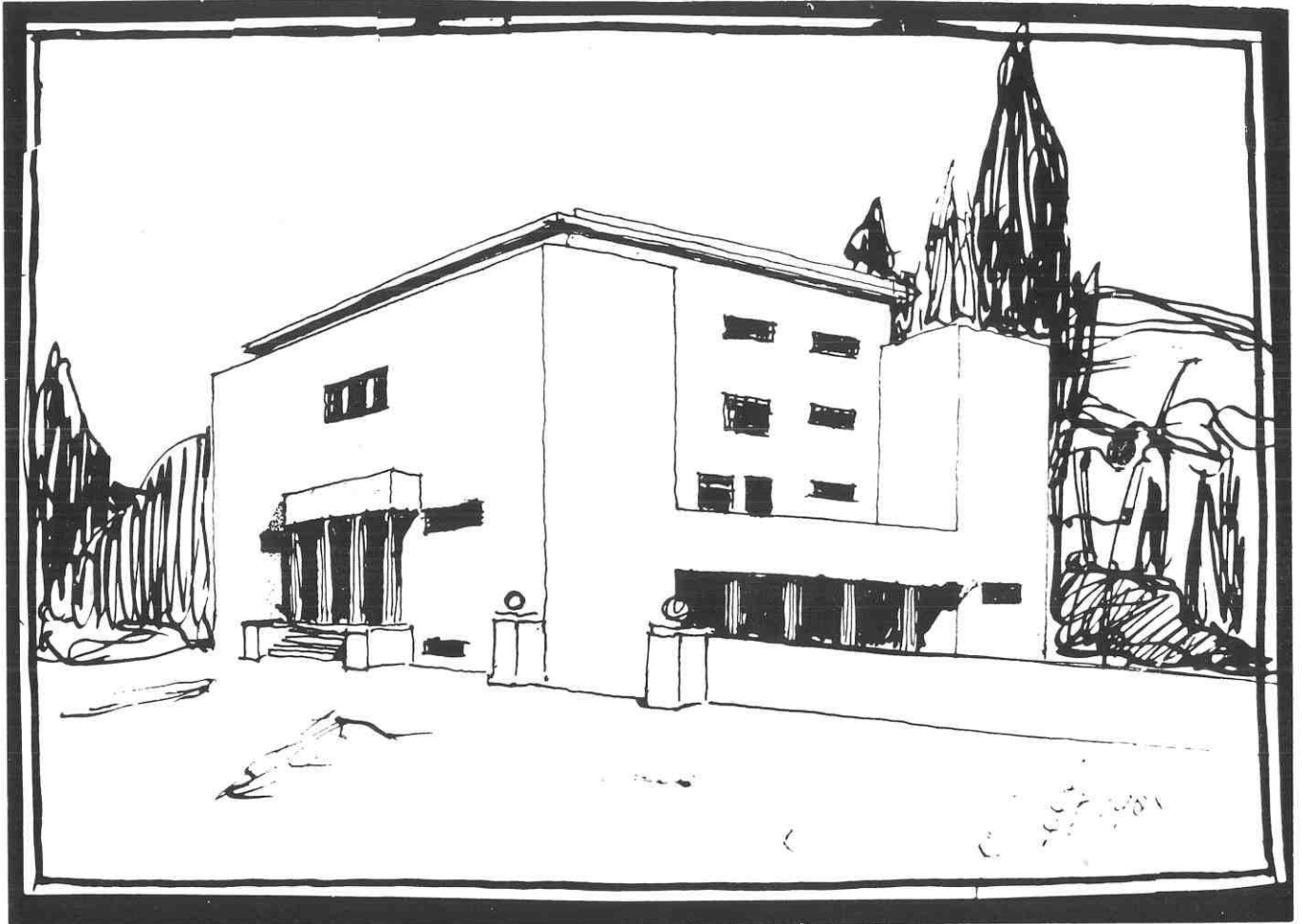


**arhitekt  
hugo  
ehrlich**

**žarko  
domljan**

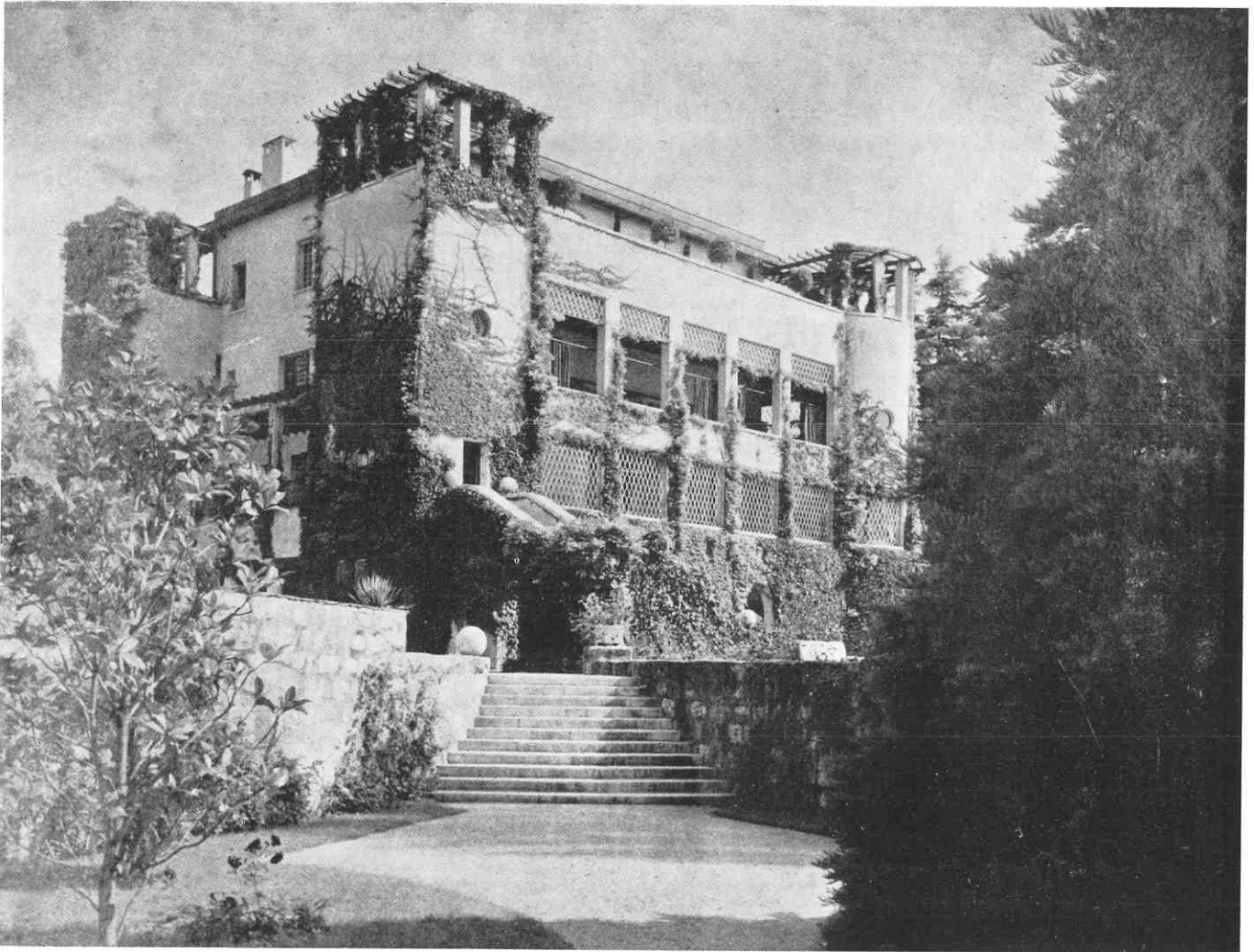
Malo je koji od naših arhitekata starije generacije doživio tako različite ocjene svoga djela kao arhitekt Hugo Ehrlich. Svojedobno pojam u zagrebačkim građanskim krugovima, arhitekt koji je dao pečat cijeloj jednoj epohi našeg graditeljstva, kasnije zabačen i negiran, Ehrlich je sve do danas ostao sporna pojava, koja pred nas postavlja ozbiljan zadatak kritičko-znanstvene revalorizacije cjelokupnog svoga djela. Nema sumnje da je pri tom nužno odbaciti neke uvriježene i krajnje jednostrane kriterije koji još uvijek opasno sapinju jedan dio naše arhitektonske kritike. Često se, naime, zaboravlja da su mnoge ocjene o našoj starijoj arhitekturi — u čiju se ispravnost donedavna nije smjelo posumnjati — prije proizvod posebnih okolnosti nastalih naglom smjenom generacija poslije prvoga svjetskog rata i bučnim nastupom arhitektonske avangarde, te općenito promjenom shvaćanja samog položaja i funkcije arhitekture u društvu, nego što se oslanjaju na trijezne i provjerene kritičko-znanstvene analize. Prihvatimo li često isticanu tezu da svako doba ima pravo ne samo na vlastitu arhitekturu, nego i na vlastiti odnos prema arhitektonskoj baštini, treba se ipak prisjetiti da ispravna kritička procjena neke pojave u prošlosti pretpostavlja široko sagledavanje svih okolnosti unutar kojih se ona javlja i dovođenje te pojave u relacije ne samo s našim dobom, nego, što mi se čini još i važnijim, i s onim koje joj je prethodilo. U stanovitom smislu, naime, svako se umjetničko djelo, pa prema tome i arhitektonsko, može shvatiti kao odgovor na neki prethodni izazov, bilo da se on javlja na razini stila ili na razini rješavanja nekog praktično-tehničkog zadatka, pa je otuda poznavanje prave suštine toga izazova bitno i za ispravno tumačenje djela. Zapostavljanje toga odnosa, što često proizlazi iz olakog i paušalnog stava prema svemu što pripada prošlosti, bilo je, a često je još i danas, izvor mnogih nesporazuma, pogrešnih tvrdnji, pa i stanovitog duhovnog sljepila za sve suvremene odgovore na pitanja koja su položena u dublje slojeve vremena, a samim tim i ljudske svijesti. Samo se po sebi razumije da će te općenite napomene naći tek djelomičnu primjenu u analizi konkretnog arhitektonskog opusa koji je predmet ovoga članka, i da one više izražavaju namjeru nego što garantiraju rezultat ili upućuju na neki strogi metodološki postupak. Ipak, one nužno ukazuju na određeni pristup u kritičkom vrednovanju Ehrlichova djela, koji će se uglavnom kretati u dva smjera: u smjeru nastojanja da se djelo osvijetli u svojoj autonomnosti kao izraz jednoznačne i neponovljive stvaralačke osobnosti autora, i zatim u smjeru pokušaja da se smjesti u one realne povijesno-duhovne okvire koji su bitni za njegovo razumijevanje, vodeći računa ne samo o onome čime to djelo zadužuje budućnost, nego i o onome što ono samo duguje prošlosti.



