

bernardo bernardi: sinteza funkcionalnog i organskog



Bernardo Bernardi, grupa naslonjača A6 s pripadajućim stolićima. [izvor: HMA HAZU, OAF Radovana Nikšića – fotografska dokumentacija, foto: Krešimir Tadić]

Razdoblje prijelaza iz pedesetih u šezdesete godine u smislu kreativnog značaja opusa i odnosa prema oblikovanju predstavlja nezaobilaznu smjernicu za relevantno sagledavanje i valorizaciju cjelokupnog djela Bernarda Bernardija (Korčula, 1921 – Bol na Braču, 1985), arhitekta, vrsnog industrijskog dizajnera, teoretičara dizajna i fotografa, koji 1961. godine potpisuje oblikovanje sistema namještaja i opreme za novu zgradu Radničkog sveučilišta Moša Pijade u Zagrebu. Prema sjećanjima prof. Zdenke Bernardi, supruge autora, upravo je godina 1961. označila prekretnicu bez presedana "u njegovu pogledu na svijet umjetnosti i šire." Naime, nakon stručnih iskustava koje je ponajprije prikupljao u Parizu tijekom polovice pedesetih, Bernardi krajem 1960. godine – zahvaljujući stipendiji pariškog UNESCO-a – odlazi na tromjesečni studijski boravak u skandinavske zemlje: Dansku, Finsku i Švedsku,¹ što će preporodno utjecati na daljnji razvoj njegova opusa i presudno odrediti smjernice cjelokupne kreativne formacije.

1 Svi podaci vezani uz skandinavsku stipendiju temelje se na uvidu u arhivski izvor: Hrvatski muzej arhitekture, Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija – pisana dokumentacija; odnosno, spis: BERNARDO BERNARDI, *Izveštaj o studijskom boravku u Finskoj, Švedskoj i Danskoj* [strojopis, 14 listova], Zagreb, 22. ožujka 1961, u kojem autor donosi cjeloviti osvrt na skandinavsku produkciju oblikovanja.

Uspostava novih – "ne samo formalnih aspekata njegovih dizajnerskih ostvarenja: mobilnosti, složivosti, organičnosti" – već i značajnih karakteristika *kompleksnosti*² u kreativnom promišljanju postaje razvidnom ubrzo po povratku iz skandinavskog u lokalni okvir. Naime, postulati *organskog modernizma*, koje autorski originalno ucjepljuje u svoj dotadašnji izričaj, ubrzo postaju prepoznatljivi već u prvom, ujedno i visoko zahtjevnom zadatku kojeg se Bernardi prihvaća neposredno nakon nordijskog iskustva – oblikovanju cjelovitog sustava namještaja za opremu unutrašnjih prostora novootvorenog zagrebačkog Radničkog sveučilišta.

Stoga je upravo na ovom projektu moguće pratiti ideal pristupa oblikovanju koji je Bernardi osvještano razvijao od *exatovskih* početaka tijekom prve polovice pedesetih godina u smislu sustavne težnje ka povezivanju oblikovnih karakteristika prostora s aktualnim kretanjima likovnih umjetnosti u cilju konačnog doseganja razine *sinteze*, ili – riječima autora – "stvaranja jedinstvenih oblikovnih sklopova od cjeline do detalja," kako bi se dosegla željena razina naznačena sintagmom *total design*. Nadovezujući se na postulate moderne arhitekture Zagrebačkog kruga, iz kojih formacijski izrasta, kao i na aktivističke zasade povijesne avangarde kontinenta (osobito idejnog nasljeđa

2 Jasna Galjer, *Design of the Fifties in Croatia: From Utopia to Reality / Dizajn pedesetih u Hrvatskoj. Od utopije do stvarnosti* (Zagreb: Horetzky, 2004), str. 162 i 163.

međuratnog Bauhauusa), Bernardi po povratku iz Skandinavije dobiva priliku referirati se na sasvim nova, svježja iskustva nordijskog kreativnog modela utemeljenog na izričajima *organskog modernizma*³ – stila koji se upravo u to vrijeme nalazi na vrhuncu svoga razvoja, osvajajući brojna svjetska priznanja i odličja, osobito na Milanskim triennialima.⁴

Neposredan susret s jedinstveno nadahnutim djelovanjem skandinavskih arhitekata i dizajnera, kako s pionirima *organskog modernizma* kao što su Alvar Aalto u Finskoj ili Bruno Mathsson u Švedskoj, tako i s drugom, poslijeratnom generacijom skandinavskih arhitekata i dizajnera – Timo Sarpaneva (1926-2006), Ilmari Tapiovaara (1914-1999), Kaj Franck (1911-1989) ili Rut Byrk (1916-1999) u Finskoj; te Finn Juhl (1912-1989), Hans J. Wegner (1914-2007), Grete Jalk (1920-2006), Børge Mogensen (1914-1972) ili Nanna Ditzel (1923-2005) u Danskoj – koji se upravo u to vrijeme nalaze u naponu svoga kreativnog djelovanja, uveo je Bernardija u kontemplativnije i aktivistički utišanije smjernice traženja nadahnuća.⁵ Osim dubokog razumijevanja materijala (osobito drva), te postepenog i polaganog dozrijevanja ideje u interaktivno pozicioniranom procesu proizvodnje, one su podrazumijevale i izrazit oslon na odlike slikarstva i skulpture razdoblja, osobito vizualni govor apstraktnih formi umjetnika kao što su, primjerice, Hans Arp ili Alexander Calder, što ubrzo postaje razvidno i u Bernardijevu oblikovnom slogu.

Govoriti stoga o projektu oblikovanja opreme za novu zgradu zagrebačkog Radničkog sveučilišta 1961. godine, pretpostavlja ukazati na značajan trenutak Bernardijeva stvaranja u kojem autorov cjelovito realiziran sistem namještaja i opreme dobiva jedinstvenu priliku zaživjeti unutar konkretnog prostora – ponajprije u kontekstu *exatovske* ideje o *sintezi svih umjetnosti* intenzivno prisutne tijekom pedesetih godina, ali potom i slijedom bogaćenja vrhunskim značajkama oblikovnog vokabulara skandinavske provenijencije. U tom smislu Bernardijevu je ulogu, osobito u ovome projektu, moguće isčitati kao svojevrсни idejni import koji kreativno pretočen u vizualni jezik industrijskog oblikovanja nesumnjivo unosi nove i dugoročno poticajne vrijednosti na domaću dizajnersku scenu.

Cjelovitost valorizacije Bernardijeva oblikovanja opreme Radničkoga sveučilišta stoga podrazumijeva sagledati obje, podjednako relevantne odrednice: kako način vizualnog referiranja, odnosno, uklapanja u zadani interijer zgrade, tako i procjenu utjecaja skandinavskog oblikovnog modela. Bernardi je, naime, unutar naznačenog sadržajnog okvira bez sumnje ostvario značajan prinos prepoznatljiv u originalnom autorskom procesu stapanja konstruktivnog pristupa *geometrijskog funkcionalizma* sa značajkama mekoće linija nordijskog *organskog modernizma*, dosegnuvši stoga upravo na ovome projektu razinu kreativne vlastitosti i mogućnost daljnjeg razvoja unutar kategorija prepoznatljivog oblikovnog izričaja. Jednostavnost i logičnost konstrukcije, inzistiranje na visokoj kvaliteti izvedbe provjerljive do posljednjeg detalja uz omekšane linije funkcionalnih odrednica – postaju od tada zajednički nazivnik Bernardijeva oblikovanja namještaja, opreme i interijera.

