

Joseph Maria Olbrich  
izložbeni paviljon secesije,  
beč, 1889.

222

# Joseph M. Olbrich

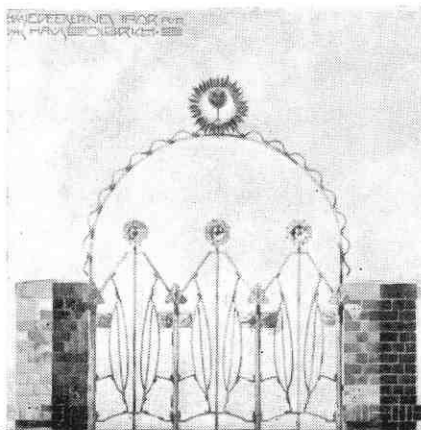
sezessionhaus, beč

Božidar Gagro



Patetični i razdragani Hermann Bahr opisao je svoj dolazak u ovu istu zgradu Secesije u vrijeme kad je oko njega sve još vrvjelo u zbruci građenja (Secession, Beč 1900). Dizao ju je Joseph Maria Olbrich (1867—1908), tada mladi bečki arhitekt, đak Otta Wagnera. Učenik je u neku ruku imao više sreće od učitelja: retrospektiva njegova arhitektonskog djela održava se u zdanju koje je sam sagradio, a koje se nakon nedavne obnove vratilo iz zapuštenosti prvobitnom izgledu. Više sreće zbog toga što je učiteljeva izložba 1963. godine održana u Muzeju grada Beča, na suprotnoj strani Karlsplatz, na mjestu za koje je veliki majstor bio napravio projekt muzeja, ali muzej je podignut mnogo kasnije i po nacrtu drugoga. (Inače, djeluje pomalo sablasno i konfuzno čitav taj golemi trg koji se Wagnerovoj mašti pričinjao jednim od najdivnijih urbanističkih i arhitektonskih zadataka što se u njegovo vrijeme arhitektu mogao ponuditi: na jednoj strani crkva sv. Karla Boromejskog od Vischera von Erlacha — divna zmešancija

Joseph Maria Olbrich  
nacrt za dvorišna vrata



Trajanova stupa, rimskog portika i baroknih kupola — na drugoj crveno-crni cigleni zamak Umjetničke akademije, Künstlerhaus, a po sredini Wagnerovi nemogući metalno-stakleni paviljončići ulaza u podzemnu željeznicu.)

Olbrich je pohađao najprije Državnu obrtnu školu i započeo raditi kao graditelj. Od 1890. do 1893. bijaše dak na bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti kod barona von Hasenauera. Jedan »Projekt kazališta« god. 1893. privukao je pažnju O. Wagnera na izložbi Akademije i on ga poziva u vlastiti atelje. Projekt je bio »još potpuno u znaku tradicije i poštenog Hasenauera — prisjećao se kasnije Wagner — ali je crtačkom dovršenošću nadilazio sve ostale«<sup>1</sup>. I gledajući Olbrichov nastupni rad ne možemo a da se ne prisjetimo te helmerifelnerovske arhitekture pompeznih kulisa koje su u manje ili više osiromašenom izdanju postajale stvarnost u našoj periferiji (Zagreb, Split, Rijeka, Varaždin), ali i početaka samog Wagnera koji je tek koju godinu prije (sa stambenom kućom u Universitätsstrasse 12, 1887. god. — posrdno nazvanom, zbog karakteristične vertikalne raščlambe, Hosenträgerhaus!) nazreo načelno nova rješenja, počeo hvatati konce misli koje će dozreti u jednom od najvažnijih spisa moderne arhitekture, još danas neshvatljivo slabo poznatom i potcijenjenom — u Modernoj arhitekturi (Moderne Architektur, Beč 1895). Wagnerov projekt »Artibus« (1880) ili ovaj Olbrichov studentski rad predstavljaju startnu osnovu na kojoj će se i protiv koje će se razvijati moderna arhitektura u srednjoj Evropi, arhitektura secesije.

Kao dobitnik Rimske nagrade boravio je Olbrich 1893/4. u Italiji i sjevernoj Africi. Spominjemo to zbog toga što u nekim njegovim za-

bilješkama (»Grobница na Psilipu«, »Kuća u Sidi Ben Saidu« 1894) izravno naslućujemo elemente njegova kasnijeg zrela stila. Prije nego što će rasteretiti, rastvoriti, rascvjetati kolorizam jednog Kandinskog, Klea ili Mackea, Afrika je živahnom artikulacijom čistih kocaka, oštrom linijom obrisa i još uvijek kolorističkim šarenilom cjelokupnih ambijenata zaposjela maštu budućeg arhitekta secesije.