Ne treba zanemariti činjenicu da Ehrlich potječe iz graditeljske obitelji i da je već od rane mladosti imao prilike slušati o zamašnim poslovima koje je izvodilo građevno poduzeće njegova oca Hermana Ehrlicha. Herman je 1876. doselio iz Našica u Zagreb i tu razgranao poslovanje, a na početku devedesetih godina (1891?) sagradio je na vrhu Josipovca vilu s restauracijom («Vila Ehrlich») koja je ubrzo postala omiljeno izletišta Zagrepčana.<sup>1</sup> U ku-

<sup>1</sup> Ovu vilu Herman je navodno sagradio prema vlastitim nacrtima. Građena je bila u obliku romaničkog ljetnikovca, djelomično u drvu; srušena je između dva rata, a na njenom mjestu podigli su S. Benedyk i A. Baranyai današnju zgradu za industrijalca A. Marića. Herman se brinuo i za uljepšanje prostora oko svoje vile, pa je na Gospodarskoj izložbi 1891. kupio i dao prenijeti u Tuškanac tri drvena paviljona, od kojih jedan i danas stoji na svome mjestu. Vidi: Herman Ehrlich, Zagreb (revija), 1935, br. 2, str. 52—54.

ću Ehrlichovih zalazili su ne samo poslovni ljudi, nego i mnogi umjetnici, pa je mladi Hugo najvjerojatnije bio dobro obaviješten o događajima koji su tih godina potresali zagrebačke kulturne i umjetničke krugove. Bilo je to vrijeme pobune mladih umjetnika protiv moćnog Kršnjavoga, njihove secesije iz službenog Društva umjetnosti i organiziranja Hrvatskog salona (1898), kojim zapravo započinje povijest naše moderne umjetnosti. Rascjep među likovnim umjetnicima povukao je za sobom mnogo šira pitanja, od estetskih i filozofsko-religioznih do političko-nacionalnih. Na sve strane vode se ogorčene polemike, i tek izuzetni pojedinci, poput Ksavera Šandora Đalskog, uviđaju da ta pobuna nije tek mladenački hir, nego najava mnogo dubljih sukoba do kojih je nakon godinâ krute Khuenove vladavine moralo doći.



Pobuna mladih protiv svakog autoriteta, uz isticanje individualizma, subjektivizma i apsolutne slobode stvaralaštva, bila je prva pretpostavka prevladavanja historicizma i oslobađanja stvaralačkih potencijala za rješavanje novih zadataka koji su se javljali pred mladom umjetničkom generacijom. Stvoriti umjetnost koja će nositi biljeg vlastitosti pojedinca i naroda, koja će zahvatiti u najdublje slojeve osobne duševnosti, ali isto tako i u bogatu riznicu narodne kulture, to je u najširem smislu bio program hrvatske Moderne.<sup>2</sup> Upravo zbog to-

<sup>2</sup> Iste godine kad mladi bučno napuštaju Društvo umjetnosti (1897) Antun Radić objavljuje svoju »Osnovu za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu« u kojoj piše: »Ako i narod ima svoju kulturu, treba ispitati u čem stoji, kakova je; treba joj, pa bila kakova mu drago, odrediti mjesto uz druge, a ne pod drugima.« — Otprilike u isto vrijeme mladi Holjac i Pilar, na poticaj Društva inženjera i arhitekata, obilaze hrvatsku pokrajinu i skiciraju pučku arhitekturu, što će kasnije objaviti kao »Hrvatski građevni oblici« (1906).

ga Moderna se i ukazuje kao prividan paradoks. Kozmopolitizam i individualizam, svijet i narod, politika i kultura, sve se to unutar Moderne prepleće i sve je to zapravo traženje vlastitog uporišta, vlastite duhovne podnice s koje će biti moguće otisnuti se u nove horizonte što su se pred mladom generacijom počeli otvarati.

Program Moderne u arhitekturi iznio je Viktor Kovačić 1901. u prvom broju časopisa mladih »Život«. On odbacuje besplodni historicizam, poziva se na moderno oruđe i moderne materijale, ali se istodobno zalaže za vrednovanje arhitektonske baštine i njeno prilagođivanje potrebama modernog

mihanovičeva ul. 14  
1911



slavenska banka  
1921—23





života.<sup>3</sup> To je vizija one pozitivne sinteze prošlog i sadašnjeg, tradicije i suvremenosti, što će dati trajan biljeg arhitekturi Viktora Kovačića, a jednako tako i njegova dugogodišnjeg suradnika Huga Ehrlicha.

Došavši 1897. u Beč na studije Ehrlich zatječe situaciju sličnu onoj u Zagrebu. Na dnevnom su redu sukobi i polemike, a cjelokupna umjetnost zahvaćena je onim dekadentnim intelektualnim nemirnom karakterističnim za raspoloženje fin de sièclea, što nalazi svoj najadekvatniji izraz u bolećivoj mekoći i kapricioznosti secesijske linije. Najutjecajnija ličnost u arhitekturi tih godina nesumnjivo je Otto Wagner, uvjereni modernist, koji od

1894. vodi svoju specijalku na bečkoj akademiji, a 1895. objavljuje svoj umjetnički program u knjizi »Moderna arhitektura«. Ali to je i vrijeme kad Loos, vrativši se iz Amerike, počinje u bečkim novinama objavljivati seriju polemičkih članaka, u kojima s duhovitom porugom ismjehuje pretjeranosti secesionističke mode i, zagovarajući red, trijeznu praktičnost i jednostavnost, stječe sve više pristaša osobito u mlađem naraštaju. Čini se, međutim, da ta izuzetna intelektualna atmosfera Beča nije, bar u početku, znatnije utjecala na mladog Ehrlicha, jer on ne odlazi poput Kovačića na akademiju, nego se upisuje na Visoku tehničku školu, u klasu Karla Königa, Ferstelovog nasljednika i jednog od stupova bečkog historicizma.<sup>4</sup> König je

<sup>3</sup> »I moderan život nije počeo s tabulom rasom — i on se pomalo razvijao s prilikama. Pa tako i arhitektura. No ona ne smije ostati niti kod antike niti kod renaissance dok život svakim časom juri napred. Novo oruđe, novi materijal, drugi način života upućuje nas da se i forma građevine mora mijenjati. Time se ne bacaju naprečac svi stilovi — dapače elementi pojedinih stilova, ukoliko se dadu organski upotrebiti, za cijelo će naći u kompoziciji mjesta ...«