IDEJNO PROŽIMANJE I VIZUALNO UKLAPANJE

Arhitektonske odrednice nove zgrade prepoznatljive u čistoći izraza i suvremenog koncipiranja prostora bez daljnega su zračile dosljednošću u smislu provedbe višestruke protočnosti elemenata sinteze – kako u odnosima eksterijera i interijera, tako i u odnosu interijera i pripadajuće opreme. Najveća vrijednost ovog monumentalno nepretencioznog i dinamičnog koncepta prepoznavala se – prema prvim kritičkim osvrtima – u "razvedenosti i skladnoj povezanosti horizontalnih i vertikalnih masa u dinamičkoj ravnoteži"⁶ slijedom skladne igre ritmiziranja prostornih parova: otvorenog i zatvorenog, punog i praznog, horizontala i vertikala. Upravo u transparentnosti i vizualnoj polivalentnosti prostora čitljiva je karakteristična uprisutnjenost reminiscencije na "*destijlovsku* stilistiku oživljenu u interpretaciji suvremenih nizozemskih graditelja,"⁷ na kojoj je, dakako, upravo Radovan Nikšić neposredno upijao iskustva neoplasticizma poslijeratne generacije. Jasno izražena ortogonalnost zgrade – vidljiva podjednako u tretmanu osnovnih masa, kao i slijedom cjelovitog unutrašnjeg oblikovanja do posljednjeg detalja – pokazala se izvršnim vizualnim okvirom za daljnu oblikovnu intervenciju osmišljenim sistemom namještaja. Naime, u funkcionalnom oblikovanju razvedenih volumena čitljivim u logičnim poveznicama unutrašnjeg i vanjskog sučeljavanja i veza, očigledna je prisutnost zajedničkog nazivnika u kojem je aktualna stručna kritika prepoznala estetiku blisku mondrianovskim kompozicijama. Odrednice grupe *De Stijl* nesumnjivo su predstavljale one konkretne vizualne koordinate unutar kojih je Bernardijev namještaj dobio priliku uspješno korespondirati s pročišćenim arhitektonskim vokabularom sazdanim u dosljednoj primjeni ortogonalnih (trans)formacija – odnosno, s onom vrstom prostornih kvaliteta kojima se "modulacijom nekoliko konstruktivnih, strukturalnih, plastičnih i kolorističkih elemenata"⁸ ostvarilo ozračje naznačenog umjetničkog predznaka na isključivo racionalan, ali u konačnici ujedno i metafizički promišljen način.

Naime, unutrašnjost zgrade – istog vizualnog sloga kao i njezin vanjski arhitektonski omotač – svojim je sivim, crnim i bijelim neutralnim tonovima ostavljala upravo *asketski dojam* vedre ozbiljnosti i logike, kako zapaža Radovan Ivančević ("Nova zgrada," str. 9). U razvedenoj igri višestrukih vizualnih planova interijera uočava se obrada unutrašnjih prostorija materijalima i bojama sukladnima eksterijeru – bijeli i crni mramor, metalni okviri i veliki rasponi staklenih površina nadopunjuju se ansamblima "jednobojnih zastora i funkcionalnih svjetiljka," a osobito sistemom mobilnog namještaja.⁹ Međutim, poveznica između unutrašnjih prostora i pripadajućeg namještaja vidljiva je i slijedom značajki kategorizacije kretanja – dok su dimenzionirani prostori predvorja i ulaznih dijelova prizemlja otvoreni za dinamičnu cirkulaciju posjetilaca, daljnji se smjerovi i hodnici "postepeno sužavaju i kretanja se stišavaju u odjeljenjima seminara i stručnih suradnika" (R. Ivančević, "Nova zgrada," str. 10). Sukladno tome, moguće je pratiti i pozicioniranje različitih oblikovnih grupa namještaja – tako se, primjerice, veliki monumentalni naslonjači nalaze u predvorju i ostalim pristupnim zonama, dok su prostorije seminara ili radnih soba opremljene delikatnije oblikovanim, laganim stolcima od savijene šperploče. Također, vizualno stroge grupe crnih naslonjača u skladu s estetskim ozračjem tradicije neoplasticizma, dosljedno su upotpunjene atraktivnim kolorističkim akcentima osnovnih, u potpunosti mondria-

3 U izrazito plodnom razdoblju skandinavskog poslijeratnog, kreativnog zamaha, stilskim je značajkama stvorena tipična smjernica *organskog modernizma*. Predmeti svakodnevne uporabe – osobito s područja oblikovanja namještaja – urojnjeni u novi vokabular oblika s karakterističnim "free-flowing dynamic lines in furniture design [...] inspired by nature and especially the organic sculptural art of the era," vremenom stječu visoki status neprijepornih *klasika* dizajna. *Danske Stole: Organisk Modernisme*, vodič *Kunstindustrimuseet* (København, 2008), str. 1.

4 Više o značajnom udjelu skandinavskog dizajna na izložbama Milanskog trienniala tijekom pedesetih godina donosi: Kerstin Wickman, "Design Olympics – the Milan Triennials," Widar Halén et al. (ur.), *Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty years of design from the Nordic countries* (Stockholm, 2003), str. 32-45.

5 Bernardijev itinerarij posjeta skandinavskim arhitektima i dizajnerima predstavlja podatke od prvorazrednog značaja, obzirom da ukazuje na do sada potpuno nepoznatu činjenicu autorova neposrednog uvida u skandinavski kreativni izričaj u razdoblju najviših stvaralačkih dosega.

6 Radovan Ivančević, "Nova zgrada Radničkog sveučilišta Moša Pijade," 15 dana, br. 1/1961, str. 8.

7 Žarko Domljan, "Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj," *Život umjetnosti*, br. 10/1969, str. 21.

8 Olga Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu," *Arhitektura-urbanizam*, br. 16/1962, str. 15 i 16.

9 U aktualnim stručnim kritikama osobito se naglašava težnja ka pročišćenju oblika slijedom uklanjanja nepotrebnih vizualnih balasta isticanjem osnovnih značajki materijala i konstrukcije. Zanimljivo je da se ta tendencija prepoznaje u sukladnosti s karakteristikama "avangardne arhitekture Skandinavije, a posebno Finske," što je pri oblikovanju namještaja, posebice "stolicama i stolovima izuzetno postignuto." O. Miličević-Nikolić, *op. cit.*, str. 18.

novski shvaćenih boja – naime, tek pokojim jarko crvenim naslonjačem kvadratičnog tlocrta ili, pak, linijama sjedalice presvučenima plavom vinil-kožom velike amfiteatralne dvorane.

Karakteristična razvedenost i unutrašnja fleksibilnost tlocrta ozrcaljena u dinamičnim međuodnosima volumena zgrade, proizašla je upravo iz metodologije rada, koja je obuhvaćala razgranatu strukturu tzv. predsmisnara, seminara, klubova i tečaja, kao i raznih kulturnih događanja otvorenih za javnost, što se nadalje logično ogledalo u složenoj organizaciji prostornih sadržaja: učionica, velike i male dvorane, knjižnice i čitaonice, te prostora za administraciju i upravu. Osnovni način prenošenja znanja temeljio se na seminarskom obliku rada, te je stoga u duhu funkcionalnog arhitektonskog pristupa oblikovao i osnovnu jedinicu ili svojevrsan prostorni modul čitavog projekta. Tako je ritam konstruktivnog rastera objekta – prema riječima autora, arhitekta Radovana Nikšića – proizašao upravo iz "najmanje, osnovne pedagoške methodske jedinice,"¹⁰ koja je uz fleksibilnu organizaciju grupe podrazumijevala i mogućnost pojedinačnog pristupa polaznicima. Stoga je modul konkretno pretpostavljao osnovnu prostornu jedinicu – tzv. seminar, opremljen grupom pojedinačnih, lako pokretljivih stolova, kako bi se omogućila jednostavna uspostava višeznačne mobilnosti radnog prostora.

