

Ernestyna Szpakowska*

MIASTO FUNKCJONALISTYCZNE JAKO KLASYCZNE DZIEŁO SZTUKI

FUNCTIONAL CITY AS CLASSICAL PIECE OF ART

Although avant-garde architects of machine age tended to reject most of features of classical urban art, many determinants of classic piece of art can be found in their work. As Bruno Zevi in his „*Le langage moderne de l'architecture*” confronts and finds similarities in architecture of modernism and renaissance, parallel analogies are visible in urbanism of both epochs. These are: shaping urban and architectural forms by science and intellectual control, basing its aesthetics on geometry and stereometry – elementar shapes, solids and mathematical ratios in particular- and working in new dimensions: the third in renaissance perspective view and time as the fourth in cubism.

„Cała współczesna sztuka rozwinęła się pod hasłem formy” [1] pisał Leon Chwistek. Charakterystyczne dla wieku dwudziestego upodobanie do analizy połączone z buntowniczym odrzuceniem rzeczywistości historycznej doprowadziło do destylacji sztuki ze zbędnych naleciałości: metafizycznych teorii i subiektywnych odczuć. „Uświadomiona walka z elementami rzeczywistości i sensu nadaje zagadnieniu formy właściwe znaczenie, nie pozwalając mu zejść na bezdroża abstrakcyjnej kombinatoryki barw i kształtów i prowadząc równocześnie (jako rezultat uboczny) do nowego pojmowania rzeczywistości.” [2] Modernistyczne pojęcie piękna przedstawia przywołane przez Chwistka porównanie obrazu olejnego i lokomotywy pulmanowskiej lub też samochodu. Przedmioty te odbierane przez awangardę międzywojenną jako „płótno na blejtramicie z warstwą farb tworzących zestawienia kształtów i barw niezwiązane z płótnem ani” olejem oraz jednolita całość maszyny, „wykonanej z niezmierną starannością w każdym szczególe” służą estecie w wyjaśnieniu jak za dzieło sztuki pojmowała ona maszynę, uznając obraz za przedmiot „zupełnie nieinteresujący”. Dzieło architektury, w ciągu przedmiotów uplasowane wraz z rzeźbą pomiędzy powyższymi uznane jest za element przejściowy, formowany jedynie poprzez ograniczenia, jakimi były jego materiał konstrukcyjny i praktyczne przeznaczenie.

Podobnie kształtowane było funkcjonalistyczne miasto-maszyna, wynik poszukiwań nowego modelu i walki przeciwko zasadom miasta tradycyjnego, ustalonym jeszcze w epoce preindustrialnej, a nieaktualnym i nie zdającym egzaminu w rzeczywistości postępu technologicznego. Stopniowe przejście od chaosu do porządku znaczyło drogę architektonicznej myśli europejskiej od entropijnego tworu epoki *laissez-faire*, jakim było świeżo narodzone miasto kapitalistyczne rewolucji przemysłowej, poprzez burżuazyjne miasto postliberalne, po pierwszą wojnę światową i rewolucję październikową rozpoczynające okres międzywojennej awangardy [3]. Ideologię konsumpcji zastąpiono ideologią „właściwego użytkowania” miasta, a ekonomią – witruwiańską triadę. Zbuntowani przeciw historycznej stylistyce architektury międzywojenni (jako artyści awangardowi) programowo odrzucili zasady estetyki klasycznej. W architekturze jednak pozostały widoczne podobieństwa stylistyczne architektury racjonalizmu międzywojennego i renesansu. Bruno Zevi jako takie podaje redukcję elementów lingwistycznych, teorię naukową i podstawę intelektualnej jako wyznaczniki formy oraz geometrię i stereometrię jako podstawy estetyki, przejawiające się w poszukiwaniu doskonałych proporcji matematycznych, stosowaniu brył elementarnych i figur umiarych oraz opracowaniu nowych form

* Szpakowska Ernestyna, mgr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.



