoj vijećnici oprostili smo se sa svakim tragom nepravilne krivulje, a gotovo i krivulje uopće.) Ipak, moramo napomenuti da ravni krov ovdje ne igra onu ulogu koju mu je, s pokrićem nove funkcije, Le Corbusier već pridijelio. Iblerov ravan krov nije ništa drugo nego subjektivan oblik krova, jedna od ravnopravnih mogućih varijanta unutar ekspresionističke estetike. Ne možemo, međutim, poreći da na ovoj Visokoj školi za

trgovinu upravo taj ravan krov, u dosluhu sa svom ostalom strogom pravokutnošću, propušta propuh budućnosti koji se oko zgrade osjeća.

Opna Visoke škole sva je stroga pravokutnost: nema više lučnih otvora, nema ni traga nekom zakrivljenom zidu, nema čak ni one gotovo nezamjetne kosine u kojoj je, nadostavljajući svoje katove, rastao kvadar Okružnog ureda. Prozori su jednaki, trokrilni, vodoravno popola podijeljeni u šest polja; iako vertikalnog formata, ti prozori rasporedom stakala djeluju kao udvostručeni horizontalni format (takvom čitanju pogotovu pomažu suterenski prozori — polovica gornjih). Oni naviještaju razbijanje staroga kadra (os — vertikalala; statički prizor — oltarna slika) u kojemu je oko iznutra vidjelo vanjski svijet: dalekosežna promjena, kojoj ćemo značenje razmotriti kada se do kraja dogodi. No pravokutnost opne naglašena je prije svega jednoličnim ritmom lezna koje neprekinuto rastu svom visinom ziđa. Valja ipak zamijetiti situ po-jedinost: njihov profil nije ravan, nego prizmatičan — posljednji detalj subjektivne plastifikacije. Ta je plastifikacija simbolično dovedena do linearnog (čista okomica brida). Dajmo navedenoj po-jedinosti i psihoanalitičku vrijednost koju zaslužuje: to je skriven i umnožen trokut podsvijesti,²⁸ znak odbačen od neposredne budućnosti; ideogram krova, ponavljan i zatrpan pod okomicama, hlapeći prema nebesima.

Započeli smo od sintezne i racionalne vizije vanjštine, i tek pregledavši je ulazimo u unutrašnjost: ne stoga što ne bismo poštovali principijelno uzročno prvenstvo unutrašnjeg prostora, nego zato što je taj objekt očigledno mišljen obratnim putem. Na razmeđu, mi taj put simbolično naglašavamo. No nakon što je vani iskazao ljepotu vrline, unutra se može i slobodnije ponašati. Slobodu ponašanja ne bismo, međutim, vidjeli toliko u slobodnu tlocrtnom rasporedu. Kompozicija tlocrta akademska je i ravna se prema osi simetrije, uz male funkcionalne korekture (npr. jedna velika prostorija — tri male); organizacija je aditivna, sadržaji se nižu uz komunikacije. Raspusnu slobodu ponašanja vidjeli bismo upravo u dimenzioniranju kostura komunikacija. Prolazni prostori u prizemlju Visoke škole — hal, stubišta, hodnici — zauzimaju gotovo polovicu sveukupne površine.

Dva ćemo razloga tome iznijeti odmah, dok ćemo treći odgoditi do trenutka čitanja cjeline objekta kao znaka. Prvi je razlog gotovo »modularna« organizacija prostora, ako je tako smijemo nazvati. Razmak između dviju lezna na vanjštini zgrade određuje osnovnu dimenziju prostorne jedinice: ona se dalje mnogostručuje u jednakim proporcijama. Otrprike takve jedinice (naglašene stropnom

kasetom) određuju onda i površine komunikacija. Mišljenje prostora potpuno je apstraktno: to je konceptualno, a ne konstrukcijom postavljeni raster koji se ispunja (a) prema shemama i (b) prema potrebama. Nameće se svakako usporedba s Le Corbusierovim »slobodnim planom«: u kući Cook, 1926, on zakrivljenjem razdjelnog zida demonstrativno pokazuje svoju nezavisnost od sustava nosača; a Ibler konstruira »mentalni raster« da bi mu se mogao pokoravati. Upravo tako: usprkos napasti da u tlocrtu Visoke škole vidimo težnju prema strukturalnoj igri, moramo u tome pokoravanju »mentalnom rasteru« vidjeti pokriće za stanovitu nespretnost u organiziranju prostora, kakvu Ibler u ovom trenutku još pokazuje. I to je drugi razlog začudnom omjeru površina što smo ga pri prvom pogledu na tlocrt zapazili.