Za potrebe ovako pomno osmišljenih prostora Bernardi je – kako je odmah po realizaciji zamijetio Radovan Ivančević – "veoma sretno projektirao posebni namještaj," nadodavši kako se nova serija odlikuje podjednako "strogošću i logikom, istim smislom za kontraktiranje elemenata koje smo osjetili i u arhitekturi" ("Nova zgrada," str. 10). U ulozi jednoga od prvih autora koji se u razdoblju šezdesetih godina započinje sustavno baviti problemima oblikovanja u smislu razjašnjavanja nove i nedovoljno poznate struke, upravo Ivančević – koji tada započinje predavati na Radničkom sveučilištu i pokreće seriju priloga u časopisu za kulturu i umjetnost *15 dana* namijenjenog polaznicima, ali i širem čitateljstvu – donosi prve relevantne kritičke osvrtne i analize posvećene Bernardijevu oblikovanju. Znakovito je u tom smislu podsjetiti, kako se za potrebe predavanja pod nazivom *Uvod u slikarstvo* poslužio aktualnom izložbom Georgesa Rouaulta; za razgovor o skulpturi, prvom velikom Džamonjinom izložbom u tadašnjoj Galeriji suvremene umjetnosti; za ilustrativni materijal o arhitekturi samom zgradom Radničkog sveučilišta, a za pojašnjenje pojma i područja industrijskog oblikovanja poslužio se upravo primjerom – Bernardijevih stolaca.¹¹

Premda uočava zajednički vizualni nazivnik u oblikovanju novog sistema opreme, Ivančević ispravno uočava kako se, unatoč jedinstvenosti, ipak "ne može govoriti o jednoobraznosti" – posebice uzevši u obzir osnovnu vrijednost Bernardijeva dizajna sagledivu u zasebnom rješavanju svakog pojedinog slučaja, pa u tom smislu zaključno ističe karakteristiku "međusobnog suprotstavljanja različitih tipova"¹² te jedinstvene oblikovne serije. Ipak, analiza se u konačnici sadržajno usredotočuje isključivo na autorove sjedalice, obzirom da je na primjeru navedene grupe jasno uočljiv karakterističan susret "funkcionalističkih i organskih tradicija dizajna" (*Četiri desetljeća*, s.p.). Te odlike, naime, na poseban način postaju prepoznatljive u vizualnoj i stvarnoj uskladi ravnoteža između "dijelova koji nose – *nosača*, *sile* i onih koji su nošeni – *tereta*" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8) s tim da je napomena o relativnoj samostalnosti tih suprotstavljenih dijelova itekako značajna. Zaista je upravo



Bernardo Bernardi, stolac A1
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 018]

analizom međuodnosa konstrukcija i oslona moguće doći do važnih zaključaka – tako se, primjerice, kod Bernardijevih naslonjača zamjećuje razlika između konstruktivnog dijela koji se redovito pojavljuje u izričaju strogih linija geometrijskog funkcionalizma, dok su osloni za tijelo karakterizirani mekšim linijama oblikovnog vokabulara skandinavskog organskog modernizma.

Naposlijetku, iscrpnost u osvrtima vezanih uz grupu opreme za sjedenje moguće je razumijeti i stoga, što ona i danas predstavlja svojevrsan zaštitni znak Bernardijeva oblikovanja; međutim, ukoliko se seriju namještaja za Radničko sveučilište želi sagledati u cijelosti, potrebno je, dakako, razlučiti i navesti sve grupe kako bi se stekao potpuni uvid u širinu i detalje te značajne realizacije Bernardijeva prvog sistema opreme velikog javnog prostora. U tom smislu kompletan program cjelovitog pristupa obuhvaćao je – osim opreme za sjedenje (stolaca, polunaslonjača, naslonjača i klupa) – također i grupu radnih stolova, potom grupu ostalih stolova i stolića za razne namjene: od izložbenih do bibliotekarskih, te grupu ormara, ormarića i polica, kao i rasvjetnih tijela.

KLASIČNA PREPOZNATLJIVOST

Najpoznatiji dio serije namještaja za Radničko sveučilište predstavlja, dakle, dionica opreme za sjedenje, čiji niz započinje stolcem bez rukonaslona namijenjenog opremi čitaonica: prema sačuvanim Bernardijevim bilješkama, stolac A1 – proizveden u 150 primjeraka – bio je zastupljen u čitaonici prize-

¹⁰ Radovan Nikšić, "Funkcija i projektiranje," u Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost: I. dio* (Zagreb: Školska knjiga, 1971), str. 95.

¹¹ Tihomir Žiljak (ur.), *Četiri desetljeća tradicije zgrade Učilišta: Bernardijevi stolci 1961.-1999.*, katalog izložbe (Zagreb: Pučko otvoreno učilište, 1999), *sine pagina*.

¹² Radovan Ivančević, "Namještaj u novoj zgradi Radničkog sveučilišta," *15 dana*, br. 2/1961, str. 9.

mlja sa 40, te u čitaonici na prvom katu sa 110 primjeraka.¹³ Na stranicama stručne periodike navodi se kako je taj *najklasičniji* stolac u cjelokupnom sistemu opreme za sjedenje projektiran također i za potrebe radnih soba stručnih suradnika Radničkog sveučilišta (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8 i 9). Taj jednostavni, osnovni model stoji na početku cijele serije, ali klasičnom mirnoćom oblikovnog sloga predstavlja cjelinu za sebe, ne nadovezujući se – osim u nekoliko detalja – izravno na daljnji niz.

U stručnim se osvrtima navodi karakterističan princip odvajanja funkcije nošenja i tereta uz određenu samostalnost svakog pojedinog dijela, provedenu *krajnjom delikatnošću*. Tu oblikovnu profinjenost moguće je isčitati podjednako u detaljima svih spojeva: naime, noge stolca "sasvim neznatno izlaze iznad okvira sjedala, a ploča naslona neznatno iznad uspravnih nosača," dok je jednakom osjetljivošću provedeno i zaobljavanje svih obrisa: gornjih i donjih završetaka nogu, oslona i okvira sjedala. Nadalje, oslon za leđa oblikovan je u blagoj konkavnoj liniji, što stvara određenu poveznicu sa slijedećim stolcem u seriji. Stoga je osnovni sklad sjedalice A1 prepoznat u mirnoj igri "savršениh proporcija izduženih pravokutnika" u kojoj se pojedinačni dijelovi odnose skladno prema cjelini, te se ističe kako oblikovanje ovoga modela upravo odiše *klasičnim duhom*. Zahvaljujući navedenim karakteristikama, sve proporcije stolca – osim vizualnom dojmu, pridonose i funkcionalnom, "praktičnom stabilitetu," stvarajući svojevrstan *intimni monumentalizam* u izrazu, koji taj stolac stavlja u poveznicu s dojmom koji ostavljaju dimenzioniraniji naslonjači i široki trosjedi u izvedbi crno obojane teleće kože (usp. *Četiri desetljeća*, s.p.).

Slijedeći stolac u seriji jest nešto razvedeniji model od savijene šperploče bez rukonaslona pod nazivom A2 koji je Bernardi inicijalno oblikovao nekoliko godina ranije – 1955. godine, osvojivši jednu od tri prve jednakovrijedne nagrade na Prvom zagrebačkom triennalu. Taj crno lakirani stolac proizveden je za potrebe Radničkog sveučilišta 1961. godine u 1100 primjeraka, a svi odreda bili su namijenjeni potrebama rada u prostorijama tzv. *seminarā* (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Vertikalni dijelovi te sjedalice tokareni su, dok je ploča sjedala i naslona izvedena od savijene šperploče, a zahvaljujući istaknutom odvajanju sile i tereta "sjedalo lebdi kao slobodan oblik u prostoru." Način na koji je naglašena samostalnost ploče sjedala, vidljiv je posebice u "koso postavljenim, prostranim nosačima koji ne slijede kvadratičan oblik sjedala," a tu je vrstu istaka u nosećoj konstrukciji moguće pronaći kod danskog dizajnera Finn Juhla, osobito u njegovom *Chieftain* naslonjaču iz 1949. godine, u proizvodnji Niels Voddera. Osim vizualnog dojma samostalnosti plohe za sjedenje, na taj je način "omogućena i praktična elastičnost sjedala," što ukazuje na Bernardijevo izvrsno poznavanje tehnike oblikovanja u drvu, obzirom da je tako u najvećoj mjeri iskorištena "prava vrijednost šperploče kao materijala" (*Četiri desetljeća*, s.p.).

Vrijedno je ovom prilikom također podsjetiti kako se Bernardi već početkom pedesetih godina sustavno informira o novijim tehnikama oblikovanja u drvu prevodeći stručne tekstove s francuskog i engleskog jezika, kao i na činjenicu da se 1960. godine tijekom stručnog boravka u Skandinaviji, imao prilike neposredno susresti s opusima značajnih skandinavskih dizajnera koji su svojim radom uvelike zahvatili i realizacije stolaca, odnosno, namještaja od popularnog *špera* – poput Alvara Aalta ili Grete Jalk. Stoga je moguće sa sigurnošću ustvrditi kako je na taj način Bernardi zasigurno stekao određenu potvrdu obzirom na dotadašnje smjernice rada, kao i sigurnost u smislu daljnjeg razvoja opusa.