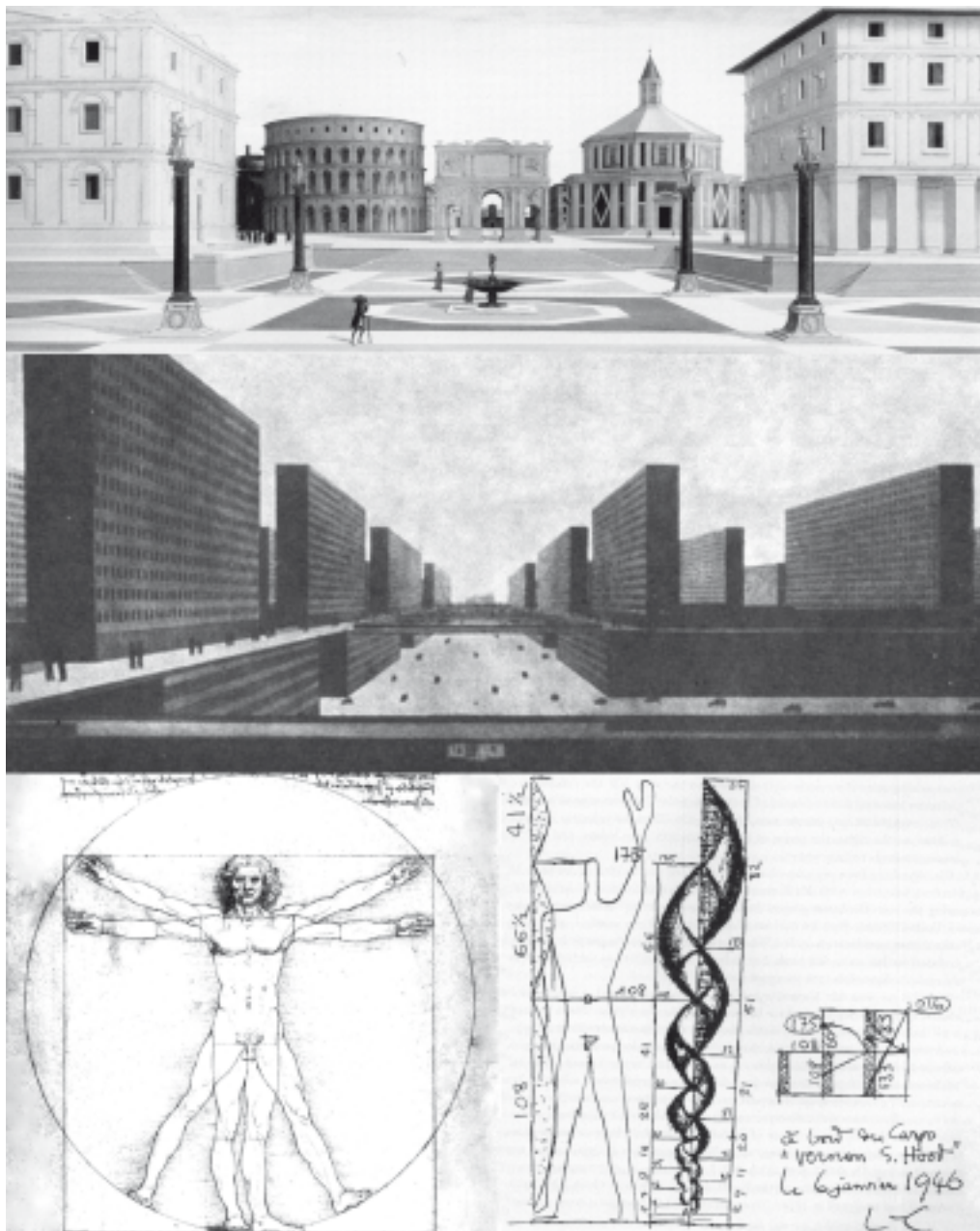
postrzegania – wprowadzeniu nie odzwierciedlanych dotąd wymiarów. Dyscyplina naukowa sprzyja też prostocie formy. Tak jak Brunelleschi odrzucał strojne elementy gotyckie tak bryły Le Corbusier’a, Gropiusa i Mies’a van der Rohe w kontraście do eklektyzmu romantycznego, Art Nouveau i proracjonalizmu lat 1900–1914 miały charakteryzować się „rozrzuconym ubóstwem” [4]. Podobne podobieństwa formalne widoczne są w dziedzinie urbanistyki [5]. Funkcjonalistyczne miasto-maszyna w rzeczywistości jest tworem klasycznym znacznie wcześniej niż w roku 1943, kiedy to wraz z przyjęciem Karty Ateńskiej awangardowy CIAM wraz z międzynarodową akceptacją oficjalnie przechodzi na stronę akademizmu.