A secesiji, kad je do nje došlo (službeno 3. travnja 1897), arhitekt je bio potreban. Ona je u Wagneru mogla imati počasnog predsjednika i, tako reći, oca; trebao joj je mlad arhitekt kojeg će učiteljska mudrost manje sputavati, kojeg će glagoljivo oduševljenje H. Bahra dići na pijedestal genija novog stila, čovjeka i umjetnika sutrašnjice. Koliko je Olbrich sam za to vrijeme dozrijevao, koliko je i sam sudjelovao u nesvjesnu zajedničkom preobražavanju — teško je suditi. Ali činjenica je da je projektu Secesije, izložbenog paviljona novog pokreta (1897—1898) došlo, u kratkom rasponu od nekoliko skica, do kvalitativnog preloma. Prve su još uvijek u duhu historizma, historizma dovedenog do krajnje slobodnog kombiniranja »historijskih« elemenata. A to novo na zdanju secesije — na pročelju kojeg je samouvjereno istaknut natpis »Vremenu vlastitu umjetnost, umjetnosti njenu slobodu« — rodilo se samo jedan korak dalje od historičke kombinatorike, na granici kad se ona preobrazila u izum. Čist i jednostavan glavni prostor prekriven je metalno-staklenim krovom, dok je prednji nešto suženi korpus artikuliran jasnim i zbitim volumenima i nadvišen pozlaćenom kupolom od gvozdениh listova lovora.

Projekt za kavanu Niedermayer (1898) navodi na razmišljanje o odnosu između učenika i učitelja. Posljednja varijanta, premda još nije posve određena u smislu stila stambenih zgrada (koji neki, pa i Nace Šumi u studiji o arhitekturi secesijskog vremena u Ljubljani,

nazivaju »lakim«) pretežnog u boljoj prosječnoj gradnji odmah nakon 1900. u mnogim gradovima srednje Evrope<sup>2</sup>, zavređuje usporedbu s Wagnerovim zgradama sličnog tipa (prva Wagnerova zgrada u tom načinu — Lienke Wienzeile 40 — izgrađena je dvije godine kasnije od Olbrichova projekta, što, naravno, ne garantira Olbrichov primat). Ona kasnije toliko poznata ugaona kompozicija sa zaobljenim i raznim ispupčenjima, razigranim ugaonim bridom, posljedica opće težnje k asimetriji dominantne u čitavom kretanju, maštovita linearost, bujna florealna ornamentacija i napose boja — predstavljaju zbir eminentnih secesijskih oznaka na ovom nacrtu.

U bečkom razdoblju koje se završava 1899. Olbrich diže još nekoliko privatnih vila, radi plakate (onaj veoma poznati za izložbu secesije), namještaj i stambene interieure, oprema i ukrašava knjige, oblikuje posuđe — ukratko, svojom djelatnošću pokriva veoma širok sektor likovnog oblikovanja kako je to secesija u težnji k stilskoj sintezi umjetniku i nalagala; Olbrich na svakom od tih područja dohvaća opću slutnju stila i prevodi je na nedvosmisleno individualan način, linearan, bridovit, precizno elegantan, pomodan i nezatajivo maštovit.

Prvog srpnja 1899. Gross-Herzog Ernest Ludwig von Essen zasnovao je umjetničku koloniju u Darmstadtu s namjerom da dađe poticaj uzdizanju obrta u njegovoj zemlji na umjetničku razinu. Olbrichu namjenjuje najvažniju ulogu, a uz njega poziva još slikara Hansa Christiansena, kipara Ludwiga Habicha, dekoratera Patrisa Hubera, crtača Paula Bürka, draguljara Rudolfa Bosselta i arhitekta Petera Behrensa. Širokogradi i inteligentni mecena nije uskraćivao umjetnicima punu slobodu stvaranja. Za Olbricha bit će to prilika da u optimalnoj atmosferi — lišenoj pro-

<sup>1</sup> Po više nego uzornom katalogu: Joseph M. Olbrich, Das Werk des Architekten, herausgegeben vom Hessischen Landesmuseum in Darmstadt 1967.