Bernardo Bernardi,
stolac od savijene šperploče A2
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska
dokumentacija: kat. 017, foto: Zvonimir Mikas]

Naposlijetku, ploča oslona za leđa stolca A2 povezana je s "uspravnim nosačima pomoću proboja," čime se i u ovom slučaju postiže željeno smanjenje površine izravnog pretapanja s nosećom konstrukcijom. Spomenuti proboj na oba kraja oslona, kao i na poprečnim konstrukcijama ispod sjedišta, pridružuje ovom modelu karakteristike "najsloženijeg sastava i najnemirnijeg ritma" (*ibid.*) – lako je, naime, uočljivo kako je oblikovan nešto ranije od ostale opreme za sjedenje. Stoga je zanimljivo zamijetiti kako Bernardi te crno lakirane, razigrane stolce uspješno kontrastira sa "svijetlim i jednostavnim seminarskim stolovima, izvedenim isključivo u pravokutnim oblicima" (*ibid.*), čime na najizvrsniji način ističe kompleksnost linija oblikovanja te ergonomski vrlo udobne, radne sjedalice.

Nakon dva navedena modela stolaca, slijedi niz polunaslonjača i naslonjača, od kojih najpoznatiji zasigurno predstavlja atraktivni model dubokog naslonjača A4, od bukova drva sa sjedalom i naslonom izvedenima u crno bojenoj telećoj koži; danas dio aktualne Zbirke industrijskog dizajna zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt (inv. br. MUO 12086). Taj model naslonjača – u nešto užoj i višoj varijanti A3 – proizveden je u 30 primjeraka za potrebe seminara, a kao model A4 proizveden je u 100 primjeraka namijenjenih prostorima kluba i knjižnice (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Svojim arhitektonskim dimenzijama (68x68x68 cm) sjajno se uklopio u velike, otvorene prostore čitaonice, na poseban način sretno korespondirajući s dimenzioniranim, okruglim stolom s publikacijama koji je – okružen upravo nizom naslonjača A4 – ostavljao središnji, vrlo markantan dojam u prostranom i fluidnom dvoetažnom prostoru.

¹³ Prema Bernardijevim bilješkama pregleda sistema opreme Radničkog sveučilišta u Zagrebu, 1961. godine. Hrvatski muzej arhitekture, Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija – grafička dokumentacija (dalje: HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*): kat. 018, inv. broj: HMA/BB/6/18/1-54/.



LIJEVO Bernardo Bernardi, okrugli stol i naslonjači A4 knjižnice i čitaonice.
[izvor: HMA HAZU, OAF Radovana Nikšića – fotografska dokumentacija,
foto: Krešimir Tadić]

GORE Bernardo Bernardi, naslonjač A4
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 018]

DESNO GORE Bernardo Bernardi, naslonjač A5
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

DESNO DOLE Bernardo Bernardi, naslonjač A6
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

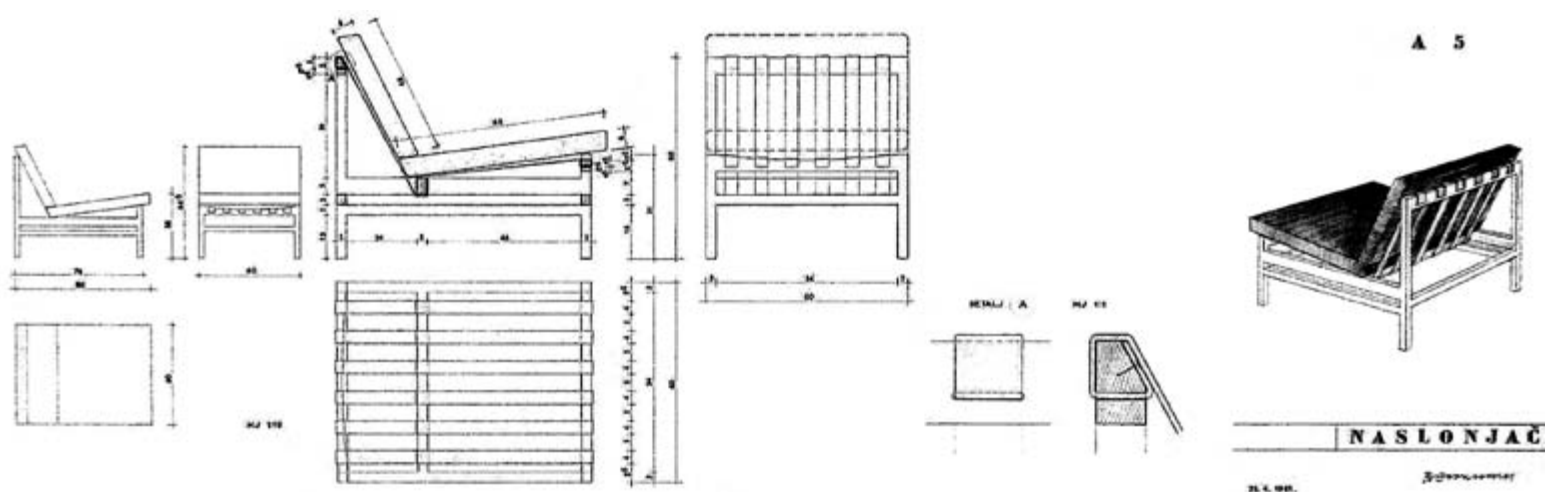
Ovi naslonjači, bez obzira na razlike u visini, oblikovani su na jednak način – drvena, ortogonalna konstrukcija nosi ovalne oslone od kože, uz naglasak da je "nagib površine za sjedenje izražen i u kosom postavljanju noseće konstrukcije" (*Četiri desetljeća*, s.p.), koja nije izvedena paralelno s oslonom za ruke. Sjedalo, baš poput oslona za leđa, blago je konkavno uvijeno, te se i slijedom ovog primjera uspješno ostvaruje dojam neovisnosti ploha, posebice plohe oslona koja "gotovo slobodno lebdi u prostoru" (*ibid.*) Bernardi je, naime, u provedbi svakog detalja nastojao da dijelovi izvedeni u koži izlaze iz opsega drvenih nosećih okvira, kako bi na taj način i vizualno dokinuo "svaku mogućnost potpunog stapanja raznorodnih elemenata" (*ibid.*).

Kao što je to slučaj i kod danskog dizajnera Finna Juhla, Bernardijeve su forme oslona lebdeći oblici uronjeni u vizualne kodove suvremene umjetnosti, bliske izričajima Caldera ili Arpa. Međutim, skulpturalne se i apstraktne organske forme kod skandinavskog autora zamjećuju podjednako na konstrukciji, kao i u oblikovanju oslona i sjedišta – primjerice, kod Juhlovog naslonjača NV-48 iz 1948. godine. Kod Bernardija je, naprotiv, konstruktivna noseća mreža isključivo ortogonalna; na taj način u nizu Bernardijevih naslonjača ostvaruje se onaj poseban dojam skladno suprotstavljenih karakteristika geometrijske pročišćenosti i organske kreativnosti – svaka je, naime, proizvoljnost i dopadljivost ukročena strogim funkcionalnim konstruktivizmom nosača, dok je udobnost sjedenja naglašena kreativnim, slobodnijim oblicima oslona.

Još jedan vrlo zanimljiv naslonjač – model A5 bez rukonaslona, izrazito "otkrivene" konstrukcije i stoljenih kvadrata sjedišta i oslona presvučenih u

tkaninu – bio je namijenjen opremi čitaonice na razini prizemlja i prvoga kata. Proizveden u 170 primjeraka, prema Bernardijevim je bilješkama predviđen također i za opremu soba, no najatraktivniji dojam zasigurno je ostavio u funkciji opreme dugačkih pristupnih hodnika. Zahvaljujući mogućnostima uspostave sistema adicije i obostranog reda, pružao je zahvalnu mogućnost opreme uzdužnih komunikacija, stvarajući funkcionalan niz za sjedenje ili čekanje ispred seminarskih prostorija, ali i vrlo dopadljivu vizualnu vrpcu povremeno prekidanu geometrijskim linijama niskih, širokih stolića.