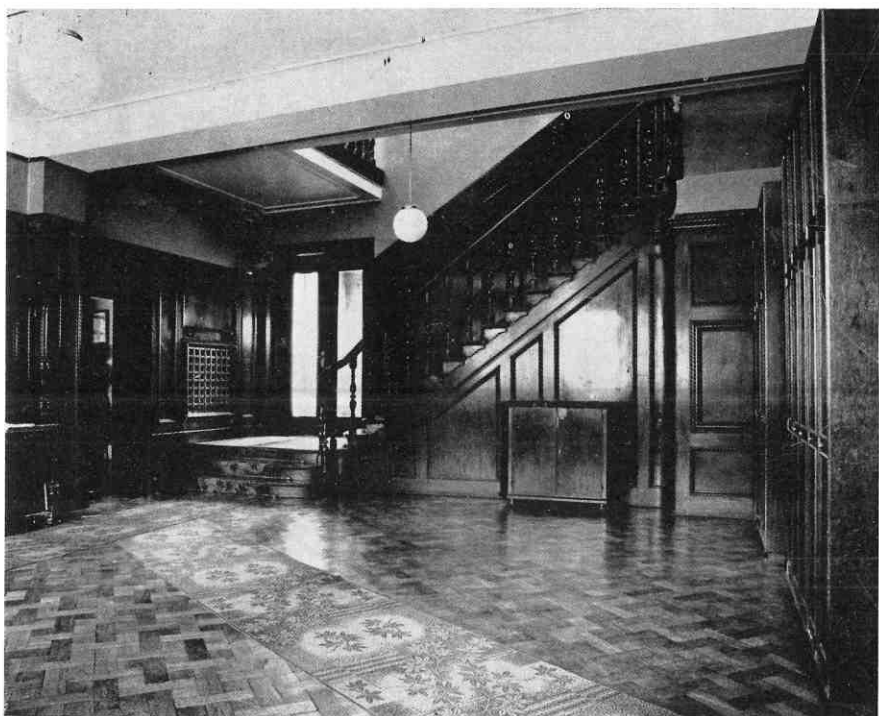
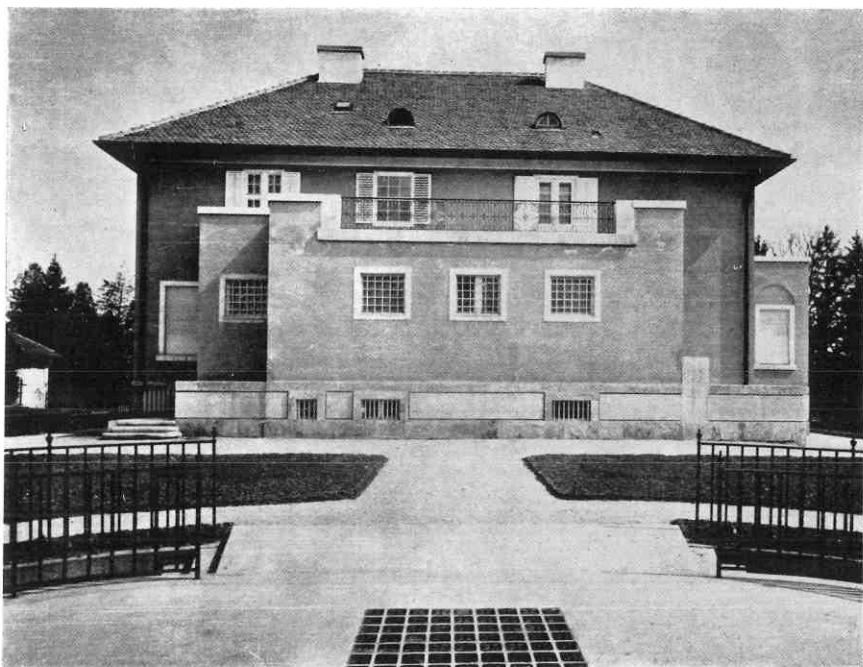
<sup>4</sup> Karl König (1841—1915) bio je nadaren arhitekt kao što pokazuje njegov neobarokni Philipshof (1884), jedna od najljepših najamnih kuća Beča. Kasnije gradi isključivo u neorenesansi (Poljoprivredna burza u Taborstrasse, 1890; Ziehrerhaus na Neuer Marketu, 1896). Projektirao je i novo krilo Visoke tehničke škole s nizom stupova na pročelju koje je Ehrlichu poslužilo kao uzor za zapadno pročelje Slavonske banke.

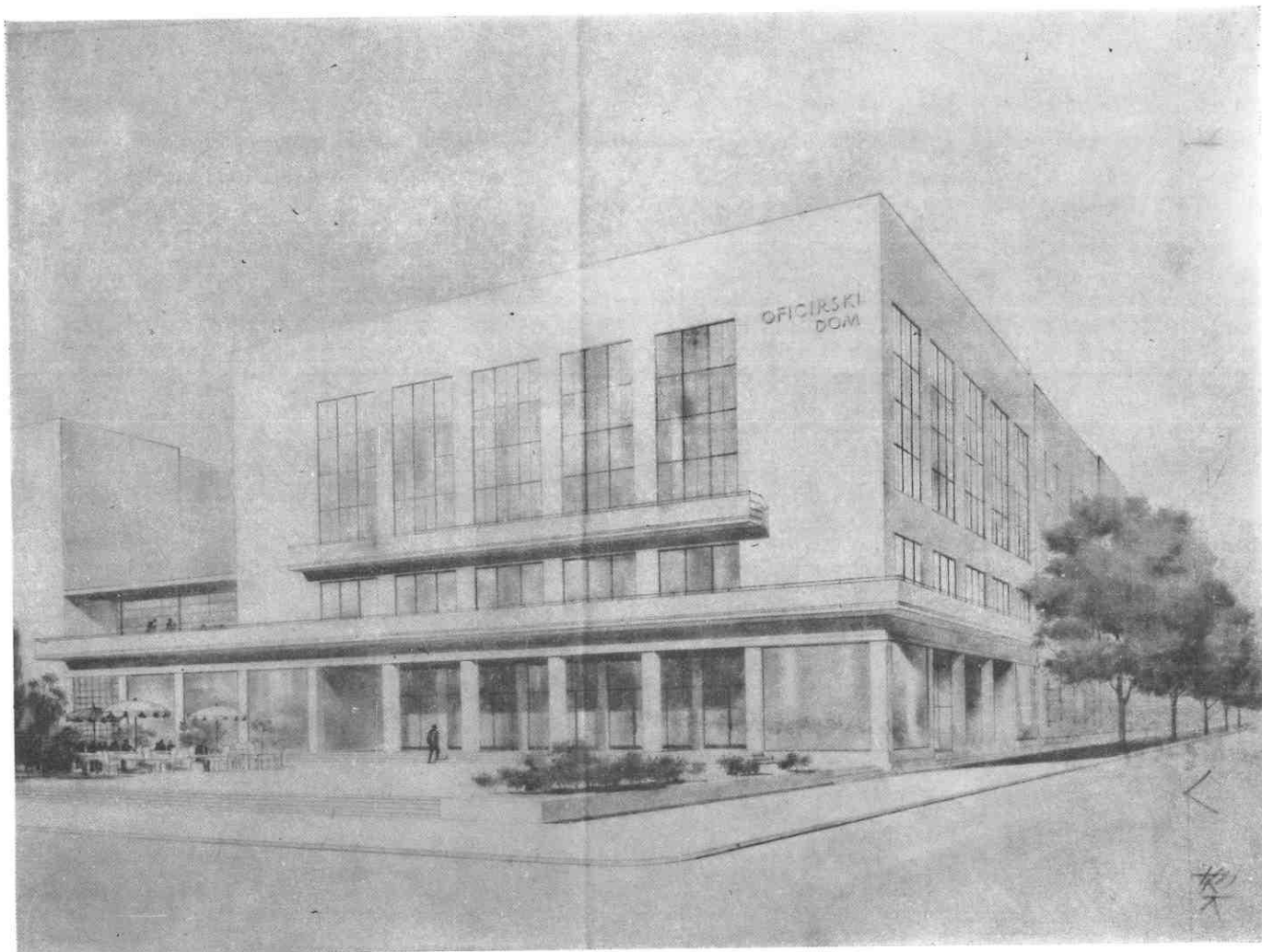


bio iskusan projektant i dobar pedagog pa, čini se, posve zadovoljava ambicije Ehrlicha koji i u slobodno vrijeme radi u njegovu ateljeu pomažući mu pri restauriranju historijskih dvoraca, među ostalima i dvorca Schlosshof kraj Marchegga u Donjoj Austriji. Svoje prvo namještenje potražio je Ehrlich u ateljeu Humberta Walchera, poznatog restauratora, i s njim surađuje u posljednjoj fazi obnove znamenitog dvorca Kreuzensteina kraj Korneuburga nedaleko od Beča. Kreuzenstein je zanimljiv kao grandiozan primjer konzervatorskog eklekticizma i, kako je to bio jedinstven pothvat, bečka je štampa često izvještavala o radovima; pošto je dovršen, o njemu su objavljene i dvije opsežne monografije.<sup>5</sup> U njima se nigdje ne spominje Ehrlichovo ime, pa je Kreuzenstein važan samo kao naznaka okvira unutar kojega se odvijala Ehrlichova praksa prvih godina poslije završetka studija. Zanimljivo je svakako da Ehrlich tih godina nije bio samo Walcherov pomoćnik nego i njegov suradnik, što nedvojbeno proizlazi iz jednog žiga na projektu za hotel u Gasteinu iz 1904/5, na kojemu se njihova imena javljaju ravnopravno (WALCHER U. EHRlich).

