

Adolf Loos

ORNAMENT I ZLOČIN

Bečka moderna nije bila pokret; njezini su protagonisti bili korjeniti individualisti. Taj je naziv udomaćena oznaka za bečke kulturne tekovine na početku dvadesetog stoljeća, koje su odavna prešle političke i jezične granice, i ostale signifikantne do danas. U tim godinama nijedan europski, a to znači i svjetski, grad nije imao toliko duhovnoga zračenja poput Beča. U isto su doba ondje živjeli i djelovali Sigmund Freud, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, a bez znanstvene i umjetničke inovacijske snage (Freud, Mahler, Schönberg, Webern, Loos) kultura dvadesetog stoljeća teško je zamisliva – bez psihoanalize i njezina velika utjecaja na modernu književnost, bez atonalitetne emancipacije glazbenog jezika, bez prvih primjera asketske funkcionalnosti u arhitekturi.

Kad je Adolf Loos oko godine 1910. u Beču ostvario svoje prve arhitektonske vizije, prosvjedi iz konvencionalno nastrojenih krugova bili su isto toliko glasni kao i zgražanja zbog načela Freudove teorije ili zvižduka na koncertima prvih radikalnih Schönbergovih skladbi. Nemoguće je shvatiti takvu reakciju ako se nema na umu tradicija historizma i bujanje ornamentalne sesesije u europskoj arhitekturi i likovnoj umjetnosti. Beč, u svijetu poznat kao grad kulinarske kulture, bio je tada poprište duhovnih sukoba i sučeljavanja iz kojih se može iščitati paradigma epohe prije Prvoga svjetskog rata, koja je u mnogočemu bila svršetak de-

vetnaestog stoljeća; svakako po mnogim sociološkim sastavnicama, a manje po bitnim duhovnim impulsima, koji su po riječima njemačkih ekspresionista »minirali« građansku kulturu devetnaestog stoljeća. U oštroj opreci s impresionističkom senzibilnošću i dekorativnom raskoši bili su osobito oblikovna askeza i purizam Loosovih graditeljskih načela. Stoga je lako razumljivo što su mu bili bliski svi suvremenici koji su se isticali svojevrsnim radikalizmom u provođenju osobnih zamisli, ličnosti poput Freuda, Schönberga, Krausa, Kokoschke. Po duhu i djelovanju Loos je jedan od najstrožih zastupnika radikalnoga krila Bečke moderne, uostalom jedini među velikim, međunarodno znamenitim bečkim arhitektima koji je potpuno raskrstio s markantnim stilskim idiomom tog razdoblja, s posebnim secesijskim ornamentalizmom.

Za Loosa ornament nije bio tipološki i povijesni problem. Njegov polemički duh, polemički u publicistici i u graditeljskoj praksi, nije bio zaokupljen pitanjima koje smo upoznali u poglavlju o Worringeru. Stiliziran ukras kao dio formalne koncepcije Loosu, tom protivniku secesijskih težnji usred doba secesije na njezinu europskom vrhuncu, bio je takoreći aktualan svjetonazorni problem – svjetonazorni utoliko što je borbu protiv ornamenta u arhitekturi i dizajnu smatrao zalaganjem za doista moderan civilizacijski mentalitet. Čitajući autorove zbirke članaka i eseja, sabranih u knjigama *Ins Leere gesprochen* (*Uprazno rečeno*, 1921) i *Trotzdem* (*Usprkos tomu*, 1931), uvjerit ćemo se u to da on nije bio samo vidovit arhitekt nego i osebujan i sugestivan pisac. Nerijetko se u njegovoj prozi prepoznaje britkost koja je obilježavala književnički krug oko Karla Krausa, koji ulazi i u povijest bečkih kavana, sve do Loosove i Krausove smrti (1933. i 1936. godine). U razvoju svjetske arhitekture Loosu pripada prije svega mjesto među velikim graditeljima; no ne smije se zanemariti di-