Pregled i analizu dionice opreme za sjedenje potrebno je zaključiti geometriziranim kubusom naslonjača s rukonaslonom A6 koji je, proizveden u 10 primjeraka, bio namijenjen isključivo opremi ulaznog predvorja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Stoga na ovome mjestu valja naglasiti zajedničku karakteristiku opreme za sjedenje smještene u "otvorenijim i više javnim prostorima zgrade," gdje su naslonjači redom oblikovani kao *dio arhitekture*. Najočitiiji primjer ove tvrdnje predstavlja upravo "jaka metalna konstrukcija okvira i velike mase pravokutnih blokova kožnatih jastuka" spomenutog naslonjača A6. Kao i kod ostalih sjedalica, i u ovome slučaju "jasno je provedeno odvajanje *nosača* i *tereta*" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8 i 9) – naime, u cilju postizanja dojma lebdenja unutar metalne konstruktivne mreže, Bernardi namjerno izbjegava stapanje sjedala s nosivom konstrukcijom koju ostavlja otvorenom, uspostavljajući na taj način jasnu poveznicu s funkcionalnim pristupom cjelokupne arhitekture zgrade koja u tom smislu uspješno korespondira s opremom sve do posljednjeg detalja. Tako je, primjerice, i pripadajući stolić

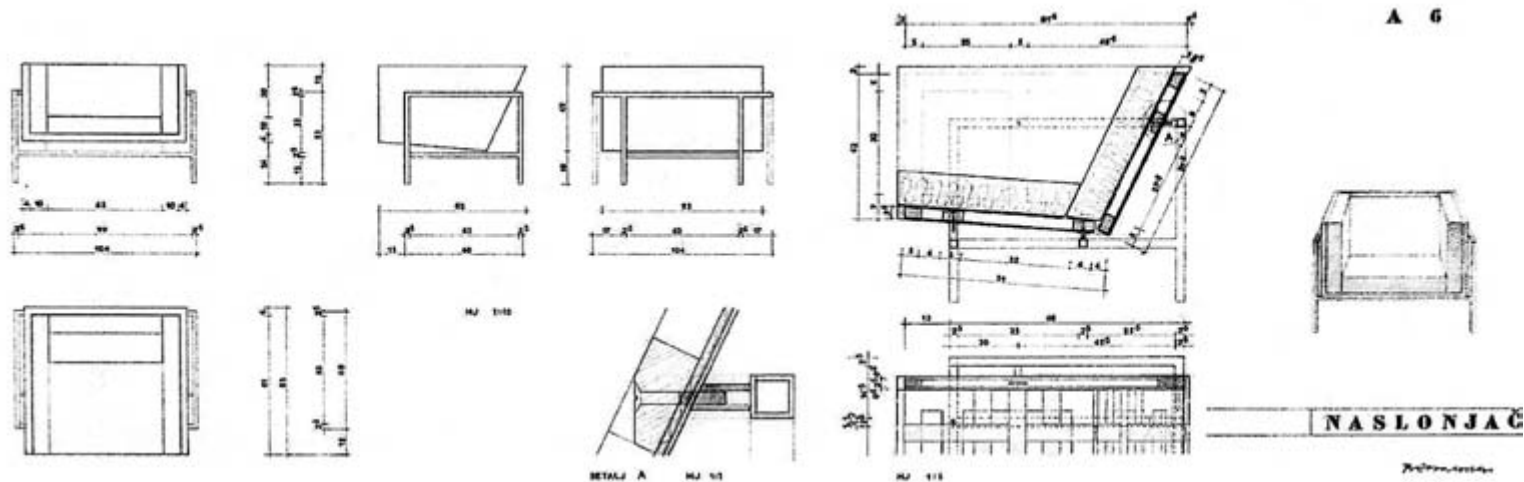


A 5

NASLONJAČ

1944. BB.

Z. Ivančević



A 6

NASLONJAČ

1944. BB.

Z. Ivančević

uz grupu naslonjača A6 oblikovan podjednako transparentno kako bi se jasno mogao uočiti spoj između staklene ploče i metalne mreže konstrukcije stola. Stoga su prozračnost i promišljena lakoća mogle postati zajedničkim odlikama kako arhitektonskog prostora, tako i njegove opreme, ostvarajući visoku estetsku razinu sinteze svih vizualnih elemenata.

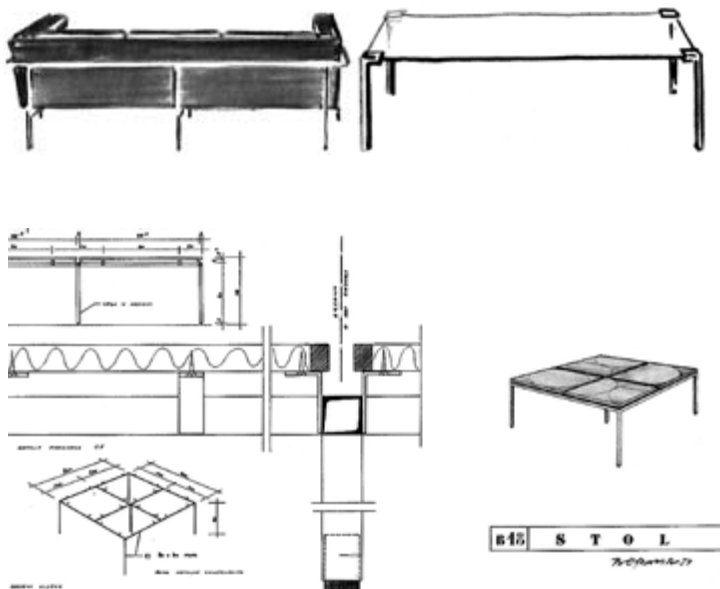
Naposlijetku, jednostavnom adicijom tri A6 naslonjača dobiven je još jedan funkcionalan i atraktivan dio opreme za sjedenje – geometriziran trosjed AK6 proizvedena u 4 primjerka, također za potrebe ulaznog predvorja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Na ovom je primjeru jasno čitljiv početak Bernardijeva oblikovanja tzv. komponibilnih sistema opreme, gdje tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina uvijek iznova traži ona rješenja u kojima se dijelovi određene serije mogu logično i vizualno skladno odnositi prema fleksibilnim mogućnostima stvaranja cjeline, odnosno, prema specifičnim potrebama i zadanostima određenog prostora.

LAKOĆA I MOBILNOST

Grupa radnih stolova predstavljala je dio serije namještaja namijenjenog potrebama nastave, kao i radu nastavnog osoblja i čitaonice, a sastojala se od stolića za seminare, radnih stolova za nastavnike, te radnih stolova za potrebe čitaonice u prizemlju i na prvom katu, kao i manjih stolića s otvorenim ili

zatvorenim volumenima za ladice. U najvećem su broju, dakako, zastupljeni radni stolići za seminare koji su – prema Bernardijevim bilješkama – proizvedeni u 600 primjeraka kako bi se njima opremilo tridesetak radnih prostorija; najmanji broj stolića u pojedinom seminaru iznosio je 15, a najveći 34 komada, sukladno rasponu broja polaznika određenog tečaja (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Ta vrsta radnih stolova, baš poput ostalih radnih elemenata serije, riješena je "čistim i jasnim odnosima kvadratno profiliranih drvenih dijelova" spojenih pravim kutevima, dok su kod stolova za nastavnike pridodani i volumeni ladica – "umetnuti [...] kao zasebna i samostalna tijela" (R. Ivančević, "Namještaj," str. 8.).