Renesansowe zainteresowanie światem empirycznym, dążenie do „opracowania naukowych kryteriów dokładności i prawdy”, obiektywnej prezentacji przedmiotów doprowadziło do opracowania teorii perspektywy. Powszechne w wiekach wcześniejszych przedstawienie twórczych wyobrażeń zastąpiło mechaniczne odtwarzanie świata, pozwalające na zobrazowanie go w konstrukcji geometrycznej [6]. Gwałtowny rozwój myśli ekonomicznej wpływający na wzrost obrotu towarowego spowodował podniesienie wzrokowej świadomości bryły, a w szczególności jej cech handlowych: ilości, miary i wagi. Jednocześnie rozwój wiedzy matematycznej umożliwił geometryczne opracowanie konstrukcji perspektywicznej – *costruzione legittima* – do tej pory tematu niezbyt dokładnych i raczej intuicyjnych niż naukowych spostrzeżeń [7]. Geometryczne wyznaczenie perspektywy centralnej pozwoliło na wprowadzenie do urbanistyki renesansowej pojęcia trzeciego wymiaru. Średniowieczne planowanie z uwzględnieniem skoordynowanych punktów widzenia zastąpiła kreacja przestrzeni „w głąb”, kompozycyjna ciągłość osiągnięta poprzez interakcję brył oraz wrażenie ruchu, choć jeszcze nie tak silne jak w dynamicznej przestrzeni barokowej. Obserwatorzy przestrzeni miejskiej stawali się jej aktywnymi uczestnika-

mi. W odróżnieniu od wcześniejszych, bardziej prymitywnych form prezentacji (rysunek fasadowy i perspektywa izometryczna) odrodzeniowa perspektywa centralna stwarzała bowiem bezpośrednią więź pomiędzy widzem a oglądaną sceną. Jednocześnie była wyrazem renesansowego indywidualizmu – obrazem świata widzianego z punktu obserwatora, jako że obiekty w perspektywie centralnej wydają się prawidłowe, nie ulegają optycznym zniekształceniom, widziane tylko z punktu patrzenia wyznaczonego odbiorcy przez twórcę [8].

W epoce, w której architektura porównywana była z techniką, a pojęcie ekonomii zastąpiło witruwiańską triadę, malarstwo kubistyczne wprowadziło czwarty wymiar – czas, a futuryści – fascynację szybkością. Uznając miasto przemysłowe za miasto komunikacji, miejsce „wymiany idei, informacji, talentów i radości”, urbaniści funkcjonalistyczni podjęli analizę ruchu w mieście. Le Corbusier pisze „urządzić oznacza klasyfikować” [9]. Wyraźne rozdzielenie różnych funkcji miasta, widoczne już w *Cite Industrielle* w corbusierowskim *Ville Contemporaine* warunkowane jest dokładnie zaplanowanym życiem mieszkańców. Różnorodne czynności życiowe zostały dokładnie przeanalizowane, rozdzielone i rozmieszczone w sposób najbardziej dogodny, a następnie powiązane w sposób najbardziej wydajny, z podziałem na strefy i łączeniem w jednostki. Wydajność miasta łączy się z osiągalną prędkością. Szybkość oznacza wolność: wolność przemieszczania, wymiany, swobodę koordynacji. Le Corbusier pisał: „miasto dysponujące prędkością osiąga sukces” [10]. Stąd odpowiedniemu rozmieszczeniu funkcji towarzyszyć musiała racjonalizacja transportu – klasyfikacja na środki transportu i rozdział według osiągalnych prędkości. Wpisanie elementu szybkości w strukturę miasta w sposób symboliczny podkreślało uplasowanie węzła komunikacyjnego w centralnym punkcie układu – czy to dworca kolejowego (Tony Garnier), czy

1. *Citta ideale*, przyp. Luciano Laurana, (R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002, s.15) 2. L. Hilberseimer, *Hochhausstadt*, (*Tamże*, s.177) 3. L. Da Vinci (B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s.148), 4. Le Corbusier, *Modulor* (*Tamże*, s.149)



wielopoziomowego skrzyżowania (Le Corbusier). Miejsce w mieście preindustrialnym zajmowane przez pałac księcia czy kościół – katalizator idei, miejsce generujące przepływ myśli – dalej pozostaje miejscem wymiany [11].