zajnerska komponenta njegove stvaralačke ličnosti, to jest težnja da zgrada i njezin oblikovni sadržaj, sve do namještaja, tvore stilski promišljenu cjelinu – moglo bi se reći: arhitektonsko– funkcionalistički Gesamtkunstwerk. Znakovito je svakako da dresdenski student arhitekture poslije trogodišnjeg boravka u SAD-u, gdje je mogao upoznati Sullivanove radove, u člancima nastalima potkraj devedesetih godina raspravlja gotovo isključivo o unutarnjoj arhitekturi, o specifičnim pitanjima dizajna, umjetnom obrtu, načelima modernog odijevanja. U svim tim tekstovima, objavljenima isprva u časopisima, a tek mnogo kasnije u obliku (prve) knjige, autor je zastupao principe koje je poslije provodio u svojim građevinama. Namještaj i odjeća moraju biti praktični, funkcionalni, a jedan od glavnih poučaka može se svesti na misao da je solidan obrtnik mnogo bliži zahtjevima moderne dizajnerske kulture nego umjetnik koji bi se želio iskazati na području praktičnih predmeta. Kako ti članci i eseji u nas nisu sustavno prevedeni, potrebno je upozoriti na neke naslove, naprimjer *Die herrenmode*, *Interieurs*, *Glas und ton*, *Die baumaterialien*, *Möbel*, *Buchdrucker*, da se stekne uvid u širinu Loosovih reformskih namjera.

Predodžbu o njegovim reformskim pothvatima pruža uostalom već grafički izgled njegovih publikacija: on je želio, ne držeći se pravopisa, na pismo odnosno tisak primijeniti arhitektonsko načelo vodoravne dosljednosti. Služeći se isključivo antikvom, pisao je sve riječi malim slovom. Iznimka je početni znak u rečenici ili u izoliranoj imenici. Neprijeporno je da je u tome iskazao i svoju anglofiliju, koja je jedan od provodnih motiva svih njegovih razmišljanja. U engleskoj i američkoj kulturi svakodnevce vidio je onaj princip praktičnosti i racionalnosti koji je preporučao cjelokupnoj suvremenoj civilizaciji. Stoga nimalo ne iznenađuje što je oko prijeloma stoljeća nazvao London glavnim gradom suvre-

menoga života, a ne Pariz. U tom kontekstu treba shvatiti i značenje što ga je za oblikovnu kulturu Velike Britanije i europskoga kontinenta imao engleski slikar i teoretičar dizajna William Morris, koji je svojom težnjom da prevlada jaz između umjetnosti i umjetničkog obrta (*arts and crafts*) pružio putokaze koji se mogu prepoznati i u Loosa. Austrijski arhitekt se, međutim, nije pozivao na Morrisa. Bio mu je blizak ako je riječ o zalaganju za solidnu obrtničku osnovu graditeljstva i dizajna; no odbojna mu je dakako bila Morrisova ornamentika.

Loosova svijest o kulturnopovijesnoj prekretnici jasno se očituje u neobično važnom članku iz 1898. godine, »Die potemkinsche Stadt«, koji autor začudo nije uvrstio u svoje knjige, iako je baš u njemu posebnim polemičkim nabojem izrečena osuda restaurativnoga karaktera u znatnom dijelu suvremene arhitekture. Oštrica je ovdje uperena protiv historizma, koji je u drugoj polovici devetnaestog stoljeća još uvijek prevladavao u urbanističkim navikama europskih metropola – koje je Loos zbog toga sarkastično nazvao europskim nekropolama. Loos govori poglavito o Beču, no mogao je imati na umu bilo koji drugi usporedivi grad u Europi. O čemu autor govori, spominjući Potemkinova sela, znao je tada svaki naobraženi čitatelj. Prema predaji, ruski je general Potemkin iluzionističkim trikovima carici htio sugerirati blagostanje ruskih pokrajina. U povijest su ta »sela« ušla kao jedna od paradigmi političke obmane. Loos raspravlja o arhitekturi, no njegova je tema također u najširem smislu političke naravi. Reprezentativne historističke zgrade dojučerašnjega graditeljstva svojevrсна su svjedočanstva laži i hohštapleraja, ustvrđuje autor. Zajedništvo je meštrije ruskoga političara i današnjih graditelja u tome što se obje strane služe prividom. Potemkinova sela bila su vjerojatno uglavnom atrape, no historističke zgrade nažalost su zbilja – nažalost, pogotovo ako služe stanovanju. Kasnije će Loos reći da

treba projektirati prema načelu »iznutra prema izvana«. Suvremena pseudogotika, pseudorenesansa i pseudobarok obmaniteljski su privid jer lažne fasade prekrivaju svu neudobnost i nefunkcionalnost prostorija koje se nalaze iza velikogradskih potemkinijada.