Uspostavljenom ortogonalnom mrežom postignuta je jednostavnost i oblikovna strogost radnih stolića, ali te karakteristike poput suprotstavljenog para uspješno se povezuju s tipičnom razvedenošću pripadajućih, crno lakiranih stolica od savijene šperploče A2. Tako se i u stručnim analizama moglo pročitati kako se "blage krivulje" obrisa udobnih crnih stolaca uspješno povezuju sa strogošću vertikala i horizontala svijetlih stolića, stvarajući tako cjelinu od dva naizgled suprotna vizualna koda – organskog, odnosno, geometrijsko-konstruktivnog. No, posebna pažnja aktualnih osvrtava s pravom se usredotočila na karakterističnu lakoću namještaja kojom se uvelike omogućilo "brzo i lako" mijenjanje rasporeda stolića u radnoj prostoriji, ovisno o potrebama rada određene grupe (R. Ivančević, "Namještaj," str. 10). Tako je u duhu funkcionalizma odgovoreno na potrebe konkretnih zahtjeva ovog osnovnog prostorno-radnog modula, ali je također uspostavljen i zajednički



GORE LIJEVO Bernardo Bernardi, klupa AK6
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

GORE DESNO Bernardo Bernardi, stolić za izložbe B10 od dva sekuritna stakla i nogama u metalu
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

GORE ISPOD Bernardo Bernardi, stol B18 i obrada gornje površine u mahagonij mat furniru [izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]



vizualni nazivnik podjednako čitljiv u obradi interijera sivim i crno-bijelim tonovima, kao i u oblikovanju opreme seminarske sobe.

Naime, od kontrastnog ritma stolaca i radnih stolića u *pozitiv-negativ* efektu, pa sve do oblikovanja nastavne ploče i pripadajućih ormarića za odlaganje s pretincima, provlačila se linija "čistog, apstraktnog plasticiteta," gotovo u duhu Mondrianovih kompozicija iz 1920-ih.¹⁴ To se ozračje, pak, isčitavalo na svim razinama vizualnog – počevši od ritma same arhitektonske opne i završavajući na oblikovanju upravo spomenutih dijelova opreme koji su zasigurno izlazili iz uobičajenih pretpostavki programskih okvira – ostvarujući tako početkom šezdesetih godina uspješnu realizaciju jednog cjelovitog prostora u duhu sintagme *total design*.

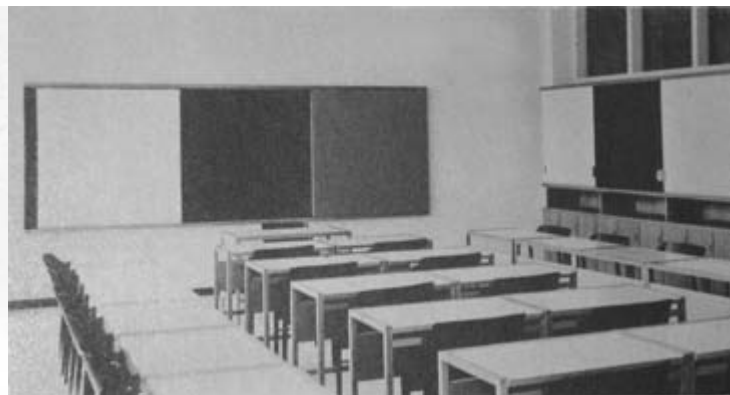
Slijedeća dionica opreme sastojala se od grupe stolova i stolića koji su odgovarali na preostale programske potrebe – od izložbenih, do raznih potreba čitaonice i knjižnice. Ta je grupa već samim rasponom sadržaja za nijansu razigranija od ostalih, kako zbog mogućnosti uporabe različitih materijala, tako i radi više oblikovnih rješenja obzirom na raznolikost zahtjeva funkcija. Od desetak različitih tipova, uglavnom nižih stolića, izdvaja se stol B8 za opremu konferencijske dvorane. Čistih i preciznih linija, taj model nudi samo

jednu mogućnost vizualnog obogaćenja – tanku konstruktivnu liniju koja pod uskim nagibnim kutem spaja četiri vitke horizontale s glatkom, vertikalnom radnom plohom širine 130 cm (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. *Program – grupa Stolovi i stolići*).

Ostali stolići iz te skupine većim dijelom predstavljaju oblikovne odgovore na potrebe povremenih izložbi ili srodnih programskih zahtjeva prostora zgrade, poput izložbenog stolića B10 s radnom površinom od dva sekuritna stakla i nogama stolića u metalu, visine 35 cm (usp. *ibid.*). Taj model izvrsno odgovara na one izložbene potrebe kod kojih su eksponati za izlaganje tanke profilacije, poput fotografije ili papira, što zahtijeva prikladno učvršćenje unutar gornje i donje staklene plohe. Jednostavan konstruktivni metalni spoj vrlo je delikatno oblikovan i raspoređen tek na četiri vrha dviju spojenih radnih ploča, stvarajući tako još jednom uspješan dojam dematerijalizacije izložbenih ploha i *lebdjenja* izloženog materijala.

Osim različitih varijanti izložbenih stolića, od kojih je većina ipak podrazumijevala oblikovanje konkretnijeg, zatvorenog volumena s gornjom staklenom stijenom za natkrivanje, Bernardi je oblikovao i neke zanimljive modele koji se ne spominju u osvrtima, a jedan od njih je i stolić B18 s radnom površinom sastavljenom od četiri ploče u mahagonij mat obradi, spojenih prema različitim smjerovima furnira (usp. *ibid.*). Na taj način postignuta je svojevrsna vizualna igra u odnosu na pročišćeni geometrizam noseće konstrukcije, te je stoga moguće zaključiti kako je upravo kontrastiranje očigledno jedan

14 Frank Elgar, *Mondrian* (London: Thames & Hudson, 1968), str. 116 i 117.



CENTAR Bernardo Bernardi, stol B8 i sjedalice A2
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – fotografska dokumentacija: kat. 017]

CORE Bernardo Bernardi, oprema seminara – stolići sa stolcima od savijene šperploče u crnoj boji; ploča i priručni ormarići.
[izvor: Radovan Nikšić, "Funkcija i projektiranje," u Jadranka Damjanov, *Likovna umjetnost: I. dio* (Zagreb: Školska knjiga, 1971), str. 95.]

CORE ISPOD Bernardo Bernardi, oprema seminara: ploča i ormar s pretincima
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

od omiljenih načina kojima autor značajki ističe značajke materijala ili detalje oblika stavljajući ih u međuodnos s ortogonalnim, asketskim izričajima ostalih dijelova pojedine realizacije.

Naposlijetku valja spomenuti i krajnje funkcionalno oblikovan stolić visine 60 i širine 120 cm za pohranu bibliotечnih kartica (usp. *ibid.*). Taj se bazen s jedanaest pretinaca zatvarao pomoću dvaju horizontalno položenih krila s mogućnošću zaključavanja; masivnih dijelova izrađenih od parene bukovine u *mat* obradi i vanjskih, vidljivih ploha znakovito tretiranih u tada vrlo popularnom materijalu – *ultrapasu*.¹⁵

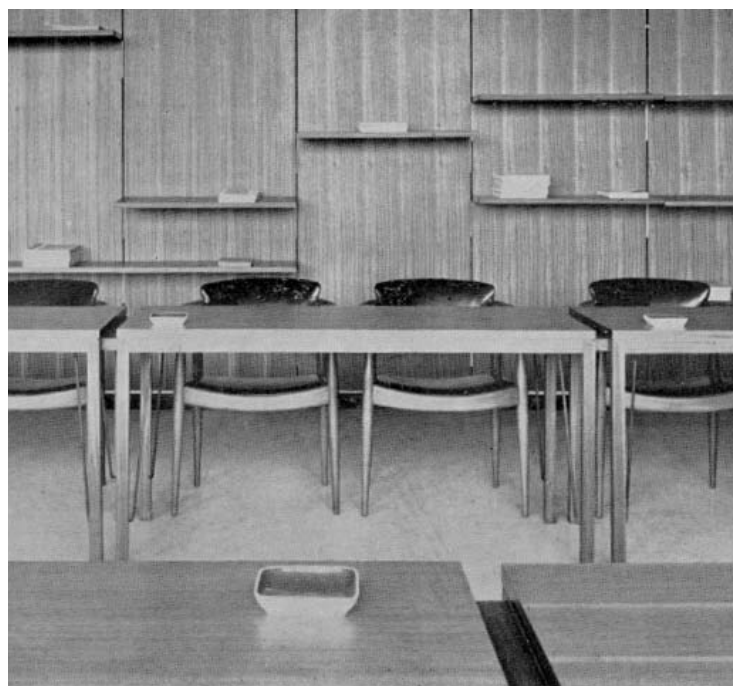
U posljednju grupu sistema opreme spada serija ormara, ormarića i polica od kojih se pojedini elementi nalaze u izravnoj konstruktivnoj poveznici s namještajem ostalih grupa poput, primjerice, volumena s četiri ladice *D-B2*, koji je prema potrebi bilo moguće montirati na radni stol *B2* (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. *Program – grupa Ormari, ormarići i police*). Naime, navedeni je radni stol bio osnovno oblikovan bez pretinaca i ladica, te su se komponibilni volumeni ladičara mogli lako montirati u početni model stola. Na ovom je primjeru

stoga već moguće uočiti stvaranje komponibilnih obrazaca koji će se u Bernardijevom izričaju u potpunosti razviti tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina u sadržajnom sklopu oblikovnih sistema uredskog namještaja i opreme.