Platońskie postrzeganie świata jako uporządkowanej, harmonijnej, działającej według matematycznych reguł konstrukcji geometrycznej złożonej z brył elementarnych było podstawą kreowania przestrzeni odrodzeniowej. Przestrzeń renesansowa jest ściśle uporządkowana, zunifikowana i konkretna. Kształtowana według rygorystycznie stosowanych proporcji operuje podstawowymi formami geometrycznymi, poprzez podobieństwo zapewniającymi homogeniczną harmonię [12]. W odróżnieniu od średnio-wiecznej, powstałej przez zlepek skomplikowanych, fantazyjnie zdobionych struktur aranżowana jest jako *ładnie ukształtowana pustka*, we wnętrzu architektonicznym symbolizowana przez przekryte kopułą, kuliste wnętrze w kontraście do gotyckiej katedry [13]. Podobnie w urbanistyce: florencka Piazza della SS. Annunziata, to prostokątny plac otoczony arkadowymi fasadami budynków o różnorodnych funkcjach [14], a jednolitych gabarytach, elewacjach o zbliżonej, dyskretnej artykulacji, jedności kompozycji nie zburzonej nawet wylotami ulic, dyskretnie ukrytymi w rytmie arkad. Harmonię architektury renesansowej zapewnia przestrzeń homogeniczna [15] – tworzona przez proste, powtarzalne jednostki ciągła, jednolita przestrzeń euklidesowska, w rzeczywistości nieosiągalny ideał. Nawet tak indywidualne, zróżnicowane budynki jak Koloseum, łuk tryumfalny i baptysterium na obrazie przypisanym Luciano Laurano za pomocą skali i trików perspektywicznych ujednoczone zostały, aby ograniczonemu nimi wnętrzu nadać regularność i harmonię [16]. *La Scena Tragica* natomiast, scenografia teatralna Sebastiano Serlio prezentowała ulicę ujednoczoną stylowo, symetryczną, spokojną, o jednolitej, harmonijnej archi-

tekturze. Do nieosiągalnej homogeniczności przybliżało uproszczenie form i stosowanie matematycznej harmonii.

Już Tony Garnier pisał, że „prostota środków prowadzi logicznie do wielkiej prostoty wyrazu w konstrukcji” [17], a w czasach późniejszych kontakty towarzyskie i podobieństwo idei sprawiły, że poszukiwania architektów awangardowych na kontynencie europejskim (czy to radzieckich konstruktywistów, czy francuskich funkcjonalistów) oscylowały wokół tych samych zagadnień: analizy działań w mieście, zdefiniowania minimalnej liczby niezbędnych elementów oraz zdefiniowania struktury kompleksu urbanistycznego. W mieście funkcjonalnym forma nie stawała się źródłem prywatnego zachwyty, ale sposobem organizacji życia społeczności. Pojedynczy element miasta, szeroko analizowane i wypracowane mieszkanie dla minimum egzystencji funkcjonowało jako komórka, poprzez multiplikację budując strukturę wielkiego organizmu miejskiego, determinując „maszynę socjalną”. W procesie „kształtowania heterogenicznej i często gigantycznej masy materiału zgodnie z formalnymi zasadami obowiązującymi dla każdego elementu” już nie tylko wymogi estetyki, ale raczej ekonomii wymagały „redukcji formy architektonicznej do najbardziej formalnej, generalnej potrzeby: to jest redukcji do kubicznych form geometrycznych, reprezentujących podstawowe elementy każdej architektury” [18]. Ekonomia uwidacznia się w strukturach architektonicznych poprzez szybkie w konstrukcji elementy prefabrykowane.

Renesansowej myśli urbanistycznej odpowiadała platońska koncepcja uniwersum, tworząca ściśle zgeometryzowanego, w którym każdy element rzeczywistości jest bryłą (ogień, ziemia, woda i powietrze były równobocznymi bryłami stereometrycznymi: sześcianiem, czworo-, ośmio-, dwunasto- i dwudziestocięciem), a kuliste powłoki duszy oraz rozmiesz-

czone wśród nich: kosmos, cztery pierwiastki tworzące świat rzeczywisty i siedem planet krążą w ściśle zharmonizowanym ruchu, działając według pitagorejskich zasad geometrii [19]. W atmosferze silnie nacechowanej geometrią nie dziwi radykalny formalizm renesansowego postrzegania rzeczywistości. Nowe miasta, wnętrza urbanistyczne, obiekty architektoniczne i wreszcie detale budowlane opierano na formie koła, figur umiarowych oraz brył stereometrycznych. Projekty kościołów opartych na rzucie koła, kwadratu, bądź krzyża greckiego uwidaczniały arystotelesowski kształt jako najdoskonalszy, odpowiadający budowie świata, idealny dla Domu Bożego [20]. Platoński demiurg stworzył świat jako kulę, uważając ją za formę doskonałą, *samą w sobie najrówniejszą, gładką, równomierną i równą we wszystkich kierunkach* [21]. Wobec niemożności osiągnięcia ideału opierano się środki estetyczne zaczerpnięte z antyku: „prawdziwą proporcję” i „współmierność”, utożsamiane z greckimi pojęciami „analogii” i „symetrii”. Pitagorejski stosunek części do całości odpowiadał platońskiemu powiązaniu makro i mikrokosmosu. Realistyczny człowiek renesansu czuł się pewnie w racjonalnym świecie, w którym istniała możliwość usystematyzowania i powiązania za pomocą matematyki takich pojęć jak uniwersum, dusza i ciało [22].