S gledišta psihologije društva, suočeni smo s primjerima mentaliteta koji civilizacijske nedostatke namjerava kompenzirati raskošnim fasadama – kao što varalice laži proizvode elegancijom. »Svatkovića koji je unajmio samo skučen stan na posljednjem katu, obuzima žarki osjećaj feudalnog sjaja i gospodске veličine kad promatra zgradu izvana. Ne očijuka li i vlasnik lažna briljantna sa svjetlucanjem stakla?« Treba uzeti u zaštitu arhitekta, dodaje Loos, koji tako grade. Neki bi htjeli i znali drukčije, ali u društvu koje paradiranje stavlja iznad udobnosti i praktičnog razuma borba za alternativno graditeljstvo sukob je s navikama, tradicijama i određenim stanjem duha. Dok god i stanovnici tih zgrada žele privid, poduzetnici će na tržištu narudžbu povjeriti onom arhitektu koji će isporučiti renesansu ili klasicizam, svjesni da im proračuni ne dopuštaju čak ni pomisao na izvorne materijale onih razdoblja. Prividna raskoš postiže se jeftinijim materijalom: ornamentalni detalji, konzole, floralni vijenci, kartuše, sve je pričvršćena, nalijepljena cementna smjesa. »Siromaštvo nije sramota. Nije se svatko rodio u feudalnoj kuriji. No drsko se služiti prividom, to je smiješno i amoralno.« U svemu tomu još je živ duh Potemkinov.

Općoj kulturologiji ovdje se nameće široko polje razmatranja. Zanimljiv je raskorak između stilskih težnji bečkih suvremenika. Od secesije Loosa je dijelio dubok jaz zbog ornamenta u područjima gdje se križaju umjetnost i umjetni obrt, no mogao je biti supotpisnik manifesta Bečke secesije iz 1897. godine, u kojemu izrijekom čitamo da umjetnost ne poznaje granica te da pripada i siromašnima i bogatima, kao što ne bi smjelo biti ni načel-

nih međa između zahtjevne i skromne umjetnosti. »Umjetnost je opće dobro.« Poznato je da je Loos to geslo provodio u praksi. Nije projektirao, počevši od 1904. godine, samo vile za imućne osobe (Steiner, Scheu, Rufer, Tristan Tzara i druge) nego i socijalne projekte (*Werkbund*) u Beču dvadesetih godina. S pravom se može reći da je i autorova izazovna jednostavnost, stilska askeza prema ornamentu, neka vrsta društvene geste. Askeza je misaono uperena protiv raskoši kojom se razmeću etablirano plemstvo i skorojevići. Na skrivenu duhovnopovijesnu paralelu upozorio je Werner Hofmann u svojoj glasovitoj knjizi *Grundlagen der modernen Kunst* (Stuttgart 1978), tvrdeći da se u nekim funkcionalističkim i konstruktivističkim načelima ranoga dvadesetog stoljeća može prepoznati protivljenje svim oblicima dekorativnosti i luksuza, koje je prožimalo protestantsko vjersko i opće etičko nasljeđe od doba reformacije. Hofmann u tom sklopu citira *Die protestantische Ethik und der »geist« des Kapitalismus* Maxa Webera, djelo koje je od fundamentalnog značenja za shvaćanje novije europske kulture i ekonomije. Poveznica se može naći u načelu svrhovitosti: vjerskom internacionalizmu nije potreban posrednik koji će vjernike privući i fascinirati raskošnim sjajem; prostor religiozne duhovnosti mora biti jednostavan, svrhovit u smislu odricanja od svih znakova svjetovnog luksuza, jer on služi svakomu, a ne samo povlaštenima. U baroku i rokokou crkve su bile sve više nalik na interijere nekih palača, dok su protestantske crkve u načelu očitovale duh askeze. Hofmann dakako ne uspostavlja neposrednu uzročnu vezu između Weberove teme i arhitekture poput Loosove, ali s pravom skreće pozornost na kulturne konstelacije koje ponekad promiču specijalističkom oku. Svakako su se počeci stroge jednostavnosti razvijali pretežno u sjevernim europskim zemljama, osobito u Njemačkoj i Nizozemskoj, gdje je tradicija južnjačke odnosno katoličke opulencije bila najslabija. Loosov grad,

s obiljem baroka i historizma, a pogotovo sa »sekulariziranim barokom«, kako su neki kritičari nazivali naročito raskošan secesionizam, morao je austrijskom arhitektu biti poseban izazov. Stoga se razumije da su u bečkoj sredini prvi njegovi radikalni objekti (poslovna zgrada na Michaelerplatz, vila Steiner), koji su danas vrhunski spomenici u povijesti moderne arhitekture, tada izazivali žučne rasprave i oštre napade, usporedive s prosvjedima u koncertnim dvoranama u isto doba, dakle sa zvižducima kojima je jedan dio publike popratio praizvedbe Schönberga i Stravinskoga.