Upozoravamo u tom smislu posebno na detalj suterenskog stana, koji ćemo morati zapamtiti u slijedu Iblerovih stambenih ostvarenja. Ne zato da bismo izricali osude sadržajnoj nepovezanosti, komunikacionoj nelogičnosti, prostornoj razbijenosti, nedostatku bilo kakve ideje o stanovanju ili prostorne ideje uopće. Taj je stan poučak o anti-stanu, što pogled na tlocrt nepodmitljivo pokazuje. Upozoravamo na nj zato da bismo čvrsto fiksirali ovu točku u vremenu i Iblerove interese u njoj. A ti interesi, naglasimo još jednom, nisu prostorne naravi u smislu u kojemu će to funkcionalizam podrazumijevati: pa možda i ni u kojem smislu. Gledana u cjelini kao znak, Visoka škola za trgovinu pokazuje da moderni, »konstruktivistički« aspekti dolaze u Iblerov opus putem dekorativnih elemenata: »skeletni« biljeg te građevine ima isključivo arhitektonski, a ne tektonski smisao. Mora se priznati da je objekt visoko estetičan, pa bi se gotovo moglo utvrditi da su u ovoj fazi estetičnost i funkcionalnost kod Iblera obrnuto proporcionalne.

Mnoge, međutim, činjenice koje se pokazuju kao mane s funkcionalističkog stanovišta prestaju biti mane pod drukčijim osvjetljenjem. Tako se i onih četrdeset posto prolaznih prostora otkriva kao element izgubljenog svijeta *otiuma*, u kojemu vrijeme nije kruto podijeljeno na vrijeme rada, odmora itd., nego uvažava nijansu, *međuvrijeme*, put od točke do točke, razmak, hodnik, ulicu — kao prostor/vrijeme za »obradu« i preradu stvarnosti, kao nenadoknativ uvjet mentalne ravnoteže. Stoga problem predvorja i hodnika nikada nije manje nego urbanistički problem. Tako nam je Visoka škola za trgovinu pokazatelj ne samo u arhitektonskom, nego i u urbanističkom smislu.

Njezino pokazivanje djeluje na dvjema razinama.

Jedna se nalazi unutar Iblerova djela, a druga izvan njega, u cijelom kontekstu međuratne hrvatske arhitekture. Unutar Iblerova djela, Visoka škola znači da do 1928. godine Ibler projektira u duhu ekspresionizma, to jest u znaku proizvoljne figuracije (kojoj su spomenute prizmatične lezene posljednji primjer). U kontekstu međuratne hrvatske arhitekture ona znači da do 1928. godine Ibler u taj kontekst ne unosi nikakva nova shvaćanja unutrašnjeg prostora. U vrijeme, dakle, kad dobiva i osniva svoju arhitektonsku školu, Ibler svojim učenicima-vršnjacima ne može predati ona uvjerenja koja ni sam nije stekao. Njegova se arhitektonska shvaćanja odnose prije svega na vanjštinu objekata, na njihovo funkcioniranje kao makroznakova u izvanjskom prostoru (grada). Ustanovili smo da oblikovanjem tih vanjština ravna ekspresionistički »socijalni monumentalizam«. Do Visoke škole izvršena je racionalizacija znaka u smislu neutralnosti, u smislu približavanja plohi, pravome kutu, jednoličnom ritmu u kojemu se dokida »izniman događaj«. Sigurno je da je upravo tim oblikovnim značajkama Ibler djelovao na svoju okolinu, djelovao izvana, kao što je sam izvana doživljavao promjene, opirući se o svoje poelzigovsko »djetinjstvo jezika« kao o čvrstu točku. Projekt Visoke škole za trgovinu u Zagrebu pomogao nam je da, u osjetljivim treptajima kronometra, sa sigurnošću ustanovimo datum završetka jedne faze naše moderne arhitekture: *ante quem* nema funkcionalizma u Hrvatskoj.

Završavajući to poglavlje, rezimirajmo Iblerove zasluge. On je u »tradicionalnu figuraciju«, prijepisnog ili eklektičkog tipa, unio osoban, proizvoljni govor, koji se iskazivao prije cjelinom nego detaljem, prije sažetim volumenom nego ispisanom površinom. Usprkos svojoj sklonosti prema discipliniranoj i stiliziranoj formi, započeo je liniju organskog odnosa s krajolikom, koja znači obranu prije napada i koja baca vriježu preko narednih poglavlja u daleku budućnost. Sigurno je pridonio ukusu pojednostavnjenja kod cijele grupe arhitekata što se oko njega okupila, i tako i sebi i njima olakšao prihvaćanje novoga govora.

Tvrdnja da je polovica Iblerova života protekla u znaku ekspresionizma tvrdnja je da ga je u toj polovici života zanimala prije svega *funkcionalnost estetičnog*. Odatle sekundarna uloga unutrašnjeg prostora i njegove organizacije. Urbano-simboličan oblik tema je i rezultat Iblerova ranog interesa. Udio osobnog znaka (makar po ugledu na osoban znak) daje mu nemalo pravo da se njegova stilska mijena što nadolazi pokrije Eliotovom napomenom kako samo onaj tko ima vlastitu osobnost može znati što znači od nje pobjeći.