Kao najpoznatiji element dionice, svakako valja navesti popularni ormarić *D2* s kliznim, dvostrukim vratima i četiri ladice s desne, te dvije police s lijeve strane (usp. *ibid.*), koji se i danas nalazi u uporabi. Taj praktični element, prema Bernardijevim bilješkama, proizveden je u 40 primjeraka namijenjenih opremi radnih soba – po jedan ormarić za svaku prostoriju (usp. HMA HAZU, OAF BB – *graf. dok.*, kat 018). Jednostavne, ortogonalne linije koloristički su tretirane upravo *skandinavski* – rubna, noseća konstrukcija od drva ostavljena je, naime, u prirodnoj nijansi, dok su radne površine i plohe kliznih vratiju presvučene bijelim *ultrapasom*. Ta dopadljiva igra pomičnih, svijetlih ploha unutar skladne drvene konstrukcije stvara prepoznatljivo, nepretenciozno ozračje i ugodnu radnu atmosferu što će i nadalje redovito predstavljati osnovu Bernardijeva oblikovanja uredske opreme, odnosno, velikih poslovnih prostora. Taj pristup vidljiv je već u oblikovanju konferencijske dvorane Radničkog sveučilišta gdje Bernardi zidnu stijenu u cijelosti oblaže drvenim pločama s aritmično postavljenim, demontažnim policama u izvedbi od drva, a suzdržanu razigranost postiže variranjem postave visina horizontalnih linija polica unutar punih širina vertikalno postavljenih, drvenih ploha.

Kao završni primjer, valja spomenuti sjajan ormar za časopise kojeg Bernardi oblikuje za potrebe čitaonice, a koji je danas, nažalost, u potpunosti

¹⁵ *Ultrapas* pripada grupi umjetnih kompozitnih materijala proizvedenih u laminatnom obliku kao plastične, krute ploče visoko otporne na povišenu temperaturu, otapala i mehanička oštećenja, te se stoga i koristi pri oblikovanju radnih ploha namještaja u različitim bojama.



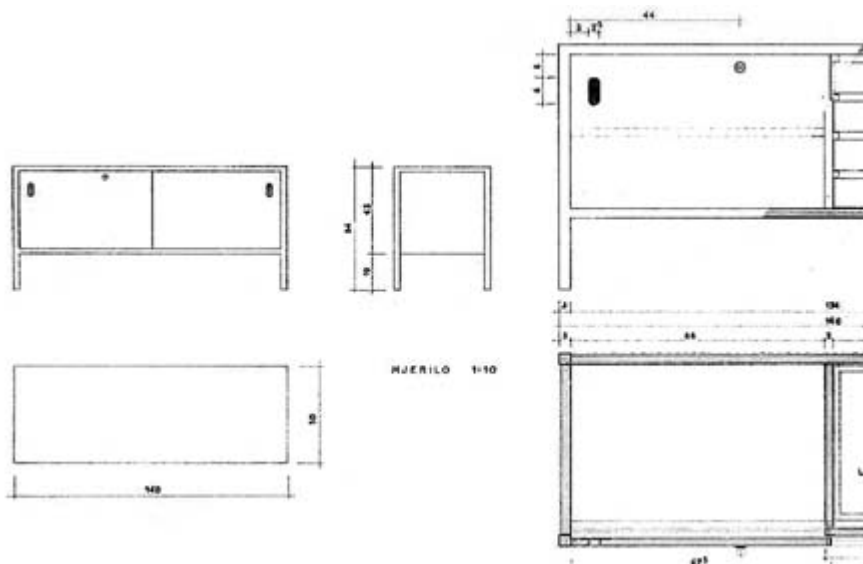
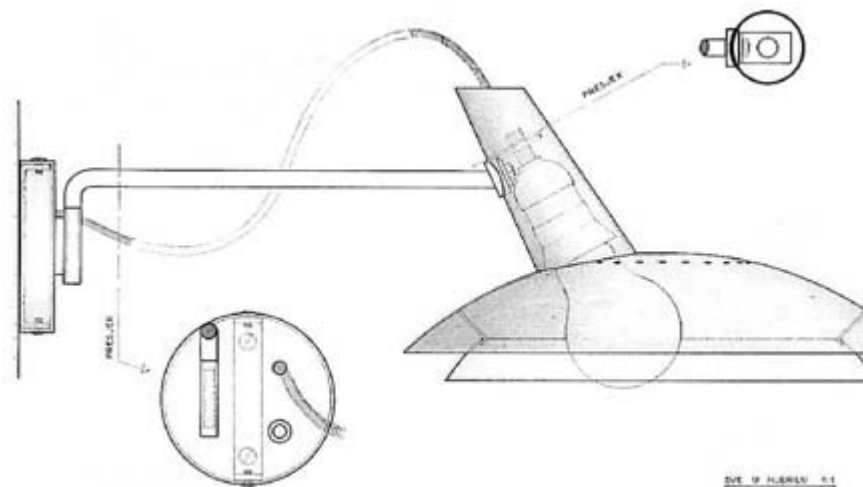
GORE Bernardo Bernardi, konferencijska dvorana - drvena obloga zida s demontažnim policama. Foto: Š. Krčadinac.
[izvor: MILIČEVIĆ-NIKOLIĆ, OLGA, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu", u: Arhitektura-urbanizam, Beograd, god. III, br. 16 (1962.), str. 19.]

CENTAR GORE Bernardo Bernardi, zidna svjetiljka E4
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]

devastiran. Ta velika, strogo ortogonalna kompozicija sastojala se od ukupno 48 kazeta – horizontalnih redova s dvanaest kazeta ukupne širine 350 cm i vertikalnih stupaca od četiri kazete u visini 142 cm (usp. HMA HAZU, OAF BB – graf. dok., kat 018); osnovni se raspon mogao protezati i u višestruku širinu jednostavnim sistemom adicije. Svaka je kazeta predstavljala samostalni ormarić koji je sadržavao godišta određenog časopisa, a zanimljivo je uočiti – prateći fotografije aktualnih stručnih osvrti – kako se pri korištenju tih ormarića na vratašca svake kazete lijepilo naslovne stranice periodike poradi bržeg i lakšeg snalaženja. Projektirajući tu strogo ortogonalnu mrežu, Bernardi zasigurno nije predviđao tu vrst akcije, ali ona je očigledno uslijedila kao spontani odgovor korisnika na ponuđeni ritam pravokutnih modula u nizu i redu.