Paradoksalna je razlika u tome što je zahtjevna glazba na početku stoljeća postajala sve složenija i što je emancipacijom disonancije zahtijevala korjenitu promjenu slušnih navika. Loos je, međutim, izazvao sablazan u konzervativnih i pomodnih krugova zbog toga što je pošao radikalno upravo obratnim putem. U okružju izvornog baroka ili historističkih građevina našao se 1910. objekt provokativne jednostavnosti: funkcionalno zamišljen, lišen svih dekorativnih elemenata, dakle samobitnih estetskih dodataka, objekt glatkih ploha, velikih prozora, koji zgradi kompozicijski artikuliraju; a od povijesnih sastavnica ostala su samo dva bočna stupa uz glavni ulaz, koji imaju karakter historijskog *citata* od dragocjenog materijala. Ta se aluzija može shvatiti kao upozorenje upućeno javnosti: jednostavnost nije znak siromaštva, nego poruka stilskog značenja, drugim riječima, može se i bez kindurije, a da zgrada ipak bude na svoj način skupocjena, od probrane građe. Potvrdu uostalom pružaju mnoge dizajnerske pojedinosti brojnih Loosovih interijera, koji se po ekskluzivnosti materijalne izvedbe mnogo ne razlikuju od precioznih secesijskih predmeta. Diferencija je stilska.

Prvim Loosovim građevinama prethodila je spomenuta publicistika, među kojom eseju *Ornament und Verbrechen / Ornament i zločin* (1908) pripada posebno mjesto. Tekst je ne samo

vrstan nego i dvovrstan: neobično je prodoran manifest novih tendencija u graditeljstvu i dizajnu, u neku ruku poziv na novi ukus; no publikacija ne bi postala toliko poznata i reprezentativna da se u njoj ne očituje sjajan esejizam. Poznavatelji povijesti novije arhitekture s pravom ističu da nijedan od velikih graditelja dvadesetog stoljeća nije bio tako osebujan pisac, uvijek blizak struci, ali nikada samo stručnjak u užem smislu, opisivač projekata, u najboljem slučaju urbanistički vizionar. Loosova duhovitost, sarkazam i lapidarnost priređuju književni užitak i čitateljima kojima nije osobito stalo do arhitektonskih pojedinosti. Autor naime rastvara cijelu lepezu problema opće estetike, koji se na ovaj ili onaj način tiču svakoga tko želi kuću, komfor, praktično se odjenuti. Jer Loosov programni esej nije samo manifest moderne arhitekture nego i pledoaje za uporabu razuma na području svakodnevnih predmeta. Jedan od ključnih autorovih argumenata psihološke je naravi. Ornament nije besmislica ako je izraz naivnosti u precivilizacijsko doba ili u ludičkom svijetu djece. Ali u suvremenoj civilizaciji ukrasu nema mjesta na području uporabnih objekata – koji nisu i ne mogu biti autonomna umjetnost. Estetička mjerila oslanjaju se na slobodu i maštu, dok pragmatički objekti podliježu zakonima praktičnosti i pregledne komunikacijske strukture. Svaka kategorija ima svoju ljepotu. Arhitektura i dizajn moraju biti komunikativni; u tomu je njihova ljepota, njihova estetska snaga. Najčešće citirana misao iz Loosova teksta glasi: »razvoj kulture istovjetan je s uklanjanjem ornamenta iz uporabnog predmeta«. To načelo funkcionalističkog purizma, ovako apodiktično izrečeno, nije tada u Europi odmah imalo odlučne sljedbenike. Samo je Sullivan u Americi, zaokupljen problemom gradnje visokih zgrada, još prije Loosa zastupao mišljenje da ornament nema budućnosti u modernom životu. Tek je razdoblje poslije Prvoga svjetskog rata gotovo na svim područjima, od urbanizma do stanogradnje i di-

zajna, prihvatilo funkcionalističko opredjeljenje, osobito pod utjecajem argumenata koje je formulirao bečki arhitekt.