Posredstvom Walchera i vlasnika Kreuzensteina grofa Wilczeka Ehrlichu je bio omogućen pristup u bečke aristokratske krugove, pa je, unatoč šturoj dokumentaciji iz toga razdoblja, gotovo sigurno da je Ehrlich u to vrijeme i samostalno izvodio neke projekte, napose za unutrašnje uređenje, i da je tim radovima stekao povjerenje svojih klijenata. To potvrđuje narudžba koju dobiva 1908. za dovršenje vile Karne na Ženevskom jezeru, koju je bio započeo Loos ali se nakon nekih nesporazuma s vlasnikom povukao, pa je vila stajala nedovršena pune dvije godine. Vlasnik vile, ugledni bečki psihijatar Theodor Beer, želio je da Karma bude posljednja riječ moderne arhitekture, i zato je odabrao Loosa koji se bio proćuo svojim polemičkim napisima i uspješnim adaptacijama. Loosov projekt iz 1904. doista je revolucionaran: kubična građevina glatkih ploha, s terasom na vrhu i nizovima širokih lođa koje se otvaraju prema jezeru propuštajući svjetlo i zrak u unutrašnjost zgrade. Loosov beskompromisni modernizam bio je teška kušnja za Ehrlicha, odgojenog u ateljeima Königa i Walchera; bio je to ne samo njegov prvi veći samostalan zadatak, nego i potpuni raskid s njegovom dotadašnjom praksom. Ehrlich je djelomično »korigirao« Loosov projekt unijevši nekoliko dodatnih, slikovitih akcenata, poput krovne pergole s visećim zelenilom, ili zlatnih rešetaka na otvorima lođa, koji jasno ukazuju na secesionistički ukus

<sup>5</sup> Na primjer: J. Paukert, Kreuzenstein, Beč 1911; H. Walcher i J. Paukert, Burg Kreuzenstein an der Donau, Beč 1914.





i sklonost scenografskim efektima. U unutrašnjem uređenju Ehrlich je s više razumijevanja slijedio Loosove intencije, dijelom možda i zato što su mu kao uzor mogli poslužiti Loosovi bečki interijeri. Bez obzira na to što su neke okolnosti oko dovršenja Karne nejasne,<sup>6</sup> posebno što se tiče sigurnog razgraničenja Ehrlichova i Loosovog udjela u gradnji, kao i stupnja do kojega je Ehrlich intervenirao u originalni Loosov projekt, Karma je neosporno avangardno djelo moderne arhitekture i veoma

rana anticipacija onih arhitektonskih rješenja koja će donijeti tek generacija arhitekata poslije prvoga svjetskog rata. Značenje Karne ostalo je sačuvano u sjećanju mlađih arhitekata i, zahvaljujući tome, Ehrlichu je kao jedinom od naših arhitekata bio upućen poziv da sudjeluje na osnivačkom kongresu CIAM-a u La Sarrazu 1928, kojemu se on iz nepoznatih razloga nije odazvao.

Nepunu godinu dana nakon što je preuzeo Karma, u jesen 1909, Ehrlich se vraća u Zagreb, povezuje se s Viktorom Kovačićem, starim drugom još iz bečkih studentskih dana, i već na početku 1910. osnivaju zajednički atelje KOVAČIĆ I EHRlich. Njihov će atelje u prelomnim godinama do prvoga svjetskog rata imati odlučnu riječ u borbi za umjetničke ciljeve arhitekture i afirmaciju modernih arhitektonskih načela, za što se dotada zalagala tek nekolicina mlađih školovanih arhitekata poput

<sup>6</sup> Ehrlich je 1928. uputio pismo arhitektu Robertu van der Mühlu, u kojemu detaljno opisuje što je izveo prema Loosovim nacrtima, a što je samostalno projektirao. To su pismo prvi publicirali J. Gubler i G. Barbey (Loos's villa Karma, *The Architectural Review*, 1969, br. 865, str. 215—216). Karmom se u posljednje vrijeme posebno bavila Vera Behalova (*Die Villa von Adolf Loos*, Kunst (Beč), 1970, br. 113).



Bastla, Fišera, Šena, te grupa okupljena oko Kovačića i Kluba hrvatskih arhitekata. Rezultati su se ubrzo pokazali, pa inače veoma trijezan kritičar Lunaček piše o tim godinama s oduševljenjem: »U posljednje se vrijeme baš pod utjecajem ove mlade arhitektske generacije pretresa svako javno građevno pitanje i ako vazda ne uspije tom pitanju nametnuti i umjetničku sadržinu, nekoliko je puta to ipak uspjelo. . . . Naši su graditelji i arhitekti izvoštili pobjede i to veće nego li njihovi drugovi drugih vrsta umjetničke produkcije.«<sup>7</sup>

Zajednički rad Ehrlicha i Kovačića punih šest godina postavlja i veoma osjetljivo pitanje autorstva za one građevine i projekte koji su u tom razdoblju nastali. Na to je već upozorio Šen u svojoj monografiji o Kovačiću,<sup>8</sup> a svakako je zanimljivo da Ehrlich u svoju monografiju, koja je tiskana nekoliko godina kasnije, osim vile Rado i vrbovačkog mauzoleja, nije uvrstio ni jedan drugi projekt nastao u razdoblju zajedničkog rada s Kovačićem<sup>9</sup>. Iz ugovora o suradnji i sačuvane dokumentacije proizlazi da je svaki od njih vodio poslove odvojeno, iako su projekte zajednički potpisivali, pa se na temelju tih podataka i karakterističnih oblikovnih značajki može prilično sigurno utvrditi što je koji od njih projektirao. Ipak, treba upozoriti na specifične okolnosti svakodnevnog zajedničkog rada u ateljeu, u kojima se, čak i onda kad je moguće sa sigurnošću utvrditi autorstvo, ne može isključiti postojanje međusobnog utjecaja, osobito u fazi nastajanja idejnog projekta. Nedvojbeno je međutim da je, bar u početku zajedničkog rada, stariji Kovačić zrelija i stvaralački izgrađenija ličnost, i da njegovo veće iskustvo daje osnovni ton njihovoj suradnji. Na takav zaključak upućuje pažljivija analiza njihovih prvih projekata, kao i to što je Ehrlich, nakon raskida s Kovačićem, udario drugim smjerom, što se u nizu njegovih samostalnih projekata nastalih poslije 1920. javljaju elementi eklektičkog manirizma kao neki daleki i zakašnjeli odjek njegova bečkog razdoblja i što će oni nekoliko idućih godina ostati prepoznatljive značajke Ehrlichovih građevina.

<sup>7</sup> Vladimir Lunaček, Izložba hrvatskog društva umjetnosti, Savremenik, 1913, str. 421.

<sup>8</sup> Edo Šen, Arhitekt Viktor Kovačić, mapa-monografija, Zagreb 1927.

<sup>9</sup> Hugo Ehrlich (monografija), izdao G. Konrad u seriji »Neues Bauen und Wohnen«, Beč-Berlin 1932. Što se tiče mauzoleja u Vrbovcu, o kojemu ovdje neće biti riječi, izvodio ga je Ehrlich, iako je idejno rješenje najvjerojatnije Kovačićevo.

Najraniji Ehrlichov projekt za Zagreb nastao je još za njegova boravka u Beču: to je natječajni projekt za novu vladinu palaču na Markovu trgu iz 1907. U njemu se Ehrlich, upotrijebivši doduše klasični zabat sa stupovima, znao dobro prilagoditi povijesnom karakteru i mjerilu Markova trga, pa ga je Lunaček s pravom nazvao jednom od »najsajnijih osnova«. Unatoč pozitivnim ocjenama Ehrlichov projekt, kao uostalom ni Kovačićev, nije bio prihvaćen, a nezgrapna i bezlična građevina koja je potom podignuta i danas posvjedočuje Lunačkovu pronicavu tvrdnju iz 1913: »Danas naravno ta osnova imade tek historijsku vrijednost. . . Istočna je fronta na Markovom trgu jedan put zauvijek kako se to običava kazati 'zafušana' i ostat će to.«<sup>10</sup>

I prve Ehrlichove izvedbe nakon dolaska u Zagreb vezane su stjecajem okolnosti uz Gornji grad. To je regulacija Jezuitskog trga (1910) i djelomično uređenje Strossmayerova šetališta (1911). Dok je u slučaju Jezuitskog trga Ehrlich bio samo realizator ranije Kovačićeve osnove — uz neke izmjene koje je, kako sam ističe u jednom pismu Gradskom poglavarstvu, učinio u dogovoru s Kovačićem, projekt za Strossmayerovo šetalište njegov je posve samostalan rad. Vještina s kojom Ehrlich rješava zadatak otkriva njegovu sklonost za jake poteze i efektne vizure, što će doći do izražaja i u nekim njegovim kasnijim projektima. U osi nekadašnje Bregovite ulice, na potezu današnje uspinjače, Ehrlich projektira monumentalni uspon sa dva kraka stubišta, lođom na međuterasi i paviljonom-vidikovcem na vrhu, do kojega od podnožja vodi okomiti lift, dok istočnu i zapadnu stranu rješava jednostavnim masivnim zidom koji evocira nekadašnje gradske bedeme. Upravo u toj jednostavnosti i nekoj tvarnoj očitosti, kojima Ehrlich uspijeva, bez posezanja za prokušanim historicističkim rekvizitirijem, ostvariti monumentalan dojam, i jest vrijednost toga projekta, što je kritika ispravno zapazila. Strossmayerovo šetalište pruža danas krnju sliku jer je izveden samo istočni potez zida. Konzervativizam gradske uprave onemogućio je i taj Ehrlichov projekt koji je za tadašnja shvaćanja očito bio presmion. Novac je navodno upućen kao pripomoć ranjenicima u drugom balkanskom ratu, ali se čini da su posrijedi ipak bili drugi razlozi. Na to aludira i Ehrlichov članak iz 1913. koji završava prilično gorkom konstatacijom: »Pridodajem da imamo malo nade da će osnova ikad biti izvedena. . . . Pa onda moj osobni stil, čini se, nije