Le Corbusier był zdania, że podróżowanie w linii prostej jest przejawem zdolności rozumowania i zmysłu celu. Proste ulice zwał *le Chemin des Hommes* w odróżnieniu od krzywoliniowych *le Chemin des Anes*. *Człowiek idzie prosto, ponieważ ma cel*, pisał [23]. Miasto organiczne jako wynik personalnych decyzji twórcy odeszło w przeszłość. Dla stworzenia harmonii, bazy piękna i wydajności miasta funkcjo-

nalnego konieczne miało być odgórne planowanie – zwycięstwo rozumu nad przypadkiem, porządku socjalnego nad konfliktami [24]. *Miara króluje, zmuszając chaos, aby stał się formą, logiczną, jednoznaczoną formą matematyczną* [25]. Porządek wyrażany miał być przez czyste formy: symetryczne ulice, kąty proste, autostrady biegnące w kierunkach północ – południe i wschód – zachód. *Odczuwaniu współczesnemu odpowiada duch geometrii, konstrukcji i syntezy. Precyzja i porządek stanowią zasadniczy warunek* [26]. Harmonijne społeczeństwo działające według określonych zasad, gdzie jego absolutna zwartość umożliwiać miała swobodną ekspresję jednostki [27]. Jednak najczęściej odmiennie niż odrodzeniowe pobudki estetyczno-religijne, w modernizmie proste bryły za odpowiednie uznawano ze względów ekonomicznych.

Następująca po modernizmie epoka zasady klasycznej estetyki i typologii przejmowała i stosowała już dosłownie. *Pewne epoki mają szczególne upodobane do piękna. Sztuka tych epok usiłuje nam dawać przede wszystkim przeżycia estetyczne harmonijne. Epoki te pokrywają się częściowo z epokami, które historia sztuki nazywa klasycznymi* [28]. Wśród wspomnianych epok Mieczysław Wallis wymieniał (w latach trzydziestych dwudziestego wieku) renesans. Ponad pół wieku później zaliczyć do nich można postmodernistyczny klasycyzm. Do modernizmu zaś odnoszą się też estetyka wyznaczniki przedmiotu pięknego. *Piękne jest to, co prawidłowe, to, co uporządkowane według pewnej zasady, według pewnego prawa. (...) Piękne są foremne figury i bryły geometryczne, (...), budowle o prawidłowych kształtach. (...) Piękne są okrągłe kształty, gładkie powierzchnie, potoczyste ruchy* [29].