Nije moguće točno utvrditi koliki je bio udio onog argumenta koji u Loosovu razmišljanju spaja estetska i ekonomska motrišta. Autor je u svojoj prosudi odnosa svakako bio vrlo strog. U tom kontekstu riječ »zločin« dobiva svoj smisao. Zločin je Loosu kvalifikacija za rasipanje radne snage i materijala: besmislenim ukrasima nameću se graditeljima troškovi koji bi stekli smisao kad bi služili unapređenju komfornoga standarda. To vrijedi na svim područjima, upozorava autor. Nazadni suvremenici rasipaju novac, primjerice, na skupocjene, pa stoga i skupe, tanjure i druge pribore za jelo, iako jednostavan, primjeren i mnogo jeftiniji tanjur dobro služi istoj svrsi. Tako je i sa sadržajem tanjura: takozvani gurmanski luksuz prije je znak nesuvremenosti, zaostalošti, kad se zna da su jednostavna južnjački priređena jela svakako zdravija. Loosova su mjerila jasna: uporabni predmet mora služiti svojoj elementarnoj namjeni; sve drugo je besmisleno, neukusno i »kriminalno«. Uklope li se ti nazori u kontekst opće estetike, postaje vidljiva zanimljiva paralela. Dvadeseto stoljeće, s pripremom u devetnaestome, odreklo se na dva načina klasicističke tradicije u poimanju lijepoga. Radikalni francuski pjesnici poput Rimbauda, preteče poezije dvadesetog stoljeća, otkrili su izražajnu snagu ružnoće i shvatili je kao komplement konvencionalnoga predmeta estetike. Drugi su iskorak učinili graditelji i dizajneri među Loosovim sljedbenicima: pronalazili su ljepotu u asketskoj službi principu svrhovitosti.

Znakovito je za razdoblje ubrzane mijene radikalnih stilova da i Loos bilježi u oblikovnim koncepcijama likovne umjetnosti i graditeljstva nagle promjene, pa stoga i svoje poimanje arhitekture uvrštava u najnoviji niz promjena – ali očito s uvjerenjem da je funkcionalizam tekovina koja neće postati predmet modnog za-

sićenja. »Budući da ornament više nije organski povezan s našom kulturom, on nije ni izraz naše kulture. Ornamenti koji se danas još izrađuju, nisu u dodiru s nama, nisu uopće u nekom ljudskom sklopu ili u nekoj životnoj strukturi. Oni se više ne mogu razvijati. Što se dogodilo s ornamentikom koju su stvarali Otto Eckmann ili Van de Velde? Svagda je umjetnik, pun snage i prodornosti, bio na čelu čovječanstva. Suvremeni je ornamentičar pak u zakašnjenju ili je patološka pojava. Njegove će proizvode poslije tri godine i on sam zaniijekati. Kultiviranim ljudima postaju današnji ukrasi smjesta nesnosni, dok će drugima sinuti tek poslije niza godina.« Čitajući danas, poslije stotinjak godina, taj odlomak, postajemo svjesni što je povijest. Moderni ornamenti nemaju ni prošlost ni budućnost, tvrdi Loos. Pisac *Ornamenta i zločina* s takvom je prosudom tipičan predstavnik inovacijskog modernizma, koji operira linearnim projekcijama u budućnost; stilska ponavljanja bila su tada izvan umjetničkog obzora, pa je prošlost postojala samo kao predmet negacije. Loos nije mogao slutiti da će već u drugoj polovici njegova stoljeća povijest postati itekako reverzibilna i pluralistička: jedno od mjerila za određivanje postmoderne svakako je okolnost da su secesijski ornamenti pristalicama nove orijentacije postali isto toliko bliski koliko i različiti radikalni smjerovi s početka stoljeća, ako ne i bliži.