<sup>2</sup> U Zagrebu, npr., zgrada na uglu Masarykove i Gundulićeve (Höfnisberg i Deutsch).

gramatskog pritiska — realizira niz povezanih zadataka — od stambenih kuća za sve pripadnike kolonije (izuzimajući Behrensa) i zajedničkih ateljea do izložbenih i vrtnih paviljona, ali i čitav sitni inventar za ljudsku upotrebu — posuđe, pribor za jelo, namještaj, razne ukrase. Olbrich tako daje pečat dvjema izložbama Umjetničke kolonije u Darmstadtu 1901. i 1904. godine. — Sigurno je da je »engleska kuća«, dobro poznata u Beču u drugoj polovici dvadesetih godina, izdaleka inspirirala slobodne i pokrenute oblike njegovih prvih darmštatskih zdanja, ali Habichova, Dietersova ili Glückertova kuća pokazuju takvu maštovitost secesijskih »ideja«, odsutnost svake konvencionalnosti dosljedno provedenu u načelu asimetrije, takav imaginativni zamah koji svaki element iskorišćuje kao element obnovljenja (ne zaboravimo kako istaknutu ulogu dodjeljuje boji!) da se u domeni stambene arhitekture u prvoj polovici našeg vijeka malo koji arhitekt, s izuzetkom F. L. Wrighta, može uopće s Olbrichom mjeriti! On poštuje funkcionalnost, ali daje više od nje. Pomnivo se brine za izražajnost oblika, ali ne zaboravlja primarnost prostora. — I na drugim izvedenim i neizvedenim zadacima Olbrich će davati i nuditi više od funkcionalnih rješenja — na bazelskoj željezničkoj stanici (projekt), na »bizarnom« »Hotelu Königswart« (projekt), na dobro poznatom »Izložbenom paviljonu« i »Svadbenom tornju« u Darmstadtu (1905—1906).

U posljednjem razdoblju Olbrichova stvaranja (1906—1908), koje je podijeljeno između Darmstadta i Düsseldorfa, nešto se događa: kao da je onaj mladenački predosjećaj iz Sidi Ben Saida popustio pred gotizirajućom strogošću ravnih vertikalnih linija. Gotika se već prije naslutila kao sugestivan uzor u patetičnoj »ekspresionističkoj« plastici vertikalna i uzdignutog zabata

»Sive kuće« (»Dreihäusergruppe«, Darmstadt 1903), a na »Robnoj kući Tietz« u Düsseldorfu, primijenjen na široka i potpuno rastvorena zidna platna, odjednom ostavlja utisak krupnog reda, na rubu neizbježne kontaminacije s klasikom. A do kontaminacije je uistinu i došlo: »Kruskina kuća«, Köln-Lindentahl 1907, »Feinhalsova kuća«, Marienburg 1908, s renesansnim lukovima, s čistim dorskim stupovima...

Olbrich je umro u Düsseldorfu 1908. godine. Ako ga usporedimo s velikanima devetstote, on je bliže Mackintoshu i Guimardu negoli Wagneru i Van de Veldeu, s jedne strane, negoli Gaudiju i ranom Horti, s druge strane. Nije imao mudru i cjelovitu domišljatost jednih ni heretičku maštovitost drugih. Ali genija je Olbrich imao: čega god bi se taknuo, njegova neosporna individualnost ostavila bi traga. Nedostajalo mu je, naprotiv, strogosti sistema, samodiscipline i povijesne svijesti, jedne globalne revolucionarne vizije koja nije morala biti isključivo tipa Adolfa Loosa. Leonardo Benevolo sudi o njemu ovako: »... To znači da se novo u Olbrichovoj arhitekturi odnosi na izbor oblika; tehničke postupke i tradicionalne ustrojstvene odnose on ostavlja netaknutim; riječ je o reformi koja odbacuje samo površinu stvari, koja proširuje repertoar eklekticizma, ne načinivši pokušaja da razbije njegove misaone granice.« (L'Architettura moderna, I, str. 353.) To je samo djelomično tačno; ne treba zaboraviti da je Olbrich prošao Wagnerovu školu i da Loos, u teoriji i praksi, nije učinio mnogo više od radikalizacije Wagnerovih ideja. »Novo« »oblika« u Olbrichovoj arhitekturi Benevolo naziva izborom, tj. eklektičkim izborom, padajući tako očigledno u protuslovlje. Možda je Olbrichova arhitektura kao i svi vridni proizvodi secesije bila ishodištem mnogobrojnih stilizacija po »obliku«, ali ona sama, na izvoru, ima neporecivu svježinu novine.