<sup>10</sup> Vladimir Lunaček, n. dj.

simpatičan većem dijelu odlučujućih osoba. Ne preostaje drugo nego čekati dok dođu opet debele godine i dok se ne promijene nazori.«<sup>11</sup>

Dok je oblikovanje jednog reprezentativnog prostora poput Strossmayerova šetališta veoma specifičan projektantski zadatak, zgrade namijenjene stanovanju više nego ijedna druga arhitektonska tema pokazuju pravi domašaj arhitekture u određenom trenutku, a jednako tako i eventualnu pojavu svježih ideja i poticaja. Početak zajedničkog rada Ehrlicha i Kovačića u znaku je velikih poslova i intenzivnog rada na projektima. U svega nekoliko godina nastaje desetak stambenih zgrada i obiteljskih kuća, a uz to i niz natječajnih projekata, pa su te godine zajedničkog rada, s obzirom na broj i kvalitetu projekata, njihove najplodnije stvaralačke godine. Temperamentni i poduzetni Ehrlich, poduprt dobro uvedenim obiteljskim poduzećem, davao je njihovoj suradnji dinamičan ton, a Kovačić, koji je godinama teško dolazio do posla, našao se odjed-

nom u poslovnom vrtlogu u kojemu se, bar u početku, nije bilo lako snaći. Ehrlich je nesumnjivo bio praktičniji duh od Kovačića, više projektira i lakše se kreće među različitim utjecajima, ali povremene oscilacije u kvaliteti projekata pokazuju da je u poslovnoj užurbanosti stvaralačko promišljanje često bilo nadomješteno projektantskom rutinom.

Da bi se ocijenio Kovačićev i Ehrlichov doprinos na području stambene arhitekture, treba analizirati njihove građevine podjednako s gledišta oblikovanja građevne mase i raščlambe pročelja kao i s gledišta organizacije unutrašnjeg prostora zgrade. U odnosu na oba ta momenta oni daju nova rješenja i stvaraju tip moderne gradske najamne kuće i obiteljske vile koje više nisu oblikovane prema nekim dalekim stilskim ili egzotičnim uzorima, nego su proizašle iz izmijenjenog pogleda na sadržaj i funkciju arhitekture, napose u pogledu praktičnosti i udobnosti stanovanja, odražavajući tako u arhitekturi ona shvaćanja koja je sa sobom donio pokret Moderne. Individualizam i subjektivizam, kao dva najizrazitija svojstva modernizma na početku stoljeća, izazvali su i u arhitekturi promjene analogne onima u ostalim umjetnostima. Traži se sadržaj a ne forma, logika i sklad unutrašnjeg prostora, a ne nametljiva reprezentativnost pročel-

<sup>11</sup> Hugo Ehrlich, Regulacija Strossmayerovog šetališta, Viena, 1913, br. 7.



kompleks »nadarbine«  
1926—30



lja, što je do jučer bio znak dobrog ukusa u arhitekturi i vidljivi simbol društvenog statusa vlasnika. Taj pomak od objektivnog (vanjskog) prema subjektivnom (unutrašnjem) poimanju arhitekture imao je višestruki učinak na cjelokupno arhitektonsko oblikovanje, omogućivši posve nov odnos između unutrašnjeg prostora i fasadnog platna građevine. Ono više nije organizirano simetrično oko jednog istaknutog i autonomnog plastičnog motiva (parovi stupova, zabat, kupola), nego slijedi logiku rasporeda prostora po katovima, uvodeći tako novu, horizontalnu raščlambu pročelja, dok u samoj plastičnoj artikulaciji pokazuje težnju da što direktnije izrazi napetosti i dinamiku unutrašnjeg prostora zgrade.

Uz izuzetak prve Ehrlichove stambene kuće u Kumičićevoj 2 (1910), gdje se još javlja »ekspresivni« središnji rizalit kao plastička okosnica pročelja, sve ostale njegove stambene zgrade projektirane u tom razdoblju — Mihanovićeve 14 i 20, Medulićeve 2, Ilica 100 — pokazuju znatnu redukciju fasadne plastike koja gubi dekorativno-reprezentativnu funkciju pretvorivši se, ondje gdje se još javlja, u plitke reljefne motive koji tek vizuelno raščlanjuju ovojnici pročelja. Tako se i u arhitekturi manifestira onaj pomak od taktilnih (plastičnih) prema optičkim (slikovitim) vrijednostima, što je opća karakteristika umjetnosti na početku stoljeća. Iz izmijenjenog odnosa prema sadržaju i funkciji arhitektonskog oblikovanja proizišla su i neka nova

rješenja, kao što je naglašavanje prizemlja koje se karakterom počinje razlikovati od gornjih stambenih katova, čime nastaje novi tip stambeno-poslovne zgrade koja će prevladavati u razdoblju između dva rata.

Pomak težišta od oblikovanja pročelja prema unutrašnjem prostoru građevine imao je za posljedicu i povećanu brigu za tlocrtni raspored i njegovo prilagođivanje suvremenim uvjetima stanovanja. U usporedbi s krutim i nefunkcionalnim tipom uzdužnog tlocrta koji je tipičan za stariju arhitekturu, ove rane Kovačićeve i Ehrlichove zgrade prve donose tip suvremenog »poprečnog« tlocrta, u kojemu je provedena logična diferencijacija stambenog i gospodarskog dijela stana razdvojenih u pravilu hodnikom i sanitarnim čvorom. Taj tip tlocrta, koji se prvi put u razvijenom obliku javlja u Kovačićevoj kući Lustig (1910), postaje tipičan za ugrađene najamne stambene zgrade i s manjim će se modifikacijama — na primjer zamjenom hodnika prostranim halom — zadržati sve do početka tridesetih godina.

U godinama zajedničkog rada s Kovačićem Ehrlich je projektirao i nekoliko obiteljskih vila, koje se upravo tada javljaju kod nas kao nova arhitektonska tema, zamjenjujući postepeno otmjenu rezidencijalnu palaču u gradu. Obiteljske kuće, građene u zelenilu po sjevernim obroncima grada, dopuštale su intimnije mjerilo i slobodnije isticanje



posebnog, individualnog karaktera građevine, što je bilo u skladu s najdubljim težnjama doba. Ni pošto, naime, nije slučajno da je obnova obiteljskog graditeljstva započela upravo u krilu obiteljske arhitekture, i to osamdesetih godina prošlog stoljeća, s engleskim pokretom Domestic Revival čiji su odjeci doprli do nas preko Njemačke i Beča i odlučno utjecali na nov oblikovni i prostorni koncept obiteljske kuće kako su ga u nas razvili Ehrlich i Kovačić. Utjecaj toga pokreta očituje se u slobodnom prostornom rasporedu i asimetriji pročelja, te u uvođenju središnjeg hala u funkciji prostorne jezgre kuće, ali možda još više od toga »engleski stil« odaju neki karakteristični detalji kao što je kamin ili česta upotreba prirodnih materijala, pretežno opeke i drva. Sve te elemente nalazimo u prvim Ehrlichovim obiteljskim kućama — kući Bauer u Nazorovoj ulici (1912) i kući Rado na Rokovom perivoju 7 (1913), a najizrazitije na kući koju je projektirao za svoga brata Ernsta Ehrlicha u Tuškancu 17 (1916) i u kojoj je karakteristični rustično-ladanjski karakter posebno naglašen slatnatim krovom, drvenim balkonima i nadasve duhovitim prepletanjem unutrašnjeg i vanjskog prostora preko prizemne terase s pergolom.

Osim navedenih građevina Ehrlich je do rata projektirao i dvije škole: gradsku dječjačku školu u Zemunu (1912) i mađarsku željezničarsku školu u Zagrebu (1915), obje shvaćene dosta konvencionalno s paradnim nizom stupova na pročelju koji neloogično prekidaaju inače mirne i dostojanstvene linije arhitekture. Sliku Ehrlichova rada u tom razdoblju treba dopuniti i s nekoliko neizvedenih, uglavnom natječajnih projekata — za Narodni dom i kuću Vargavić u Koprivnici (1912), za Hrvatski dom u Zemunu (1913), za palaču Hellenbach na Griču u Zagrebu (1912) — koji možda više od izvedenih građevina pokazuju njegovu vještinu u komponiranju volumena i sposobnost da skromnim i nenametljivim sredstvima oblikuje skladne i ekspresivne građevne cjeline.