PRZYPISY

- [1] Rozdział: Zagadnienia współczesnej architektury zaczerpnięty z L. Chwistka: *Wielość rzeczywistości w sztuce*, [w:] L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 104.
- [2] *Ibidem*, s. 104.
- [3] Charakteryzowany w artykule okres awangardy datowany jest od tego właśnie momentu do roku 1939, w którym to panujący kryzys stał się wyraźny we wszystkich dziedzinach. [w:] M. Tafuri, *Toward a critique of Architectural Ideology*, [w:] K. M. Hays (red.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge 2000, s. 15.
- [4] B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s. 145–150.
- [5] Obok podobieństw stylistycznych urbanistyki obu przywołanych okresów zauważalne jest też ich zbliżone tło polityczno-gospodarcze. Podobnie do okresu wczesnego renesansu włoskiego sytuacja z początku wieku dwudziestego sprzyjała teoretycznym poszukiwaniom modelu – wizjom miasta idealnego. „Stymulująca kombinacja poczucia zmiany i niemocy” powstawała przy połączeniu postępu technicznego z doświadczeniem wojny, w rezultacie powodującego wrażenie przerwania przeszłości. Jednocześnie ekonomiczny kryzys blokował działalność praktyczną architektów skłaniając ich ku aktywności na polu teoretycznym, a przeobrażenie rzeczywistości politycznej dawało pole utopijnym wizjom nowego porządku, [w:] R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002 s. 156, 158.
- [6] Rudolf Arnheim wiąże fakt powyższy z pojawieniem się drzeworytu, pierwszej formy mechanicznej reprodukcji. [w:] R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Gdańsk 2004, s. 318–321.
- [7] Podobne zjawisko wykształcenia się trójwymiarowej świadomości wzrokowej nastąpiło w starożytności, jednak hellenistyczno-rzymskie widzenie bryłowe cechowała mniejsza precyzja. Jego najwyższym osiągnięciem był rzut równoległy ukośny. [w:] W. Strzebiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 109–118.
- [8] Jednocześnie punkt zaniku obrazowanej sceny jest całkowicie od odbiorcy niezależny, jak geometryczny środek świata platońskiego modelu uniwersum, [w:] E.A. Gutkind, *International history of city development*, T. 4, *Urban development in southern Europe: Italy and Greece*, New York 1969, s. 107–108; R. Arnheim, *op.cit.*, s. 331.
- [9] R. Fishman, *L'utopie urbaine au XX siecle, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles 1979, s. 146, 147.
- [10] *Ibidem*.
- [11] R. Eaton, *op.cit.*, s. 200.
- [12] B. Zevi, *op. cit.*, s. 145–150; C. Norberg-Schulz, *Meaning in western architecture*, New York, 1980, s. 113, 127, 128.
- [13] S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999, s. 50–55.
- [14] Kościola ss. Annunziata, budynku Konfraterni Servi di Maria Antonio da Sangallo Starszego oraz szpitala Spedale delli Innocenti Brunelleschi.
- [15] D. Summers, *Real spaces, World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- [16] V. Scully, *Architecture, The natural and the manmade*, New York 1991, s. 208.
- [17] T. Garnier, [w:] W. Ostrowski, *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975, s.37.
- [18] L. Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*, [za:] M. Tafuri, *op. cit.*, s.22.
- [19] C.Van de Ven, *Space in Architecture, the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*, Amsterdam 1978, s. 9–13; E.A. Gutkind, *op.cit.*, s.110.
- [20] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, T.3, *Estetyka nowożytna*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 136–140.
- [21] D.A. van Ruler, *Krzyż i koło: dusza świata*, [w:] *Architektura*, Nr 420, Warszawa 1984, s. 22–25.
- [22] C. Van de Ven, *op.cit.*, s. 13.
- [23] R. Banham, *op.cit.*, s. 292.
- [24] R. Fishman, *op.cit.*, s. 146.
- [25] L. Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*, *op.cit.*, s. 22.
- [26] Le Corbusier, [w:] W. Ostrowski, *op.cit.*, s. 49.
- [27] R. Fishman, *op.cit.*, s.154.
- [28] M. Wallis, O przedmiotach pięknych i ślicznych, [w:] *Ibidem*, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 25.
- [29] *Ibidem*, s. 22,23.

BIBLIOGRAFIA

- R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa, Psychologia twórczego oka*, Gdańsk 2004.
- R. Banham, *Rewolucja w architekturze, Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, Warszawa 1979.
- L. Benevolo, *The History of the City*, Cambridge 1980, s. 843 i nn.
- L. Chwistek, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 104 i nn.
- R. Eaton, *Ideal cities, Utopianism and the (Un)built environment*, London 2002.
- N. Ellin, *Postmodern urbanism, Revised Edition*, New York 1999.
- R. Fishman, *L'utopie urbaine au XX siecle, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Bruxelles 1979.
- K. Frampton, *Modern architecture, a critical history*, London 1994.
- E.A. Gutkind, *International history of city development*, T. 4, *Urban development in southern Europe: Italy and Greece*, New York, 1969.
- C. Norberg-Schulz, *Meaning in western architecture*, New York 1980.
- C. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000.
- W. Ostrowski, *Urbanistyka współczesna*, Warszawa 1975.
- S.E. Rasmussen, *Towns and buildings, Described in drawings and words*, Massachusetts 1969.
- S.E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Warszawa 1999.
- V. Scully, *Architecture, The natural and the manmade*, New York 1991.
- W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 109–118.
- D. Summers, *Real spaces, World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- M. Tafuri, *Toward a critique of Architectural Ideology*, [w:] K. M. Hays (red.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, 2000, s. 6–35;
- W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, T.3, *Estetyka nowożytna*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967.
- C. Van de Ven, *Space in Architecture, the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*, Amsterdam 1978, s. 9–13.
- A. Vidler, *The third typology*, [w:] K. M. Hays (red.), *op.cit.*, s. 288–294.
- M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004.
- B. Zevi, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris 1991, s. 145–150.