Godine 1910, kad je Loos svoj središnji esej predstavio javnosti, u tekstualnoj inačici namijenjenoj javnosti, u obliku predavanja, autor je napisao drugi reprezentativan tekst: *Architektur*. Iako je prvi od tih radova mnogo poznatiji, i drugi pruža važne obavijesti o autorovim graditeljskim predodžbama. Odnos je tekstova komplementaran. Loos u *Arhitekturi* polazi od problematike koja je tada zaokupljala zagovornike svih reformskih usmjerenja koji su se zalagali za novo definiranje odnosa urbanizma prema prirodi, pejzažu, životnim prostorima. Poznato je da arhitektima devetna-

estog stoljeća, kojima je bilo stalo ponajprije do toga da stare gradove učine prohodnima za suvremen promet (i društvenu reprezentaciju), odnos prema prirodi nije bio primarno pitanje. S tog motrišta Loos je jedan od prvih »zelenih« arhitekata, s ambijentalnim shvaćanjima u kojima će ga na svoj način slijediti Le Corbusier i mnogi drugi arhitekti. (U Americi je Loosov generacijski suvremenik Frank Lloyd Wright zastupao srodna mišljenja, stvorivši neka od antologijskih djela ambijentalne arhitekture.) Drugo je težište Loosova teksta osebujna teza kojom se pokušao suprotstaviti tradicionalnom poimanju koje arhitekturu svrstava među umjetnosti. Autor se mogao pozvati na značenje (ili značenja) grčke riječi *tékhnē*, dajući prednost »vještini« i »obrtu« u najširem smislu. U drugom dijelu eseja, koji je čak opsežniji od *Ornamenta i zločina*, dominira uvjerenje da se kuća, zgrada, uopće objekt građen s određenom namjenom pragmatične vrste, ne bi trebala prosuđivati umjetničkim kriterijima jer se kvalifikacije poput »dobro« ili »skladno« mogu odnositi samo na potpuno primjerenu provedbu kategorije funkcionalnosti, bez samobitnih estetskih mjerila. Tek malen dio građevinskih objekata, koji se mogu povjeriti i arhitektu, trebalo bi smatrati autonomnim estetskim predmetom, naime spomenik i nadgrobni spomenik, jer je posve besmisleno na takve građevine primijeniti pragmatična mjerila. Projektirajući spomenik, arhitekt stvara poput kipara, pa ponekad i zajedno s njim, provodeći neku svoju zamisao koja je neopterećena praktičkim obzirima. Na drugom mjestu Loos kao primjer stvaralačke slobode uzima glazbu, osobito Beethovenove simfonije.

Znajući da njegovo toliko radikalno razgraničenje umjetnosti i moderne *tékhnē* može izazvati nesporazume, znatan dio eseja Loos posvećuje bistrenju pojmova. Svoje zalaganje za pragmatičku arhitekturu shvaća kao prilog obrani umjetničke autonomije. Umjetnost, da bi bila istinski nesputano stvaralaštvo, mora biti

izvan svih mjerila primijenjenosti. Iako ne navodi Kanta, Loos u svom kontekstu korjenito zastupa osnovno načelo filozofove estetike, prema kojoj umjetnost mora iz temelja biti oslobođena zahtjeva *pragme*. Razumije se da je on u svom povijesnom trenutku branio potpunu društvenu neovisnost umjetničkog izraza i kritičke prakse, što znači da je u svojoj sredini imao na umu radikalizme poput Schönbergovih i Krausovih. U tom sklopu posebno je znakovita okolnost da je bečki arhitekt sagradio u Francuskoj vilu za dadaista i nadrealista Tristana Tzaru.

Velikani ne govore uvijek pohvalno o velikanima, pogotovo ako zastupaju istu granu umjetnosti ili znanosti. Le Corbusier, jedan od najvećih arhitekata idućeg naraštaja, bio je iznimka. U našoj stručnoj literaturi, koja s pravom upozorava na izvanredno važnu prisutnost Loosovih nazora i njegove prakse u hrvatskom graditeljstvu poslije Prvoga svjetskog rata (Hugo Ehrlich, Zlatko Neumann, Ernest Weissmann i drugi), nisam našao riječi kojima je veliki Švicarac podigao verbalni spomenik bečkom prethodniku. Godine 1930. objavio je u »Frankfurter Zeitung« članak u kojemu se nalazi i ovaj odlomak o djelovanju *Ornamenta i zločina*: »Loos je sve pomeo pod našim nogama, bio je to homerovski obračun – filozofski i logički precizan. Time je Loos utjecao na našu arhitektonsku budućnost na mjerodavan način.«