Ehrlichovu arhitekturu u poslijeratnom razdoblju bitno određuju dva momenta: njegova duboka vezanost uz ona estetska shvaćanja koja je razvila Moderna, i pojava avangardnih arhitektonskih ideja koje su radikalnom negacijom svih tradicionalnih estetskih postulata najavljivale jedno posve novo razdoblje u arhitekturi. Nosioci tih ideja pripadnici su poslijeratne generacije arhitekata koji se na sredini dvadesetih godina vraćaju s inozemnih akademija unoseći u našu sredinu, dotada tradicionalno oslonjenu na Beč, utjecaje iz drugih i u tom trenutku življih umjetničkih središta (Berlin, Pariz). U usporedbi sa situacijom prije tridesetak godina, razlika između starih i mladih izrazitija je i

mного dublja. Više nije riječ o različitim pogledima na iste vrijednosti, nego o potpuno novom redu vrijednosti, koji proizlazi iz drugačijeg odnosa prema čovjeku, životu, svijetu. Zbog toga zapravo i nema sukoba, postoji samo duboko i nepovratno razilaženje, kojim se kao u nekom stanju duhovne ispražnjenosti dovršava »slom svih vrijednosti«, izazvan traumom prvoga svjetskog rata. Ukupnost razlike u odnosu na tradicionalno shvaćanje arhitekture možda nigdje nije došla do izražaja otvorenije nego u tvrdnji E. Weissmanna: »Arhitektonska forma izlazi iz savršene realizacije stvarnih zahtjeva neke funkcije... Da li je ta forma 'lijepa' ili nije nas se to ne tiče.«<sup>12</sup> Time je prilično precizno bila formulirana misao koja je, izražavajući optimističku vjeru u nov i bolji svijet, bila osnovni pokretač stvaralačkog htijenja najmlađe arhitektonske generacije.

Nasuprot većini svojih vršnjaka, Ehrlich je sa sebi svojstvenom lakoćom i prilagodljivošću uspio izbjeći konflikt i, usprkos različitom iskustvu, prihvatiti promjene koje je donosilo novo doba. U tome mu je, nema sumnje, pomogla njegova otvorena i komunikativna narav, ali i to što je na Tehničkom fakultetu, gdje je naslijedio Kovačića, i u svome ateljeu bio trajno okružen mladim ljudima s kojima je znao uspostaviti prisan i kolegijalan odnos. Kod njega su radili i istodobno samostalno projektirali Albin i Gomboš, Denzler i Kaulzarić, Galić i Pičman kojemu je osobito bio sklon i čija ga je iznenadna smrt duboko potresla. Prisutnost više izrazitih stvaralačkih individualnosti u istom ateljeu jedan je od razloga da je Ehrlichov opus u tome razdoblju raznovrsniji i da pokazuje širu lepezu izraza, unutar koje se može pratiti postepena formalna evolucija od dramatično-ekspresivnih oblika prema čistoj desimboliziranoj arhitektonskoj plastici. Taj proces neutralizacije arhitektonskog volumena napreduje postupno, a granična godina je otprilike 1928, kad se na njegovim građevinama gube i posljednji tragovi historicističkih sjećanja i kad Ehrlich napokon svjesno usvaja funkcionalistička načela arhitektonskog oblikovanja.

U prvim poslijeratnim godinama zbog nesređenih ekonomskih prilika građevna djelatnost uglavnom stagnira. Kad je na početku dvadesetih godina obnovljena, ona se odvija u znaku stanovite stilske regresije, kao da arhitekti poslije ratnog košmara traže oslonac u starim i tradicijom provjerenim (klasičnim) oblicima. Taj otklon prema tradicionalizmu zapaža se i kod Ehrlicha, najprije kod

<sup>12</sup>

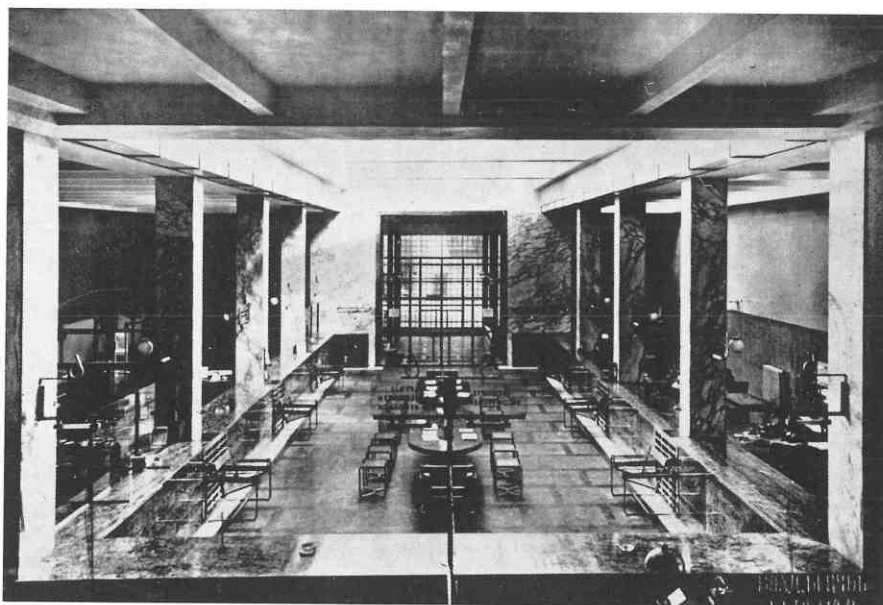
Ernest Weissmann, O estetici i arhitekturi, u knjizi: Problemi suvremene arhitekture, uredio S. Planić, Zagreb 1932.



nadogradnje Jugoslavenske banke u Osijeku (1921), zatim na dvije zgrade u Račkoga ulici: »Tekstil« i »Pruga« (1921), i na zgradi poduzeća »Standard Oil« u Kumičićevoj 5 (1922), a kulminira u monumentalnom pročelju Slavenske (Hipotekarne) banke na uglu Vlaške i Draškovićeve ulice (1921—1923). U odnosu na Slavensku banku treba naglasiti da zgrada usprkos onim konvencionalnim stupovima na zapadnom pročelju pokazuje u cjelini visoku projektantsku razinu (što se možda najbolje može uočiti usporedimo li je s ranijim Aranjoševim i Bastlovim projektima)<sup>13</sup> u svladavanju kompleksnog arhitektonskog zadatka, a, s obzirom na njen smještaj, i izraziti Ehrlichov smisao za šire urbanističke prostorne vrijednosti. Najzanimljiviji detalj u unutra-

nom«, a očituje se u svjesnom suprotstavljanju sudržanih i mirnih osnovnih linija građevine i plastično naglašenih detalja kao što su masivni balkoni, jake konzole ili snažno profilirani krovni vijenci. Ova ekspresivizacija pročelja plastičnim elementima, koji ponekad djeluju kao da su naknadno aplicirani, štoviše i sa stanovitim smislom za ekstravagantnu, maniriranu pozu, najdosljednije je provedena na dvostrukim stambenim zgradama u Varšavskoj 2 i 2a (1923), pa se one mogu uzeti kao tipičan uzorak Ehrlichove arhitekture u ranom poslijeratnom razdoblju.

Ehrlich je tih godina u punom poslovnom zamahu, radi intenzivno, čak i na nekoliko projekata odjed-



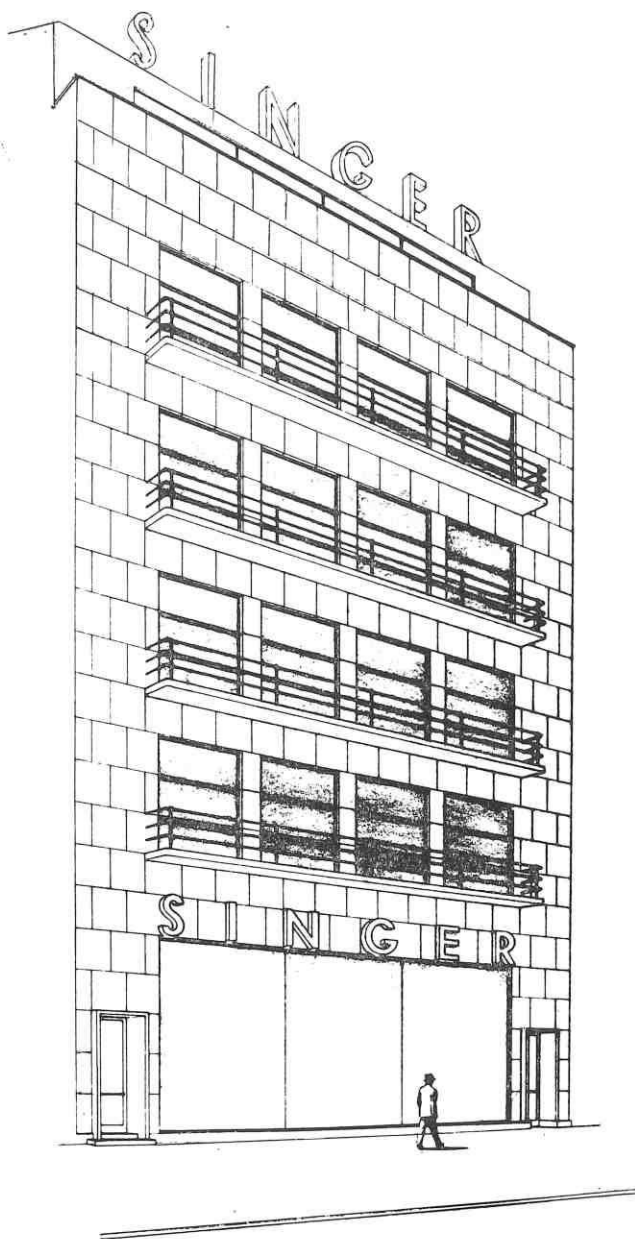
šnjosti te banke svakako je kružna blagajnička dvorana s otvorenom stropnom konstrukcijom od armiranobetonskih greda koje su smionu »zarotirane« oko središnjeg nosača, stvarajući svojim ritmom ponešto bizaran vizuelni efekt.