ZAČUDNA JEDNOSTAVNOST

O rasvjeti Radničkog sveučilišta u stručnim osvrtima postoje tek kratke, pohvalne naznake o postojanju "funkcionalnih svjetiljaka," koje se spominju samo pri opisu šireg prikaza interijera (O. Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište," str. 18). Međutim, valja nadodati kako se u grafičkoj dokumentaciji Osobnog fonda autora u Hrvatskom muzeju arhitekture čuvaju dva visokovrijedna nacrti oblikovanja rasvjete, izvedenih u olovci na paus papiru i vrsne finoće u prezentacijskoj razini rješenja. Radi se o modelima stolne lampe E2

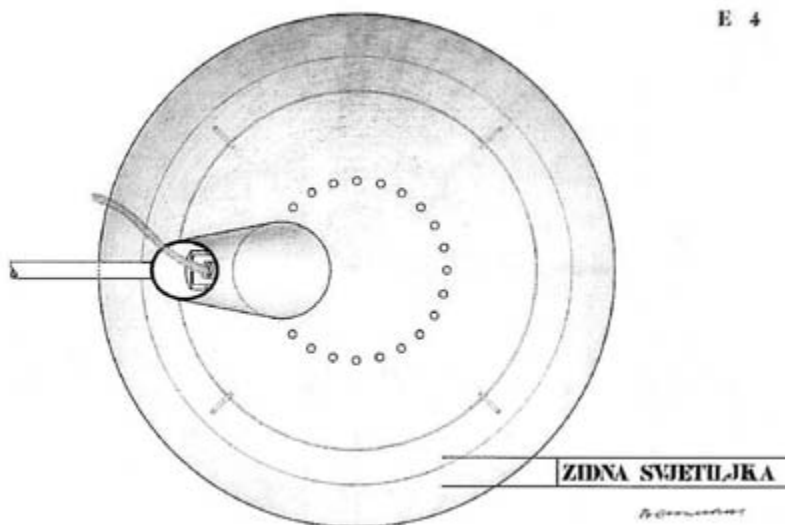


i zidne svjetiljke E4, od kojih posebnu pažnju privlače profinjeni, ovalni obrisi stolnog rasvjetnog tijela. Taj smireni, zatvoreni oblik s napuklinom iz koje struji svjetlost nesumnjivo pripada redu začudnih, jednostavnih organskih formi poput onih koje je u Finskoj uspješno stvarao Tapio Wirkkala. Obzirom na činjenicu da su Bernardijevi nacrti datirani 12. srpnja 1961. godine (usp. HMA HAZU, OAF BB: kat. 018. Program – grupa *Rasvjeta*), moguće je sa sigurnošću ustvrditi kako ti zreli oblici proizlaze iz autorova kreativnog zamaha potaknutog skandinavskim studijskim boravkom 1960. godine.

Raslojenost druge svjetiljke – zidne lampe E4 – moguće je, pak, povezati s kreativnim izričajem oblikovanja glasovitog danskog dizajnera rasvjetnih tijela Poula Henningsena, čiji je opus Bernardi imao prilike proučiti prilikom boravka u Danskoj. Karakteristična izvučenost unutarne ovojnice svjetiljke uz otvaranje gornje ljuske ostvaruje dinamičan dojam razlistavanja, a taj oblik Bernardi dodatno naglašava koso i asimetrično pozicioniranim vratom rasvjetnog tijela. Usprkos razlikama između formi svjetiljaka E2 i E4, razvidno je kako su upravo jednostavnost i jasnoća osnovne postavke Bernardijeva oblikovanja rasvjete, pri čemu se oblik istančano podređuje funkciji osvjetljavanja određenog prostora ili radne površine.

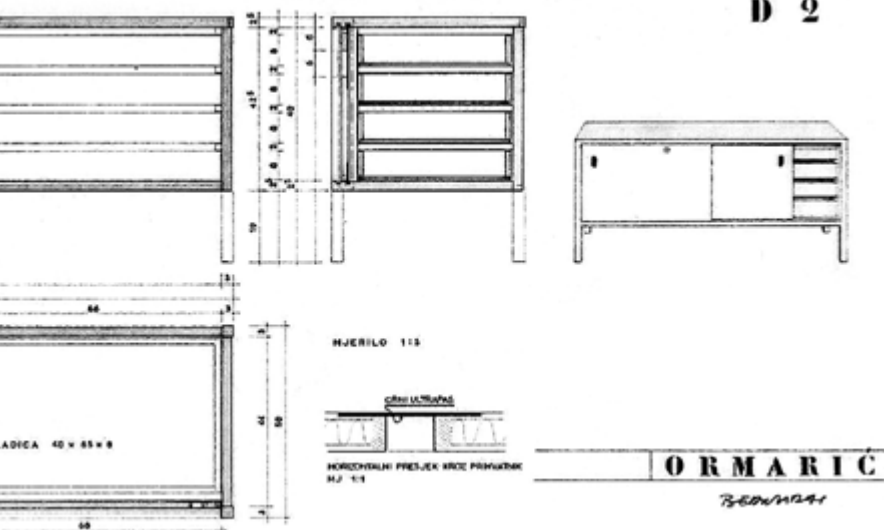
Zaključno, i ne manje važno, potrebno je naglasiti kako je zgrada tadašnjeg Radničkog sveučilišta – kao i njena oprema – ubrzo po realizaciji, 1962. godine nagrađena Nagradom grada Zagreba, koja se u godišnjem ritmu dodjeljivala za područje likovnih umjetnosti, glazbe i književnosti. Posebno je vrijedna napomena u kojoj se ističe kako su "uspješnu, široko shvaćenu koncepciju objekta

E 4



ZIDNA SVJETILJKA

D 2



ORMARIĆ

CENTAR DOLE Bernardo Bernardi, ormarić D2
[izvor: HMA HAZU, OAF BB – grafička dokumentacija: kat. 018]GORE Bernardo Bernardi, ormar za časopise - oprema biblioteke
[izvor: Olga Miličević-Nikolić, "Radničko sveučilište Moša Pijade u Zagrebu", Arhitektura-Urbanizam, br. 16/1962, str. 18., Foto: Š. Krčadinac]

autori uspjeli ostvariti i provesti do svakog i najsitnijeg detalja, tako da cjelina, ali i svaki detalj jasno izražava njihovu kreativnu misao.¹⁶ U ovom procesu uspostave sintezne ideje jednog prostora ključnu je ulogu izvršio upravo Bernardi, kojem je u tom smislu i dodijeljena nagrada za opremu zgrade.¹⁷ Tako se posebno naglašava "izvršno rješenje [...] arhitekta Bernarda Bernardija koji se i likovno i funkcionalno uklopio u osnovnu zamisao projekta i pridonio potpunoj likovnoj sintezi ovog najuspješnijeg prošlogodišnjeg projekta" (K. Mirković, "Nagrada," str. 2).

Bernardijev angažman na oblikovanju opreme Radničkog sveučilišta u svakom je slučaju višeznačno ukazao na jasnu kvalitativnu i sadržajnu prekretnicu autorova daljnjeg opusa. Iako, prema sjećanjima supruge, "glas dizajnera i enterijerista" stječe već slijedom dotadašnjih nagrada – na Prvom i Drugom zagrebačkom triennalu 1955. i 1959. kao i nagradom za projekt *Stan bliske budućnosti* u okviru izložbe *Porodica i domaćinstvo*, na Zagrebačkom velesajmu 1960. godine – sasvim je sigurno da se tek uređenjem velikog,

javnog prostora poput zgrade zagrebačkog Radničkog sveučilišta u potpunosti potvrdio pred stručnom, ali i širom javnosti. Istančani senzibilitet kojim je Bernardi pristupio opremi ovog višeznačno vrijednog prostora ujedno očituje i početak zrele dionice nošene kreativnim potencijalom koji će tijekom daljnjih desetljeća obilježiti cjelokupan opus oblikovanja autora. A upravo su Bernardijevi interijeri i pripadajuća oprema – prema riječima Ive Maroevića – uvelike označili "domete i uzore svoga vremena, te danas znače nezaobilazne datume u povijesti oblikovanja u Hrvatskoj."¹⁸

Kratice:

HMA - Hrvatski muzej arhitekture,

OAF BB - Osobni arhivski fond Bernarda Bernardija

¹⁶ Kladije Mirković, "Nagrada grada Zagreba," *Čovjek i prostor*, br. 110/1962, str. 2.

¹⁷ Na ovome mjestu prikladno je iznijeti i jednu živopisnu poveznicu, zabilježenu prema sjećanjima supruge: "Od honorara i nagrade Bern kupuje prvi auto, Opel rekord sive boje zvan *Sivac* – od sreće se vozio gradom, trpao u kola sve poznate, a po noći odlazio pod prozore svih prijatelja, budeći ih trubljenjem da im pokaže auto."

¹⁸ Ivo Maroević, *Kronika zagrebačke arhitekture: 1981.-1991.* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002), str. 59.