Na spomenutim zgradama postupno sazrijeva i onaj karakteristični Ehrlichov stil koji je, ne bez stanovite doze profesionalne zavisti, nazvan »hugovšti-

nom. Atelje mu je privremeno smješten u jednoj sobici obiteljskog poduzeća u današnjoj Ulici 8. maja, koje su vodila njegova braća Adolf i Ernst. Godine 1924. dovršava pregradnju i nadogradnju palače u Opatičkoj 4 za grofa Bombellesa, s kojim je Ehrlich godinama bio u prijateljskim odnosima;<sup>14</sup> u uličnom dijelu palače uredio je Ehrlich sebi prostorni atelje i stan u kojemu je ostao sve do svoje smrti.

<sup>13</sup> Društvo »Manduševac« namjeravalo je na tome mjestu sagraditi hotel s kupalištem, za koji su izradili projekte najprije S. Aranjoš, a zatim V. Bastl. Gradnja je već bila započeta kad je beogradska Slavenska banka kupila teren i povjerila Ehrlichu izradbu novih projekata. Oba ranija nacrtu sačuvana su u Građevinskom arhivu Skupštine grada Zagreba.

<sup>14</sup> Grof Marko Bombelles bio je vlasnik Opeke i Klenovnika koji je 1925. prodao Središnjem uredu za osiguranje radnika. Ehrlich je 1925—1927. adaptirao Klenovnik u lječilište za plućne bolesti.



projekt za zgradu singer u beogradu  
1931

Jedan od najvećih građevnih pothvata u Zagrebu u to doba bila je gradnja hotela Esplanade. Natječaj je raspisan 1922. Bilo je pozvano devet arhitekata, među njima i Ehrlich, koji je svoj rad poslao pod šifrom »Sava«.<sup>15</sup> Na žalost, taj važan Ehrlichov rad nije sačuvan, ali iz obrazloženja natječajne komisije, kojoj je predsjedao H. Muthesius, doznajemo da upravo projekti Ehrlicha, Loosa i Rehniga »najviše zadovoljavaju zahtjeve što ih danas stavljamo na jednostavnu i dostojnu arhitekturu«. U daljnjem obrazloženju Muthesius detaljno analizira Ehrlichov projekt, priznaje mu da je dobro riješio unutrašnje dvorište i raspored prostorija u prizemlju, ali mu ujedno prigovara da previše upotrebljava »antikne arhitektoničke česti« i da mu je završni vijenac, poduprt visokim konzolama, odviše jak.<sup>16</sup> Tako posredno, iz Muthesiusovih prigovora više nego iz njegovih pohvala, doznajemo da je Ehrlichov projekt sadržavao upravo one elemente koji su u tih godina karakteristični za njegovu arhitekturu.

Zasebno poglavlje u Ehrlichovu radu čini dovršenje zagrebačke Burze, poslije iznenadne Kovačićeve smrti u kasnu jesen 1924. Kad je Ehrlich preuzeo zgradu, grubi građevinski poslovi bili su završeni i prema njegovim detaljnim nacrtima izvedeno je unutrašnje uređenje kao i cjelokupni namještaj Burze. Kao i u slučaju Karme, vjerojatno se nikada neće moći potpuno sigurno utvrditi Ehrlichov udio na Burzi, unatoč tvrdnji da Kovačić nije ostavio nikakvih skica za unutrašnje uređenje.<sup>17</sup> U svakom slučaju Ehrlich je i ovdje znao s mnogo razumijevanja slijediti misao svoga prethodnika te mirnim linijama i plemenitim materijalima ostvariti, napose u ulaznom predvorju i kružnoj blagajničkoj dvorani, rješenja koja po formalnoj suzdržanosti i gustoći prostornog sadržaja nemaju premca u tadašnjoj arhitekturi Zagreba.

<sup>15</sup>

Osim Ehrlicha pozvani su bili V. Kovačić, A. Loos, O. Rehnig, P. P. Brang, K. Pařik, R. Tönnyes i O. Priester. Kovačić je odustao od natječaja, a Loos je bio u dogovoru s Ehrlichom da zajednički nastupaju ako jedan od njihovih natječajnih radova dobije prvu nagradu; zbog toga je Loos dvaput navraćao u Zagreb i dopisivao se s Ehrlichom. Prva nagrada dodijeljena je berlinskom arhitektu Ottu Rehnigu.

<sup>16</sup>

Vidi brošuru: Vještačko mnijenje za gradnju hotela u Zagrebu, Zagreb 1922.

<sup>17</sup>

Vidi: Zagrebačka Burza, Arhitektura, 1932, br. 11, str. 286—288.

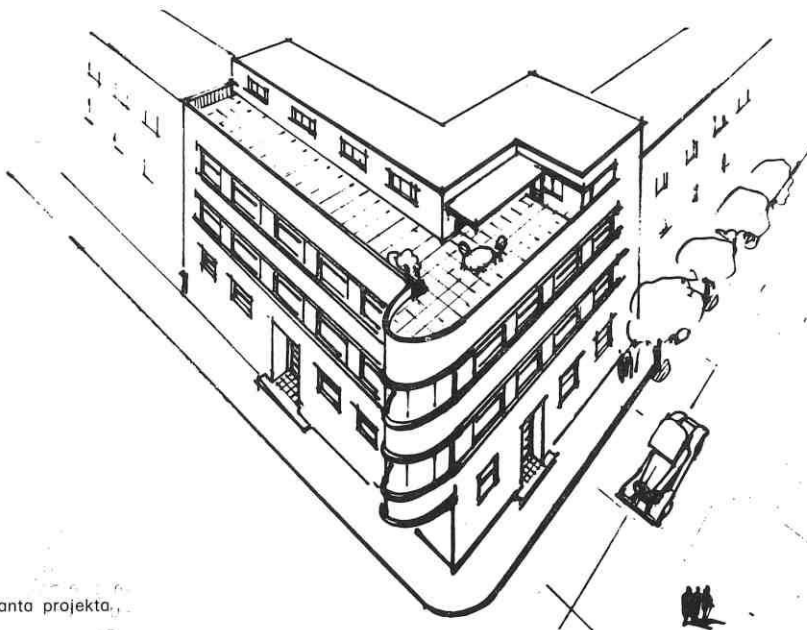
Već je istaknuto da Ehrlich potkraj dvadesetih godina prihvaća suvremeniji koncept arhitekture, i da je granična godina otprilike 1928. Ta se promjena kod Ehrlicha odvija postepeno i u prvoj se fazi očituje u ublažavanju plastičke ekspresije pročelja, kao na kući Grünwald u Boškovićevoj 36 (1925) koja je, iako direktno ovisna o Kovačićevoj kući »Slaveks«, solidno ostvarenje, posebno što se tiče tlocrta (hal). Daljnja neutralizacija zidnog platna napreduje preko velikog kompleksa Nadarbine u Vlaškoj ulici — za koju su prvi projekti nastali 1926, ali je dovršena tek 1932<sup>18</sup> — i kulminira na stambenim zgradama Janeković na uglu Draškovićeve i Martičeve ulice i Blühweiss u Domagojevoj 2 (1927/28). Osobito je u tom pogledu zanimljiva usporedba prvoga projekta za kuću Janeković s renesansnom krovnom balustradom i konačne izvedbe te zgrade s koje su uklonjeni svi suvišni dodaci i ukrasi, a umjesto njih javljaju se tek diskretni uzdužni zarezi u žbuki. To je prvi građevni volumen u kojemu dolazi do izražaja novi i suvremeni arhitektonski senzibilitet, što je rezultiralo posve glatkim pročeljima, karakterističnim zaobljavanjem ugla i transparentnim prizemljem koje je na najopterećenijem ugaonom dijelu rastvoreno ostakljenom ulaznom nišom.

Prije nego što je nastupila svjetska ekonomska kriza tridesetih godina, koja je gotovo obustavila građevnu djelatnost, Ehrlich je realizirao dva velika i značajna objekta: Prvu hrvatsku obrtnu banku u Zagrebu i Jugoslavensku udruženu banku u Beogradu. Zagrebačka Obrtna banka (1924), smještena na preuskoj parceli u Ulici 38, samo je dio bankovne palače koja je imala obuhvatiti i ugao Mesničke ulice, pa stoga i djeluje nezgrapno prevelikim mjerilom otvora i ukrasa u odnosu na širinu pročelja. Dok je gornja partija pročelja tipična »hugovština«, prizemlje je oblikovano jednostavno s nizom pravokutnih otvora i direktnim pristupom do blagajničke dvorane, čime je naglašen njen praktično-poslovni, a ne reprezentativni karakter. Ta je ideja još dosljednije provedena u projektu za Jugoslavensku udruženu banku u Ulici 7. jula u Beogradu (1929), gdje je blagajnička dvorana koncipirana kao suvremeni poslovni prostor i velikim ostak-

ljenim otvorom direktno povezana s ulicom.<sup>19</sup> Niz detalja u dvorani, od šalterskih pregrada i metalnih oznaka do ravnog staklenog stropa položenog na konstrukciju od armirano-betonskih lamela ili Breuerovih stolica od metalnih šipki i platna, otkriva da je Ehrlich, najvjerojatnije uz pomoć svojih mlađih suradnika (M. Kauzlarić), ovladao suvremenim vokabularom i da ga znalacki primjenjuje, ostvarivši u toj dvorani prvi suvremeno koncipirani javni enterijer u našoj međuratnoj arhitekturi. Na žalost, ovaj sjajni primjer ranog funkcionalizma u nas potpuno je upropašten adaptacijom 1964, kad je izmijenjena stropna konstrukcija, a mramorna obloga (čak i na stupovima!) prekrivena smeđim tapisonom, čime je umjesto nekađanje otmjene jednostavnosti ostvaren ugođaj nekoga modnog boutiquea. Prije nego što razmotrimo Ehrlichove projekte nastale u donekle izmijenjenim materijalnim i psihološkim prilikama poslije 1930, treba se ukratko osvrnuti na njegove obiteljske kuće nastale u proteklom razdoblju. Tipološki se one nadovezuju na ranije obiteljske kuće, a oblikovno pokazuju isti onaj razvojni slijed koji smo mogli pratiti i na njegovim stambenim i poslovnim zgradama: od obiteljske kuće Deutsch na Rokovu perivoju 8 (1922), koja je po razigranosti krova i nekom intimnom ugođaju još ovisna o engleskim uzorima, preko kuće Janda u Vončininoj 16 (1922), Weissmayer u Ulici 8. maja 17 (1921) ili jednostavne plastike kuća Rojc na Rokovom perivoju 6 (1922) i Schwartz u Ulici Gorana Kovačića 10 (1922), do obiteljske kuće Nikić u Tuškancu 15 (1927), koja je već svjesno koncipirana kao samodostatan stereometrijski volumen, razglobljen u sebi na načelu kontrapunktiranja kubičnih masa i stroge podređenosti detalja građevnoj cjelini. Kod nje se, što je ovdje važno istaknuti, javljaju i neki novi elementi, i to u obliku jasnih reminiscencija na našu regionalnu, primorsku arhitekturu; to će doći još očitije do izražaja na posljednjoj Ehrlichovoj obiteljskoj kući koju projektira za kipara Kerdića na Goljaku 25 (1931) i na kojoj se vezanost uz primorsku graditeljsku tradiciju manifestira i doslovno kamenim podnožjem, klesanim kamenim žljebovima i krovom od jednostavnih kupa kanalica. Ta tendencija prema regionalizaciji arhitekture, nastojanje da se domaći građevni oblici umjetnički artikuliraju, nije izolirana pojava, nego se zbiva na li-

<sup>18</sup> Građevni kompleks Nadarbine zagrebačke nadbiskupije prostire se na parceli između Vlaške, Krašove i Martičeve ulice. Građen je u tri faze: najprije istočni trakt uz Ratkajev prolaz, zatim istočni uz Krašovu ulicu i napokon spojni srednji trakt, umjesto kojega je imala biti izgrađena velika javna dvorana. Ta tri dijela Nadarbine međusobno se razlikuju ne samo po obradi pročelja, nego još više po tlocrtnom rasporedu.

<sup>19</sup> Blagajnička dvorana zaprema cijelo prizemlje zgrade koja je smještena na izduženoj parceli između dviju ulica i ima dva pročelja: glavno u Ulici 7. jula, a sporedno u Rajičevoj ulici. Zgrada je doživjela znatnije preinake prilikom dogradnje Jugoslavenske banke za vanjsku trgovinu (1964), s kojom je tada, probijanjem jednog zida u predvorju, spojena.



varijanta projekta,  
1931



niji općeg nastojanja tridesetih godina da se izražajne mogućnosti arhitekture prošire i obogate novim vrijednostima, pa u tom svjetlu treba gledati i ove Ehrlichove pokušaje.

U vrijeme svjetske ekonomske krize nastupile su i za Ehrlicha, koji dotada nije oskudijevao poslovima, mršave godine. Ako su i izostale realizacije, ipak je iz tog razdoblja sačuvan velik broj skica i projektnih studija, iz kojih se može pratiti, često i na istom projektu, postepena evolucija arhitektonske misli, od prvih nacрта koji još nose stanovita romantična sjećanja do čistog stereometrijskog oblika izvedenog iz armiranobetonske konstrukcije. Takve su dvije varijante za Tehnički fakultet u Zagrebu (1929/31), od kojih je osobito zanimljiva druga, koncipirana kao rastvorena horizontalna građevina što se pruža u različitim smjerovima, zatim projekt za poslovno-stambenu zgradu »Singer« u Beogradu (1931) s terasasto riješenim sporednim pročeljem, nekoliko varijanata za Oficirski dom u Zagrebu, koje su nastajale između 1926. i 1930. u rasponu od pompozno historicizma do transparentnog kubičnog zdanja, rastvorenog terasama i velikim staklenim otvorima — i napokon izvanredni natječajni projekt za Agrarnu banku u Beogradu (1931), u kojem je Ehrlich u napetoj liniji zaobljenog pročelja, a možda još više vještim prepletanjem prostornih planova u unutrašnjosti, dao jedno od svojih najzrelijih rješenja. I kod ovog Ehrlichova projekta treba pomišljati na suradnju mlađih snaga u ateljeu, na što upućuje više momenta, prije svega grafička manira skica, a zatim i visoka stilska elaboriranost izraza, koju ovdje prvi put susrećemo, a koja pretpostavlja način mišljenja neopterećen klasičnim oblikovnim i prostornim predodžbama.

Jedini projekt koji Ehrlich, uz spomenutu kuću Kerdić, uspijeva realizirati u godinama krize, bila je stambena zgrada Nikić u Beogradu na uglu Simine i Dositejeve ulice (1932). Nekoliko pripremljenih skica pokazuje stanovitu romantičnu crtu, a u dugom zaobljenom balkonu čak i direktan oslon na rane projekte E. Mendelsohna. Konačna izvedba posve je u duhu funkcionalističke estetike s glatkim fasadama, pojasevima prozora i krovnom terasom, te slobodnim prostornim rasporedom u unutrašnjosti što je omogućeno primjenom skeletne armiranobetonske konstrukcije.

Posljednja je Ehrlichova realizacija stambeno-poslovna zgrada Mirovinske zaklade Gradske štedionice na uglu Gajeve i Trga Republike, dovršena 1934. Ehrlich je dobio izvedbu na temelju natječaja, nakon što je nekad jedinstveni blok Zakladne bolnice bio rasparceliran. Osnovni parametri bili su

zadani ranijim natječajem za urbanističko rješenje bloka, na kojemu je sudjelovao i Pičman (u zajednici s J. Seisselom),<sup>20</sup> a kako je on tada bio u Ehrlichovu ateljeu, nije isključeno da je sudjelovao i u razradi konačnog projekta. U svakom slučaju Ehrlich je bio svjestan važnosti zadatka s obzirom na eksponiranost parcele i želio je ostvariti građevinu izrazito suvremenog koncepta, naglašujući u jednom intervjuu 1931. da, osim Behrensove pregradnje na početku Jurišićeve ulice, »nije ni jedna građevina na Jelačićevom trgu ni po obliku, a ni po duhu moderna«.<sup>21</sup>

Način na koji je Ehrlich riješio zadatak doista je smion i moderan. I na toj je zgradi armirano-betonska konstrukcija omogućila kontinuirane pojaseve prozora koji teku cijelom širinom pročelja, dok je prizemni dio izbačen i prema ulici zatvoren transparentnom staklenom opnom, čime je postignuta potpuna inverzija klasične građevne tektonike. Po jasnoći osnovne dispozicije, suvremenom senzibilitetu i doradenosti detalja, ta Ehrlichova građevina ide nesumnjivo među klasična ostvarenja naše međuratne arhitekture i čini, ne samo vremenski nego i sadržajno, zaključak njegova stvaralačkog puta.

Pokušamo li na kraju jednim pogledom obuhvatiti glavne etape toga puta od eklektičkog historicizma vezanog uz Königa i bečku akademiju, preko usputnih dodira sa secesijom, Loosova čistunstva, odmjerenog modernizma u razdoblju zajedničkog rada s Kovačićem, zatim povratka eklektičkoj maniri u prvim poslijeratnim godinama i napokon da postepenog prihvaćanja avangardnih funkcionalističkih načela, zapažamo da je Ehrlich u svega tridesetak godina rada savladao golem izražajni raspon, što je tražilo izuzetnu duhovnu čvrstinu i veliku sposobnost prilagođivanja novim okolnostima. Ehrlich je živio i djelovao upravo u doba kad se pod teretom novih spoznaja slamaju stara tradicionalna shvaćanja i kada dolazi do važnih promjena na svim područjima društvenog, intelektualnog i umjetničkog života. Stoga i njegovo djelo u sebi sažima i povezuje dvije generacije, dva vremena i dva posve različita duhovna iskustva. Ono se pruža poput golemog mosta s praga stoljeća ravno do u ovo naše doba.

<sup>20</sup>

Vidi: Andrija Mutnjaković, Arhitekt Josip Pičman, Život umjetnosti, 1971, br. 14, str. 75—89.

<sup>21</sup>

Vidi intervju s H. Ehrlichom u časopisu »15 dana«, 1931, br. 5.